

Luísa de Nazaré da Silva Ferreira

SACRIFÍCIOS DE CRIANÇAS
EM
EURÍPIDES

Faculdade de Letras
Coimbra
1996

Luísa de Nazaré da Silva Ferreira

SACRIFÍCIOS DE CRIANÇAS
EM
EURÍPIDES

Dissertação de Mestrado em Literaturas Clássicas,
apresentada à Faculdade de Letras
da Universidade de Coimbra

Faculdade de Letras
Coimbra
1996

In memoriam
Dr. Francisco da Silva João

*O mestre que caminha à sombra do templo,
entre os discípulos,
não reparte a sua sabedoria
mas antes da sua fé e do seu amor.*

Khalil Gibran, *O Profeta* (trad. Manuel Simões)

PREFÁCIO

A minha profunda admiração pelos três grandes trágicos, em especial por Eurípides, que descobri pela primeira vez nas aulas de História da Cultura Grega ministradas pelos Senhores Professores Doutora Maria Helena da Rocha Pereira e Doutor José Ribeiro Ferreira, ditou a escolha de um tema de dissertação consagrado àquele poeta. A génese deste trabalho remonta, por outro lado, a um pequeno dossier apresentado em 1993 à Faculdade de Letras da Universidade de Caen¹, no âmbito do Seminário de Tragédia Grega orientado pelo Senhor Professor Bernard Deforge.

Em relação a esse primeiro estudo, tinha a convicção de que muito ficara por dizer e que o tema merecia ser retomado. Ao longo deste trabalho não só confirmei esta ideia, como alterei muitas das posições de base iniciais. O título agora adoptado é um reflexo dessa evolução.

Sem querer entrar na complexa teoria do sacrifício, não posso deixar de relembrar que os melhores especialistas em religião grega aceitam hoje que este tipo de acção, que pode ser anterior à descoberta da agricultura e ascende, portanto, à cultura dos caçadores, está na origem da tragédia grega. A essência do sacrifício mantém-se na tragédia mesmo quando ela atinge o seu apogeu². Assim, ao escolher o título "Sacrifícios de crianças" tenho presente as palavras de W. Burkert 1993: 131, que afirma: "A tragédia grega, por seu turno, enquadró as suas cenas de violência inexorável e de declínio fatal quase sempre na metafórica do sacrifício de animais e, não raramente, retratou e representou também cenas sacrificiais". Não admira, por isso, que este tema, que se tornou um motivo literário, esteja presente — ou, por vezes, apenas latente — em várias tragédias de Eurípides quer sob a forma de sacrifício voluntário quer sob a forma de "sacrifício" imposto ou involuntário. O primeiro género, tipicamente euripídiano, envolve figuras, na realidade, muito jovens, mas que se distinguem das crianças propriamente ditas num aspecto que é fundamental na sua caracterização: têm capacidade de decisão e espírito de iniciativa; o

¹ *Le meurtre d'enfant dans la tragédie grecque. Inventaire et essai d'interprétation des tragédies conservées*. Mémoire de D. E. A. "Monde Méditerranéen Antique", Université de Caen, 1993 (policop.).

² Burkert 1966: 115 sq.; 1993: 132.

sacrifício é, no seu caso, uma entrega voluntária à morte³. Ao segundo género pertence a violência contra crianças que, ao contrário dos jovens, cumprem um destino que lhes é imposto à força por outras personagens, parentes ou estranhos: é esta a distinção radical entre o sacrifício voluntário de Policena sobre o túmulo de Aquiles (Eur. *Hec.* 188-190) e o assassinio de Astíanax, ambos imolados pela vontade dos chefes gregos (Eur. *Tr.* 719 sqq.).

As potencialidades dramáticas do antigo sacrifício de tempos pré-históricos foram largamente aproveitadas pelo "mais trágico dos poetas" (*Po.* 1453a 28 sq.). Se o motivo do sacrifício voluntário é emocionante por ter como protagonista um jovem, mais patética se torna a situação quando atinge crianças totalmente inocentes. Que a preferência por estes motivos e o gosto pela exploração dramática do sofrimento da criança⁴ era uma particularidade de Eurípides confirmam-no as paródias de Aristófanes em *Os Acarnenses*, *A Paz* e *As mulheres que celebram as Tesmofórias*⁵.

Não me proponho, porém, abordar esta problemática na sua totalidade, até porque o motivo literário do sacrifício voluntário de jovens tem sido objecto de excelentes estudos, entre os quais se salienta o artigo da Professora Doutora Maria de Fátima Sousa e Silva, "Sacrifício voluntário. Teatralidade de um motivo euripídiano", *Biblos* 62 (1991) 15-41.

O âmbito deste trabalho limita-se à violência dirigida contra crianças e, quanto ao título, optei por "sacrifícios" (no plural, porque a análise que me proponho fazer não é exaustiva), em vez de "infanticídios", embora Eurípides empregue termos como παιδοκτονέω (*HF* 1280), παιδοκτόνος (*HF* 835, 1381), παιδολέτωρ (*Med.* 1393), παιδολέτειρα (*Med.* 849), παιδοφόνος (*Med.* 1407; *HF* 1201), τεκνοκτόνος (*HF* 1155). No entanto, como veremos adiante, não se trata de "sacrifícios" no sentido próprio do termo. Com efeito, Medeia chama ao seu crime θύματα, "sacrifícios" (v. 1054), e Hércules é atingido pela loucura filicida no momento em que preside à celebração de uma cerimónia sagrada⁶, mas em nenhum destes casos estamos perante um ritual destinado a apaziguar os deuses. E embora Andrómaca considere a morte do filho uma imolação aos Gregos (*Tr.* 747), ela é ditada, na realidade, por uma decisão exclusivamente política. Todavia, este título

³ Cf. Eur. *Hercl.* 498 sqq.; *Hec.* 342 sqq.; *Ph.* 991 sqq.; *IA* 1369 sqq.; *Erecteu*; *Frixo B.*

⁴ Eurípides marca, em relação a Ésquilo e a Sófocles, uma evolução radical ao valorizar no seu teatro personagens "menores" ou de "importância secundária": as Amas, os Pedagogos, os Velhos. Neste grupo se integram, obviamente, as crianças, personagens geralmente passivas, interpretadas por figurantes, cuja função dramática se limita, em muitos casos, à exploração de um *pathos* que J. de Romilly 1986: 85, caracteriza de "réalisme sans pitié".

⁵ Em *Ach.* 325-357 e *Th.* 689-764 o alvo da paródia aristofânica era uma célebre cena do drama perdido *Télefo*: o rapto do pequeno Orestes pelo rei da Mísia, que Eurípides transformou num momento de grande tensão dramática, o que lhe valeu a crítica mordaz do comediógrafo.

Em *Pax* 111-148, Trigeu, um velho lavrador ateniense, preocupado com a salvação da Grécia, decide subir aos céus e implorar a paz para os Helenos. Contudo, durante a arriscada viagem, tem de ouvir os rogos desesperados e comoventes das suas assustadas filhas que, na iminência do abandono ou da orfandade precoces, apelam aos cuidados e à sensatez do velho pai: não vá ele cair das alturas, ficar coxo e virar assunto de tragédia ao estilo de Eurípides! Sobre este assunto, vide Sousa e Silva 1987: 127-131, 164-167.

⁶ Cf. Eur. *HF* 451, 453, 922-924, 995, 1022.

pareceu-me mais adequado, porque não raras vezes a morte de uma criança é sentida e descrita como se de um autêntico sacrifício se tratasse.

O enquadramento do infanticídio na metafórica deste ritual não é originalmente euripídiano: está presente em vários mitos, entre os quais se salientam o de Tiestes, o de Tereu e o de Ino-Leucoteia. Assim, na primeira parte deste trabalho, depois de uma breve análise da tradição literária, com destaque especial para os Poemas Homéricos, concentram-me-ei nos passos mais significativos das peças conservadas dos três grandes trágicos, onde aqueles mitos são objecto de tratamento literário. Pareceu-me relevante ter ainda em consideração os dramas perdidos que abordavam aquelas lendas (*As Cretenses*, *Tiestes* e *Ino* de Eurípides, e *Tereu* de Sófocles), mas uma vez que estamos a lidar com textos dos quais se conservam apenas alguns fragmentos, esta análise está obviamente condicionada por um grau de incerteza muito forte. Nesta primeira parte fica, conseqüentemente, incluída a interpretação das evocações de Ino e de Procne pelos Coros de *Medeia* e de *Hércules*, respectivamente, embora estas tragédias sejam posteriormente objecto de tratamento específico.

Na segunda parte do trabalho, proponho-me interpretar quatro tragédias conservadas de Eurípides — *Medeia*, *Hécuba*, *Hércules* e *As Troianas*⁷ — em que a morte violenta de crianças deixa de ser uma referência para passar a constituir uma parte essencial da acção. Esta análise orienta-se em duas vertentes: tal como na primeira parte, começarei por abordar a tradição literária a fim de destacar a originalidade do poeta; em seguida, tentarei identificar o significado dramático do infanticídio em cada um destes dramas.

Quero deixar aqui expressa a minha gratidão a todas as pessoas que me ajudaram nesta caminhada e tornaram possível este trabalho.

A primeira palavra é para a Senhora Prof. Doutora Maria Helena da Rocha Pereira, pela mão de quem me iniciei na metodologia da investigação e em quem descobri o maior incentivo para este trabalho. A sua persistência, a dedicação ao saber, a precisão das suas observações, o empréstimo generoso de bibliografia, de outro modo inacessível, a disponibilidade constante que manifestava em receber-me, impediam-me de desanimar, mesmo nos momentos mais difíceis. Estou, por isso, muito grata por esta lição de vida que nunca poderei esquecer.

Em segundo lugar, agradeço a bolsa concedida pela Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, que me permitiu avançar consideravelmente nas minhas pesquisas e aliviou muitas das despesas que este tipo de trabalhos sempre implica.

Uma palavra de sentido reconhecimento é devida aos meus Mestres: aos Senhores Prof. Doutores Walter Medeiros e Sebastião Tavares de Pinho, em quem encontrei

⁷ A ordem adoptada segue a edição das tragédias de Eurípides de J. Diggle (Oxford 1984-1994).

sempre palavras de encorajamento e sábios conselhos; aos Senhores Prof. Doutora Maria de Fátima Sousa e Silva e Doutor José Ribeiro Ferreira, pelo empréstimo de bibliografia e pelas muitas sugestões de trabalho.

Reconhecida estou também aos funcionários da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, principalmente à Sr.^a D. Lucília Couceiro e ao Sr. Domingos Girão.

Finalmente, mas não menos importante, estou grata aos meus pais e à minha família pelo apoio que sempre me deram e pela confiança que depositaram em mim. E não esquecerei as pessoas em quem encontrei conforto, conselhos e muitas palavras amigas, em particular, a Dr.^a Elsa Vilela Gonçalves, a Dr.^a Florence Woillet, o Dr. José Gomes dos Santos, a Dr.^a Zélia Sampaio Ventura, os meus colegas do Instituto de Estudos Clássicos, principalmente os Drs. Delfim Ferreira Leão e José Luís Lopes Brandão.

A todos se fica a dever este trabalho. A todos estou profundamente grata. Muito obrigada.

OBSERVAÇÕES PRELIMINARES

Para os autores e obras da Antiguidade grega, as abreviaturas seguidas são as de Liddell/Scott/Jones, *A Greek-English Lexicon* (Oxford 1940), excepto para os três grandes trágicos: Ésquilo = Aesch.; Sófocles = Soph.; Eurípides = Eur.

Para os autores e obras da Antiguidade latina, seguimos as abreviaturas do *Oxford Latin Dictionary* (Oxford 1968-1982). Tivemos necessidade de criar outras siglas que são indicadas entre parênteses rectos, na bibliografia final.

As publicações periódicas são referidas pelas siglas adoptadas em *L'Année Philologique*.

Citamos as tragédias de Eurípides a partir da edição de J. Diggle (Oxford 1984-1994) e utilizámos as versões já publicadas. As restantes são da nossa autoria.

PRIMERA PARTE

O "FESTIM DE TIESTES"

Tradicionalmente conhecida por "Festim de Tiestes" (Θυέστεια δείπνα), esta lenda teve uma grande fortuna na Antiguidade. No Canto II da *Iliada* (vv. 104-108) evoca-se brevemente a transmissão do ceptro de Pélops, mas não se alude a qualquer querela violenta entre os seus filhos. Este pode ser um exemplo, de entre muitos, da rejeição, por parte do autor do poema, de um mito destituído de *ethos* ou no qual predomina o fantástico, a favor de uma versão mais racional⁸. Afirmar Aristarco (Σα *Il.* 2. 106) que o poeta não conhecia a lenda do velo de ouro, mas note-se que os epítetos atribuídos aos dois irmãos estabelecem uma distinção de ordem social e política: Atreu, "pastor de povos" (Ἀτρεΐ, ποιμῆνι λαῶν, v. 105) detinha o poder real; Tiestes, "rico em rebanhos" (πολύβαρμι Θυέστη, v. 106), à morte do irmão, chega a governar Micenas por um período temporário, e é ele que transmite o ceptro a Agamémnon (v. 106 sq.). Outras referências antigas constariam do poema épico *Alcmeonis* (fr. 5 Davies) e de um fragmento de Ferecides de Atenas (*FGrHist* 3 F 133), mencionados num escólio ao v. 995 de *Orestes*.

Este mito foi muito apreciado pelos poetas trágicos. Ésquilo não chegou a dedicar-lhe nenhuma tragédia, mas é no *Agamémnon* que encontramos as alusões mais impressionantes à vingança de Atreu⁹. Com efeito, embora não sendo um tema central, o "Festim de Tiestes" ocupa um lugar de relevo neste drama, uma vez que as personagens

⁸ Sobre esta questão, vide Rocha Pereira 1995b; sobre o passo citado, Burkert 1983: 107; Kirk I ad 101-8; Papatomopoulos 1992: 46, 54.

⁹ Sobre os dramas que Sófocles consagrou a este mito, cujo número exacto ignoramos, apenas podemos afirmar, de seguro, que o festim era um dos temas tratados e uma das peças se intitulava *Tiestes em Sicione*; cf. Pearson, I: 91-94, 185-197; Séchan 1967: 199-213; Aéliou 1983, I: 86. Cárcino terá também exibido um drama intitulado *Tiestes* (*Po.* 1454b 23; cf. Nauck²: 797-800). Sobre este poeta que, à semelhança de Eurípides, não foi poupado pela veia crítica de Aristófanes, vide Sousa e Silva 1987: 372-379 passim.

Ainda hoje se discutem as fontes de Énio, de Ácio e de Séneca, mas o tema da vingança de Atreu era muito apreciado pelo público romano, a crer nos comentários de Horácio na sua *Arte Poética*: ao tratar da relação do estilo com o género dramático, Horácio diz que nem todos os assuntos se prestam aos versos da comédia e exemplifica com a *cena Thyestae* (vv. 90 sq.). Mais adiante, a respeito das regras da arte dramática, volta a referir a vingança do *nefarius Atreus* (v. 186) quando afirma que estes episódios violentos, como a matança dos filhos de Medeia ou a metamorfose de Procne em ave, não deveriam ser representados em cena, mas antes descritos.

estabelecem progressivamente uma relação quase directa entre aquela vingança e o assassinio do rei de Argos, como se a morte deste não fosse mais do que o resultado das acções ímpias praticadas pelo pai.

Esta relação começa por ser traçada nas exclamações delirantes que Cassandra¹⁰ profere antes de penetrar no palácio (vv. 1090-1092)¹¹:

[ἄ ἄ]
μισόθεον μὲν οὔν, πολλὰ συνίστορα
αὐτοφόνα κακὰ κατατόμα,¹²
ἀνδροσφαγεῖον καὶ πεδορραντήριον.

Ah! Ah! Sim, uma casa que odeia os deuses, testemunha de assassinios de parentes..., matadouro de homens, chão salpicado de sangue.

Estas afirmações são, no início, muito gerais e imprecisas, e tanto podem referir-se ao infanticídio como ao assassinio de Agamémnon (αὐτοφόνα¹³, v. 1091). A expressão ambígua, elíptica e concisa, dominada pelos compostos e pela ausência de formas verbais, adequa-se ao delírio profético de Cassandra que confunde o passado e o futuro, e apoia-se, significativamente, no vocabulário do domínio religioso, em particular, do ritual de sacrifício. Com efeito, em ἀνδροσφαγεῖον destacamos -σφαγεῖον que sugere a ideia geral de "sacrifício"; σφαγεῖον é também a designação do vaso em que se recolhia o sangue das vítimas degoladas e junto a ἀνδροσ- sugere exactamente "matadouro" ou "sacrifício humano". Por outro lado, para E. Fraenkel ad 1092, πεδορραντήριον evoca o nome de um vaso sagrado usado nos rituais de purificação, o περιρραντήριον, e acrescenta: "This suggestion of sacred things in connexion with what is grim and horrible is quite in the spirit of Aeschylus".

A pouco e pouco, as visões de Cassandra ganham consistência. Os vv. 1095-1097 requerem, por isso, alguma reflexão :

μαρτυρίοισι γὰρ τοῖσδ' ἐπιπέθομαι
κλαιόμενα τάδε βρέφη σφαγὰς
ὄπτάς τε σάρκας πρὸς πατρός βεβρωμένας.

¹⁰ Afirma A. Lebeck, *The Oresteia. A Study in Language and Structure* (Washington 1971) 176 n. 19: "There is no direct allusion to the crimes of Atreus and Thyestes prior to the Cassandra scene. However, preparation for the story and for its prominence at the end of the play begins in the parodos and continues in the first and second stasimon".

¹¹ Para estas e outras citações de *Agamémnon*, utilizamos a tradução de M. O. Pulquério (Lisboa 1990), que teve como base a edição de E. Fraenkel.

¹² Fraenkel ad loc., adopta a lição de Kayser, que classifica "by far the best". O termo κατατόμα evoca uma tradição segundo a qual, no fim do banquete, Atreu havia apresentado as cabeças cortadas das crianças a Tiestes que reconhecia, só nesse momento, a natureza de tão funesta refeição. Em *Agamémnon* não há referências explícitas a este episódio.

¹³ Fraenkel ad loc., elogia o esclarecimento do termo por Blomfield: 'qui se vel suos perimit'.

Vou, porque confio nestes testemunhos: estas crianças que estão a matar e que choram; as suas carnes assadas a serem devoradas pelo próprio pai...

Em primeiro lugar, no que diz respeito à idade das crianças, estes versos sugerem que são muito pequenas, ao passo que os vv. 1219 (παῖδες) e 1593 (παιδείων) contradizem esta hipótese, o que leva a supor que o poeta não tem a preocupação de ser rigoroso na definição das visões de Cassandra. Por outro lado, σφαγᾶς (σφαγή, "degolação", em particular das vítimas dos sacrifícios), inscreve a matança das crianças num contexto particular, o do sacrifício humano, noção já presente em ἀνδρσφαγεῖον καὶ πεδορραντήριον (v. 1092). Finalmente, o v. 1097 alude, sem margem para dúvidas, a uma festim canibalesco: "estas crianças que estão a matar" são os filhos de Tiestes. Cassandra relaciona imediatamente este crime com as mortes vindouras: a sua e a de Agamémnon (vv. 1100 sqq.). O Coro, por seu lado, não alcança o sentido das palavras ambíguas da princesa troiana, mas à medida que as suas profecias ganham forma, as circunstâncias que envolveram a morte das crianças tornam-se cada vez mais claras. Em 1191-1193, Cassandra menciona veladamente o adultério, a loucura primeira (πρώταρχον ἄτην, v. 1192) que causou a discórdia entre os irmãos, e em 1217-1222 a sua linguagem, agora muito explícita, adquire um vigor extraordinário que atinge os limites do horror:

ὄρᾳτε τοῦσδε τοὺς δόμοις ἐφημένους
νέους, ὀνείρων προσφερεῖς μορφόμασιν;
παῖδες θανόντες ἴδσπερεῖτ' πρὸς τῶν φίλων,
χεῖρας κρεῶν πλήθοντες οἰκείας βορᾶς,
σὺν ἐντέροις τε σπλάγχχ' ἑποίκτιστον γέμος,
πρέπουσ' ἔχοντες, ὧν πατήρ ἐγεύσατο.

Vedes estes jovens sentados junto da casa, semelhantes às formas dos sonhos? Crianças mortas, naturalmente por familiares, com as mãos cheias de carnes, alimento fornecido pelo seu próprio corpo; e nota-se claramente que seguram as vísceras, os próprios intestinos, carga miseranda de que o pai prouou.

Estes versos põem a ênfase na impiedade de Atreu, que até os intestinos, rejeitados no sacrifício normal, misturou nesta "carga miseranda" (ἑποίκτιστον γέμος, v. 1221) devorada pelo pai¹⁴. Para o Coro, como para o auditório, que conhecia bem os pormenores da lenda, as alusões da profetisa de Tróia são, neste momento, perfeitamente claras. Por isso, os vv. 1242-1244 não têm tanto um função explicativa, mas antes sublinham o terror que progressivamente se apoderou do Coro (φόβος μ' ἔχει, v. 1243), inspirado pelas evocações impressionantes de Cassandra¹⁵.

¹⁴ No banquete sacrificial comiam-se as vísceras da vítima (τὰ σπλάγχχνα), enquanto os intestinos (τὰ ἔντερα) eram rejeitados; cf. Burkert 1993: 129 sq.

¹⁵ Cf. Aesch. A. 1133 sq.

A afirmação contida nos versos 1223-1225, de que um leão covarde (λέωντ' ἄνακτιν, v. 1224) vingará estas mortes¹⁶, sugere que o assassinio de Agamémnon não constitui mais do que uma punição da culpa paterna. É também essa a ideia que sobressai nos vv. 1497-1503: Clitemnestra insiste na impiedade de Atreu que, em prol da vingança, transgride as leis da hospitalidade, mas ela própria se apresenta como simples executora dos desígnios do génio vingador dos crimes antigos, inscrevendo o seu gesto assassino numa sucessão lógica de mortes.

A noção de culpa hereditária torna-se ainda mais evidente no discurso de Egisto (vv. 1577 sqq.), para quem a morte de Agamémnon se justifica inteiramente pela necessidade de vingar as "maquinações" criminosas de Atreu (vv. 1580-1582). Egisto evoca os acontecimentos antigos que legitimam este assassinio, mas por ser filho de Tiestes, a sua versão corresponde, obviamente, à sua visão da história. Não alude, por isso, ao roubo do velo de ouro nem ao adultério¹⁷, episódios que diminuem, em muito, a culpa de Atreu. Sobre os motivos que conduziram ao exílio de Tiestes (v. 1586), Egisto limita-se a dizer que Atreu sentiu o seu poder ameaçado (ἀμφίλεκτος ὄν κραται, v. 1585), alusão velada à disputa pela sucessão dinástica. Assim, quando Tiestes se apresenta no palácio como suplicante (προστρόπιος¹⁸, v. 1587), o ímpio Atreu acolhe-o como um verdadeiro anfitrião (ξένια δὲ τοῦδε δύσθεος πατήρ/ Ἄτρεῦς, vv. 1590 sq.), mas "fingindo celebrar alegremente um dia de sacrifício¹⁹, serviu ao meu pai um banquete com a carne dos seus próprios filhos" (vv. 1592 sq.):

..... κρεουργὸν ἦμαρ εὐθύμως ἄγειν
δοκῶν, πάρεσχε δαῖτα παιδείων κρεῶν.

Portanto, aparentemente, a ocasião é de alegria, mas como observa M. Halm-Tisserant 1993: 119 n. 20, esta é uma daquelas festas que terminam mal, como a cerimónia de purificação em *Héraclès*, durante a qual o herói é atingido pela loucura, ou os sacrifícios que celebram o regresso de Agamémnon, que mais não são do que um engodo que conduzem à sua morte²⁰. Atreu preside a um sacrifício cujas regras são pervertidas, um "corrupted sacrifice", na terminologia de Froma Zeitlin 1965: 464, porque as intenções do

¹⁶ Cassandra refere-se metaforicamente a Egisto, pois o leão era símbolo dos Pelópidas (cf. Pulquério: 77 n. 114). Quando mais tarde Egisto se proclama assassino de Agamémnon, o Coro corrobora as palavras de Cassandra, criticando-o por agir cobardemente, à sombra de uma mulher (vv. 1625 sqq.).

¹⁷ Mencionado veladamente em 1191-1193, o que prova que o poeta conhecia a lenda; cf. Fraenkel ad 1585.

¹⁸ Προστρόπιος designa, em geral, a atitude de suplicante e, em particular, aquele que procura purificar-se de um crime; cf. Fraenkel ad loc.

¹⁹ Κρεουργὸν ἦμαρ, à letra, "um dia para talhar as carnes", isto é, um dia consagrado a sacrifícios, pois a carne era um alimento raro na mesa dos gregos do período clássico, excepto em momentos festivos, como a realização de sacrifícios ou de festivais. Observa Fraenkel ad loc., que κρεουργὸν é escolhido por sugerir facilmente a crueldade desumana e comenta a associação tradicional entre κρεουργεῖν ou κρεουργία e o banquete de Tântalo. Vide infra n. 27.

²⁰ Cf. Aesch. A. 1033-1038, 1055-1059.

sacrificador são criminosas e as vítimas são seres humanos²¹. Saliente-se que δαῖτα²², "refeição, banquete onde cada um recebe a sua parte", designa exactamente a refeição sacrificial, caracterizada pela partilha dos alimentos (carne, sobretudo) por todos os participantes. No entanto, ἀνδρακὰς καθήμενος (v. 1595)²³ indica que este banquete canibalesco foi servido apenas a Tiestes, que "come sentado sozinho à mesa", separado dos outros convivas. Este aspecto, que os autores antigos têm o cuidado de sublinhar, distingue radicalmente o festim tecnofágico, destinado a uma determinada pessoa — o pai, geralmente, ou os deuses —, do banquete do sacrifício normal, por regra comunitário²⁴.

Tiestes, sem desconfiar da perfídia, tomou as carnes irreconhecíveis (ἄσημα, v. 1596) e quando se apercebeu de que fora ludibriado (1599-1602)²⁵:

ῥιμῶξεν, ἀμπίπτει δ' ἀπὸ σφαγῆν ἑρῶν,
[μόρον δ' ἄφερτον Πελοπίδαις ἐπεύχεται]
λάκτισμα δειπνοῦ ξυνδίκως τιθεὶς ἀρᾶι,
οὕτως ὀλέσθαι πᾶν τὸ Πλεισθένους γένος.

... *soltou um gemido e caiu de costas, vomitando as carnes trucidadas. Para os Pelópidas ele invoca um destino intolerável e, derrubando a mesa com um pontapé, profere a seguinte imprecação: "Assim pereça toda a raça de Plistenes!"*.

As reacções de Tiestes, simultaneamente físicas e simbólicas, constituem motivos do mito tecnofágico, bem como a imprecação final que justifica, na sucessão "lógica" dos crimes familiares, o destino maldito de Agamémnon²⁶. Não obstante o festim

²¹ O sacrifício humano na Grécia Antiga teve sempre um carácter esporádico e foi praticado em momentos desesperados de crise. Sobre este assunto, vide A. Henrichs, "Human Sacrifice in Greek Religion: Three Case Studies", *Le Sacrifice dans la l'Antiquité, Entretiens Fondation Hardt* 27 (1980) 195-242; Ribeiro Rebelo 1992: 103-122; cf. infra n. 27.

²² Δαίς (f.), derivado de δαίωμα, "partilhar, dividir"; cf. Chantraine, *DELG*, s. v. δαίωμα.

²³ O verso é corrupto. O sujeito sintáctico de καθήμενος é Atreu, mas as circunstâncias da lenda apontam para Tiestes; cf. Fraenkel ad 1594 sqq.; Denniston/Page ad loc.

²⁴ Em algumas cerimónias sacrificiais era de regra o isolamento e o silêncio dos convivas. Segundo Burkert 1983: 105, era como "convivas solitários" que os homens de Egina sacrificavam a Poséidon, sendo também obrigatório o isolamento dos participantes do banquete oferecido por ocasião das Antestérias. Mas o alimento partilhado era o mesmo, ao passo que a Tiestes é servido um prato especial, preparado com as carnes dos seus próprios filhos; cf. Halm-Tisserant 1993: 100, 107.

²⁵ Egisto não diz como se deu o reconhecimento, mas segundo algumas versões do mito, Tiestes descobriu no fundo do prato as mãos das crianças; noutra versão, já referida quando comentámos o termo καρπτόμα, é Atreu quem, no fim do banquete, mostra ao irmão as cabeças das vítimas. Esta pode ser a versão seguida por Ésquilo, na medida em que se supõe a existência de uma lacuna a seguir ao v. 1595, onde se diria, eventualmente, o que tinha acontecido às outras partes do corpo (por exemplo, as cabeças e os pés, que no sacrifício ritual recebiam um tratamento especial que remontava, segundo Burkert 1983: 105, aos costumes dos caçadores primitivos) que poderiam ter sido reservadas, a fim de serem apresentadas ao pai. Sobre esta lacuna e as conjecturas que se formularam para a preencher, vide Fraenkel ad 1594 sqq.; Denniston/Page ad 1594-6.

²⁶ Sobre a imprecação, acompanhada do derrube da mesa, vide L. Gernet, *Droit et Institutions en Grèce Antique* (Paris 1982) 89 sq.

canibalesco remontar a Tântalo²⁷, bisavô dos Atridas, em *Agamémnon* não se recua além da querela entre Atreu e Tiestes, isto é, a tragédia mantém-se no limite das relações entre seres humanos.

O discurso de Egisto, marcado por um realismo doentio que sublinha enfaticamente a impiedade de Atreu²⁸, encerra o ciclo das alusões à morte dos filhos de Tiestes, iniciado com as visões proféticas de Cassandra. A fim de suscitar intensamente o horror e a comisseração do Coro de anciãos, Egisto detém-se nos pormenores mais macabros do festim e omite alguns episódios para se prender àquele que faz de Atreu o vilão da história: o infanticídio motivado pelo desejo de vingança, executado com dolo e crueldade. Não obstante, a narração de Egisto constitui um dos testemunhos mais completos e notáveis do "Festim de Tiestes".

O aspecto mais significativo é a apresentação da vingança como uma paródia de sacrifício. Não faltam, por isso, as alusões a este ritual: ... κρεουργὸν ἦμαρ (v. 1592), δαῖτα παιδεῖων κρεῶν (v. 1593), ἔθρουπτ' (v. 1595), σφαγῆν (v. 1599). O próprio nome do protagonista do festim, Tiestes (Θυέστης), deriva de θύειν que significa, em geral, "oferecer um sacrifício aos deuses"²⁹. O tema do sacrifício das crianças já estava presente no delírio profético de Cassandra (cf. vv. 1092, 1096 sq., 1221) e, neste sentido, a morte dos filhos de Tiestes surge em íntima relação com o assassinio de Agamémnon, igualmente apresentado como um anti-sacrifício³⁰.

O "Festim de Tiestes" era um dos temas principais de duas tragédias perdidas de Eurípides: *As Cretenses* e *Tiestes*³¹. Não temos dúvidas quanto à data da primeira peça, pois o *argumento* de *Alceste* informa que em 438 Eurípides ficou em segundo lugar com *As Cretenses*, *Alcméon em Psófis*, *Télefo* e *Alceste*. Alguns anos depois, o poeta leva à cena

²⁷ Tântalo ofereceu aos deuses um sacrifício, cuja vítima era o seu próprio filho: Pélops. Os convivas divinos facilmente se aperceberam do logro, à excepção de Deméter que, amargurada pela perda de Core, ainda chegou a comer o ombro da criança. Os membros de Pélops foram reunidos novamente na caldeira sacrificial e o ombro que faltava substituído por um pedaço de marfim. Deste modo, Pélops foi ressuscitado e a ousadia de Tântalo castigada. Outro célebre protagonista de um mito tecnofágico foi Licáon, rei da Arcádia, que serviu aos deuses um banquete sacrificial preparado com as carnes de uma criança. As divindades castigaram-no transformando-o num lobo. Na versão transmitida por Higino (*Fab.* 176), bastante divulgada, o castigo é um dilúvio que atinge grande parte da humanidade.

Na Antiguidade acreditava-se que se praticavam sacrifícios humanos no Monte Licáon, no coração da Arcádia, em honra de Zeus Lykaios. Dizia-se que durante as cerimónias, secretas, os participantes que comessem carne humana sofriam a transformação em lobo. Na opinião de Burkert 1983: 88 sq., a lenda do lobisomem deve ser entendida no seu contexto ritual e não é exclusiva da Grécia Antiga. Além disso, o culto a Zeus Lykaios teve realmente existência histórica. As cerimónias realizavam-se à noite, eram secretas e interditas às mulheres. Todavia, as escavações efectuadas no Monte Licáon não encontraram restos de ossos humanos entre os detritos sacrificiais; cf. Burkert 1983: 84-103.

²⁸ Afirma Fraenkel ad 1591-3: "Aegisthus' speech is not merely an integral element of the drama as a whole but also plays a part of its own, characterizing the man and his temperament".

²⁹ Θυέστης significa, segundo Chantraine, *DELG*, s. v. θύω, "le parfumeur, celui que manie le pilon"; cf. Burkert 1983: 105.

³⁰ Sobre o tema do sacrifício na *Oresteia*, vide Zeitlin 1965 e 1966; Burkert 1966: 119 sq.

³¹ Neste estudo seguimos, principalmente, Nauck²: 480-482, 501-504; Webster 1967: 37-39, 113-115; Aéliou 1983, I: 83-90.

Tiestes, mas por se desconhecer a data de representação e dadas as semelhanças temáticas entre as duas peças, alguns estudiosos pensaram que os fragmentos conservados pertenciam a um único drama³². A opinião actual, em parte apoiada no facto de Estobeu atribuir os fr. 460-464 N² a *As Cretenses* e os fr. 392, 394 e 395 N² a *Tiestes*, é que o poeta escreveu efectivamente duas tragédias sobre o mesmo mito.

Tiestes era uma das figuras dos dois dramas, pois quando em *Os Acarnenses* (vv. 433 sqq.) a personagem Eurípides aponta os "farrapos de *Tiestes*"³³, o escoliasta anota ἢ τῶν Κρησσοῶν ἢ αὐτοῦ τοῦ Θυέστου (cf. Nauck²: 480). Outra informação importante é fornecida pelo escoliasta de *Rãs*. Nos vv. 849 sq., Ésquilo acusa Eurípides de ser um coleccionador de "monódias cretenses" e de ter introduzido "uniões sacrílegas" na arte da tragédia³⁴. O escoliasta indica que, entre outras interpretações, segundo Apolónio, a crítica de Ésquilo referia-se à *Aéope* de *As Cretenses*, onde se prostituía.

Se Ésquilo aludia a uma "união sacrílega" em *As Cretenses* e se *Tiestes* era uma das figuras dessa tragédia, essa união poderia ser o adultério de *Aéope* com o cunhado. Esta conjectura é corroborada por um escólio ao v. 763 de *Vespas*, segundo o qual Atreu era também uma das personagens da tragédia³⁵. O escólio ao v. 1297 de *Ájax* de Sófocles contribui com uma informação contraditória. Neste passo do drama, Teucro censura a ascendência de Agamémnon, referindo a relação amorosa de *Aéope* e *Plístenes*. Segundo o escoliasta, esta história era um dos assuntos de *As Cretenses*: por ter sido seduzida secretamente por um servo, Catreu entregou *Aéope* a Náuplio, ordenando-lhe que a atirasse ao mar, o que ele não fez, mas antes a deu em casamento a *Plístenes*.

Na opinião de Webster 1967: 38, a sedução de *Aéope* em Creta era uma informação do prólogo onde, provavelmente, se evocavam os acontecimentos anteriores ao assunto tratado nesta tragédia: a querela entre Atreu e *Tiestes* que culmina no terrível banquete tecnofágico. Assim, a cena decorria em Micenas (como sugerem os fr. 467-469 N², alusivos ao banquete) e o Coro, que dá o nome à peça, era constituído pelas servas de *Aéope* que a teriam acompanhado no seu exílio forçado³⁶. Embora não se conheça exactamente o papel de *Plístenes* nesta história³⁷, quando o drama começava *Aéope* era

³² Cf. Nauck²: 480, 501. A análise métrica dos fragmentos coloca *Tiestes* antes de *Os Acarnenses* de Aristófanes (425 a. C.). Cf. Sommerstein ad 433.

³³ Ar. *Ach.* 433 sq.: ὃ παῖ, δὸς αὐτῷ Τηλέφου ῥακάματα.
κεῖται δ' ἄνωθεν τῶν Θυεστείων ῥακῶν,
μεταξὺ τῶν Ἴνοῦς.

Ó rapaz! Dá-lhe lá esses farrapos do Têlêfo. Estão aí em cima dos farrapos de Tiestes, misturados com os de Ino. (Tradução de M. F. Sousa e Silva [Coimbra 1988] 53).

³⁴ Ar. *Ra.* 849 sq.: ὃ Κρητικὰς μὲν συλλέγων μονωιδίας,
γάμους δ' ἀνοστίους εἰσφέρων εἰς τὴν τέχνην—

A monódia é uma característica das últimas tragédias de Eurípides. Sobre este assunto, vide Pulquério 1969; Sousa e Silva 1987: 144 n. 78; Dover ad 849.

³⁵ Cf. Aéliion 1983, I: 85 n. 15.

³⁶ Aéliion 1983, I: 85, aceita a interpretação de Webster.

³⁷ Eurípides seguia, talvez, a versão de Hesíodo (fr. 194 MW), onde *Plístenes* é filho de Atreu e pai de Agamémnon e de Menelau, mas como faleceu muito jovem, foi o avô quem adoptou e criou as crianças. Segundo Apollod. 3. 2. 2, Catreu entregou as suas filhas a Náuplio que as levou para terras estrangeiras.

esposa de Atreu, mas mantinha relações adúlteras com o cunhado. Sugere Webster 1967: 38, que deve ser essa "loucura infame" (ἄτρι... αἰσχρᾶι, fr. 460 N²) que Atreu pretende ocultar para evitar o escárnio dos seus inimigos (γέλως γὰρ ἐχθροῖς γίγνεται τὰ τοιάδε, fr. 460 N²).

Do diálogo entre os dois amantes sobreviveram os fr. 461 e 462 N², quatro versos que poucas pistas nos fornecem quanto ao desenvolvimento da intriga. Pressupõe-se, todavia, que Atreu, ao descobrir o adultério e a existência de filhos, reagia violentamente, pois não faltam nesta tragédia algumas reflexões misóginas sobre o casamento (fr. 463 N²; cf. Webster 1967: 38 sq.):

οὐ γὰρ ποτ' ἄνδρα τὸν σοφὸν γυναικί χρῆ
δοῦναι χαλινούς οὐδ' ἀφέντ' ἔἴην κρατεῖν·
πιστὸν γὰρ οὐδέν' ἔστιν· εἰ δέ τις κυρεῖ
γυναικὸς ἐσθλῆς, εὐτυχεῖ κακὸν λαβῶν.

Não é de modo algum conveniente que o homem sábio solte as rédeas à esposa, nem a deixe livre para governar. Na verdade, nada merece confiança! Portanto, se alguém recebe uma esposa honesta, tem a felicidade de encontrar uma desgraça.

Este cepticismo, compreensível vindo de alguém que foi traído pela esposa e pelo irmão, é ainda mais profundo e exagerado no fr. 464 N²:

γαμεῖτε νῦν, γαμεῖτε, κἄιτα θνήσκετε
ἢ φαρμάκοισιν ἐκ γυναικὸς ἢ δόλοισι.

Casai agora, casai, e depois morrei, com os venenos ou com as artimanhas de uma esposa.

Dois fragmentos que revelam um homem violento e ofendido, que não perderá a oportunidade de vingar a sua honra. Após estes desabafos, os filhos de Tiestes eram convocados por Atreu e trazidos à sua presença. O monarca revelava nesse momento a intenção de os matar (tal como Medeia anuncia ao Coro o seu projecto de vingança, muito antes de passar à acção) e Aérope suplicava-lhe, em vão, que os poupasse³⁸. O fr. 465 N² (<Ἄιδης> κρινεῖ ταῦτ'... — "Hades julgará estas acções...")³⁹ pertence, possivelmente, às palavras finais de Atreu.

Plistenes desposou Aérope que deu à luz Agamémnon e Menelau, enquanto Náuplio casou com Clímene. Sobre a figura de Plistenes, vide Ppathomopoulos 1992.

³⁸ O fr. 466 N² apresenta uma dificuldade do ponto de vista paleográfico: ἐγὼ χάριν σὴν παῖδά σου κατακτάνω (*E eu, para te agradar, hei-de matar a tua filha?*) tem sido interpretado como a resposta de Náuplio a Catreu, mas como observa Webster 1967: 39, as filhas do rei de Creta são duas, a menos que Náuplio se esteja a referir apenas a Aérope. A lição de Bekker (apud Nauck²: 503), παῖδας οὐ ποῖ παῖδά σου, permite interpretar o verso como uma réplica de Atreu à súplica de Aérope: *E eu, para te agradar, não hei-de matar as crianças?*

³⁹ O v. 763 das *Vespas* de Aristófanes parece ser uma paródia deste passo.

Arquitectada a vingança, Tiestes chega ao palácio para um banquete e, antes de entrar, Atreu, num discurso dissimulado, descreve-lhe as ricas iguarias que pretende oferecer aos convivas (Fr. 467 N²; cf. Webster 1967: 39):

τί γὰρ ποθεῖ τράπεζα; τῷι δ' οὐ βρίθεται;
πλήρης μὲν ὄψων ποντίων, πάρεισι δὲ
μόσχων τέρειναι σάρκες ἄρνεία τε δαίς
καὶ πεπτά καὶ κροτητὰ τῆς ξουθοπτέρου
πελάνωι μελίσσης ἀφθόνως δεδευμένα.

Ora, o que falta a esta mesa? Do que não está ela cheia? Na verdade, está repleta de peixe, e temos à disposição delicadas carnes de vitela e um festim de cordeiro e biscoitos copiosamente embebidos no mel da abelha de asas douradas.

É um daqueles momentos de profunda ironia trágica, na medida em que estas iguarias são constituídas pelas carnes dos próprios filhos de Tiestes. O banquete de carne (μόσχων τέρειναι σάρκες ἄρνεία τε δαίς) indica que Atreu cumpre a vingança, tal como em *Agamémnon*, durante a celebração de um sacrifício, e prepara a refeição sagrada com as carnes das crianças. Assim, o infanticídio pode ter sido executado dentro do palácio, fora dos olhares dos espectadores e, mais tarde, um mensageiro descrevia o banquete e as reacções de Tiestes ao reconhecer a verdadeira natureza dos alimentos oferecidos pelo irmão (fr. 468, 469 N²).

Uma vez que esta reconstituição corresponde, *grosso modo*, à narração do festim por Egisto em *Agamémnon*, podemos supor que *As Cretenses* terminavam com a partida voluntária ou forçada de Tiestes, depois de amaldiçoar Atreu.

As Cretenses apresenta-se, portanto, como um drama familiar que tem como pano de fundo uma disputa pela sucessão ao trono de Micenas. A vingança de Atreu, motivada por razões de ordem sexual e moral— o adultério entre Aérope e Tiestes —, conseguida por meio de um infanticídio, é um tema particularmente caro a Eurípidés que o desenvolveria alguns anos mais tarde, em *Medeia*. Sublinhe-se que três dos quatro dramas apresentados em 438 a. C. exploram o patético suscitado pela morte ou pelo sofrimento de crianças: em *As Cretenses*, o infanticídio parece constituir uma parte importante da acção; em *Télefo*, o pequeno Orestes é raptado e ameaçado de morte pelo rei da Mísia, eventualmente aconselhado por Clitemnestra⁴⁰; em *Alceste*, assiste-se ao sofrimento de duas crianças que, sem terem culpa, se vêem de um momento para o outro privadas da mãe.

Os fragmentos de *Tiestes* (fr. 391-397 N²) e as escassas informações de que dispomos não nos permitem reconstituir a intriga. Na opinião de Webster 1967: 114 sq., o festim seria, talvez, o assunto central, mas com uma diferença significativa em relação à

⁴⁰ Sobre este drama perdido, vide Webster 1967: 43-48; Collard/Cropp/Lee: 17-52.

primeira peça: a sedução de Aélope era evocada no prólogo e o drama iniciava-se com a chegada de Tiestes ao palácio de Atreu. O banquete funesto tinha lugar logo após o seu regresso do exílio e não a seguir ao adultério, como acontecia em *As Cretenses*. Recorde-se que em *Agamémnon*, Egisto diz que Tiestes se apresenta no palácio como suplicante (προστρόπαιος, v. 1587). A paródia dos "farrapos de Tiestes" em *Os Acarnenses* sugere que Eurípides introduzira uma inovação no mito tradicional, apresentando aquela personagem, certamente na tragédia homónima, como pensa Sommerstein ad 433, mais semelhante a um mendigo do que a um suplicante⁴¹. A. Lesky (apud Aélión 1983, I: 86), todavia, considera que a inovação de Eurípides foi mais radical, pois era Atreu quem, fingindo desejar a reconciliação familiar, atraía o irmão a Micenas. O poeta acentuava, deste modo, os traços de impiedade e de hipocrisia de Atreu. Mas parece-nos existir outra possibilidade: Tiestes podia regressar disfarçado de suplicante, apenas com o intuito maléfico de provocar o irmão. Neste caso, o seu destino era profundamente irónico, pois ao procurar atingir Atreu, acabava por se tornar na sua vítima.

Embora os fragmentos não permitam chegar a nenhuma conclusão, se estas hipóteses estão próximas da verdade, "O Festim de Tiestes" exerceu sobre o poeta um fascínio excepcional, suscitado talvez pela forma impressionante como Ésquilo tratara o mito na *Oresteia*, exibida em 458, exactamente vinte anos antes da apresentação de *As Cretenses*⁴². Não é inteiramente invulgar o tratamento do mesmo mito em duas tragédias não muito distantes no tempo. A obsessão por um tema tão macabro está provavelmente na origem da paródia expressa nos fr. 461 e 462 Kock do *Proagôn* de Aristófanes, que tem em vista alguém que devorou as tripas dos filhos. Este drama foi exibido em 422, de acordo com o argumento de *Vespas*, e o escólio ao v. 61 desta comédia informa que Eurípides era aí parodiado, possivelmente por ter levado à cena *Tiestes*.

Nas tragédias conservadas, Eurípides alude ao "Festim de Tiestes" no segundo estásimo de *Electra* (vv. 699-746) e em *Orestes*.

Na primeira destas peças, o filho de Agamémnon, acompanhado pelo fiel Pílates, regressa secretamente a Argos para cumprir o seu destino. Graças a uma cicatriz de infância, é reconhecido pelo ancião que o salvara e o entregara a Estrófios da Fócida. Com a irmã, traça um plano de vingança: Clitemnestra será atraída com a notícia falsa de que *Electra* deu à luz; Egisto morrerá às mãos de Orestes, no momento em que celebra um sacrifício. Mas, antes destes acontecimentos, o Coro de mulheres micénicas evoca num belo estásimo⁴³ a lenda antiga que narrava a fraude de Tiestes: como ele conseguira, graças à

⁴¹ Sobre as figuras andrajosas no teatro de Eurípides e a sátira de Aristófanes, vide Sousa e Silva 1987: 116 sq., n. 18.

⁴² Esta é a tese defendida por Aélión 1983, I: 90.

⁴³ Sobre a função deste estásimo na tragédia, vide Cropp ad 699-746; J. H. W. Morwood, "The Pattern of the Euripides *Electra*", *AJPh* 102 (1981) 362-370.

sedução de Aélope, apropriar-se do velo de ouro e reclamar o trono de Micenas (vv. 720-726); e como, nesse preciso momento, Zeus invertera a rota normal dos astros, punindo a conduta de Tiestes (vv. 727-736)⁴⁴.

Saliente-se, em primeiro lugar, que não se alude à vingança de Atreu, pois o Coro apenas pretende lembrar os crimes de Tiestes. Situação similar ocorre em *Ifigénia em Táuride*, pois no momento em que Orestes e Ifigénia se reconhecem como irmãos, recordam o litígio causado pelo velo de ouro e a revolução astral, mas calam-se quanto ao festim abominável oferecido pelo avô (vv. 812-817). Outro aspecto a sublinhar reside no cepticismo revelado pelo Coro, pois embora tenha admitido a intervenção divina nos vv. 727-736, põe em causa a veracidade das histórias antigas sobre este episódio, afirmando não acreditar que a ordem cósmica pudesse ser modificada para punir um único homem (vv. 737-742)⁴⁵. M. Halm-Tisserant 1993: 95, comenta a propósito deste passo: "L'exemplarité et l'universalité de la sanction, propres aux récits des commencements, a frappé les penseurs de l'époque classique, rompus à la sophistique".

A primeira referência ao "Festim de Tiestes" em *Orestes* surge no prólogo, proferido por Electra, mas a princesa, movida talvez pelo pudor, recusa-se a citar detalhes "nefandos" (v. 14) e cala "os infortúnios de permeio" (v. 16)⁴⁶, que tanto podem ser a sedução de Aélope, como as circunstâncias que envolveram o nascimento de Egisto.

No segundo estásimo (vv. 807-843), o Coro constituído pelas mulheres de Argos, ao lamentar as desgraças que atingiram os filhos de Tântalo, recorda a disputa pelo cordeiro de ouro (χρυσείας ἔρις ἀρνός, v. 812), "causa dos mais lamentáveis festins e sacrifícios de nobres crianças!" (v. 814 sq.):

οἰκτρότατα θοινάματα καὶ
σφάγια γενναίων τεκέων·

A morte dos filhos de Tiestes é evocada para justificar os crimes que, desde então, se sucederam, sem cessar, na casa dos Atridas. Não obstante a sua brevidade, a alusão é notável pelo emprego do termo σφάγια ("sacrifícios"), que o poeta foi buscar ao vocabulário do ritual de sacrifício, e de γενναίων τεκέων ("nobres crianças"), termos que claramente acentuam o carácter ignóbil de Atreu e a gravidade dos seus actos.

A última alusão ao "Festim de Tiestes" encontra-se no v. 1008 da monódia de Electra⁴⁷. No momento em que se aproxima da morte, a filha de Agamémnon recorda os acontecimentos antigos que trouxeram o sofrimento à sua família, e a memória leva-a até à maldição proferida por Mírtilo contra a raça de Pélops (vv. 982-996), causa primeira de

⁴⁴ Numa outra variante do mito, provavelmente mais antiga, o prodígio solar ocorre no momento do festim e censura, portanto, não a conduta de Tiestes, mas a horrível vingança de Atreu; cf. Σ Eur. *Or.* 812; Hyg. *Fab.* 88 e 258.

⁴⁵ Cf. Webster 1967: 145.

⁴⁶ Esta e outras versões de *Orestes* são da autoria de A. F. Oliveira e Silva (Coimbra 1982).

⁴⁷ Sobre esta monódia, vide Pulquério 1969: 55-64.

todas as desgraças. Electra começa por evocar o magnífico cordeiro do velo de ouro (τὸ χρυσόμαλλον ἄρνός, v. 998)⁴⁸, nascido nos rebanhos de Hermes, motivo da discórdia fraternal e a consequente inversão do movimento dos astros (vv. 1001-1006). A seguir, menciona brevemente os "famigerados festins de Tiestes" (τά τ' ἐπώνυμα δεῖπνα Θυέστου, v. 1008)⁴⁹ e o adultério de Aérope (vv. 1009 sq.).

Na interpretação de W. Burkert 1983: 106, a lenda do velo de ouro e o festim canibalesco de Tiestes eram, primitivamente, duas histórias distintas e assim se compreende que, já no *Agamémnon* de Ésquilo, Tiestes se veja obrigado a exilar-se em duas ocasiões diferentes da sua vida: na primeira, por ordem de Atreu; na segunda, voluntariamente, quando reconhece que o irmão o enganara ao atraí-lo a Micenas. Segundo o mesmo autor, foi Eurípides quem transferiu para a lenda do velo de ouro o prodígio astral que, nas versões retomadas pelos mitógrafos tardios e pelos poetas latinos⁵⁰, ocorre durante ou após o festim, porque o Sol, horrorizado com tamanha crueldade, se recusa a iluminar a funesta refeição e retrocede na sua rota habitual⁵¹.

No *Agamémnon* não há qualquer alusão ao incidente astral e não sabemos como este motivo era tratado nas tragédias perdidas de Eurípides. Em *Orestes*, Electra detém-se com algum pormenor neste episódio (vv. 1001-1006), insistindo na relação de causalidade entre a disputa pelo velocino e a modificação da rota astral (ᾄθεν, v. 1001). Recorde-se que o Coro de *Electra* tem o cuidado de sublinhar que foi após o roubo do velocino (τότε δὴ τότε <δὴ>..., v. 727 sqq.) que Zeus interveio no conflito para fazer justiça. A insistência neste aspecto sugere que a versão seguida por Eurípides não era a única e talvez se opusesse à tradicional, o que é típico deste poeta.

No drama de Ésquilo, a vingança de Atreu é uma das componentes da chamada "culpa hereditária" e um dos argumentos de Clitemnestra e de Egisto para justificar a morte de Agamémnon. Mas a função do "Festim de Tiestes" não fica por aqui, pois a matança das crianças é tratada em relação directa com o sacrifício de Ifigénia e com o assassinio de Agamémnon, o que lhe concede uma dimensão mais vasta. Esta relação é muito nítida na forma como se concretizam estas mortes. Ifigénia é consagrada em sacrifício por uma causa que tem suscitado grandes polémicas entre os estudiosos e não faltam nesta tragédia as alusões, algumas irónicas, àquele ritual⁵².

⁴⁸ Segundo o escólio ao v. 995, "Eurípides segue de perto o autor de *Alcmeonis*, no que diz respeito ao cordeiro".

⁴⁹ Sublinhe-se a observação de Willink ad 1007-10: "Here 'the eponymous Feast of Thyestes' merely implies the 'title' Θυέστεια, as a perversion of religious terminology".

⁵⁰ Cf. Sen. *Thy.* 785 sqq.; Ov. *Ep.* 16. 205.

⁵¹ L. Séchan 1967: 200 n. 5, com base no epigrama de Statyllius Flaccus (*AP IX*, 98), aceita a opinião que atribui a Sófocles a autoria deste motivo. Esta é, aliás, a versão retomada por Higino (*Fab.* 88) que parece inspirar-se neste trágico. Sobre este assunto, cf. Pearson, I: 91-93; Aéliou 1983, I: 86; Halm-Tisserant 1993: 92-97.

⁵² Sublinhe-se que Agamémnon é assassinado numa banheira, num λέβητος (δολοφόρος λέβητος, v. 1129), utensílio que, em algumas variantes do "Festim de Tiestes", serve para cozinhar as carnes das

Nas versões onde a execução da vingança e o banquete são temas de eleição, a ênfase é posta na crueldade e na hipocrisia de Atreu e procura-se, principalmente, suscitar o horror e a comiserção dos espectadores. Era o que provavelmente acontecia em *As Cretenses* e em *Tiestes*, mas qualquer interpretação tem de ser entendida como uma mera hipótese.

Nas obras conservadas de Eurípides, o "Festim de Tiestes" é evocado juntamente com outros acontecimentos antigos não somente para justificar a situação actual de desgraça, mas sobretudo para acentuar a amargura das figuras da casa de Agamémnon, que se vêem perpetuamente caminhar de desgraça em desgraça. A relação de causalidade entre o festim e a morte do rei, tão viva em *Ésquilo*, perde o seu vigor no trágico de *Salamina*. Não desaparecem, porém, as referências ao ritual de sacrifício, como o verso 815 de *Orestes* que caracteriza o infanticídio como σφάγια γενναίων τεκέων.

Nesta antiga lenda grega⁵³, articulam-se alguns motivos próprios do conto popular: a disputa, entre parentes, de um objecto mágico — um velo de ouro — que permite, a quem o possuir, ascender à realeza; o adultério e a traição da esposa; o prodígio astral, símbolo dos desígnios divinos⁵⁴; finalmente, a vingança cruel que culmina num infanticídio e em tecnofagia. Este último motivo constitui um dos aspectos centrais do mito de Procne, que estudaremos no capítulo seguinte.

crianças. De um modo geral, o λέβης é uma caldeira de metal utilizada para aquecer água e cozinhar alimentos. Nos tempos heróicos, estas caldeiras, de cobre e artisticamente trabalhadas, eram oferecidas aos atletas como prémio (cf., por exemplo, *Il.* 23. 884 sq.). Todavia, desde a Antiguidade e em numerosas civilizações este objecto foi associado a práticas mágico-religiosas. Afirma Burkert 1983: 100, que o grande λέβης era extremamente importante nos rituais de sacrifício praticados em Olímpia e no monte Licáon. Nos mitos gregos o λέβης é simultaneamente símbolo de morte e de imortalização/regeneração. Cozinhar ou mergulhar alguém ou algum animal nesta caldeira significa, principalmente, transformar esse ser num ser novo. Por isso, o λέβης tanto pode ser utilizado para fins benéficos como maléficos (a imortalização de Aquiles por Tétis ou o rejuvenescimento de Éson por Medeia; a morte de Pélias na mesma caldeira onde a princesa da Cólquida, perita em venenos, rejuvenescera um carneiro). Instrumento indispensável a qualquer feiticeira que se preze, a caldeira é uma presença constante nos contos de fadas recolhidos por C. Perrault e pelos irmãos Grimm; sobre este assunto, vide M. Renard, "Du chaudron de Gundestrup aux mythes classiques", *Latomus* 13 (1954) 382-389; Burkert 1983: 83 sq. ("Werewolves around the Tripod Kettle"); Chevalier/Gheerbrant, *DS*, s. v. chaudron; Halm-Tisserant 1993.

⁵³ Que estes acontecimentos eram antigos é claramente reconhecido pelos Coros de *Electra* (vv. 699-702) e de *Orestes* (v. 811).

⁵⁴ Na Bíblia encontramos, pelo menos, dois paralelos bíblicos deste motivo: o adiamento da morte de Ezequias, rei de Judá, a quem o Senhor concedeu mais quinze anos de vida, fazendo o Sol recuar dez linhas no relógio de Acáz (cf. *2 Reg.* 20. 8-11; *Is.* 38. 7 sq.), e o milagre do sol mencionado em *Is.* 10. 12 sq., que me foi indicado pela Prof. Doutora M. H. da Rocha Pereira.

2

O PRANTO DE PROCNE

O estudo deste complexo mito⁵⁵ justifica-se por duas razões: (1) o tema central é a morte do pequeno Ítis às mãos da própria mãe, inspirada por um acto de loucura, de acordo com a versão homérica, ou pelo desejo de punir a infidelidade do marido, segundo a versão mais célebre, difundida por *Tereu*, uma das tragédias perdidas de Sófocles; (2) este mito exerceu um fascínio notável nos três grandes trágicos, nomeadamente em Eurípides, que a ele alude amiúde nas suas peças conservadas sem nunca, todavia, lhe ter consagrado nenhum drama.

O primeiro testemunho literário desta triste história encontra-se no Canto XIX da *Odisseia* (vv. 518-523), um passo célebre em que Penélope revela a Ulisses, cuja identidade desconhece, o desespero que pouco a pouco lhe aniquila o coração: amargurada pela longa ausência do marido, inquieta ante o futuro incerto de Telémaco que assiste, revoltado, à destruição quotidiana do seu património, a rainha de Ítaca evoca a "filha de Pandáreo, o verdoso rouxinol" (Πανδαρέου κόουρη, χλωρητὴς ἀηδών, v. 518), o arauto da primavera, cujo canto harmonioso deplora o seu querido Ítilo, o filho do tebano Zeto, a quem, por insensatez (κατεῖνε δι' ἀφραδίας, v. 523) causou a morte.

Esta alusão constitui o único testemunho literário da versão dita "tebana", possivelmente a mais antiga, mas que apresenta diferenças significativas em relação à versão mais célebre, a "ateniense": divergem os nomes das personagens (Pandíon/Pandáreo; Ítis/Ítilo; Tereu/Zeto) e a motivação do filicídio não é a vingança da mãe, mas a sua insensatez, um acto de loucura (δι' ἀφραδίας, v. 523). Explicam os antigos escólios⁵⁶

⁵⁵ A complexidade reside, sobretudo, na existência de várias versões, estabelecidas em diferentes épocas e oriundas de diversos pontos geográficos. Touloupa 1994: 527, identifica cinco centros do mito, correspondentes a cinco versões: a) Mégara: Paus. 1. 41. 8 sq.; b) Tebas: *Od.* 19. 518-523; c) Dáulide, na Fócida: Th. 2. 29; d) Atenas: Soph. *Tereus*; e) Ásia Menor: Ant. Lib. 11). Preferimos a classificação de G. Mihailov (apud Papatomopoulos: 97 n. 1) que distingue três versões: a) a tebana, transmitida pela *Odisseia*; b) a megaro-ateniense, divulgada pelo *Tereu* de Sófocles; c) a asiática, transmitida por Antonino Liberal, mitógrafo do séc. II d. C., a partir da *Omitogonia* de Boio, um sacerdote de Delfos. Esta versão, que tem como personagens principais Aédon, Quélidon, Politecno e Ítis, situa os acontecimentos em Éfeso e apresenta elementos característicos do romance grego e dos contos milesianos.

⁵⁶ Σb *Od.* 19. 518-523 = Pherecyd., *FGrHist* 3 F 124.

que Aédon ("Rouxinol"), filha de Pandáreo, rei de Creta, invejava a fecundidade da cunhada, Níobe, esposa de Anfion, irmão de Zeto. Aédon procurou matar Amaleu, o filho primogénito de Níobe e de Anfion, mas enganou-se e tirou a vida ao seu próprio filho. Arrependida pelo que fizera, implorou a piedade dos deuses que a transformaram num rouxinol, mas nem assim deixou de lamentar o seu acto insano.

No capítulo anterior referimos que os Poemas Homéricos omitem intencionalmente determinados episódios que apresentem elementos fantásticos ou sejam destituídos de *ethos*⁵⁷. O facto de se seguir uma versão menos horrenda do mito, que apresenta a morte de Ítis como accidental, não significa, portanto, que o motivo do filicídio voluntário seja tardio. Hesíodo conhecia a lenda, porque em *Trabalhos e Dias* evoca o "rouxinol de pescoço tingido" (ἀηδόνα ποικιλόδειρον, v. 203) e a "andorinha de grito agudo" (ὄρθογόη... χελιδῶν, v. 568), e num dos seus poemas perdidos (fr. 312 MW), de acordo com o testemunho de Eliano (*VH* 12. 20), contava que o rouxinol está sempre acordado e a andorinha quase não dorme como punição por terem servido o banquete funesto a Tereu. No entanto, esta explicação etiológica pode ser da autoria do próprio Eliano e não de Hesíodo, como adverte Mihailov 1953: 188, que rejeita o testemunho. A antiguidade do mito é confirmada pela iconografia. Na mais antiga representação plástica da morte de Ítis, uma pintura de uma das métopas do templo dórico de Termos (Etólia), obra de artistas coríntios, datada do terceiro quartel do séc. VII a. C., duas mulheres debruçam-se sobre um cadáver (de Ítilo, possivelmente), e no canto superior direito lê-se a inscrição ΧΕΛΙΔΡΟΝ (Quélidon, "Andorinha"). Na parte destruída estariam, provavelmente, os nomes das outras personagens da lenda: Aédon e Ítilo⁵⁸.

O procedimento literário, ilustrado pela versão homérica, pelo qual uma personagem, geralmente feminina, identifica o seu estado de espírito com a amargura do canto do rouxinol, tornou-se um *topos* na literatura grega. Assim, a *Odisseia* inaugurou uma tradição poética que vê no canto do rouxinol tristeza e sofrimento, porque, consumido pelos remorsos, Aédon-Procne continua a deplorar a perda do filho e a chamá-lo eternamente: "Ítis, Ítis"⁵⁹. Mas nem todos os autores se filiaram nesta tradição. Os poetas líricos são sobretudo sensíveis à magia e beleza da voz do rouxinol⁶⁰.

⁵⁷ Cf. supra p. 7.

⁵⁸ Cf. *LIMC* VII. 1: 527; VII. 2: 418, fig. 1 (E. Touloupa). Sobre a iconografia deste mito, vide ainda Dobrov 1993: 209 n. 47; Halm-Tisserant 1993: 114-117.

⁵⁹ O rouxinol e a andorinha são e eram, na época clássica, muito frequentes nas zonas arborizadas da Grécia, na estação da Primavera (cf. Pollard 1977: 42 sq.). Desde muito cedo, a tradição associou a morte de Ítis ao canto do rouxinol que faz "itu, itu", porque deplora sem cessar o filho que matou; a andorinha, a quem foi cortada a língua quando era mulher, apenas grita nervosamente e assim se explica o seu chilreio teimoso, próprio de quem não pode falar; o "pou, pou" da poupa (gr. ποῦ· ποῦ, "onde? onde?") são as interrogações de Tereu durante a perseguição das mulheres (cf. Tz. ad Hes. *Op.* 566; Paus. 1. 41. 8 sq.). Sobre esta questão, vide Pollard 1977: 166; sobre o mito em geral, Burkert 1983: 179-185.

⁶⁰ Cf. Safo, fr. 136 Page; Íbico, fr. 22 Page; Simónides, fr. 81 Page. O canto do rouxinol é "universalmente reputado pela sua perfeição" e é, por excelência, símbolo do "laço íntimo do amor e da morte" (Chevalier/Gheerbrant, *DS*, s. v. rossignol). A propósito da tradição da dor do rouxinol (cf. Pl. *Phd.*

Na tragédia multiplicam-se as alusões ao mito do rouxinol que atingiu, com a exibição de *Tereu* de Sófocles, uma forma definitiva ou, pelo menos, uma forma tal que viria, doravante, a manter-se como referência para os autores posteriores⁶¹. Tanto na época alexandrina como romana foram acrescentados elementos poéticos⁶², mas aquele trágico é considerado o responsável pela divulgação da versão ateniense e por algumas inovações. Segundo Wilamowitz⁶³ foi este poeta o primeiro a identificar o nome de Procne com o rouxinol. O nome de Tereu, porém, já é conhecido, pelo menos, de Ésquilo. Com efeito, quando o Coro das Danaides, no párodo de *As Suplicantes* (vv. 57-67), compara o seu canto de dor e saudade à voz do rouxinol, identifica-o à "lastimosa esposa" (οἰκτρᾶς ἀλόχου, v. 61) de Tereu, "o rouxinol perseguido pelo falcão" (v. 62), que deplora o filho, cantando como ele sucumbiu às mãos filicidas da mãe desnaturada (v. 67). No que diz respeito à causa do filicídio, o poeta parece prender-se ainda à versão da *Odisseia*, pois δυσμάτορος κότου (v. 67) recorda δι' ἀφραδίᾳς (*Od.* 19. 523). A transformação de Tereu em falcão é outro traço de um estado muito antigo da lenda, mas não teria sentido aludir à "lastimosa esposa" de Tereu se o poeta não conhecesse a versão ateniense, aquela que nos apresenta uma mulher que, como as Danaides, faz justiça pelas suas próprias mãos, face à prepotência do marido. Assim, pensamos que à data da apresentação de *As Suplicantes*⁶⁴, a lenda do rouxinol era já bastante corrente em Atenas, a ponto de uma simples alusão poética bastar para evocar a terrível história da princesa ateniense que um dia foi desposada por um bárbaro da Trácia⁶⁵. A alusão ao "melodioso rouxinol" em *Agamémnon* 1142-1149 confirma que o poeta conhecia bem a tradição que identificava o canto da ave ao chamamento de Ítis.

Muitos anos depois, Sófocles leva à cena *Tereu*, mas, no que diz respeito à data de exibição, não há unanimidade entre os estudiosos. A tragédia foi parodiada em *As Aves*, de Aristófanes, que data de 414 a. C. Se alguns pensam, como Pearson, II: 223, que o

85a), Burkert 1983: 180, comenta: "... it requires only a little objectivity to realize what a misunderstanding, indeed, what a perverse supposition this is on the part of the human fantasy with respect to the song of the bird. This conception was not drawn from the reality of nature, but from the human tradition of horror in a nocturnal ritual". Nesta tradição literária se inscrevem dois exemplos célebres da literatura portuguesa: a "triste avezinha" de *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, e os rouxinóis de *As Viagens na Minha Terra* de Almeida Garrett. Cf. Thompson 1936: 17 sq, que cita um grande número de referências poéticas.

⁶¹ São também muitas as alusões ao rouxinol nas suas tragédias conservadas: *Aj.* 624-632; *El.* 107, 147-149, 1076 sq.; *OC* 18 sq., 668-678; *Tr.* 962 sq.

⁶² Os autores latinos, incluindo Ovídio, talvez devido ao erro de um autor ou a uma confusão etimológica, inverteram as metamorfoses das irmãs, fazendo de Procne a andorinha e de Filomela o rouxinol.

⁶³ Apud Sottomayor: 97 n. 33.

⁶⁴ Esta peça, primeira da tetralogia das Danaides, foi durante muito tempo considerada a mais antiga das tragédias gregas conservadas, mas o aparecimento, em 1952, da didascália daquela tetralogia (*Pap. Ox.* XX, 2256) veio provar que era mais recente do que se pensava. Sottomayor: 3 a 7, analisou cuidadosamente esta questão e concluiu que o drama foi exibido na década de 60.

⁶⁵ Ao comentarem o significado dramático do motivo do rouxinol nesta tragédia, Johansen/Whittle ad 68-72, chamam a atenção para o facto de tanto as Danaides como Procne serem vítimas da violência masculina.

drama foi produzido um pouco antes desta comédia⁶⁶, outros defendem uma data mais próxima da *Medeia* de Eurípides. Os argumentos são diversos, mas a questão articula-se com outra não menos importante: a relação de dependência entre as duas tragédias. Com efeito, o filicídio voluntário, motivado pela infidelidade de um marido cruel, é o tema central em *Tereu*, mas em *Medeia* é um dado inovador, que o poeta acrescentou à lenda tradicional, provavelmente inspirado no mito da princesa ateniense. Defendem, portanto, alguns críticos, que *Tereu* foi exibido cerca de 432, porque sugeriu a Eurípides aquele motivo⁶⁷. É um raciocínio errado, porque, como muito bem observa Webster 1967: 56, Eurípides não necessitava que Sófocles lhe lembrasse a história de Procne, já célebre no tempo de Ésquilo.

Observa Pearson, II: 223, que temos mais informações sobre este drama, do qual se preservaram cerca de 57 versos, do que sobre a maior parte das peças perdidas de Sófocles. As propostas de reconstituição têm sido, por isso, muitas⁶⁸. A história é resumida por Tzetzes (ad Hes. *Op.* 566) e em 1974 foi editado um papiro (P. Oxy. 3013) que parece conter o argumento⁶⁹. Outras fontes de informação são as comédias *As Aves* e *Lisístrata*, os fragmentos de Ácio, que geralmente se inspira em Sófocles, e a narrativa de Ovídio (*Met.* 6. 412-674).

Na opinião de Webster 1961: 177, a primeira parte de *Tereu* centrava-se na solidão de Procne, no regresso do marido de Atenas e na notícia falsa da morte da irmã; Procne viria, contudo, a saber a verdade por meio da "voz da lançadeira" e, na segunda parte, tinha lugar a vingança e a metamorfose das personagens principais em aves.

Sugere Kiso 1984: 60, que Sófocles introduziu na peça o tema da oposição entre atenienses e bárbaros e foi esta ideia que presidiu à localização da acção na Trácia (cf. fr. 582 Radt), com o palácio de Tereu como cenário. Pode ser uma inovação sofocliana, pois

⁶⁶ Um pouco antes não pode ser o ano de 415, pois a poupa de *As Aves* diz-se avô da poupa de Filocles, que o escólio identifica como autor da tetralogia *Pandion*, à qual pertencia a tragédia *Tereu*, presumivelmente inspirada em Sófocles, e daí a crítica de Aristófanes. Mas o passo sugere também que as personagens de Sófocles, à data daquela comédia, já iam na terceira idade, pois até já tinham netos! Cf. Kiso 1984: 74 sq. Sobre a paródia aristofânica, vide Dobrov 1993.

Webster 1961: 4, sugere uma data "not long before 431", porque entre os segmentos corais de *Tereu* e de *As Traquinias* (que ele data de 431) há uma correspondência estreita quer no metro quer no pensamento; nas suas palavras, ambas as peças têm uma "estrutura díptica" e exibem como protagonista uma mulher que se debate perante um ambiente familiar que a reprime.

⁶⁷ Opinião de N. Buchwald (apud Knox 1977: 220 n. 80), Kiso 1984: 75 sq., Dobrov 1993: 213 sq. Cazzaniga (apud Radt IV: 436), porém, defende que a peça foi apresentada não muito antes de 429, porque foi Sófocles que imitou Eurípides.

⁶⁸ Neste estudo, que nos parece essencial, pelos confrontos que nos permite estabelecer com *As Cretenses* e com a *Medeia* de Eurípides, seguimos principalmente Radt IV: 435-445, Pearson, II: 221-238, Kiso 1984 e Dobrov 1993; entre os trabalhos fundamentais que não pudemos consultar directamente, salientamos F. G. Welcker, *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet*, vol. I (Bonn 1939); I. Cazzaniga, *La saga di Irys nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana. Parte prima: La tradizione letteraria e mitografica greco-romana da Omero a Nonno Panopolitano* (Milano 1950); G. Mihailov, "La légende de Térée", *Annuaire de l'Université de Sofia* 50 (1955) 77-208; cf. as recensões críticas de Mihailov 1953 e P. Chantraine, *RPh* 31 (1957) 274-275.

⁶⁹ P. J. Parsons (ed.), *The Oxyrhynchus Papyri*. Vol. 42 (London 1974); cf. Radt IV: 435 sq. O resumo de Tzetzes concorda, em geral, com Apollod. 3. 14. 8. Sobre este assunto, vide Kiso 1984: 57 sq.; Dobrov 1993: 198.

Tucídides (2. 29. 3) afirma vigorosamente que Tereu vivia na Dáulide, na Fócida, habitada no seu tempo pelos Trácios (cf. Paus. 1. 41. 8). Alguns autores consideram, todavia, que a censura do historiador não tinha em vista Sófocles, mas Filocles. Tzetzes e o argumento publicado em 1974 por Parsons situam a vingança de Procne na Trácia e parece-nos que seria este o lugar da acção: em primeiro lugar, a princesa ateniense queixa-se da distância que a separa da casa paterna (fr. 583 Radt); por outro lado, o fr. 587 Radt (φιλάργυρον μὲν πᾶν τὸ βάρβαρον γένος) é uma dura crítica aos povos bárbaros; finalmente, a pessoa que entrega o *peplos* a Procne não decifra a mensagem de Filomela, não tanto por não saber ler, mas, pensamos, por ser trácia e não compreender a língua grega⁷⁰.

A tragédia abria com um prólogo expositivo ao cuidado de Procne (invocada no fr. 585 Radt) que confia, talvez à Ama, a amargura e a solidão da sua vida de casada, num país de estranhos costumes, distante da casa paterna, e tece duras críticas às condições de existência das mulheres, praticamente vendidas pelo pai aos maridos, a quem têm de obedecer cegamente (fr. 583 Radt)⁷¹. Cazzaniga considera que este monólogo se inspira em Eurípides (*Med.* 230 sqq.)⁷², mas as queixas da princesa da Cólquida visam as mulheres em geral, enquanto o discurso de Procne é mais sincero e pessoal: ela foi realmente entregue pelo pai a Tereu, ao passo que Medeia traiu a família e seguiu voluntariamente o amante.

Segundo a reconstituição de Kiso 1984: 65 sq., quando a peça se iniciava, o regresso de Tereu e de Filomela era aguardado com grande expectativa, mas esta hipótese pressupõe que no decurso da acção passaria algum tempo (um ano durante o primeiro estásimo). Consideramos, com Dobrov 1993: 201 n. 32, que é mais seguro assumir que a acção de *Tereu* obedecia à regra da unidade de tempo (que não está na *Poética*, mas nos seus comentadores) e, assim, quando a rainha inicia o prólogo (fr. 583 Radt), já tinha conhecimento da morte da irmã. A sua amargura é acentuada pela presença constante do Coro, constituído por anciãos trácios ou homens da confiança de Tereu, que entravam em cena talvez para anunciar a chegada do rei⁷³. Por conseguinte, Procne não tem, como Medeia, a cumplicidade e a compreensão de um Coro e tem de agir com cautela e em segredo. Mas, observa Dobrov 1993: 208, este grupo de cidadãos trácios não é cegamente leal a Tereu e comenta os acontecimentos com algum distanciamento.

É provável que o primeiro episódio apresentasse as duas figuras principais: a esta cena parece pertencer o fr. 585 Radt, que são as palavras expressas por alguém que tenta consolar Procne. Para Kiso e Dobrov trata-se do ignóbil Tereu que, depois de ter anunciado

⁷⁰ Cf. Pearson, II: 224; Dobrov 1993: 200, 212-214, 216.

⁷¹ Welcker (apud Radt IV: 439); Pearson, II: 228; Kiso 1984: 63-65; Dobrov 1993: 202 sq.

⁷² Dobrov 1993: 202, pelo contrário, defende que o fr. 583 Radt é que inspirou o lamento de Medeia.

⁷³ Kiso 1984: 65; cf. Dobrov 1993: 199 sq. Para Welcker e Calder (apud Kiso 1984: 61), os sentimentos filosóficos expressos nos fragmentos corais (fr. 590-593 Radt) sugerem também um coro masculino.

a morte de Filomela, talvez afogada durante a viagem⁷⁴, veste a capa do marido honesto e diz à esposa que aceite os desígnios dos deuses⁷⁵.

No segundo episódio, Procne recebe a visita de uma serva, ou de um mensageiro, que lhe revela a verdade sobre a sorte cruel da irmã e lhe entrega um *peplos*: mutilada por Tereu, que lhe cortou a língua⁷⁶, para não revelar que tinha sido violada, Filomela tecera nele uma mensagem. A ablação da língua, que denuncia o carácter selvagem de Tereu, conduz a uma forma de reconhecimento que é condenável, na opinião de Aristóteles, porque foi "inventado pelo poeta" (αἰ πεποιημέναι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, *Po.* 1454b 30 sq.) e se faz por meio de um objecto: a "voz da lançadeira". Tyrwhitt (apud Radt IV: 444) foi o primeiro a afirmar que as palavras κερκίδος φωνή, citadas em *Po.* 1454b 36, pertencem, na verdade, a *Tereu* (fr. 595 Radt). Para Dobrov 1993: 222, Sófocles inventou esta tortura para introduzir na peça outra inovação dramática, a destruição de Tereu pelo acto da escrita, um motivo que permite exprimir um dos temas fundamentais nesta tragédia: a oposição entre Atenas (civilização) e Trácia (barbárie). Pearson, II: 225 e 238, baseado em Aquiles Estácio (5. 3), entendeu a "voz da lançadeira" como um desenho bordado no *peplos*, mas trata-se efectivamente de uma metáfora para indicar uma mensagem em caracteres, tecida no *peplos*⁷⁷. Filomela perdeu a voz, mas serviu-se do tear para comunicar. Pelo facto de se tratar de uma mensagem escrita, supomos que o portador do presente, provavelmente trácio, não compreenderia o seu significado (como em *Ov. Met.* 6. 580), e Procne, ainda abalada pela notícia, encoraja o mensageiro a contar-lhe o que sabe (fr. 588 Radt).

O episódio terminava com a saída de Procne em busca da irmã. Se o Coro era mesmo constituído por homens da confiança de Tereu, a rainha era obrigada a agir em segredo. Segundo Ovídio, Procne sai do palácio de noite, vestida com os ornamentos de Bacante, e junta-se ao cortejo báquico (vv. 590 sqq.). Welcker, com base nos testemunhos de Acc. fr. 647 W, *Ov. Met.* 6. 587 sqq. e *Lib. Narr.* 18, considera que há no *Tereu* elementos dionisíacos⁷⁸, que levam a situar a acção de *Tereu* durante os *trieteria*, um festival trácio em honra de Diónisos, um dado que, na opinião de Dobrov 1993: 205 sq., foi também inventado pelo poeta. Nem todos os críticos partilham desta ideia, mas o fragmento coral 591

⁷⁴ Suposição de Calder e de Warmington, apud Kiso 1984: 65 n. 55.

⁷⁵ Kiso 1984: 65; Dobrov 1993: 204; Schroeder e Buckwald concordam, mas para Welcker são as palavras de um servo; Hartung defende que é o Coro que fala (apud Radt IV: 440).

⁷⁶ Cf. Tzetzes: ...τὴν αὐτῆς γλῶτταν θερίζει; Apollod. 3. 14. 8: καὶ τὴν γλῶσσαν ἐξέτεμεν αὐτῆς.

⁷⁷ Tzetzes não é preciso (δι' ἰστουργίας τὸ πᾶν φανεροῖ), mas Apolodoro (ἡ δὲ ὑφήνασα ἐν πέπλοι γράμματα) e Ovídio (*Purpureasque notas filis intexuit albis*, v. 577; *Fortunaeque suae carmen miserabile legit*, v. 582) não oferecem dúvidas.

⁷⁸ Apud Dobrov 1993: 200 sq. n. 29. Kiso 1984: 68, nota que o fr. 595a Radt (λίβανος, "incenso") pode ser uma referência àquele culto. Welcker (apud Radt IV: 440) sugeriu que o fr. 586 Radt (σπειῦδουσαν αὐτῆν, ἐν δὲ ποικίλοι φάρσι) se refere a Procne vestida de Bacante, mas outros críticos preferem relacioná-lo com o presente de Filomela; cf. Kiso 1984: 67 sq.; Dobrov 1993: 223.

Radt parece reflectir princípios básicos do culto dionisíaco, ao afirmar a igualdade entre os homens, e deve pertencer ao segundo estásimo⁷⁹.

Perante a escassez de fragmentos, os estudiosos recorrem a Ácio e a Ovídio para reconstituírem os episódios da segunda parte da tragédia. Segundo a análise de Kiso 1984: 68 sq., Procne regressa com a irmã, disfarçadas de ménades (*Ov. Met.* 6. 601 sqq.), e revela ao Coro as atrocidades cometidas por Tereu. Filomela, interpretada por um figurante, chora e a irmã diz-lhe que, em vez de chorar, é preciso agir. Enquanto medita na vingança, o pequeno Ítis entra em cena e ao reparar no filho, Procne revê as feições de Tereu e decide, nesse momento, como vingar-se (*Ov. Met.* 6. 611 sqq.). É possível que o Coro tentasse dissuadir a infanticida (*Acc.* 643-644 W), à semelhança do que acontece em *Medeia*, e tal com a Ama desta tragédia, alguém (o Coro ou a Ama) se apercebe do perigo e teme pela vida de Ítis (*Acc.* 652-653 W).

O infanticídio e a preparação do banquete decorriam durante o terceiro estásimo que, na opinião de Welcker, era um lamento por Ítis⁸⁰. Em seguida, os esposos reuniam-se em cena e Procne convencia Tereu a entrar no palácio, a pretexto de lhe ter preparado uma refeição sagrada que ele deveria consumir a sós (*Ov. Met.* 6. 647 sqq.)⁸¹. O festim canibalesco decorria no interior do palácio, durante o quarto estásimo (*Ov. Met.* 6. 650)⁸², e este evento horrendo era posteriormente narrado ao Coro por um mensageiro ou pela Ama. Segundo Ovídio, Tereu descobria a verdade de uma forma terrível: quando, no fim do banquete, ordena que lhe tragam o filho, Procne diz-lhe "Intus habes quem poscis" (vv. 655) e Filomela atira-lhe a cabeça do pequeno Ítis (vv. 658 sq.). À semelhança de Tiestes, Tereu rejeita a mesa com um grito (fr. 582 Radt, *Ov. Met.* 6. 661) e persegue as irmãs em palco, na opinião de alguns críticos, já que o episódio foi parodiado em *Listratta* (v. 563), o que parece sugerir que terá sido um momento emocionante e invulgar, a ponto de ficar na memória dos espectadores⁸³.

A tripla metamorfose, um dos aspectos mais importantes do mito, seria anunciada por uma figura divina *ex machina*, possivelmente Hermes⁸⁴, como mensageiro de Zeus (fr. 581 Radt⁸⁵). Em *As Aves*, a poupa acusa Sófocles do seu estranho e cómico aspecto (vv. 99 sq.). Pensam alguns críticos, por isso, que o poeta pode ter sido o primeiro

⁷⁹ Cf. Kiso 1984: 68; Dobrov 1993: 206 sq.

⁸⁰ Apud Dobrov 1993: 208; cf. Kiso 1984: 69.

⁸¹ Calder, apud Kiso 1984: 70.

⁸² Kiso 1984: 70.

⁸³ Cf. Welcker (apud Radt IV: 438). Kiso 1984: 71, pensa que a perseguição seria narrada e não apresentada em cena.

⁸⁴ Sugestão de Welcker, com a qual Kiso 1994: 63 sq., concorda; cf. Dobrov 1993: 210-212. A metamorfose não ocorria seguramente em cena (cf. Hor. *Ars* 185-187); Dobrov 1993: 202, conjectura: "It is also possible that Sophokles marked the symbolic death of Tereus, Prokne, and Philomela visually on the *ekkyklema* in a tableau involving subtle tokens of the metamorphosis"; cf. Knox 1977: 220.

⁸⁵ Durante muito tempo atribuído a Ésquilo, devido a uma confusão de Aristóteles, foi restituído ao Tereu de Sófocles por Welcker, mas nem todos os críticos estão convencidos da autoria sofocliana (apud Radt IV: 437).

a apresentar a metamorfose de Tereu em poupa (fr. 581 Radt), já que em Ésquilo (*Supp.* 62), o rei da Trácia é transformado num falcão (cf. Hyg. *Fab.* 25)⁸⁶. Se o resumo de Tzetzes corresponde efectivamente a esta tragédia, Procne era transformada em rouxinol e Filomela em andorinha.

Esta possível reconstituição, por mais falaciosa que seja, permite-nos ver que o motivo do filicídio voluntário não é exclusivo de Eurípides. Com efeito, o tema geral de *Tereu* é a vingança de uma esposa ultrajada, por meio de um processo cruel e totalmente antinatural: o assassínio do próprio filho para se vingar da infidelidade e da maldade do marido. No centro do drama, uma inocente criança do sexo masculino— filho único — e futuro herdeiro do trono da Trácia. Estes não são os únicos traços comuns a *Medeia*. Com efeito, tanto Procne como a esposa de Jasão são estrangeiras na terra onde se encontram. Ambas se sentem abandonadas e desiludidas com o casamento, e exprimem a sua revolta perante um mundo que as oprime. Todavia, cumprem os seus deveres familiares: a princesa ateniense concebeu um belíssimo varão; Medeia já tem dois filhos, quando Jasão a abandona.

Se bem que o tema seja semelhante, as duas peças diferem profundamente em espírito, o que se denuncia logo na diferença de títulos. Na opinião de Webster 1961: 177, Procne actua como agente da vontade de Zeus que castiga, deste modo, a *hybris* que Tereu manifestara ao maltratar Filomela⁸⁷ e a metamorfose final traduz, de certo modo, o perdão dos deuses. A disparidade no tratamento do tema é evidente na forma como a vingança é concebida pelas duas mulheres. Em *Tereu*, surge inesperadamente e Procne não hesita em executá-la o mais depressa possível, porque, de acordo com Ovídio, que pode seguir a tradição sofocliana, as feições do filho lembram-lhe o marido. Em *Medeia*, a vingança é fruto de uma longa elaboração mental que atinge o seu auge no grande monólogo: o filicídio apresenta-se à protagonista como a única possibilidade de magoar profundamente o marido. Mais do que isso: Procne dá a comer o filho a Tereu, afastando-o de si, definitivamente. Mas o motivo do banquete tecnofágico, central nesta tragédia e que Eurípides não evitou em *As Cretenses*, não teria sentido em *Medeia*, onde a posse dos filhos é um dado fundamental: as crianças são disputadas pelos pais, mesmo depois de mortas.

⁸⁶ Segundo Oder (apud Ppathomopoulos: 97 sq. n. 33), a substituição da poupa pelo falcão ocorreu um pouco antes de Sófocles e explica-se pela relação que se criou entre o ἔποψ ('poupa') e a palavra ἐπόπτης ('o que observa'), também associada ao nome de Tereu (de τηρεῖν, 'observar'); cf. Dobrov 1993: 212 n. 52; sobre a metamorfose, vide Forbes-Irving 1992: 99-107, 248 sq.

⁸⁷ Mas, sublinhe-se, a acção criminosas das duas irmãs é criticada na peça (fr. 589, 590 Radt); cf. Webster 1967: 56 sq.; Dobrov 1993: 207 sq.

Eurípides foi o poeta que mais explorou a alusão ao canto plangente do rouxinol, mas de entre os múltiplos exemplos que nos surgem nas tragédias conservadas⁸⁸, vamos apenas comentar os vv. 1021-1024 de *Héracles*, que se centram exactamente na questão do filicídio. Neste passo do drama, o Coro de anciãos de Tebas, ainda abalado pelo que acabou de acontecer em cena — a matança dos três filhos de Héracles, vítimas da loucura que atingiu o pai durante a realização de um sacrifício — evoca o crime de Procne como precedente mítico:

μονότεκνον Πρόκνης φόνον ἔχῃ λέξαι
θυόμενον Μούσαις· σὺ δὲ τέκνα τρίγον', ὦ
δαίε, τεκόμενος
λυσσάδι συγκατεργάσω μοίραι.

*Evoco a morte do filho único de Procne, sacrificado às Musas!
Mas a ti, ó desgraçado, foram três filhos, de ti nascidos,
que a Moira furiosa te levou.*

O ponto de comparação é, sem dúvida, o filicídio. Ao recorrer ao mito de Procne, o Coro pretende sublinhar a gravidade do acto do herói: Héracles matou, involuntariamente, os seus três filhos. Procne perdeu um, mas o único que tinha. Aos olhos do Coro, será o sofrimento de Procne mais suportável? E que significa θυόμενον Μούσαις? Na opinião de Bond ad 1021 sq., a expressão pretende sugerir que a morte de Ítis foi causada pelo canto melodioso de Filomela, que seduziu Tereu e esteve na origem de toda a desgraça. Bond considera esta explicação mais aceitável do que a interpretação usual: "sacrificado para se tornar objecto de canto". Reconhece, no entanto, que o canto de Filomela não é um dado normal nesta história. Delcourt-Curvers: 513 n. 2, observa que o poeta pode ter conhecido uma variante do mito que apresentava a morte de Ítis como um sacrifício às Musas. A proposta de Wunder (apud Bond), θρεόμενον Μούσαις, resolve a questão, mas tem contra si o facto de se tratar de um verbo muito raro e com poucas ocorrências nas tragédias conservadas.

Na nossa opinião, o emprego intencionalmente ambíguo de θυόμενον exprime melhor a similitude entre os dois filicídios. Esta relação é reforçada por λυσσάδι συγκατεργάσω μοίραι, que traduz a inocência do pai perante as forças divinas. Θυόμενον, que qualifica a morte de Ítis, aplica-se também aos filhos de Héracles, que são, de certo modo, "sacrificados", pois o crime ocorre durante um sacrifício e realiza-se porque o herói, na sua loucura, pensa que está a matar os filhos de Erecteu. A loucura (λυσσάδι συγκατεργάσω μοίραι) deturpa-lhe a visão. É neste ponto que o acto criminoso do herói

⁸⁸ Estas alusões surgem em contextos de grande intensidade dramática, onde a referência ao infanticídio se dilui para se pôr a ênfase na comunhão de sentimentos entre as personagens em cena e o canto triste e melodioso do rouxinol; cf. Eur. *Hec.* 336-338, *Hel.* 1107-1114, *Ph.* 1515-1518, *Phaët.* 67-70, *Rh.* 546-550.

se aproxima do da princesa ateniense, porque na chamada versão "tebana", que nos foi transmitida pela *Odisseia*, é a cegueira de espírito que leva Procne a tirar a vida ao seu filho, quando tentava destruir o primogénito de Níobe. É assim que se pode dizer que Ítis foi sacrificado, à semelhança dos filhos de Hércules, ao morrer em lugar do primo. O nome de Procne remete-nos para a lenda ateniense, mas o Coro de anciãos de Tebas tem presente a versão local, certamente a mais antiga do mito, que fundou a tradição poética que associa o canto amargurado do rouxinol ao pranto da princesa ateniense.

A LENDA DA DEUSA BRANCA

Na estrutura complexa deste mito, que tem por base os três casamentos do rei Átamas⁸⁹, distingue-se um tema que nos parece fundamental analisar: o ódio que as suas três esposas — Néfele, Ino e Temisto — nutrem umas pelas outras e as tentativas falhadas para destruírem os filhos do casamento anterior. O infanticídio premeditado é, portanto, um dos motivos nucleares desta história, que, em algumas versões, se articula com o filicídio involuntário, causado por uma loucura de origem divina, como em *Héracles*, ou pelo engano da mãe, como no mito de Aédon-Procne, na versão transmitida pela *Odisseia*.

Interessa-nos principalmente abordar os episódios que dizem respeito ao segundo e terceiro casamentos do rei de Orcómeno, isto é, os que têm Ino como protagonista e envolvem os seus filhos, porque foram levados à cena por Eurípides no drama perdido *Ino*, e são evocados pelo Coro de *Medeia* como precedente mitológico. Antes de passarmos a este estudo, parece-nos conveniente resumir o mito e, para isso, recorreremos às versões transmitidas pelos mitógrafos tardios.

Átamas casou em primeiras núpcias com Néfele⁹⁰, que lhe deu dois filhos: Frixo e Hele. A segunda esposa, Ino, filha de Cadmo e de Harmonia, ciumenta dos filhos do primeiro casamento do marido, não descansou enquanto não descobriu uma forma de os destruir. Assim, convenceu as mulheres do reino a torrar o trigo reservado para semente e, por conseguinte, nesse ano a terra não germinou. A esterilidade dos campos e a fome que alastrou pelo país convenceram o rei a enviar mensageiros ao oráculo de Delfos. A esposa subornou-os quando regressavam e persuadiu-os a anunciar que o deus aconselhava o sacrifício de Frixo a Zeus. Átamas, ainda que contra a sua vontade, viu-se obrigado a satisfazer as exigências do seu povo e a cumprir o oráculo. No entanto, no momento em que o sacrifício estava prestes a ser executado, Néfele enviou o carneiro do velo de ouro, um

⁸⁹ Átamas, filho de Éolo e neto de Heleno, reinava em Orcómeno, na Beócia, de acordo com Apollod. 1. 9. 1, mas Higino apresenta-o como rei de Halos, na Tessália (*Fab.* 1).

⁹⁰ Sobre Néfele, uma figura com atributos divinos, que personifica a nuvem (Νεφέλη, "nuvem"), como o seu nome indica, vide M. Pipili, *LIMC* VI. 1, s. v. Nephelē II.

presente de Hermes, que fugiu com as crianças para a Cólquida⁹¹. Frixo chegou ao seu destino e, como lhe tinha sido ordenado, sacrificou o carneiro e entregou o velo a Aetes, mas Hele caiu no mar, no lugar que, desde então, recebeu em sua honra o nome de Helesponto⁹².

Falhado o plano, Ino refugiou-se nas montanhas, junto das Bacantes ao serviço de Diónisos⁹³, mas todos pensavam que tinha morrido. Átamas voltou a casar e a sua nova esposa, Temisto, deu-lhe também dois filhos: Orcómeno e Esfíngio. Um dia, o monarca descobriu que a antiga esposa estava viva e introduziu-a no palácio como escrava. Temisto não a reconheceu, mas quando soube que Ino não morrera, decidiu matar-lhe os filhos — Learco e Melicertes — que viviam no palácio junto do pai. Tomou a nova serva como confidente e pediu-lhe que vestisse de negro os filhos da rival e os seus de branco. Ino cumpriu a ordem, mas inverteu as vestes e Temisto acabou por matar os próprios filhos. Quando descobriu o que fizera, suicidou-se. O rei, dominado pela loucura, atingiu Learco com uma seta e Ino agarrou no filho mais novo, Melicertes, e precipitou-se no mar. Os deuses, movidos pela piedade, divinizaram-na.

Esta segunda história, transmitida pela *Fab.* 4 de Higino, que se apresenta como um resumo de *Ino* de Eurípides, articula o plano criminoso de Temisto com a morte de Learco e de Melicertes, causada pela loucura do pai e pela fuga desesperada da mãe.

Numa outra versão, o duplo filicídio é provocado por Hera (διὰ μῆτιν Ἥρας: Apollod. 1. 9. 2) e tem a ver com Diónisos, o filho de Zeus, gerado da sua relação com Sêmele⁹⁴. Logo que nasceu, o pai dos deuses entregou o bebé divino a Hermes, que o confiou aos cuidados de Átamas e de Ino, e os aconselhou a criarem-no como uma rapariga. Indignada, Hera atingiu-os de loucura: Átamas, na caça, confundiu Learco com um veado e feriu-o com uma seta; Ino lançou Melicertes numa caldeira a ferver e, a seguir, pegou no filho morto e lançou-se ao mar. Ambos foram divinizados: Ino recebeu o nome de Leucoteia,

⁹¹ Néfele e o carneiro dourado são mencionados pela primeira vez em Hesíodo (fr. 68 MW) e em Ferecides (*FGH Hist* 3 F 99). Segundo Burkert 1983: 114, o sacrifício de Frixo a Zeus Lafístio (cf. Paus. 9. 34. 5) e a salvação por meio do carneiro alado enviado pela "nuvem", relaciona-se com práticas rituais que pretendem actuar sobre os fenómenos meteorológicos: Átamas aceita sacrificar o filho para pôr fim à seca e à fome, mas no instante derradeiro a nuvem, Néfele, desce e o carneiro dourado foge com as vítimas do sacrifício; na Cólquida, o sacrifício realiza-se, mas é o carneiro que ocupa o lugar antes reservado a Frixo. Portanto, este mito exemplifica claramente a substituição da vítima sacrificial humana por um animal, cujo paralelo bíblico mais antigo é o sacrifício de Abraão (*Gn.* 22). Na interpretação de Frazer, I: 75, "These traditions point to the conclusion that in the royal line of Athamas the eldest son was regularly liable to be sacrificed either to prevent or to remedy a failure of the crops, and that in later times a ram was commonly accepted as a substitute for the human victim" (cf. Hdt. 7. 197). Sobre este assunto, cf. Burkert 1983: 114 sq.

⁹² Apollod. 1. 9. 1. Como sugere Pearson, I: 1, esta história, que se relaciona com a lenda dos Argonautas em busca do velo de ouro, deve ter sido tratada nos poemas perdidos do Ciclo Épico; uma outra versão, atestada por Hyg. *Fab.* 2, concilia o sacrifício de Frixo com a morte de Ino.

⁹³ Recorde-se que Ino é irmã de Agave e, portanto, uma das bacantes que intervêm na morte de Penteu em *As Bacantes* de Eurípides; cf. Eur. *Ba.* 229, 682, 925, 1129, 1228.

⁹⁴ Pausânias (1. 44. 7) cita as duas versões.

a "deusa branca"⁹⁵, e Melicertes passou a chamar-se Palémon. Os Jogos Ístmicos foram fundados por Sísifo em sua homenagem⁹⁶.

A transformação de Ino em deusa marinha já é citada no Canto V da *Odisseia* (vv. 333-336): é Leucoteia (... Κάδμου θυγάτηρ, καλλίσφυρος Ἴνῶ / Λευκοθέη, v. 333 sq.) quem socorre Ulisses, ao dar-lhe o véu que lhe permite chegar ao País dos Feaces. Se bem que o Helesponto seja já mencionado (*Il.* 7. 86), não há nos Poemas Homéricos nenhuma referência explícita à história dramática de Átamas, que foi uma fonte de inspiração para os três grandes trágicos. Infelizmente, todas as peças se perderam e, no caso de Ésquilo e de Sófocles, os fragmentos conservados são pouco significativos⁹⁷.

Eurípides compôs três peças sobre este mito: duas tragédias intituladas *Frixo*⁹⁸ e *Ino*⁹⁹. Parodiada por Aristófanes em *Os Acamenses* (v. 434)¹⁰⁰ e em *As Vespas* (v. 1413 sq.), esta peça foi seguramente exibida antes de 425, mas a métrica aponta para uma data ainda mais antiga, na opinião de R. Aéliou 1983, I: 278. Webster 1967: 86 sq., considera que Ino se aproxima, pelo seu carácter, de Medeia, da segunda Fedra e de Alcmena em *Heraclidas*.

⁹⁵ O mito de Leucoteia, observa Burkert 1983: 178 sq., liga-se inegavelmente a práticas de culto. A deusa e o seu filho eram venerados em todas as partes do mundo grego e o motivo do mergulho no mar com o filho aproximam-na de uma outra figura divina: a deusa síria dos peixes. Conta o historiador Xanto de Sardes que a malvada rainha Atargátis foi capturada e, por ser arrogante, afogaram-na com o filho, Ichthys ("Peixe"), no lago Askalon. Tal como Ino, Atargátis foi divinizada e tornou-se na Grande Deusa de Askalon (cf. Burkert 1983: 204 sq.; 1993: 338).

Na opinião de Farnell 1921: 36, o carácter marinho de Ino tem menos expressão que o ctónico, que ela nunca perdeu: "she must be primarily regarded as earth-sprung, as a vegetation heroine-goddess of the Boeotian soil". Estes atributos explicam a sua relação estreita com Sémele e com Diónisos. Ino persuade as mulheres a torrarem o grão de trigo e esta história, acrescenta o mesmo autor, "may well have been suggested by the consciousness of her vegetation-powers" (p. 37).

⁹⁶ Cf. Apollod. 1. 9. 2; 3. 4. 3. Pausânias conta que um golfinho transportou o corpo de Melicertes até ao Istmo de Corinto, onde Sísifo o recolheu e fundou os Jogos Ístmicos em sua honra (1. 44. 8; 2. 1. 3). Refere ainda que no templo de Poséidon, no Istmo, existia uma estátua criselefantina que representava o pequeno deus sobre um golfinho (2. 1. 8). Farnell 1921: 41 sqq., recorda, como paralelo deste culto, os jogos que estiveram na origem dos Jogos Nemeus, fundados pela expedição dos Sete em honra do bebé Ofeltes, picado por uma serpente venenosa, mito tratado por Eurípides no drama perdido *Hipsípila*.

⁹⁷ Do *Átamas* de Ésquilo preservou-se um fragmento com algum sentido, onde se menciona um caldeirão sobre o fogo (fr. 1 R): τὸν μὲν τρίπους ἔδῄξατ' οἰκείος (?) λέβητος
αἰεὶ φυλάσσαν τὴν ὑπὲρ πυρός στάσιν

A presença do λέβητος levou alguns críticos, como Mette (apud Webster 1967: 98 n. 96), a sugerir que o assunto desta tragédia fosse a loucura de Átamas, mas tanto Webster (ibidem), como Aéliou 1983, I: 279, consideram arriscado formular qualquer hipótese com base num único fragmento e, observa a autora francesa, mesmo que se admitisse que era exactamente esse o tema do drama, não sabemos como o poeta o tratava (p. 279); cf. Radt III: 123-125; Nauck²: 3 sq. Sófocles apresentou dois dramas intitulados *Átamas* e um *Frixo*.

⁹⁸ Um dos dramas lidava com os acontecimentos narrados em Apollod. 1. 9. 1, isto é, o plano falhado de Ino para acabar com a vida dos filhos de Néfele. Hele é certamente uma criança, mas Frixo é um jovem que compreende o alcance da sua missão e é provável que Eurípides explorasse o motivo do sacrifício voluntário, introduzindo, assim, um elemento inovador no drama. Sobre este assunto, vide Nauck²: 626-632; C. Austin, *Nova Fragmenta Euripidea* (Berlim 1968) 101 sq.; Webster 1967: 131-136; Aéliou 1983, I: 280 sq.; Ph. Bruneau, *LIMC* VII, s. v. Phrixos et Helle.

⁹⁹ Cf. Nauck²: 482-490; Webster 1967: 98-101; Aéliou 1983, I: 278 sq.

¹⁰⁰ Cf. supra p. 13 n. 33.

A *Fab. 4* de Higino intitula-se *Ino Euripidis* e, se alguns críticos pouco valor atribuíram a esta informação, Webster e Pearson¹⁰¹ consideram-na um testemunho válido e admitem que o relato do mitógrafo latino pode corresponder ao argumento da tragédia de Eurípides. Com efeito, todos os outros elementos informativos se harmonizam com a narrativa de Higino. Horácio estabelece um contraste muito nítido entre o carácter de Medeia e o de Ino: a primeira é *ferox inuictaque*, a segunda *flebilis*, chorosa (*Ars* 123). As alusões paródicas de Aristófanes não se afastam desta ideia, antes pelo contrário: os "farrapos de Ino" (*Ach.* 434), a palidez do seu rosto e a atitude de súplica (*V.* 1413) sugerem que Eurípides apresentava uma figura oprimida, sofredora, características que os episódios narrados na *Fab. 4* (as ameaças de Temisto, a loucura de Átamas e a morte dos filhos) justificam plenamente.

Ao tentar reconstituir a intriga do drama, Webster 1967: 98 sq., concluiu que há correspondência entre os fragmentos de *Ino* e o conteúdo da narrativa de Higino. Todavia, embora se tenha conservado um número razoável de versos (setenta e sete), persistem dúvidas importantes em relação a alguns momentos da tragédia. Esta proposta não passa, portanto, de uma conjectura, onde dominam mais as lacunas do que as certezas.

O prólogo seria talvez enunciado por Átamas, mas nenhum fragmento o confirma. No primeiro episódio, o monarca apresentava Ino e recomendava-a como Ama a Temisto (410, 412 N²). Seguiu-se um aceso debate entre as duas mulheres (413; 415-420; 409 N²)¹⁰². Webster 1967: 99 cita o testemunho de Plutarco que, a propósito do fr. 413 N², informa que Ino se caracteriza pela *παρησία*, pela liberdade de expressão¹⁰³. A protagonista, que se disfarça nesta cena de Ama confidente, tentava talvez acalmar Temisto que, por certo, expressava o seu ódio pela segunda esposa de Átamas e o desejo de vingança. O debate terminava com um comentário final de Ino sobre as fraquezas das mulheres, os problemas do casamento e a perigosa inveja (400-403 N²; cf. Webster 1967: 99 sq.).

Temisto decide pôr em marcha o seu plano criminoso e antes de entrar no palácio solicita, provavelmente a Ino, que guarde segredo, como na *Fab. 4* (411 N²). "How the stage action proceeded here is unknown", afirma Webster 1967: 100. Infelizmente, é um dos momentos da tragédia que mais nos interessa: o do infanticídio. Já vimos que, de acordo com Higino, Temisto ordena à pretensa serva que vista os seus filhos de branco e os de Ino de negro, mas a protagonista faz exactamente o contrário. Parece-nos correcto supor que Temisto já não regressava à cena, porque se suicidava ao saber que tinha assassinado os seus próprios filhos. Os acontecimentos eram narrados posteriormente por um mensageiro e talvez Eurípides fizesse uso do *ἐκκύκλημα*. Assim, no momento em que terminava o

¹⁰¹ Webster 1967: 98; Pearson, I: 3; cf. Aélion 1983, I: 278.

¹⁰² Webster 1967: 99, que menciona como paralelo os debates entre amas e senhoras em *Andrómaca* e no primeiro *Hipólito*.

¹⁰³ Ἡ δ' Εὐριπίδειος Ἴνῃ παρησίαν ἀγούσα περὶ αὐτῆς εἰδέναι φησὶ ἴσιν — ἀσφαλές (Nauck²: 487).

estásimo, ouvia-se o grito de horror de Temisto e, em seguida, as portas do palácio abriam-se, mostrando os corpos das crianças, vestidas de negro, junto do corpo da mãe. Na sequência destes acontecimentos, Átamas acusava Ino da matança e talvez a ameaçasse de morte (cf. Aélión 1983, I: 278). A protagonista chorava e apelava a Átamas (Ar. V. 1413; Hor. *Ars* 123) e talvez desabafasse o seu arrependimento com o Coro, constituído provavelmente por mulheres, como sugere o fr. 399 N² (Webster 1967: 100).

"After that we are in the dark", admite, mais uma vez, Webster 1967: 100. A dificuldade principal decorre do facto de a *Fab.* 4 reunir dois episódios originalmente independentes, o que não é vulgar numa tragédia, mas também não é impossível: a ira de Temisto e a loucura de Átamas, cujas causas o mitógrafo não esclarece, mas que parece relacionar-se com o desespero pela perda dos filhos e da actual esposa. Acaso os acontecimentos tomavam o rumo indicado por Higino? Assim, Átamas saía para caçar com Learco e, mais tarde, um mensageiro anunciava a loucura do monarca e a morte do filho primogénito (fr. 421, 422 N²). Ino revelava nesse momento a intenção de se suicidar com Melicertes e a peça terminava com o aparecimento de uma figura divina, talvez Diónisos, como pensa Zielinski (apud Aélión 1983, I: 279 n. 14). Os fr. adespota 100 e 101 N², atribuídos por Wilamowitz (apud Webster 1967: 100) a um *deus ex machina*, pertencem certamente a um discurso final que anuncia a deificação de Ino e a instituição de um culto em honra de Melicertes.

Tentámos reconstituir a intriga de *Ino*, mas não sabemos qual o alcance do motivo do infanticídio nesta tragédia. Que razões movem Temisto a desejar a morte dos filhos de Ino? O ciúme ou antes o desejo de vingança por Átamas lhe ter ocultado que a segunda esposa estava viva? O receio de vir a ser repudiada?

Na opinião de Webster 1967: 100, Temisto executava o infanticídio durante a realização de um sacrifício: "Themisto must have been able to make the sacrifice appear necessary (...). Then the children had to be dressed for death as in the *Hercules Furens* (329, 442, 526) and in the *Melanippe Sophe*". Deste modo, Ino pôde salvar os filhos com a troca das roupas (cf. Hyg. *Fab.* 4). No entanto, nenhum testemunho confirma a conjectura daquele especialista e o motivo da troca das vestes, estratégia feminina muito frequente no conto popular¹⁰⁴, não implica *per se* a celebração de um sacrifício. Tanto em *Héracles* como em *Melanippe Sophe*, as crianças envergam os trajes fúnebres, porque se preparam para ser vítimas, não de um sacrifício, mas de um assassinio.

Parece-nos, todavia, que o mais importante neste drama é, como em *Héracles*, a mudança repentina da fortuna: Ino chega a tempo de salvar os filhos a uma morte certa às mãos da madrasta, mas não consegue evitar a loucura que se apodera do espírito de Átamas e o leva a perder os únicos filhos que ainda lhe restam. A situação trágica de Ino é, por isso,

¹⁰⁴ Cite-se um exemplo recolhido na literatura portuguesa: o conto "A Aia" de Eça de Queiroz.

muito semelhante à daquele herói grego, mas há um certo número de aspectos que a aproximam de Medeia.

Horácio, na sua *Arte Poética* (vv. 119 sqq.), aconselha o bom escritor a prestar atenção aos caracteres definidos pela tradição e exemplifica: *Sit Medea ferox inuictaque, flebilis Ino...* (v. 123). Portanto, a tradição poética consagrou o carácter violento e indomável de Medeia e a figura débil e chorosa de Ino. No entanto, se bem que distantes quanto à sua natureza, as duas mulheres têm em comum a perda simultânea dos dois filhos e é esta evidência que inspira o Coro de *Medeia* (vv. 1279-1289), no momento em que, dentro do palácio, a protagonista se prepara para executar o golpe fatal.

O Coro indigna-se com a audácia de Medeia e sente-se incapaz de compreender as motivações do acto filicida. Só alguém com um coração de pedra teria coragem de roubar a vida aos próprios filhos (vv. 1279-1281). Por isso, diz o Coro, este crime é excepcional na tradição mitológica, porque Ino, ao menos, não agiu de livre vontade. Foi coagida pelas circunstâncias e é, como Hércules, uma vítima dos ciúmes da "esposa de Zeus". O seu acto ainda tem uma justificação; o de Medeia é imperdoável! (vv. 1282-1285).

A evocação de um precedente mitológico acentua, neste caso, a gravidade e a invulgaridade do acto criminoso da princesa bárbara, mas foi esta a única razão que presidiu à escolha do Coro? E por que não se cingiu o poeta à lenda tradicional?

Não nos parece, como pensa Page ad 1284, que o poeta tenha retomado uma versão menos conhecida da lenda, mas corrente no seu tempo. O Coro limita-se a modificar alguns dados da lenda para reforçar o paralelo entre Ino e Medeia. A maior infracção é considerar o filicídio voluntário exclusivo da princesa da Cólquida e omitir, por exemplo, o mito de Procne, cujas motivações filicidas a aproximam muito mais de Medeia. Sugere S. P. Mills (apud Newton 1985: 499 n. 6) que a ausência de Procne pode estar relacionada com a probabilidade de o drama *Tereu*, de Sófocles, ter sido exibido algum tempo antes de *Medeia*. Mas, a escolha de um paradigma mitológico não se prende com motivações de ordem externa e, neste caso, obedece claramente a intenções dramáticas: o objectivo do Coro é demonstrar que a atitude de protagonista é única e inimitável. Todavia, há pontos de contacto entre os dois mitos.

Afirma R. Eisner 1979: 159, "Euripides has chosen the Ino paradigm because Hera enters into Medea's crime". Mas Hera não é apenas a deusa ciumenta que, como Medeia, pune as traições do marido por meio do sofrimento de seres inocentes. Ela é a deusa-mãe, a deusa da fertilidade, que preside ao casamento e ao nascimento. Ela é, por conseguinte, a protectora do lar, das mulheres casadas, das uniões e dos filhos legítimos. Recorde-se que tanto Medeia como Ino se vêem, a certa altura das suas vidas, repudiadas ou fora da união legítima, quando ambas têm filhos. Este é um dos aspectos sublinhados no comentário final do Coro (vv. 1290-1292): a discórdia no seio da família.

A insistência no motivo do mergulho no mar evoca veladamente a deificação de Ino em deusa Leucoteia e, de certo modo, anuncia o desfecho da tragédia e o aparecimento de Medeia com as características de um *deus ex machina*¹⁰⁵. Em 1378 sqq., a protagonista diz que vai sepultar os filhos no templo de Hera Akraia e anuncia a instituição em Corinto de cerimônias anuais de expiação do seu crime. Neste ponto, o paralelo entre as duas mulheres torna-se ainda mais estreito, porque a tradição relacionava o mito de Ino-Leucoteia com a instituição dos Jogos Ístmicos por Sísifo¹⁰⁶, em Corinto, em honra de Melicertes.

Mas o paralelo permite-nos outra reflexão: antes da precipitação no mar, de acordo com algumas versões da lenda, Ino foi perseguida por Átamas (como Tereu perseguiu Procne e Filomela). O Coro espera que o mesmo aconteça em cena e, na verdade, logo que termina o estásimo, Jasão ocorre em busca da assassina com o intuito de a castigar (vv. 1293 sqq.). No entanto, ao contrário do que seria normal numa mulher, a fuga, Medeia enfrenta o antigo amante e, mais uma vez, confirma a sua reputação: ninguém lhe é comparável! Ela é *ferox inuictaque!*

A história de Átamas foi composta a partir da reunião de lendas primitivamente distintas, onde convergem motivos próprios dos mitos sobre o infanticídio. De entre esses motivos, salientamos o do ciúme da madrasta em relação aos descendentes do marido, que tem geralmente consequências graves e pode culminar num erro fatal, como no caso de Temisto ou de Aédon que, ao tentar destruir o primogénito de Níobe, causou a morte ao próprio filho. O ódio em relação aos filhos de uma rival é um motivo frequente na mitologia e na literatura gregas: antes de morrer, Alceste suplica a Admeto que não volte a casar, porque é perigoso para uma criança o ciúme de uma madrasta; Medeia não suporta que Jasão venha a ter descendentes de uma outra esposa e, quando a filha de Creonte recebe as crianças nos seus aposentos, desvia o olhar com rancor e aversão¹⁰⁷; o assunto do drama perdido *Egeu*, de Eurípides, era precisamente a história dos ciúmes de Medeia em relação a Teseu, o filho de um anterior casamento do rei ateniense; e, para citarmos apenas alguns exemplos, recorde-se que é o motivo do ciúme da madrasta (neste caso Ino) que está na origem do sacrifício de Frixo e de Hele.

Mais uma vez, como nos mitos abordados nos capítulos anteriores, o infanticídio surge claramente associado à violência no seio da família e, por isso, também Ino, no drama homónimo de Eurípides, comenta, como Atreu e Procne, as dificuldades do casamento (402 N²). Todavia, o tema da vingança motivada pela infidelidade conjugal, que Eurípides desenvolve em *Medeia*, ocupa aqui um lugar modesto.

¹⁰⁵ Esta é também a opinião de Newton 1985: 499. Para Mills 1980: 294, "The description of the sea-plunge may suggest that the chorus expect that Medea too will die by her own hand now". O mergulho no mar com o filho é um dado comum a todas as variantes do mito.

¹⁰⁶ Sísifo, evocado em *Med.* 1381, é irmão de Átamas.

¹⁰⁷ *Eur. Alc.* 304 sqq., 371-373; *Med.* 1147-1150; cf. *Ion* 1025.

SEGUNDA PARTE

1

A FÚRIA DE MEDEIA

Os Poemas Homéricos não mencionam o nome da princesa da Cólquida, mas referem o "terrível Aetes" (ὄλοόφρονος Αἰήταο, *Od.* 10. 137), seu pai e irmão de Circe, Pélias "rico em rebanhos" (πολύρρηνος, *Od.* 11. 257), e a expedição dos Argonautas: no Canto XII da *Odisséia* (v. 69 sq.) diz-se que a nau Argos foi a primeira a transpor as Planctai (Πλαγκτάς, v. 61). As primeiras referências a Medeia surgem na *Teogonia* de Hesíodo (vv. 956-962):

Ἡελίοι δ' ἀκάμαντι τέκε κλυτὸς Ὠκεανίην
Περσηῆς Κίρκην τε καὶ Αἰήτην βασιλῆα.
Αἰήτης δ' υἱὸς φαειμυβρότου Ἡελίοιο
κούρην Ὠκεανοῖο τελέηεντος ποταμοῖο
γῆμε θεῶν βουλῆσιν, Ἰδύϊαν καλλιπάρηον·
ἦ δὴ οἱ Μήδειαν εὐσφυρον ἐν φιλότῳ
γείναθ' ὑποδηθεῖσα διὰ χρυσῆν Ἀφροδίτην.

Para Hélios incansável, gerou a ilustre Oceânide

Perseide, Circe e o rei Aetes.

E Aetes, filho de Hélios, luz dos mortais,

desposou a filha de Oceano, rio perfeito,

segundo os designios divinos, Idia de belo rosto

que, dominada pelo amor graças a Afrodite dourada,

gerou, para ele, Medeia de belos tomozelos.

Descendente de Hélios¹⁰⁸ por parte do pai, e de Oceano pelo lado da mãe, sobrinha da feiticeira Circe, Medeia apresenta-se como um ser extraordinário¹⁰⁹. No entanto, a sua imagem literária primitiva é a de uma simples princesa apaixonada que deixa a

¹⁰⁸ Como Pasífae, Ariadne e Fedra, outras grandes infelizes no amor.

¹⁰⁹ Sobre a teoria das origens divinas desta figura, vide Moreau 1994-95.

casa paterna para viver junto do marido¹¹⁰. A figura da poderosa feiticeira que a todos infunde respeito é mais tardia.

Medeia era também mencionada no poema épico perdido *Korinthiaka*, atribuído a Eumelo. Um escólio a Píndaro (ad *O.* 13. 74 = fr. 2^A Davies) preservou oito versos daquele poema. Aí se diz que "o filho brilhante de Hipérion", Hélios, ofereceu Corinto a Aetes. O pai de Medeia confiou a terra a Bunos, para dela cuidar até que voltasse, e partiu para a Cólquida¹¹¹. Pausânias, na descrição de Corinto, parafraseia aquele fragmento (2. 3. 10) e acrescenta que os habitantes de Corinto proclamaram Medeia sua rainha. Foi assim que Jasão se tornou soberano desta terra (2. 3. 10 sqq. = fr. 3^A Davies)¹¹². A seguir, ainda citando Eumelo, conta-nos como os príncipes perderam a vida às mãos da própria mãe:

Μηδεΐαι δὲ παῖδας μὲν γίνεσθαι, τὸ δὲ αἰὲ τικτόμενον κατακρύπτειν αὐτὸ ἐς τὸ ἱερὸν φέρουσαν τῆς Ἥρας, κατακρύπτειν δὲ ἀθανάτους ἔσεσθαι νομίζουσιν· τέλος δὲ αὐτὴν τε μαθεῖν ὡς ἡμαρτήκοι τῆς ἐλπίδος καὶ ἅμα ὑπὸ τοῦ Ἰάσονος φωραθεῖσαν — οὐ γὰρ αὐτὸν ἔχειν δεομένην συγγνώμην, ἀποπλέοντα <δὲ> ἐς Ἰωλκὸν οἴχεσθαι —, τούτων δὲ ἕνεκα ἀπελθεῖν καὶ Μήδειαν παραδοῦσαν Σισύφῳ τὴν ἀρχήν.

Medeia teve filhos e, cada vez que algum nascia, levava-o para o templo de Hera, onde o escondia, julgando que, se os escondesse, tornar-se-iam imortais. Por fim, compreendeu que não obtinha o que esperava e, ao mesmo tempo, foi surpreendida em flagrante por Jasão, que não teve perdão para as suas súplicas, mas antes navegou para Iolco e se foi embora; por causa disso, Medeia confiou o reino a Sísifo e também partiu.

Nesta versão épica, o filicídio é *involuntário* e resulta de uma prática mágico-religiosa que tem como objectivo conferir a imortalidade às crianças. Medeia vê goradas as suas expectativas, no momento em que é surpreendida em flagrante pelo marido, que não lhe perdoa, certamente porque os filhos acabaram por morrer, embora o relato não seja explícito¹¹³. Só assim se explica a ira de Jasão.

¹¹⁰ Cf. Hes. *Th.* 992-1002. Moreau 1994-95: 175 sqq., crê que a degradação moral de Medeia ocorreu entre o último quartel do séc. VI e a exibição do drama de Eurípides.

¹¹¹ Cf. Page: xxii.

¹¹² Cf. Σ *Med.* 9: ὅτι δὲ βεβασίλευκε τῆς Κορίνθου ἡ Μήδεια, Εὐμηλος ἱστορεῖ καὶ Σιμωνίδης (Eumel., fr. 3^B Davies).

¹¹³ Esta narrativa apresenta a estrutura de um tema bastante popular, presente, por exemplo, no ritual de imortalização de Demofonte (*H. Cer.* 226-291; Apollod. 1. 5. 1) e de Aquiles: uma divindade (*Deméter/Tétis*) passa secretamente pelas chamas um recém-nascido (Aquiles/Demofonte) no sentido de o despojar do que nele é precíval e conferir-lhe, deste modo, a imortalidade. O ritual nem sempre corre bem e, tal como no mito de Medeia, a criança acaba por morrer. Noutras versões, a deusa é surpreendida em flagrante e, irritada com a curiosidade dos seres humanos, abandona a criança e a operação mágica não se concretiza. Sublinhe-se que estes mitos remetem para a prática da imortalização pelo fogo, enquanto na versão de Eumelo o ritual consiste em *esconder* as crianças no templo de Hera. Sobre o ritual de imortalização por meio do fogo, vide Roussel 1920: 161 sq.; Frazer: 311-317; N. J. Richardson (ed.), *The Homeric Hymn to Demeter* (Oxford 1974) 231-234; Burkert 1983: 280 sq.; Halm-Tisserant 1993: 49-87.

O escólio ao v. 264 de *Medeia* apresenta duas versões diferentes que atribuem a autoria do infanticídio aos Coríntios. Segundo a versão do gramático Parmeniscos:

Ταῖς δὲ Κορινθίαις οὐ βουλομέναις ὑπὸ βαρβάρου καὶ φαρμακίδος γυναικὸς ἄρχεσθαι αὐτῇ τε ἐπιβουλεῦσαι καὶ τὰ τέκνα αὐτῆς ἀνελεῖν, ἑπτὰ μὲν ἄρσενα, ἑπτὰ δὲ θήλεα. (...) ταῦτα δὲ διωκόμενα καταφυγεῖν εἰς τὸ τῆς Ἀκραίας Ἱερός καὶ ἐπὶ τὸ ἱερόν καθίσαι. Κορινθίους δὲ αὐτῶν οὐδὲ οὕτως ἀπέχεσθαι, ἀλλ' ἐπὶ τοῦ βωμοῦ πάντα ταῦτα ἀποσφάζει. λοιμοῦ δὲ γενομένου εἰς τὴν πόλιν πολλὰ σώματα ὑπὸ τῆς νόσου διαφθείρεσθαι.

As mulheres de Corinto, não desejando ser dirigidas por uma mulher bárbara e perita em venenos, revoltaram-se e mataram-lhe os filhos, sete rapazes e sete raparigas. (...) Estes, perseguidos, refugiaram-se no templo de Hera Akraia e sentaram-se no altar. Nem assim os habitantes de Corinto os pouparam, mas degolaram-nos todos sobre o altar. Uma peste invadiu, então, a cidade e muitas pessoas perderam a vida por causa desta doença.

Em resultado, instituiu-se uma cerimónia religiosa para afastar a praga: anualmente, sete rapazes e sete raparigas eram eleitos para servir o templo da deusa e expiar o sacrilégio cometido pelos habitantes de Corinto¹¹⁴. De acordo com a versão de Dídimο, baseada no testemunho de Creófilo de Samos:

Τὴν γὰρ Μήδειαν λέγεται διατρίβουσαν ἐν Κορίνθῳ τὸν ἄρχοντα τότε τῆς πόλεως Κρέοντα ἀποκτείνειν φαρμάκοις. δέισασαν δὲ τοὺς φίλους καὶ τοὺς συγγενεῖς αὐτοῦ φυγεῖν εἰς Ἀθήνας, τοὺς δὲ υἱοὺς, ἐπεὶ νεώτεροι ὄντες οὐκ ἠδύναντο ἀκολουθεῖν, ἐπὶ τὸν βωμόν τῆς Ἀκραίας Ἱερός καθίσαι νομίσασαν τὸν πατέρα αὐτῶν φροντιεῖν τῆς σωτηρίας αὐτῶν. τοὺς δὲ Κρέοντος οἰκείους ἀποκτείναντας αὐτοὺς διαδοῦναι λόγον ὅτι ἡ Μήδεια οὐ μόνον τὸν Κρέοντα, ἀλλὰ καὶ τοὺς ἑαυτῆς παῖδας ἀπέκτεινε.

Diz-se que Medeia, quando vivia em Corinto, envenenou Creonte, que então era o soberano da cidade. Receando os amigos e os parentes dele, fugiu para Atenas; e os filhos, porque eram pequenos e não podiam acompanhá-la, deixou-os sobre o altar de Hera Akraia, julgando que o pai deles se preocuparia com a sua segurança. Mas os parentes de Creonte mataram-nos e divulgaram que Medeia não só matara Creonte, mas também os seus próprios filhos.

Como se vê, o infanticídio, provocado involuntariamente por Medeia, ou executado friamente pelos Coríntios, figurava na tradição¹¹⁵.

¹¹⁴ Cf. Paus. 2. 3. 6 sq.; sobre este ritual, ao qual se alude nos vv. 1378 sqq. de *Medeia*, quando a protagonista proclama a instituição de cerimónias de expiação do crime por ela cometido, vide Burkert 1966: 117-119; 1983: 153.

¹¹⁵ Page: xxi-xxv, menciona as fontes e analisa as diferentes versões do infanticídio.

Quando Eurípides apresentou Medeia, em 431 a. C., a princesa da Cólquida que, por amor, traíra a família e, graças aos seus poderes excepcionais, ajudara Jasão a conquistar o velo de ouro, era uma figura conhecida do público ateniense¹¹⁶ e fascinara o poeta desde muito cedo. Com efeito, diz a *Vida e Genealogia de Eurípides*, que o poeta se estreara em 455 a. C. com a tragédia *As Peliades*, baseada numa fábula célebre e, provavelmente, muito antiga, já evocada por Píndaro (*P.* 4. 251) e Ferecides (*FGrHist* 3 F 105): a morte de Pélias, o velho rei de Iolco, que as próprias filhas mergulharam numa caldeira a ferver, persuadidas de que, deste modo, conseguiriam devolver-lhe a juventude. Alguns anos mais tarde, Eurípides apresentou *Egeu*, peça que tinha como cenário Atenas e versava a história de Medeia, agora esposa de Egeu, após a fuga de Corinto, designadamente a tentativa falhada de assassinar Teseu¹¹⁷.

De acordo com o *argumento* de Aristófanes de Bizâncio, Eurípides apresentou-se a concurso com *Medeia*, *Filoctetes*, *Dictis* e o drama satírico *Segadores* (Θερισταί). O mesmo texto resume brevemente o assunto da peça e diz ainda παρ' οὐδετέρωι κείται ἡ μυθοποιία, isto é, "o assunto da tragédia não se encontra em nenhum dos outros dois [grandes trágicos]". Esta afirmação parece indicar que Eurípides apresentou uma versão original do mito de Medeia, mas que não agradou ao público, pois o mesmo texto informa que o poeta apenas obteve o terceiro lugar.

L. Séchan 1967: 589-591, ao abordar a questão da originalidade de Eurípides, depois de refutar a opinião de Wilamowitz (apud Séchan 1967: 589), que negava toda a autoridade do testemunho de Dídimo, concluiu que a versão que atribuíra a Medeia a morte dos filhos estava bem estabelecida na tradição. Séchan fundamentou a sua teoria em dois factos: primeiro, a peça de Eurípides foi apresentada no ano em que se iniciou a Guerra do Peloponeso, numa altura em que as relações políticas com Corinto estavam particularmente debilitadas; o sentimento patriótico do poeta não lhe teria permitido apresentar uma versão original da morte das crianças que exonerasse os Coríntios das suas culpas; segundo, num passo da *Poética* (1453b 25-29), onde se fala do "uso crítico dos dados da tradição" e se condena a originalidade absoluta do poeta, Aristóteles exemplifica com a *Medeia* de Eurípides. Segundo o mesmo estudioso, a originalidade deste poeta limita-se à introdução do

¹¹⁶ A lenda de Medeia interessara também aos outros dois grandes trágicos. Segundo o *argumento* da *Medeia* de Eurípides, no drama satírico *As Amas de Diónisos*, Ésquilo contava como a princesa bárbara tinha rejuvenescido as amas do deus, cozendo-as juntamente com os maridos. Sófocles consagrara três dramas à primeira fase da vida de Medeia, isto é, quando ajudara Jasão a conquistar o velocino: *As Mulheres da Cólquida* (Κολχίδες), *Citas* (Σχόθαί), e *Apanhadores de ervas* (Ῥιζοτόμοι), cujo assunto pode ter sido o mesmo de *As Peliades* de Eurípides. Sobre estes dramas, vide Pearson, II: 15-23 (Κολχίδες); 185-191 (Σχόθαί); 172-177 (Ῥιζοτόμοι). Webster 1961: 175, pensa que as três peças formavam um trilogia centrada na figura de Medeia.

¹¹⁷ A morte de Pélias é evocada em Eur. *Med.* 9 sq., 486 sq., 504 sq. Sobre o mito, vide Hyg. *Fab.* 24; Apollod. 1. 9. 27; sobre o drama perdido, Nauck²: 550-572; Séchan 1967: 467-481; Webster 1967: 32-36. A data de exibição de *Egeu* é-nos desconhecida. Webster 1967: 77, com base nas pinturas de vasos, o único testemunho actualmente existente, pensa que terá sido composto pouco depois de 450 a. C.; cf. o seu artigo "A note on the date of Euripides' *Aegeus*", *AC* 34 (1965) 519, e a crítica de Knox 1977: 194 n. 5. Sobre o mito, vide Apollod. *Epit.* 1. 4-6; sobre a tragédia, Nauck²: 363-365; Webster 1967: 77-80.

móbil do crime: a vingança da infidelidade do marido, dado que não é referido nem por Eumelo nem por Creófilo, opinião também defendida por Page: xxiv. De acordo com este helenista, estas versões sugeriram a Eurípides o filicídio: na versão de Eumelo, Medeia matou involuntariamente os filhos; na versão de Creófilo, foi falsamente acusada de ter executado o filicídio. A originalidade do poeta consistiu, por conseguinte, em basear a motivação do crime na infidelidade de Jasão, o que pode ter sido inspirado pela lenda de Procne e de Ítis, como já dissemos, pois à semelhança de Medeia, a filha de Pandión vingava a infidelidade do marido com a morte do filho único¹¹⁸.

Portanto, no que diz respeito ao infanticídio, não podemos afirmar que Eurípides tenha apresentado uma versão totalmente original, mas face à tradição mitológica e literária adoptou uma posição que é, de certo modo, inovadora: na sua tragédia, o filicídio corresponde a um gesto desesperado e voluntário que tem como objectivo vingar a infidelidade de um marido hipócrita e merecedor de castigo.

O número dos filhos de Medeia e de Jasão varia consoante as diferentes versões do mito: na *Teogonia*, só é mencionada uma criança, Medeio (vv. 1001 sq.)¹¹⁹; a versão de Parmeniscos refere catorze filhos, sete rapazes e sete raparigas¹²⁰, mas neste caso nem todos serão crianças. A versão de Eurípides prevaleceu como modelo: Medeia tem dois filhos (cf. v. 273), seguramente pequenos, uma vez que têm um pedagogo e, em momentos fulcrais da peça, como no grande monólogo, não compreendem que é a sua vida que está em jogo. Os seus nomes não são mencionados, o que é habitual na Tragédia, quando se trata de crianças¹²¹. De acordo com os mitógrafos tardios chamavam-se Feres e Mérmero¹²².

Embora a peça de Eurípides não tenha obtido um êxito imediato, foi esta versão do mito que divulgou definitivamente a lenda de Medeia filicida e influenciou doravante artistas¹²³ e escritores de todos os tempos. Todavia, ainda hoje se discute a questão da prioridade da tragédia perdida homónima de Néofron de Sícion que, na opinião de alguns especialistas, sugeriu a Eurípides o motivo do filicídio voluntário.

A questão teve origem numa suposição contida no *argumento* de *Medeia*, segundo a qual, de acordo com Dicaarco, baseado provavelmente nos *Ῥπομνήματα* de

¹¹⁸ Cf. Page: xxiv n. 5; Lesky 1966: 171; Aélion 1983, I: 291.

¹¹⁹ Cf. Paus. 2. 3. 9, que nomeia também uma filha, Erfopis.

¹²⁰ Sobre a simbologia deste número sagrado (duas vezes sete), vide Chevalier/Gheerbrant, *DS*, s. v. Sept.

¹²¹ Nos dramas que chegaram até nós, a criança é referida por *παῖς* e *τέκνον*, mas não pelo nome próprio, à excepção de Polidoro e de Astíanax, que são nomes consagrados pela tradição homérica.

¹²² Hyg. *Fab.* 25; Apollod. 1. 9. 28; cf. Paus. 2. 3. 6. Diodoro Sículo (4. 54. 1) refere três crianças: os gémeos Téssalo e Alcímenes, e Tisandro.

¹²³ Os artistas plásticos inspiram-se, geralmente, nesta tradição literária iniciada com a *Medeia* de Eurípides e representam, por isso, duas crianças. Sobre a iconografia, vide Séchan 1967: 396-422; *LIMC* VI. 1: 386-398; VI. 2: 194-202 (M. Schmidt).

Aristóteles, Eurípides teria criado a sua *Medeia* a partir de uma obra de Néofron¹²⁴. Esta história tomou raízes, como confirmam Diógenes Laércio (2. 134) e a *Suda* (s. v. Νεόφρων), onde se lê que, segundo alguns, Néofron era o verdadeiro autor de *Medeia*.

Page, que discutiu amplamente este assunto e se pronunciou a favor de Eurípides¹²⁵, observa que o v. 1419 de *Rãs* de Aristófanes lhe atribui o primeiro verso de *Medeia*, e sublinha que Aristófanes de Bizâncio, ao chamar a atenção para a originalidade de Eurípides, não faz qualquer alusão a Néofron, o que nos parece decisivo. Por outro lado, pela análise linguística e métrica dos três fragmentos conservados de Néofron¹²⁶, aquele crítico concluiu que pertenceriam a uma tragédia, sem dúvida, posterior à *Medeia* de Eurípides. Isto não quer dizer que não tenha existido um Néofron anterior, o poeta inovador referido pela *Suda*, que teria exercido uma influência considerável, na medida em que teria sido o primeiro a introduzir na tragédia a figura do pedagogo e a tortura de escravos. No entanto, conclui Page, é igualmente provável que Néofron seja um autor do séc. IV, que tenha escrito uma *Medeia* em parte inspirada em Eurípides e, posteriormente, os leitores tenham confundido a relação entre os dois poetas¹²⁷. Esta tese é aceite pela maioria dos estudiosos, não obstante o reacender da polémica por E. A. Thompson com o artigo "Neophon and Euripides", *CQ* 38 (1944) 10-14¹²⁸.

O papel das crianças no seio da família é uma das questões em evidência desde os primeiros versos de *Medeia* e a sua importância não cessa de aumentar à medida que a intriga avança. Por isso, críticos como G. M. A. Grube e D. J. Conacher reconhecem a presença do que denominam "children theme", isto é, tema das crianças¹²⁹. Por conseguinte, o filicídio assume nesta tragédia um lugar especial.

As primeiras referências aos filhos de *Medeia* surgem logo no discurso de abertura pronunciado pela Ama, uma figura sensível e carinhosa que manifesta pelos meninos uma enorme ternura.

¹²⁴ Τὸ δράμα δοκεῖ ὑποβλήσθαι παρὰ Νεόφρονος διασκευάσας, ὡς Δικαίταρχος <ἐν > τοῦ τῆς Ἑλλάδος βίου καὶ Ἀριστοτέλης ἐν ὑπομνήμασι.

¹²⁵ Page: xxx-xxxvi; cf. Séchan 1967: 592-594.

¹²⁶ Cf. Nauck²: 729-732.

¹²⁷ Page: xxxvi; Giordano 1961 e Ghiron-Bistagne 1986: 127, confirmam a opinião de Page. Giordano considera que Néofron, ao inspirar-se em Eurípides, "corrigiu" as cenas que apresentavam, aos olhos da crítica, elementos irracionais: o primeiro fragmento elimina o *alagon* referido por Aristóteles a propósito da cena de Egeu; quanto ao segundo fragmento, o terceiro monólogo da *Medeia* de Eurípides revela uma análise psicológica muito mais profunda; o terceiro fragmento procura mostrar que a morte de Jasão é a conclusão necessária e fatal pelo seu pecado de *hybris*.

¹²⁸ Dos autores que, nos últimos anos têm defendido a anterioridade de Néofron, destacam-se, particularmente, B. Manuwald, "Der Mord an den Kindern. Bemerkungen zu den Medea-Tragödien des Euripides und des Neophon", *Wiener Studien* 17 (1983) 27-61, e Michelini 1989. Saliente-se que esta problemática se prende, em parte, com a discutida questão da autenticidade do terceiro grande monólogo da *Medeia* de Eurípides.

¹²⁹ Cf. Grube 1961: 148; Conacher 1967: 192. L. Golden 1971, analisou o motivo da presença constante das crianças.

Este prólogo não é um mero pretexto para situar o auditório relativamente aos eventos da história, pois estão aqui esboçados alguns dos motivos fundamentais deste drama, designadamente o sentimento da traição, pela quebra dos juramentos (vv. 17-23)¹³⁰, que despertará na protagonista uma vontade imperiosa de vingança (vv. 44 sq.).

Não é tanto o sofrimento de Medeia que inquieta a Ama, mas sobretudo as consequências dessa dor. Conhecendo a natureza selvática da sua senhora, a sua firmeza, a sua impetuosidade, a Ama teme uma reacção que poderá magoar as próprias crianças¹³¹. Estas tornam-se, assim, no centro privilegiado das suas apreensões.

Finalmente, é a própria Ama que anuncia a chegada dos pequenos, de regresso das corridas (vv. 46-48)¹³². Vêm acompanhados pelo fiel Pedagogo que, sem perder tempo, comunica à Ama o rumor que corre pela cidade (vv. 67-73): Creonte ordenou a expulsão de Medeia e dos filhos. Além de dar a conhecer uma nova ameaça, o diálogo entre as duas personagens põe em destaque um outro problema: a indiferença de Jasão. Se as crianças correm perigo em Corinto, o pai não parece inquietar-se com a sua segurança. É que, como observa o Pedagogo, o "... antigo parentesco cede ao novo..."¹³³.

Este diálogo vem, por isso, sublinhar o desamparo das crianças e a situação problemática que se está a criar à sua volta. Os receios da Ama atingem o seu auge quando Medeia, ainda no interior do palácio, amaldiçoa os filhos, como se desejasse vivamente a sua morte (vv. 111-114). No entanto, neste momento, não nos parece que a protagonista tenha em mente um plano de vingança concreto, embora se torne evidente, pelas premonições e pelos receios da Ama (cf. vv. 115-118; vv. 171 sq.), que qualquer gesto porá em risco a vida das crianças. Como fariam algumas mulheres na sua situação, Medeia exprime, por duas vezes, o desejo de se suicidar¹³⁴, mas o seu carácter é muito forte. O desespero resignado dissipa-se rapidamente para dar lugar à ânsia de vingar a honra e de fazer pagar o ultraje. Solicita, por isso, o apoio das mulheres de Corinto que se tornam, deste modo, cúmplices silenciosas de um projecto que consideram justo, mas cujos pormenores ignoram.

O Coro anuncia a entrada de Creonte e a partir deste momento assistimos à elaboração progressiva da vingança que, por enquanto, não engloba o filicídio. Neste primeiro episódio surge um dos temas fundamentais desta tragédia, que se relaciona directamente com o crime de Medeia: o valor que os pais atribuem à sua descendência. No

¹³⁰ Observa Rocha Pereira 1991a: 7, que a lealdade aos juramentos está presente na cultura grega desde, pelo menos, o modelo homérico do Canto III da *Ilíada* (vv. 276-280).

¹³¹ Cf. Eur. *Med.* 36 sq., 44 sq., 89-95, 98-110. A natureza excepcional da protagonista é confirmada pelas palavras de Creonte em 285: σοφή πέφυκας καὶ κακῶν πολλῶν ἴδρις (*Tu és por natureza astuta e sabedora de muitos artificios*). A tradução dos passos citados de *Medeia* é da autoria de M. H. da Rocha Pereira (Coimbra 1991).

¹³² Halleran 1985: 6 sq., chama a atenção para o facto de a personagem anunciar, não o Pedagogo, mas as crianças: "Because the children are the focus of attention". Mais adiante acrescenta: "The Pedagogue is merely an extension of the children; he exists only because they do".

¹³³ Cf. Eur. *Med.* 74-77. Nos vv. 340-343, Medeia corrobora esta crítica.

¹³⁴ Eur. *Med.* 144-147, 225-227.

v. 329, Creonte declara: *πλὴν γὰρ τέκνων ἔμοιγε φίλτατον πολὺ* ("Depois dos filhos nada me é mais caro").

Alguns momentos depois, apelando aos sentimentos paternos do monarca, Medeia suplica-lhe que lhe conceda mais um dia em Corinto. Creonte acede, depois de muito hesitar e de sentir que está a cometer um erro (vv. 340-351).

O pedido não é inocente e Medeia revela as suas verdadeiras intenções às amigas do Coro: pretende matar Creonte, a princesa e Jasão (vv. 368-375)¹³⁵. As crianças não são, portanto, consideradas, mas os vv. 407-409 sugerem que o castigo de Jasão poderá vir a ser mais doloroso do que a própria morte.

No episódio seguinte, o tema do valor dos filhos é retomado pela protagonista nos vv. 488-491: Jasão quebrou os juramentos de fidelidade; tal atitude seria compreensível, à luz dos valores da sociedade grega, se a união tivesse sido estéril; todavia, a princesa bárbara dera-lhe dois meninos e, portanto, o comportamento de Jasão é imperdoável. A resposta do filho de Éson revela um indivíduo egoísta, cínico, movido apenas pelos interesses materiais: argumenta que não foi por amor que desposou a filha de Creonte, mas por desejar uma descendência de sangue nobre, de modo a assegurar um futuro melhor para os filhos que lhe dera Medeia¹³⁶. Estas palavras tão cedo não serão esquecidas e é natural que a ideia do filicídio comece a criar raízes mais profundas no espírito da protagonista. Com efeito, no diálogo com Creonte, Medeia compreendia que os filhos representam, principalmente para os homens, um valor excepcional; as desculpas de Jasão vêm confirmar a mesma ideia, que regressa no final do seu discurso, quando declara (vv. 573 sq.):

*χρῆν γὰρ ἄλλοθὲν ποθεῖν βροτοῦς
παῖδας τεκνοῦσθαι, θῆλυ δ' οὐκ εἶναι γένος·*

Deviam os mortais gerar os filhos de outra maneira, e não existir o sexo feminino.

¹³⁵ Não deixa de ser curioso o facto de Medeia projectar a morte do antigo companheiro. Na tradição retomada por Higino (*Fab. 25*), Jasão morre nas chamas ao tentar salvar a princesa.

¹³⁶ Cf. Eur. *Med.* 551-567, 593-597. Medeia sabe que foi abandonada por ser bárbara, isto é, estrangeira (vv. 591 sq.). O tema da oposição entre bárbaros e helenos, divulgado pelo sofista Antifonte, é frequente em Eurípides. Ironicamente, nesta tragédia é Jasão quem se comporta como um bárbaro, pois Medeia, como salienta o Coro, actua de acordo com a Justiça (*ἐνδίκως γὰρ ἔκτεισθι πόσιν./Μήδεια*, vv. 267 sq.; cf. vv. 576-578). Alguns críticos, designadamente Page: xxi, defendem que o facto de a protagonista ser de origem oriental justifica, em parte, o filicídio aos olhos do público, pois os povos bárbaros tinham a reputação de serem extremamente cruéis. Knox 1977: 216-218, refuta esta opinião e vê no carácter indomável de Medeia um traço dos heróis gregos (como Aquiles, Ajax...), e não uma característica bárbara. Para Bongie 1977: 41 n. 40, embora o poeta use as origens estrangeiras de Medeia para sublinhar o seu isolamento trágico, apresenta-nos uma figura inteiramente grega no seu desejo de punir os inimigos e na obsessão com o seu auto-respeito (cf. Easterling 1977: 179 sq.). Observa Barlow 1989: 158 sq., que Eurípides não encobre a origem bárbara da protagonista, mas este aspecto não é suficientemente realçado, pois Medeia, além de receber a simpatia do Coro, está sujeita ao mesmo ambiente e circunstâncias das mulheres gregas. Em contrapartida, Grube 1961: 147, considera que o facto de Medeia ser estrangeira não pode ser descurado: viver numa terra que não é nossa é sempre difícil e, ao contrair novas núpcias, Jasão colocou a primeira noiva e os filhos numa situação delicada (cf. Eur. *Med.* 255-258). Pulquério 1991: 34 sq. reabilita a opinião de Page. Sobre a noção de "bárbaro" na época clássica, vide Romilly 1993.

O valor da descendência surge particularmente em destaque no terceiro episódio. Ao contrário de Creonte e de Jasão, a existência de Egeu, já de idade avançada, tem sido marcada pela esterilidade (*ἄπαιδής ἔσμεν*, v. 671; cf. 721 sq.), situação preocupante, agravada pelo facto de ser rei de Atenas e de desejar um sucessor. Os diálogos anteriores mostraram à protagonista que, pelos filhos, os homens se deixam persuadir facilmente. Não hesita, portanto, em solicitar hospitalidade ao rei ateniense em troca da promessa de descendência (vv. 709-718). Egeu desconhece as verdadeiras intenções de Medeia. Se soubesse que pretende destruir a família real, certamente não a receberia em Atenas. A filha de Aetes, prudente, obriga Egeu a prestar juramento em nome da Terra, do Sol e dos deuses. Depois de um juramento tão solene, Medeia garante definitivamente o êxito da sua fuga, confirmando as palavras proferidas por Creonte em 285: é uma mulher avisada e, sobretudo, muito prudente, com uma perspicácia invulgar para descobrir os pontos fracos das outras personagens¹³⁷.

O episódio de Egeu foi durante muito tempo censurado pela crítica, com base no juízo desfavorável de Aristóteles (*Poética* 1461b 20 sq.) que o considerou *ἄλογον*, isto é, não motivado racionalmente. Com efeito, os acontecimentos anteriores não previam a entrada de Egeu, mas os vv. 386-391, onde a protagonista exprime a necessidade urgente de encontrar uma morada segura, anunciavam este encontro. Por outro lado, o público não teria estranhado a entrada do rei ateniense, porque conhecia a história de Medeia em Atenas, que inspirara a Eurípides a já referida tragédia *Egeu*, representada antes de 431¹³⁸. Mais importante ainda é o facto de o episódio se relacionar directamente com o tema geral de *Medeia* — o valor dos filhos¹³⁹ — e ocupar uma posição central na estrutura da tragédia, após os encontros com Creonte e com Jasão. Além de responder a uma necessidade dramática, este episódio, como tem sido observado, marca uma viragem no projecto de vingança da protagonista¹⁴⁰. Com efeito, após a saída de Egeu, Medeia anuncia finalmente o plano definitivo de vingança: primeiro enviar à princesa um *peplos* e uma coroa de ouro lavrado que provocarão a sua morte e a de quem tentar salvá-la (Jasão ? Creonte ?); seguidamente, matar os seus próprios filhos, acto que ela própria classifica como "a mais ímpia das acções" (*ἔργον ἀνοσιώτατον*, v. 796).

Desde o começo do conflito, o Coro solidarizara-se com a protagonista e continuou a apoiá-la, mesmo depois de saber que tencionava destruir a casa real e não apenas castigar Jasão. Todavia, o que o Coro não esperava era que o desejo de vingança pudesse levar Medeia a cometer um crime tão medonho. Estas mulheres têm consciência de que um acto tão cruel afectará a própria filicida e, por isso, a sua primeira reacção é persuadir Medeia

¹³⁷ Sobre os valores civilizacionais implícitos nesta cena, vide Rocha Pereira 1991a: 4 sq.

¹³⁸ Observação de Page: xxix.

¹³⁹ Dunkle 1969; Zuger 1972; cf. Schlesinger 1966: 308 sqq.; Easterling 1977: 185 sq. Na opinião de Rocha Pereira: 16, "... podemos afirmar que se cruzam aqui três motivos fundamentais da peça: a fidelidade aos juramentos, o valor da hospitalidade, o desejo de perpetuação através dos filhos".

¹⁴⁰ Page: xxix-xxx; Conacher 1967: 190; Pulquério 1975: 587; Bongie 1977: 40.

a desistir do seu plano¹⁴¹. Mas no espírito da protagonista a morte das crianças é a maneira mais eficaz de desagrar a sua honra: "É que não se pode tolerar que os inimigos escaquejem de nós, ó amigas" (v. 797), ideia reafirmada nos vv. 807-810. O lema heróico "... dura para os inimigos, benévola para os amigos" (809) define a sua actuação. Ao assassinar Glauce e os seus próprios filhos, espera destruir os planos que Jasão havia traçado, condenando-o a uma velhice amargurada e plena de solidão. Mas, mais do que a obediência cega a um ideal heróico, Medeia proclama uma motivação mais profunda que assenta essencialmente na descoberta de que a destruição da descendência constitui para o homem a forma mais extrema de sofrimento (vv. 816 sq.):

Χο. ἀλλὰ κτανεῖν σὸν σπέρμα τολμήσεις, γύναι;

Μη. οὐτὼ γὰρ ἄν μάλιστα δηχθεῖη πόσις.

Coro: *Mas tu hás-de atrever-te a matar a tua descendência, ó mulher ?*

Medeia: *Nada morderá mais rijo no coração de meu marido.*

No estásimo seguinte (vv. 824-865), o Coro começa por entoar um hino de louvor a Atenas que receberá Medeia, para depois exprimir a sua perplexidade perante a audácia e a dureza do coração da protagonista¹⁴². O filicídio constitui um acto ímpio e incompreensível, porque tal como a Ama observara no começo da tragédia (vv. 115-118), as crianças são seres inocentes e não têm culpa dos erros do pai.

O segundo encontro entre Medeia e Jasão (vv. 866-975) revela-nos, pela primeira vez, uma Medeia que se emociona e chora na presença das crianças. Até este momento, a protagonista manifestara uma enorme frieza em relação à sua descendência. Não é, portanto, estranho que alguns críticos defendam que Medeia executa o filicídio por não amar suficientemente os filhos ou por eles lhe lembrarem o pai¹⁴³. Os vv. 250 sq. também nos podem levar a pensar que Medeia atribui pouca importância ao facto de ser mãe. A referência mais calorosa surge no v. 795 (φιλτάτων παίδων), pronunciada, curiosamente, no momento em que revela ao Coro que a sua vingança inclui a perda dos seus filhos. A decisão pelo filicídio surge inesperadamente, mas parece irreversível. O encontro com Jasão, porém, veio lançar algumas dúvidas sobre a solidez das intenções vingativas da protagonista, dúvidas essas que atingem o seu clímax no terceiro grande monólogo.

¹⁴¹ Na opinião de Pulquério 1975: 588, o Coro revela uma atitude cobarde, pois a promessa de silêncio a que se obrigara no primeiro episódio não se aplicava às crianças, mas a Jasão. Pensamos que o Coro, por ser constituído por mulheres, neste momento, ainda não se convenceu realmente das intenções filicidas de Medeia.

¹⁴² Observa Page ad 824 sqq., a propósito da função deste estásimo: "This magnificent hymn to the glory of Athens is intended to divert Medea from her dreadful purpose".

¹⁴³ Webster 1967: 54; Conacher 1967: 190 n. 11, considera importante atender ao sentido dos vv. 112-114. Pulquério 1975: 586, critica este raciocínio: "O que Medeia exprime nos vv. 112-4 é o desejo de que os filhos morram com o pai e não de que os filhos morram para fazer sofrer o pai".

As crianças, que se encontravam no interior do palácio desde o v. 105, regressam à cena para beijar o pai (vv. 894 sqq.). Ao vê-las, Medeia e as mulheres do Coro emocionam-se e começam a chorar. Jasão ignora os verdadeiros motivos destas lágrimas e pensa que a antiga amada se emocionou com a reconciliação. A cena mostra-nos que, no fundo, Medeia também sofre com a decisão que tomou (vv. 929-931):

Ια. τί δῆτα λίαν τοῖσδ' ἐπιστένεις τέκνοις;
Μη. ἔτικτον αὐτούς· ζῆν δ' ὄτ' ἐξηύχου τέκνα,
ἔσῃλθέ μ' οἴκτος εἰ γενήσεται τάδε.

Jasão: *Mas porque tanto gemes por estes filhos ?*

Medeia: *Eu lhes dei o ser. E quando tu fazias votos por que os pequenos vivessem, invadiu-me um sentimento de piedade, se assim viria a acontecer...*

As crianças saem no v. 975 para levarem os presentes envenenados à princesa. Iniciou-se o plano de vingança e, para o Coro, esta partida identifica-se já com a marcha para a morte: desvaneceu-se completamente a esperança de salvação (vv. 976-979). Por isso, não deixa de ser irónica a promessa de Jasão de velar pelos filhos (v. 926).

No v. 1002, o Pedagogo regressa do palácio de Creonte com as crianças e a inquietação interior da protagonista recomeça quando sabe que os presentes foram entregues. Cumpriu-se a primeira parte da vingança. Neste momento, Medeia emociona-se e chora, o que contrasta fortemente com a sua atitude posterior, quando ouve, da boca do mensageiro, que a princesa e Creonte morreram. Agora as dúvidas avassalam o seu espírito e o Pedagogo, que desconhece o conflito interior da protagonista, estranha o seu comportamento, como também não compreende o sentido sinistro das seguintes palavras (vv. 1013 sq.):

πολλή μ' ἀνάγκη, πρέσβυ ταῦτα γάρ θεοὶ
κάγῳ κακῶς φρονοῦσ' ἐμηχανησάμην.

*Fortes razões tenho, ó ancião; porquanto os deuses e eu pensámos mal, quando planeei este acto*¹⁴⁴.

Após este breve diálogo, o Pedagogo entra em casa e, esquecendo as recomendações da Ama (vv. 90-93), deixa os meninos sozinhos com a mãe. O terceiro

¹⁴⁴ A propósito deste passo, Rocha Pereira: 98 n. 95, afirma: "A responsabilidade dos seus actos é suficientemente nítida para Medeia, para a levar a este aparente anacoluto de usar a primeira pessoa do singular, depois de ter principiado por falar dos deuses como sujeito da acção". Alguns estudiosos, designadamente Knox 1977: 205, vêem nestes versos uma prova de como, desde o início, Medeia crê que os deuses a apoiam, mas para Pulquério 1991: 38, trata-se de um equívoco, e acrescenta que "o silêncio dos deuses não pode ser interpretado como sancionador dum acto que a própria protagonista mais de uma vez classifica de «ímpio»"; Kovacs 1993, em contrapartida, defende que os passos sobre os deuses justificam que se fale em "divine governance of the universe in *Medea* (p. 45)".

grande monólogo inicia-se precisamente com a apóstrofe aos filhos (ὦ τέκνα τέκνα, v. 1021).

Esta ῥῆσις, onde as dúvidas e a inquietude da protagonista atingem o seu momento mais crítico, é um dos passos mais discutidos e admirados de toda a tragédia grega. Medeia, na iminência do filicídio, sente que a vingança lhe exige um preço demasiado alto, ao privá-la definitivamente da companhia dos filhos: ela irá para o exílio; eles habitarão doravante outra morada (vv. 1021-1024). O seu discurso é velado e ambíguo. Nos vv. 1020 sq., parece referir-se a Corinto, onde as crianças continuariam, se desistisse da vingança, mas σφῶιν μὲν ἔστι δὴ πόλις / καὶ δῶμ', (em destaque pelo *enjambement*) esconde uma alusão velada ao filicídio, pois Medeia conhece o destino que traçou para os filhos. Privada da sua companhia, levará uma existência "amarga" e "dolorosa" (v. 1037): não poderá assistir à sua cerimónia nupcial e, na velhice, não poderá gozar da sua presença, doce recompensa pelas torturas da vida. Estes "doces pensamentos" (γλυκεῖα φροντίς, v. 1036) contrastam vivamente com a realidade que ela própria construiu, porque os filhos passarão a "outro género de vida", alusão implícita à morte que se aproxima (ἐς ἄλλο σχῆμ' ἀποστάντες βίου, v. 1039). Os conselhos do Coro (cf. vv. 816, 818) afluem agora ao seu espírito. O olhar lindo dos meninos, o rosto deles são uma tortura e Medeia vacila (vv. 1042 sq.):

αἰαί· τί δράσω; καρδίᾳ γὰρ οἴχεται,
γυναῖκες, ἄμμα παιδῶν ὡς εἶδον τέκνων.

Ai! Ai! Que hei-de eu fazer? O ânimo fugiu-me, mulheres, desde que vi o olhar límpido dos meus filhos.

Anuncia-se uma mudança de planos; depois surge a primeira hesitação concreta e uma inesperada afirmação (vv. 1044 sq.):

οὐκ ἄν δυναίμην χαιρέτω βουλευέματα
τὰ πρόσθεν ἄξω παῖδας ἐκ γαίης ἐμούς.

Não, eu não seria capaz. Deixá-las ir, as minhas decisões anteriores. Levarei desta terra os filhos, que são meus.

As interjeições de sofrimento (vv. 1040; 1042), a insistência na beleza das crianças (vv. 1040 sq., 1043), as interrogações constantes (vv. 1040-1042, 1046 sq.), exprimem a terrível luta que se trava no espírito da protagonista. A repetição de χαιρέτω βουλευέματα (vv. 1044; 1048) parece traduzir uma tomada de consciência muito clara: ao reflectir sobre as consequências do seu acto, Medeia pressente que a vingança não merece tanto sofrimento e parece lucidamente decidida a levar os filhos consigo para o exílio. No verso seguinte, porém, interroga-se, confusa, e anuncia uma nova resolução (vv. 1049 sq.):

καίτοι τί πάσχω; βούλομαι γέλωτ' ὀφλεῖν
ἐχθροὺς μεθεῖσα τοὺς ἐμούς ἀζημίους;

E contudo, que se passa em mim? Quero provocar o escárnio dos meus inimigos, deixando-os sem castigo?

A princesa da Cólquida receia incorrer no escárnio dos inimigos, sublinhando, mais uma vez, a sua adesão ao código heróico: os inimigos nunca ficarão sem castigo! Nem que para isso tenha de utilizar os próprios filhos. Decidida a levar a vingança até ao fim, Medeia diz às crianças que entrem em casa e declara (vv. 1053-1055):

ὄτῳι δὲ μὴ
θέμις παρεῖναι τοῖς ἐμοῖσι θύμασιν,
αὐτῶι μελήσει· χεῖρα δ' οὐ διαφθερῶ.

A quem não agrada assistir aos meus sacrifícios, é consigo. O meu braço não estará enfraquecido.

Page considera este passo uma simples "metáfora macabra". Helene Foley, em contrapartida, entende que Medeia confere autoridade divina ao seu acto filicida ao descrevê-lo como um sacrifício, ideia partilhada também por M. O. Pulquério que vê aqui "... mais uma tentativa velada de Medeia para se auto-justificar ou diminuir a sua culpa". W. Burkert, no entanto, reconhece neste passo um eco da linguagem do sacrifício ritual que remete, possivelmente, para o culto coríntio praticado no templo de Hera Akraia, ao qual parece remontar a versão transmitida por Parmeniscos, citada no escólio ao v. 269. Discordamos da afirmação de P. Pucci, segundo a qual as crianças são para Medeia vítimas sacrificiais, porque morrem em vez do pai¹⁴⁵. Na nossa opinião, estes versos sublinham a impiedade da protagonista que chama sacrifício a uma acção criminosa que substitui a vítima animal do sacrifício normal por crianças inocentes.

Χεῖρα δ' οὐ διαφθερῶ (v. 1055), exprime a resolução consciente de executar o filicídio, mas as interjeições seguintes (ἄ ἄ), à semelhança do que acontecera antes (por exemplo, no v. 1040), sugerem uma nova hesitação.

Se o monólogo terminasse aqui, como defendem alguns helenistas, as indecisões da protagonista ficariam reduzidas a duas, em vez de quatro. Efectivamente, nos vv. 1056-1058, Medeia alimenta novamente o desejo de levar os filhos consigo: ἐκεῖ μεθ' ἡμῶν ζῶντες (v. 1058) refere-se à vida no exílio, em Atenas. Contudo, nos versos

¹⁴⁵ Page ad 1054; Foley 1989: 68; Pulquério 1991: 40; Burkert 1966: 117-119, que descreve o ritual e fornece as fontes; Pucci 1980: 134; cf. Séchan 1967: 590 sq. Este estudioso reproduz três pinturas de vasos (pp. 403-407) que ilustram o momento do filicídio e as três comportam um altar. Para Séchan, este pormenor parece confirmar a influência de um modelo comum (p. 403). Na sua opinião, é natural que as crianças, no momento do sacrifício, se refugiassem no altar, cuja violação acentuaria o horror do crime de Medeia, embora a peça (à excepção dos vv. 1053-1055) não forneça qualquer informação sobre este assunto (cf. p. 407 n. 2).

seguintes, que aprofundam o sentido dos vv. 1049 sq., a filha de Aetes recusa definitivamente a possibilidade de salvar os meninos, em nome dos deuses da vingança: se os poupar, sofrerão os insultos dos inimigos (vv. 1060 sq.). Não nos parece, como pensam alguns críticos, que Medeia insista numa segunda motivação para justificar o filicídio. A protagonista descobriu, neste momento, que a vingança é irreversível: a princesa certamente já morreu e os seus filhos estão condenados¹⁴⁶. Lembremo-nos das palavras do Coro que, no momento em que as crianças saem para levar os presentes envenenados à princesa, exclama (vv. 976 sq.):

νῦν ἐλπίδες οὐκέτι μοι παίδων ζόας,
οὐκέτι στείχουσι γὰρ ἐς φόνον ἤδη.

*Não mais tenho, não mais
esperança que vivam
as crianças: p' ra a morte
já caminham.*

Isto não quer dizer que o filicídio esteja decidido antes do monólogo, mas é durante este debate interior, ao ponderar as consequências da sua vingança, que Medeia se apercebe da dimensão do seu acto, de quanto ele é injusto para os filhos (vv. 1067 sq.) que se tornam, assim, em verdadeiros objectos de vingança¹⁴⁷.

As crianças aproximam-se da mãe que observa, pela última vez, a sua beleza: o voto de felicidade é amargo (v. 1073). A presença dos filhos tortura-a cada vez mais, porque sabe, antes de ter cometido o crime, quanto lhe custará o seu acto. Medeia compreendeu que o filicídio não é uma solução justa, mas o desejo de vingança impôs-se ao seu espírito como algo inevitável, movido por uma força interior que a domina completamente e à qual não consegue resistir (vv. 1078-1080):

καὶ μανθάνω μὲν οἶα δρᾶν μέλλω κακά,
θυμὸς δὲ κρείσσειν τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,
ὅσπερ μεγίστων αἰτίος κακῶν βροτοῖς.

*E compreendo bem o crime que vou perpetrar mas, mais potente do que as minhas deliberações,
é a paixão, que é a causa dos maiores males para os mortais.*

Estes últimos três versos são os mais célebres de *Medeia* e talvez os mais difíceis de interpretar. O filósofo estóico Crisipo teria sido o primeiro a citá-los para expressar o

¹⁴⁶ Observa Pulquério 1991: 42, "Medeia está certa de que os Coríntios haveriam de alcançar as crianças, mesmo em Atenas. Em parte alguma as crianças teriam hipótese de salvação".

¹⁴⁷ Pucci 1980: 137, defende, contudo, que o filicídio está decidido antecipadamente: "The enormous emotional force of this debate lies in the illusion that Medea's self-pity could now win over or modify her murderous resolve. In reality, however, the outcome is fixed beforehand".

conflito entre razão e paixão¹⁴⁸. As dificuldades residem sobretudo no significado a atribuir aos termos θυμός e βουλευματα¹⁴⁹. Note-se que o último termo aparece anteriormente no monólogo (vv. 1044; 1048) para designar os planos de vingança, mas no v. 1079 parece significar o contrário, isto é, a intenção de salvar as crianças, que é dominada pelo θυμός, uma força interior que impele a protagonista à vingança. Estes versos têm suscitado leituras diversas, mas como observa a Prof. Doutora M. H. da Rocha Pereira¹⁵⁰, é inegável a presença de princípios morais (insistência no termo κακός e o valor de μανθάνω), pelo que preferimos a interpretação tradicional que entende θυμός como "paixão" e βουλευματα como "razão".

A excisão dos versos 1058-1080, defendida por alguns estudiosos e contemplada na edição de *Medeia* de J. Diggle¹⁵¹, resolve algumas questões pertinentes, designadamente a presença das crianças após o v. 1053. É verosímil que permaneçam em cena durante todo o solilóquio (atendendo aos versos 1021, 1040, 1053 e 1069), pois embora algumas referências ao seu destino sejam explícitas, é natural que, por serem muito pequenas, não compreendam o sentido profundo das palavras da mãe. No entanto, em 1053 Medeia ordena aos filhos que entrem em casa. É possível que as crianças acatassem a ordem da mãe e que deixassem a cena, mas nos vv. 1069 sq. Medeia exprime o desejo de se despedir dos filhos:

παῖδας προσειπεῖν βούλομαι δότ', ὃ τέκνα,
δότ' ἀσπάσασθαι μητρὶ δεξιᾶν χεῖρα.

Quero dizer adeus aos meus filhos. Deixai-me, ó filhos, deixai à vossa mãe apertar a vossa mão direita.

Num curto lapso de tempo, as crianças teriam saído e entrado em cena, para voltarem a sair, definitivamente em 1076, um procedimento pouco habitual na tragédia

¹⁴⁸ Snell 1964: 52, pensa que a expressão do conflito entre θυμός ("paixão") e βουλευματα ("intenções razoáveis") surge equacionado pela primeira vez nestes versos.

¹⁴⁹ Schlesinger 1966: 295, atribui a θυμός o significado de "paixão", "temperamento arrebatado" (mas não emoção desenfreada ou descontrolada), e propõe que no v. 1079 se entenda por βουλευματα "pensamentos", "considerações" ou "planos que servem vários e até aspectos opostos da alma"; Kovacs 1986: 351, defende que βουλευματα em 1079 não pode significar "conhecimento do bem e do mal", mas simplesmente "pensamentos", "deliberações"; Foley 1989: 69 sq., vê o θυμός "não como "paixão irracional" ou "fúria", mas como uma capacidade localizada em Medeia que a incentiva a agir"; segundo a mesma autora, não há qualquer oposição moral entre razão e paixão (p. 71); ambas operam simultaneamente no θυμός, pois a vingança é motivada por princípios heróicos e por uma ira vingativa.

¹⁵⁰ Rocha Pereira: 25

¹⁵¹ Oxford 1984. A excisão foi proposta pela primeira vez em 1884 por T. Bergk (apud Kovacs 1986: 343) que considerou os vv. 1021-1055 e 1056-1080 versões alternativas. Dos autores mais recentes que continuam a sustentar a excisão, saliente-se Reeve 1972, que declara retomar a tese de G. Müller, "Interpolationen in der Medea des Euripides", *SIFC* 25 (1951) 65-82; Kovacs 1986, apoiado em argumentos de ordem lógica e estilística, limita a excisão a 1056-1064. Quanto aos vv. 1065-1080 afirma: "Here the style is vigorous, lucid, rhetorically pointed, and passionate, better poetry..." (p. 348). A sua proposta reduz as hesitações da protagonista a uma só (v. 1040-1047) e resolve, em parte, o problema da saída das crianças, ao diminuir o espaço entre a ordem do v. 1053 e a despedida final.

grega, na opinião de alguns especialistas de técnica dramática¹⁵². G. Murray (apud Reeve 1972: 54) entende que as crianças deixam a cena em 1053 e regressam em 1067, trazidas pelos servos. Objecta Reeve (ibidem) que Medeia se encontra sozinha com os filhos e nenhum escravo pode ouvir a ordem. Se as crianças estivessem em casa, observa, Medeia seria obrigada a fazer uma pausa no discurso, porque o verso seguinte (1071) pressupõe que elas se encontram já em palco. Saliente-se a afirmação de Dodds 1952: 14 sq.: "...the words παιῖδας προσειπεῖν βούλομαι are no instruction to invisible slaves, but an integral part of her soliloquy". Acrescenta que "Medea summons the children herself" e propõe a alteração do v. 1069 de δότ', ὅ τέκνα, para δεῦτ', ὅ τέκνα. Pensamos, como Page e outros, que as crianças não chegam a retirar-se no v. 1053, embora ouçam a ordem e se afastem um pouco. Ao ouvirem as exclamações da mãe (ἄ ἄ) hesitam e não chegam a entrar em casa. Também não cremos que se encontre algum escravo junto de Medeia. A presença das crianças, sozinhas com a mãe que as vai matar, durante toda a ῥῆσις, acentua fortemente o patético desta cena¹⁵³.

Os vv. 1058-1080, embora tornem o monólogo mais complexo, contribuem decisivamente para a construção psicológica e trágica da personagem. Eurípides apresenta-nos uma figura humana que vacila perante as suas decisões, que luta consigo própria para chegar à conclusão terrível que, para alcançar o que pretende, terá de sacrificar o que ainda lhe pertence. No fim de assistirmos a esta luta que se exterioriza num monólogo¹⁵⁴, compreendemos que o filicídio emerge de um desejo profundo, de uma força interior que ultrapassa a própria protagonista.

Após ouvir o relato do mensageiro, Medeia exulta, atitude simetricamente oposta ao que acontecera momentos antes, quando chorara perante o Pedagogo. Medeia já não chora, porque se dissiparam as dúvidas (vv. 1236-1241):

Φίλοι, δέδοκται τοῦργον ὡς τάχιστα μοι
 παιῖδας κτανούσῃ τῆσδ' ἀφορμᾶσθαι χθονός,
 καὶ μὴ σχολὴν ἄγουσαν ἐκδοῦναι τέκνα
 ἄλλῃ φονεῦσαι δυσμενεστέροι χερσί.
 πάντως σφ' ἀνάγκη κατθανεῖν ἐπεὶ δὲ χρῆ,
 ἡμεῖς κτενοῦμεν οἴπερ ἐξεφύσαμεν.

¹⁵² Grube 1961: 160 n. 1; D. J. Mastrorade (apud Kovacs 1986: 345) considera este procedimento possível. Page ad 894, salienta o grande efeito dramático decorrente das saídas rápidas das crianças, mas no comentário ad 1053, reconhece que é melhor supor que as crianças hesitavam, vendo o comportamento estranho da mãe, e não chegavam a sair em 1053. Para Pucci 1980: 223 n. 12, os filhos de Medeia estão ausentes durante a maior parte do tempo: "Certainly they leave at 1053 and reenter at 1069 (...) I think it is generally true that speaking characters do not exit and enter in so short a time, but the children are mute in this scene".

¹⁵³ Observa Barlow 1989: 166, que a presença das crianças no palco é crucial, uma vez que confronta Medeia com uma realidade física que ela não pode evitar. Cf. Kovacs 1986: 344; Pulquério 1991: 37.

¹⁵⁴ Um monólogo que se desenvolve como um ἄγων, nas palavras de Arnott 1989: 116.

Amigas, decidida está a minha acção: matar os filhos o mais depressa que puder e evadir-me desta terra, não vá acontecer que, ficando eu ociosa, abandone as crianças, para serem mortas com mão mais hostil. É absoluta a necessidade de as matar, e, já que é forçoso, matá-las-emos nós, nós que as gerámos.

Para alguns críticos, surge novamente aqui a motivação por necessidade: Medeia acha que tem de matar os filhos, antes que outros (os parentes e amigos de Creonte) o façam. Parece-nos que este passo é apenas uma alusão velada à lenda da morte das crianças pelos Coríntios, que Eurípides conhecia. Por outro lado, observa Kovacs 1986: 349, que Medeia "... is no longer considering *what* to do but *when*".

Medeia entrou no palácio decidida a executar o crime. No estásimo que se segue, o Coro, horrorizado, condena o acto que acabará com a sua descendência e fará derramar o sangue de um deus (vv. 1251-1270).

O espectador de tragédia grega não assiste, salvo algumas excepções, à morte de uma personagem em cena, posteriormente relatada por um mensageiro ou por uma personagem, mas este procedimento não parece ter constituído uma verdadeira convenção cénica. No caso de *Medeia*, o filicídio decorre dentro de casa e, portanto, fora do alcance das mulheres de Corinto e do olhar do público¹⁵⁵. Este momento é dos mais comoventes de toda a tragédia: os gritos e os pedidos de socorro das crianças, que até aqui não tinham sido mais do que figurantes, interrompem o Coro, o que nos permite seguir, com uma certa exactidão, os seus movimentos e sentir o seu sofrimento¹⁵⁶. Por este motivo, o poeta abdica da narração destes acontecimentos por um mensageiro, o que seria desnecessário, dado que os gritos dos meninos são suficientemente explícitos. As mulheres, fisicamente incapacitadas por as portas se encontrarem trancadas¹⁵⁷, inquietam-se com a aflição das crianças, mas nada podem fazer; limitam-se a deplorar a acção de Medeia e para manifestar a natureza singular e excepcional do seu crime, evocam um precedente mítico conhecido: a história de Ino que — enlouquecida pelos deuses! — ousou tirar a vida aos seus próprios filhos, como Medeia (vv. 1282-1292).

¹⁵⁵ Como aconselha Horácio: *Ne pueros coram populo Medea trucidet* (*Ars* 185). A morte em cena é admitida por Aristóteles, que afirma em *Po.* 1452b 11 sq.: πάθος δ' ἐστὶ πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἷ τε ἐν τῷ φανεροῖ θάνατοι... (*O evento patético é uma acção que destrói ou faz sofrer, como as mortes em público...*); cf. *Rh.* 1386a 4 sqq. Todavia, em *Po.* 1453b 1-8, Aristóteles observa que a arte de provocar o temor e a piedade reside mais nas palavras que no espectáculo, preceito que será retomado pelo poeta latino (*Ars* 179-188). Sobre este assunto, vide Pathmanathan 1965, Bremer 1976, Petre 1985.

Curiosamente, o momento do filicídio é um dos temas predilectos dos pintores de vasos, que, na opinião de Séchan 1967: 413 n. 3, "... s' inspirent souvent de ce qui n' était pas réellement montré sur le théâtre", uma ideia também partilhada por Petre 1985: 11, "... l'iconographie traverse le spectacle pour rejoindre le sens même de la tragédie".

¹⁵⁶ Embora os pintores de vasos recorram sempre à imaginação quando representam o momento do filicídio, e introduzam pormenores como a presença do Pedagogo e do altar doméstico, há um traço que se repete constantemente: com uma mão, Medeia segura um filho pelos cabelos e com a outra a faca com que degola a criança.

¹⁵⁷ Cf. Rocha Pereira: 100 n. 120.

Logo após a invocação de Ino, Jasão entra em cena para *salvar* as crianças da ira dos parentes de Creonte. A sua preocupação é compreensível: perdeu Glauce, mas ainda lhe restam os filhos de Medeia. No entanto, ao contrário do que esperava, o Coro diz-lhe παῖδες τεθνᾶσι χειρὶ μητρῴιαι σέθεν ("Teus filhos estão mortos pela mão de sua mãe", v. 1309) e, antes de poder avistar os corpos dos meninos, Medeia aparece, inatingível, no carro alado oferecido por Hélios¹⁵⁸, segurando possessivamente os filhos.

Este desenlace *ex machina* foi censurado por Aristóteles na *Poética* 1454a-b, uma vez que a solução da história não decorre da própria intriga da peça. Todavia, o público ateniense esperava certamente este tipo de desfecho, tendo em conta a natureza sobrenatural da protagonista e os seus atributos de feiticeira, pouco realçados ao longo do drama e apenas entrevistados na morte de Glauce e nas alusões ao assassinio de Pélias. Por outro lado, a fuga sobre um carro alado responde ironicamente às palavras proferidas por Jasão em 1296 sq. Alguns críticos defendem que o presente de Hélios, que permitirá a fuga, após tão nefando crime, significa que os deuses apoiaram, desde o início, as intenções de Medeia¹⁵⁹. G. Gellie e outros consideram, porém, que se deve excluir da cena final qualquer juízo ético¹⁶⁰. Na nossa opinião, o aparecimento de Medeia sobre o carro do Sol não significa a reposição da justiça apoiada pelos deuses, mas permite, como observam alguns críticos, o confronto final e necessário entre Medeia e Jasão¹⁶¹. Por outro lado, este desfecho, ao conferir a Medeia um carácter divino, permite que ela exerça as funções de *deus ex machina*¹⁶²: profetizar a morte de Jasão (vv. 1386 sq.), anunciar a instituição do culto dos filhos no templo de Hera Akraia (vv. 1378-1383) e fazer regressar a história ao plano mítico.

Ao manifestar-se como um *deus ex machina*, após ter cometido um filicídio, a protagonista sofre, à semelhança de Procne, uma metamorfose que não é apenas simbólica, na medida em que Medeia se torna inatingível para Jasão. Ela perde, em certo sentido, a sua humanidade, mas torna-se ainda mais possessiva em relação às crianças. Neste aspecto, esta tragédia contrasta profundamente com as *Medeias* futuras. Salienta L. Golden 1974: 12, que, já sem vida, a importância das crianças não cessa de aumentar, à medida que a peça se aproxima do fim. Apesar de figurantes durante quase todo o tempo, não são figuras completamente passivas, porque é através delas que se concretiza a vingança. No encontro final continuam a ser disputadas pelos pais: no v. 1377, Jasão suplica a Medeia que lhe devolva os corpos para lhes dar sepultura, mas Medeia recusa evidentemente (v. 1378). Ela acaba de cometer um crime que só tem sentido para ela: o filicídio transformou-se a pouco e pouco numa necessidade absoluta e os corpos dos filhos, tal como a sua vida, pertencem

¹⁵⁸ Trata-se de um carro puxado por serpentes aladas, como informa o *argumento* da peça: Μηδεία δὲ τοὺς ἑαυτῆς παῖδας ἀποκτεῖνασα ἐπὶ ἄρματος δρακόντων πτερωτῶν, ὃ παρ' Ἡλίου ἔλαβεν; cf. Σ *Med.* 1320; Apollod. 1. 9. 28.

¹⁵⁹ Bongie 1977: 54, afirma: "The gift of the chariot from her grandfather the Sun symbolizes the recognition, the glory she has won in the eyes of the gods"; cf. supra n. 144.

¹⁶⁰ Gellie 1988; cf. Pulquério 1975: 593; Easterling 1977: 190; Barlow 1989: 167.

¹⁶¹ Grube 1961: 164; Schlesinger 1966: 298; Easterling 1977: 190.

¹⁶² Cf. Knox 1977: 206 sqq.; Rocha Pereira: 25 sq.

apenas à mãe. Alguns especialistas têm insistido sobre este amor possessivo¹⁶³, mas ver neste aspecto a motivação principal do filicídio é considerar a morte dos filhos o objectivo principal da protagonista, quando o não é. Medeia sabe que não foi essa a verdadeira motivação do crime, reafirmada pela própria nos vv. 1354 sq.:

σὸ δ' οὐκ ἔμελλες τᾶμ' ἀτιμάσας λέχη
τερπνὸν διὰξείν βίωτον ἐγγελαῶν ἐμοί·

Tu não havias de gozar uma doce vida, depois de teres desprezado o meu leito, escamecendo de mim.

O aparecimento de Medeia sobre o carro de Hélios, com os corpos das crianças junto de si, inatingível e vitoriosa, simboliza o triunfo absoluto sobre Jasão. Assistimos, por conseguinte, a uma inversão de papéis¹⁶⁴: agora é a vez de o traidor chorar e deplorar desesperadamente a sua situação de δπαις¹⁶⁵. O triunfo da protagonista culmina na instituição de cerimónias sagradas de expiação: a Jasão nem sequer será permitido sepultar e chorar os seus próprios filhos (vv. 1378 sqq.). Medeia atingiu plenamente os seus objectivos: ao privar Jasão de descendência, atingiu-o no mais profundo do seu ser, condenando-o a uma vida de amarga solidão, a uma existência sem esperança que se compara à própria morte¹⁶⁶.

O modesto terceiro lugar de *Medeia*, já célebre na Antiguidade, não permitia prever o sucesso extraordinário que viria a alcançar nas literaturas posteriores. Duarte Mimoso-Ruiz, em *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe* (Paris 1982), enumera duzentas e noventa obras inspiradas nesta tragédia, um número que aumenta de ano para ano, pois ainda em 1995 Christa Wolf publicou o romance *Medeia-Vozes*, inspirado na figura da princesa da Cólquida¹⁶⁷. São, por isso, incorrectas afirmações como a de Simone Bécache que, depois de referir algumas obras inspiradas neste

¹⁶³ G. Carloni, D. Nobili, *La mauvaise mère. Phénoménologie et anthropologie de l'infanticide* (Paris 1977) 190 sq., defendem que Medeia prefere matar os filhos a suportar a separação primitiva mãe / filho: "L'enfant loin d'elle? Impossible! Les enfants, vécus comme une partie de son propre corps dont il lui est impossible de se séparer, sont tués précisément pour qu' ils ne s'éloignent pas. Elle leur a fait don de la vie, elle a donc le droit de la leur ôter".

¹⁶⁴ Sobre este aspecto, vide Arnott 1989: 128.

¹⁶⁵ Cf. Eur. *Med.* 1326, 1347-1359, 1395.

¹⁶⁶ Cf. Eur. *Med.* 1310, 1326.

¹⁶⁷ *Medeia* encontra-se entre as tragédias mais discutidas de Eurípides e é, de todas, a mais imitada. Sobre a sua recepção, vide M. Lebel, "De la Médée d' Euripide aux Médées d' Anouilh et de Jeffers", *Phoenix* 10 (1956) 139-150; D. Mimoso-Ruiz, "Médée", in P. Brunel (dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires* (Paris 1988) 1008-1017; *Actas do Colóquio 'Medeia no Drama Antigo e Moderno'* (Coimbra 1991).

mito, conclui: "Là s'arrête cette revue (aussi exhaustive que possible) des représentations de Médée. Autant dire que cette héroïne n' a pas trop inspiré les humains"¹⁶⁸.

Na nossa opinião, o sucesso de *Medeia* deve-se essencialmente a três aspectos: em primeiro lugar, o carácter complexo da protagonista, simultaneamente enigmática e dominadora, tem exercido um fascínio quase inexplicável sobre os espectadores e leitores de todos os tempos; por outro lado, o olhar original que o poeta lançou sobre a tradição mitológica e literária elevou este drama à categoria de obra-prima; finalmente, o crime de Medeia, o filicídio, este acto "abominável", "monstruoso", "desumano", como tem sido classificado, continua, infelizmente, a ser uma das realidades da nossa época. Tal como os contemporâneos de Eurípides, também nós pensamos que só seres extremamente perversos ousariam uma acção tão horrenda. Uma mãe, jamais!¹⁶⁹ No entanto, os meios de comunicação social, os relatórios judiciais, as estatísticas elaboradas pelas organizações de defesa dos direitos da criança mostram-nos uma realidade completamente diferente.

Por estas razões, o mito de Medeia, apesar da sua antiguidade — as suas origens perdem-se nos tempos — continua a suscitar a reflexão de inúmeros helenistas e a atrair estudiosos de outras áreas científicas, em particular da Psicologia e da Psiquiatria.

¹⁶⁸ S. Bécache, "Médée", *Mythes. Colloque de Deauville, 24-25 Oct. 1981, Revue Française de Psychanalyse* 46 (1982) 773-793. A afirmação encontra-se na p. 779. A observação é de A. Moreau 1986: 109 sq., que dirige uma vigorosa crítica ao artigo acima referido.

¹⁶⁹ Page: xiv: "The murder of children, caused by jealousy and anger against their father, is mere brutality: if it moves us at all, it does so towards incredulity and horror. Such an act is outside our experience, we — and the fifth-century Athenian — know nothing of it". Uma afirmação peremptória que não tem sido poupada pela crítica.

A VINGANÇA DE HÉCUBA

Exibido possivelmente na segunda metade da década de 420 a. C., em plena Guerra do Peloponeso, o drama da malograda rainha troiana suscitou forte interesse na Antiguidade¹⁷⁰. No século IV a. C., a sua fama rivalizou com *Orestes*¹⁷¹, para o que deve ter contribuído o talento do famoso actor Teodoro, que se especializou na interpretação de papéis femininos, principalmente, de Hécuba e de Andrómaca¹⁷².

Reúnem-se neste drama dois episódios do ciclo troiano originalmente independentes, facto que suscitou a crítica à falta de unidade da obra. O primeiro, o sacrifício de Policena, a mais jovem das filhas de Príamo, sobre o túmulo de Aquiles (vv. 188-190), figurava na tradição épica e lírica, e o grande contributo do poeta reside no desenvolvimento psicológico da heróica donzela que, em *Hécuba*, se entrega voluntariamente à morte¹⁷³.

O segundo episódio, o assassinio do filho mais novo dos reis de Tróia, Polidoro, constava já da *Iliada*, mas a versão de Eurípides distancia-se significativamente da tradição homérica, quer na caracterização da personagem quer nas circunstâncias da sua morte.

Naquele poema, Polidoro é filho de Príamo e de Laótoe, e irmão de Licáon. No Canto XX diz-se que o rei troiano o proibira de combater por ser o mais jovem e o mais

¹⁷⁰ Não se conhece a data exacta de exibição. Collard: 34 sq., com base em critérios métrico-estilísticos e em determinados passos da obra, concluiu que foi levada à cena entre 425 a 421 e, provavelmente, antes de 423, data da segunda versão de *As Nuvens* de Aristófanes, que parece parodiar os vv. 160 sq. e 171-174; Webster 1967: 116 sq., considera também a data daquela comédia como terminus ad quem, mas este testemunho é contestado por Ley 1987: 136; Reckford/Lembke: 5, apontam igualmente os anos de 425 ou 424, bem como Nussbaum 1986: 404; Collard: 35, atende ainda ao carácter da protagonista e afirma: "the general style of Hecuba as a female character in whom reason and instinct both conflict and conspire, changing her from passivity to violence, suggests that she is not far in time from Medea (name-play of 431) and Phaedra (*Hippolytus* of 428)".

¹⁷¹ Cf. Collard: 38.

¹⁷² Plu. *Moralia* 334 a-b. Sobre este autor, vide Ghiron-Bistagne 1976: 157 sq.

¹⁷³ Policena não é mencionada nos Poemas Homéricos, mas o sacrifício sobre o túmulo de Aquiles era tratado no poema *Ilioupersis* de Arctinos de Mileto, de acordo com o resumo de Proclo: Πολυξένην σφαγιάζουσιν ἐπὶ τὸν τοῦ Ἀχιλλέως τάφον (Davies: 62. 36). Sobre este assunto, vide Jouan 1966: 368-371.

amado dos seus filhos. O imprudente Polidoro atrevera-se a enfrentar os guerreiros gregos, mas acabou por perder a vida à mãos de Aquiles (vv. 407-410):

αὐτὰρ ὁ βῆ σὺν δουρὶ μετ' ἀντίθεον Πολύδωρον
Πριαμίδην. τὸν δ' οὐ τι πατὴρ εἴασκε μάχεσθαι,
οὐνεκά οἱ μετὰ παισὶ νεώτατος ἔσκε γόνιοιο,
καὶ οἱ φίλτατος ἔσκε, πόδεσσι δὲ πάντας ἐνίκαι·

*Em seguida, [Aquiles] marchou com a sua lança sobre o divino Polidoro,
filho de Príamo. O pai não lhe permitia combater,
porque era o mais jovem dos seus filhos
e o mais amado, vencendo todos os outros na corrida.*

O mesmo destino atingiu o irmão. No Canto XXII, o velho pai, desconhecendo a sorte dos filhos mais novos, inquieta-se por já não os ver entre os guerreiros troianos (vv. 46-48):

καὶ γὰρ νῦν δύο παῖδε, Λυκάονα καὶ Πολύδωρον,
οὐ δύναμαι ἰδέειν Τρώων εἰς ἄστὺ ἀλέντων,
τούς μοι Λαιοθόη τέκετο, κρείουσα γυναικῶν.

*E ainda agora não sou capaz de ver, entre os Troianos empurrados até à cidade, dois
dos meus filhos, Licón e Polidoro, os que me deu Laíoie, nobre dama entre todas
as mulheres.*

Não obstante a sua idade jovem, Polidoro é suficientemente crescido para enfrentar os soldados gregos. Em Eurípides, é ainda uma criança. Por ser o mais novo e não ter idade de combater (vv. 13-15), foi levado em segredo de Tróia e entregue ao rei Polimestor da Trácia que o assassinou, após a tomada da cidade, para se apoderar do seu ouro. A descoberta do corpo de Polidoro e a consequente vingança de Hécuba constituem os acontecimentos da segunda parte da tragédia.

Não há referências mitológicas a Polimestor anteriores a Eurípides, pelo que é provável que a vingança da rainha troiana seja também um inovação da parte do poeta. Crêem alguns estudiosos que Eurípides se inspirou numa lenda trácia¹⁷⁴, o que não seria totalmente estranho, uma vez que este trágico se interessava por lendas pouco divulgadas e

¹⁷⁴ Conacher 1967: 150, aceita a opinião de Pohlenz, segundo a qual o crime de Polimestor pertencia a uma lenda motivada pelo ódio que os colonos gregos sentiam em relação aos seus vizinhos trácios que habitavam o Quersoneso. L. Méridier, *Eurípide*, Tome II (Paris 1927) 173, sugeriu uma hipótese semelhante: a história de Polidoro era conhecida no séc. V pelos colonos atenienses estabelecidos no Quersoneso e por eles divulgada em Atenas. Pela mesma via, Eurípides teria conhecido a lenda do κυνός σῆμα referida na peça (v. 1273).

A lenda da morte de Polidoro foi inserida por Virgílio na *Eneida* (3. 39 sqq.), mas o poeta latino segue de muito perto a versão euripídiana. A *Fab.* 109 de Hígino transmite uma versão assaz diferente que, na opinião de Welcker e de Ribbeck (apud Rose: 80) forneceu o argumento do drama *Iliona* de Pacúvio.

oriundas da periferia do mundo grego¹⁷⁵. Todavia, A. P. Burnett 1994: 161 n. 54, observa que nenhum testemunho confirma a existência da referida lenda. Sublinhe-se que Polimestor representa o trácio cruel, pouco civilizado e ambicioso, tal como era imaginado pelos Atenienses do séc. V¹⁷⁶. Collard: 34 n. 63, sugere que Eurípides terá inventado o seu nome menos pela sua semelhança com Polidoro e Policena, do que por se tratar de um nome falante¹⁷⁷. Finalmente, ao combinar a lenda da morte de Polidoro pelo trácio Polimestor com o sacrifício de Policena, o poeta viu-se obrigado a situar o cenário da tragédia na costa do Quersoneso Trácio. Observa Conacher 1967: 151 n. 15, que se trata de uma "Euripidean inconsistency", pois segundo a versão mais conhecida, Aquiles fora sepultado em Tróia. Por outro lado, Collard: 34, chama a atenção para o facto de a tragédia não explicar por que se detiveram os Gregos na Trácia, depois de terem deixado Tróia, mas este cenário, reconhece o mesmo autor, é coerente com a invenção de Polimestor¹⁷⁸.

Na nossa opinião, a maior inovação de Eurípides reside precisamente no motivo da vingança. Assim se justifica a modificação da filiação maternal de Polidoro e a reunião de duas acções no mesmo drama. Por conseguinte, a originalidade do poeta emerge da exploração psicológica de uma mulher, mãe e rainha, que ao ser vítima de uma extrema injustiça — a perda simultânea dos dois filhos mais jovens — decide vingar-se com a mesma crueldade com que tinha sido atingida.

O prólogo desta tragédia tem a particularidade de abrir com o monólogo de um fantasma, o de Polidoro, que se manifesta sobre a tenda de Agamémnon, e visita a mãe durante o sonho (cf. vv. 30-32, 53 sq.)¹⁷⁹. Depois de se identificar como filho de Príamo e de Hécuba (vv. 3 sq.), expõe as circunstâncias da sua morte e, em seguida, os acontecimentos que constituem a primeira parte da tragédia. Assim, revela que, nas vésperas

¹⁷⁵ Cf. Knox 1985: 7.

¹⁷⁶ A cobiça do ouro parece ter sido uma característica tradicionalmente atribuída aos povos bárbaros; cf. Soph. *Tereus*, fr. 587 Radt, supra p. 24.

¹⁷⁷ Μήστωρ, "conselheiro", "inspirador", é um termo homérico derivado de μήδομαι ("meditar", "inventar", "imaginar") que entra na formação de compostos onomásticos, como Λεωμήστωρ, Θεομήστωρ; cf. Chantraine, *DELG*, s. v. μήδομαι.

¹⁷⁸ Na opinião de Arnott 1989: 138 sq., Eurípides explora nesta peça a ambiguidade cénica: "his theatre allows him to fuse two separate spheres of action into a no man's land which is Troy or Thrace according to the demands of the immediate moment".

¹⁷⁹ A tragédia inicia-se, portanto, com a representação teatral do sonho de Hécuba (cf. vv. 69 sq.). Observa Jouanna 1982: 45 sqq., que esta concepção realista do sonho-visita, como algo exterior à personagem, concorda exactamente com a concepção tradicional que remonta aos Poemas Homéricos. O autor fala, por isso, em "théâtralité du rêve". O exemplo mais próximo de *Hécuba* é o sonho de Aquiles no Canto XXIII da *Ilíada* (vv. 65 sqq.), durante o qual é visitado pela ψυχή ou pela sombra (εἴδωλον) de Pátroclo que reclama ser sepultado.

Na opinião de Collard: 36, o actor aparecia sobre a σκηνή e não tanto na μηχανή (cf. o seu comentário ad 1-58). Jouanna 1982: 51 sq., embora não discorde totalmente desta hipótese, com base nos vv. 30-32, especialmente no sentido de ἀπορούμενος (v. 32), defende a possibilidade de o actor se elevar no espaço cénico por meio da μηχανή. Esta conjectura é reforçada pelo facto de o fantasma ser alado (cf. vv. 704 sq.: φάντασμα μελανόπτερον); Nussbaum 1986: 397 n. 2, pensa também numa "aerial entrance, a privilege usually reserved for divinities". Sobre esta questão, vide ainda Gregory 1992, que não concorda com a teoria do sonho-visita.

da queda de Tróia, foi recebido em segredo, na corte do rei trácio Polimestor (vv. 4 sqq.), juntamente com muito ouro, futuro sustento dos príncipes que sobrevivessem ao saque (vv. 10-12). Enquanto os Troianos resistiram, Polidoro foi bem tratado, mas logo após a queda da cidade, Polimestor matou-o para se apoderar do ouro e lançou o corpo ao mar, em vez de o sepultar (vv. 25-27).

Os Gregos detêm-se agora nas costas do Quersoneso Trácio, porque a sombra de Aquiles lhes exige o sacrifício de Policena (vv. 40 sq.). Num só dia, Hécuba sofrerá uma dupla perda: a morte dos dois filhos mais jovens. O assassinio de Polidoro não é executado no decurso da acção por ser anterior ao sacrifício da irmã, mas é fundamental na economia da obra a descoberta do seu corpo maltratado e insepulto, o que suscitará a terrível vingança de Hécuba. Se bem que a unidade da peça seja aparentemente frouxa, o prólogo é explícito: é pela figura da anciã que se constrói a unidade deste drama. É Hécuba que num só dia se vê privada de dois filhos, daqueles em que depositava ainda alguma esperança de ver um dia renascer Tróia (vv. 45 sq.).

Os prólogos de Eurípides apresentam geralmente as figuras e os acontecimentos mais importantes do drama, mas em *Hécuba* só em parte se cumpre essa função. Em vez de esclarecer os espectadores, Polidoro omite elementos que constituem a própria substância do drama¹⁸⁰: não diz que o sacrifício tem uma faceta inovadora, na medida em que Policena aceita conscientemente a sua morte e neste aspecto reside toda a grandeza da personagem; não faz qualquer alusão à forma como a esposa de Príamo reage à perda dos dois filhos. Assim, os acontecimentos da segunda parte da tragédia — a vingança de Hécuba e o castigo de Polimestor — são quase inesperados. No entanto, Polidoro não só nos diz o motivo da sua morte — a cobiça do ouro — como retrata detalhadamente o seu assassino (vv. 25-27). Polimestor revela-se um rei sem escrúpulos, de uma desmedida crueldade: traiu a amizade e a confiança dos reis de Tróia, infringiu as leis da hospitalidade e não cumpriu os ritos fúnebres. Desde o começo da tragédia, esta personagem é retratada como um indivíduo obcecado pela riqueza e a ganância do ouro será a sua grande inimiga.

Quanto ao aspecto cénico, o aparecimento de um fantasma, que não é muito frequente na tragédia grega, pelo menos nos dramas conservados¹⁸¹, deve ter gerado algum temor entre o auditório. Relativamente à sua aparência física, os estudiosos não têm opiniões unânimes. Defendem alguns críticos que o fantasma de Polidoro não seria particularmente impressionante¹⁸², mas ele próprio diz que a mãe se assustou com o seu aspecto (v. 54).

¹⁸⁰ O que não é excepcional em Eurípides, pois o mesmo se verifica, por exemplo, no prólogo de *As Troianas*, onde o assassinio de Astíanax, um dos motivos principais da tragédia, não é sequer referido. Cf. Grube 1961: 71 sqq.

¹⁸¹ À excepção de Dario em *Persas* e de Clitemnestra em *Euménides*.

¹⁸² Na opinião de Nussbaum 1986: 397 n. 2, "It is clear that the shade, unlike the mangled corpse of which it tells us, retains the appearance of the living child, without decay or wound". Reckford/Lembke ad 1-65, não se afastam desta ideia: "What we see, I believe, is a youth of twelve or fourteen, simply dressed, with a death-pale mask; he enters and exits like anyone else. What we are to imagine is something different: a disembodied spirit, hovering over Hecuba in her dreams, and wanting, like all wandering ghosts, a proper burial".

Grube 1961: 215, em contrapartida, considera que é difícil aceitar que Eurípides não tenha conferido um aspecto absolutamente fantasmagórico à sua única sombra. Para isso, deve ter feito uso das roupas, das máscaras e, particularmente, da voz. Jouanna 1982: 48, oferece-nos outra interpretação. Quando alude à sua visão, Hécuba fala dos sonhos de "asas negras" (μελανοπερύγων, v. 71) e, mais tarde, recorda o "fantasma de asas negras" (φάντασμα μελανόπτερον, vv. 704 sq.) que lhe apareceu em sonhos. O autor conclui: "il faut en déduire que Polydore était effectivement vu par les spectateurs comme un fantôme avec des ailes noires". Por outro lado, segundo o mesmo autor (p. 50), se o fantasma se apresenta com as vestes que envergava quando estava vivo (como Pátroclo na *Il.* 23. 65-68), o seu aspecto exterior era o de um troiano, como reconhece Agamémnon nos vv. 733-735. Observa Jouanna (ib.): "Par le contraste entre le noir des ailes et les couleurs de la robe orientale, Euripide recherchait sans doute un effet de surprise théâtral". Mas, não podemos ignorar o que dizem os vv. 28-31. O fantasma do jovem Polidoro não seria particularmente horrendo, mas a opinião de Grube parece-nos mais correcta. É mais provável que o actor se apresentasse com as vestes desfeitas pelas vagas marítimas, ensanguentadas até, mas talvez não fosse necessário tanto aparato exterior: a máscara pálida da morte que o actor usaria e as primeiras palavras suscitam facilmente um certo temor, um certo mistério, que se acentua à medida que narra as circunstâncias da sua morte. Talvez as vestes de Polidoro não fossem tão brilhantes como Jouanna pensa (cf. p. 51: "l'éclat du costume oriental"). Por outro lado, não se trata de um simples fantasma. É a sombra de alguém muito jovem que foi assassinado e cujo corpo permanece insepulto, sem ter sido lamentado, que vagueia pelos ares, enquanto não se cumpram os ritos fúnebres necessários (vv. 28-31):

κεῖμαι δ' ἐπ' ἀκταῖς, ἄλλοτ' ἐν πόντου σάλωι,
πολλοῖς διαύλοις κυμάτων φορούμενος,
ἄκλαυτος ἄταφος·

*Jazendo umas vezes nas margens, outras na salsa agitação
despedaçado pelo ir e vir da ondulação
sem um lamento nem um túmulo.*

No entanto, Polidoro não exprime ódio nem desprezo pelo seu assassino, nem anseia por vingança. Espera apenas que encontrem o seu corpo e lhe dediquem uma cerimónia que lhe permita recolher em paz à morada dos mortos (vv. 49-52).

Impõe-se, finalmente, uma reflexão sobre a idade desta figura, uma vez que o texto não é suficientemente claro. Diz-nos o fantasma que quando foi recebido na corte de Polimestor era ainda uma criança (vv. 13-15), mas cresceu durante o seu exílio (vv. 19 sq.). A descoberta do corpo suscita algumas dificuldades: por um lado, tudo indica que é a serva, sozinha (v. 663, cf. 777 sq.), que transporta o rapaz até à cena (ἐπὶ σκηναῖς, v. 733); se assim é, Polidoro não poderia ser um jovem muito crescido; por outro lado, Agamémnon, ao

reparar no cadáver coberto com as vestes troianas, pergunta a Hécuba de quem se trata, utilizando o termo ἀνήρ e não παῖς (v. 733). No entanto, trata-se do mais jovem dos filhos de Príamo, e Policena é quase uma menina¹⁸³. O v. 45 diz, efectivamente, que estes dois filhos de Hécuba são ainda crianças (δυσὶν δὲ παῖδουσιν...). Embora não seja muito explícito, o texto sugere que este filho de Príamo era ainda muito novo ou iniciava a sua adolescência quando foi assassinado por Polimestor¹⁸⁴.

Antes de desaparecer, a sombra de Polidoro anuncia a entrada de Hécuba que entoia uma monódia (vv. 52-54)¹⁸⁵. É um começo semelhante ao de *As Troianas*, pois também aí a rainha angustiada antecipa a entrada do Coro, uma técnica dramática que pretende acentuar a debilidade física e psicológica da protagonista. Esta arrasta-se com dificuldade, auxiliada pelas outras troianas, visivelmente perturbada por um sonho que assume, na segunda parte da tragédia, uma importância fundamental, pois revela-lhe os acontecimentos que conduziram à morte do filho. Por enquanto, a anciã não compreende o seu significado, mas pressente que lhe anuncia mais desgraças. As súplicas aos deuses para que salvem Polidoro (v. 79 sq.), quando ele já se encontra morto, e a confiança em Polimestor (vv. 81 sq.), o autor do crime, põem em evidência a situação trágica de Hécuba e contribuem para a ironia dramática que emerge do contraste entre o prólogo e as esperanças vãs da protagonista.

O Coro das cativas troianas entra em cena em 98, exaltado pela notícia terrível do sacrifício de Policena, mas Polidoro não é sequer mencionado e durante a primeira parte do drama é julgado a salvo na corte do rei trácio. O seu nome só é referido por Policena, quando se despede da mãe e dirige o último voto ao irmão (v. 428). Também ela crê que se encontra em segurança junto de Polimestor, mas Hécuba, cada vez mais perturbada pelas desgraças sucessivas que a atingiram, começa a recear seriamente pela vida do filho e pressente algum perigo (v. 429). A confiança da donzela, que contrasta com o pessimismo da mãe, anuncia a cena de reconhecimento no terceiro episódio, durante a qual a rainha descobrirá que as suas premonições estavam certas. As revelações do prólogo — o sacrifício de Policena e a apresentação do corpo do irmão — e os pressentimentos da protagonista acerca dos filhos, sugeridos pelo sonho, preparam-nos, portanto, para a segunda parte da tragédia e contribuem decisivamente para a unidade do drama.

Esta primeira apresentação de Hécuba é sugestiva, na medida em que nos retrata a rainha como alguém profundamente desamparado: ela é a mais desgraçada das

¹⁸³ Assim pensam alguns críticos. Gellie 1980: 32, observa que o poeta dá ênfase à juventude da personagem, dada a presença de termos infantis e o recurso a imagens retiradas da vida animal (cf. vv. 90, 142, 178, 205, 337, 526), mas a própria donzela afirma que já é uma mulher (γυνή, v. 348) e que a idade da infância foi ultrapassada (v. 350).

¹⁸⁴ Para Nussbaum 1986: 397, Polidoro é ainda criança.

¹⁸⁵ Hécuba sai da tenda de Agamémnon a quem pertence nesta tragédia (cf. vv. 754 sq., 809). Em *As Troianas*, é cativa de Ulisses, sublinhando-se, assim, a queda absoluta da rainha troiana que é atribuída ao mais vil dos Aqueus.

mulheres¹⁸⁶, aquela que sofreu desastres atrás de desastres (vv. 231-237) e, por isso, não estranhamos o permanente pessimismo e o seu desencanto. O seu sofrimento é, em todos os aspectos, superior ao das outras troianas, ideia reiterada ao longo da primeira parte e que culmina com a apresentação do corpo de Polidoro (vv. 658 sqq.). Para atenuar a sua dor, Hécuba oferece-se para morrer no lugar da filha ou juntamente com ela¹⁸⁷, mas a resposta de Ulisses é brutal: Aquiles deseja Policena, não Hécuba! O sofrimento da mãe da jovem não interessa ao exército grego: morta antes de morrer (τέθνηκ' ἔγωγε πρὶν θανεῖν κακῶν ἕπο, v. 431) descreve a situação trágica da mãe que fez o que estava ao seu alcance para salvar a filha. Ao ouvir o relato do sacrifício narrado por Taltíbio, Hécuba encontra algum consolo na forma corajosa e nobre como Policena enfrentou a morte (vv. 585 sqq.). Por enquanto, o seu espírito ocupa-se com as cerimónias fúnebres da donzela, mas este aparente equilíbrio emocional depressa será destruído pela descoberta da morte de Polidoro.

A serva que fora buscar a água para o banho fúnebre de Policena (v. 609 sq.), regressa com o corpo de Polidoro envolto num manto. O facto de entrar sem ter sido anunciada e a ansiedade com que inquire por Hécuba justifica-se pelas graves notícias que traz¹⁸⁸. A descoberta do corpo fora anunciada no prólogo (vv. 47 sq.) e a imagem da velha mãe que lamenta a morte dos filhos, evocada pelo Coro no final do segundo estásimo (vv. 654-656), é uma alusão velada ao sofrimento da rainha troiana e aos acontecimentos trágicos que vão ter lugar neste episódio¹⁸⁹.

Hécuba acredita que Polidoro se encontra em segurança na corte do rei Polimestor e, ao ver o corpo sem vida, julga tratar-se de Policena, entretanto sacrificada. Perante a resposta negativa da serva (v. 674), pensa em Cassandra, outra vítima da escravidão e da humilhação permanentes. Mas, como diz a serva, este corpo pertence a alguém que não esperavam vir a chorar. É só depois desta sequência intensamente patética que a velha mãe reconhece o filho. Esta revelação, inesperada, é um golpe fatal (vv. 681-683):

οἴμοι, βλέπω δὴ παῖδ' ἔμὸν τεθνηκότα,
Πολύδορον, ὃν μοι Θρηῖξ ἔσωιζ' οἴκοις ἀνήρ.
ἀπῶλόμην δόστηνος, οὐκέτ' εἰμὶ δῆ.

Ai de mim! Vejo o meu filho morto,

Polidoro, que se encontrava são e salvo na casa de um homem da Trácia.

Destruíram esta miserável! Eu já não sou viva.

¹⁸⁶ Uma ideia reiterada no decurso da acção: cf. vv. 423, 582, 785, 810 sq., 821-823.

¹⁸⁷ Eur. *Hec.* 385-387, 391-397; cf. 505-507.

¹⁸⁸ Cf. Halleran 1985: 15.

¹⁸⁹ Cf. Id.: 59; Collard ad 629-657.

O Coro, constituído por mulheres, solidariza-se naturalmente com a dor da sua rainha (v. 693): δειν', ὃ τάλαινα, δεινὰ πάσχομεν κακά ("Terríveis, desgraçada, terríveis são os nossos males").

A mudança de ritmos traduz a perturbação psicológica da protagonista. Conhecemos, graças ao prólogo, as circunstâncias que levaram à morte de Polidoro. Para Hécuba, a morte do último filho inscreve-se no destino de mágoa e de sofrimento que atingiu a família troiana desde o crime de Páris (vv. 684-688)¹⁹⁰. Ao recordar-se do sonho, compreende imediatamente que o filho não foi morto por um guerreiro, mas assassinado pelo seu protector (vv. 710 sq.). As visões tornam-se agora perfeitamente claras e o motivo do crime também não suscita dúvidas. As suspeitas de Hécuba coincidem com as afirmações da sombra de Polidoro: Polimestor matou o seu hóspede para se apropriar do ouro, um crime que ultrapassa os limites do impensável (vv. 712 sq.).

A rainha troiana atingiu um estado psicológico tal que já nada a afecta. Mesmo a possibilidade do suicídio deixa de ter sentido, porque a perda dos seus filhos mais jovens já significa a morte (vv. 810 sq., 821-823). Hécuba sente, todavia, que tem uma obrigação para com Polidoro. A urgência da vingança é sublinhada pela recusa da liberdade oferecida por Agamémnon (vv. 755 sq.). Como observa Daitz 1971: 219 sq., Policena sacrifica a vida pela liberdade; Hécuba sacrifica a liberdade pela vingança, a única coisa que agora lhe interessa. A reacção violenta de Hécuba não fora revelada no prólogo, mas o castigo do sacrílego rei da Trácia era, de certo modo, previsível e mesmo desejado. A transformação psicológica da rainha não deixa, contudo, de ser inesperada. Num curto espaço de tempo, a figura da mãe sofredora e amargurada, passivamente submissa às vicissitudes do destino (vv. 785 sq.), incarna numa verdadeira Fúria vingativa.

Depois de explicar a Agamémnon as circunstâncias da morte do filho, a esposa de Príamo suplica-lhe que a ajude a vingar-se de Polimestor. A vingança não é um mero capricho, mas algo que se impõe como necessário e absolutamente justo (vv. 789 sq.; 844 sq.). A partir deste momento, delinea-se a transformação da protagonista e a degenerescência progressiva do seu carácter. No encontro com Ulisses, Hécuba revelara, à semelhança de Medeia, capacidades retóricas excepcionais e uma habilidade especial para persuadir os seus adversários. Quando verifica que não consegue convencer Agamémnon com o argumento da justiça do seu acto (vv. 799 sq.), usa da persuasão e menciona Cassandra para conseguir o apoio do rei (vv. 824 sq.). Para o Coro, é a "Lei da Necessidade", da ἀνάγκη, que governa as relações humanas e faz aliar os inimigos (vv. 846-849). Agamémnon, por seu lado, adopta a mesma atitude prudente e estudada de Egeu¹⁹¹. Compreende o sofrimento da rainha e reconhece que Polimestor merece ser castigado, porque não respeitou as leis da hospitalidade e da Justiça (vv. 852 sq.). Todavia, não quer ser cúmplice activo nem deseja que o exército o critique por ajudar um inimigo e

¹⁹⁰ Cf. Eur. *Hec.* 640 sq., 949 sq.

¹⁹¹ Blaiklock 1952: 103, considera que Agamémnon é, neste drama, "contemptible and weak".

castigar um aliado (vv. 858 sq.). A prudência do chefe grego põe em destaque um dos temas importantes desta tragédia, a oposição entre liberdade e escravatura. Hécuba comenta: "Não há nenhum mortal que seja livre" (οὐκ ἔστι θνητῶν ὅστις ἔστ' ἐλεύθερος, v. 864)¹⁹².

A protagonista não recua perante a resposta negativa do chefe grego. Estudou cuidadosamente o seu plano e, quando Agamémnon lhe pergunta como pensa agir, responde que conta com a ajuda das outras cativas (v. 880). Na verdade, "terrível e invencível é uma multidão com astúcia" (δεινὸν τὸ πλῆθος σὺν δόλῳι τε δύσμαχον, v. 884). Para provar que o sexo feminino é capaz das mais maléficas acções, a rainha troiana evoca as vinganças sangrentas das Danaides e das mulheres de Lemnos (vv. 886 sq.)¹⁹³. Ao contrário de Medeia, Hécuba não revela como pretende fazer justiça. O recado que envia a Polimestor (vv. 890-894) é suficientemente ambíguo para suscitar a curiosidade imediata do rei da Trácia, sem o levar a suspeitar de algum perigo. A menção dos filhos e a insistência na sua vinda (vv. 893 sq.) indiciam que a vingança também os envolve de alguma maneira.

Polimestor apresenta-se acompanhado pelos guardas e pelas duas crianças¹⁹⁴. Já não é uma figura inteiramente estranha à assistência. Foi pela primeira vez retratado no prólogo como um rei sem escrúpulos morais ou religiosos, que não hesita em agir contra as leis da hospitalidade para se apoderar dos bens de um hóspede. Hécuba, ao saber da morte do filho, chama ao assassino "o mais ímpio dos aliados" (ἀνοσιωτάτου ξένου, v. 790), palavras reiteradas por Agamémnon que se impressiona com a falta de escrúpulos do rei da Trácia (ἀνόσιον ξένον, v. 852).

Os cumprimentos de apresentação (ὃ φίλτατ' ἀνδρῶν Πρίαμνε, φιλτάτη δὲ σύ, / Ἐκάβη, vv. 953 sq.) denunciam a hipocrisia e a sordidez do carácter de Polimestor que ofendeu exactamente os laços de amizade celebrados com a família real troiana, e confirmam, portanto, o retrato que dele foi sendo construído ao longo da primeira parte da tragédia. O rei da Trácia aparenta simpatia e compaixão, deplora o destino infeliz dos seus "amigos", oferece os seus préstimos. Além de oportunista, este homem é um impostor, facetas que Hécuba aproveita com a mestria de Medeia. Quando Polimestor lhe pergunta o motivo do encontro, a rainha troiana responde que se trata de um assunto privado e que, por isso, não deve ser discutido à frente dos guardas. Insiste, porém, na presença dos filhos

¹⁹² Sobre a importância deste tema na peça, vide Daitz 1971.

¹⁹³ Curiosamente, o Coro de *Héctes*, ao evocar um precedente mítico para a loucura filicida do herói, refere também a morte dos filhos de Egipto pelas Danaides (vv. 1016-1018).

¹⁹⁴ Na opinião de Collard ad 902-4, o corpo do filho de Hécuba é removido no fim do episódio. Se assim não acontecesse, Polimestor encontrá-lo-ia ao entrar em cena. Também Webster 1967: 122, considera que os vv. 894-898 constituem o sinal para levar o corpo de Polidoro que será enterrado com a irmã. Nussbaum 1986: 411, afirma que Polimestor confunde o corpo de Polidoro, que continua em cena, com o de Policena (cf. vv. 954 sq.). Todavia, esta interpretação não nos satisfaz, porque Agamémnon não teve dificuldade em identificar o filho de Hécuba com um troiano (cf. vv. 733 sq.).

(vv. 978-980) e consegue, deste modo, não só animar a curiosidade do rei, como afastar os guardas.

O diálogo que travam a seguir acentua a vileza de Polimestor que a cada pergunta da anciã responde com ironia e falsidade. Hécuba, por seu lado, manipula facilmente o opositor e revela-se totalmente empenhada em vingar a morte do filho. A passividade, que caracterizou a sua actuação na primeira parte da peça, desapareceu. O que vemos agora é uma Fúria a agir com premeditação e calculismo, inteiramente consciente dos seus objectivos¹⁹⁵. Hécuba sabe que a ganância esteve na origem do crime. A existência de um tesouro troiano escondido é, por isso, a mentira ideal para atrair o sacrílego rei¹⁹⁶. Ao ouvir a palavra "ouro" (χρυσός δὲ..., v. 994), a curiosidade do trácio desperta; quando Hécuba lhe diz que existem uns tesouros antigos enterrados (v. 1002), Polimestor fica completamente perdido. É um obcecado pela riqueza, mas a sua cegueira não o impede de estranhar a necessidade da presença dos filhos (v. 1005). "É melhor, se tu morreres, que eles saibam" (ἀμεινον, ἦν σὺ κατθάνης, τοῦσδ' εἰδέναι, v. 1006) justifica ironicamente Hécuba que decidiu, mas não revelou a ninguém, matar os filhos em vez do pai. Mais irónicas ainda são as palavras que profere antes de executar a vingança (vv. 1021 sq.):

ὡς πάντα πράξας ὧν σε δεῖ στείχης πάλιν
ξὸν παισὶν οὐπερ τὸν ἐμὸν δικίσας γόνον.

*Logo que se faça tudo o que precisares, que regresSES
com as tuas crianças à morada onde instalaste o meu filho.*

Numa breve passagem lírica (vv. 1023-1034) que antecede os gritos de Polimestor, vindos do interior da tenda, o Coro prevê a morte do sacrílego rei (v. 1034) e confirma, assim, a sua ignorância relativamente à actuação de Hécuba. A alternância dos gritos de uma vítima, vindos do interior da σκηνή, com os comentários do Coro, que se aflige (como em *Medeia*) ou exulta com o castigo do criminoso (como em *Héracles*), é uma técnica usada com frequência na tragédia grega pelo seu grande poder dramático, e poderia ter tido o primeiro modelo na *Oresteia* de Ésquilo, que nos oferece dois exemplos notáveis: a morte de Agamémnon na tragédia homónima e o assassinio de Clitemnestra e de Egisto em *Coéforas*¹⁹⁷. A cena do castigo de Polimestor é um "coup de théâtre", pois desde o início da vingança foi anunciada a morte do rei trácio e, ao ouvirmos os primeiros gritos, ambíguos (v. 1035), acreditamos, na verdade, que Polimestor está a ser assassinado.

¹⁹⁵ Como nota Collard ad 953-1022, a esticomítia é o processo ideal para sublinhar a ironia e a falsidade subjacentes a todo o diálogo.

¹⁹⁶ Webster 1967: 122 sq., observa que esta é a primeira das cenas de engano preservadas. Outras cenas deste tipo encontram-se em *Electra*, *Héracles* e *Antiope*.

¹⁹⁷ Sobre este assunto, cf. Hamilton 1987.

À semelhança do que acontece com o castigo de Polifemo, em *O Cíclope* 663-669, esta cena é involuntariamente extensa. Em *Hércules*, os gritos de Lico limitam-se às interjeições de dor (ἰὸ μοί μοί) e αὖ πᾶσα Κάδμου γαῖ', ἀπόλλυμαι δόλοι ("O terra de Cadmo, com astúcia me matam", v. 754), que indica explicitamente um golpe fatal. Logo a seguir, a morte de Lico é anunciada pelo Coro em 760, e o corpo não chega a ser apresentado. Os gritos dos filhos de Medeia, principalmente, a última palavra dos meninos, ξίφους, também não deixam dúvidas sobre a violência fatal que decorre no interior da σκηνή (*Med.* 1272, 1278). Em *Hécuba*, pelo contrário, o infanticídio é uma surpresa. Quando em 1037 Polimestor invoca os filhos, as mulheres do Coro exclamam, surpreendidas (v. 1038):

φίλοι, πέπρακται καὶν' ἔσω δόμων κακά.

Amigas, inesperados crimes se cometem nas tendas.

Ainda no interior, o rei da Trácia ameaça, tal como Polifemo, as autoras da sua desgraça e o Coro inquieta-se com a segurança das Troianas, pois pensa que as mulheres não conseguiram concretizar o plano. Como acontece noutras tragédias, no momento em que o Coro decide intervir no conflito, Hécuba sai da tenda ileso e anuncia a morte das crianças (οὐ παῖδας ὄψηι ζῶντας οὐς ἔκτειν' ἐγώ, v. 1046). Note-se que a protagonista reage às ameaças de Polimestor nos modos de Medeia, quando Jasão a procura depois do massacre (*Med.* 1317 sq.). A admiração do Coro perante a ousadia da sua rainha (vv. 1047 sq.) salienta a singularidade da actuação de Hécuba que enfrenta o assassino do filho com o mesmo sangue frio e com a mesma crueldade. A admiração das cativas troianas perante a ira demoníaca de Hécuba põe em destaque a transformação radical da rainha troiana e mostra como a violência gratuita pode modificar irreversivelmente o carácter de uma pessoa.

Quando se abrem as portas da σκηνή, vêem-se os corpos dos dois filhos de Polimestor que caminha de gatas¹⁹⁸, a tactear o solo como uma fera em busca da sua presa (v. 1050)¹⁹⁹. Esta saída recorda a figura monstruosa de Polifemo que, no entanto, é cegado à vista dos espectadores²⁰⁰. O rei trácio entoia uma monódia repleta de insultos e de ameaças, que traduzem uma raiva descontrolada, própria dos animais selvagens (vv. 1070-1074)²⁰¹. A acumulação de frases interrogativas sugere a confusão e a ansiedade da personagem que procura encontrar um lugar seguro e proteger os filhos das "Bacantes

¹⁹⁸ Collard: 36 sq., reafirma a opinião de Pickard-Cambridge que excluía a utilização do ἐκκόκλημα desta cena; Webster 1967: 123, pensa, todavia, que o poeta o usava, provavelmente durante a fala de Hécuba (v. 1053).

¹⁹⁹ A comparação a uma fera é, aliás, salientada pelo próprio Polimestor: cf. vv. 1057 sq., 1071 sq.; 1173.

²⁰⁰ Parece-nos significativa a semelhança entre as duas personagens, quer em termos onomásticos quer de carácter: ambos são violentos e muito pouco escrupulosos, acabando por receber o mesmo castigo.

²⁰¹ Cf. Eur. *Hec.* 1061: ἀνδροφόνους ("homicidas"); 1063-1064: τάλαιναι κόραι τάλαιναι Φρυγᾶν, / ἃ κατάρτοι, ... ("miseráveis, miseráveis filhas da Frígia / ó malditas..."). Vide a análise desta monódia por Pulquério 1969: 21-24.

Infernais" (v. 1076)²⁰². Saliente-se que Polimestor afirma insistentemente que a perda dos filhos equivale à sua morte²⁰³, o que reforça mais uma vez a ideia de que a verdadeira vingança passa pela perda dos filhos. A sua linguagem é exagerada, ao pretender suscitar a comiseração, mas é difícil sentir piedade por uma criatura tão odiosa²⁰⁴.

Atraído pelo eco destes gritos (v. 1109), Agamémnon acorre ao local do massacre e Polimestor recebe-o com a mesma simpatia fingida com que se apresentara a Hécuba (ὃ φίλτατ', v. 1114). A adulação é agora canalizada para a figura do chefe dos Aqueus. A reacção de espanto e de incredulidade de Agamémnon (vv. 1122 sq.) ante a "terrível ira" (... μέγαν χόλον, v. 1118) e a audácia prodigiosa (τόλμαν, ... ἀμήχανον, v. 1123) da rainha troiana corrobora a admiração do Coro e contrasta com as anteriores dúvidas do Atrida acerca das capacidades reais das mulheres troianas (vv. 876 sq.).

Em 1124-1126, Polimestor exalta-se quando descobre que Hécuba se encontra perto de si. Agamémnon intervém em defesa da anciã e inicia-se o ἀγών, no qual o Atrida assume o papel de moderador (vv. 1129-1131) e que substitui o relato normal de um mensageiro²⁰⁵. É um debate "viciado", porque a partir de 870 Agamémnon comprometera-se a ajudar Hécuba e em 898-904 reafirma o seu apoio. Parece-nos que este ἀγών, mais do que julgar duas pessoas em confronto, pretende ratificar a justiça da actuação da protagonista. O discurso de Polimestor reafirma o seu carácter oportunista, a falsidade e a vileza que caracterizam esta personagem. Confessa que matou Polidoro, mas fê-lo por razões justas (v. 1136 sq.), que deveriam desculpabilizá-lo aos olhos do exército grego. O rei da Trácia defende-se com o princípio político que levará Lico a ordenar a morte dos filhos de Hércules (vv. 1138-1144), o mesmo princípio que decretará o assassinio de Astíanax em *As Troianas*²⁰⁶: matou Polidoro para evitar um ataque da parte dos Gregos, que poria em perigo o seu próprio país e, sobretudo, para servir os interesses de Agamémnon (vv. 1175-1177).

Um aspecto notável é o facto de Polimestor assumir o papel de mensageiro e narrar os pormenores da vingança (vv. 1145 sq.). A sensualidade e o logro dominam a cena que se desenrola no espaço privado e íntimo da tenda. Polimestor é convidado a entrar apenas com os filhos (v. 1148)²⁰⁷, senta-se no leito, de joelhos (v. 1150). Depressa se

²⁰² Polimestor sabe que os filhos foram mortos pelas Troianas (v. 1162), pelo que se refere seguramente à protecção dos seus corpos.

²⁰³ Cf. Eur. *Hec.* 1062: αἶ με διώλεσαν; 1095: γυναῖκες ὄλεσαν με; 1121: ἀπόλεσ' — οὐκ ἀπόλεσ' ἀλλὰ μερίζοντες.

²⁰⁴ Observa Meridor 1978: 31, que se Eurípides desejasse que o público sentisse algum tipo de compaixão por Polimestor, teria atribuído à personagem alguma qualidade que o redimisse da sua culpa. O rei trácio, na nossa opinião, tem apenas uma qualidade: preocupa-se com os filhos e só eles são dignos de compaixão.

²⁰⁵ Este momento ficou registado num *loutrophoros* datado do séc. IV (340-325), da autoria do pintor de Dario. Cf. Trendall/Webster 1971: 85.

²⁰⁶ Sobre esta questão, vide infra p. 98.

²⁰⁷ É difícil identificar a idade destas crianças. Os vv. 1157-1159 parecem indicar que seja muito baixa; todavia, de acordo com os vv. 1005 sq., são suficientemente crescidas para compreenderem e guardarem um segredo.

deixou dominar pela sensualidade das jovens troianas que olhavam com admiração as magníficas vestes do monarca (vv. 1151-1154), enquanto outras o libertavam das armas (vv. 1155 sq.). As crianças são recebidas com ternura; as mães mais jovens (τοκάδες, v. 1157) admiravam os meninos e passavam-nos de mão em mão, afastando-os, deste modo, do alcance do pai (vv. 1157-1159). De repente, o quadro sereno e tranquilo adquiriu tons sombrios: enquanto umas mulheres imobilizavam Polimestor (vv. 1162-1164), outras puxaram das facas escondidas nos *peplos* e mataram as crianças (κεντοῦσι παῖδας, v. 1162) à frente do pai, sem que ele pudesse fazer alguma coisa (vv. 1164-1167), aspecto que acentua o horror da cena. Na verdade, assistir à morte de um filho sem poder actuar é um sofrimento intolerável, como afirma Anfitrião em *Héracles* (vv. 322 sq.). Após o infanticídio, as mulheres cegaram Polimestor²⁰⁸ e fugiram da tenda (vv. 1168-1172). As cativas submissas e desamparadas agiram agora com dolo, inteligência e sangue-frio. Confirmou-se o que Hécuba dissera em 884. Sob a ternura e as carícias escondia-se a perfídia destas mães transformadas, de um momento para o outro, em verdadeiras infanticidas.

Ao tomar a palavra, a rainha troiana insiste sobre a verdadeira motivação da morte de Polidoro (vv. 1206 sq.) e Agamémnon, como esperávamos, absolve-a, condenando a infração das leis da hospitalidade pelo rei trácio (vv. 1247 sq.). Mais adiante, reafirma a culpabilidade de Polimestor (v. 1254) e os seus argumentos põem em destaque a oposição de valores entre Gregos e Trácios (e já não entre Gregos e Bárbaros), certamente um eco de rivalidades em voga na época em que o drama foi exibido.

Segue-se uma violenta esticomitia, cujo conteúdo, na opinião de Schwinge (apud Collard ad 1109-1295), não é típico, por introduzir assuntos (como as profecias de Polimestor) que não decorrem propriamente do ἄγών. Com poderes de clarividência, que se adequam perfeitamente ao estado de cegueira, e depois de ter feito de mensageiro, o rei trácio desempenha na parte final da tragédia as funções de *deus ex machina* ao profetizar a morte de Hécuba, de Cassandra e de Agamémnon (v. 1259 sq.).

A metamorfose de Hécuba em cadela, anunciada em 1265, não suscita interpretações unânimes. Alguns críticos vêem nesta profecia uma condenação da atitude vingativa da protagonista ou um símbolo da sua perda de humanidade²⁰⁹, mas nem todos os estudiosos concordam em atribuir ao final da peça um significado moral. Observa Collard ad 1259 sq., que a previsão dos destinos de Agamémnon e de Hécuba não traduz necessariamente a opinião do poeta acerca do papel destas personagens, mas exemplifica antes o seu hábito de "complementar a história", relacionando, por vezes, o destino mítico

²⁰⁸ Sobre este castigo cruel, que tem como paralelo bíblico 2 *Reg.* 25. 6 sq., vide o comentário detalhado de Collard ad 1035-55.

²⁰⁹ Para Daitz 1971: 222, a metamorfose em cadela significa a desumanização da protagonista que, embora actue de acordo com o código tradicional de justiça, pratica um crime injustificável. Reckford/Lembke: 14, partilham desta opinião. Segal 1990b: 309, afirma que esta transformação "belongs to shame and monstrosity".

das figuras com lugares ou práticas conhecidas dos contemporâneos²¹⁰. Na nossa opinião, a metamorfose não pretende condenar a protagonista, mas torna-se claro que esta profecia, que funciona sobretudo como um insulto da parte de Polimestor, sublinha o destino miserável da rainha troiana²¹¹.

No fim do drama, o rei trácio é enviado para uma ilha deserta (vv. 1284 sq.) e o destino dos seus filhos não é sequer mencionado. Os seus corpos estão sujeitos à exposição e à ausência de cerimónias fúnebres, à semelhança do que acontecera com Polidoro que, finalmente, obtém o que pretendia: a paz da morte, no meio deste mundo em degradação.

A função dramática desta personagem é idêntica à de Astíanax em *As Troianas*: ambos constituem para as cativas, em particular para Hécuba, uma luz de esperança que se apaga com a sua morte. Adquirem, por isso, pleno sentido as palavras proferidas pela serva que encontra o corpo (vv. 667-669): a morte desta criança significa a desgraça completa da rainha troiana, a ruína completa do seu mundo.

As mulheres deste drama reagem de forma diversa às violências de que são vítimas por parte dos homens. Policena prefere a morte à subserviência sexual e ao aceitar voluntariamente o sacrifício evidencia uma atitude nobre que a valoriza e alivia o sofrimento da mãe. É também uma forma de sublimar a morte. A atitude de Hécuba inscreve-se num pólo, em certa maneira, oposto. Enquanto ignorava o destino de Polidoro, ponderou várias vezes a possibilidade do suicídio, mas perante a verdade, a morte deixa de ter sentido e a vingança surge como uma obrigação moral, mais do que como um desejo. Por isso, quando Polimestor anuncia a sua morte, Hécuba reage como Medeia (*Med.* 1362). Agora já nada a perturba, porque obteve o que pretendia²¹².

Defendem vários críticos que a protagonista age de acordo com o código tradicional de justiça. A sua actuação é, sem dúvida, apoiada pelo Coro e por Agamémnon que a absolve no ἀγών. Quando o chefe grego sugere, em 900 sq., que a retenção dos ventos pelos deuses permite a execução da vingança, parece-nos que os próprios deuses propiciam as intenções de Hécuba. A sua vingança nasce do desejo de fazer justiça e do seu desespero, e o seu raciocínio é idêntico ao de Medeia: mata as crianças apenas para se vingar do comportamento vil do pai. No entanto, a sua atitude é ainda mais desprezível. Medeia mata os próprios filhos, mas sofre e hesita até ao último momento. A rainha troiana age

²¹⁰ Para Burnett 1994: 161, Eurípides foi talvez quem associou, pela primeira vez, o promontório Cunossema (Κυνός στήμα, literalmente, "Monumento da Cadela"), situado no Quersoneso Trácio, à morte de Hécuba. Meridor 1978: 33 sq., observa que a profecia acerca de Hécuba tem de ser analisada e colocada ao nível das restantes profecias. Consequentemente, não deve ser tomada como uma avaliação moral da sua vingança.

²¹¹ Collard ad 1265, observa que a transformação é ajustada, pelo menos, à visão que Polimestor tem de Hécuba.

²¹² A reacção de Agamémnon, todavia, é extremamente violenta (v. 1280), compreensível, uma vez que Polimestor lhe profetiza uma morte idêntica à sua, às mãos de uma mulher que o dominará pela astúcia.

friamente, desprovida de qualquer sentimento humano, como um carrasco que se limita a cumprir uma ordem. Em nenhum momento expressa um pouco de compaixão pelas crianças. Todavia, os infanticídios praticados neste drama não têm apenas como única causa a ganância ou a vingança. Estas mortes comprovam como são frágeis os códigos e as alianças que regem a paz entre os povos. Em situações de conflito, o caos instala-se facilmente, os juramentos são quebrados, os acordos desrespeitados e as primeiras vítimas são sempre as crianças.

A LOUCURA DE HÉRACLES

Héracles é uma das figuras mais populares da mitologia e da literatura gregas. Mas este "benfeitor e grande amigo dos mortais", como proclama Teseu (*HF* 1252), segundo W. Burkert 1993: 406, era essencialmente o herói de um mito cujas origens remontam certamente à cultura dos caçadores e onde não são estranhos alguns motivos orientais²¹³. Nas festividades celebradas em sua honra era costume a ingestão de grandes quantidades de carne e, por isso, a Comédia criou a imagem do Héracles glutão e insaciável (p. 410), mas na Tragédia sobressai especialmente a faceta de herói salvador: surgia em *Prometeu Libertado*, em *Átamas* de Sófocles, em *Auge* de Eurípides, dramas hoje perdidos²¹⁴; em *Alceste* é também o filho de Zeus quem vai buscar a esposa de Admeto ao Hades e podemos acrescentar *Héracles*, pois a primeira parte é um hino de louvor ao herói, comparado por Mégara ao próprio *Zeus Soter* (vv. 520-522)²¹⁵. No *Filoctetes* de Sófocles manifesta-se como *deus ex machina* e, dado o carácter burlesco de algumas das suas aventuras, é natural que surgisse igualmente em dramas satíricos. No entanto, nas tragédias conservadas é raro aparecer como personagem principal²¹⁶. Da sua extensa e complexa história, apenas dois episódios suscitaram o interesse dos poetas: a sua morte, tratada em *As Traquínicas* de Sófocles, e a loucura que o levaria a tirar a vida aos próprios filhos, que Eurípides parece ter sido o único a levar à cena.

²¹³ Para Burkert 1993: 408, desde Heródoto (2. 44) não se põe em dúvida a identificação de Héracles com o herói fenício Melqart; cf. Aélion 1983, II: 358. Desde Farnell 1921, admite-se a origem pan-helénica do herói. Vai longe, portanto, a teoria de Wilamowitz (*Euripides, Herakles*, Berlim 21895), que via no Héracles euripídiano um representante da civilização dórica.

²¹⁴ Em *Licímnio*, tragédia perdida de Eurípides, Héracles jurara ao tio, Licímnio, que salvaria o filho, Argeu, mas não conseguiu cumprir a promessa. Sobre este drama, vide Webster 1967: 36 sq.

²¹⁵ No primeiro estásimo, o Coro elogia os Trabalhos empreendidos pelo filho de Zeus. Observa Barlow 1982: 123, que o epíteto *καλλίνικος* é usado cinco vezes na primeira parte do drama; aparece novamente em 788, a propósito do assassínio de Lico e depois em 961, quando o herói, enlouquecido, luta consigo próprio; acrescente-se o v. 1046 onde o Coro recorda com amargura o passado ilustre do amigo caído em desgraça; cf. Bond ad 582; Hangard 1976: 129.

²¹⁶ Ehrenberg 1973: 146, afirma: "The Heracles of comedy is confirmation of the fact that the hero's fate was not tragic, unless it became involved in human frailties and human crimes. Heracles, whether hero or glutton, was always superhuman and therefore essentially untragic". Sobre Héracles na literatura, vide Aélion 1983, II: 354-358.

De acordo com o resumo de Proclo, a primeira referência a esta história remonta aos *Poemas Cíprios*: numa das suas digressões, Nestor narrava, entre outros episódios, o da loucura do herói, mas o passo não fornece qualquer detalhe sobre a forma como Estásinos tratou o assunto²¹⁷.

Num fragmento de Ferecides (*FGrHist* 3F 14) diz-se que Hércules, na sua loucura, lançou os seus cinco filhos no fogo. Na opinião de Wilamowitz, encontram-se ecos desta história na tragédia de Eurípides, na cena em que Lico ordena aos seus guardas que lancem fogo ao altar onde se refugiaram os suplicantes²¹⁸.

Informa Pausânias que o episódio da loucura de Hércules era também evocado por Estesícoro e pelo poeta épico Paniássis de Halicarnasso, em *Heraclea*. Os Tebanos, escreve, mostravam o túmulo das crianças e era possível ver ainda a pedra com que Atena pusera termo ao acesso de loucura do herói, quando se preparava para matar Anfitrião (cf. *HF* 1001-1008), uma história que nem o poeta de Hímera nem Paniássis trataram²¹⁹.

Píndaro na *IV Ístmica* (vv. 61 sqq.) evoca as festas celebradas em Tebas, em honra dos oito filhos de Hércules e de Mégara, mas o epíteto χαλκοαρῶν ὄκτὸ θανόντων significa que eram guerreiros, mortos certamente em combate.

Como já dissemos, dos três grandes trágicos apenas Eurípides representou a loucura do filho de Zeus, mas antes dele já Ésquilo havia mostrado, em *Licúrgia*, como a insolência de Licurgo para com Diónisos fora castigada: num acesso de loucura, o monarca destruiu o filho e a esposa. Por outro lado, como vimos na primeira parte, a loucura filicida era também um dos motivos centrais da história de Átamas, e na tragédia grega ficaram célebres várias figuras atingidas por diferentes tipos de *mania*: Io, Cassandra, Orestes, Ájax, Agave, isto apenas no âmbito das tragédias conservadas. É natural que o poeta tenha recebido a influência dos seus antecessores²²⁰. No entanto, como quase sempre acontece na dramaturgia euripídica, *Hércules*, exibido provavelmente em 416 ou 414²²¹, tem a marca da originalidade e do talento do seu autor.

Nesta tragédia, o herói encontra-se ausente durante a primeira parte da peça por ter ido aos Infernos buscar o cão Cérbero (vv. 23-25). Só depois de ter concluído os

217 Davies: 31. 36-39 — Νέστορ δὲ ἐν παρεκβάσει διηγεῖται αὐτῷ ὡς Ἐπῶπεὺς φθειράς τὴν Λυκούργου θυγατέρα ἐξεπορθήθη, καὶ τὰ περὶ Οἰδίπουν καὶ τὴν Ἡρακλέους μανίαν καὶ τὰ περὶ Θησέα καὶ Ἀριάδνην.

218 Apud Bond ad 240 sqq. Este crítico observa, contudo, que este tipo de ameaças é um motivo frequente que encontramos, por exemplo, em Eur. *Andr.* 257.

219 Stesich. fr. 53 Page; Panyas. fr. 20 Davies; Paus. 9. 11. 2. Segundo O. Gruppe (apud Jouan 1966: 381 n. 4), Estesícoro teria sido o primeiro a associar o tema da loucura de Hércules à morte dos filhos, mas F. Jouan considera que os dois motivos surgiram ligados desde a sua origem.

220 Alguns críticos defendem a influência do *Prometeu Agrilhoado*, em particular. Cf. Aélion 1983, II: 127-129, 358-363; Jouan 1970.

221 Opinião de Bond: xxx-xxxii, que, com base na análise métrica, situa a obra nos últimos vinte anos da carreira do poeta, possivelmente 416 ou 414 (em 415 Eurípides apresentou a trilogia *Alexandre*, *Palamedes* e *As Troianas*). Contudo, outros aspectos métricos (uso do tetrametro trocaico, que não aparece antes de *As Troianas*, e dos enólios docmíacos na segunda parte da peça) apontam, de modo menos decisivo, para a última fase da vida do poeta (415-406).

trabalhos ao serviço de Euristeu é que o benfeitor da humanidade é atingido pela loucura que o conduz ao filicídio. Ao contrário do mito tradicional, os Trabalhos não constituem um castigo, mas um preço a pagar a fim de regressar a Argos com a sua família (vv. 13-25). É provável que tenha existido uma tradição independente, derivada possivelmente de Ferecides ou de Paniássis, segundo a qual os Trabalhos tinham sido impostos pela Pítia como expiação do assassinio dos filhos. Numa versão transmitida por Apolodoro (2. 4. 12), diz-se que o herói se chamava inicialmente Alcides (patronímico derivado do nome do avô, Alceu²²²) e foi a Pítia quem lhe atribuiu o nome de Hércules ("Glória de Hera"), provavelmente porque os Trabalhos serviram para glorificar a deusa Hera. Wilamowitz (apud Bond: xxix) defendeu que era esta a cronologia tradicional, que o poeta modificou por intenções dramáticas. A ser assim, observa Bond, é interessante verificar que, apesar da existência de uma versão euripídica, foi a cronologia "loucura-Trabalhos" que persistiu nos autores tardios²²³. A alteração da cronologia suscitou diferentes interpretações, mas Eurípides acentua, sem dúvida, o sentido trágico do destino de Hércules, ao apresentá-lo como vítima de uma extrema injustiça²²⁴. Por outro lado, parece ter sido o primeiro trágico a associar a morte de Mégara ao filicídio, um motivo que tem como paralelo mitológico a morte de Ino juntamente com o seu filho mais novo, Melicertes. A esposa de Hércules é referida no Canto XI da *Odisseia* (vv. 269-270) e por Píndaro (I. 4. 64), mas não como vítima do marido. Nas versões mais tardias, é simplesmente repudiada e entregue a Iolau²²⁵.

O poeta trágico parece também ter inventado os acontecimentos da primeira parte do drama, em particular, a figura de Lico que não é mencionada em nenhuma fonte anterior. A elaborada descrição sugere que o público não conhecia esta personagem²²⁶, descendente, todavia, de um outro Lico que era uma figura da lenda de Tebas (vv. 26-34). Portanto, tudo leva a crer que Eurípides reuniu na sua tragédia duas histórias que, no início, nada tinham em comum. Lico pode ter tido como modelo o seu antepassado, também ele um usurpador do trono de Tebas, mas ao criar este Lico (Λύκος), terrivelmente impiedoso para com as crianças, o poeta pode ter pensado na semelhança onomástica com Licáon (Λυκάων) e Licurgo (Λυκοῦργος), ambos associados à morte de crianças²²⁷.

O único documento iconográfico conhecido sobre o episódio da loucura é um *calyx krater* proveniente de Paestum, assinado pelo pintor Asteas (meados do séc. IV a. C.), que representa o herói enlouquecido (repare-se no pormenor dos olhos), na iminência de lançar uma criança, um dos filhos provavelmente, numa fogueira doméstica²²⁸. O motivo

²²² Alceu significa "forte", "valeroso"; cf. Chantraine, *DELG*, s. v. ἀλῆξω.

²²³ Ibidem. Cf. D. S. 4. 10. 6 sq; Nic. Dam., *FGHist* 90F 13; Apollod. 2. 4. 12.

²²⁴ Lesky 1966: 192, salienta que na estrutura do drama é decisivo o contraste entre a vitória grandiosa do herói e a sua profunda queda. Cf. Romilly 1961: 103; Jouan 1966: 382; Rivier 1975: 103.

²²⁵ Cf. Apollod. 2. 6. 1; D. S. 4. 31. 1.

²²⁶ A observação é de Wilamowitz (apud Bond: xxviii).

²²⁷ Sobre Lico, vide Jouan 1966: 382; Bond: xxviii.

²²⁸ Sobre este documento, vide *LIMC* IV. 1: 835-836 (J. Boardman); R. Flacelière, P. Devambez, *Héraclès. Images & Récits* (Paris 1966) 102-104.

do infanticídio por meio do fogo parece ser um traço de uma tradição mitológica anterior a Eurípides. Com efeito, na versão retomada por Apolodoro (2. 4. 12), talvez inspirada em Ferecides, é também pelo fogo que morrem as criancinhas, mas o seu número foi reduzido para três e os filhos de Íficles também foram apanhados:

Μετὰ δὲ τὴν πρὸς Μίνιας μάχην συνέβη αὐτῷ κατὰ ζῆλον Ἥρας μανῆμαι, καὶ τοὺς τε ἰδίους παῖδας, οὓς ἐκ Μεγάρων εἶχεν, εἰς πῦρ ἐμβαλεῖν καὶ τῶν Ἰφιλέους δύο·

Após o combate contra os Míniás, aconteceu-lhe, por causa da inveja de Hera, enlouquecer e lançar ao fogo os seus próprios filhos, que Mégara lhe dera, e dois filhos de Íficles.

No que diz respeito à caracterização das crianças, a tradição literária é assaz divergente. Vimos que Ferecides refere a existência de cinco filhos, mas em Píndaro o número aumenta para oito e já não são crianças. Eurípides apresenta-nos três meninos e embora os vv. 73-75 indiquem que já sabem falar, são ainda muito pequenos, pois mostram-se geralmente muito inseguros e assustados. Uma ideia reiterada ao longo da acção é a sua fragilidade e a total dependência dos pais²²⁹. Os seus nomes, como é habitual na tragédia, não são indicados. Na versão de Apolodoro, os três filhos de Héacles e de Mégara chamam-se Terímaco, Creonciades e Deicoonte²³⁰:

λαμβάνει δὲ Ἡρακλῆς παρὰ Κρέοντος ἀριστεῖον τὴν πρεσβυτάτην θυγατέρα Μεγάρων, ἐξ ἧς αὐτῷ παῖδες ἐγένοντο τρεῖς, Θηρίμαχος, Κρεοντιάδης Δηικόων.

... em recompensa pelo seu valor, Héacles recebe de Creonte a filha mais velha, Mégara, de quem teve três filhos: Terímaco, Creontades e Deicoonte.

Higino parece seguir Eurípides, mas as crianças são apenas duas e chamam-se Terímaco e Ofite²³¹: *Lycum Neptuni filium quod Megaram Creontis filiam uxorem eius et filios Therimachum et Ophiten occidere uoluit interfecit.*

Estas divergências sugerem que a tradição mitológica e literária era muito rica e o próprio Eurípides contribuiu para esta diversidade ao apresentar na sua tragédia uma história que se distancia, em muitos aspectos, das versões mais conhecidas.

Héacles, pelo modo como Eurípides tratou o material mitológico e abordou a questão religiosa, é das tragédias mais complexas da sua dramaturgia. Vários são os problemas que têm despertado o interesse dos maiores especialistas: a aparente falta de

²²⁹ Cf. Eur. *HF* 70-72; 629-633.

²³⁰ Apollod. 2. 4. 11; 2. 7. 8.

²³¹ *Fab.* 31. 6; cf. *Fab.* 32. 1 sq.

unidade de um drama onde se reúnem duas intrigas que, em princípio, se apresentam autónomas; a intervenção — *in medias res* e não motivada — de Íris e de Lissa, a Loucura personificada; a dupla paternidade de Hércules e, relacionada com este aspecto, a atitude contraditória de algumas personagens na sua relação com os deuses. Não nos propomos, todavia, abordar exhaustivamente estas questões, uma vez que o nosso trabalho se centra essencialmente no papel das crianças e na análise da problemática do filicídio.

Anfitrião, que se apresenta como pai de Hércules²³², profere a primeira *ῥῆσις* do prólogo. A pouco e pouco, constrói o cenário do drama, e relata, com um certo pormenor, os principais acontecimentos que conduziram à presente situação. Como sublinha Bond ad 1-106, trata-se de um aspecto importante, uma vez que o poeta tomou uma posição assaz original face ao material mitológico. No v. 9 o ancião apresenta a esposa do herói²³³, mas os filhos só serão mencionados versos mais adiante. Anfitrião exilou-se em Tebas por ter assassinado Elétrion (vv. 16 sq.), enquanto Hércules se viu obrigado a abandonar a família para executar os Trabalhos ao serviço de Euristeu. Anfitrião apressa-se a explicar que estes Trabalhos não foram impostos como castigo por alguma falta cometida, mas constituem antes um preço elevado que permitirá o regresso da família a Argos, a sua pátria (vv. 17-19). O valoroso ancião retrata-nos, portanto, um herói que se preocupa não só com o bem-estar da família, mas também com o da Humanidade: o cumprimento destas tarefas libertará a Terra dos monstros que a habitam (*ἐξημερώσαι γαῖαν*, v. 20). Saberemos, pela alusão à vitória sobre os Míniás (vv. 49 sq.), que Hércules ajudou também Creonte na defesa do reino. Anfitrião alude, logo a seguir, à possível intervenção de Hera na actuação do herói (vv. 20 sq.). Estes receios são um primeiro indício de uma suspeita que se confirmará na segunda parte da tragédia²³⁴.

O ancião e os seus familiares enfrentam uma ameaça de morte decretada por Lico, o novo senhor do reino, que, na ausência de Hércules, assassinou Creonte, usurpou o trono e pretende agora destruir a descendência do herói — evitando, assim, uma possível vingança no futuro —, a sua esposa e o pai (vv. 37-43). Os receios do tirano baseiam-se num princípio político, célebre na Antiguidade, já referido quando analisámos *Hécuba*, e que em *As Troianas* serve de argumento a Ulisses para justificar a morte de Astíanax²³⁵:

²³² Ao apresentar-se como pai do herói, a personagem lança o tema da dupla filiação paterna do herói, um dos mais importantes desta tragédia e que culmina na afirmação do v. 1265, em que Hércules declara preferir, como pai, Anfitrião a Zeus! Durante o prólogo (cf. vv. 37, 46 e 50) e no decurso da tragédia, o ancião continuará a defender aquele título. Vários críticos vêem na exploração deste tema um bom argumento para justificarem a unidade da peça. Vide Hangard 1976: 130 sq.; Gregory 1977; Mikalson 1986.

²³³ Creonte concedera Mégara a Hércules como recompensa pela ajuda prestada pelo herói durante o combate contra os Míniás, os habitantes de Orcómeno (Beócia), feito evocado por Anfitrião nos vv. 49 sq.; cf. vv. 67 sq.

²³⁴ Wilamowitz (apud Bond ad 20 sq.) viu em *κέντροις* (v. 21) a sugestão da loucura de Hércules e a premonição do aguilhão de Lissa (cf. vv. 837, 882).

²³⁵ Cf. supra p. 69. Este princípio é mencionado na *Odisseia* (3. 196) e figurava nos *Poemas Ciprios* (fr. 25 Davies). Outras referências ocorrem em Hes. fr. 61 MW; Hdt. 1. 155. 1 sq.; Arist. *Rh.* 1376a 6; *Pol.* 23. 10. 10.

νήπιος, ὃς πατέρα κτείνων παῖδας καταλείπει.

Insensato aquele que, depois de matar o pai, deixa viver os filhos.

Os filhos de Hércules, referidos pela primeira vez no v. 39, encontram-se no centro do drama. Por serem os descendentes directos do grande herói, que Lico crê morto, são eles as vítimas principais da ambição daquele usurpador. A auto-caracterização do avô, a quem foi confiada a protecção dos netos, como "velho inútil" (γέροντ' ἀχρεῖον, v. 42), é um desabafo que perpassa por toda a tragédia: a decrepitude e manifesta incapacidade física de Anfitrião e dos amigos, representados pelo Coro, que impossibilitam qualquer tipo de ajuda, põem em relevo o desamparo absoluto a que foi condenada esta família. Fugindo às ameaças, Anfitrião e Mégara, temendo sobretudo pela vida das crianças, refugiaram-se no altar que o próprio Hércules erigiu em honra de Zeus Salvador, para celebrar a vitória sobre os Míniás (vv. 47-50). Estamos, pois, perante uma cena de súplica a iniciar uma tragédia, à semelhança de *Heraclidas*, *Andrómaca*, *Suplicantes* e *Helena*. O abandono e desalento dos suplicantes é extremo: já sem comida nem agasalhos, Anfitrião e Mégara lutam por manter viva a esperança da salvação, mas o tempo decorre e Hércules tarda em regressar (vv. 51-54)²³⁶. Os lamentos finais de Anfitrião introduzem o tema da φιλία como valor imprescindível numa sociedade civilizada. O tom geral desta primeira ῥῆσις é, por isso, de amargura perante a situação do presente que contrasta terrivelmente com a alegria e a paz vividas no passado.

O tema da instabilidade da fortuna, em evidência desde as primeiras palavras do ancião, é retomado por Mégara (vv. 63 sqq.). Num discurso mais patético e emotivo, onde sobressai a preocupação maternal com os filhos, aquela personagem evoca, com um certo realismo psicológico, as atitudes próprias das crianças que, em momentos de aflicção, anseiam naturalmente pela presença dos pais (v. 70-79):

ἐγὼ δὲ καὶ σὺ μέλλομεν θνήσκειν, γέρον,
οἳ θ' Ἡράκλειοι παῖδες, οὖς ὑπὸ περοῖς
σάιζω νεοσσὸς θρνις ὃς ὑφειμένους.
οἱ δ' εἰς ἔλεγχον ἄλλος ἄλλοθεν πίτνων
ῬΩ μήτερ, ἀδῶϊ, ποῖ πατήρ ἄπεστι γῆς;
τί δρᾶι, πόθ' ἦξει; τῶι νέωι δ' ἐσφαλμένοι
ζητοῦσι τὸν τεκόντ', ἐγὼ δὲ διαφέρω
λόγοισι μυθεύουσα. θαυμάζων δ' ἔταν
πύλαι ψοφῶσι πᾶς ἀνίστησιν πόδα,
ὡς πρὸς πατρῷον προσπεσοῦμενοι γόνυ.

²³⁶ Bond ad 54, observa que o tema da ἀπορία σωτηρίας é frequente nas tragédias da última década da carreira de Eurípides.

E eu e tu, a ponto de sermos mortos, ancião, e os filhos de Hércules que, aninhados sob as minhas asas, eu protejo, tal uma ave abriga os filhotes; e eles, cada um de seu lado, precipitam-se a perguntar: "Ó mãe, diz, para que terra foi o pai? O que está a fazer? Quando volta?" Na sua ilusão infantil, procuram o pai e eu entretenho-os contando-lhes histórias. Espantando-se cada vez que os batentes ressoam, todos se levantam, prontos a atirarem-se aos joelhos do pai.

A atenção dos espectadores concentra-se novamente nas crianças. A metáfora ὑπὸ πτεροῖς (v. 71) associada ao símile ἄρνις ὄς (v. 72), recorrente na obra de Eurípides que sempre soube tirar partido do patético inerente a estes momentos, sublinha a fragilidade e a angústia dos pequenos: as interrogações persistentes sobre a ausência do pai, os sobressaltos, a ansiedade permanente, mostra como a sobrevivência desta família depende essencialmente do regresso do herói.

Mégara é menos optimista do que Anfitrião e manifesta pouca confiança na vinda do marido. A fuga é impossível (vv. 82 sq.) e dos amigos não espera nenhuma ajuda (vv. 84 sq.). O ancião, contudo, não se resigna. Antes aconselha a nora a tranquilizar os meninos, dissipando-lhes as lágrimas com palavras consoladoras, enganando-os com histórias (vv. 98-100). As suas palavras vão ao encontro do que Mégara acabara de dizer (cf. vv. 76 sq.). As duas personagens sentem a obrigação de acalmar as crianças e de lhes aliviar o sofrimento. Anfitrião acredita na mudança da sorte, pois tal como os ventos não sopram sempre do mesmo modo, assim a fortuna é instável (vv. 101 sqq.). Este tema é uma presença constante na peça. As últimas palavras do ancião põe a ênfase na esperança (vv. 105 sq.)²³⁷:

οὗτος δ' ἀνὴρ ἄριστος ὅστις ἐλπίσιν
πέποιθεν αἰεὶ· τὸ δ' ἀπορεῖν ἀνδρὸς κακοῦ.

*O homem excelente é aquele que na esperança
tem sempre fé. O desespero é próprio do covarde.*

A esperança de Anfitrião debate-se contra o desespero de Mégara, que, em breve, dominará as duas personagens, embora o desenlace da peça venha a mostrar que o ancião está realmente certo.

Entra em cena o Coro composto por quinze anciãos de Tebas, antigos companheiros de armas de Anfitrião e verdadeiros amigos da família de Hércules (vv. 107 sqq.). Solidarizam-se imediatamente com os suplicantes, mas a sua decrepitude e a

²³⁷ Na opinião de Bond ad loc., Anfitrião reformula a concepção tradicional de ἀνὴρ ἄριστος, ao empregar termos antigos com um sentido novo, o que pode reflectir conceitos mais moderados, que se tornaram correntes em Atenas no séc. IV a. C. Segundo o código de honra homérico, o ἀνὴρ ἄριστος é aquele que não precisa de ninguém para se defender e que, por isso, não se preocupa com a esperança. Anfitrião não pode defender-se nem proteger os seus familiares, pelo que se encontra, de acordo com concepção tradicional, numa situação de ἀπορία. Cf. Adkins 1966: 212 sqq. (contra a opinião de Chalk 1962).

debilidade física não lhes permite agir activamente, como desejariam²³⁸; já não passam de "palavras" e "aparências sombrias de nocturnos sonhos" (ἔπεα μόνον καὶ δόκημα νυκτερῶ-/πὸν ἐννύχων ὄνειρων, vv. 112 sq.)²³⁹. Não obstante, emocionam-se com a situação infeliz das crianças, a quem se dirigem em especial (ὦ τέκεια τέκεια πατρὸς ἀπάτορ', "ó filhos, filhos, privados do pai...", v. 115). O párodo, que põe a ênfase na incapacidade de acção dos φίλοι, e confirma as palavras de Mégara em 84 sq., sublinha mais uma vez a fragilidade e o perigo que ameaça permanentemente a família de Hércules, ideia fulcral na primeira parte da tragédia.

Em 138 sq., o Coro anuncia a aproximação de Lico. O opressor interpela agressivamente os suplicantes, escarnecendo das suas esperanças, e logo faz saber que não pretende poupar a vida às crianças (vv. 155 sq.). O desdém que manifesta pelas façanhas do benfeitor da Humanidade e a convicção com que proclama a sua morte contribui para a angústia das personagens. Tal um autêntico político, Lico afirma que não age por falta de escrúpulos (ἀναίδειαν, v. 165), mas por prudência (εὐλάβειαν, v. 166), atitude semelhante à de Creonte em *Medeia*, se bem que o rei de Corinto ainda tinha alguma razão. Creonte temia a natureza indomável da antiga amada de Jasão, mas Lico exerce a sua violência sobre crianças inocentes, indefesas e, mais grave, súplices de *Zeus Soter*. Na sua resposta, Anfitrião não se limita a defender Hércules das graves acusações do tirano. Crítica sobretudo a cobardia de Lico por lutar contra quem não se pode defender (vv. 206 sqq.). Na segunda parte da tragédia, Teseu, ao reparar nos corpos sem vida das crianças, fará uma crítica semelhante (vv. 1174; 1176):

τίς τάδ' ἔκτεινεν τέκνα;

 οὐ γὰρ δορός γε παῖδες ἴστανται πέλας,

Quem matou estas crianças?

As crianças não se põem na linha de batalha!

Nos últimos versos da sua ῥῆσις, reiterando os lamentos do Coro, Anfitrião regressa ao tema da decrepitude humana e da incapacidade física dos anciãos, para acentuar o abandono absoluto a que foram votados os seus netos (vv. 227 sqq.). Irritado com a réplica de Anfitrião, Lico ameaça atear o fogo ao altar (vv. 240 sqq.) e, ao contrário do que havia afirmado nos vv. 165 sq., revela o comportamento afectado do usurpador cruel e impiedoso, sem quaisquer escrúpulos ou respeito pelas normas religiosas²⁴⁰.

²³⁸ Como escreve Bond ad 107-137, a debilidade dos anciãos é uma convenção na tragédia grega, mas nesta peça tem uma função importante.

²³⁹ Cf. Eur. *HF* 228 sq., onde Anfitrião exprime o mesmo lamento.

²⁴⁰ Hermíone ameaça matar Andrómaca do mesmo modo (*Andr.* 257). O escólio a este verso informa que era costume lançar fogo sobre os suplicantes, para os afastar do altar. Bond ad 240 sqq., considera as ameaças de Lico "badly motivated and allowed to drop. So Wilamowitz complains (ii, 85). He is too harsh".

O Coro indigna-se com a ousada crueldade do monarca. Manifesta claramente a sua vontade de salvar as crianças, mas a idade já não o permite, ideia sempre presente e que será reiterada nas suas intervenções posteriores. A sua longa intervenção corrobora o que se disse nos vv. 112 sq.: os anciãos são, efectivamente, "palavras somente" (ἔπεα μόνον), ainda que oportunas, mas nada podem fazer contra o tirano²⁴¹.

A situação torna-se cada vez mais angustiante e Mégara, desesperada, acaba por ceder às pressões de Lico. Não obstante o amor que tem aos filhos, a esposa de Hércules toma a posição de Medeia: não pretende morrer indignamente nem ser alvo do escárnio dos inimigos (vv. 280-286). O regresso de Hércules parece ser uma hipótese cada vez mais remota (vv. 296 sq.) e o exílio surge como uma solução miserável e pouco segura (vv. 302-306). À semelhança de Policena, de Ifigénia ou Macária, prefere entregar-se voluntariamente à morte, procurando adoptar uma atitude nobre, seguindo um código de honra efectivamente masculino. No entanto, a sua terrível impaciência, o seu pragmatismo, a desconfiança absoluta da protecção divina, a pouca fé na vinda do marido, leva-nos a crer que esta figura age cobardemente e se preocupa demasiado com as aparências²⁴². Anfitrião, que se inquietava sobretudo com o destino dos netos (vv. 317 sq.), acredita na salvação, mas os apelos da nora aos seus sentimentos de nobreza demovem-no decisivamente²⁴³. Abandona o altar e entrega-se a Lico, mas como não é apenas a sua vida que está em causa, suplica-lhe que o poupe ao sofrimento de assistir ao "espectáculo sacrílego" (ἀνόσιον θεῶν, v. 323) que é a luta de uma criança contra a morte (τέκν'... ψυχορραγοῦντα, v. 323 sq.)²⁴⁴. Também Mégara exprime um último desejo: vestir aos filhos os ornamentos fúnebres (κόσμον πάρες μοι παισὶ προσθεῖναι νεκρῶν, v. 329), um pedido que acentua os tons já sombrios desta cena que termina com as críticas dirigidas a Zeus, pela sua aparente indiferença em relação ao sofrimento dos suplicantes (vv. 339-347).

O segundo episódio inicia-se precisamente com a entrada espectacular das crianças, já envoltas nas vestes fúnebres e preparadas para a morte (vv. 442 sq.). É um momento de grande tensão dramática: as personagens emocionam-se e os anciãos choram (vv. 449 sq.). A ironia de Mégara, que inicia a sua ῥῆσις empregando a linguagem própria do sacrificio ritual²⁴⁵, põe em evidência a crueldade do monarca e a injustiça da sentença de morte decretada contra os suplicantes. Aproveitando os últimos instantes de vida, despede-se dos filhos num discurso marcado pelo patético ao qual nos habituou Eurípides nos contextos de grande emoção. Mégara deplora a sua sorte e reitera uma ideia que aflui no momento em

No entanto, a crueldade e a violência são os traços mais característicos da personagem, pelo que a sua atitude nos parece psicologicamente verosímil.

²⁴¹ Eur. *HF* 261 sq., 268 sq.; cf. vv. 312-315, 436-441.

²⁴² Cf. Aéliou 1983, II: 54 sqq., que analisa a questão do abandono do altar pelos suplicantes.

²⁴³ Eur. *HF* 288 sq., 307-310.

²⁴⁴ Que a morte não deve atingir os filhos (ou os netos) antes de levar os pais (ou os avós) é um motivo convencional na tragédia e na poesia fúnebre; cf. Hdt. I. 87. 4; Eur. *Supp.* 174; *AP* VII. 187, 361.

²⁴⁵ Eur. *HF* 451, 453. Segundo Shelton 1979: 103 n. 10, o motivo do sacrificio ajuda a desenvolver o tema de que os deuses são insensíveis aos sofrimentos dos homens.

que uma mãe depara com a morte injusta dos filhos: é ela quem sofre para conceber uma vida que será arrebatada cruelmente pelos inimigos²⁴⁶. A filha de Creonte dirige-se sucessivamente a cada uma das crianças para evocar o que teria sido o seu futuro glorioso, se os deuses não fossem tão avaros (vv. 462-475). É um discurso plangente e patético que retoma o tema da instabilidade da fortuna. Nenhuma felicidade dura eternamente. A humanidade e a natureza estão constantemente sujeitas à mudança (v. 480). Sublinhe-se a presença de um motivo do qual encontramos numerosos exemplos na poesia fúnebre e na tragédia, a associação morte-matrimônio: não tendo chegado a consumir as suas núpcias, os filhos de Hércules terão como noivas as Κῆρες, as donzelas da morte, e Anfitrião presidirá ao banquete, no lugar de Hades.

Observa Bond ad 485-489, que esta ῥῆσις transmite menos sentimento e emoção do que os discursos de Medeia e de Andrômaca. Com efeito, o clímax do episódio não é a despedida dos filhos, mas a vinda de Hércules (anunciada em 514) que as insistentes invocações de Mégara (vv. 490 sq.) e as preces endereçadas a Zeus por Anfitrião (vv. 497 sq.) prepararam subtilmente.

O regresso do herói significa, aparentemente, a resolução do conflito, a intervenção divina ou humana por que tanto ansiavam os suplicantes. As palavras de Mégara em 521 sq. confirmam-no: Hércules não é inferior a Zeus Soter. A sua presença sentia-se desde o começo da tragédia e o desfecho feliz deste episódio confirma decisivamente as palavras pronunciadas por Anfitrião no prólogo e no ἄγών contra Lico a favor de Hércules: ele é um verdadeiro modelo de filho, de esposo e de pai. Não é um selvagem obcecado com a destruição dos inimigos, mas é um guerreiro valoroso que, pelo bem-estar da sua família e da Humanidade, se comprometeu a realizar os mais duros Trabalhos, ao serviço de um homem ignóbil. Apesar dos seus impulsos violentos, é um indivíduo capaz de expressar os mais ternos sentimentos, que revela uma verdadeira afeição pelos seus filhos e que não tem dúvidas sobre o que significa para a sua família (vv. 622 sqq.).

Não obstante a aparente harmonia, estão presentes neste episódio alguns indícios de desgraça. Ao aproximar-se, Hércules pressentira o perigo (cf. vv. 595-598) e ao abraçar os filhos surpreende-se com as vestes fúnebres que ostentam (vv. 525-526), um aspecto que não deixa de ser simbólico. As crianças foram assim vestidas para receberem uma morte mais digna. Hércules, ao tomar conhecimento do que acontecera durante a sua ausência, encoraja os filhos a tirarem da cabeça os ornamentos do Hades e exprime o desejo de imediatamente matar Lico (vv. 562 sqq.)²⁴⁷. É um momento de profunda ironia dramática. As crianças foram salvas das ameaças do tirano, mas terão uma morte ainda mais infeliz às mãos do próprio pai. E é precisamente com as armas com que Hércules se propõe destruir os

²⁴⁶ Eur. *HF* 458 sq. Cf. Eur. *Tr.* 747-748. Medeia é mais audaciosa: a mãe é quem dá a vida e, por isso, a única que tem o direito de a tirar (*Med.* 1029 sqq., 1240 sq.).

²⁴⁷ Wilamowitz (apud Bond ad 562-582) via nesta passagem o início da loucura do herói.

seus inimigos (vv. 570 sq.) que irá matar os filhos. As vestes fúnebres simbolizam este aviso de morte que permanentemente ameaça as crianças.

Lico revelara-se um usurpador cruel, autoritário, cínico e sem escrúpulos morais ou religiosos²⁴⁸. A motivação do infanticídio, reiterada no v. 547, traduz uma desmedida cobardia, pois Lico apenas se atreve a ordenar o crime na ausência de Hércules. A morte do tirano é, por isso, motivo de satisfação para o Coro que vê aí o regresso da justiça a Tebas (vv. 734 sqq.). Os gritos de Lico, vindos do interior do palácio, alternam com as exclamações dos anciãos que exultam de alegria (vv. 750; 754)²⁴⁹. No v. 760, o Corifeu anuncia a morte do usurpador²⁵⁰ e o Coro continua a proclamar o triunfo da Justiça. No v. 815, porém, dissipa-se a ilusão: Íris e Lissa manifestam-se sobre o palácio e a cena altera-se completamente. O corpo de Lico nem chega a ser apresentado, o que torna a transição para a desgraça ainda mais intensa e repentina, pois a partir de agora toda a ênfase será colocada na morte das crianças.

Íris, mensageira dos deuses, numa espécie de segundo prólogo²⁵¹, anuncia o próximo Trabalho de Hércules, desta vez, às ordens de Hera: sob o efeito dos poderes alucinatórios de Lissa, a loucura personificada, Hércules matará os seus filhos (vv. 831 sq.) e, embora actue sob os efeitos da *mania*, isto é, inconscientemente (vv. 835-839), saberá que foi a ira de Hera (Ἥρας... χόλος, v. 840)²⁵² a razão do seu acto filicida. Lissa, porém, discorda inteiramente das ordens da esposa de Zeus, por atingirem um herói ilustre entre homens e deuses (vv. 849-853) e, quando Íris insiste nas suas ordens, declara: "Ἥλιον μαρτυρόμεσθα δρῶσ' ἃ δρᾶν οὐ βούλομαι" ("Tomo Hélios por testemunha de que vou fazer o que não quero", v. 858).

Como observam alguns críticos, a posição de Lissa é semelhante à de Taltfio em *As Troianas*: discorda das ordens que lhe são dadas, mas nem por isso deixa de as cumprir. Tal como as hesitações do arauto sugerem que o que anuncia é excessivamente cruel, também aqui a relutância da deusa da loucura traduz a injustiça das ordens divinas e tudo indica que Hera actua deliberadamente. Os vv. 827-829 explicitam que Zeus protegeu o filho enquanto se encontrava sob as ordens de Euristeu, mas uma vez concluídos os Trabalhos,

²⁴⁸ Para Grube 1961: 247, Lico é "... a typical 'tyrannos' or 'dictator', a realist of the school of Callicles and Thrasyarchus". Observa Gregory 1977: 263, que Lico representa o papel convencional de tirano, no que se aproxima da personagem de Polimestor de *Hécuba*.

²⁴⁹ Sublinhe-se como estas reacções contrastam com as do Coro das mulheres de Corinto, quando ouve o pedido de socorro dos filhos de Medeia (*Med.* 1273 sq.).

²⁵⁰ Sobre esta cena, vide Aélion 1983, II: 69 sq.; Hamilton 1983: 592 sq. Barlow 1982: 123, sublinha que a morte de Lico é o único acto apresentado directamente e esta cena serve como uma espécie de transição entre os dois tipos de façanhas, relacionando o que a precede com o que se segue pelo uso repetido dos termos *πόννοι*, *ἐκπονέω*, *ἀγών* e *καλλίνικος*.

²⁵¹ Cf. Bond ad 822-873. Embora seja muito discutível, no que diz respeito aos movimentos cénicos, as deusas aparecem no *θεολογεῖον* (cf. v. 817: *ὑπὲρ δόμων*). No fim do diálogo, enquanto Íris parte em direcção ao Olimpo (*στειλὴ ἐς Οὐλύμπον...*, v. 872), Lissa penetra no palácio de Hércules "invisivelmente" (*ἄφαντοι*, v. 873). Parece-nos que este movimento poderia ser possível por meio da *μηχανή*. Os vv. 880 sqq., em nossa opinião, devem ser entendidos como uma metáfora. Sobre este assunto, cf. Lee 1982: 44-46; Bond ad 815 sqq., ad 880. Sobre a figura de Lissa, vide Duchemin 1967; Jouan 1970: 317-319.

²⁵² Concretiza-se, portanto, a premonição contida nas palavras de Anfitrão (vv. 20 sq.).

Hera e Íris intervêm no destino de Hércules, sem que o pai dos deuses o possa evitar. Todavia, o facto de Zeus não prestar o apoio necessário ao filho é dramaticamente importante²⁵³ e contribui para o tema da *φιλία* humana. A sua indiferença, reiterada no decurso do drama, põe em relevo um outro aspecto: ainda que seja pai dos deuses, Zeus não consegue evitar o sofrimento de Hércules; da mesma maneira, o grande benfeitor da Humanidade não consegue proteger os filhos, como mais tarde ele próprio reconhecerá.

Os acontecimentos precipitam-se rapidamente e no v. 867 Lissa anuncia o aparecimento dos sintomas de loucura. Ouvem-se, de imediato, os gritos de Anfitrião vindos do interior do palácio. A força dramática deste momento reside na alternância discursiva entre os gritos do ancião, que assiste ao morticínio, e os lamentos do Coro que, tal como o espectador, apesar de não ver, sabe o que está a acontecer. Também aqui, como em *As Bacantes*, o palácio é abalado por uma espécie de terramoto (vv. 905-908).

Entretanto, a morte das crianças é anunciada por um mensageiro (τεθνῶσι παῖδες, v. 913), que relata, em seguida, como tudo aconteceu repentinamente, no momento em que Hércules principiava uma cerimónia sagrada destinada a purificar o palácio do assassinio de Lico (vv. 922-924)²⁵⁴. A determinada altura, Hércules interrompe o sacrifício e detém-se silencioso (v. 930). As crianças reparam na alteração do seu rosto: os olhos revirados (v. 932), injectados de sangue (v. 933), a espuma a escorrer da espessa barba (v. 934), o riso demente (v. 935), indiciam o começo da loucura²⁵⁵. Não obstante, Hércules ainda reconhece o pai, mas por pouco tempo (v. 936).

Segundo R. Aélion, Ésquilo foi o pioneiro na descrição dos estados de alienação mental, criando, em parte, o vocabulário que Eurípides retomou nesta tragédia e, mais tarde, em *Orestes* e em *As Bacantes*. A mesma autora considera Io o modelo de todas as personagens dementes da tragédia grega, embora não negue a influência em Eurípides de *Ájax* de Sófocles. Efectivamente, no teatro euripídico, as personagens atingidas pela loucura perdem o contacto com a realidade e movem-se, durante a crise, num mundo imaginário, ao contrário das personagens esquilianas (nas peças conservadas, pelo menos)²⁵⁶. Hércules, a certa altura, começa a ter alucinações: julga-se em Micenas e toma os seus filhos pelos de Euristeu²⁵⁷. O relato do filicídio é de um realismo impressionante.

²⁵³ Cf. vv. 339-347, 1087 sq. Observa Jouan 1970: 324, que Hércules, neste aspecto, se aproxima de Io, pois ambos são vítimas de Hera, e Zeus nada fez para os proteger.

²⁵⁴ Observa Hangard 1976: 131 n. 24, que assistimos aqui a uma repetição de motivos, pois os filhos e a esposa de Hércules correm sempre perigo nas proximidades do altar de Zeus. Cf. vv. 984 sq., 1145.

²⁵⁵ Os primeiros sintomas de alienação do herói são físicos e obedecem a um esquema convencional que denuncia a leitura de tratados médicos; cf. os olhos revirados, injectados de sangue: Eur. *Med.* 1173; *Ba.* 1122, 1166; *Or.* 220, 253; Nonn. *D.* 10. 23; a espuma: Eur. *Ba.* 1122; *Or.* 220; *IT* 308, 311; o riso demente: Soph. *Aj.* 303; Nonn. *D.* 10. 61. Para o v. 990, cf. Soph. *Aj.* 303; Eur. *Ba.* 1122 sq.; cf. a análise de Bond ad 930-1009 e Dodds ad 781-6.

²⁵⁶ Aélion 1983, II: 213-262. Sublinhe-se que a estudiosa não põe em causa a autoria de *Prometeu Agrilhoado*, atribuído tradicionalmente a Ésquilo.

²⁵⁷ Eur. *HF* 969-971, 982; cf. Eur. *Ba.* 1175: Agave toma Penteu por uma cria de leão. Em *Ino*, de acordo com o resumo de Higino (Fab. 4), Átamas confunde o filho com um cervo e atinge-o com uma seta.

Eurípides revela mais uma vez o seu gosto pelas situações patéticas, pelas descrições pormenorizadas e propícias a gerar a comoção e a piedade do público (cf. *Med.* 1185-1221). A primeira vítima é atingida no coração e o seu sangue salpica as colunas onde se tinha escondido (v. 979 sq.). Hércules exulta de contentamento (v. 981) e repara no outro filho, escondido na base do altar. O pequeno suplica-lhe que não o mate (vv. 988 sq.)²⁵⁸, mas o pai, completamente fora de si (v. 990), atinge a cabeça do menino com a clava (vv. 992-994). Mégara, numa tentativa vã de escapar à fúria filicida, pega no seu último filho e foge para outra sala, mas Hércules persegue-os e atinge-os com uma só flecha (v. 1000). A morte da esposa, que não tinha sido prevista por Íris, parece ser, como já dissemos, um motivo inventado pelo poeta para acentuar a desgraça do herói que se verá privado, como Jasão, não só dos filhos como também da companheira. Palas intervém a tempo de evitar o parricídio, um crime ainda mais grave que o filicídio, e Hércules cai imediatamente num profundo sono (vv. 1002 sqq.)²⁵⁹.

Abalado pelo relato do mensageiro, o Coro recorda dois crimes míticos violentos: o assassinio dos filhos de Egipto pelas suas esposas, as Danaides, e a morte de Ítis às mãos da própria mãe (vv. 1016-1027). Esta evocação pretende sublinhar o carácter violento e extraordinário do crime de Hércules que perdeu não um, mas três filhos. Todavia, ao contrário das Danaides e de Procne, o filho de Zeus não agiu motivado pelo desejo de vingança, mas foi a loucura que o levou a destruir a descendência.

O Coro anuncia, em seguida, a abertura das portas do palácio, que põe a descoberto, provavelmente por meio do ἐκκύκλημα²⁶⁰, o herói adormecido, atado a uma coluna, rodeado por quatro corpos: os filhos e a esposa (vv. 1028 sqq.). Os anciãos vivem momentos de grande temor, receando que o violento acesso de loucura ainda não tenha terminado. Todavia, ao acordar, Hércules experimenta uma sensação de bem-estar físico que contrasta com a situação real (vv. 1089 sqq.). Um pouco mais tarde repara que está atado²⁶¹ e que o cenário à sua volta lhe é estranho (vv. 1094 sqq.). À semelhança de Agave (cf. *Ba.* 1286), também não se lembra do que aconteceu nem reconhece os corpos que o rodeiam (v. 1106-1108) e é Anfitrião que, a pouco e pouco, lhe revela os acontecimentos ocorridos durante a sua inconsciência. O momento do reconhecimento — ou cena terapêutica, como

²⁵⁸ Tocar com a mão direita no queixo do carrasco faz parte da atitude clássica da súplica. Em Eur. *Hec.* 336-341 a rainha de Tróia aconselha Policena a suplicar a Ulisses; cf. *Ba.* 1117-1121. Este gesto convencional pode também observar-se na pintura do *cahyx krater* assinado pelo pintor Asteas.

²⁵⁹ O motivo literário do sono após um trabalho árduo — neste caso, um sono funesto (ἕπνον οὐκ ἐδδαίμονα, v. 1013; cf. vv. 1034, 1061-1063) que se segue a uma acção terrível — remonta aos Poemas Homéricos (cf. *Od.* 5. 492 sq.). A referência a este motivo reforça a ideia de que a morte dos filhos e de Mégara constitui o último dos Trabalhos de Hércules (vv. 1279 sq.); cf. Eur. *Hel.* 895; *Ba.* 1232; *Or.* 211-214; Nonn. *D.* 9. 280: o doce sono (νήδυμον ἕπνον) atinge Íno após a loucura; sobre este assunto, vide Willink 1988.

²⁶⁰ Cf. Bond ad 1028 sqq.

²⁶¹ Na opinião de Halleran 1985: 91, esta tragédia explora melhor do que qualquer outra a convenção da "visão parcial" das personagens. Teseu, tal como Hércules, só tem conhecimento da desgraça por etapas. Quando entra em cena não vê imediatamente os corpos, e o facto de os reconhecer apenas no meio do seu discurso sublinha a sua surpresa e acentua o horror do filicídio. Cf. Bond ad 1028 sqq.

lhe chamam alguns especialistas — põe de novo em relevo a inocência de Hércules e reitera a responsabilidade de Hera. Ao ouvir o nome da deusa o herói pressente que foi mais uma vez vítima da sua ira (v. 1127 sq.). No entanto, sente-se poluído pelo morticínio e perante a vergonha do seu acto, não vê melhor saída para o seu sofrimento do que o suicídio (vv. 1146 sqq.), entendido, saliente-se, tal como a morte de Lico, como um meio de fazer justiça e vingar o assassinio dos seus familiares (v. 1150). É uma atitude heróica e, de certo modo, previsível, mas a chegada de Teseu²⁶², no instante em que Hércules pensa entregar-se ao suicídio (vv. 1153 sqq.), quebra as expectativas da assistência e indicia um desenlace diferente de *Ájax* de Sófocles.

Os críticos concordam, de um modo geral, que estamos perante um caso de loucura diferente da de Agave²⁶³ ou de Orestes. O desvario filicida de Hércules, gerado pelo ódio de Hera (cf. v. 840), é de origem divina e exterior à personagem, o que é sugerido pela personificação objectiva do *furor*, da raiva, através da figura de Lissa²⁶⁴. Observam alguns autores, designadamente Grube²⁶⁵, que as palavras do herói, pronunciadas quando se prepara para matar Lico, são extremamente violentas e arrogantes (vv. 565 sq.). O texto não nos permite afirmar, todavia, que a loucura seja um castigo imposto a Hércules por alguma manifestação de *hybris*²⁶⁶. As palavras com que Íris encerra o seu discurso (vv. 841 sq.) foram entendidas por alguns críticos como uma prova de que o herói deve ser punido por ser tão valoroso²⁶⁷. Parece-nos que o que a mensageira de Hera pretende é apresentar uma justificação plausível para as ordens que anuncia, mas não consegue ser convincente, o que é confirmado logo a seguir pela oposição declarada de Lissa.

Teseu, quando sabe que o amigo foi atingido pela loucura (vv. 1187 sq.), atribui imediatamente a sua causa a Hera (Ἡρας ὄδ' ἄγων·, v. 1189) e aconselha o amigo a não desistir de viver (vv. 1227 sq.). Hércules também não duvida de que foi o ódio e os ciúmes da deusa que guiaram a sua mão filicida (v. 1263 sq.): ela é a responsável pela sua ruína

²⁶² Teseu encarna no drama os valores tradicionais de φιλία: vem prestar auxílio ao amigo necessitado e retribuir o que Hércules fizera por ele no passado. Cf. vv. 619 sqq., 1163 sq., 1223-1225.

²⁶³ A possessão dionisiaca obedece claramente a um rito religioso e, por conseguinte, é de natureza diferente da *mania* que atinge Hércules. Por outro lado, a morte de Penteu resulta efectivamente do castigo infligido por Díonisos, por o seu culto não ser respeitado. É também este crime que está na origem da loucura filicida de Licurgo.

²⁶⁴ Cf. Grube 1961: 255; Aélion 1983, II: 238 sq.; Hartigan 1987: 126.

²⁶⁵ Grube 1961: 252: "his words become more and more violent; he speaks like one intoxicated with his own strength and greatness, until he seems to pass from greatness to megalomania". O mesmo autor admite, no entanto, que a causa da loucura do herói parece ser exterior à personagem (p. 255).

²⁶⁶ Gregory 1977: 268, considera que a *mania* não pode ser entendida como o resultado de uma culpa pessoal, mas como vontade de Hera; ninguém tem culpa da sua ascendência, mas pode pagar por isso durante toda a vida. Burnett 1971: 158-162 n. 6 sq., vê no abandono do altar por Mégara um acto de blasfémia e salienta a sua confiança excessiva no poder do esposo. A ira de Hera, na sua opinião, associa-se à vingança de Zeus Soter. A cólera da deusa não seria motivada pelos ciúmes de Alcmena, mas pela *hybris* do herói. Também Lee 1982: 52, defende que o texto sugere que Hércules é, em certo sentido, culpado de algum crime; na sua opinião, o sucesso do herói aumenta o ressentimento de Hera e contribui para a sua destruição. Cf. Hangard 1976: 145 sq.; Simon 1978: 135 sq.; Bond ad 275 sqq.

²⁶⁷ Bond ad 841 sq., aceita a opinião de M. J. Cropp e interpreta o passo como uma forma retórica de dizer: "The interests of mortals will be preferred to the interests of gods".

(cf. vv. 1303 sqq.). Todavia, discorda de Teseu quando este atribui aos deuses os mesmos defeitos e vícios dos mortais (vv. 1314-1321). Um deus, argumenta Hércules, se for autêntico, não necessita de nada. São os poetas que inventam histórias falsas acerca dos deuses (vv. 1341-1346)²⁶⁸. Mas, em 1392 sq., depois de quase ter posto em causa a sua própria existência como filho de Zeus, volta a acusar Hera das suas desgraças.

E Zeus? Qual o seu lugar neste drama? Nos vv. 888 sq., o Coro dirige-lhe um apelo desesperado. É um apelo sem resposta. Zeus fica impassível face à actuação de Hera. Pelo menos, assim pensam os anciãos de Tebas. Afirmo Bond: xxi, que uma das morais implícitas pode ser: "men tend to form hasty and ill-considered opinions about the gods". Parece-nos que também é importante a ideia de que os mortais esperam sempre que sejam os deuses a resolver os seus problemas. Este drama prova que, muitas vezes, a solução está no homem: é Hércules quem salva a família e liberta o povo de Tebas do domínio de Lico; é a amizade de Teseu que liberta o amigo de preconceitos tradicionais; finalmente, Hércules descobre em si a força para continuar a viver e suportar a sua dor (ἐγκατερρήσω βίον, v. 1351). Esta ideia, contudo, não significa a negação do divino, muito pelo contrário: a tragédia aborda várias teorias sobre as qualidades/vícios dos deuses, mas não põe em causa a sua existência, nem se formula nenhuma objecção à história mitológica. Hércules é, apesar das suas dúvidas, filho de Zeus e vítima dos ciúmes de Hera e esta consegue alcançar os seus objectivos. Não consegue destruir o homem, mas destrói certamente o herói. Ao inverter as linhas tradicionais do mito, Eurípides apresenta-nos uma figura que, a pouco e pouco, se humaniza para descobrir que as glórias e as riquezas acabam por não ter sentido ao lado do valor da vida humana²⁶⁹.

E as crianças? O seu papel nesta tragédia é análogo ao dos filhos de Medeia: são vítimas inocentes das paixões e dos conflitos dos adultos. A própria Hera actua como a princesa da Cólquida: vingá-se da infidelidade de Zeus através de Hércules, atingindo-o da pior forma possível, ao privá-lo da sua descendência. Assim, os filhos (os filhos de Hércules e o próprio Hércules) tornam-se nos seus instrumentos de vingança. O herói afirmara em 636 que "toda a gente ama os seus filhos" (πᾶν δὲ φιλότεκνον γένος), mas o certo é que o amor dos pais nem sempre evita o sofrimentos dos descendentes. A afeição paternal e o amor pelas crianças percorrem toda a tragédia: Anfitrião e Mégara amam os meninos, mas não conseguem poupá-los às ameaças de Lico; o Coro apoia incondicionalmente as crianças, mas não consegue superar a incapacidade física; finalmente, nem o próprio pai conseguiu salvar os filhos e já nos referimos à aparente indiferença de Zeus.

²⁶⁸ Nestes versos, que têm gerado grande polémica, ecoam as ideias de Xenófanes (cf. fr. 11 Diels), expressas também num fragmento do drama perdido *Belerofonte* (292 N²): εἰ θεοὶ τι δρᾶσιν ἀίσχρῶν, οὐκ εἰσὶν θεοί. Bond: xxii, a propósito dos vv. 1341-1346, afirma: "This much-discussed passage must be read in its context as an *ad hominem* reply to Theseus; no attempt should be made to base a theory of the play on it".

²⁶⁹ Cf. Gregory 1977.

Muitos são os críticos a defender que a unidade desta tragédia assenta na repetição ou recorrência de determinados motivos e temas, dos quais destacam particularmente o valor da φιλία humana (cf. vv. 1425 sq.) e o enigma da ascendência de Hércules²⁷⁰. Em nosso entender, as crianças e o seu destino constituem um dos elementos unificadores das duas partes deste drama²⁷¹. O outro elemento de união é a ironia trágica que está presente em cada fala e em cada gesto das personagens. A tragédia abre com uma cena de súplica decorrente de uma sentença de morte decretada por Lico. Toda a primeira parte assenta na espera angustiante de um salvador humano, pois o divino parece não atender às preces dos suplicantes. As crianças estão na iminência de perder a vida às mãos de um déspota que as deseja mortas unicamente por serem os filhos de um herói. A chegada de Hércules mais uma vez resolve uma situação problemática *in extremis* e em 636 as crianças entram em casa, acompanhadas carinhosamente pelo pai²⁷². É a última vez que as vemos vivas. Na primeira parte da peça estiveram sempre em cena; na segunda, só voltarão a aparecer sobre o ἐκκύκλημα, já sem vida. Nos vv. 562 sq. Hércules persuade os filhos a tirarem os ornamentos fúnebres da cabeça. Como já dissemos, é um momento de grande ironia dramática: as crianças — que acabaram de descobrir no pai um verdadeiro *Zeus Soter* — serão também mortas por ele. As duas partes da tragédia unem-se, deste modo, por uma ironia terrível: o que se pretendia evitar — o infanticídio — concretiza-se de uma forma ainda mais absurda e violenta. Daí o destaque conferido ao tema da mutabilidade da fortuna: é preciso estar sempre atento, porque a felicidade não é eterna. Se o herói é culpado de alguma coisa é por acreditar demasiado nas suas capacidades excepcionais. A sua desgraça mostra que o Homem não tem o domínio absoluto de si próprio. Todavia, a mensagem é de esperança: há sempre algo por que vale a pena viver e continuar a lutar. Quando se prepara para deixar Tebas, Hércules hesita em levar as armas²⁷³. Estas simbolizam não só a glória alcançada pela realização dos grandes Trabalhos, mas também, como ele próprio reconhece, a ignomínia, pois foi com essas mesmas armas que destruiu os seus entes queridos (vv. 1377-1385). Ao conservá-las, Hércules dá mais uma prova da força do seu carácter, da sua coragem, da sua capacidade de resistência ao sofrimento, do triunfo sobre mais um Trabalho.

²⁷⁰ Cf., por exemplo, Gregory 1977. Este tipo de abordagem, na opinião de Bond: xx, constitui "... an exercise for the scholar in his study rather than for a theatre audience"; e considera a repetição de temas "inadequate and artificial as a unifying force".

²⁷¹ Esta é também a tese de Bond: xxi, que divide, por isso, a peça em duas partes (a primeira constituída pelos vv. 1 a 814; a segunda, pelos vv. 815 até ao final), enquanto outros críticos preferem a tripartição: cena de súplica, morte de Lico e chegada de Teseu. Cf. Kitto 1961, II: 93; Conacher 1967: 86; Gregory 1977: 259.

²⁷² Bond: xx n. 12, chama a atenção para a metáfora dos vv. 631-636 que será retomada na segunda parte, no v. 1424: à primeira saída de Hércules, feliz e orgulhoso por servir de apoio seguro aos filhos, opõe-se a saída definitiva de cena, apoiado em Teseu.

²⁷³ A arma associada frequentemente a Hércules é a clava (τὸ ξύλον), que ele mesmo fabricou quando empreendeu a caça ao Leão de Nemeia. As outras armas têm uma origem divina: Hermes ofereceu-lhe a espada e Apolo o arco e as flechas. Noutras versões, foi Atena quem lhe concedeu todas as armas, à excepção da clava.

O DESTINO DE ASTÍANAX

A *Iliada* oferece-nos um dos quadros familiares mais belos e comoventes de toda a literatura grega: a despedida de Heitor e de Andrômaca, no alto das muralhas de Tróia²⁷⁴. Astíanax é ainda uma criança muito pequena que, ao colo da Ama, se assusta com o terrível penacho do elmo do pai. Nesse momento, Heitor retira o elmo, pega carinhosamente no filho e suplica aos deuses que o protejam e lhe permitam governar Ílion. Andrômaca ouve a prece em silêncio e recebe Astíanax "entre risos e lágrimas" (δακρυόεν γελάσσασα, v. 484), pressentindo a perda do esposo e o destino terrível que os deuses haviam reservado ao seu filho. Esta cena, além de revelar uma profunda análise psicológica, situa-se nas muralhas da cidade, símbolo da resistência de Tróia e, ironicamente, o cenário da morte do pequeno Astíanax²⁷⁵.

Este episódio trágico não chega a ser contado na *Iliada*, mas pressente-se que o poeta conhecia bem a tradição mitológica, porque no Canto XXIV, ao lamentar a morte do esposo, Andrômaca interroga-se com apreensão sobre a sorte do filho e, temendo que algum chefe grego se vingue de Heitor através do seu descendente, pensa na terrível precipitação do alto das muralhas da cidade (vv. 734-736)²⁷⁶.

Foram os poetas do Ciclo Épico, inspirados por estes pressentimentos amargos ou por alguma tradição pré-homérica, que desenvolveram o episódio da morte do príncipe troiano. Na *Ilioupersis* de Arctinos de Mileto, segundo o breve resumo de Proclo, Neoptólemo matava Príamo sobre o altar de Zeus e Astíanax morria às mãos de Ulisses²⁷⁷:

²⁷⁴ *Il.* 6. 466-493. Sobre este episódio famoso, vide o comentário detalhado de Kirk II ad loc.

²⁷⁵ Touchefeu 1995: 291, a propósito da função desta criança na *Iliada*, afirma: "Astyanax n'est pas, ne sera pas, dans la littérature gréco-latine, un héros épique; mais sa présence dans l'*Iliade* permet à Homère de faire exprimer par Hector les valeurs paternelles, par Andromaque les angoisses maternelles, dans un monde épique".

²⁷⁶ Outras alusões à morte de Astíanax na *Iliada*: 22. 62-64 (Príamo antevê a morte dos netos "lançados contra o solo"); 22. 484-507 (Andrômaca compara a felicidade do passado com a angústia do presente e com as incertezas do futuro).

²⁷⁷ Davies: 62. 19 sq., 30 sq.

καὶ Νεοπτόλεμος μὲν ἀποκτείνει Πρίαμον ἐπὶ τὸν τοῦ Διὸς τοῦ ἑρκείου
βωμὸν καταφυγόντα. (...) καὶ Ὀδυσσεὺς Ἀστυάνακτα ἀνελόντος, Νεοπτόλεμος
Ἀνδρομάχην γέρας λαμβάνει.

Neoptólemo mata Priamo sobre o altar de Zeus Herkeios, onde se refugiara. (...)

Ulisses matou Astíanax, Neoptólemo recebe Andrómaca como prêmio.

Foi esta a versão adoptada em *As Troianas*, mas na *Pequena Ilíada* de Lesches, era Neoptólemo quem tomava a iniciativa de precipitar Astíanax das muralhas, sem consultar os outros chefes²⁷⁸:

παῖδα δ' ἔλῶν ἐκ κόλπου εὐπλοκάμοιο τιθήνης
ρίψε ποδὸς τεταγὼν ἀπὸ πύργου, τὸν δὲ πεσόντα
ἔλλαβε πορφύρεος θάνατος καὶ μοῖρα κραταιή.

Arrebatando a criança do seio da ama de belas madeixas e segurando-a pelos pés,

lançou-a da muralha; apanharam-na a sombria morte e a Moira imbatível.

Andrómaca, na tragédia homónima de Eurípides, evoca no prólogo "...Astíanax, lançado do alto das elevadas muralhas..." (ῥιφθέντα πύργων Ἀστυάνακτ' ἀπ' ὀρθίων, v. 10), após a tomada da cidade, mas não explica as circunstâncias do infanticídio nem o seu autor.

O escólio a este verso informa que Estesícoro também tratava, no seu poema *Iliouperis*, a morte do príncipe troiano e regista uma outra tradição, provavelmente recente, segundo a qual Astíanax não morreria, mas restaurara, com o filho de Eneias, Ascânio, a cidade de Tróia e fundara outras²⁷⁹.

O. Touchefeu 1984: 929 sq., sugere que, desde muito cedo, a morte do filho de Heitor pode ter assumido o valor de acto religioso ou de sacrifício expiatório. Esta ideia é explicitamente afirmada em *As Troianas* de Séneca (vv. 634 sq.) e em Apolodoro (*Epit.* 5. 23). No entanto, a tradição mais divulgada, que Eurípides retomou, apresentava o infanticídio como um acto de selvajaria brutal ou o resultado de uma deliberação do exército grego, em obediência àquele célebre preceito político que já referimos nos dois capítulos anteriores: *νήπιος δς πατέρα κτείνων παῖδας καταλείπει* (fr. 25 Davies)²⁸⁰.

Na opinião de Touchefeu 1984: 936 sq., o aparecimento de Astíanax na iconografia situa-se cerca do ano de 560 a. C., na Ática. O episódio mais representado é o da sua morte e o aspecto mais notável é que o artista nunca se concentra exclusivamente na figura da criança, mas atende sobretudo ao que ela significa; por isso, surge sempre

²⁷⁸ Fr. 20 Davies. Cf. Arist. *Po.* 1459b 4-7; Paus. 10. 25. 9.

²⁷⁹ Sobre a tradição da sobrevivência do príncipe, vide Touchefeu 1995.

²⁸⁰ Cf. na tradição latina: Ov. *Met.* 13. 415 sq.; Hyg. *Fab.* 109: ... *sed cum Achivi Troia capta prolem Priami extirpare uellent, Asryanacta Hectoris et Andromachae filium de muro deiecerunt.*

acompanhada pela mãe ou pelo avô²⁸¹. A mesma autora considera que os artistas plásticos manifestam uma independência extraordinária relativamente à tradição literária. A representação mais comum do infanticídio concilia os dados da *Ilioupersis* de Arctinos com os da *Pequena Iliada* de Lesches, isto é, apresenta-se um guerreiro (geralmente Neoptólemo, mas nem sempre) que assassina Príamo sobre o altar, servindo-se do corpo de Astíanax (vivo ou já morto) como arma de arremesso. Portanto, combina-se num único quadro a morte do rei com a do descendente mais jovem, um motivo que não deixa de ser profundamente patético²⁸².

Saliente-se que nos dois tipos de morte referidos — a precipitação ou o arremesso sobre o corpo de Príamo — a atitude do guerreiro e a violência inerente ao seu gesto são idênticas: o corpo da criança é lançado com ímpeto como um disco, ideia implícita no verbo ῥίπτειν ("lançar", em particular, lançar o disco), que os artistas ilustram pelo gesto do guerreiro que impulsiona um movimento giratório ao corpo de Astíanax, levantando o braço até às costas²⁸³.

No que diz respeito à caracterização desta criança, desde a *Iliada*, Astíanax é o filho único e legítimo de Heitor e de Andrómaca. O poeta apresenta-o nos vv. 399-403 do Canto VI: o pai deu-lhe o nome do grande rio de Tróia, Escamandro, mas o povo chamava-lhe Astíanax, como sinal de reconhecimento do valor guerreiro de Heitor. Mas este nome simboliza, de certo modo, o que se esperava que aquela criança viesse a ser no futuro: o "senhor da cidade", um grande rei²⁸⁴.

Quanto à sua idade, na *Iliada* é uma criança de colo que, nos braços da ama, se assusta facilmente com o aspecto do pai²⁸⁵. Na *Pequena Iliada* é também uma criança de colo. Em *As Troianas* já sabe falar, visto que Hécuba evoca as suas palavras (vv. 1180-1184), mas parece ser ainda muito pequena. No v. 1165, a rainha designa o neto por βρέφος ("recém-nascido"), o que pode, neste passo, ter apenas sentido figurado, para traduzir a emoção da personagem. Esta ideia é corroborada pelos vv. 557 sq. do primeiro estásimo onde o Coro, ao evocar o medo das criancinhas perante o ataque do exército grego, emprega igualmente o termo βρέφος para sugerir, não tanto a idade das crianças, mas

²⁸¹ Sobre a iconografia de Astíanax, vide Ch. Dugas, "Tradition littéraire et tradition graphique dans l'Antiquité Grecque", *AC* 6 (1937) 5-26; Ch. Mota, "Sur les représentations figurées de la mort de Troïlos et de la mort d'Astyanax", *RA* 49 (1957) 25-44; A.-F. Laurens, "L'enfant entre l'épée et le chaudron. Contribution a une lecture iconographique", *DHA* 10 (1984) 203-252; Touchefeu 1984.

²⁸² Touchefeu 1984: 937, interpreta o motivo do seguinte modo: "...peintres et écrivains ont trouvé deux modes d'expression différents pour servir une même idée: la ruine définitive de Troie; bien plus, ils ont aussi exploité le même procédé, plus ou moins implicite: celui de l'ironie tragique; mais les écrivains font mourir Astyanax précisément au pied des murs dont l'invulnérabilité était suggérée par son nom même, tandis que les peintres ont toujours choisi d'évoquer la vision, immédiatement perceptible, d'un génocide, en associant la mort de l'ancêtre et celle du dernier survivant de la lignée".

²⁸³ Idem, *ibidem*.

²⁸⁴ Kirk II ad 6. 402 sq., sugere que Heitor deve ter dado ao filho o nome do rio como acto de piedade. Ἄστυάναξ parece ser um epíteto honorífico (cf. 22. 506 sq.), mas foi esta designação que vingou na tradição mitológica e literária.

²⁸⁵ *Il.* 6. 400 (νήπιον αὔτως), 408, 432; 22. 484, 499; 24. 725.

principalmente a sua fragilidade e insegurança. Na nossa opinião, Eurípides pensou numa criança cuja idade não deveria ultrapassar os três anos²⁸⁶.

No ano de 415, Eurípides apresentou-se nas Grandes Dionísias com a tetralogia *Alexandre, Palamedes, As Troianas, Sísifo*, e ficou em segundo lugar, a seguir a Xénocles²⁸⁷. As três peças pertencem ao mesmo ciclo mitológico e abordam a história da guerra de Tróia desde o nascimento de Páris até à morte de Astíanax.

A acção da primeira peça decorria em Tróia e, como o título indica, reportava-se às circunstâncias que envolveram o nascimento e exposição de Páris, e terminava com o seu reconhecimento como filho dos reis de Ílion. O mito é resumido na *Fab.* 91 de Higino: Hécuba, durante a gravidez, sonhara que daria à luz uma tocha ardente, da qual saíam muitas serpentes. Os intérpretes do sonho aconselharam a matar a criança à nascença, mas os servos, por piedade, expuseram o menino. Uns pastores recolheram-no e deram-lhe o nome de Páris. Anos mais tarde, já adolescente, viu-se obrigado a participar nos Jogos Fúnebres, que se realizavam anualmente em Tróia em honra do filho real "morto", e superou os irmãos em todas as provas. Deífobo, indignado com a derrota, agarrou numa espada e perseguiu o desconhecido que se refugiou no templo de Zeus Herkeios. No último momento, graças à intervenção de Cassandra, Páris foi reconhecido e recebido na corte de Príamo²⁸⁸.

Em *Palamedes*, a acção desenrolava-se no acampamento grego estabelecido em Áulide, e centrava-se num episódio célebre, anterior à chegada da armada a Tróia: o julgamento de Palamedes, o mais íntegro dos chefes gregos, falsamente acusado por Ulisses de traição. O Conselho de Guerra, com base em provas forjadas pelo rei de Ítaca, considerou-o culpado e o filho de Náuplio foi lapidado. Éax, seu irmão, narrou a desventura nas pás de uns remos que atirou ao mar, na esperança de serem recolhidos por seu pai²⁸⁹. Assim veio a acontecer e a vingança não se fez esperar: Náuplio acendeu fogueiras na costa da Eubeia, a fim de enviar sinais falsos que fizeram naufragar os barcos, durante uma tempestade que atingiu a armada grega no regresso²⁹⁰.

Na terceira peça regressamos à grandiosa cidade de Tróia, agora em ruínas. Nove anos após a exibição de *Hécuba*, o poeta retoma um tema pleno de actualidade, no seu tempo e no nosso: a guerra e os seus efeitos mais drásticos — os assassínios em massa, as violações, a perda dos filhos, as lágrimas das mulheres e das crianças, o genocídio. O

²⁸⁶ Sobre a idade de Astíanax na iconografia, vide Touchefeu 1984: 937.

²⁸⁷ Σ Ar. V. 1326, A v. 842; Ael. VH 2. 8. Sobre a tetralogia e a reconstituição das peças perdidas, vide Nauck: 373-379, 541-546; Conacher 1967: 127-134; Webster 1967: 165-181; Scodel 1980.

²⁸⁸ Higino parece seguir mais do que uma fonte. Na peça de Eurípides, o ódio de Deífobo é incentivado por Hécuba que planeia o crime e reconhece Páris no último momento. Cf. Webster 1967: 171 sq.; Sienkewicz 1975: 38.

²⁸⁹ Este episódio foi parodiado por Aristófanes em *Th.* 769-784, que nos dá também conta do insucesso da peça junto do público ateniense (cf. *Th.* 848). Sobre esta paródia, vide Sousa e Silva 1987: 131-133, 421-423.

²⁹⁰ A história é relatada, com algumas variantes, em Apollod. *Ept.* 3. 8; Hyg. *Fab.* 105; Σ Eur. *Or.* -432; Σ Ar. *Th.* 771.

mesmo tema, mas um tratamento desigual que se reflecte tanto na estrutura como no estilo. *As Troianas* é uma tragédia mais estática, mais propícia ao patético e onde o lirismo é feito de lágrimas e de cantos fúnebres em honra de Tróia moribunda. O poeta concentra-se apenas nos momentos que antecederam a partida da armada grega: ouvimos os lamentos das cativas, distribuídas como gado pelos chefes do exército (vv. 28-31), vivemos o sofrimento de Hécuba, que assiste, impotente, à aniquilação da sua família e da sua raça. Ao permanecer em cena durante toda a acção, a rainha assume, à maneira do protagonista de *Prometeu Agrilhoado*, um papel de coesão entre os diversos quadros que se sucedem, aparentemente sem conexão entre si, num crescendo de intensidade²⁹¹; a entrada espectacular de Cassandra, desvairada pela perspectiva da subserviência sexual a Agamémnon; o sacrifício de Policena e o assassinio de Astíanax, decretado pela crueldade e pelo calculismo de um chefe grego; o regresso de Helena a Esparta, previsivelmente impune; a encerrar este drama, Hécuba e as Troianas entoam o canto fúnebre em honra do neto querido, sacrificado por aquilo que simbolizava, a esperança no futuro.

O facto de as três peças pertencerem ao mesmo ciclo mitológico e de existir entre elas, além uma certa correspondência temática, que se estende ao drama satírico²⁹², uma continuidade no tratamento das personagens, está na origem de uma polémica que começou no início deste século, quando alguns críticos afirmaram que Eurípides pretendeu restaurar a trilogia ligada dos tempos de Ésquilo²⁹³. Com efeito, mesmo os mais cépticos reconhecem nas três peças a repetição de determinados temas e a presença proeminente de algumas figuras. A negação das profecias de Cassandra é um dos temas da primeira e da última peças. Hécuba em *Alexandros* era uma figura audaz — é ela que sugere o assassinio do jovem desconhecido — o que subjaz ainda em *As Troianas*, no ἀγών contra Helena, no qual tenta persuadir Menelau a matar a esposa maldita²⁹⁴. Por sua vez, é também Ulisses quem sugere a morte de Astíanax revelando-se, mais uma vez, um indivíduo cruel e sem

²⁹¹ Como observa Aélión 1983, I: 78, os acontecimentos devem suceder-se de forma a que a tensão dramática aumente progressivamente. No que diz respeito à unidade da peça, as opiniões divergem. Para Kitto 1961, II: 49, o importante não é a presença de Hécuba, mas o que ela simboliza: "o sofrimento dos derrotados"; Sienkewicz 1975, defende que o drama assenta em duas forças unificadoras: o Coro de mulheres troianas e "the literary mode of irony"; Barlow: 32, chama a atenção para a recorrência de temas que percorrem toda a peça e contribuem para a unidade poética da obra: os barcos que levam as mulheres; os muros, cenário da morte de Astíanax e símbolo da grandeza de Tróia; o fogo que, no final, devora a cidade.

²⁹² Aélión 1983, II: 331 n. 15, pensa que a peça tentava mostrar que, afinal, o rei de Ítaca não era filho de Laertes, mas de Sísifo, e daí a sua crueldade. Cf. Webster 1967: 165; Sienkewicz 1975: 62.

²⁹³ Os primeiros críticos a aceitar a teoria da trilogia ligada foram G. Murray, "The Trojan Trilogy of Euripides (415 B.C)", *Mélanges Gustave Glotz II*, Paris, 1932, 645-656, e B. Snell, *Euripides' Alexandros und andere Straßburger Papyri mit Fragmenten griechischer Dichter*, Hermes Einzelschriften 5, 1937. Webster (apud Sienkewicz 1975: 5) defende que Eurípides "exploited the possibilities of the connected story and the *Trojan Women* gains considerably (and is perhaps in one place only intelligible) if the two preceding plays have just been seen". Scodel 1980 retoma a tese de G. Murray. Cf. Kitto 1961, II: 47; Barlow: 28 sq.

²⁹⁴ Cf. Sienkewicz 1975: 41 sq.; Barlow: 27-28.

escrúpulos²⁹⁵. No entanto, parece-nos excessivo considerar que estamos perante uma verdadeira trilogia ligada como é a *Oresteia* de Ésquilo²⁹⁶.

O cenário de *As Troianas* tem como pano de fundo a cidade de Tróia em ruínas (vv. 8 sq.). No centro da cena, Hécuba jaz por terra, desesperada, com o rosto em lágrimas (vv. 36-38), frente à tenda de Agamémnon, sobre a qual aparece Poséidon que profere o prólogo.

A apresentação do prólogo pelo deus dos mares não é gratuita. Poséidon afirma-se apoiante da causa troiana por ter construído, juntamente com Febo, os muros da cidade (vv. 4 sq.). Assim, desde os primeiros versos, alude-se a um dos símbolos da resistência de Tróia, as suas muralhas, finalmente abaladas. Antes de se despedir, Poséidon evoca os acontecimentos que conduziram à ruína desta civilização: a recepção do cavalo de madeira (vv. 9-12), a violação dos espaços sagrados (vv. 15 sq.), a morte de Príamo, súplice de Zeus (vv. 16 sq.), o saque dos tesouros (vv. 18 sq.). A descrição da tomada da cidade denuncia o comportamento violento do exército grego. A partir do v. 19, Poséidon concentra-se no presente: a preparação da partida da armada, a distribuição das cativas pelos guerreiros (vv. 28 sq.), entre as quais se encontra Helena "tratada, com justiça, como cativa" (νομισθεῖσ' αἰχμάλωτος ἐνδίκως, v. 35). É um comentário importante que introduz um dos temas da peça: as acusações constantes que no decurso da acção se fazem ouvir contra Helena, considerada a principal responsável pela guerra e a origem de todos os males de Tróia. A divindade antecipa o julgamento de Helena, ao ratificar a opinião geral das troianas. Em seguida, apresenta Hécuba e as desgraças que a esperam: a violação da castidade da profetisa Cassandra por Agamémnon (vv. 41-44); a morte de Policena, retratada episodicamente na peça, e que Andrómaca revela só mais tarde, `a semelhança do que sucede em *Hécuba* com a morte de Polidoro. O silêncio quase total em relação a Astíanax²⁹⁷ é dramaticamente importante, uma vez que a notícia da sua morte surge, inesperadamente, no decurso da tragédia. O deus insiste, todavia, sobre uma aspecto que evoca, em certo sentido, a morte do príncipe: as muralhas de Tróia, o cenário da sua morte e símbolo da invencibilidade da cidade agora destruída, que, como observa S. Barlow, constitui um dos temas que contribuem para a unidade poética desta peça²⁹⁸.

²⁹⁵ Cf. Sienkewicz 1975: 47 sq.

²⁹⁶ Contra a tese da trilogia ligada: G. L. Koniaris, "Alexander, Palamedes, Troades, Sisyphus — A Connected Tetralogy?", *HSCP* 77 (1973) 85-124; Sienkewicz 1975: 6, "... the idea of trilogic unity in the *Trojan Women* and its companion plays is unsound on historical as well as internal grounds". Outros críticos preferem uma atitude mais moderada: para Aéliou 1983, I: 75, trata-se de uma "trilogia ligada", não à maneira de Ésquilo, mas por as três peças pertencerem ao mesmo ciclo mítico e pela ideia que desenvolvem acerca da responsabilidade dos homens nas desgraças que os atingem; na opinião de Lesky 1966: 195, não obstante uma espécie de vínculo trilogico, cada uma das peças era muito mais independente que as obras da trilogia esquiliana.

²⁹⁷ À excepção da alusão velada do v. 41 (προὔδος δὲ Πρίαμος καὶ τέκν'...), não há nenhuma referência explícita ao filho de Heitor.

²⁹⁸ Eur. *Tr.* 4 sq., 45 sq.; cf. supra n. 291.

No momento em que Poséidon dirige à cidade o último adeus, Atena, defensora das hostes gregas, intervém e anuncia um desejo que impressiona o deus (vv. 67 sq.). Indignada com o sacrilégio cometido no seu templo contra a profetisa Cassandra, Atena exige o castigo dos Gregos que nem sequer condenaram Ájax (v. 69-73). Os desígnios da deusa revelam que a tragédia não se limita a focar os sofrimentos dos vencidos: aos Gregos está reservado um "regresso amargo" (... νόστον ἐμβαλεῖν πικρόν, v. 66; cf. v. 75).

À semelhança de outras tragédias, esboçam-se no prólogo temas fundamentais que serão retomados no decurso da acção, mas a ênfase é posta nos excessos cometidos pelos invasores gregos que, mais tarde, serão igualmente atingidos pela desgraça (vv. 95-97). Poséidon referira-se apenas aos eventos do passado e do presente. Atena revela factos que ocorrem para além da acção desta tragédia, mas que projectam sobre o drama uma luz sombria e irónica que modifica completamente a nossa visão dos acontecimentos e, embora Cassandra profetize as desgraças que esperam Agamémnon e Ulisses (vv. 359 sqq.), nem os Gregos nem os Troianos têm conhecimento do desastre que atingirá a armada grega.

Como em *Hécuba*, uma monódia entoada pela rainha angustiada precede a entrada do Coro²⁹⁹. Hécuba deplora o imenso infortúnio que se abateu sobre a sua família e a sua cidade (vv. 98 sqq.). A sua perda é absoluta (ἦι πατρίς ἔρρει καὶ τέκνα καὶ πόσις, v. 107) e Helena, a quem acusa com termos particularmente violentos — "esposa odiosa" de Menelau, "vergonha de Castor", "a desonra de Eurotas" — a única culpada de toda esta ruína (vv. 130-137). São os apelos desesperados da anciã (vv. 143 sqq.) que atraem uma parte das troianas. A inquietude de Hécuba é partilhada pelas cativas que vivem no medo (φόβος, v. 156) e deploram a servidão (δουλείαν αἰάζουσιν, v. 158), perante a incerteza do futuro (vv. 161 sq.).

A divisão do Coro em dois grupos confere um dinamismo especial a uma peça que é por natureza estática. Os movimentos em cena traduzem a preocupação e a ansiedade das cativas que apelam umas às outras, em busca de uma palavra amiga³⁰⁰. O segundo grupo confirma a inquietação que domina o Coro: saíram das tendas a tremer (οἴμοι. τρομερὰ σκηναῖς ἔλιπον, v. 176), ansiosas por conhecer o seu destino. A invocação de Hécuba a Tróia³⁰¹ ilustra bem o estado de espírito destas mulheres (vv. 173-175):

Τροία Τροία δόσταν', ἔρρεις,
δόστανοι δ' οἱ σ' ἐκλείποντες
καὶ ζῶντες καὶ δμαθέντες.

²⁹⁹ Sobre esta monódia, vide Pulquério 1969: 25-27.

³⁰⁰ Sobre o poder da linguagem e da razão num universo caótico, como o que nos é apresentado nesta tragédia, vide Gregory 1986.

³⁰¹ Note-se, como observam muitos críticos, que a cidade é personificada e invocada como se de uma cativa se tratasse.

*Tróia, miserável Tróia, tu pereces,
miseráveis são os que te abandonam
uns vivos e outros destroçados.*

A ode dos vv. 197-234, que retoma as interrogações das cativas acerca do futuro e reitera o ódio que as mulheres sentem por Helena (vv. 210-213), antecede a entrada do arauto dos Aqueus. Taltíbio traz consigo "notícias inesperadas" (Ταλθύβιος ἦκω καινὸν ἀγγελῶν λόγον, v. 238). Hécuba e as troianas recebem-no com temor e ansiedade e segue-se a nomeação do destino de cada mulher. O emissário grego comunica a sorte que coube a Cassandra (vv. 247 sqq.), mas em relação a Policena usa de expressões ambíguas e veladas (vv. 260-271) para que a velha mãe não perceba que a filha foi escolhida para ser sacrificada. Andrómaca coube ao filho de Aquiles, Neoptólemo (272-274), mas Astíanax não é mencionado. Taltíbio apenas anuncia o destino das cativas, porque o infanticídio do príncipe ocupará todo o segundo episódio. Finalmente, Hécuba fica desesperada com a notícia de que será doravante escrava de Ulisses (v. 277 sqq.). O retrato que nos apresenta do herói contrasta vivamente com o perfil homérico traçado na *Odisseia*. Ao longo da tradição literária, na qual o *Ájax* de Sófocles parece ser a única excepção, as características que nos Poemas Homéricos faziam de Ulisses um guerreiro distinto, dotado de capacidades extraordinárias, foram acentuadas negativamente. A degradação moral desta figura é obra dos poetas do Ciclo Épico, mas atingiu o seu ponto mais alto na Lírica, principalmente nas *Nemeias* de Píndaro. Em *Hécuba*, Ulisses é uma figura calculista, fria e é também ele quem insiste na necessidade de sacrificar Policena. Em *As Troianas* não há solução de continuidade: o rei de Ítaca é um guerreiro astuto e intriguista, que não olha a meios para atingir os seus objectivos e, por isso, é natural que seja ele a sugerir o infanticídio de Astíanax³⁰². O desespero da anciã deve ser interpretado no contexto da trilogia e ter em conta a tradição literária pós-homérica. A sua indignação parece corroborar a existência de laços temáticos entre as peças da tetralogia, dado que em *Palamedes* Ulisses era o autor da calúnia movida contra aquele chefe grego. Por outro lado, antecipa a caracterização do carrasco de Astíanax.

Segue-se uma das cenas mais exóticas e interessantes do teatro euripídiano. Taltíbio prepara-se para levar Cassandra ao rei Agamémnon e, ao reparar nas chamas que se acendem no interior da σκηνή, assusta-se perante a possibilidade de um suicídio colectivo. Trata-se, afinal, de Cassandra, que entra em cena, delirante como uma ménade, a entoar uma monódia³⁰³ seguida de ῥῆσις. Embora em transe, a princesa manifesta uma percepção muito clara dos acontecimentos. Regozija-se por conhecer a desgraça do Atrida (vv. 359 sq.) e também não poupa Helena (vv. 368 sq.). As suas profecias constituem, na verdade, uma resposta às "notícias inesperadas" trazidas pelo arauto. A filha de Príamo vingá-se da sua

³⁰² Sobre a degradação moral deste herói na tragédia grega, vide Aéliou 1983, II: 329-335.

³⁰³ Sobre esta monódia, vide Pulquério 1969: 27-30.

situação, revelando o destino funesto que aguarda a armada grega. Numa tentativa vã de consolar Hécuba, anuncia-lhe a morte em breve e os erros de Ulisses (vv. 427 sqq.). A reacção de Cassandra perante a situação de cativa evoca, de certa maneira, a atitude corajosa de Policena, mas a profetisa de Apolo aceita de ânimo frio a sua sorte, por saber que os seus carrascos terão um destino semelhante ao seu.

Cassandra parte com Talfíbio, e Hécuba deixa-se cair por terra, retomando a atitude inicial de prostração. Embora seja uma cativa igual às outras, continua a merecer o respeito e a confiança das antigas súbditas (vv. 462-465). Os lamentos que profere acerca do destino sombrio das filhas e, em particular, a invocação a Policena (σὺ τ', ὦ τάλαινα, ποῦ ποτ' εἶ, Πολυξένη, v. 502), antecedem a revelação do sacrifício no segundo episódio.

O estásimo que se segue constitui um hino fúnebre em honra de Tróia. O Coro evoca a noite do saque: a recepção do cavalo consagrado a Atena, as celebrações festivas que se lhe seguiram e o ataque inesperado dos Gregos, durante a noite (vv. 555-559):

φοινία δ' ἀνά
πτόλιν βοᾷ κατέσχε Περ-
γάμων ἔδρας· βρέφη δὲ φίλι-
α περιπέλους ἔβαλλε μα-
τρὶ χεῖρας ἐπτοημένας.

*Um grito sombrio, vindo da cidadela de Pérgamo, cobriu a cidade;
os filhinhos amados agarravam os peplos das mães
com as mãos, aterrados.*

O canto doloroso das Troianas que sublinha, de modo particular, o medo das criancinhas agarradas aos *peplos* das mães, anuncia o episódio seguinte, centrado em Astíanax, também ele uma vítima inocente da guerra.

A entrada da esposa de Heitor, transportada sobre um carro juntamente no meio das armas do herói, põe em destaque a situação degradante das cativas, tratadas como autênticos despojos de guerra³⁰⁴. Junto da mãe, que suspira, encontra-se "o querido Astíanax, filho de Heitor" (φίλος Ἀστυάναξ, Ἕκτορος ἱνις,³⁰⁵ v. 571), pela primeira vez mencionado na peça.

Andrómaca e a antiga rainha de Tróia entoam em conjunto um κομμός, lamentando a destruição da cidade e a perda dos entes queridos (vv. 577 sqq.). A causa de tanto desastre é a ira dos deuses, diz a filha de Eécion (v. 597), ideia que mais tarde Hécuba

³⁰⁴ Observa Barlow ad loc., o contraste profundo com a entrada gloriosa do Atrida em *Agamémnon* de Ésquilo. Cf. Halleran 1985: 11, 97.

³⁰⁵ Saliente-se o emprego de uma designação rara para "filho": ἱνις. Sobre este termo, vide O. Masson, "Le mot ἱνις 'fils', 'fille' chez les poètes et dans les inscriptions", *REG* 88 (1975) 1-15.

corroborar (v. 612 sq.). Mas, na origem de tanto mal está a "paixão odiosa" de Páris por Helena (v. 598). Andrômaca revela, então, a morte de Policena, degolada sobre o túmulo de Aquiles (vv. 622 sq.) e Hécuba compreende, finalmente, as palavras sinistras do arauto. A anciã manifesta uma resistência excepcional ao sofrimento. Ao contrário da nora, que acha preferível morrer a submeter-se aos Gregos (vv. 630), Hécuba acredita vivamente que enquanto há vida há esperança e, por isso, aconselha-a a aceitar o destino ao lado de Neoptólemo, o que se compreende pela esperança de ver o neto reinar em Tróia (vv. 697-705).

Taltfíbio aproxima-se e as mulheres interrompem prudentemente o diálogo. Hécuba pressente a gravidade do momento e as hesitações do emissário grego apenas acentuam o sofrimento das duas cativas (713). O patético da situação é reforçado pelo uso da esticomítia que traduz a ansiedade crescente de Andrômaca, que Taltfíbio parece prolongar infinitamente. "Não matar o teu filho..." (κατενοῦσι σὸν παῖδ', v. 719) anuncia, por fim, e esta notícia apaga as últimas esperanças de Hécuba e das Troianas. O instigador do infanticídio foi Ulisses (v. 721) que, mais uma vez, conseguiu persuadir os chefes gregos a tirarem a vida a um inocente. A descrição do rei de Ítaca por Hécuba apresentara-nos um homem sem escrúpulos, perfeitamente capaz de sugerir a morte de uma criança pela precipitação do alto das muralhas de Tróia (v. 725). O argumento foi aquele famoso princípio político de que não se deve deixar viver o filho de um grande herói³⁰⁶ (v. 723), mas, embora seja Ulisses a sugerir a morte da criança, tal decisão foi ratificada por todos os chefes gregos, como explicita Taltfíbio quando se apresenta. Tratou-se da "decisão unânime de Dánaos e de Pelópidas" (Δαναῶν τε κοινὰ Πελοπιδῶν τ' ἀγγέλματα, v. 711). Eurípedes segue, portanto, a tradição épica: na *Iliada*, após a morte de Heitor, Andrômaca dilacerava-se perante a possibilidade de o filho ser atirado do alto das muralhas pela mão de algum guerreiro. Na *Iliouperis* de Arctinos, esse guerreiro era Ulisses.

As palavras de Taltfíbio são interrompidas pelos soluços de Andrômaca que se agarra ao filho, desesperada (v. 727). O arauto revela-se impiedoso, mais preocupado em cumprir as ordens dos seus chefes, como afirmara Cassandra (vv. 424 sqq.), do que em compreender as angústias de uma mãe desesperada: perante a resistência de Andrômaca, tenta intimidá-la com a ameaça de se privar Astíanax de rituais fúnebres (v. 732 sqq.)³⁰⁷.

A princesa sabe que não pode impedir a morte do seu filho, mas antes de o levarem profere uma ῥῆσις que nos recorda outras cenas de adeus de uma mãe que vai

³⁰⁶ Sugere Jouan 1966: 373, que, embora nos escape o contexto de tal princípio nos *Poemas Ciprios*, poderia ter sido formulado pelo próprio Ulisses a propósito do destino de Astíanax.

³⁰⁷ Taltfíbio é um dos arautos mais célebres da tragédia Grega, mas os críticos não são unânimes na sua apreciação. Se para Havelock 1968: 125, o emissário do exército invasor é, talvez, a personagem mais humana da peça, outros entendem que é apenas zeloso no cumprimento do seu dever. Pela nossa parte, partilhámos da opinião de Aéliou 1983, II: 156, "Entre sa pitié pour les Troyennes et son propre désir d'éviter les ennuis, Talthybios n'hésite guère et tans pis s'il faut brutaliser quelque peu les captives". Quanto à sua função na tragédia, a mesma autora observa que as hesitações e a má-vontade sublinham a crueldade dos chefes gregos e a injustiça das suas ordens (p. 158). Sobre esta figura na tragédia, vide Aéliou 1983, II: 153-165.

perder ou destruir os seus descendentes³⁰⁸. Também ela lamenta ter concebido um filho que será uma vítima sacrificada aos Gregos (σγάγιον, v. 747). Astíanax, como se compreendesse o seu destino, chora e agarra-se ao *peplos* da mãe (vv. 749 sq). Retoma-se a imagem das crianças amedrontadas que nos surgia nos vv. 557-559 do primeiro estásimo, agora associada à comparação com um pintainho assustado.

O desamparo absoluto do seu filho (vv. 752-754), uma entre tantas crianças vítimas de guerra, e a violência da morte que se aproxima é incompatível com o esplendor da beleza que será irremediavelmente destruída (vv. 755 sq.):

λυγρόν δὲ πῆδημ' ἐς τράχηλον ὑψόθεν
 πεσθὼν ἀνοίκτως πνεῦμ' ἀπορρήξεις σέθεν.

*Terrível esse salto das alturas que impiedosamente quebrará o teu pescoço;
 ao caíres, soltarás o teu último suspiro.*

As invocações frequentes, as referências ao aspecto físico da criança, o pedido de um beijo, os abraços finais, são motivos privilegiados por Eurípidés nos momentos de grande emoção³⁰⁹. É obviamente o discurso doloroso, próprio de alguém que vê, pela última vez, um filho que perde a vida em nome de um princípio político. Andrómaca luta com todas as suas forças para que o filho não lhe seja tirado, mas ela é apenas uma mulher que nada pode fazer contra a prepotência dos vencedores. Resta-lhe apenas o desespero, a raiva e a revolta contra estes Gregos "civilizados" que mais parecem Bárbaros (vv. 764 sq.):

ὦ βάρβαρ' ἐξευρόντες Ἑλληνες κακά,
 τί τόνδε παῖδα κτείνειτ' οὐδὲν αἴτιον;

*Ó bárbaras torturas que vós, Gregos, inventais!
 Porque tirar a vida a esta criança que não tem culpa nenhuma?*

Estes versos abordam com ironia a polémica antítese Gregos/Bárbaros. Eurípidés mostra, mais uma vez, que esta oposição não é necessariamente verdadeira: os Gregos podem agir como "bárbaros" e praticar acções contrárias aos valores atribuídos tradicionalmente à civilização grega³¹⁰. Andrómaca questiona a justiça da decisão tomada pelos chefes e, tal como acontecera nas cenas anteriores, também ela acusa Helena de ser responsável pela morte do filho (vv. 766-773), acusação que o Coro corrobora (vv. 780 sq.). O seu desespero, que se reflecte na linguagem violenta, culmina nos versos finais (vv. 774-777):

³⁰⁸ Cf. Eur. *HF* 451 sqq.; *Med.* 1021 sqq.

³⁰⁹ Eur. *Tr.* 740, 749, 757 sq., 761-763; cf. Eur. *Med.* 1075 sqq.

³¹⁰ A bibliografia sobre este assunto é muito vasta; sobre este passo, vide Ribeiro Ferreira 1992: 250.

<ἀλλ'> ἄγετε φέρετε ῥίπττε', εἰ ῥίπτειν δοκεῖ
δαίνυσθε τοῦδε σάρκας. ἔκ τε γὰρ θεῶν
διολλύμεσθα παιδί τ' οὐ δυναίμεθ' ἄν
θάνατον ἀρῆξαι.

Mas ide, levai-o, precipitai-o, se é isso que quereis!
Devorai as suas carnes! É dos deuses
que vem a nossa destruição; eu não posso impedir
a morte do meu filho.

A morte de Astíanax não tem sentido. É uma crueldade de tal modo inaceitável que Andrómaca vê aí, mais do que uma decisão humana, uma determinação divina de aniquilar a raça troiana.

Hécuba, que permaneceu em silêncio e profundamente abalada durante esta cena, retoma a palavra para desabafar o seu desalento: a notícia da morte do neto foi um golpe fatal inesperado, que veio destruir as esperanças de ver renascer Tróia. Tal com Andrómaca, também ela se sente incapaz de agir contra a vontade dos chefes gregos. Ela é apenas uma velha mulher que nada pode fazer contra a força bruta dos guerreiros.

Estruturalmente, a revelação da morte de Astíanax encontra-se no centro do drama, antecedida pela "demência" da iluminada Cassandra e seguida do ἄγών entre Helena e Hécuba, durante o qual Astíanax é precipitado das muralhas. A atenção dos espectadores fixa-se agora na luta de palavras entre as duas mulheres. Hécuba espera que se faça justiça. As Troianas exigem a punição da sedutora, mas quando termina o debate, persistem as dúvidas acerca do destino real da rainha de Esparta. De acordo com a tradição, Menelau acabava por perdoar à esposa, mas a peça não o afirma explicitamente. O ἄγών, situado entre a notícia do infanticídio do príncipe troiano e a apresentação do seu corpo sem vida, sublinha o que há de absurdo na decisão grega e na vida humana: Astíanax é uma criança indefesa, inocente, mas perde a vida por ser filho de um herói e pela perfídia de um guerreiro pouco escrupuloso; Helena, em parte responsável pelo conflito, será provavelmente perdoada e viverá em paz os últimos dias da sua vida.

No terceiro estásimo, o Coro evoca de novo o medo das crianças, os seus gemidos quando se vêem órfãs ou afastadas das mães (vv. 1089 sqq.). No episódio seguinte, anuncia-se a entrada de Taltíbio, acompanhado pelos guardas que transportam Astíanax (vv. 1119-1122):

λεύσσετε Τρώων
τόνδ' Ἀστυάνακτ' ἄλοχοι μέλαιαι
νεκρόν, ὃν πύργων δίσκημα πικρόν

Δαναοὶ κτείναντες ἔχουσι.

... olhai, dos Troianos

esposas infelizes, o corpo do nosso

Astíanax que, lançado da muralha tal um disco funesto,

os Dánaos mataram.

Astíanax é transportado sobre o escudo do pai, que lhe servirá igualmente de sepulcro, um pormenor simbólico provavelmente inventado por Eurípides: o pequeno príncipe recebe as honras apropriadas a um verdadeiro guerreiro morto em combate (vv. 1221 sq.). É um gesto que demonstra algum remorso da parte dos chefes gregos, tendo em conta que o escudo de Heitor seria uma das peças mais cobiçadas.

A comparação do corpo da criança a um disco de lançamento (δίσκημα πικρὸν, v. 1121) acentua o aspecto violento da sua morte, um dado tradicional que remonta, pelo menos, ao Canto XXIV da *Iliada*, onde já aí se emprega o verbo βίπτειν. A. Burnett 1977: 292 n. 4, considera que a tragédia "temperou consideravelmente" a cena da morte de Astíanax. É certo que os espectadores não assistem à execução do infanticídio, mas não nos parece que Eurípides tenha atenuado a violência inerente a este episódio. Por outro lado, a evocação das crianças vítimas da guerra, entre as quais se inclui Astíanax, em cada um dos estásimos, é um dos temas mais importantes da peça³¹¹. A precipitação é uma morte violenta e as personagens insistem, mais do que uma vez, sobre a gravidade dos ferimentos. Em 755 sq., Andrómaca já havia lamentado a terrível queda que "impiedosamente quebrará o teu pescoço". Antes de trazer o corpo do neto de Hécuba, Taltíbio teve o cuidado de o banhar no rio Escamandro e de lhe lavar as feridas (vv. 1150-1152), mas, mesmo assim, o aspecto físico da criança depois do embate violento deve ter provocado a viva comoção dos espectadores: o corpo de Astíanax, outrora tão belo e agora completamente desarticulado pela queda, é bem sublinhado por Hécuba (vv. 1173 sqq.).

Taltíbio anuncia que Neoptólemo e Andrómaca já deixaram Tróia e, por isso, é Hécuba quem celebra as cerimónias fúnebres, um aspecto dramaticamente importante, pois deste modo se assegura a unidade do drama, através da presença permanente da rainha troiana. Retomando um motivo caro à poesia fúnebre, Hécuba deplora o facto de ser ela a sepultar o neto e não o contrário (vv. 1185 sq.). Observa S. Barlow: 221, que em vez de um relato convencional, proferido por um mensageiro, Eurípides apresenta-nos antes uma reflexão pessoal sobre o significado da perda de Astíanax. Hécuba não só condena a atitude cruel dos Gregos que, por medo, não hesitam em destruir a vida de uma criança inocente (vv. 1159-1166), como insiste sobre a culpabilidade de Helena (vv. 1213-1215) e reafirma, agora com mais veemência, o seu cepticismo em relação aos deuses³¹².

³¹¹ Cf. vv. 557-559, 831, 1089 sqq.

³¹² Eur. *Tr.* 1240-1245, 1280 sq.; cf. v. 469. Observa Burnett 1977: 307, que a descrença dos deuses é uma falsa visão, tendo em conta o acordo celebrado entre Poséidon e Atena no começo da tragédia.

O quadro final — cantos fúnebres em honra do príncipe herdeiro, Tróia devastada pelas chamas, o desespero de Hécuba, impedida pelas outras cativas de concretizar o suicídio — é o mais adequado a uma tragédia que analisa a guerra do ponto de vista das mulheres e das crianças³¹³.

Astíanax assume em *As Troianas* uma função semelhante a Policena ou Ifigénia: mostra-nos que os senhores da guerra não olham a meios para atingirem os seus fins, nem que para isso se pratiquem as maiores atrocidades — sacrifícios de donzelas, matanças de crianças inocentes. É por medo, receio, diz Hécuba, que os gregos matam Astíanax (vv. 1190 sq.). Porque na guerra não se correm riscos. Neste mundo caótico, onde reina a injustiça, não se pode ter esperança no futuro e, por vezes, até se perde a fé nos deuses.

Este drama foi exibido na Primavera de 415. Nesse ano, Atenas votara a expedição à Sicília, referida veladamente nos vv. 220-223. No Inverno anterior, os Atenienses tinham invadido a ilha de Melos, uma colónia dórica situada ao sul do Mar Egeu, que se mantinha neutra no conflito entre Atenas e Esparta. Os homens foram assassinados, as mulheres e as crianças vendidas como escravas, o que era proibido entre cidades gregas. Estes factos levaram alguns críticos a considerar *As Troianas* pura propaganda política e, ainda no nosso século, a peça foi utilizada para estes fins³¹⁴. Eurípides tinha nesta altura cerca de sessenta e cinco anos e via com outros olhos uma guerra que se prolongava indefinidamente desde 431 sem conduzir a nenhuma solução. É natural que os acontecimentos da época e as crueldades praticadas por alguns chefes militares — que iam contra os valores éticos que os Gregos sempre haviam defendido — tenham influenciado o seu trabalho, sem se tornar no seu principal objectivo. Como o título indica, a figura principal do drama não é Hécuba, mas as cativas troianas, a multidão anónima de mulheres e de crianças, prometidas à escravidão, à humilhação e à submissão sexual. Os sofrimentos aqui explorados já não se inscrevem numa esfera familiar, mas adquirem uma dimensão universal e atemporal: os sentimentos das mulheres e das crianças troianas são os mesmos de todas as vítimas dos conflitos armados de todas as épocas da história da Humanidade³¹⁵.

³¹³ Barlow: 27, sublinha que não é vulgar o tratamento do saque de Tróia do ponto de vista exclusivamente feminino. Eurípides apresenta-se aqui contra os antigos valores éticos que viam a guerra como um negócio masculino e glorioso.

³¹⁴ Vide, por exemplo, J.-P. Sartre, "Pourquoi *Les Troyennes*?", introdução à sua adaptação de *As Troianas* (Paris 1965), reimpr. in E. Segal (ed.), *Eurípides: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs 1968) 128-131.

³¹⁵ Sobre as relações da peça com os acontecimentos da época, cf. Orban 1974.

CONCLUSÕES

Iniciámos este trabalho pelo estudo de um mito cujo motivo central é um infanticídio com raízes num imenso desejo de vingança. No capítulo seguinte, consagrado ao mito de Tereu, o motivo repete-se: os protagonistas da acção criminosa — Atreu e Procne — são impelidos pelo desejo de vingar um ultraje, e o infanticídio, que se desenrola no círculo familiar, surge claramente associado à transgressão das leis do matrimónio. Este aspecto parece-nos profundamente realista: as crianças são vítimas de discórdias conjugais e sobre elas, figuras totalmente inocentes, recai a fúria dos parentes mais próximos (os pais e os tios), que não controlam as suas paixões.

Um dos aspectos mais terríveis nestes dois mitos é o motivo da tecnofagia involuntária: as crianças são assassinadas, os seus membros despedaçados e utilizados na preparação de uma refeição sacrificial. No "Festim de Tiestes", é explícita a identificação dos seus filhos com as vítimas de um sacrifício ritual: transcrevendo as palavras do Coro de *Orestes*, a vingança de Atreu não passou de "sacrifícios de nobres crianças" (v. 815). Este tipo de vingança era certamente proverbial no mundo antigo, dado que também é mencionado no mito de Harpálice e de Clímeno, no mito das Miníades e em Heródoto: é desta forma cruel que Astíages se vinga de Hárpago (1. 73, 108-119).

Ainda no primeiro capítulo, o estudo do que nos resta de *As Cretenses* e de *Tiestes* parece confirmar o gosto de Eurípides por este género de motivos que constituem uma excelente oportunidade de explorar o patético. Mas o interesse destes dramas não parece limitar-se a esta função. Com efeito, alguns dos fragmentos preservados de *As Cretenses* sugerem temas, como a desilusão perante o casamento (fr. 463, 464 N²), o desejo de evitar o escárnio dos inimigos e a necessidade profunda de desagrar a honra (fr. 460 N²), que o poeta iria desenvolver mais tarde, principalmente em *Medeia*, representada sete anos depois daquele drama.

O motivo da vingança que culmina num infanticídio assenta na convicção de que a destruição da descendência é a melhor forma de atingir um homem. As crianças funcionam apenas como instrumentos da acção criminosa: o objectivo é atingir os pais, um princípio que adquire pleno sentido à luz dos valores da sociedade ateniense da época clássica. O

nascimento de descendentes era aguardado com expectativa por qualquer cidadão. Segundo uma lei tradicionalmente atribuída a Sólon, os filhos estavam submetidos ao dever da γεροβοσκία ou γεροτροφία, a obrigação de prestar assistência aos mais velhos (os pais, em particular). Por isso, a descendência significava para os pais um investimento a longo prazo, isto é, um apoio nas dificuldades e, sobretudo, na velhice³¹⁶. A Pólis valorizava a criança não pelo que ela era, mas pelo que se esperava que viesse a ser no futuro: um cidadão interveniente, um guerreiro valoroso ou uma boa mãe de família. Portanto, desde tenra idade, a criança estava destinada a desempenhar um papel importante, quer a nível privado quer público. O filho legítimo assegurava a perpetuação da linhagem paterna, herdava a propriedade e assumia o lugar do pai como κύριος. Comprometia-se a celebrar as cerimónias religiosas devidas aos deuses e aos antepassados, bem como a executar os ritos fúnebres pela morte dos seus pais.

A ideia de que a existência de filhos é fundamental para assegurar ao ser humano a felicidade completa é um lugar-comum na literatura grega desde, pelo menos, Hesíodo³¹⁷. Este mesmo ideal também se encontra expresso em Sólon³¹⁸:

ὄλβιος, ὃι παῖδες τε φίλοι καὶ μόνυχες ἵπποι
καὶ κύνες ἀγρευταὶ καὶ ξένος ἀλλοδαπός;

*Feliz o que tem filhos caros, cavalos monodáctilos,
scães de caça, e um hóspede em terra alheia.*

Eurípides deu voz a estas concepções: destruir os filhos de alguém é causar-lhe o maior dos males, é condená-lo a uma velhice plena de solidão, é infligir-lhe um golpe tão profundo que equivale à própria morte. É esta ideia que preside à actuação de Medeia e, no plano divino, de Hera que não hesita em atingir Hércules para se vingar dos amores adúlteros de Zeus. Em *Hécuba*, a vingança nasce do desejo de fazer justiça pela quebra dos laços de φιλία e de ξενία, mas a forma de atingir o culpado é exactamente a mesma. Sublinhe-se que os mitos centrados na violência contra crianças ou no motivo da exposição têm sempre como protagonistas figuras do sexo masculino. O sacrifício voluntário de jovens, pelo contrário, envolve geralmente raparigas. Não nos parece, como defendem alguns críticos, que o cidadão ateniense tivesse preferência por filhos do sexo masculino. No entanto, numa sociedade de carácter patriarcal, o filho representa, mais do que a filha, a continuação do οἶκος. O teatro de Eurípides filia-se nesta mentalidade. Com efeito, a criança, ainda que valorizada, não se afirma como personagem autêntica. Como ser ainda incompleto, o seu valor não reside no que ela é no presente, mas no que poderá vir a ser no futuro: um vingador como Orestes, um herói como Hércules, um guerreiro corajoso como Heitor. É este

³¹⁶ Cf. Xen. *Oec.* 7. 12, 19. Sobre este assunto, vide Harrison 1968: 77; Lacey 1968: 116-118.

³¹⁷ Hes. *Op.* 376 sqq., 1234.

³¹⁸ Fr. 23 West. Tradução de M. H. Rocha Pereira 1995: 111.

princípio que justifica as crueldades de Lico contra os filhos de Hércules e explica os receios dos Gregos, que não hesitam em destruir Astíanax.

No caso de Medeia e de Hécuba, sentimos que as ações destas mulheres são aparentemente justas e correspondem aos desígnios divinos. Com efeito, intenção é justa na sua essência, mas não os meios usados para a atingir: o sacrifício das crianças é censurado e entendido como um sacrilégio, uma ousadia extraordinária, incompreensível sobretudo se o autor for a própria mãe.

Quando o infanticídio é involuntário, a situação torna-se ainda mais comovente. A história do rei Átamas, tratada no terceiro capítulo da primeira parte, é, por isso, exemplar. Primeiro, Temisto destrói os próprios filhos, quando pretendia, afinal, atingir os da sua rival. Assistimos a uma repetição de motivos, pois também na versão homérica do mito do rouxinol Aédon causava a morte ao seu filho por engano. O filicídio é como um castigo pela insensatez destas mulheres. Ino, por sua vez, à semelhança de Hércules, evita a morte dos filhos, mas não consegue evitar o seu destino: as crianças encontram a morte às mãos dos próprios pais. Se a reconstituição de *Ino* que apresentámos se aproxima da verdade, então um dos aspectos comuns àquele drama e a *Hércules* era precisamente a ironia trágica que envolve o destino terrível dos protagonistas.

Aristóteles, em *Po.* 1453b 20, inclui entre os episódios mais patéticos a morte de um filho pela mãe. Se a criança foi valorizada no teatro de Eurípides, uma das principais razões desta inovação deve-se principalmente ao facto de o seu sofrimento suscitar facilmente o patético. Independentemente da função dramática que o infanticídio desempenha em cada peça, de um modo geral, o poeta segue um esquema que se repete, sem grandes alterações, de drama para drama.

Em primeiro lugar, o infanticídio é anunciado antecipadamente e, a partir daqui, o poeta põe a ênfase na retórica: temas como o nascimento em vão de uma criança³¹⁹, a morte precoce antes dos pais, a não concretização de um futuro glorioso, enformam as despedidas dolorosas das mães, sejam elas Medeia, Mégara ou Andrómaca. Os sentimentos são os mesmos e as estratégias discursivas também.

Outro aspecto prende-se com o momento do infanticídio. Nas tragédias estudadas, Eurípides não mostra em público a morte de uma criança. Todavia, soube tirar partido do que poderia ser uma limitação. Antes de tudo, as crianças estão em cena e suscitam a piedade das outras personagens que antevêm o perigo (o melhor exemplo é, talvez, a Ama de *Medeia*). Ainda que não passem de figuras mudas e passivas, a sua presença em palco momentos antes da sua morte era, pelo menos, impressionante: a ênfase é colocada na beleza do seu aspecto físico e na sua inocência. Sublinhe-se que um dos aspectos essenciais de *Medeia* e de *Hércules* reside na presença quase permanente das

³¹⁹ Eur. *Hipp.* 1145 1136, *Hec.* 766, *HF* 716, *Supp.* 920 sq., *El.* 508.

crianças, desde a abertura do drama. No primeiro destes dramas, deixam a cena conduzidas pela mãe. No último, a situação repete-se e, embora o seu destino seja ainda uma incógnita, as crianças envergam vestes fúnebres, aspecto que nos parece profundamente simbólico. É possível que este tipo de estratégia dramática tenha sido adoptada nos dramas perdidos que tentámos reconstituir. Na verdade, tudo parece indicar que Atreu chamava à sua presença os filhos de Tiestes momentos antes de executar a vingança. Em *As Troianas*, todavia, o poeta adoptou o estratagema da novidade: a morte de Astíanax, inesperada, exprime com mais eficácia a dor das cativas que viam naquela criança a sua última esperança.

Finalmente, um dos aspectos mais eficazes do patético reside na apresentação dos corpos das crianças já sem vida. Em *As Troianas*, mais uma vez, o poeta inovou: a apresentação do corpo de Astíanax assume uma importância excepcional, porque as cerimónias fúnebres em sua honra transformam-se num lamento colectivo pela destruição de Tróia.

BIBLIOGRAFIA

EDIÇÕES, TRADUÇÕES E COMENTÁRIOS

Acclus

Warmington, E. H., *The Remains of Old Latin*, vol. II (Cambridge, Mass. 1936).

Aelianus

Claudii Aeliani Varia Historia. Ed. M. R. Dils (Leipzig 1974).

Aeschylus

Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheus. Ed. M. L. West (Stuttgart 1990).

Ésquilo, Oresteia. Introd. trad. comm. M. O. Pulquério (Lisboa 1990). [Pulquério]

Aeschylus, Agamemnon. 3 vols. Ed. trad. comm. E. Fraenkel (Oxford ¹1950, ²1962).
[Fraenkel]

Aeschylus, Agamemnon. Edd. J. D. Denniston, D. Page (Oxford 1957, reimpr. 1968).
[Denniston/Page]

Aeschylus, The Suppliants. 3 vols. Edd. comm. H. F. Johansen, E. W. Whittle (Copenhagen 1980). [Johansen/Whittle]

Ésquilo, As Suplicantes. Introd. trad. comm. A. P. Quintela F. Sottomayor (Coimbra 1968).
[Sottomayor]

Anthologia Graeca

Anthologie Grecque. 1^e Partie. Anthologie Palatine. Tome IV (livre VII, Épigr. 1-363). Ed. P. Waltz, trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot, E. des Places (Paris 1938).

Anthologie Grecque. 1^e Partie. Anthologie Palatine. Tome V (livre VII, Épigr. 364-748). Ed. P. Waltz, trad. P. Waltz, E. des Places, Mlle M. Dumitrescu, H. Le Maitre, G. Soury (Paris ²1969).

Anthologie Grecque. 1^e Partie. Anthologie Palatine. Tome VII (livre IX, Épigr. 1-358). Ed. P. Waltz, trad. G. Soury (Paris 1957).

Anthologie Grecque. 1^e Partie. Anthologie Palatine. Tome VIII (livre IX, Épigr. 359-827). Edd. P. Waltz, G. Soury, avec le concours de J. Irigoin, P. Laurens (Paris 1974).

Antoninus Liberalis

Antoninus Liberalis. Les Métamorphoses. Ed. trad. comm. M. Papatomopoulos (Paris 1968). [Papatomopoulos]

Apollodorus

Apollodorus. The Library. 2 vols. Ed. trad. comm. J. G. Frazer (Cambridge, Mass. 1921).
[Frazer]

Aristophanes

Aristophane. I-V. Ed. trad. V. Coulon, H. Van Daele (Paris 1923-1930, reimpr. 1967--1972).
The Comedies of Aristophanes. Vol. 1: Acharnians. Ed. trad. comm. A. H. Sommerstein
(Warminster 1980). [Sommerstein]
Aristófanes, Os Acarnenses. Introd. trad. comm. M. F. Sousa e Silva (Coimbra 21988).
Aristófanes, As Aves. Introd. trad. comm. M. F. Sousa e Silva (Lisboa 1989).
Aristófanes, A Paz. Introd. trad. comm. M. F. Sousa e Silva (Coimbra 21989).
Aristophanes, Frogs. Ed. comm. K. Dover (Oxford 1993). [Dover]
Aristófanes, As mulheres que celebram as Tesmofórias. Introd. trad. comm. M. F. Sousa e
Silva (Coimbra 21988).
The Comedies of Aristophanes. Vol. 4: Wasps. Ed. trad. comm. A. H. Sommerstein
(Warminster 1983).

Aristoteles

Aristote, Poétique. Ed. trad. J. Hardy (Paris 21990).
Aristote, Rhétorique. Tome II (livre II). Ed. trad. M. Dufour (Paris 1991).

Comicorum Fragmenta

Comicorum Atticorum Fragmenta. 3 vols. Ed. Th. Kock (Utrecht 1880-1888, reimpr. 1976).
[CAF]

Diodorus Siculus

Diodorus of Sicily. I-IV. Ed. C. H. Oldfather (Cambridge, Mass. 1968-1977).

Diogenes Laertius

Diogenes Laertius. Lives of Eminent Philosophers. 2 vols. Ed. trad. R. D. Hicks
(Cambridge, Mass. 1925).

Ennius

The Tragedies of Ennius. The Fragments. Ed. introd. comm. H. D. Jocelyn (Cambridge
1967).

Epicorum Fragmenta

Epicorum Graecorum Fragmenta. Ed. M. Davies (Göttingen 1988). [Davies]

Euripides

Euripidis, Fabulae. 3 vols. Ed. J. Diggle (Oxford 1984-1994).

Euripide. Tome I. Ed. trad. L. Méridier (Paris 1926); tome II. Ed. trad. L. Méridier (Paris 1927); tome III. Ed. trad. L. Parmentier, H. Grégoire (Paris 1950); tome IV. Ed. trad. L. Parmentier, H. Grégoire (Paris 1948); tome V. Ed. trad. H. Grégoire, L. Méridier et F. Chapouthier (Paris 1950); tome VI¹. Ed. comm. F. Chapouthier, trad. L. Méridier (Paris 1959); tome VI². Ed. trad. H. Grégoire avec le concours de J. Meunier (Paris 1961); tome VII¹. Ed. trad. F. Jouan (Paris 1983).

Euripide, Tragédies complètes. 2 vols. Trad. comm. M. Delcourt-Curvers (Paris 1962). [Delcourt-Curvers]

Euripides, Alcestis. Ed. introd. comm. A. M. Dale (Oxford 1954).

Euripides, Alcestis. Ed. trad. comm. D. J. Conacher (Warminster 21993).

Eurípides, Andrómaca. Introd. trad. comm. J. Ribeiro Ferreira (Coimbra 1971).

Euripides, Bacchae. Ed. introd. comm. E. R. Dodds (Oxford 21960, reimpr. 1989). [Dodds]

Eurípides, As Bacantes. Introd. trad. comm. M. H. Rocha Pereira (Lisboa 1992).

Euripides, Electra. Trad. comm. M. J. Cropp (Warminster 1988). [Cropp]

Euripides, Selected Fragmentary Plays, Vol. I. Introd. trad. comm. C. Collard, M. J. Cropp, K. H. Lee (Warminster 1991). [Collard/Cropp/Lee]

Euripides, Heracles. Introd. comm. G. W. Bond (Oxford 1981, reimpr. 1988). [Bond]

Euripides, Hecuba. Introd. K. J. Reckford, trad. J. Lembke (New York/Oxford 1991). [Lembke/Reckford]

Euripides, Hecuba. Introd. trad. comm. C. Collard (Warminster 1991). [Collard]

Euripides, Medea. Ed. introd. comm. D. L. Page (Oxford 1938, reimpr. 1961). [Page]

Eurípides, Medeia. Introd. trad. comm. M. H. Rocha Pereira (Coimbra 21996). [Rocha Pereira]

Euripides, Orestes. Ed. trad. comm. M. L. West (Warminster 1987, reimpr. 1990). [West]

Eurípides, Orestes. Introd. trad. comm. A. F. de Oliveira e Silva (Coimbra 1982).

Euripides, Orestes. Introd. comm. C. W. Willink (Oxford 1986). [Willink]

Euripides, Phoenician. Ed. trad. comm. E. Craik (Warminster 1988).

Euripides, Phoenissae. Ed. introd. comm. D. J. Mastronarde (Cambridge 1994).

Euripides, Phaethon. Ed. proleg. comm. J. Diggle (Cambridge 1970).

Euripides, Trojan Women. Trad. comm. S. A. Barlow (Warminster 1986). [Barlow]

Herodotus Historicus

Erodoto, Le Storie. Vol. 1. Libro I. Ed. introd. comm. D. Asheri, trad. V. Antelami (Milano 1988).

Hérodote, Histoires. Livre VII. Ed. trad. Ph.-E. Legrand (Paris 1951).

Hesiodus Epicus

Fragmenta Hesiodica. Edd. R. Merkelbach, M. L. West (Oxford 1967).

Hésiode, Théogonie. Les Travaux et Les Jours. Le Bouclier. Ed. trad. P. Mazon (Paris 1928).

Hesiod, Theogony. Ed. proleg. comm. M. L. West (Oxford 1966).

Historiadores (Fragmentos)

Die Fragmente der griechischen Historiker. Ed. F. Jacoby (Leiden 1957). [FGrHist]

Homerus

The Iliad of Homer. 2 vols. Ed. introd. comm. M. M. Willcock (London 1978-1984).

The Iliad: a Commentary. Vol. I: books 1-4. Ed. comm. G. S. Kirk (Cambridge 1990).
[Kirk I]

The Iliad: a Commentary. Vol. II: books 5-8. Ed. comm. G. S. Kirk. (Cambridge 1985,
reimpr. 1990). [Kirk II]

The Iliad: a Commentary. Vol. VI: books 21-24. Ed. comm. G. S. Kirk, N. Richardson
(Cambridge 1993).

Omero, Odissea. Vol. II (V-VIII). Ed. introd. comm. J. B. Hainsworth, trad. G. A. Privitera
(Milano 1982).

Omero, Odissea. Vol. III (IX-XII). Ed. introd. comm. A. Heubeck, trad. G. A. Privitera
(Milano 1983).

Omero, Odissea. Vol. V (XVII-XX). Ed. introd. comm. J. Russo, trad. G. A. Privitera
(Milano 1985).

Homer, Odyssey. XIX-XX. Ed. R. B. Rutherford (Cambridge 1992).

Horatius

Horace Epistles. Book II and Epistle to the Pisones ("Ars Poetica"). Ed. comm. N. Rudd
(Cambridge 1989).

Horace, Epîtres. Ed. trad. F. Villeneuve (Paris 1971).

Horácio, Arte Poética. Introd. trad. comm. R. M. Rosado Fernandes (Lisboa³1992).

Hyginus

Hygini Fabulae. Ed. proleg. comm. H. I. Rose (Leyden 1933). [Rose]

Líricos, elegíacos e iambógrafos

Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta. Vol. I. Ed. M. Davies (Oxford 1991).
[Davies]

Poetae Melici Graeci. Ed. D. L. Page (Oxford 1962). [Page]

Lyrica Graeca Selecta. Ed. D. L. Page (Oxford 1968)

Supplementum Lyricis Graecis. Ed. D. L. Page (Oxford 1974).
Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum Cantati. Vol. II. Ed. M. L. West (Oxford 1972).

Nonnus Epicus

Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques. Tome IV (Chants IX-X). Ed. trad. G. Chrétien (Paris 1985).

Ovidius

Ovide. Héroïdes. Ed. H. Bornecque, trad. M. Prevost (Paris 1928).
Ovide. Les Métamorphoses. Tome I. Ed. trad. G. Lafaye (Paris ⁷1985); Tome II. Ed. trad. G. Lafaye (Paris ⁶1989); Tome III. Ed. trad. G. Lafaye (Paris ⁷1991).

Pausanias

Pausanias, Description de la Grèce. Tome I. Livre I. Ed. M. Casevitz, trad. J. Pouilloux, comm. F. Chamoux (Paris 1992).
Pausaniae Graeciae Descriptio. 3 vols. Ed. M. H. Rocha Pereira (Leipzig 1989-1990)

Pindarus

Pindare, Tome I: *Olympiques*. Ed. trad. A. Puech (Paris ³1949).
Pindare, Tome II: *Pythiques*. Ed. trad. A. Puech (Paris ²1951).
Pindare, Tome III: *Néméennes*. Ed. trad. A. Puech (Paris ²1952).
Pindare, Tome IV: *Isthmiques et Fragments*. Ed. trad. A. Puech (Paris ²1952).

Plato

Platon. Oeuvres Complètes. Tome IV (1^e partie): *Phédon*. Ed. trad. L. Robin (Paris 1926).

Plutarchus

Plutarch's Moralia. Vol. IV (263d-351b). Ed. trad. F. C. Babbitt (Cambridge, Mass. 1936).

Seneca

Sénèque, Tragédies. Tome II. Ed. trad. L. Herrmann (Paris 1927).

Sophocles

Sophoclis, Fabulae. Edd. H. Lloyd-Jones, N. G. Wilson (Oxford 1990).
Sophocle, Tragédies. 3 vols. Ed. A. Dain., trad. P. Mazon (Paris 1967-1968).

Thucydides

Thucydide. La guerre du Péloponnèse. Livre II. Ed. trad. J. de Romilly (Paris 1962).

Tragicorum Fragmenta

Tragicorum Graecorum Fragmenta. Ed. A. Nauck (Leipzig ²1926, reimpr. Hildesheim ²1964). [Nauck²]

Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 3: Aeschylus. Ed. S. Radt (Göttingen 1985).
[Radt III]

Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 4: Sophocles. Ed. S. Radt (Göttingen 1977).
[Radt IV]

The Fragments of Sophocles. 3 vols. Ed. A. C. Pearson (Cambridge 1917, reimpr. Amsterdam 1963). [Pearson]

Xenophon

Xénophon. Économique. Ed. trad. P. Chantraine (Paris ²1971).

CONCORDÂNCIAS, DICIONÁRIOS ETIMOLÓGICOS E ESCÓLIOS

- Allen, J. T., Italic, G., *A Concordance to Euripides* (Berkeley/London 1954, reimpr. Groningen 1970).
- Chantraine, P., *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque* (Paris 1968, reimpr. 1989-1990). [Chantraine, *DELG*]
- Eustathii Commentarii ad Homeri Odysseam*. Tomus I (Hildesheim 1960).
- Jo. Tzetzae Commentarii in Aristophanem*. IV. 2. 3. Ed. W. J. W. Koster (Groningen 1960-1962).
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Coord. L. Kahil (Zürich 1981-1994).
- Scholia Graeca in Homeri Iliadem (Scholia Vetera)*. Ed. H. Erbse (Berlin 1969).
- Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes*. Fasc. Ib. Ed. N. G. Wilson (Groningen 1975).
- The Scholia on the Aves*. Coll. ed. J. W. White (Boston/London 1914).
- Scholia in Euripidem*. Coll. rec. ed. E. Schwartz (Berlin 1887).
- Suidae Lexicon*. 3 vols. Ed. A. Adler (Lipsiae 1928-1933).

ESTUDOS

- Adkins, A. W. H. 1966. "Basic Greek Values in Euripides' *Hecuba* and *Hercules Furens*", *CQ* 16: 193-219.
- Aéliou, R. 1983. *Euripide héritier d'Eschyle*. 2 vols. Paris.
- Arnott, P. D. 1989. *Public and Performance in the Greek Theatre*. London /New York.
- Bacon H. H. 1961. *Barbarians in Greek Tragedy*. New Haven.
- Barlow, S. A. 1982. "Structure and Dramatic Realism in Euripides' *Heracles*", *G & R* 29: 115-125.
- 1989. "Stereotype and Reversal in Euripides' *Medea*", *G & R* 36: 158-171.
- Beekes, R. S. P. 1986. "«You Can Get New Children...», Turkish and other Parallels to Ancient Greek Ideas in Herodotus, Thucydides, Sophocles and Euripides", *Mnemosyne* 39: 225-239.
- Blaiklock, E. M. 1952. *The Male Characters of Euripides, a Study in Realism*. Wellington.
- Blitzen, C. 1976. "The Senecan and Euripidean *Medea*: A Comparison", *CB* 52: 86-90.
- Bongie, E. B. 1977. "Heroic Elements in the *Medea* of Euripides", *HSPH* 107: 27-56.
- Bremer, J. M. 1976. "Why Messenger-Speeches?", in Radt, S. L., Ruijgh, C. J., Bremer, J. M. coll. *Miscellanea Tragica in Honorem J. C. Kamerbeek*. Amsterdam: 29--48.
- Burkert, W. 1966. "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual", *GRBS* 7: 87-121.
- 1983. *Homo Necans. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*. Berkeley/Los Angeles/London.
- 1986. *Mito e Mitologia*. Coimbra (trad. M. H. da Rocha Pereira. 1ª ed. 1981).
- 1993. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Lisboa (trad. M. J. Simões Loureiro. 1ª ed. 1977).
- Burnett, A. 1971. *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*. Oxford.
- 1977. "*Trojan Women* and the Ganymede Ode", *YCIS* 25: 291-316.
- 1994. "Hekabe the Dog", *Arethusa* 27: 151-164.
- Chalk, H. H. O. 1962. "ARETH and BIA in Euripides' *Herakles*", *JHS* 82: 7-18.
- Chevalier, J., Gheerbrant, A. 1982. *Dictionnaire Des Symboles*. Paris.
- [Chevalier/Gheerbrant, DS]
- Conacher, D. J. 1967. *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*. Toronto.
- Croally, N. T. 1994. *Euripidean Polemic. The Trojan Women and the Function of Tragedy*. Cambridge.
- Daitz, S. G. 1971. "Concepts of Freedom and Slavery in Euripides' *Hecuba*", *Hermes* 99: 217-226.
- Dale, A. M. 1969. *Collected Papers*. Cambridge.
- Deforge, B. 1995. "Les Enfants tragiques", in Auger, D. ed. *Enfants et enfances dans les mythologies. Actes de colloque*. Paris: 105-121.

- Della Corte, F. 1962. "Il Polidoro euripideo", *Dioniso* 36: 5-14.
- Des Bouvrie, S. 1990. "Euripides Medea", *Women in Greek Tragedy: an Anthropological Approach*, Oxford: 214-239.
- Diller, H. 1966. "Θυμός δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων", *Hermes* 94: 267-275.
- Dobrov, G. 1993. "The Tragic and the Comic Tereus", *AJPh* 114: 189-234.
- Dodds, E. R. 1929. "Euripides the Irrationalist", *CR* 43, reimpr. in *The Ancient Concept of Progress and other Essays on Greek Literature and Belief*. Oxford: 78-91.
- 1952. "Three Notes on the Medea", *Humanitas* 4: 13-18.
- 1959. *The Greeks and the Irrational*. Berkeley.
- Duchemin, J. 1967. "Le personnage de Lyssa dans l'Héraclès Furieux d'Euripide", *REG* 80: 130-139.
- Dunkle, J. R. 1969. "The Aegeus Episode and the Theme of Euripides' Medea", *TAPhA* 100: 97-107.
- Dyson, M. 1987. "Euripides Medea 1056-1080", *GRBS* 28: 23-34.
- Easterling, P. E. 1977. "The Infanticide in Euripides' Medea", *YCIS* 25: 177-191.
- 1985. "Anachronism in Greek Tragedy", *JHS* 105: 1-10.
- Ehrenberg, V. 1973. "Tragic Heracles", *Aspects of the Ancient World. Essays and Reviews*. New York: 144-166.
- Eisner, R. 1979. "Euripides' Use of Myth", *Arethusa* 12: 153-174.
- Engels, D. 1980. "The Problem of Female Infanticide in the Greco-Roman World", *CPh* 75: 112-120.
- 1984. "The Use of Historical Demography in Ancient History", *CQ* 34: 386-393.
- Farnell, L. R. 1916. "Ino-Leukothea", *JHS* 36: 36-44.
- 1921. *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*. Oxford (reimpr. 1970): 35-47.
- Flory, S. 1978. "Medea's Right Hand: Promises and Revenge", *TAPhA* 108: 69-74.
- Foley, H. 1989. "Medea's Divided Self", *ClAnt* 8: 61-85.
- Forbes Irving, P. M. C. 1990. *Metamorphosis in Greek Myths*. Oxford.
- Galinsky, G. K. 1972. *The Herakles Theme*. Totowa, New Jersey.
- Garland, R. 1985. *The Greek Way of Death*. London.
- 1990. *The Greek Way of Life, from Conception to old Age*. London.
- Gellie, G. 1980. "Hecuba and Tragedy", *Antichthon* 14: 30-44.
- 1988. "The Character of Medea", *BICS* 35: 15-22.
- Ghiron-Bistagne, P. 1976. *Recherches sur les acteurs dans la Grèce Antique*. Paris.
- 1986. "Les avatars de la légende de Médée dans la tragédie post-euripidienne et à l'époque Gallo-Romaine", *CGITA* 2 (Médée. Mélanges interdisciplinaires sur la figure de Médée): 121-139.

- 1988. "Acteurs de la transe dans l' Antiquité", *CGITA* 4: 63-79.
- 1994-95. "Médée, ou l' Amour maudit", *CGITA* 8: 83-104.
- Giordano, D. 1961. "Neofrone di Sicione, poeta tragico del IV sec. a. C.", *Dioniso* 35: 73-88.
- Golden, L. 1971. "Children in the *Medea*", *CB* 48: 10-15.
- Golden, M. 1981. "Demography and the Exposure of Girls at Athens", *Phoenix* 35: 316-331.
- 1985. "Pais, «Child» and «Slave»", *AntCl* 54: 91- 104.
- 1990. *Children and Childhood in Classical Athens*. Baltimore/London.
- Gregory, J. 1977. "Euripides' *Heracles*", *YCIS* 25: 259-275.
- 1986. "The Power of Language in Euripides' *Troades*", *Eranos* 84: 1-9.
- 1992. "Euripides *Hecuba* 54", *Phoenix* 46: 266-269.
- Grimal, P. 1992. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Lisboa (trad. V. Jabouille. 1^a ed. 1952).
- Grube, G. M. A. 1961. *The Drama of Euripides*. London (2^a ed.).
- Halleran, M. R. 1985. *Stagecraft in Euripides*. London/Sydney.
- 1986. "Rhetoric, Irony, and the Ending of Euripides' *Herakles*", *ClAnt* 5: 171-181.
- Halm-Tisserant, M. 1993. *Cannibalisme et Immortalité. L'enfant dans le chaudron en Grèce ancienne*. Paris.
- Hamilton, R. 1985. "Slings and Arrows: the Debate with Lycus in the *Heracles*", *TAPhA* 115: 19-25.
- 1987. "Cries within and the tragic Skene", *AJPh* 108: 585-599.
- Hangard, J. 1976. "Remarques sur quelques motifs répétés dans l'Héraclès d'Euripide", in Bremer, J. M., Radt, S. L., Ruligh, C. J. coll. *Miscellanea Tragica in Honorem J. C. Kamerbeek*. Amsterdam: 125-146.
- Hanson, J. O. De G. 1965. "The Secret of Medea's Success", *G & R* 12: 54-61.
- Harris, W. V. 1982. "The Theoretical Possibility of Extensive Infanticide in the Graeco-Roman World", *CQ* 32: 114-116.
- Harrison, A. R. W. 1968. *The Law of Athens. The Family and Property*. Oxford.
- Hartigan, K. 1987. "Euripidean Madness: Herakles and Orestes ", *G & R* 34: 126-135.
- Havelock, E. A. 1968. "Watching the *Trojan Women*", in Segal, E. ed. *Euripides: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: 115-127.
- Higgins, W. E. 1984. "Deciphering Time in the *Herakles* of Euripides", *QUCC* 47: 89-109.
- Jabouille, V. 1993. *Do Mythos ao mito. Uma introdução à problemática da mitologia*. Lisboa.
- Jouan, F. 1966. *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*. Paris.
- 1970. "Le «Prométhée» d'Eschyle et l' «Héraclès» d'Euripide", *REA* 62: 317-331.

- 1981. "Réflexions sur le rôle du protagoniste tragique", *Théâtre et Spectacles dans l'Antiquité. Actes de Colloque*: 63-80.
- 1986. "La figure de Médée chez Euripide, Sénèque et Corneille", *CGITA 2* (Médée. Mélanges interdisciplinaires sur la figure de Médée): 1-17.
- Jouanna, J. 1982. "Réalité et théâtralité du rêve: le rêve dans l'*Hécube* d'Euripide", *Ktèma 7*: 43-52.
- Kamerbeek, J. C. 1966. "Unity and Meaning of Euripides' *Heracles*", *Mnemosyne 19*: 1-16.
- Kirk, G. S. 1970. *Myth, its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*. Berkeley/Cambridge.
- 1974. *The Nature of Greek Myths*. Harmondsworth.
- Kiso, A. 1984. "Sophocles and the Non-Greek World: *Tereus*", in *The Lost Sophocles*. New York: 51-86.
- Kitto, H. D. F. 1961. *A Tragédia Grega. Estudo literário*. 2 Vols. Coimbra (trad. J. M. Coutinho e Castro; reimpr. 31990).
- Knox, B. M. W. 1977. "The *Medea* of Euripides", *YCIS 25*: 193-225.
- 1985. "Euripides: the Poet as Prophet", in Burian, P., ed., *Directions in Euripidean Criticism. A Collection of Essays*. Durham: 1-12.
- Kovacs, D. 1986. "On Medea's Great Monologue (E. *Med.* 1021-80)", *CQ 36*: 343-352.
- 1993. "Zeus in Euripides' *Medea*", *AJPh 114*: 45-70.
- Lacey, W. K. 1968. *The Family in Classical Greece*. London.
- Lee, K. H. 1982. "The Iris-Lyssa Scene in Euripides' *Heracles*", *Antichthon 60*: 44-53.
- Lesky, A. 1966. *La Tragedia Griega*. Barcelona.
- Ley, G. 1987. "The Date of the *Hecuba*", *Eranos 85*: 136-137.
- MacDowell, D. 1978. *The Law in Classical Athens*. London.
- Masqueray, P. 1906. "Euripide et les enfants", *REA 8*: 85-92.
- McDermott, E. A. 1991. "Double Meaning and Mythic Novelty in Euripides' Plays", *TAPhA 121*: 123-132.
- Menu, M. 1992. "L'enfant chez Euripide: affectivité et dramaturgie", *Pallas 38*: 239-258.
- Meridor, R. 1978. "Hecuba's Revenge. Some Observations on Euripides' *Hecuba*", *AJPh 99*: 28-35.
- 1983. "The Function of Polymestor's Crime in the "*Hecuba*" of Euripides", *Eranos 81*: 13-20.
- 1984. "Plot and Myth in Euripides' *Heracles* and *Troades*", *Phoenix 38*: 205-215.
- Michelini, A. N. 1989. "Neophron and Euripides' *Medeia* 1056-80", *TAPhA 119*: 115-135.
- Mihailov, G. 1953. Recensão crítica de Cazzaniga, I. 1950. *La saga di Itys nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana. Parte prima: La tradizione letteraria e mitografica greco-romana da Omero a Nonno Panopolitano*. Milano-Varese, *ASNP 22*: 186-197.

- Mikalson, J. D. 1986. "Zeus the Father and Heracles the Son in Tragedy", *TAPhA* 116: 89-98.
- Mills, S. P. 1980. "The Sorrows of Medea", *CPh* 75: 289-296.
- Moreau, A. 1986. "Quelques approches du mythe de Médée", *CGITA* 2 (Médée. Mélanges interdisciplinaires sur la figure de Médée): 109-120.
- 1994-95. "Médée ou la ruine des structures familiales", *CGITA* 8: 173-191.
- Murray, G. 1965. *Euripides and his Age*. Oxford (1^a ed. 1913).
- Nercessian, A. 1990. *LIMC* V, s. v. Ino.
- Newton, R. M. 1985. "Ino in Euripides' *Medea*", *AJPh* 106: 496-502.
- Nussbaum, M. C. 1986. "The Betrayal of Convention: a Reading of Euripides' *Hecuba*", *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge: 397-421, 504-511.
- Orban, M. 1970. "*Hécube*, drame humain", *LEC* 38: 316-330.
- 1974. "«Les Troyennes»: Euripide à un tournant", *LEC* 42: 13-28.
- Papathomopoulos, M. 1992. "Le retour de Plisthène. Disparition et réapparition d'un personnage mythologique", *REG* 105: 45-58.
- Pathmanathan, R. S. 1965. "Death in Greek Tragedy", *G & R* 12: 2-14.
- Patterson, C. 1985. "«Not Worth the Rearing»: The Causes of Infant Exposure in Ancient Greece", *TAPhA* 115: 103-123.
- Petre, Z. 1985. "La représentation de la mort dans la tragédie grecque", *Studia Classice* 22: 21-35.
- Pickard-Cambridge, A. 1988 *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford (2^a ed.).
- Pollard, J. R. T. 1977. *Birds in Greek Life and Myth*. London.
- Pomeroy, S. B. 1983. "Infanticide in Hellenistic Greece", in Cameron, A., Kuhrt, A. ed. *Images of Women in Antiquity*. London/Camberra: 207-222.
- Pralon, D. 1991. "Médée: la mère mauvaise", *Cahier du CEFUP*, Aix-en-Provence: 57-77.
- Pucci, P. 1980. *The Violence of Pity in Euripides' Medea*. Ithaca, N. Y. / London.
- Pulquério, M. O. 1969. *Características métricas das monódias de Eurípides*. Coimbra.
- 1975. "Julgamento de uma feiticeira: a Medeia de Eurípides", *Biblos* 51: 581-594.
- 1991. "O Grande Monólogo da «Medeia» de Eurípides", *Actas do Colóquio Medeia no Drama Antigo e Moderno*. Coimbra: 33-44.
- Raepsaet, G. 1971a. "Les motivations de la natalité à Athènes aux V^e et IV^e siècles avant notre ère", *AC* 40: 80-110.
- , Charlier, M. Th. 1971b. "Étude d'un comportement social: les relations entre parents et enfants dans la société athénienne à l'époque classique", *AC* 41: 589-607.
- 1981. "Sentiments conjugaux à Athènes aux V^e et IV^e siècles avant notre ère", *AC* 50: 677-684.

- , Decocq, Cl. 1987. "Deux regards sur l'enfance athénienne à l'époque classique. Images funéraires et choés", *LEC* 60: 3-15.
- Reckford K. J. 1968. "Medea's First Exit", *TAPhA* 99: 329-359.
- 1985. "Concepts of Demoralization in the *Hecuba*", in Burian, P., ed., *Directions in Euripidean Criticism. A Collection of Essays*. Durham: 112-128, 209-212.
- Reeve, M. D. 1972. "Euripides, *Medea* 1021-1080", *CQ* 22: 51-61.
- Rehm, R. 1989. "*Medea* and the $\Lambda\delta\gamma\omicron\varsigma$ of the Heroic", *Eranos* 87: 97-115.
- Ribeiro Ferreira, J. 1971-1972. "A figura de Andrômaca em Eurípides", *Humanitas* 23-24: 453-472.
- 1992. *Hélade e Helenos. I. Génese e evolução de um conceito*. Coimbra.
- Ribeiro Rebelo, A. M. 1992. *Mito e culto de Ifigénia Táurica*. Dissertação de Mestrado em Literatura Grega. Coimbra (policop.).
- Rickert, G. A. 1987. "Akrasia and Euripides' *Medea*", *HSPh* 91: 91-117.
- Rivier, A. 1975. *Essai sur le tragique d'Euripide*. Paris (2^a ed.).
- Rocha Pereira, M. H. 1963-1964. "O mito de Medeia na poesia portuguesa", *Humanitas* 15-16: 348-366.
- 1991a. "Valores civilizacionais na "Medeia" de Eurípides", *Revista Painei de Humanas* (Universidade Federal de Juiz de Fora) 6(1): 3-10. Sep.
- 1991b. "Matéria e forma na tragédia grega", *Biblos* 67: 3-14.
- 1993. *Estudos de História da Cultura Clássica. I. Vol.: Cultura Grega*. Lisboa (7^a ed.).
- 1995a. *Hélade. Antologia da Cultura Grega*. Coimbra (6^a ed.).
- 1995b. "História, mito e racionalismo na *Ilíada*", *Actas do Colóquio As Línguas Clássicas: investigação e ensino – II*. Coimbra: 21-35.
- Romilly, J. de 1961. *L'évolution du pathétique d'Eschyle a Euripide*. Paris.
- 1967. "L'évocation du passé dans l'*Agamemnon* d'Eschyle", *REG* 80: 93-99.
- 1971. *Le temps dans la tragédie grecque*. Paris.
- 1985. *Tragédies grecques au fil des ans*. Paris.
- 1986. *La modernité d'Euripide*. Paris.
- 1993. "Les Barbares dans la pensée de la Grèce Classique", *Phoenix* 47: 283-292.
- Roussel, P. 1920. "Médée et le meurtre de ses enfants", *REA* 22: 157-171.
- Ruck, C. 1976. "Duality and the Madness of Herakles", *Arethusa* 9: 53-75.
- Rudhardt, J., Reverdin, O. edd. 1981. *Le sacrifice dans l'Antiquité Classique. Entretiens sur l'Antiquité Classique* 27. Fondation Hardt. Geneva.
- Scarpi, P. 1982. "L'espace de la transgression et l'espace de l'ordre. Le trajet de la famille du mythe de Téreus au mythe de Kéléos", *DHA* 8: 213-225.
- Schlesier, R. 1985. "*Héraclès* et la critique des dieux chez Euripide", *ASNP* 15: 7-40.

- Schlesinger, E. 1966. "On Euripides' *Medea*", *Hermes* 94: 26-53, reimpr. in Segal, E. ed. 1983. *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford: 294-310.
- Scodel, R. 1980. *The Trojan Trilogy of Euripides*. Göttingen.
- Seaford, R. 1989. "Homeric and Tragic Sacrifice", *TAPhA* 119: 87-95.
- Séchan, L. 1967. *Études sur la Tragédie Grecque dans ses rapports avec la céramique*. Paris (2^a ed.).
- Segal, C. 1990a. "Violence and the Other: Greek, Female, and Barbarian in Euripides' *Hecuba*", *TAPhA* 120: 109-131.
- 1990b. "Golden Armor and Servile Robes: Heroism and Metamorphosis in *Hecuba* of Euripides", *AJPh* 111: 304-317.
- Segal, E. 1983. "Euripides: Poet of Paradox", in Segal, E. ed. *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford: 244-253.
- Seidensticker, B. "Sacrificial Ritual in the *Bacchae*", in Bowersock, G. W., Burkert, W., Putnam, M. C. J. edd. *Arktouros. Hellenic Studies presented to Bernard M. W. Knox*. Berlin/New York: 181- 190.
- Shelton, J.-A. 1979. "Structural Unity and the Meaning of Euripides' *Herakles*", *Eranos* 77: 101-110.
- Sienkewicz, T. J. 1975. *Euripides' "Trojan Women": an Interpretative Study Based upon the Role of the Chorus and Ironic Development*. Ph. Diss. Baltimore/Maryland. [microfilme]
- Sifakis, G. M. 1979. "Children in Greek Tragedy", *BICS* 26: 67-80.
- Simon, M. D. B. 1978. *Mind and Madness in Ancient Greece. The Classical Roots of Modern Psychiatry*. Ithaca, N. Y./London.
- Slater, P. E. 1974. "The Greek Family in History and Myth", *Arethusa* 7: 9-44.
- Snell, B. 1964. "Passion and Reason: Medea and Phaedra in *Hippolytos* II", in *Scenes from Greek Drama*. Berkeley / L. A.: 47-69.
- Sousa e Silva, M. F. 1987. *Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra.
- 1996a. "*Philia* e suas condicionantes na *Hécuba* de Eurípides", *Actas do Colóquio Eros e Philia na Cultura Grega*: 127-143.
- 1996b. "Execução dramática do tema 'viagem' na comédia de Aristófanes", *Máthesis* 5: 105-121.
- Stanton, G. R. 1987. "The End of Medea's Monologue: Euripides, *Medea* 1078-1080", *RhM* 130: 97-106.
- Stevens, P. T. 1956. "Euripides and the Athenians", *JHS* 66: 87-94.
- Taplin, O. 1983. "Emotion and Meaning in Greek Tragedy", in Segal, E. *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford: 1-12.
- Thompson, D'A. W. 1936. *A Glossary of Greek Birds*. Oxford (2^a ed. reimpr. Hildesheim 1966).
- Touchefeu, O. 1984. *LJMC* II, s. v. Astyanax.

- 1995. "Heur et malheur d'un enfant royal, Astyanax, Prince de Troie", in Auger, D. ed. *Enfants et enfances dans les mythologies. Actes de colloque*. Paris: 291-300.
- Touloupa, E. 1994. *LJMC* VII, s. v. Prokne et Philomela.
- Trendall, A. D., Webster, T. B. L. 1971. *Illustrations of Greek Drama*. London.
- Vellacott, Ph. 1975. *Ironic Drama. A Study of Euripides' Method and Meaning*. London.
- Webster, T. B. L. 1961. *An Introduction to Sophocles*, London (1st ed. 1936).
- 1967. *The Tragedies of Euripides*. London.
- Willink, C. W. 1988. "Sleep After Labour in Euripides' *Heracles*", *CQ* 38: 86-97.
- Worthington, I. 1990. "The Ending of Euripides' *Medea*", *Hermes* 118: 502-505.
- Yunis, H. 1988. *A New Creed: Fundamental Religious Beliefs in the Athenian Polis and Euripidean Drama*. Göttingen.
- Zaganiaris, N. J. 1973. "Le mythe de Térée dans la littérature grecque et latine", *Platon* 25: 208-232.
- Zeitlin, F. I. 1965. "The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*", *TAPhA* 96: 463-508.
- 1966. "Postscript to Sacrificial Imagery in the *Oresteia* (Ag. 1235-37)", *TAPhA* 97: 645-653.
- Zuger, H. 1972. "The Aegeus Episode and the Poetic Structure of Euripides' *Medea*", *CB* 49: 29-31.

ÍNDICE

Prefácio.....	1
Observações Preliminares.....	5
Primeira Parte.....	6
1. O "festim de Tiestes"	7
2. O pranto de Procne	20
3. A lenda da deusa branca	30
Segunda Parte	37
1. A fúria de Medeia	38
2. A vingança de Hécuba.....	58
3. A loucura de Hércules	73
4. O destino de Astíanax	89
Conclusões.....	103
Bibliografia	107
Edições, traduções e comentários	108
Concordâncias, dicionários etimológicos e escólios	114
Estudos.....	115

ERRATA

Página	Linha(s)	Onde se lê	Leia-se
41	1	Medeia	<i>Medeia</i>
41, n. 116	34 e 35	Σχύθαι	Σκύθαι
43	6	Medeia	<i>Medeia</i>
44, n. 130	31	1991a: 7	1991a: 3
55	1	invocação	evocação
56	6	ἐμοὶ	ἐμοὶ
56, n. 163	28	précisément	précisément
97	26	carro juntamente no meio	carro, no meio
98	11	(713)	(v. 713)
98, n. 307	35	Grega	grega
98, n. 307	39	tans	tant
100	14	com	como
103	25	convicção	convicção
104	19	<i>scāes</i>	<i>cāes</i>
105	4	intenção	a intenção
105, n. 319	última	<i>Hipp.</i> 1145 1136,	<i>Hipp.</i> 1145,

