

SÉRIE AUTORES GREGOS E LATINOS

EURÍPIDES

# FRAGMENTOS

VOLUME I

TRADUÇÃO DO GREGO,  
COM ESTUDO INTRODUTÓRIO E COMENTÁRIO DE  
MARIA DE FÁTIMA SOUSA E SILVA



IMPRENSA DA  
UNIVERSIDADE  
DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

**Apresentação:** Esta série procura apresentar em língua portuguesa obras de autores gregos, latinos e neolatinos, em tradução feita diretamente a partir da língua original. Além da tradução, todos os volumes são também caracterizados por conterem estudos introdutórios, bibliografia crítica e notas. Reforça-se, assim, a originalidade científica e o alcance da série, cumprindo o duplo objetivo de tornar acessíveis textos clássicos, medievais e renascentistas a leitores que não dominam as línguas antigas em que foram escritos. Também do ponto de vista da reflexão académica, a coleção se reveste no panorama lusófono de particular importância, pois proporciona contributos originais numa área de investigação científica fundamental no universo geral do conhecimento e divulgação do património literário da Humanidade.

#### Breve nota curricular sobre a autora

Maria de Fátima Silva é Professora Catedrática Jubilada do Instituto de Estudos Clássicos e membro do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Autora de uma tese de doutoramento intitulada *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, dedicou-se a aprofundar a matéria ‘teatro grego, cómico e trágico’, sobre que publicou vários livros e numerosos artigos. Produziu ainda traduções de Aristófanes e Menandro, bem como de outros autores como Heródoto, Aristóteles, Teofrasto e Cáriton. Mais recentemente tem-se dedicado aos estudos de receção, sobretudo no que diz respeito às influências do teatro grego no teatro português.

SÉRIE AUTORES GREGOS E LATINOS

**ESTRUTURAS EDITORIAIS**  
SÉRIE AUTORES GREGOS E LATINOS

ISSN: 2183-220X

**DIRETORAS PRINCIPAIS**  
MAIN EDITORS

Carmen Leal Soares  
Universidade de Coimbra

Maria de Fátima Silva  
Universidade de Coimbra

Maria do Céu Fialho  
Universidade de Coimbra

**COMISSÃO CIENTÍFICA**  
EDITORIAL BOARD

Adriane Duarte  
Universidade de São Paulo

Aurelio Pérez Jiménez  
Universidad de Málaga

Graciela Zecchin  
Universidade de La Plata

Fernanda Brasete  
Universidade de Aveiro

Fernando Brandão dos Santos  
UNESP, Campus de Araraquara

Francesc Casadesús Bordoy  
Universitat de les Illes Balears

Frederico Lourenço  
Universidade de Coimbra

Joaquim Pinheiro  
Universidade da Madeira

Lucía Rodríguez-Noriega  
Guillen  
Universidade de Oviedo

Jorge Deserto  
Universidade do Porto

Maria José García Soler  
Universidade do País Basco

Susana Marques Pereira  
Universidade de Coimbra

TODOS OS VOLUMES DESTA SÉRIE SÃO SUBMETIDOS  
A ARBITRAGEM CIENTÍFICA INDEPENDENTE.

SÉRIE AUTORES GREGOS E LATINOS

EURÍPIDES

FRAGMENTOS

VOLUME I

TRADUÇÃO DO GREGO, COM ESTUDO INTRODUTÓRIO

E COMENTÁRIO DE MARIA DE FÁTIMA SILVA

TRANSLATION FROM GREEK, WITH INTRODUCTORY STUDY

AND COMMENTARY BY MARIA DE FÁTIMA SILVA



**IMPRESA DA**  
UNIVERSIDADE  
DE COIMBRA  
**COIMBRA** UNIVERSITY PRESS

SÉRIE AUTORES GREGOS E LATINOS

TÍTULO TITLE

Eurípidés. Fragmentos. Volume I

Euripides. Fragments. Volume I

TRADUÇÃO DO GREGO, COM ESTUDO INTRODUTÓRIO E COMENTÁRIO

TRANSLATION FROM GREEK, WITH INTRODUCTORY STUDY AND COMMENTARY

Maria de Fátima Silva

EDITORES PUBLISHERS

Imprensa da Universidade de Coimbra

Coimbra University Press

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

Contacto CONTACT

[imprensa@uc.pt](mailto:imprensa@uc.pt)

Vendas online Online Sales

<http://livrariadaimprensa.uc.pt>

Coordenação Editorial Editorial Coordination

Imprensa da Universidade de Coimbra

Conceção Gráfica Graphics

Rodolfo Lopes, Nelson Ferreira

Infografia Infographics

Margarida Albino

Impressão e Acabamento Printed by

KDP



CENTRO DE ESTUDOS  
CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS  
DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Criado em 1967

Unidade de I&D  
financiada por **fct** Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia Projeto  
UIDB/00116/2020

ISSN

2183-220X

ISBN

978-989-26-2551-5

ISBN Digital

978-989-26-2552-2

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-2552-2>



© março 2023

Imprensa da Universidade de Coimbra

Classica Digitalia Vniversitatis

Conimbrigensis

<http://classica.digitalia.uc.pt>

Centro de Estudos Clássicos e

Humanísticos da Universidade de

Coimbra

Trabalho publicado ao abrigo da Licença This work is licensed under

Creative Commons CC-BY (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pt/legalcode>)

# EURÍPIDES. FRAGMENTOS. VOLUME I

## EURIPIDES. FRAGMENTS. VOLUME I

TRADUÇÃO DO GREGO, COM ESTUDO INTRODUTÓRIO E COMENTÁRIO:  
TRANSLATION FROM THE GREEK, WITH INTRODUCTORY STUDY AND  
COMMENTARY:

Maria de Fátima Silva

FILIAÇÃO AFFILIATION  
Universidade de Coimbra

### RESUMO

Este volume apresenta uma primeira tradução comentada, em língua portuguesa, da produção de Eurípides chegada até nós em forma fragmentária. A consideração deste material não só amplia, de modo significativo, a produção conhecida do poeta, como permite uma interpretação mais sólida das peças conservadas, tida em conta a atividade global do autor.

Neste, que é ainda o primeiro volume dada a grande quantidade de fragmentos conservados de Eurípides, estão incluídos – seguindo a ordem alfabética do grego – os títulos seguintes: *Egeu, Éolo, Alexandre, Alcmeón, Alcmena, Alope, Andrómeda, Antígona, Antiope, Arquelau, Auge, Autólico I e II, Belerofonte, Busíris, Dánae, Díctis*.

### PALAVRAS-CHAVE

Teatro, mitos, tragédia, Eurípides, fragmentos.

### ABSTRACT

This volume presents the first Portuguese translation, with commentary, of Euripides' work which has come down to us in fragmentary form. The consideration of this material not only significantly expands the poet's known production, but also allows for a more solid interpretation of the preserved plays, taking into account the author's overall activity. This volume, which is still a first one given the large number of fragments of Euripides preserved, includes – in alphabetical order of the Greek – the following titles: *Aigeus, Aiolus, Alexander, Alcmeon, Alcmena, Alope, Andromeda, Antigone, Antiope, Archelaus, Auge, Autolicus I e II, Bellerophon, Bousiris, Danae, Dyctis*.

### KEYWORDS

Theatre, myths, tragedy, Euripides, fragments.

(Página deixada propositadamente em branco)



## AUTORES

Maria de Fátima Silva é Professora Catedrática Jubilada do Instituto de Estudos Clássicos e membro do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Autora de uma tese de doutoramento intitulada *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, dedicou-se a aprofundar a matéria ‘teatro grego, cómico e trágico’, sobre que publicou vários livros e numerosos artigos. Produziu ainda traduções de Aristófanes, Menandro, bem como de outros autores como Heródoto, Aristóteles, Teofrasto e Cáriton. Mais recentemente tem-se dedicado aos estudos de receção, sobretudo no que diz respeito às influências do teatro e da poesia gregos no teatro e poesia portuguesas contemporâneas.

## AUTHORS

Maria de Fátima Silva is Full Professor at the Institute of Classical Studies and a member of the Centre for Classical and Humanistic Studies of the Faculty of Letters of the University of Coimbra. Author of a PhD entitled *Critique of Theatre in Ancient Comedy*, she has dedicated herself to deepening the subject ‘Greek comic and tragic theatre’, on which she has published several books and numerous articles. She has also produced translations of Aristophanes, Menander, as well as of other authors such as Herodotus, Aristotle, Theophrastus, and Chariton. More recently she has been dedicated to reception studies, especially with regard to the influences of Greek theatre and poetry on Portuguese contemporaneous theatre and poetry.

(Página deixada propositadamente em branco)

# SUMÁRIO

SUMÁRIO	9
NOTA PRELIMINAR	11
INTRODUÇÃO	13
1. RECUPERAÇÃO DOS FRAGMENTOS: CITAÇÕES DE EURÍPIDES E TESTEMUNHOS SOBRE OS MITOS	13
2. AS PEÇAS PERDIDAS DE EURÍPIDES	21
3. BIBLIOGRAFIA	27
EGEU (ΑΙΓΕΥΣ)	39
ÉOLO (ΑΙΟΛΟΣ)	49
ALEXANDRE (ἈΛΕΞΑΝΔΡΟΣ)	67
ALCMÉON I e 2 (ἈΛΚΜΕΩΝ Α', Β')	101
ALCMENA (ἈΛΚΜΗΝΗ)	117
ÁLOPE (ἌΛΟΠΗ)	129
ANDRÓMEDA (ἈΝΔΡΟΜΕΔΑ)	137
ANTÍGONA (ἈΝΤΙΓΟΝΗ)	159
ANTÍOPE (ἈΝΤΙΟΠΗ)	175
ARQUELAU (ἈΡΧΕΛΑΟΣ)	217
AUGE (ΑΥΓΗ)	235
AUTÓLICO I, II (ΑΥΤΟΛΥΚΟΣ Α' Β')	249
BELEROFONTE (ΒΕΛΛΕΡΟΦΟΝΤΗΣ)	255
BUSÍRIS (ΒΟΥΣΣΕΙΡΙΣ)	285
DÁNAE (ΔΑΝΑΗ)	289
DÍCTIS (ΔΙΚΤΥΣ)	303

(Página deixada propositadamente em branco)

## NOTA PRELIMINAR

Esta versão portuguesa dos fragmentos de Eurípides, que constitui um primeiro volume dada a extensão do material a tratar, segue a edição de Kannicht 2004. É seu objetivo enquadrar a tradução com uma sistematização do conjunto de informações que podem tornar mais perceptível, dentro da inevitável precariedade, a estrutura das peças em que os fragmentos se enquadram e o seu possível sentido.

Assim, procede-se à listagem de outras criações dramáticas, gregas e latinas, que tenham afinidades com os temas de Eurípides; menciona-se as referências às peças, como acontece com as paródias dos comediógrafos; e recolhe-se os testemunhos sobre os mitos respetivos, nos casos mais significativos também fornecidos em tradução.

A propósito de cada fragmento, sempre que possível, são acrescentados alguns comentários que ajudem ao seu enquadramento e compreensão, sem no entanto expandir as inúmeras propostas de reconstituição das peças, muitas delas carentes de provas que as sustentem.

No seu conjunto, este é, portanto, um projeto que pretende suprir uma lacuna ainda existente na bibliografia dedicada à tragédia grega: uma tradução em língua portuguesa, acompanhada de uma informação global dos fragmentos das peças de Eurípides, que funcione como ponto de partida para estudos mais específicos e aprofundados de cada uma dessas produções.

(Página deixada propositadamente em branco)

# INTRODUÇÃO

## 1. RECUPERAÇÃO DOS FRAGMENTOS: CITAÇÕES DE EURÍPIDES E TESTEMUNHOS SOBRE OS MITOS

A recuperação das produções perdidas de Eurípides, como de resto das dos outros poetas trágicos, é-nos proporcionada essencialmente por duas vias: pela transcrição direta de versos, que se deve aos papiros – sobretudo os encontrados na região egípcia de Oxirinco a partir de inícios do séc. XX – e às coleções de fragmentos; e pela referência indireta, produzida por numerosos testemunhos, textuais ou plásticos. Felizmente este não é ainda um processo estanque, antes tende a ser reforçado com novos achados.

Os papiros e as coleções de fragmentos podem, portanto, ser considerados uma “fonte direta”, ainda que não isenta das habituais questões de leitura e fixação do texto, resultantes da qualidade mais ou menos danificada do material. É oportuna, a propósito do tipo de fragmentos, a observação de Gambón 2020: 33: “Os *Fragmenta* podem ser textuais (se citam as palavras originais da obra de um poeta), ou não textuais/ aproximados (citações parafraseadas ou aludidas de maneira aproximada)”. De uma forma ou de outra estão condicionados por duas faltas: a de contexto, que torna a sua interpretação sempre precária, agravada pela falta de texto, que os reduz a dimensões diversas, mas sempre insignificantes em função da totalidade da peça. Ainda como testemunhos diretos podem ser consideradas as antologias, inventários de citações com fins sobretudo educativos, que basicamente reproduzem o texto

original, ainda que também neste caso muito condicionadas pela competência, compromisso ideológico e intenção de quem as transcreve; peças e passos são escolhidos em função de um objetivo, de uma mensagem, de um esclarecimento, e não por qualidade literária ou dramática. Aos *Fragmenta* acrescentam-se, como “fontes indiretas”, os *Testimonia*, ou seja, informações transmitidas por outros autores a propósito da vida ou atividade dos poetas trágicos, de Eurípides no caso que nos importa. Destes últimos fazem parte as listas de obras e as inscrições que registam a burocracia inerente à organização dos festivais; as paródias e adaptações; os resumos das peças; os escólios e léxicos; a iconografia.

Já a partir do séc. IV a.C., foram aparecendo antologias gnômicas de caráter educativo, com citações de passos de Eurípides e de outros autores. Mas antes, as paródias cômicas, detentoras da vantagem da proximidade temporal relativamente a Eurípides, abriam acesso a testemunhos muito significativos, por vezes extensos, e filtrados, no caso de Aristófanes, pelo olhar crítico de um homem de teatro; *Acarnenses*, *Paz*, *Tesmofórias* e *Rãs* são desse potencial exemplos inestimáveis, mesmo se os efeitos cômicos impõem algumas distorções estruturais, vocabulares ou métricas. Independentemente dos prémios conseguidos, é evidente que a paródia ou crítica a Eurípides tende a incidir sobre criações de maior visibilidade. Pode ser feita à distância temporal, como é o caso da paródia de *Télefo* (438 a.C.) elaborada de forma extensa em *Acarnenses* (425 a.C.) e *Tesmofórias* (411 a.C.); ou então “a quente”, como acontece com *Helena* e *Andrómeda*, produzidas por Eurípides em 412 a.C. e longamente parodiadas, logo no ano seguinte, por Aristófanes em *Tesmofórias*. Mas se, a par das paródias, tivermos em conta as citações, o número de criações euripidianas incluídas na produção do comediógrafo



atinge as dezenas. Peças como *Belerofonte* e *Estenebeia*, *Auge*, *Melanipa*, são sobretudo recordadas como exemplificativas do tratamento das paixões, articulado com a misoginia do poeta; enquanto *Antígona*, *Arquelau*, *Hipsípila*, *Frixo II*, *Meleagro*, por exemplo, servem para caracterizar algumas componentes da estrutura dramática, como é o caso da monotonia dos prólogos eurípidianos (*Rãs* 1180-1247).

Desde as primeiras décadas do séc. IV a.C., algumas peças de Eurípidés foram repostas em cena, o que constituiu, no dizer de Karamanou 2019: 2, “um primeiro passo para a seleção das peças que viriam a ser preservadas”. No imediato, estas reposições contribuíram para influenciar a literatura sua contemporânea. É, assim, evidente a marca que Eurípidés imprimiu também na Comédia de Transição e Nova, em que diversos títulos documentam o gosto pelas réplicas paródicas das produções do trágico. É o caso de Eubulo, autor de *Antíope*, *Auge*, *Belerofonte*, *Dánae*, *Íon*, *Medeia*, *Fénix*; ou de Antífanes, com as suas peças *Éolo*, *Andrómeda*, *Busíris*. Por sua vez Menandro, um poeta paradigmático da *Néa* e para nós mais bem conhecido, é também devedor de Eurípidés, não tanto por uma atitude paródica, mas como adaptador a um novo padrão de comédia das intrigas romanescas do trágico, assentes em violações e amores contrariados, filhos ilegítimos e crianças expostas à nascença, protagonistas de futuros reconhecimentos; a proximidade entre *Álope* de Eurípidés e *Arbitragem* de Menandro é um exemplo flagrante. Os oradores áticos (Licurgo, Ésquines, Demóstenes) com frequência servem-se de citações, dos trágicos e de Eurípidés em particular, para ilustrar os seus argumentos. Os filósofos dão também um contributo relevante; é o caso sugestivo de *Górgias* de Platão para a recuperação do célebre *agôn* entre Zeto e Anfion, de *Antíope*, a propósito dos méritos relativos, em contexto ‘político’, de

uma atividade pragmática face às artes; porque aproximadas e sem obedecer propriamente ao ritmo do verso, este tipo de citações parece feito de memória com todas as imprecisões que daí advêm. Não são, por fim, despiciendas as alusões e comentários feitos por Aristóteles, com particular relevo para a *Poética*, sobre o teatro dos séc. V-IV a.C., ainda que a preocupação do Estagirita esteja sobretudo focada no estudo literário das peças. Mesmo assim confere-lhes importância não apenas a proximidade temporal com as produções referidas, como a competência do Estagirita em matéria dramática. Os tópicos que certos títulos são chamados a ilustrar, apesar do laconismo das observações feitas, são contributos muito expressivos das peças em si e do que cada uma delas representa dentro de uma certa convenção dramática.

A preservação das peças de Eurípides tem uma dívida para com os lexicógrafos e filólogos, com prioridade para Aristófanes de Bizâncio (séc. III a.C.), que “deu início ao estabelecimento crítico do texto, com a edição dos três grandes trágicos”.<sup>1</sup> Para cumprir esse objetivo, poderá ter recorrido ao registo oficial das peças apresentadas a concurso em Atenas por disposição tomada por Licurgo, em 330 a.C. (cf. Plutarco, *Moralia* 841f).<sup>2</sup> Muito significativa veio a ser também a con-

---

<sup>1</sup> Jouan, Van Looy 2020: XIX.

<sup>2</sup> Sem dúvida que, já na Atenas do séc. V a.C., circulavam cópias destinadas aos produtores e atores, bem como textos na posse de colecionadores privados, ou mesmo comercializados em pequenas dimensões (Silva 2020: 9-23). As paródias produzidas pelos cómicos ou as citações feitas pelos retóricos não dispensariam a consulta desses registos escritos. A necessidade de estabelecer uma versão oficial, já um século passado sobre a apresentação das peças dos três grandes trágicos, mostra bem como essas cópias de certo modo proliferavam e a diversidade a que estavam sujeitas; ou seja, deixa latente a inacessibilidade às versões verdadeiramente originais. O registo determinado por Licurgo foi decisivo para a futura versão alexandrina das peças conservadas.

tribuição de comentadores, autores de antologias, biógrafos e mitógrafos tardios (essencialmente dos séc. I-II d.C.), a quem sobretudo se fica a dever uma boa parte dos fragmentos conservados, sendo, no entanto, a época, índole e objetivos de cada um desses testemunhos condicionadores do rigor da transcrição do texto original. “Olhar, para além dos fragmentos em si, para os contextos em que foram preservados ajuda-nos a compor um quadro fragmentário usando toda a evidência disponível”.<sup>3</sup> Apolodoro (*Biblioteca, Epítome*), Plutarco (*Vidas*, mas particularmente *Moralia*),<sup>4</sup> Pausânias, *Descrição da Grécia*,<sup>5</sup> Clemente de Alexandria, *Miscelâneas*,<sup>6</sup> Ateneu,

---

<sup>3</sup> Funke 2013: 1.

<sup>4</sup> Karamanou 2005: 5 caracteriza, por exemplo, o processo de citação em geral adotado por Plutarco: “Plutarco (...) tende a citar de forma anónima, embora mencionando quem fala, aquele a quem se dirige e, de modo breve, a situação, tornando assim possível a identificação da peça, ou mesmo fornecendo elementos para a localização do fragmento na peça”. O objetivo dessas citações é sobretudo ilustrar diversos aspetos de uma reflexão cultural, própria de alguém que tem com a cultura grega uma enorme familiaridade.

<sup>5</sup> Apolodoro ou Pausânias são sobretudo úteis como relatores de pormenores do mito, o que não aponta diretamente para Eurípidés, mas auxilia na identificação de aspetos originais nas suas produções perante o que seriam certamente as versões mais populares de cada lenda. Graças à própria estrutura da *Periegesis*, as numerosas referências que Pausânias faz aos mitos acompanham a geografia do seu relato. Podem, em muitos casos, identificar tópicos que se tornaram populares, ou mesmo contrastar as diferentes versões a que foram sujeitos em locais distintos do mundo grego. *Vide* Hawes 2021: 76-94.

<sup>6</sup> O propósito de Clemente de Alexandria determina o uso de citações de Eurípidés dentro de um contexto filosófico e teológico, na perspetiva do cristianismo. Sobre as limitações do contributo deste autor, escreve Funke 2013: 74: “Isto demonstra que Clemente é sobretudo alguém que “apanha frutos” da Literatura Grega para encontrar *sententiae* que suportem a sua doutrina, com pouca ou nenhuma preocupação com o contexto original, literário ou cultural, de onde extrai a citação”.

*Deipnosofistas*<sup>7</sup> contam-se neste número. Mas a dívida maior é a que temos para com Estobeu (o compilador macedônio do séc. V d.C., autor de uma *Antologia* de fragmentos de autores gregos, certamente elaborada sobre antologias anteriores), para muitas peças testemunho quase único ou largamente maioritário.<sup>8</sup> As *hypothéseis*, ou sumários, das peças de Eurípides, possivelmente datáveis do período imperial, tornaram-se muito populares, salvaguardando o plano geral das peças. As *Fábulas* de Higino, em que se reconhece uma possível dependência do poeta de Atenas, produzem sinopses de grande interesse para a reconstituição das intrigas. Os escólios – contendo muitas vezes informação sobre a intriga, personagens ou aspetos da encenação – e os esclarecimentos lexicográficos sobre o sentido de um vocábulo são um contributo relevante, ainda que com frequência circunscritos a uma só palavra. Por fim, a iconografia, se salvaguardada a diferença que a convenção gráfica imprime às representações, é, ainda assim, um manancial sugestivo para a delineação de algumas cenas. No seu conjunto, falamos de materiais que preenchem um lapso cronológico amplo, que vai do séc. V a.C., contemporâneo dos

---

<sup>7</sup> Tendo tomado por cenário para discussões sobre diferentes temas de cultura o banquete, Ateneu, como Plutarco, lida com familiaridade com a tradição literária e cultural que o precedeu, dentro de um padrão próprio da chamada Segunda Sofística.

<sup>8</sup> A própria subdivisão da *Antologia* de Estobeu por diversas secções temáticas pode ser importante, ainda que de forma quase tácita, para a interpretação dos fragmentos; assim o reconhece Funke 2013: 31 quando escreve: “... a *Antologia* começa com tópicos metafísicos, evolui para outros políticos e, nos últimos dois livros, foca-se em conceitos éticos”. E são exatamente estes dois últimos livros os que mais contribuem para a recuperação das peças perdidas de Eurípides. A própria legendagem das secções pode ser um precioso auxiliar para a interpretação dos versos abonatórios. Algumas distorções ou erros de transcrição não bastam para minimizar a relevância incontestável do contributo de Estobeu para uma coletânea dos fragmentos de Eurípides.

próprios poetas, até aos séc. X-XII, que reúne os contributos de eruditos e compiladores bizantinos. Depois que, no Renascimento, algum esforço foi feito no sentido de valorizar esses textos fragmentários, só a partir do final do séc. XIX, com o achado de diversos papiros, se iniciou uma verdadeira tarefa de recuperação e edição exaustiva desse património.

Algumas das peças de Eurípidés foram objeto de um primeiro comentário no séc. I a.C., da autoria de Dídimos, autor de uma extensa *Léxis tragikê*, certamente de acordo com a popularidade de que gozavam e da finalidade pedagógica que lhes era reconhecida, o que foi determinante para a sua transmissão. Mas relevante foi também o facto de um certo número de peças ter continuado a ser representado pelo menos até ao séc. III d.C., ou lido e citado em reuniões sociais.

Diversos confrontos podem ser uma estratégia a considerar, principalmente aqueles que se podem fazer com o tratamento do mesmo mito em outros autores dramáticos, trágicos e cómicos, gregos e latinos, ainda que o estado igualmente fragmentário de muitos deles contribua mais para acrescentar dúvidas do que para produzir certezas. Revela, no entanto, de forma clara a popularidade relativa dos mitos em causa e a interação entre as várias produções trágicas a eles dedicadas. O paralelismo com as opções de Sófocles talvez seja, entre as produções gregas, a relação mais evidente, produzindo mesmo alguma dificuldade na atribuição de certos fragmentos a um dos dois autores. Mas os trágicos latinos, todos eles – Lívio Andrónico, Névio, Énio, Ácio, Séneca – devedores decerto das edições de Alexandria<sup>9</sup> e fascinados por Eurípidés, cons-

---

<sup>9</sup> Não é por demais encarecer o papel que a Biblioteca de Alexandria teve neste processo de preservação dos textos de Eurípidés, ao reunir e inventariar tragédias e dramas satíricos com base nos documentos existentes.

tituem possíveis reescritas com um grau de fidelidade difícil de estabelecer. De facto, a coincidência de títulos é expressiva: Lívio Andronico, *Andrómeda, Dánae, Ino*; Névio, *Andrómaca, Dánae, Ifigénia entre os Tauros*; Ênio, *Alcméon, Alexandre, Andrómeda, Cresfontes, Erecteu, Hécuba, Ifigénia, Medeia Exul, Melanipa, Fénix, Télefo, Tiestes*; Ênio, *Alexandre, Alcméon, Medeia*; Ácio, *Alceste, Alcméon, Anfitrião, Bacantes, Meleagro, Fenícias, Télefo*; Séneca, *Fenícias, Troianas, Fedra, Medeia, Tiestes*. É igualmente inestimável o contributo de Ovídio, sobretudo através das suas *Metamorfoses e Heroides*.

A recuperação dos fragmentos está sujeita a muitas contingências e produz um material de valia diversa. A dimensão dos fragmentos conservados pode representar, no limite, algumas centenas de versos, nos casos mais favorecidos, ou simplesmente uma palavra, de leitura e interpretação sempre insegura. A tendência muito generalizada para a reprodução de frases sentenciosas ou comentários generalistas não colabora de modo sólido para a reconstituição aproximada de uma intriga, como também dificulta a sua atribuição a uma peça concreta. A falta de um contexto é, em muitos casos, responsável por interpretações arriscadas ou eventualmente erróneas. De resto, acontece com frequência que, à afirmação de “como diz Eurípides”, não se acrescente a identificação da peça em causa, ou à menção de um título se não acrescente o autor, o que naturalmente suscita grandes especulações. Outros fatores, como a linguagem, o estilo, a métrica, a imagética, os temas, os valores em discussão são de grande valia, ainda que não suficientes para esclarecer todas as dúvidas. Ao longo de milénios, os testemunhos conservados têm produzido uma gama extensa de interpretações, prevalecendo múltiplas tentativas de reconstituição meramente especulativas. As principais barreiras são bem conhecidas: as lacunas em geral muito extensas na intriga,

a atribuição à(s) personagem(ns) de versos ou seqüências de versos, e o estabelecimento de uma estrutura dramática. Face a estas dificuldades de monta, importa recorrer a todos os possíveis testemunhos que possam complementar a exiguidade das palavras. Procurámos, no recurso à já muito significativa bibliografia secundária disponível, ser cautelosos na utilização das propostas de reconstituição, considerando-as em boa parte dos casos meramente subjetivas ou mesmo fantasiosas.

## 2. AS PEÇAS PERDIDAS DE EURÍPIDES

A atenção despertada pelas peças fragmentárias é, certamente, a evidência flagrante do pouco que sabemos em concreto sobre uma criação que se impôs à nossa contemporaneidade pelo seu incrível valor, literário, cultural, mas sobretudo humano: a tragédia grega. Apesar da importância do *corpus* conservado – no conjunto apenas 32 peças divididas por três dos seus maiores expoentes, Ésquilo, Sófocles e Eurípides –, ficamos muito aquém de avaliar a real dimensão e pujança desse fenómeno. Podemos até incorrer no erro de imaginar que as peças conservadas deveram esse privilégio a uma qualidade superior em relação às perdidas, sem termos em consideração os fatores múltiplos que justificaram a seleção de umas e o esquecimento de outras. Milénios de transmissão e uma multiplicidade de critérios e de objetivos, políticos, pedagógicos, artísticos, culturais, resultaram para nós em sentimentos de gratidão, por um lado, tido em conta o valor particular de algumas das criações conservadas e o ascendente dos seus três autores face a uma multiplicidade de outros, e de censura ou lamento pela exclusão de outras, apesar do eco de sucesso ou popularidade que as rodeia. O reconhecimento

desta desproporção, entre o número amplo de peças produzidas e a insignificância quantitativa das preservadas, ou entre o sucesso díspar granjeado por umas e outras, basta a valorizar a importância das centenas de peças fragmentárias, apesar de todas as limitações, desafios, ou mesmo frustrações que acompanham o seu estudo.

A consideração das peças perdidas de Eurípides – que, mesmo assim, não completa a produção do poeta<sup>10</sup> – traz à compreensão do autor e do seu papel na produção trágica do séc. V a.C. um outro redimensionamento. Não apenas a carreira dramática de Eurípides se revela, com as suas preferências, insistência ou variação de temas, diálogo com os seus adversários nos concursos, como é toda a produção trágica que ganha em esclarecimento.<sup>11</sup> Nada garante, naturalmente, que a conservação de determinadas peças obedeça a critérios de qualidade; antes é seguro que, nas fragmentárias, existem criações detentoras de maior sucesso perante a crítica sua contemporânea do que algumas das conservadas. É certo que a falta de elementos vários, como a precisão de datas, por exemplo, além da própria exiguidade de fragmentos que obscurecem o sentido ou a estrutura de boa parte das peças, condiciona de forma drástica o nosso conhecimento e as conclusões a tirar. Ainda assim, a consideração das criações fragmentárias não perde em importância.

---

<sup>10</sup> Cf. *Vita Euripidis* IA 9, onde é dito que das 92 peças produzidas só de 78 havia conhecimento, este último número corrigido, em IB 5, para 77. Cf. ainda *Suda*, s.v. Euripides, E 3695. Uma ponderação sobre as disparidades produzidas pelos diversos testemunhos é feita por Jouan, Van Looy 2020: XII-XVI.

<sup>11</sup> No dizer oportuno de Jouan, Van Looy 2020: VII, “muitas vezes o testemunho das peças perdidas permite enriquecer e introduzir nuances na nossa compreensão das peças conservadas”, uma realidade que nunca é demais sublinhar.



Um aspecto relevante na produção de Eurípides é a verificação de uma certa tendência manifestada pelo poeta para usar o mesmo mito – em episódios diferentes da mesma saga – ou até títulos semelhantes em produções distintas. É o caso, por exemplo, entre as peças conservadas, da *Ifigénia entre os Tauros* e *Ifigénia em Áulis*, ou *Electra* e *Orestes*. Mas se tivermos em conta também as peças fragmentárias, o leque alarga-se. Do mito de Medeia, ficou a dever-se a Eurípides uma das produções mais emblemáticas, a que se foca no episódio de Corinto e de que conservamos a versão integral de 431 a.C.; a ela se associam as tragédias intituladas *Filhas de Pélias* e *Egeu*, que usavam outras fases do trajeto da amante de Jasão: a que precedeu o episódio de Corinto, decorrida em Iolco, na Tessália, onde Medeia programou a eliminação do soberano Pélias, com a fase seguinte a Corinto, aquela em que ela beneficia da hospitalidade do rei de Atenas, Egeu, garantida numa cena de *Medeia*. *Dánae* e *Díctis* são também títulos indicativos do ‘prosseguimento’ de duas fases da mesma lenda, como o são igualmente *Estenebeia* e *Belerofonte*, os dois *Alcméon* (*Alcméon em Psófis* e *Alcméon em Corinto*) e as duas *Melanipa* (*Melanipa Sábia*, *Melanipa Prisioneira*). Karamanou 2005: 1 estabelece ainda um outro tipo de paralelismo: “Em outros tratamentos de fases sucessivas da mesma lenda, feitos por Eurípides, como os pares *Ifigénia em Áulis-Ifigénia entre os Tauros* e *Melanipa Sábia-Melanipa Cativa*, há a tendência para traços paralelos; as peças mais antigas do ponto de vista mítico (*Ifigénia em Áulis* e *Melanipa Sábia*) tratam da separação de uma jovem da sua família de origem, enquanto as que são inspiradas em fases posteriores do mito (*Ifigénia entre os Tauros* e *Melanipa Cativa*) têm o seu cenário transportado para paragens remotas, e tratam do motivo do salvamento e do encontro com um parente”. Há, portanto, no conjunto, simetrias sugestivas de

um autor de certo modo experimentalista, que regressa às suas próprias produções para ensaiar novos efeitos. Por isso, interpretar os fragmentos de Eurípides e tentar, ainda que dentro de limites estritos, a reconstituição das peças respetivas implicará sempre um diálogo com os outros dramaturgos, mas também, naturalmente, entre as peças conservadas e fragmentárias do próprio autor, com manifestas vantagens para a interpretação de umas e de outras. Torna-se, assim, mais perceptível, sob diversos ângulos de análise, a técnica do autor, sendo o corpo de peças conservadas muito limitado perante a amplitude de toda a produção.

Do conjunto de peças conservadas e fragmentárias outras conclusões sugestivas se tornam patentes. Ora o vemos enveredar por temas populares (*Andrómeda*, *Antígona*), no teatro trágico e cómico, a que imprime notas profundamente inovadoras; ora dar preferência a lendas de tratamento mais escasso, em que a sua produção pode figurar como única, pelo menos dentro dos limites do nosso conhecimento sobre o teatro grego (*Antíope*). Num e noutro caso, é frequente que a fórmula adotada por Eurípides se tenha tornado marcante na trajetória da reescrita de um determinado mito. Mas parece fora de dúvida que, seguindo uma tendência generalizada, os mitos troiano e tebano sejam predominantes. Abonam esta realidade os títulos dedicados a cada um desses mitos preponderantes: no primeiro caso, *Alexandre*, *Andrómaca*, *Electra*, *Hécuba*, *Helena*, *Ifigénia entre os Tauros*, *Ifigénia em Áulis*, *Orestes*, *Palamedes*, *Filoctetes*, *Protesilau*, *Reso*, *Escírios*, *Télefo*, *Troianas*; no segundo, *Alcméon em Psófis*, *Alcméon em Corinto*, *Antígona*, *Antíope*, *Crisipo*, *Hipsípila*, *Édipo*, *Fenícias*.

Anexa à preferência por determinado tema está também a discussão de certos conceitos ou pressupostos de natureza filosófica, para cuja perceção o relacionamento com as peças

conservadas é fundamental. Ou seja, certas linhas do pensamento euripídiano ganham relevo e consistência pela difusão que têm, se considerado um espectro maior da sua produção. É o caso, por exemplo, do jogo entre aparência e realidade, muito forte na *Helena* e igualmente perceptível em *Alexandre*; da incompatibilidade entre justiça e retórica; do contencioso entre *physis* e *nomos*; do matricídio e da poluição que provoca, relacionando o caso célebre de Orestes com o de Alcméon. A identificação de certas cenas ou episódios, a par da repetição eventual de um vocabulário sugestivo, podem induzir a compreensão deste tipo de tópicos.

A tendência para um certo padrão de estrutura – o que poderíamos chamar “intrigas-tipo” –, como aquela que se centra no efeito desenfreado da paixão sobre a sensibilidade feminina (*Medeia*, *Hipólito*, nas tragédias conservadas), num sacrifício humano (*Heraclidas*, *Hécuba*, *Ifigénia em Áulis*, que nos chegaram, mas também em *Andrómeda* entre as fragmentárias), ou aquelas em que assentam as chamadas “tragédias romanescas”, de que *Ifigénia entre os Tauros*, *Íon* e *Helena* são testemunhos falantes dentro das peças conservadas, redimensionam-se com diversos outros casos (*Alcméon em Corinto*, *Andrómeda*), tidos em conta os fragmentos,<sup>12</sup> identificando a abundância de um ‘estilo’ numa determinada fase da carreira do poeta, num tempo mais precoce da sua produção no primeiro caso, e na década de vinte do séc. V a.C., no segundo.

Em consonância com a estrutura está a preferência recorrente por certos tipos de personagem. Tudo aponta – títulos, peças conservadas e fragmentárias, testemunhos dos

---

<sup>12</sup> *Mulheres de Creta*, *Cretenses*, *Hipólito Velado*, *Estenebeia* redimensionam, nas peças fragmentárias, o efeito devastador das paixões. Enquanto *Antiope*, *Auge*, *Dánae*, *Melanipa* insistem no padrão romanesco.

contemporâneos –, para a predominância de figuras femininas na cena de Eurípides. O empenho persistente do poeta por analisar e revelar os escaninhos controversos da alma feminina justificam essa preferência. As intrigas amorosas concedem protagonismo a essas figuras, quer padeçam dos tormentos de uma paixão frustrada ou insatisfeita, quer sejam vítimas de assédio por amantes não desejados, sobretudo encarnados em deuses, Zeus e Apolo com maior visibilidade. Uma personagem insistente na produção do poeta é a jovem violada antes do casamento, que constitui uma ameaça para a dignidade ou os interesses da família e que, por isso, é sujeita a punições exemplares, para ser depois redimida como vítima de uma violação muitas vezes involuntária. Junto das heroínas apaixonadas ou tornadas mães por uma indesejada violação, estão as Amas, uma personagem a que o relevo visível nas peças conservadas se vê claramente acrescido pelas fragmentárias (*Éolo, Álope, Auge, Dánae*).

Algumas componentes – como o prólogo, o párodo, o reconhecimento, a aparição do *deus ex machina* –, pelas suas características convencionais, de tópicos usados, de linguagem, de métrica, são talvez mais facilmente identificáveis. Outras, como os *agônes*, dedicados à discussão de conceitos ou valores prioritários em cada peça, criam mais dúvidas sobre o ponto da intriga a que poderiam corresponder ou mesmo às personagens envolvidas (caso de *Alexandre, vide infra*). Ensaios ousados, como a intromissão de uma parábase, elemento típico da comédia, na intervenção coral de *Dánae* revela a interação do poeta com influências desse outro gênero muito bem sucedido, igualmente comprovadas em cenas bem identificadas de *Helena* e *Orestes* que conservamos.

Os dramas satíricos são, sem dúvida, a componente menos bem conhecida da produção dramática de Eurípides. Por isso,

também neste caso os poucos fragmentos que conservamos são preciosos para levantar a cortina do véu. Contam-se neste número os dois *Autólico*, baseados num mito que se inspirava nos ascendentes de Ulisses, o mais célebre dos enganadores; enquanto *Busíris* trazia a cena um Hércules, comilão e abrutalhado, muito próximo da figura que a comédia consagrou.

Numa palavra, através da consideração dos fragmentos recuperamos o perfil filosófico e literário de Eurípides, paradoxalmente coerente, dentro de uma incrível versatilidade e inconformismo que sempre lhe foram reconhecidos.

### BIBLIOGRAFIA

- Aélión, R. (1981), “Le bûcher d’Alcmène”, *RPh* 55: 225-36.
- Alberto, P. F. (2007), *Ovídio. Metamorfoses*. Lisboa: Cotovia.
- Anderson, W. S. (1982), “Euripides’ *Auge* and Menander’s *Epitrepontes*”, *GRBS* 23.2: 165-77.
- Arcellaschi, A. (2002), “La *Médée* d’Ennius”, in López, Pociña (eds.): 367-87.
- Austin, C., Olson, S. D. (2004), *Aristophanes. Thesmophoriazusae*. Oxford: University Press.
- Bañuls Oller, J. V., Morenilla, C. (2008), “*Andrómeda* en el conjunto de las tragedias de Eurípides”, *CFC (G): Estudios Griegos e Indoeuropeos* 18: 89-110.
- Belfiore, E. S. (2000), *Murder among friends. Violation of philia in Greek tragedy*. Oxford: University Press.
- Bernabé, A. (reimpr. 1987), *Poetae Epici Graeci. Testimonia et Fragmenta*. I. Berlin: De Gruyter.
- Bernardini, M. L. (2016), “*L’Antiopé* di Euripide: l’intteletuale fra tradizione sapienziale e nuove intanze politico-culturale”, *Prometheus* 42: 32-60.

- Biga, A. M. (2014), *L'Antiope d'Euripide*. Trento, Lille: Università degli Studi di Trento, Université Charles de Gaulle Lille III. Tese de doutoramento.
- Biga, A. M. (2017), "L'*Antigone* d'Euripide", in Poli, M. de (ed.), *Euripides. Stories, Texts, and Stagecraft*. Padova, University Press: 31-41.
- Bonfante, L. (2010), "Euripides in Etruria: Admetus and Alcestis", in *Studies in Ancient Theatre in Honour of Gregory M. Sifakis*. Heraklion, Crete University Press: 463-75.
- Boyle, A. J. (2012), "Introduction: Medea in Greece and Rome", *Ramus* 41.1-2: 1-32.
- Campos Daroca, J. (2003), "Sócrates vs Anfión: sobre la recepción filosófica de la *Antiope* de Eurípides", in Nieto Ibañez, M. (ed.), *Lógos helleníkós: homenaje al profesor Gaspar Morochó Gayo*. I. Universidad de León, Secretariado Publicaciones y Medios Audiovisuales: 243-50.
- Casali, S. (1998), "Ovid's Canace and Euripides' *Aeolus*: Two Notes on *Heroides* 11," *Mnemosyne* 51: 700-10.
- Castellaneta, S. (2020), "Sulla datazione dell' *Antiope* di Euripide", *Frammenti sulla scena (online)*. Studi sul dramma antico fragmentario. Università degli Studi di Torino. <http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>
- Collard, Ch. (2017), "Fragments and fragmentary plays", in McClure (ed.): 347-64.
- Collard, Ch., Bubenik, F. (1993), "Euripides, *Andromeda*", *JHS* 113: 190-1.
- Collard, Ch., Cropp, M., Lee, K. H. (1995, reimpr. 2009), *Euripides: Selected Fragmentary Plays*. I. Warminster: Aris & Phillips.
- Collard, Ch., Cropp, M. (2008), *Euripides VII Fragments: Aegeus-Meleager*. Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Cousland, J. R. C., Hume, J. R. (2009), *The play of texts and fragments*. Leiden: Brill.
- Crepaldi, C. L. (2016), “Os fragmentos de *Andrômeda* de Eurípidés”, *Estudos Linguísticos e Literários* 55: 356-73.
- Cristóbal, V. (1989), “Perseo y Andrômeda: versiones antiguas y modernas”, *Cuadernos de Filología Clásica* 23: 51-96.
- Cropp, M. (2005), “Lost Tragedies: A Survey”, in Gregory, J. (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*. Oxford, Blackwell Publishing: 271-92.
- Curnis, M. (2003), *Il Bellerofonte di Euripide*. Torino: Edizioni dell’Orso.
- Davies, M. Finglass, P. (2014), *Stesichorus. The poems*. Cambridge: University Press.
- Dunn, F. (2020), “Affective attachments in some late tragedies of Euripides”, in Markantonatos (ed.): 947-65.
- Easterling, P. (ed.) (1997), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: University Press.
- Filócomo, C. (2021), “Un acercamiento a la locura del Alcmeón eurípideo”, in Gambón (ed.): 125-52.
- Finglass, P. (2019), “Euripides’ *Medea* in context”, in Pociña *et alii* (eds.): 11-20.
- Floridi, L. (2018), “Luc. *DMar.* 14: Perseo e Andromeda tra iconografia e teatro (con un’appendice su *DMar.* 12)”, *Aevum Antiquum* 18: 205-45.
- Francisetti Brolin, S. (2013), “Sul mito tragico di Alcmeone: la mitologia politica di un secondo Oreste”, *Acc. Sc. Torino, Atti Sc. Mor.* 147: 73-84.
- Funke, M. K. (2013), *Euripides and gender: The difference fragments make*. Washington: PhD thesis.

- Gambón, L. (2017), “The fragmentary Greek tragedy and the myth of Alcmeon”, *Argos* 40: 9-28.
- Gambón, L. (ed.) (2020), *Un corpus olvidado. La tragedia fragmentaria y sus héroes*. Bahía Blanca: Colección Estudios Sociales y Humanidades.
- García Soler, M. J. (2010), “Euripides’ critique of Athletics in *Autolykus*, fr. 282 N<sup>2</sup>”, *Nikephoros* 23: 139-53.
- Gibert, J. (1999-2000), “Falling in love with Euripides (“Andromeda”)", *Illinois Classical Studies* 24-25: 75-91.
- Gibert, J. (2009), “Euripides’ *Antiope* and the Quiet Life,” in Cousland, J. R., Hume, J. R. (eds.), *Fragments: Essays Presented to Martin J. Cropp on his 65th Birthday*. Leiden, Brill: 23-34.
- Gibert, J. (2020), “*Ion*”, in Markantonatos (ed.): 233-54.
- Hall, E. (1989), *Inventing the barbarian. Greek self-definition through tragedy*. Oxford: University Press.
- Hall, E. (1997), “The Sociology of Athenian Tragedy”, in Easterling (ed.): 93-126.
- Hanson, J. O. (1964), “Reconstruction of Euripides’ *Alexandros*”, *Hermes* 92.2: 171-81.
- Harder, A. (1985), *Euripides’ Kresphontes and Archelaos*. Leiden: Brill.
- Herzog, R. (2015), *Κακὸς εὐνάτωρ: Divine rape on the tragic stage*. Barnard College: PhD.
- Huys, M. (1985), “Some reflections on the controversial identity of the πρέσβυς in Euripides’ “Trojan Women” (v. 921) and his “Alexandros” (fr. 43 Col. III 12)”, *L’Antiquité Classique* 54: 240-53.
- Huys, M. (1986), “The Plotting Scene in Euripides’ “Alexandros”: An Interpretation of Fr.23, 23A, 23B, 43 Sn. (Cf. Hypothesis, ll.23-25)”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, Bd. 62: 9-36.



- Huys, M. (1990), “Euripides, *Auge*, fr. 265, 272, 278, 864 N.<sup>2</sup> and the role of Herakles in the play”, *Sacris Erudiri* 31: 169-85.
- Huys, M. (1995), “Euripides, *Alexandros*, fr. 48 Nauck<sup>2</sup> (= 32 Snell = 65 Mette)”, *L'Antiquité Classique* 64: 187-90.
- Inglese, L. (1992), “*Antigone* di Euripide”, *RCCM* 34: 175-90.
- Jouan, F. (1995), “Les légendes étologiques chez Euripide”, *Humanitas* 47: 139-50.
- Jouan, F., Van Looy, H. (2019-<sup>3</sup>2020), *Euripide. Tragédies. VIII.1-2. Fragments*. Paris: Les Belles Lettres.
- Kambitsis J. (1972), *L'Antiope d'Euripide*. Atene: Hourzamanis.
- Kannicht, R. (2004), *Tragicorum Graecorum Fragmenta. V*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Karamanou, I. (2002-3), “An Apulian volute-krater inspired by Euripides’ *Dictys*”, *BICS* 46: 167-75.
- Karamanou, I. (2003), “The myth of Alope in Greek tragedy”, *L'Antiquité Classique* 72: 25-40.
- Karamanou, I. (2005), *A commentary on Euripides’ Danae and Dyc-tis*. University of London: UMI.
- Karamanou, I. (2005), “Euripides’ *Alcmeon in Corinth* and Menander’s *Periceirromene*. Similarities in theme and structure”, in Alvar Esquerra, A., González Castro, J. F. (eds.), *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos. II*. Madrid, SEEC: 337-44.
- Karamanou, I. (2010), “Aristotle’s *Poetics* as a source for lost tragedies”, *Perfiles de Grecia e Roma. Actas del XII Congreso Español de Estudios Clásicos. II*. Madrid, SEEC: 389-98.
- Karamanou, I. (2011), “The Hektor–Deiphobos agon in Euripides’ *Alexandros* (fr. 62b K: P. Strasb. 2342.2 and 2343)”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 178: 35-47.

- Karamanou, I. (2012), “Euripides’ family reunion plays and their socio-political resonances”, in Zimmermann, B., Markantonatos, A. (eds.), *Crisis on stage. Tragedy and comedy in late fifth-century Athens*. Berlin, New York, De Gruyter: 239-50.
- Karamanou, I. (2013), “The attack-scene in Euripides’ *Alexandros* and its reception in Etruscan art”, *BICS* 126.2: 415-32.
- Karamanou, I. (2017), *The fragments of Euripides’ Alexandros*. Berlin and Boston: De Gruyter.
- Karamanou, I. (2019), *Refiguring tragedy. Studies in plays preserved in fragments and their reception*. Berlin: De Gruyter.
- Karamanou, I. (2020), “Fragments and lost tragedies: *Alexandros* and later Euripidean tragedy”, in Markantonatos (ed.): 440-64.
- Kirk, G. S. (1990), *The Iliad: a commentary*. I. Cambridge: University Press.
- Koniaris, G. L. (1973), “*Palamedes, Troades, Sysiphus* – a connected tetralogy? A connected trilogy?”, *HSPh* 77: 85-124.
- Kousoulini, V. (2020), *Female characters, female sympathetic choruses, and the “suppression” of antiphonal lament at the openings of Euripides’ Phaethon, Andromeda, and Hypsipyle*. Torino: Università (online).
- Kovacs, D. (1984), “On the *Alexandros* of Euripides”, *HSPh* 88: 47-70.
- López, A., Pociña, A. (eds.) (2002), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. I*. Granada: Universidad de Granada.
- López Cruces, J. L. (2002), “Olimpiodoro (in *Grg.* 26.20) y la *Antíope* de Eurípides”, *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Griegos e Indoeuropeos* 12: 271-85.
- Lourenço, F. (2018), *Homero. Odisseia*. Lisboa: Quetzal.
- Marcovich, M. (1977), “Euripides’ attack on the athletes”, *Ziva Antika* 27: 51-4.

- Markantonatos, A. (2020), *Brill's Companion to Euripides*. Leiden, Boston: Brill.
- Mastromarco, G. (2008), "La parodia dell'*Andromeda* euripidea nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane", *CFC (G): Estudios Griegos e Indoeuropeos* 18: 177-88.
- McClure, L. (2017), *A Companion to Euripides*. Oxford: Blackwell.
- Mesturini, A. M. (1980-1981), "Euripide, *Bellerofonte* fr. 289 N<sup>2</sup>", *Helikon* 20-1: 301-7.
- Morenilla Talens, C., Llagüerri, N. (2019), "La *Antígona* de Eurípidés y el Pap. Oxy. 3317", *Euphrosyne* 47: 9-30.
- O'Sullivan, P., Collard, Ch. (2013), *Euripides: Cyclops and Major Fragments of Greek Satyric Drama*. Oxford: Oxbow Books.
- Pagano, V. (2010), *L'Andromeda di Euripide: edizione e commento dei frammenti*. Alessandria: Edizione dell'Orso.
- Page, T. E. (1942), *Greek Literary Papyri*. Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Papamichael, E. M. (1983), "Bellerophon and Stheneboia (or Anteia)", *Dodona* 12: 45-74.
- Pechstein, N. (2013), *Euripides Satyrographos*. Berlin: Vieweg, Teubner Verlag.
- Perczyk, C. (2021), "La locura trágica: el caso de las tragedias fragmentarias de Eurípidés sobre el mito de Alcmeón", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos* 31: 35-54.
- Peterson, E. (1904), "Andromeda", *JHS* 24: 99-112.
- Pociña, A., López, A., Morais, C., Silva, M. F., Finglass, P. (eds.) (2019), *Portraits of Medea in Portugal during the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries*. Leiden: Brill.
- Pociña, A. (2019), "Versions of Medea in Classical Latin", in Pociña *et alii* (eds.): 31-44.

- Porter, J. (1990), "Euripides and Menander: *Epitrepontes*, Act IV", *GRBS* 31.3: 255-80.
- Powell, A. (ed.) (1990), *Euripides, women, and sexuality*. London, New York: Routledge.
- Puccio, F. (2021), "L'altra Antigone. La vicenda della figlia di Edipo nei frammenti dell'omonima tragedia perduta di Euripide", in *Frammenti sulla cena (online)*. Università degli Studi di Torino: 84-106. <http://www.ojs.unito.it/index.php/ffs>
- Pulquério, M. (1992), *Platão. Górgias*. Lisboa: Edições 70.
- Quijada, M. (2004), "Dioniso, lector de *Andrómeda* en *Ranas*", in Bartolomé, J., González, M. C., Quijada, M. (eds.), *La escritura y el libro en la Antigüedad*. Madrid, Ediciones Clásicas: 239-56.
- Radt, S. (1999), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. 4. *Sophocles*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Ribeiro, W. (2018), "Busíris, um drama satírico de Eurípides", *Codex – Revista de Estudos Clássicos* 6.1: 182-99.
- Riedweg, Ch. (1990), "The 'atheistic' fragment from Euripides' *Bel-lerophon* (286 N<sup>2</sup>)", *Illinois Classical Studies* 15.1: 39-52.
- Rodrigues, N. S. (2001), "Garrett e a tragédia de tema clássico. O exemplo de *Méropé*", *Humanitas* 53: 385-408.
- Romero Mariscal, L. (2005), "Alejandro de Eurípides: la configuración literaria de um motivo folclórico", *Ágora* 7: 11-24.
- Romilly, J. de (1971), *Le temps dans la tragédie grecque*. Paris: Vrin.
- Sandbach, F. H. (1972), *Menandri reliquiae selectae*. Oxford: Clarendon Press.
- Schironi, F. (2016), "The Reception of Ancient Drama in Renaissance Italy", in Zyl Smit (ed.): 133-53.
- Scodel, R. (1980), *The Trojan Trilogy of Euripides*. Hypomnemata 60. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- Scodel, R. (2020), “Euripides and Ancient Greek Philosophy”, in Markantonatos (ed.): 966-87.
- Scullion, S. (2006), “The Opening of Euripides’ *Archelaus*”, in Cairns, D., Liapis, V. (eds.), *Dionysalexandros: Essays on Aeschylus and His Fellow Tragedians in Honour of Alexander F. Garvie*. Swansea, The Classical Press of Wales: 185-200.
- Seaford, R. (1990), “The structural problems of marriage in Euripides”, in Powell (ed.): 151-76.
- Shaw, C. (2020), “Euripides and the satiric drama”, in Markantonatos (ed.): 465-91.
- Silva, M. F. (2020), “‘El libro’ en la Grecia clásica. Primeros pasos hacia un gran futuro”, in Gallego Cuiñas, A., López, A., Pociña, A. (eds.), *El Libro. Reflexiones interdisciplinarias sobre la lectura, la biblioteca y la edición*. Granada, EUG: 9-23.
- Sommerstein, A., Fitzpatrick, D., Talbot, Th. (2012), *Sophocles. Selected Fragmentary Plays*. Liverpool: University Press.
- Sourvinou-Inwood, C. (1979), “Theseus as son and stepson: A tentative illustration of the Greek Mythological mentality”, Supp. 40, *Bulletin of the Institute of Classical Studies*. Oxford: University Press.
- Stewart, E. (2014), “‘There’s nothing worse than athletes’: Criticism of athletics and professionalism in the archaic and classical periods”, *Nikephoros* 27: 155-76.
- Stewart, E. (2021), “Tragedy and Tyranny: Euripides, Archelaus of Macedon and Popular patronage”, *Dialogues d’Histoire Ancienne* 21: 81-101.
- Taplin, O. (2007), *Pots and plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.* Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Torrance, I. (2011), “In the footprints of Aeschylus: Recognition, allusion and metapoetics in Euripides”, *AJPh* 132.2: 177-204.

- Tosi, R. (1996), *Dicionário de sentenças latinas e gregas*. Trad. port. Benedetti, I. C. São Paulo: Martins Fontes.
- Trivigno, F. (2009), “Paratragedy in Plato’s *Gorgias*”, *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 36: 73-105.
- Vahtikari, V. (2014), *Tragedy Performances outside Athens in the late fifth and the fourth centuries BC*. Helsinki: Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens.
- Xanthakis-Karamanou, G. (2012), “The *Archelaus* of Euripides: Reconstruction and Motifs”, in Rosenbloom, D., Davidson, J. (eds.), *Greek Drama*. IV. Oxford, Aris & Philips: 108-26.
- Xanthakis-Karamanou, G., Mimidou, E. (2014), “The ‘Aeolus’ of Euripides: concepts and motifs”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 57.1: 40-60.
- Watson, P. (1995), *Ancient stepmothers. Myth, misogyny and reality*. Leiden: Brill.
- Webster, T. B. L. (1965), “The ‘Andromeda’ of Euripides”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 12: 29-33.
- Webster, T. B. L. (1965b), “A note on the date of Euripides’ *Aigeus*”, *L’Antiquité Classique* 34.2: 519-20.
- Webster, T. B. L. (1967), *The tragedies of Euripides*. London: Methuen.
- White, J. A. (1982), “Bellerophon in the ‘Land of Nod’: some notes on *Iliad* 6. 153-211”, *AJP* 103: 119-27.
- Will, J. (2015), *Euripides’ Antiope and the Theban trilogy*. Ontario: Queen’s University.
- Wright, M. (2005), *Euripides’ Escape-Tragedies: A Study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians*. Oxford: University Press.
- Wright, M. (2019), *The Lost Plays of Greek Tragedy*. 2. *Aeschylus, Sophocles and Euripides*. London: Bloomsbury Press.

Wyles, R. (2016), “Ancient Drama in the French Renaissance and up to Louis XIV”, in Zyl Smit (ed.): 154-72.

Zanolla, M. (s/d), *L'Alcmena e l'Auge de Euripide*. Università degli Studi di Verona: tese di dottorato.

Zyl Smit, B. (ed.) (2016), *A Handbook to the Reception of Greek Drama*. London: Blackwell.

(Página deixada propositadamente em branco)



# EGEU (ΑΙΓΕΥΣ)

## FRS. 1-13 KANNICHT

### Outras criações no teatro

Sófocles, *Egeu* (frs. 19-25<sup>a</sup> Radt)

Filílio, *Egeu* (frs. 1-2 K.-A.)

Énio, *Medeia* (fr. 112 Jocelyn)<sup>13</sup>

### Testemunhos sobre o mito

Apolodoro, *Biblioteca* 3.16.1, *Epítome* 1.4-6<sup>14</sup>

Plutarco, *Vida de Teseu* 12.3-5<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Énio teria, de acordo com alguns comentadores, sido autor de duas versões de *Medeia*, *Medeia e Medeia Exul*, a primeira das quais seria talvez próxima do *Egeu* de Eurípides; sobre a controvérsia gerada por esta hipótese, *vide* Arcellaschi 2002: 367, Boyle 2012: 6, Pociña 2019: 32.

<sup>14</sup> É relevante para a compreensão do mito e eventualmente da versão de Eurípides o testemunho de Apolodoro, *Epítome* 1.4.6: “Depois de limpar a estrada que, ao longo do Istmo de Corinto, leva de Trezena a Atenas, Teseu chegou a esta cidade. Medeia, que à altura vivia com Egeu, conspirou contra ele e insinuou em Egeu suspeitas, com o argumento de que Teseu preparava uma conspiração. Temeroso, Egeu, que não tinha reconhecido o filho, mandou-o combater o touro de Maratona. Cumprida esta façanha, Egeu deu-lhe a beber um veneno que, no próprio dia, Medeia lhe tinha fornecido. Mas no preciso momento em que a bebida lhe era servida, Teseu ofereceu ao pai a espada deixada por Egeu em Trezena como sinal de reconhecimento. Ao reconhecê-la, Egeu arrancou a taça das mãos de Teseu. Após o reconhecimento pelo pai, Teseu expulsou Medeia ao constatar-lhe as maquinações”.

<sup>15</sup> Igualmente relevante sobre este episódio é o testemunho de Plutarco: “Percebendo que se tratava de Teseu, quando Egeu ainda o ignorava, Medeia persuadiu o velho, que vivia em permanente sobressalto por conta das dissensões políticas, a convidar o jovem para um banquete de hospitalidade e a envenená-lo. Teseu dirigiu-se para o banquete e não lhe pareceu conveniente dar-se a conhecer primeiro.

Pausânias 2.3.8<sup>16</sup>

Ovídio, *Metamorfoses* 7.398-424

Iconografia: *LIMC* 1.1 (1981) *s.u.* Aigeus: 359-67; 1.2: 274-80

## SINOPSE

Contava o mito que, quando Teseu, o filho de Egeu, chegou a Atenas vindo de Trezena, sua pátria materna, não se deu a conhecer desde logo. Mais perspicaz do que Egeu, Medeia,<sup>17</sup> com quem o soberano ateniense mantinha uma relação, identificou de imediato o recém-chegado como o filho do rei e temeu que a legitimidade do seu nascimento fizesse dele herdeiro do trono, em prejuízo de Medo, o filho que a princesa colca tinha tido com o rei de Atenas. Numa tentativa de se livrar do rival, aconselhou Egeu a eliminar o seu hóspede, alimentando nele suspeitas sobre as intenções do jovem. Mas na iminência do crime, Egeu, ao reparar na espada e nas

---

Mas no propósito de dar ao pai a iniciativa do reconhecimento, desembainhou a espada como para cortar as carnes e exibiu-lha. Egeu, compreendendo tudo de imediato, derramou a taça do veneno, interrogou o filho e saudou-o com um abraço. Convocou então os cidadãos para lhes apresentar o jovem, que eles receberam com satisfação dada a sua valentia. Ao que consta, o veneno entornado da taça derramou-se no local onde agora existe o recinto do Delfínio”.

<sup>16</sup> Pausânias esclarece o desfecho do episódio: “Medeia foi nessa altura para Atenas e desposou Egeu. Algum tempo depois, foi apanhada a conspirar contra Teseu; fugiu então de Atenas, e foi refugiar-se na chamada Ária, cujos habitantes dela receberam o nome de Medos. O filho que ela levou ao fugir para refugiar-se em Ária, nascido, ao que se diz, de Egeu, tinha o nome de Medo”.

<sup>17</sup> Medeia, com maior ou menor amplitude, intervinha em três tragédias de Eurípides: *Filhas de Pélias*, *Egeu* e *Medeia*.

sandálias<sup>18</sup> que Teseu exibia, por ele próprio escondidas em Trezena como objetos de reconhecimento do filho que lá tinha tido com Etra, filha de Piteu, fez-lhe saltar da mão a taça do veneno.<sup>19</sup> Desmascarada, Medeia fugiu – ou foi expulsa – para a Ásia. A vitória sobre o touro de Maratona ocorreria apenas mais tarde (cf. Plutarco, *Vida de Teseu* 12.3-5).

Webster (1965b: 519) defende que a versão que Eurípides tornou popular, no final da primeira metade do séc. V a.C., a calcular pelo testemunho da cerâmica, “era aquela em que Medeia tentava envenenar Teseu depois, e não antes, da captura do touro de Maratona”.<sup>20</sup> Segundo esta outra versão, Medeia começou por encarregar o jovem – ou por convencer Egeu a encarregá-lo (Apolodoro, *Biblioteca* 3.16.1), com argumentos do perigo que ele representava para o seu poder – de liquidar o touro de Maratona, pensando desta forma livrar-se de um rival. Desencantada com o resultado do seu propósito perante a vitória de Teseu, só então Medeia teria tentado envenená-lo no regresso a Atenas; quem sabe se o faria com a conivência do próprio Egeu, por entender o vigor demonstrado pelo jovem como uma ameaça acrescida (*Mythogr. Vatic.* 1.48).

Dada a escassez dos fragmentos conservados, as dúvidas são de fundo: sobre qual a versão adotada por cada um dos

---

<sup>18</sup> Em Plutarco, *Vida de Teseu* 12.4, o próprio Teseu procura forçar o reconhecimento, usando a espada que o pai deixara em Trezena para cortar as carnes no banquete. Sobre estes objetos que Egeu deixou escondidos sob uma pedra e que o filho recuperou quando adolescente, cf. Plutarco, *Vida de Teseu* 3.6-7, 6.2-3, Pausânias 1.27.8, 1.32.7, 1.34.6.

<sup>19</sup> De acordo com o testemunho de Pausânias (2.3.8), Teseu integrava o episódio como potencial vítima de Medeia e motivo de um culto, no Delfínio, o local em que o jovem teria sido reconhecido pelo pai e cancelado o projeto da madrasta de eliminar um concorrente à sucessão do seu próprio filho, Medo.

<sup>20</sup> Sobre a aventura de Teseu contra o touro de Maratona, cf. Plutarco, *Vida de Teseu* 14.1, Pausânias 1.27.10.

dois trágicos, Sófocles e Eurípides, ou ainda sobre a autoria dos fragmentos conservados. Alguns elementos muito do gosto de Eurípides são sugeridos por testemunhos como o de Apolodoro. A existência de um filho não reconhecido, que encarna o legítimo herdeiro do trono de Atenas, a tentativa levada a cabo por uma madrasta ciumenta de o envenenar, a revelação e salvação do visado durante um banquete, o reconhecimento, a ameaça sobre o culpado, constituem as linhas mestras de uma estrutura que se encontra também em *Íon*. Mas em *Cresfonte* (c.430-424 a.C.), uma peça perdida de Eurípides, mas com data mais próxima de *Egeu*, já ocorreria o tema da iminência da eliminação de um parente próximo. A data proposta para a criação de Eurípides ronda os anos 440 a.C., ou seja, será anterior à produção de *Medeia* (431 a.C.).<sup>21</sup> A peça teria por cenário o palácio de Egeu, em Atenas e, por personagens, pelo menos Egeu, Medeia e Teseu. O coro seria muito provavelmente constituído por cidadãos de Atenas.

## FRAGMENTOS

### 1 (Clemente de Alexandria, *Miscelâneas* 6.2, 11.3)

Que terra poderemos dizer que tu deixaste  
para te tornares hóspede desta cidade? Qual a fronteira da tua pátria?  
Quem te gerou? Que progenitor se te atribui?

---

<sup>21</sup> Collard, Cropp 2008: 4-5 sublinham o facto importante de as representações deste episódio na cerâmica, incluindo de um modo geral Egeu, Teseu e uma figura feminina segurando um jarro e um prato para as libações, terem passado, a partir de 430 a.C., a caracterizar a figura feminina com traços orientais. Medeia passou então a usar adereços identificativos da estrangeira. Mas esclarecem: não que a figura feminina não fosse desde sempre Medeia, apenas o propósito de a caracterizar como asiática poderia resultar da influência de Eurípides.

Este fragmento, como o seguinte, corresponde certamente a um ponto ainda inicial na peça, em que a identidade de Teseu era questionada. Kannicht 2004: 153 admite, como possíveis interlocutores de Teseu, o corifeu ou Medeia.

## 2 (*schol. Aristófanes, Aves 494*)

Coro      Que nome te deu a tua mãe, no décimo dia após o teu  
nascimento?

O coro, a quem Kannicht atribui este verso, seria provavelmente constituído por Atenienses. No décimo dia após o nascimento de uma criança, era costume o pai reunir parentes e amigos para uma comemoração, em que apresentava o recém-nascido e anunciava o nome que lhe era dado (c. Iseu 3.30, Demóstenes 39.22). Jouan, Van Looy 2020: 9 preferem atribuir esta pergunta a Medeia, na sequência do interrogatório abonado no fragmento anterior e acrescentam um argumento sugestivo: “Há uma anomalia (propositada) no facto de o nome ter sido dado pela mãe: uma vez que Medeia é a única a adivinhar a verdade e a saber que a mãe (Etra) lhe deu o nome na ausência do pai, o fragmento deve ser-lhe atribuído”.

## 3 (*Estobeu 4.22.161*)

De senhores cobardes, mulheres de boca ousada.

Este fragmento e o seguinte muito provavelmente referem-se a Medeia. Parece estar em causa o contraste entre a ousadia de Medeia e uma certa debilidade típica de Egeu. Alguma natural credulidade, somada ao respeito pela regra da hospitalidade que convém ao soberano de Atenas, podem de certa forma justificar esse perfil.<sup>22</sup> Tal desequilíbrio permite algumas observações de tom misógino, habituais em Eurípides.

#### 4 (Estobeu 4.22.157)

Pois uma mulher tende a ser hostil aos filhos  
de uma união anterior, quando ela, do pai deles, é uma  
segunda esposa.

Naturalmente a peça poria em causa a figura agressiva e falsa da madrasta de que Sófocles e Eurípides fizeram criações emblemáticas.<sup>23</sup> Este tornou-se um tema claramente popular no séc. V a.C.

#### 5 (Estobeu 3.34.3)

Se não refreares a língua, tanto pior para ti.

---

<sup>22</sup> Hall 1997: 103 é menos benevolente na caracterização de Egeu, ao considerá-lo “ridículo”, porque “crédulo e preocupado com a sua infertilidade”. Dá força a esta leitura a forma como Plutarco, *Vida de Teseu* 12.3 se lhe refere, depois de acentuar a instabilidade política que grassava em Atenas aquando da chegada de Teseu: “... como Egeu não sabia de nada, era velho e estava assustado perante a situação da revolta ...”. Por sua vez Melero 2002: 322 é muito insistente na ideia de “medo” que deprime Egeu na peça e é “consustancial à sua personalidade”.

<sup>23</sup> Sófocles, *Egeu*, *Eurialo*, *Fedra*, *Fineu*, *Fénix*, *Frixo*, *Tocadoras de tímpano*, *Tiro*; Eurípides, *Antiope*, *Hipólito I e II*, *Melanipa Desmotis*, *Frixo I e II*, *Tenes*. Vide Watson 1995: 20.

**6 (Estobeu 3.39.6)**

De facto, o que pode ser para um homem mais querido do  
que o solo pátrio?

**7 (Órion, *Florilégio* 6.1 Haffner; Estobeu 3.9.5)**

Melhor do que a riqueza e do que um terreno fértil  
é o convívio com gente justa e reta.

Medeia, nesta sequência de fragmentos, procuraria infiltrar suspeitas no espírito de Egeu que, impressionado pelos méritos do jovem, o defendia, apesar do que julgava a sua origem modesta.

**7ª (Estobeu 4.4.1 = Eurípides, *Theseus* fr. 389 N<sup>2</sup>)**

Pois um homem que de riqueza está privado,  
mas é capaz de usar os braços, não se resigna.  
São os bens de quem os tem que ele se apraz em roubar.

Seriam estas palavras de acusação e alerta de Medeia a Egeu, suscitando nele suspeitas contra Teseu, ainda para o pai um desconhecido?

**8 (Estobeu 4.6.6)**

Até sofrer a tirania de um homem nobre é bom.

**9 (Estobeu 4.29.9)**

Coro<sup>2</sup> Melhor do que um nascimento nobre  
é agir com retidão.

**10 (Estobeu 4.51.6)**

Tem de morrer  
mesmo quem, em casa, permanece ao abrigo de perigos.

Os fragmentos 10-11 poderiam estar relacionados com a luta de Teseu contra o touro, ou eventualmente com outras façanhas do herói. Estas palavras poderiam constituir um elogio do risco que traz glória e a condenação de quem permanece protegido em casa, sem que mesmo assim se livre da morte, como qualquer mortal.

**11 (Estobeu 3.1.61)**

Mesmo na queda, pode mostrar-se excelência na morte.

**11<sup>a</sup> (Fócio, *Lexicon* α 1949 Theodoridis)**

Junto da fonte, um leito juncado de flores.

Jouan, Van Looy 2020: 9 consideram estas palavras parte do relato feito por Teseu das suas aventuras a caminho de Atenas, neste caso um episódio romântico.



**11b (Fócio, *Lexicon* α 1988 Theodoridis)**

Assassino de homens.

Cf. Eurípides, *Ciclope* 127, *Ifigénia entre os Tauros* 389. Jouan, Van Looy 2020: 6, 11 veem nestas palavras uma alusão a Teseu e às suas aventuras, o que o credenciava para uma nova façanha contra o touro de Maratona.

**11c (Pap. Oxy. 8. 1087)**

Depois de enfrentar o combate.

Talvez estas palavras pertencessem à informação trazida por um Mensageiro sobre a vitória de Teseu contra o touro. Cf. Eurípides, *Suplicantes* 317, dito por Etra a Teseu.

**12 (Harpocrácion p. 235, 3 Dindorf)**

Panacto é uma cidade entre a Ática e a Beócia.

Nome de uma fortaleza situada na estrada de Elêusis para Tebas. Kannicht 2004: 157 admite a hipótese de haver aqui uma referência à luta de Teseu contra Cércion, façanha cometida, perto desse local, no trajeto do herói de Trezena para Atenas. Cf. Plutarco, *Vida de Teseu* 11.1, 29.1, Pausânias 1.39.2. Jouan, Van Looy 2020: 6 sugerem que este fragmento, que se enquadraria na narrativa das aventuras cometidas por Teseu no caminho para Atenas, pertencesse ao monólogo de abertura dito pelo próprio herói. Seria então interrompido por alguém,

talvez Medeia, que o interrogava com alguma ansiedade sobre a sua proveniência e identidade (cf. fr. 1).

**12<sup>a</sup> (*schol.* Eurípides, *Medeia* 167)**

Medeia da Cólquida matou o próprio irmão.

**13 (Estevão de Bizâncio p. 101, 11 Meineke)**

Morador numa caverna.

# ÉOLO (ΑΙΟΛΟΣ)

FRS. 13<sup>a</sup>-41 KANNICHT

## Outras criações no teatro<sup>24</sup>

Antífanos, *Éolo* (frs.19-20 K.-A.)

Érifo, *Éolo* (fr. 1 K.-A.)

Lícifron, *Éolo* (título), *Eólidas* (título)

## Testemunhos sobre a peça

Aristófanes, *Nuvens* 1371-2, *Paz* 114-9, *Rãs* 850, 1081, 1475,<sup>25</sup> *Eolosícon*<sup>26</sup>

Dionísio de Halicarnasso, *Arte retórica* 9.11

*Oxyrhynchus Papyrus* 2457

## Testemunhos sobre o mito

*Odisseia* 10.1-12<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> O fascínio por este mito e pelo seu motivo central do incesto foi inspirador ao longo dos séculos; disso são exemplo, já no renascimento italiano, as peças intituladas *Canace*, de Giovanni Falugi (c.1535) e de Sperone Speroni (1542); cf. Schironi 2016: 136, 147.

<sup>25</sup> Em *Rãs* 1081, Ésquilo censura, entre os assuntos escandalosos que tiveram a preferência de Eurípides, “as mulheres que têm relações com os irmãos”, no que parece uma alusão ao *Éolo*.

<sup>26</sup> Talvez “Éolo feito cozinheiro”, uma paródia do original euripídico levada à cena por Aristófanes já em fim de carreira.

<sup>27</sup> A tradição que Eurípides explorou na sua peça provinha deste passo da *Odisseia*: “Aportámos à ilha de Eólia, onde vivia Éolo, filho de Hipotas, caro aos deuses imortais, numa ilha flutuante: em seu redor havia muralhas de bronze inquebrantável e íngreme era o rochedo. Doze são os filhos que lhe nasceram no palácio, seis filhas e seis filhos na flor da idade. Foi lá que deu aos filhos as filhas como esposas. Estes banquetavam-se sempre junto do pai amado e da mãe honrosa; e à sua frente

Platão, *Leis* 838c

Plutarco, *Moralia* 312 c-d

Ovídio, *Heroides* 11<sup>28</sup>

Iconografia: *LIMC* 1.1 (1981) *s.u.* Aiolos: 198-9; 1.2: 310

## SINOPSE

Entre os doze filhos do senhor dos ventos, Éolo, contavam-se Cânace e Macareu, que viveram uma história de amor incestuosa (Aristófanes, *Nuvens* 1371-2).<sup>29</sup> Da sua união produziu-se uma gravidez que a mãe – ou ambos os progenitores –, com a conivência de uma Ama, manteve oculta (cf. Ovídio, *Heroides* 11.69 sqq.).<sup>30</sup> Portanto, um dos tópicos de

---

estão iguarias incontáveis. De dia o palácio ecoa de cantos; enche-o o cheiro a comida. De noite, deitam-se junto das esposas venerandas em cobertores, em camas encordoadas”. Tradução de Lourenço 2018.

<sup>28</sup> A versão de Ovídio parece devedora de Eurípides, ainda que focada do ponto de vista de Cânace. Sobre o possível relacionamento entre os dois textos, *vide* Casali 1998: 700-10.

<sup>29</sup> Queixa-se Estrepsíades, a propósito das preferências de Fidípides, o filho, quanto à criação poética: “E ele logo vá de avançar com uma tirada (ῥῆσιν) de Eurípides, em que um irmão violava a sua irmã uterina”. Certamente *rhesis* alude a um discurso de Macareu defendendo a legitimidade do incesto. Acrescentemos a esta ideia o uso de “convencer” usado pelo autor do sumário da peça fornecido pelo *Pap. Oxy.* 2457 (*vide infra* p. 53).

<sup>30</sup> De um modo que poderia lembrar o adotado por Eurípides, em Ovídio a Ama oculta o recém-nascido entre objetos de culto para o esconder de Éolo. Talvez um cesto pudesse ser usado, à semelhança do mito de Erecteu ou de Íon. Sobre a representação iconográfica deste mito, provavelmente de acordo com a versão de Eurípides, *vide* Taplin 2007: 168-9. Numa hídria atribuída ao pintor Amico (Magna Grécia, c. 410 a.C.) está representada Cânace, segurando ainda a espada com que acaba de se suicidar, cercada por um grupo de jovens, talvez os seus irmãos. Um velho, provavelmente Éolo, perfila-se numa atitude acusadora, na direção de um jovem acabrunhado e, ao que parece,

fundo colocava certamente esta peça entre aquelas em que assédio e violação conduzem a uma maternidade polémica e a um posterior reconhecimento de uma criança nascida de modo irregular. Para preservar a sua paixão, Macareu interveio junto de Éolo para o convencer<sup>31</sup> a permitir o casamento entre os seus diversos filhos, o que o pai aceitou, exigindo um sorteio. Ditou a sorte que Cãnace não fosse atribuída ao pai do seu filho. E, para maior tensão, Éolo descobriu o incesto já consumado: condenou então o neto a ser exposto e forneceu a Cãnace uma espada convidando-a ao suicídio.<sup>32</sup> Macareu terá preferido seguir o destino da amante. Como é convencional com crianças sujeitas a abandono para que a natureza se encarregue de as eliminar, o filho de Macareu e Cãnace, Tríopas, sobreviveu.<sup>33</sup>

Parece que a versão de Eurípides (forçosamente anterior a 423 a.C., data de *Nuvens* em que Aristófanes se lhe referia)<sup>34</sup> se situava no momento em que o sorteio frustrava as expectativas de Macareu (cf. *Pap. Oxy.* 2457). Talvez um *agôn* entre pai e filho polemizasse um conflito central na peça, entre a força da ética e o poder avassalador da paixão, e entre

---

acorrentado, decerto Macareu. Por trás dele uma mulher de idade, com ar contrito, parece representar a Ama, cúmplice na relação incestuosa entre os dois irmãos. Esta cena opta por uma outra versão em que o suicídio de Macareu sobre o corpo da irmã não ocorria.

<sup>31</sup> Este “convencer” parece aludir ao uso da retórica em defesa de uma moral inaceitável; cf. Dionísio de Halicarnasso, *Arte retórica* 9.11.

<sup>32</sup> Cf. Suetónio, *Nero* 21.3, que inclui entre os textos preferidos pelo imperador um passo do *Éolo*, a que se refere nestes termos: *cantavit Canachen parturientem* (“cantava Cãnace durante o parto”).

<sup>33</sup> Seaford 1990: 165 admite, apesar da morte de ambos os intervenientes diretos, Macareu e Cãnace, um desfecho mais conciliador: “um conflito criado por um filho ilegítimo é eliminado pelo reconhecimento da criança como o sucessor da casa; e de facto, o filho de Cãnace, Tríopas, teve um futuro glorioso”.

<sup>34</sup> Que teria lugar nas ilhas Lipari; cf. Vahtikari 2014: 205.

conceitos de nobreza de raça e riqueza, avaliados perante um contrato matrimonial.<sup>35</sup> Mais escandalosa, sem dúvida, do que o tema do incesto era a defesa que Macareu fazia dele.<sup>36</sup> Collard, Cropp 2008: 13 aventam a hipótese de que um monólogo ou uma monódia dessem voz a Cânace na hora do suicídio.

Uma nota merece também a figura de Éolo, que afinal dá título à peça, abonando assim a sua relevância na intriga. Vemo-lo como alvo de uma abordagem persuasiva por parte do filho, com argumentos de dignidade familiar e preservação do património que o demovem a aceitar o casamento entre os seus filhos. Testemunhamos a sua ira quando percebe a traição subjacente a este *agôn*, em que lhe foi ocultada uma circunstância relevante: a de que afinal se tratava de defender uma situação já consumada, a da relação pré-matrimonial entre Macareu e Cânace. *Dolos*, “engano”, seria naturalmente um tema forte da peça, em que Éolo era o visado. A ela se deve a determinação do desfecho: o suicídio da filha, que ele próprio ordena com o envio de uma espada, e o de Macareu, que opta por seguir a irmã na morte, um efeito colateral da mesma decisão. O testemunho de Sóstrato, *Tirrénicas 2 (FGrHist 23 F3)*, *apud* Estobeu 4.20.72, acrescenta ainda a este desfecho uma nota

---

<sup>35</sup> Taplin 2007: 169 admite semelhanças relativamente a *Hipólito*, uma peça de data próxima de *Éolo*. Collard 2017: 359, por sua vez, salienta: “*Éolo* era caso único no retrato que dava de um incesto (voluntário) e escandaloso”.

<sup>36</sup> Sobre o efeito deste discurso, *vide* Dionísio de Halicarnasso, *Arte retórica* 9.11: “No *Éolo*, Macareu tinha tido relações sexuais com a irmã e procurava escondê-lo. Aconselhou então o pai a permitir o casamento das filhas com os filhos para preservar o património familiar. Deu ao seu discurso a forma de uma opinião geral e de conselho. Ao mesmo tempo, Eurípidés determina que um discurso artificial deve estar o mais próximo possível do objetivo a conseguir, mantendo-se sempre a coesão que o discurso artificioso proporciona”.

de maior dramatismo: o de que Macareu tenha conseguido convencer o pai a perdoar a Cãnace, sem no entanto ir a tempo de evitar o pior, pois foi encontrá-la já ferida e moribunda.<sup>37</sup>

Esta seria uma daquelas criações de Eurípides centradas no efeito desenfreado da paixão sobre a sensibilidade feminina,<sup>38</sup> como é o caso de *Mulheres de Creta*, *Cretenses*, *Hipólito Velado*, *Estenebeia*, o que sugeriria para *Éolo* uma data correspondente a uma determinada fase da criação euripídiana. Por outro lado, há um padrão subjacente a esta peça que a relaciona com outras em que predomina a violação, abandono e reconhecimento; o incesto não era também estranho a este tipo de intriga (cf. Aristófanes, *Rãs* 850). São elementos desta convenção: a violação e gravidez de uma jovem, a ocultação deste processo em relação ao pai e o abandono da criança, e, por fim, o perigo em que a mãe é colocada; este é um padrão, *lato sensu*, seguido em *Antíope*, *Auge*, *Dánae*, *Melanipa*. Como em outras situações, a versão dada por Eurípides a este mito influenciou em definitivo os tratamentos posteriores.

O sumário fornecido pelo *Pap. Oxy. 2457* é particularmente útil para uma percepção geral da peça:

---

<sup>37</sup> Algo de equivalente à tentativa de pressão exercida por Hémon sobre Creonte no sentido de libertar a noiva, na *Antígona* de Sófocles, e ao desfecho desastroso da morte dos dois jovens, parece existir nesta sequência.

<sup>38</sup> Wright 2019: 145 não hesita em considerar que, dentro de um certo modelo, esta criação poderia conter elementos de uma maior ousadia; e argumenta, a propósito da crítica feita pela comédia: “Será que o dramaturgo ou as suas personagens pareciam desafiar a moral convencional? Mesmo se Macareu e Cãnace tiveram um mau fim, assim reforçando implicitamente a visão de que o incesto é inaceitável, parece que a peça continha discursos ou versos provocativos, que, se citados fora de contexto, poderiam facilmente merecer críticas de depravação”.

Éolo, abertura: “Os desígnios de um deus são terríveis e imperscrutáveis”. E a intriga é a seguinte: Éolo, que tinha recebido dos deuses o poder sobre os ventos e habitava uma ilha no mar Tirreno, tinha seis filhos e o mesmo número de filhas. O filho mais novo, Macareu, apaixonou-se por uma das irmãs e violou-a. Ela engravidou e escondeu o parto, fingindo-se doente. O jovem convenceu o pai a casar as filhas com os filhos. Este reuniu-os e estabeleceu que o casamento entre todos se faria por sorteio. Mas aquele que tinha forjado este plano não teve sorte e falhou. É que o sorteio deu em casamento a irmã que ele tinha violado a um outro. Dirigiram-se então para um determinado lugar ... o recém-nascido, a Ama...<sup>39</sup>

Funke 2013: 146 discute o sentido da expressão “apaixonou-se ... violou-a” (ἔρασθεις διέφθειρεν),<sup>40</sup> colocando em dúvida a participação de Cànace no que designa por “corrupção sexual”: “violentada, forçada” ou conivente? Ovídio, *Heroides* 11 opta pela inocência de Cànace, movida por um impulso amoroso involuntário que a atrai para o irmão. Mas essa poderia não ser a atitude da personagem euripidiana. Sobre o fingimento de se encontrar doente, Ovídio, *Heroides* 11.27-32 pode ser uma sugestão. Os sintomas físicos aí

---

<sup>39</sup> Xanthaki-Karamanou, Mimidou 2014: 49 sugerem, como interpretação para esta parte final do resumo, bastante danificada: “talvez se referisse à fuga do par Macareu e Cànace para um encontro num determinado lugar e à Ama a tentar proteger o recém-nascido”.

<sup>40</sup> Ao ponderar esta mesma questão, Casali 1998: 701 chama a atenção para a alternativa a estas palavras usada por Estobeu 4.20.72, ἔρασθεις ἐβιάσατο τὴν προειρημένην (“apaixonou-se pela irmã e violou-a”), e contrapõe a opção de Ovídio, citando Pöschl: “O poder da paixão – que é para ela um enigma – de repente explode numa jovem inocente. Ela não é seduzida ou violada como em versões mais antigas, mas sente-se imediatamente atraída por ele”.



atribuídos à paixão assemelham-se àqueles de que Fedra, também tomada pelo efeito de uma paixão incestuosa, padecia (Eurípides, *Hipólito* 176-85, 274-96). No caso de Cânace, porém, associam-se aos sinais de uma gravidez já em curso. A Ama ou a própria Cânace poderiam ser responsáveis por dar voz a esse tipo de descrição.

A peça teria por cenário o palácio de Éolo e por personagens a Ama, Macareu, Cânace e Éolo. O Coro seria constituído por moças provavelmente solidárias com Cânace.

## FRAGMENTOS

### 13<sup>a</sup> (*Pap. Oxy. 2457 = fr. 947 N<sup>2</sup>*)

Os desígnios de um deus são terríveis e imperscrutáveis.

Provavelmente dito pela Ama que, sabendo da gravidez de Cânace, se propunha ocultá-la e ajudar a senhora. A ser assim, o monólogo de abertura caberia à serva. Esta Ama pertence ao grupo famoso deste tipo de figuras em Eurípides (cf. *Hipólito, Cretenses*). As palavras que profere, no seu tom abrangente, são mesmo assim proféticas do mau desfecho que espera a situação da filha de Éolo.

### 14 (*Estrabão 8.3.32*)

Salmone fica perto da fonte com o mesmo nome, de onde brota o Enipeu, afluente do Alfeu. Ao que se diz, Tiro apaixonou-se por ele. Pois lá reinava Salmoneu, o pai dela, como Eurípides afirma em *Éolo*.

Esta é uma informação que caberia bem no prólogo. Estrabão refere-a, sem no entanto citar os versos correspondentes. A genealogia aqui proposta não confere com a registada no *Pap. Oxy.* 2457. Jouan, Van Looy 2020: 35 entendem haver uma confusão entre dois Éolos distintos, “com que Eurípides não parece preocupar-se na peça”.

**15 (Estobeu 4.21.1; v.2: Ateneu 13.566b)**

Éolo      Oxalá eu visse filhos deles, filhos dos meus filhos!  
Em primeiro lugar, que eu veja neles uma imagem digna  
da soberania.  
Pois à maior excelência que existe na vida está subjacente  
um corpo que tenha o mérito da superioridade.

Este fragmento, como o seguinte, refere-se a expectativas quanto à progenitura e aponta para o tradicional conceito de *καλοκάγαθία*. Talvez ambos conviessem a um diálogo entre Éolo e Macareu. Sugere Funke 2013: 147 a probabilidade de estas considerações serem feitas no momento em que Macareu pretendia convencer o pai a autorizar o casamento entre os seus filhos e filhas. Admitindo a sua autorização, Éolo fazia conjecturas sobre o futuro resultado dessas uniões. A irregularidade do romance entre Macareu e Cànace parece então envolver não tanto o incesto, mas sobretudo uma relação pré-matrimonial.

**16 (Estobeu 4.4.13; vv. 2-3: Aristóteles, *Político* 1277a19)**

Brilhantes sejam eles nos combates de Ares e nos debates,  
não artificiosos nas subtilizas,  
mas bons conselheiros, dos que a cidade necessita em  
questões importantes.

Este conceito de excelência ajusta-se aos interesses da cidade clássica: capacidade militar para a defesa da *pólis*, associada à participação ativa na vida política e nos debates que ela impõe através das suas instituições democráticas. A retórica subtil, como a que os sofistas praticavam, merece recusa e censura como um verdadeiro contributo para os interesses coletivos.

### 17, 18 (Aristófanes, *Paz* 114-9 e *schol.*)

Coro Será verdadeira a notícia de que tive conhecimento, de que Éolo vai casar os seus queridos filhos? ...

B. Assim parece, donzelas. Mas não sei dizer se é verdade.

Estes dois fragmentos, pertencentes ao párodo, permitem inferir que o coro da peça era feminino. Talvez pertencessem a um diálogo lírico entre o coro e a Ama (fr. 17, questionamento do coro, fr. 18, resposta da Ama). Entre os dois fragmentos há uma repetição de palavras (ἔτυμον...ἐτήτυμον) e uma antinomia (δοξάσαι ... οὐκ ἔχω εἰπεῖν), que servem para acentuar a relatividade do conhecimento, um tópico reconhecidamente sofístico.

### 19 (Aristófanes, *Rãs* 1475, Plutarco, *Moralia* 33c)

Macareu O que será vergonhoso, se assim não parecer a quem o pratica?<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Com a substituição de τοῖς χρωμένοις (a quem o pratica) por τοῖς θεωμένοις (aos espectadores), Aristófanes transforma estas palavras numa interpelação ao público.

Este e os fragmentos seguintes parecem fazer parte de um *agôn* em que se discute, entre Macareu e Éolo, a possibilidade de um sorteio para o casamento entre irmãos. Temas como riqueza, nobreza, etiqueta social, ética, em contraste com o poder da paixão, seriam fortes nesta troca de argumentos.<sup>42</sup>

Com estas palavras, Macareu relativiza, num tom sofisticado (cf. Protágoras fr. 1 D.-K.), a indignidade inerente a um determinado ato, neste caso o incesto.

**20 (Estobeu 4.31.61, cf. 3.3.1; Ateneu 4.159c; Plutarco, *Moralia* 34d)**

Não me fales de riqueza. Não sinto admiração por um deus de que até o pior dos homens se pode facilmente apoderar.

Os fragmentos 20-4 fariam certamente parte do *agôn* entre Macareu e Éolo. Seaford 1990: 164 entende os fragmentos 20 e 22 como argumentos usados pelo jovem para convencer o pai de que casar filhos e filhas seja um processo de manter o património dentro do círculo familiar.

---

<sup>42</sup> Scodel 2020: 981 sugere: “O conhecimento e a reflexão etnográficos permitiram argumentar na base de uma distinção entre natureza (*physis*) e costume (*nomos*): *nomos* é local e relativo, enquanto a natureza é universal. A personagem de Eurípides (Macareu) provavelmente argumentava que as normas que declaram o incesto “vergonhoso” são meramente locais, e por isso carecem de uma verdadeira autoridade”. Mas Protágoras, e a sua defesa do relativismo da verdade e da sua dependência do ponto de vista de cada um, não deixa de ser uma influência a considerar; cf. Protágoras, frs. DK80 A1, A13-14, B1.



para assegurar o casamento das filhas fora desse círculo. Jouan, Van Looy 2020: 25 inferem que Macareu procurava assim contrariar o desejo do pai de casar Cânace com um homem rico fora da família.

**23 (Estobeu 4.50.71; Plutarco, *Moralia* 285b; v. 2: 786a,1094f.)**

Mas ou a velhice se despede de Cípris,  
ou Afrodite com os velhos se aborrece.

**24 (Estobeu 4.22.111; v. 1: Clemente de Alexandria, *Miscelâneas* 6.2.8.4)**

É mau casar, com uma mulher jovem, um moço jovem.  
Porque o vigor do macho é mais duradoiro,  
enquanto o viço feminino lhe abandona o corpo mais  
depressa.

Talvez estas fossem palavras de Éolo, no *agôn* com o filho.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Em defesa desta hipótese, argumenta Funke 2013: 60: “aqueles que exprimem preocupação com a idade de uma esposa são em geral velhos e pais de jovens adultos”.



Éolo parece atormentado, talvez por ter descoberto a existência da criança. Expressão semelhante ocorre em Demócrito fr. 296, Eurípides, *Melanipa* fr. 508.

### 26 (Estobeu 4.20.1)

Em Afrodite muito há de matizado.  
São supremas as alegrias e as tristezas que inflige aos mortais.  
Oxalá eu a encontre quando estiver propícia.

Este fragmento poderia integrar-se no relato da morte de Cãnace – e talvez mesmo da de Macareu – por um mensageiro.

### 28 (Aristófanes, *Tesmofórias* 177-8; Estobeu 3.35.3)

Meus filhos, é de um homem talentoso, num discurso breve ser capaz de condensar múltiplos argumentos.

Estas parecem palavras ditas por Éolo. A afirmação denuncia, sem dúvida, uma influência sofística.

### 29 (Estobeu 3.22.14)

O silêncio, para quem tem cabeça, é no convívio uma vantagem.  
Que eu não seja nem amigo  
nem companheiro de quem da autonomia do seu pensamento  
está convencido, tomando por escravos os amigos.



**30 (Estobeu 3.39.5)**

Mas certo  
é que é penoso abandonar as fronteiras da pátria.

Rejeição do exílio por Macareu?

**31 (Estobeu 3.20.7)**

Pois quem à ira cede facilmente  
acaba mal. Porque muitas são as vezes em que ela desorienta  
os mortais.

**32 (Estobeu 3.4.11)**

De um mau começo se produz um mau fim.

Este poderia ser um comentário feito já no final da peça, a propósito do suicídio de Cânace.

**33 (Estobeu 4.49.9)**

Ai de mim! Quem não sabe condoer-se com as dores?  
Quem as poderia ouvir sem verter uma lágrima?

Talvez estas palavras fossem um comentário feito pelo Corifeu, como testemunha dos sofrimentos presenciados.

**34 (Estobeu 4.34.31)**

Um pensamento doce sobre a vida nunca o tive.

**35 (Estobeu 4.40.10)**

Há sempre vivo um mal; vai-se um,  
mas logo outro, novo, tem início.

**36 (Estobeu 4.22.155)**

Quem, das mulheres, deixa de dizer mal  
é de infeliz e pouco sábio o nome que merece.

Talvez estas sejam palavras de reprovação contra a Ama, pelo seu envolvimento no incesto. Sobre a afirmação de que as mulheres são merecidamente vítimas de malquerença e reprovação, cf. *Estenebeia* fr. 666 Kannicht.

**37 (Estobeu 4.44.9)**

Sofrer é inevitável. Mas quem os golpes da fortuna enviados  
pelo deuses  
melhor suporta é um homem sábio.

**38 (Estobeu 4.9.6)**

Muitas vezes a necessidade inspira a ousadia.

**38<sup>a</sup> (Estobeu 1.8.20)**

O tempo tudo revelará aos vindouros.

Ele é outro, fala mesmo sem que se lhe faça perguntas.

Jouan, Van Looy 2020: 37 substituem ἄλλος, registado por Kannicht com *crux*, por λάλος, “tagarela” – “ele é tagarela” –, obtendo um sentido coerente com o resto do verso.

**40 (Hesíquio α 2546 Latte)**

Impotente.

**41 (*Antiatt.* p. 105, 25 Bekker)**

Amansar.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> “Dizia-se dos cavalos a quem já caíram os primeiros dentes”.

(Página deixada propositadamente em branco)

# ALEXANDRE (Ἀλεξανδρος)

FRS. 41<sup>a</sup>-64 KANNICHT

## Outras criações no teatro

Sófocles, *Alexandre* (frs. 91<sup>a</sup>-100<sup>a</sup> Radt)<sup>45</sup>

Nicómaco de Alexandria, *Troia* (FTGr 127 F1)

Énio, *Alexandre* (frs. 18.50-61,<sup>46</sup> 20.64<sup>47</sup> Jocelyn)

## Testemunhos sobre o mito

*Iliada* 24. 25-30

Píndaro, fr. 52i (A) Snell-Maehler

Eurípides, *Andrómaca* 293-300 (e *schol. Andr.* 293), *Troianas* 597-8, 919-21, *Ifigénia em Áulis* 1283-99

Apolodoro 3.12.5<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> A intriga de Sófocles parece não se distanciar muito da de Eurípides, a que se antecedeu. *Vide* Karamanou 2017: 11-3.

<sup>46</sup> “Cassandra – A minha mãe, Hécuba, quando grávida, viu em sonhos que paria uma tocha ardente, o que levou o meu pai, o próprio rei Príamo, perturbado pelo medo do sonho, acabrunhado de preocupações, tomado pelos suspiros, a sacrificar vítimas que baliavam. Pediu uma consulta, apelando a Apolo para saber onde o levariam tamanhas premonições do sonho. Foi então que, do seu oráculo, com voz divina, Apolo proclamou que ao primeiro filho que a partir de então nascesse, Príamo deveria abster-se de o reconhecer, pois ele seria a ruína de Troia, o flagelo de Pérgamo”.

<sup>47</sup> “Eis porque os pastores dão agora a Páris o nome de Alexandre”.

<sup>48</sup> É ilustrativo o testemunho de Apolodoro: “Quando estava para dar à luz um segundo filho, Hécuba teve um sonho em que se preparava para parir uma tocha ardente que se espalhava pela cidade inteira e a incendiava. Informado deste sonho por Hécuba, Príamo mandou chamar o seu filho Ésaco, que tinha aprendido com o avô materno, Mérops, a arte de interpretar os sonhos. Este afirmou que a criança seria a destruição da cidade e determinou que fosse exposta.

Cícero, *De Diuinatione* 1.21.42

Ovídio, *Heroides* 16

Higino, *Fabulae* 91,<sup>49</sup> 273

Iconografia: *LIMC* 1.1 (1981) *s.u.* Alexandros: 494-6, 501-5;  
1.2: 20-42

---

Mal que a criança nasceu, Príamo entregou-a a um servo para que a depusesse no Ida. Era Agelau o nome deste servo. O menino que ele acabava de expor foi alimentado durante cinco dias por uma urso, até que aquele que o encontrou são e salvo o recolheu, o levou para o campo e o criou como seu próprio filho, dando-lhe o nome de Páris. Quando se fez homem e se distinguia, entre muitos, pela beleza e pelo vigor, chamaram-lhe também Alexandre, por perseguir os ladrões e proteger os rebanhos. Não muito tempo depois encontrou os pais”.

<sup>49</sup> “Príamo, filho de Laomedonte, teve de Hécuba, filha de Cisseu ou de Dimas, uma descendência numerosa. Durante a gravidez, Hécuba, em sonhos, viu-se a dar à luz uma tocha ardente, de onde se projetavam serpentes sem conta. Todos os intérpretes a quem esta visão foi relatada lhe recomendaram que matasse o filho, fosse ele qual fosse, para que se não tornasse a ruína da pátria. Mais tarde, quando Hécuba deu à luz Alexandre, entregaram-no para ser morto. Os servos, porém, por piedade, expuseram-no. Os pastores que o encontraram exposto educaram-no como a um filho e deram-lhe o nome de Páris. Este, já um adolescente, encantava-se com um touro. Vieram então servos enviados por Príamo com a missão de levarem ao rei um touro que servisse de prêmio nos jogos fúnebres em sua honra; e prepararam-se para levar o touro de Páris. Este tratou de os perseguir, pretendendo saber para onde o levavam. Disseram-lhe eles que o levavam a Príamo (...) aquele que vencesse nos jogos fúnebres de Alexandre. Ele, inflamado pela afeição pelo seu touro, desceu à arena, venceu todas as provas e superou até os irmãos. Furioso, Deífobo desembainhou a espada e visou-o, enquanto ele se refugiava no altar de Zeus Herceu. Foi então que Cassandra profetizou que se tratava do seu irmão. Príamo reconheceu-o e acolheu-o na corte”.

## SINOPSE

Contava o mito que, antes do nascimento de Páris Alexandre, Hécuba teria tido um sonho premonitório que lhe anunciava que daria à luz uma tocha, causadora de um incêndio geral na cidade. Desta advertência, Cassandra – ou outro profeta consultado – retirou o presságio de que o nascituro viria a ser a causa da destruição de Troia.<sup>50</sup> De acordo com o procedimento que a tradição tinha fixado para ameaças semelhantes, a criança foi abandonada pelos progenitores no monte na expectativa de vir a ser eliminada;<sup>51</sup> e, como a convenção igualmente determinava, o filho dos reis de Troia foi salvo por um servo ou pastor para vir a cumprir o seu destino.

Quando adulto, Páris regressou à cidade onde se apresentou como um desconhecido concorrente aos jogos com que os soberanos pretendiam homenagear o filho morto. Foi quando Hécuba e os irmãos de Páris, ciumentos da concorrência, tentaram eliminar o rival vitorioso que surgiu a oportunidade para o esperado reconhecimento. O jovem foi então recuperado para o convívio da sua família e, ao mesmo tempo, para o cumprimento do seu destino.

Da narrativa tradicional, Eurípides focou-se num episódio específico: aquele em que Páris era integrado nas provas

---

<sup>50</sup> Na versão de Apolodoro, *Biblioteca* 3.12.5, a previsão teria sido dada por Ésaco, filho de Príamo e dotado de dons de profecia, quando consultado pelo pai. Outras versões (e.g., Ovídio, *Heroides* 16.48-50, 17.239-41, Higino, *Fabula* 91, *schol. Andrómaca* 293) são mais vagas na atribuição do vaticínio a ‘um profeta’.

<sup>51</sup> De acordo com Apolodoro, *Biblioteca* 3.12.5, a ordem de exposição do recém-nascido teria sido dada por Príamo. Em contrapartida, o *schol. Eurípides, Andrómaca* 293 atribui as diversas iniciativas, da consulta dos adivinhos à determinação de que a criança fosse exposta, a Hécuba. No entanto, salvaguarda a posição da mãe, dizendo que “ela o expôs por não ousar matá-lo, e que o entregou a um pastor para que o criasse”.

atléticas por Príamo, apesar da sua condição de ‘humilde pastor’ e, perante a sua supremacia, se via ameaçado pela mãe e pelo irmão, Deífobo (*vide infra* Test. iii). Hécuba propunha-se assim assassinar pela segunda vez o filho, de alguma forma protegido pela sorte para cumprir a sua missão. Os testemunhos conservados permitem uma ideia bastante aproximada dos contornos gerais da peça.

Por cenário Eurípides determinou o palácio troiano e ao monólogo de abertura – pronunciado ou por uma divindade (Afrodite?), ou pelo pastor a quem a criança exposta devia a salvação<sup>52</sup> – atribuiu por assunto o abandono e o trajeto de vida incógnito do príncipe troiano. O Coro, talvez constituído por mulheres próximas de Hécuba, seria solidário com a dor da mãe privada do filho. É duvidosa a intervenção de Cassandra neste momento (fr. 46), que viria repetir as habituais advertências e presságios, e provavelmente clarificar o sentido do sonho da mãe.<sup>53</sup> Entretanto, desencadeados por Príamo, prosseguiram os preparativos para os jogos em homenagem à criança falecida. Surgia então a reclamação dos pastores pela arrogância de um dos seus, que traziam preso à presença do monarca, o que equivaleria à intervenção de um segundo coro.<sup>54</sup> Poderia ocorrer um *agôn* em que as pretensões de um pastor em conflito com os seus iguais fosse o tema central e em que os argumentos poderiam confrontar a condição social com

---

<sup>52</sup> Sobre a discussão em torno da personagem *prologizousa*, *vide* Hanson 1964: 171-6; Kovacs 1984: 64-6.

<sup>53</sup> *Vide* Collard, Cropp 2008: 35; Karamanou 2020: 166-7.

<sup>54</sup> A existência deste segundo coro é referida pelo *schol.* Eurípides, *Hipólito* 58. Karamanou 2020: 443 justifica o uso deste segundo coro com os argumentos seguintes: “... este grupo teria servido para introduzir um contexto social a que Alexandre aparentemente pertence, bem como para sublinhar a sua incompatibilidade e conflito com esse ambiente”; cf. Test. iii. 12-4.



os méritos que constituem a verdadeira *arete*, a que o Coro, no estásimo seguinte, aumentaria a dimensão. A cumprir-se a convenção dramática, um Mensageiro seria o porta-voz, perante Hécuba, da vitória obtida pelo pastor, dando lugar a um novo debate, desta vez entre Deífobo e Heitor, colocados em posições antagónicas quanto à eliminação do incómodo rival. Finalmente a rainha assumiria o papel de colaborar no homicídio do desconhecido, em cumplicidade com Deífobo.<sup>55</sup> A intervenção de Cassandra, capaz de reconhecer a verdadeira identidade de Páris, tentava barrar, talvez sem sucesso, o filicídio, quando (a calcular por outras versões decerto devedoras de Eurípides, como é o caso de Higino, *Fábula* 91)<sup>56</sup> o perseguido se acolhera à proteção do altar de Zeus protetor dos suplicantes. Possivelmente o reconhecimento era enfim consumado graças à intervenção do Pastor que, alertado para o perigo que corria o seu filho adotivo, se dispunha a confessar a sua desobediência às ordens recebidas do casal régio. A ação seria então conduzida para uma espécie de final feliz, que os acontecimentos futuros se encarregariam de esclarecer e de alterar. Na verdade, *Alexandre* era apenas a primeira tragédia de uma trilogia troiana, apresentada por Eurípides em 415

---

<sup>55</sup> Gibert 2020: 236 filia o *Alexandre* entre as peças de Eurípides em que, tal como em *Íon*, um filicídio é evitado no último momento; e a propósito do carácter ‘romanesco’ deste tipo de ação, comenta: “A comparação é importante por mostrar que ações deste tipo são compatíveis com uma atmosfera convencionalmente ‘trágica’, pois sabemos que o *Alexandre* era a primeira peça de uma trilogia troiana, a que *Troianas*, uma peça de enorme densidade que chegou até nós, também pertencia”.

<sup>56</sup> O testemunho de alguns vasos aponta no mesmo sentido; cf. *LIMC* I, s.v. ‘Alexandros’, 21-3.

a.C.,<sup>57</sup> a que se seguiam *Palamedes* e *Troianas*; como drama satírico *Sísifo* integrava-se no mesmo conjunto.

Romero Mariscal sublinha, como marca evidente na ação da peça em geral, a ironia (2005: 16-7): “O drama, carregado de ironia – por um vivo a quem se crê morto e um condenado à morte que se salva embora devesse ter perdido a vida; um escravo que defende o seu valor e um nobre que é tido por servo; um lamento pelos que, na realidade, vivem e uma alegria pelos que deveriam morrer – reelabora o *mythos* de Alexandre e representa uma tragédia nova: a dos erros da *doxa* e de uma impossível confiança no acerto pleno das nossas decisões”. Eurípides no seu melhor.

### Test. iii (Pap. Oxy. 3650, argumento da peça)<sup>58</sup>

De *Alexandre* este é o início ...

... e a gloriosa Ílion

... e o argumento é o seguinte:

... depois de ter tido em sonhos uma visão, Hécuba

... entregou o recém-nascido para ser exposto<sup>59</sup> 5

... criou-o como se seu filho fosse

---

<sup>57</sup> Eliano, *Varia Historia* 2.8 assinala que a Eurípides foi concedido o segundo lugar no concurso deste ano de 415 a.C., em que Xénocles obteve o primeiro.

<sup>58</sup> Este é um argumento provavelmente produzido no séc. II d.C. (editado em 1974) que, apesar das suas lacunas ou imprecisões, foi mesmo assim decisivo para o esclarecimento de alguns aspetos da peça.

<sup>59</sup> Tem colhido consenso entre os melhores estudiosos (Kannicht, Diggle, Coles, Karamanou) que o sujeito desta frase seria ‘Príamo’, atribuindo, portanto, ao pai a responsabilidade de executar a exposição da criança. Estes três primeiros tópicos enunciados pelo Argumento – o sonho pressago de Hécuba, a exposição da criança por iniciativa de Príamo e o salvamento por um pastor que passa a criar o menino como se seu filho fosse – são naturalmente os tópicos de uma trajetória de vida a que o monólogo de abertura com certeza se referia.

e deu-lhe o nome de Páris Alexandre. Hécuba, porém,  
 enlutada por esse dia  
 e, ao mesmo tempo, por entender que lhe era devida uma  
 homenagem,  
 lamentava o filho exposto; persuadiu então Príamo 10  
 a organizar jogos faustosos em sua honra.<sup>60</sup>  
 Passados vinte anos,  
 o moço parecia, de natureza, superior<sup>61</sup>  
 à do pastor que o tinha criado.  
 Mas os outros pastores, devido à arrogância que  
 mostrava, 15  
 prenderam-no e levaram-no  
 à presença de Príamo. ... perante o monarca  
 ele levou a melhor sobre todos os acusadores.<sup>62</sup>  
 Foi-lhe então concedido tomar parte 20

<sup>60</sup> De acordo com esta versão, os jogos em honra da criança dada por morta teriam sido instituídos por altura da sua exposição, ou seja, vinte anos antes dos acontecimentos que alimentam a intriga da peça. Mas, no *Alexandre*, o sentimento de culpa dos progenitores parece não ter tido apaziguamento e, por isso, os jogos fúnebres se teriam tornado uma rotina em Troia.

<sup>61</sup> Koniaris 1973: 94-5 considera a *kalokagathia* de Alexandre um dos tópicos centrais da peça, o que naturalmente comporta uma certa ironia face ao seu destino de destruidor de Troia. É essa distinção o que o incompatibiliza com os que julga pastores e seus companheiros de condição, mas também com os seus familiares que o não reconhecem como um parente. Esta trama, que se aproxima de um paradoxo, é resumida por Koniaris com estas palavras: “Assim, Alexandre aparece nesta tragédia como o homem perfeito que, não estivesse ele predestinado a manifestar-se como uma maldição, seria legítimo esperar que se tornasse no maior dos líderes, capaz de conduzir a sua pátria a um cúmulo de glória”.

<sup>62</sup> Este é um testemunho relevante da existência de um primeiro *agôn* na peça, confrontando, perante Príamo, Alexandre com os pastores desagradados com o seu comportamento sobranceiro, atestando a verdadeira natureza do príncipe sob a aparência de pastor. A capacidade retórica conta-se entre as virtudes de Alexandre e é essencial para justificar a decisão de Príamo em seu favor.

na realização dos jogos em sua honra. Na corrida  
e no pentatlo,<sup>63</sup>  
além de ... enfureceu  
os acompanhantes de Deífobo. Estes, por se verem  
vencidos por um escravo, apelaram a Hécuba  
para que o matasse. 25  
Quando Alexandre compareceu,  
Cassandra, tomada de delírio, reconheceu-o  
e anunciou o que viria a acontecer.  
Hécuba, que estava disposta a matá-lo, foi  
impedida de o fazer.<sup>64</sup> Compareceu então o homem que o  
tinha criado. 30  
E, perante o perigo, viu-se forçado a dizer  
a verdade. Assim Hécuba recuperou o filho...

#### 41<sup>a</sup> (Argum. *Alex. Test. iii*)

... a gloriosa<sup>65</sup> Ílion

---

<sup>63</sup> Esta menção específica a provas atléticas concretas deixa prever a narrativa de um mensageiro que viria anunciar a vitória do jovem pastor e atestar a sua superioridade física (*vide infra* fr. 61d).

<sup>64</sup> Kovacs 1984: 58 especula sobre as razões deste “impedimento”: “Príamo recusava-se a aceder ao pedido de Hécuba; o pai adotivo aparecia de imediato e revelava a identidade de Páris (...); ou Páris era protegido pela santidade do altar”. Postas as alternativas, Kovacs prefere a hipótese de que eventualmente Hécuba conseguisse a anuência de Príamo para eliminar Páris e que este se refugiasse no altar.

<sup>65</sup> Κλεινόν aplicado a Troia é um epíteto transversal a toda a trilogia, dado que se repete de forma insistente em *Troianas* (25, 773, 1277-8). Em função desta permanência, o epíteto torna-se sugestivo do encadeamento que leva a ação desde uma Troia dantes feliz até uma outra em ruínas, que não passa de uma sombra desse passado.

Estas são palavras que, de acordo com o Test. iii, correspondem ao início do prólogo, constituindo a segunda parte do primeiro verso da peça, e servem provavelmente para localizar a ação. Esta primeira série de fragmentos (41<sup>a</sup>-42d) parece pertencer ao monólogo de abertura, que faz uma síntese do passado de Alexandre anterior ao momento em que o início da intriga da peça se situa. É incerta a personagem encarregada de pronunciar este monólogo e numerosas as hipóteses aventadas pelos diferentes comentadores, seja ela divina (Afrodite, Apolo), ou humana (Hécuba, Cassandra, o Pastor).

#### 42 (Aristófanes, *Rãs* 100)

... o pé do tempo foi dando passos em frente.

Cf. *schol.* Aristófanes, *Rãs* 100 (cf. *Rãs* 311). O Dioniso cómico inclui este verso entre os que demonstram ‘as ousadias’ de que Eurípides é capaz e que tanto agradam ao deus do teatro. Naturalmente o verso aludiria ao tempo passado desde o nascimento e abandono da criança até ao momento em que os jogos em sua homenagem se realizam, vinte anos passados, sendo Páris então já um jovem capaz de competir neles. Estas palavras poderiam constituir uma fórmula que, no monólogo de abertura, assinalasse a transferência do “então” para o “agora”. Foi, de resto, já notado como as menções à passagem do tempo são visíveis ao longo dos vários fragmentos da peça; cf. frs. 45.1, 46.5, 60.1, 61b.3, 8.

**42 a-c N<sup>2</sup>-Sn. = 62 f-h**

**42d (Varrão, *Sobre a Língua Latina* 7.82; Apolodoro 3.12.5)**

Os pastores passaram a chamar, a Páris, Alexandre, porque afastava os ladrões e protegia os rebanhos.

Apolodoro informa ainda de que o nome de ‘Páris’ lhe teria sido dado antes pelo pastor que o salvou e criou;<sup>66</sup> enquanto o de ‘Alexandre’ (“defensor de homens”) lhe veio posteriormente a ser atribuído como uma alcunha; cf. fr. 62i.

**43 (Estobeu 4.44.47)**

Coro Todos temos de morrer. Mas esse sofrimento comum pode a sabedoria ensinar como encará-lo com moderação.

Os frs. 43-46 deveriam corresponder ao párodo (em ritmo anapéstico) e a um diálogo posterior (em ritmo iâmbico) entre Hécuba e o Coro, ela no papel de mãe sempre sofredora pela perda de um filho, ao fim de tantos anos passados, e as mulheres que a rodeavam assumindo a função de confidentes e vozes solidárias. O fr. 46<sup>a</sup>, muito mutilado, deixa mesmo assim clara a ideia de que Príamo, entretanto, procede à organização de mais uns jogos fúnebres em homenagem à criança há anos

---

<sup>66</sup> ‘Páris’ tem sido vulgarmente associado com πῆρα, “saco”, aludindo ao modo como a criança foi abandonada e encontrada.

perdida.<sup>67</sup> Sob a dor profunda da mãe subjaz uma grande ironia, porque ela se expressa no momento em que a criança dada por morta irá aparecer e dar prova de vida. O contraste entre aparência e realidade ou a discussão sobre a capacidade de conhecimento humano são temas sempre frutuosos no pensamento de Eurípidés.

#### 44 (Estobeu 4.41.33)

Coro Logo, não há ninguém que seja, em tudo, feliz.

Esta mesma ideia da fragilidade da fortuna é retomada na última peça da trilogia; cf. *Troianas* 1204-6.

#### 45 (Estobeu 4.49.8)

Coro – Bem sei. Mas com o tempo há que ultrapassar<sup>68</sup> o sofrimento.

Hécuba – Haver, há. Mas é mais fácil dizê-lo do que suportar a desdita.

O Coro, num diálogo com Hécuba que eventualmente se seguia ao párodo, procurava consolar a rainha pela perda do filho. É evidente que uma Hécuba sofredora era uma imagem

---

<sup>67</sup> Sobre a realização dos jogos e os seus participantes, *vide* Higino, *Fabula* 273.

<sup>68</sup> Eurípidés usa aqui uma metáfora das corridas, em que *κᾶμπτειν*, “dobrar”, alude ao extremo da pista em que é preciso inverter a marcha. É, portanto, alusivo ao ‘terminar’ de um trajeto.

relevante na peça, como se foi repetindo na produção de Eurípides (*Troianas*, *Hécuba*).

#### 46 (Pap. Estrasburgo 2342)

Coro – Tens ... entre os teus filhos...

Hécuba – Eu, porém, choro porque recém-nascido ...

Coro – Pobre Príamo e ...

Hécuba – Como sabemos,<sup>69</sup> por o termos sofrido ...

Coro – Males antigos, não devemos lamentá-los com novas  
lágrimas. 5

Hécuba – ... a que deu à luz...

Coro – ... ao que se diz,<sup>70</sup> morreu ...

Hécuba – Bem-aventurado não, certamente ...

... que eu tenho ...

... perante a desgraça ... 10

... estou a ver um dos teus filhos ...

... do templo ...

A relevância do tema ‘maternidade’ e das suas penas é evidente nestes versos, em que Hécuba sempre resiste a qualquer possível abrandamento da dor que o tempo possa trazer pela morte de um filho. A terminar o diálogo entre a rainha e o Coro, anuncia-se a entrada de um dos filhos da

---

<sup>69</sup> Este ou é um plural majestático, que se refere apenas a Hécuba, ou, mais provavelmente, dada a menção a Príamo que acaba de ser feita, ao casal régio, unindo de alguma forma o luto de anos com a realização dos jogos.

<sup>70</sup> Esta remissão para o que funciona de boato sobre a morte da criança abre espaço à revelação de que afinal assim não tenha sido. “Bem-aventurado” parece repor a ideia de felicidade dos que morrem jovens, sem terem experimentado o sofrimento.



soberana. Karamanou 2020: 166 admite que o K- que se segue no manuscrito, acompanhado da referência ao templo (eventualmente de Apolo), indicie Cassandra; o mesmo entendem Jouan, Van Looy.<sup>71</sup>

#### 46<sup>a</sup> (Pap. Estrasburgo 2342, 1 col. 1 / IIIa Croenert)

.....	
... desgraçado ...	
... uma discórdia ... <sup>72</sup>	
... um servo ...	5
... num carro de potros ... <sup>73</sup>	
... ter morrido ... <sup>74</sup>	
... o filho a que tens prestado homenagem ...	
... família ...	
... os jogos instituídos ...	10
... purificas esta terra ...	
... e os jogos fúnebres ...	
... já a cidade ...	
... o ardor te tome ...	

<sup>71</sup> Na tradução optei pelo caráter indefinido da menção, para deixar em aberto a possível referência de παῖδα a um dos filhos de Hécuba, que o texto não permite identificar.

<sup>72</sup> Karamanou 2020: 175: “A referência a ἔρις, num contexto ritual, pode bem corresponder a uma cena de purificação, já que a discórdia é vulgarmente atribuída a poluição e a ira divina”.

<sup>73</sup> Karamanou 2020: 173 sugere a probabilidade de Príamo entrar sobre um carro de cavalos, uma conhecida estratégia para acentuar a condição régia de uma personagem (caso de Atossa em *Persas*, ou de Agamémnon na peça a que dá título, de *Ésquilo*).

<sup>74</sup> Menção possível à criança julgada morta. Seguem-se referências aos jogos que têm vindo a ser celebrados ao longo dos anos, depois de instituídos à altura da morte.

... no governo da cidade ...	15
... a destruição desta terra ...	
... poderias proporcionar <sup>75</sup> ... dos males ...	
... ao falecido ...	
... isso está bem ...	
... os filhos ...	20

Este texto, muito deteriorado, parece corresponder a um diálogo entre Príamo e provavelmente Hécuba, sobre os jogos fúnebres que se preparam. Jouan, Van Looy 2020: 49 preferem o Corifeu ou Deífobo como interlocutor de Príamo. Como soberano e responsável pela realização dos jogos fúnebres, o rei de Troia parece incumbido de rituais de purificação que devem preceder a competição. A referência insistente à cidade exprime certamente o risco que para Troia representa não só o presságio, como as consequências da eliminação de uma criança. E de novo a ironia se instala: o mesmo Príamo que assume a responsabilidade de “purificar a cidade” através dos jogos fúnebres, é também aquele se prepara para admitir à competição um desconhecido, portador da própria maldição.

47 = 61<sup>a</sup>

---

<sup>75</sup> Karamanou 2020: 180, sublinha a dupla interpretação do optativo *προσύνοις*, suscetível de ser lido como uma possibilidade – “poderias proporcionar” – ou um desejo – “oxalá proporcionasses” –, de uma solução para os males da cidade.

## 48 (Estobeu 4.19.14)

Sensato, sem dúvida que o és, Príamo. Mesmo assim sempre  
te direi:

Do que um escravo que tem mais arrogância do que devia ter  
não há maior mal, nem, em casa,  
um bem pior nem mais inútil.

Os frs. 48-61c pertencem a uma espécie de *agôn* de arbitragem, em que duas partes desavindas recorrem à autoridade de alguém com prestígio na avaliação de um diferendo. Abordam, sob várias perspetivas, a hierarquia entre senhores e escravos – sob o ponto de vista da origem, da condição económica, da posição social –, que certamente é suscitada por uma discussão em torno da identidade do falso pastor. A julgar pelos vv. 15-7 do Argumento (test. iii), os opositores de Alexandre neste debate eram os outros pastores,<sup>76</sup> agastados com a arrogância do seu jovem companheiro, que parecia manifestar características ou talentos mais próprios de um senhor do que de um escravo. O facto de uma das partes ser um coletivo – o grupo dos pastores – confere ao debate uma amplitude política. Sobre

---

<sup>76</sup> Embora esta possibilidade não seja consensual entre os diversos comentadores da peça. Entendem alguns (Jouan, Van Looy, por exemplo) que Alexandre poderia confrontar-se com Deífobo, que virá adiante a manifestar indignação pelo resultado da competição e a tomar a iniciativa de conspirar contra o vencedor. O facto de a argumentação opor senhores e escravos, salientando a incompatibilidade que se cria quando, num grupo social, alguém contesta os seus iguais e se manifesta em favor de outra classe, parece favorecer o confronto de Alexandre com os pastores, seguindo a versão do Argumento. Destas dúvidas decorre também alguma dificuldade na disposição dos fragmentos, entre este *agôn* e aquele que confronta Deífobo e Heitor quando a vitória nos jogos foi já atribuída a Alexandre. Cf. Karamanou 2020: 184.

a sua pertinência dramática, não restam dúvidas, uma vez que a admissão de Alexandre às provas atléticas é uma oportunidade que Príamo lhe dá de provar a excelência de que parecia dotado, ao mesmo tempo que abre caminho ao retorno do filho à corte de onde foi afastado.

Este poderia ser um argumento usado, perante o árbitro, pela acusação no início do seu depoimento. Karamanou 2020: 196 sintetiza outras possibilidades de leitura, sobretudo valorizando as intervenções habituais de um corifeu neste tipo de contencioso verbal: como um apelo a Príamo, após a audição das duas partes, para que tome a melhor das decisões; ou como uma reação que se sucede à decisão de Príamo em favor da admissão de Alexandre aos jogos, reconhecendo-lhe uma vitória no *agôn* verbal.

#### 49 (Estobeu 4.19.15)

Isso pude advogá-lo. Que é bem desprezível a raça dos escravos. Não passam de estômago e, para além disso, não veem mais nada.

#### 50 (Estobeu 4.19.16)

Escravos que sejam solidários com a classe dos patrões, com os seus iguais cobram uma guerra sem quartel.

Estas parecem palavras de reprovação a Alexandre por, embora sendo um escravo, mostrar uma arrogância mais compatível com a de um aristocrata. Poderiam fazer parte das acusações formuladas no *agôn* diante de Príamo. Karamanou 2020: 188

defende, com base na sua tonalidade global, que este poderia ser o comentário do Corifeu intercalando o remate do discurso da acusação com o da defesa que se vai seguir. Ou simplesmente poderia incluir-se nos argumentos da própria acusação.

**51 (Estobeu 4.19.20)**

É que ter escravos  
superiores aos seus patrões, boa coisa não é.

**52/53 = 61 b/c**

**54 (Estobeu 4.33.3; Clemente de Alexandria, *Miscelâneas* 4.5.24.3)**

Má forma de educar para a excelência  
é, entre os homens, a riqueza e o luxo em demasia.  
A pobreza, certamente, é um infortúnio; no entanto nutre  
e produz frutos melhores e mais eficazes.

Este elogio da modéstia como fomentadora de qualidades parece a Karamanou 2017: 220 corresponder ao momento em que Páris já teria alcançado a vitória nos jogos e fazer parte do discurso do Mensageiro que a vem anunciar. Se esta observação sentenciosa é pertinente na fase em que Páris, ainda não identificado como príncipe, se mostra superior aos seus interlocutores da aristocracia troiana, ganha ironia se pensarmos no destino do filho dos soberanos de Troia mais tarde e na imponderação com que condena o futuro da cidade.

**55 (Estobeu 4.31.71)**

Alexandre?    É uma injustiça, a riqueza, muitos são os atos  
condenáveis que produz.

**56 (Estobeu 3.42.3, Clemente de Alexandria, *Miscelâneas* 1.8.41.1)**

Alexandre    Meu senhor, a calúnia é, para os homens, um mal  
terrível.  
Por falta de eloquência, muitas vezes é batido um sujeito  
que diz o que é justo, perante outro de grande  
eloquência.

Estas palavras, dirigidas a Príamo, conviriam ao discurso da defesa, que procura refutar as acusações de que foi vítima. Têm um tom compatível com uma *captatio benevolentiae*, fundamentada num tema caro a Eurípidés e à retórica contemporânea: o perigo de um discurso convincente que mascara a falta de rigor ou justiça dos argumentos usados. O artificiosismo retórico é evidente: após uma primeira afirmação de caráter sentencioso e protético, a particularização é estabelecida por uma antítese quiástica.

**57 (Estobeu 4.19.18)**

Ah, malfadados, aqueles a quem a escravatura não é pelo nome que lhes cabe, mas porque por destino a adquiriram.

Este poderia ser um comentário dito por alguém de condição superior, eventualmente Páris, em desabono dos pastores,

condenados a uma condição inferior por comportamentos reprováveis. O que parece estar em causa é um ataque a quem, não sendo escravo nem sendo detentor desse nome, se comporta como tal.

**58 = 62i**

**59 (Estobeu 4.22.87)**

É com os seus iguais que os medíocres sempre se casam.

Dentro de um tom semelhante ao usado no fr. 57, a condição inferior dos escravos continua no alvo de quem fala, agora salientando como a relação entre medíocres enleia a sua condição num círculo fechado. A impossibilidade legal de escravos casarem com cidadãos livres condena-os a um permanente afastamento social.

**60 (Clemente de Alexandria, *Miscelâneas* 6.2.10.8)**

Príamo O tempo há de revelar quem tu és. É pelo seu testemunho que saberemos se és um tipo honesto ou vil.

Estas palavras de Príamo caberiam bem no contexto em que entende dar o consentimento à participação do falso pastor nos jogos, perante a defesa eficaz que Alexandre tinha feito de si mesmo face às acusações dos pastores.<sup>77</sup> O próprio uso da

---

<sup>77</sup> Sobre a impossibilidade legal de os escravos participarem em competições, *vide* Ésquines 1.138, Plutarco, *Vida de Sólon* 1.6.

palavra “testemunho” é muito conveniente no âmbito do *agôn*. Kovacs 1984: 61-2 prefere protelar estas palavras para o final da peça, quando o rei de Troia, ciente do presságio que faria de Páris o destruidor da cidade, mas agora, perante um filho que recupera e se mostra promissor nas suas qualidades, se sente incapaz de o eliminar; confia então que o tempo venha a clarificar a situação. Deixaria assim uma advertência sobre o rumo que os acontecimentos viriam a tomar nas peças seguintes.

### 61 (Órion, *Florilégio* 1.3 Haffner)

Detesto quem é sensato só em palavras, mas nas ações sem  
sensatez.

Dentro do *agôn*, este comentário pode convir a qualquer um dos contendores relativamente à argumentação aduzida pelo adversário.

### 61<sup>a</sup> (Estobeu 3.4.31)

Daí que, naquilo em que devias vencer, tu falhes, meu senhor,  
e daí que, naquilo em que não devias, leves a melhor. Pois aos teus  
escravos dás a vitória, aos homens livres não.

Estes versos são por alguns comentadores (e.g. Karamanou, Cropp) integrados na cena em que o Mensageiro comunica o resultado das competições (*infra* fr. 61d). Traduziriam a reclamação dos rivais vencidos perante o reconhecimento da vitória do desconhecido aceite por Príamo. E como a vinda do Mensageiro antecede a do soberano com o relato do que



aconteceu, seriam então interpretados como uma ‘citação’ em discurso direto incluída na *rhexis*. O tom retórico e as figuras de estilo usadas (anáfora, antítese) têm sido valorizados pelos comentadores e servido de argumento no mesmo sentido.

### 61b (Estobeu 4.29.2)

Coro Vão será o nosso discurso se é a nobreza de nascimento  
dos mortais o que louvamos.

Porque nos velhos tempos, no princípio, quando viemos  
a este mundo,

e a mãe terra distinguiu

os mortais, foi semelhante que a todos nós atribuiu 5  
o aspeto. De particular nada possuímos.

É uma só a matéria do bem-nascido e do humilde de  
nascimento.

Foi a convenção que, com o tempo, criou esse orgulho.

Na sensatez e inteligência, aí reside a nobreza. São  
os deuses quem a concede, não a riqueza. 10

Este fragmento e o seguinte poderiam pertencer a um estásimo que se seguiria ao *agôn*, em que o coro de pastores refletia sobre o que se entende por verdadeira superioridade. A bem conhecida oposição entre *physis* e *nomos* é aqui retomada. A valorização habitual da nobreza de nascimento e da riqueza é posta em causa, em favor das qualidades de espírito, um tema oportuno quando está iminente o anúncio de um competidor de origem humilde nos jogos. Ou, de acordo com outra possibilidade colocada por Karamanou 2017: 19, seguir-se ao anúncio da vitória do estranho concorrente aos jogos fúnebres. De toda a forma, a perspetiva aqui adotada pelo

Coro altera radicalmente todos os argumentos em desabono de um escravo, usados no *agôn* anterior.

### 61c (Estobeu 4.29.7)

Coro Não é nos perversos que a nobreza existe, é entre os homens honestos.

Esta consideração do Coro assenta na antítese estabelecida entre “perversos” e “honestos” entre os quais se discute a “nobreza” (εὐγένεια). Claramente não é a origem o que está em causa, mas a qualidade moral. A observação de Karamanou 2017: 208 articula, com a propósito, a terminologia com a ideologia dominante: “O desenvolvimento da excelência cívica a partir de meados do séc. V a.C. foi antes de mais promovido pelas instituições democráticas, enquanto os sofistas punham em causa a tradicional qualidade de uma origem distinta”.

### 61d (Papiro de Estrasburgo 2344.2 / II Croenert)

Coro É à sorte que entrego tudo.<sup>78</sup>  
Mensageiro Foi naturalmente superior.  
Coro Atribuíram-lhe mesmo a coroa?  
Mensageiro E diz-se que a mereceu.  
Coro E ele, assim se distingue pela beleza?

---

<sup>78</sup> Com esta observação, o Coro como que deprecia a vitória conseguida por Páris, no que é contrariado pelo Mensageiro; foi, segundo este, a superioridade do vencedor o que determinou o resultado.

Mensageiro	Tudo o que um homem deve ... <sup>79</sup>
Coro	... um pastor ...
Mensageiro	....
Coro	A competição, onde a julgam?
Mensageiro	É Príamo quem atribui <sup>80</sup> ...
Coro	Para esse homem a vitória? ...
Mensageiro	....

Anuncia-se a vitória de Páris, certamente através da *rhexis* de um mensageiro, que primeiro vai respondendo às interações do coro, antes de passar à narrativa. Karamanou 2017: 212 defende o envolvimento de Hécuba nesta cena centrada no relato do mensageiro, salientando a importância dramática de informar a rainha com vista à prossecução da ação. Depois deste relato entre Mensageiro e Coro, a rainha poderia envolver-se também no diálogo procurando satisfazer curiosidades sobre os acontecimentos ocorridos à distância, nos jogos. Ou mesmo poderia ser ela a interlocutora *ab initio* do recém-chegado. Seja como for, Huys 1986: 33 não deixa de sublinhar o efeito que teria a narrativa do mensageiro sobre os sentimentos maternos da soberana, despertando nela um zelo crescente pela derrota a que os seus filhos foram sujeitos.

## 62 (Estobeu 4.47.10)

Hécuba, a ação divina, de que forma inesperada atinge os mortais! Nunca é da mesma fonte que faz brotar o destino.

---

<sup>79</sup> Na sequência dos elogios que vinha a fazer a Páris, estas palavras do Mensageiro parecem uma introdução à referência a novos méritos. O Coro, por sua vez, certamente recordava a condição de pastor do desconhecido.

<sup>80</sup> Muito provavelmente “os prémios”.



Heitor	É em vão que te irritas, Deífobo. Para quê	10
	... Este não é o momento de atormentar o espírito.	
Deífobo	... Facilmente te acomodas à situação.	
	... aos Frígios será claro que tu ....	
Heitor	... sou jovem ...	
	... pretende o que não é sensato ...	15
	... ver-se-á apanhado ...	
	... está estabelecido ...	
	... pois eu não ...	
	... antes ...	

## 62b (Papiro de Estrasburgo 2343.2)

	.....	
	... filhos ...	
	.....	
Deífobo? Heitor? <sup>82</sup>	Homens livres ...	
	os escravos praticariam ...	
	de todo o tipo ...	
	... iriam abster-se ...	5
	.....	
	não para fortalecer o património, nem ... <sup>83</sup>	
	Foi com empenho que ele agiu, mesmo	
	sendo um escravo ...	10

<sup>82</sup> O elogio ao escravo abona em favor da atribuição destas palavras a Heitor, que provavelmente se escusava a aderir a qualquer ato agressivo proposto pelo irmão.

<sup>83</sup> Parece interessante a sugestão de Karamanou 2011: 8 de que se afirmava que o escravo concorrente não lutava em benefício da sua casa com prejuízo para a corte troiana, mas simplesmente por motivação e coragem. Este seria um argumento usado por Heitor em defesa de Alexandre.

Os meus sentimentos não...<sup>84</sup>  
 Se ele é superior, controla a tua natureza,  
 por que te deixas dominar. Porque mais poderoso  
 tu és.

Pela minha parte, respeito-o. Se de facto ...  
 o mais forte ... 15

Coro? Heitor sempre ...  
 Dele ... e da casa ...

Hécuba? Ele sempre, meu filho,<sup>85</sup>  
 Deífobo, e também noutros casos ...  
 Cometerás um ato que nos trará problemas, 20  
 ao matarmos um escravo...

Muito provavelmente este segundo *agôn* da peça entre os dois filhos de Hécuba, que discutem a possível eliminação de um terceiro, seria arbitrado por Hécuba.<sup>86</sup> Tem início com o anúncio da vinda dos dois príncipes, Heitor e Deífobo, em conflito perante os resultados dos jogos fúnebres ganhos por Alexandre, para eles ainda um escravo. Heitor encarna a moderação, acusando a natureza fraca do irmão como a única responsável pela derrota; um confronto entre sensatez e

---

<sup>84</sup> Karamanou 2017: 243: “Heitor refuta uma possível crítica de Deífobo por falta de coragem, dada a sua relutância em participar numa cilada contra a vida de Alexandre”.

<sup>85</sup> O estado do texto não resolve a hesitação de τέκνον poder ser entendido como um vocativo, apenso a Deífobo; ou de ser uma alusão a “filho” correspondente a Heitor, assinalando a sua saída de cena; cf. Huys 1986: 19. Esta segunda hipótese justificaria uma breve intervenção do Coro nos dois versos anteriores, a marcar a transição da intervenção de um dos filhos para a da mãe.

<sup>86</sup> Sobre o conteúdo, expressão e extensão deste *agôn*, dentro do que são as características deste tipo de cena em Eurípides, *vide* Karamanou 2011. Provavelmente o fr. 62<sup>a</sup> corresponderia ao anúncio da chegada dos dois irmãos pelo Corifeu e ao início de um debate entre eles, sendo o fr. 62b a continuação do mesmo conflito verbal numa fase mais avançada.

excesso ocuparia a abertura do *agôn*. Huys 1986: 18 admite que neste diálogo não estava apenas em causa a raiva já causada em Deífobo pela vitória do pastor, mas também o plano de eliminar o rival; num e noutro caso contaria com o desacordo de Heitor. O remate desta troca viva de argumentos parece corresponder ao momento em que Hécuba, depois de ouvir as razões das duas partes, iniciava a sua intervenção como juiz e ponderava a proposta de Deífobo. Talvez a rainha exprimisse, de início, algumas reservas (18-21), proporcionando um retrato mais moderado e deixando a Deífobo o odioso da questão, ele que se caracteriza por ser um espírito exaltado, mas, ao mesmo tempo, incapaz de assumir, sozinho, um confronto. O argumento de que o vencedor desconhecido representava um perigo para a estabilidade da casa real poderia ser decisivo para determinar Hécuba, uma segunda vez, a eliminar o filho. Karamanou 2007: 226 propõe que o *agôn* entre Heitor e Deífobo, no regresso dos jogos, com Hécuba por árbitro, e a cilada que a seguir se prepara entre este último e Hécuba para eliminar o vencedor, se incluem num mesmo episódio.

### 62c (Papiro de Estrasburgo 2342.3 / V Croenert)

Hécuba?            Subordinado ...<sup>87</sup>  
                           Agora, portanto, ...  
                           E eles, à boca pequena ...<sup>88</sup>

<sup>87</sup> É difícil interpretar esta palavra fora de um contexto, mas talvez ela se refira à posição 'secundarizada' do estranho face aos seus próprios filhos.

<sup>88</sup> Karamanou 2017: 247-8 repete a opinião daqueles comentadores que leem estas palavras de Hécuba como condenatórias de Alexandre, que ela parece considerar um bastardo de Príamo, talvez nascido de uma escrava, a ter em conta rumores entretanto ouvidos em Troia. Sugestiva parece ser também a interpretação de Huys 1986: 20: "À boca

de uma escrava ...  
Será que ele ainda circula ...<sup>89</sup>  
Mas – ai de mim! – não ...

Este fragmento parece pertencer a um diálogo – desenvolvido no fragmento seguinte – entre Hécuba e Deífobo após o *agôn*, sendo a rainha enfim convencida da perigosidade que o estranho vencedor representava para a casa real troiana e levada a aceitar o homicídio de Alexandre. Heitor teria saído entretanto para não se envolver numa cilada que não tinha a sua concordância. Percebe-se então o traçado de um plano.

#### 62d (Papiro de Estrasburgo 2343.1-2 / VI a-c Croenert)

Hécuba? Esse sujeito – sendo ele quem é – causar admiração  
aos Frígios  
e arrebatat o prémio à casa de Príamo.  
Deífobo O que fazer então, para que essa ação resulte bem?

---

pequena as pessoas comentam que o filho de uma escrava venceu os príncipes de Troia”; ou até: “As pessoas comentam que os bastardos, nascidos em segredo de Príamo e de alguma escrava, triunfam sobre os filhos legítimos de Hécuba”. Que estas possíveis palavras de ressentimento sejam proferidas por Hécuba contra uma escrava como mãe de Páris acrescem às muitas ironias da peça.

<sup>89</sup> Talvez Hécuba preveja ou proponha qualquer avanço ameaçador de Alexandre. Romero Mariscal 2005: 16 dá conta de uma outra vitória por ele alcançada que não a simplesmente obtida nos jogos e que confronta o que parecem ser os interesses da corte: “Dá mostras de uma extraordinária capacidade de impor-se aos demais e de obter a sua adesão: primeiro a de Príamo, que lhe permite tomar parte nos jogos e, depois, a de Heitor e da cidade, que ovaciona o seu triunfo. Os fragmentos conservados insistem no *κράτος* do boieiro, na coroa da vitória, na sua beleza singular”.



- Hécuba ... tem de morrer às minhas mãos.<sup>90</sup>  
Deífobo Mas não será sem um golpe que ele vai chegar à  
mansão de Hades.  
Hécuba Onde estará ele, a pavonear-se com a coroa da  
vitória?  
Deífobo Toda a cidade de Troia exulta com ele.  
Hécuba ... aqui. Irá cair na armadilha.  
Deífobo ... que não venhas a verificar que ele é superior aos  
teus filhos.

Dentro da rede ...  
... quero que tu ...<sup>91</sup>  
... é um escravo, mas no entanto ...  
... para mim ...  
... um crime ...  
... de uma só vez ...  
... vai ter fim ...  
De um escravo ...  
... uma mudança ...  
... venceremos ...  
.....  
... casa ...  
... senhora ...<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> Huys 1986: 23 assinala muito a propósito o que parece ser um crescendo na intervenção de Hécuba no planeamento e execução do homicídio. A figura da vingativa, que se lhe tornou própria, vai ganhando força neste diálogo. Estas palavras não devem ser tomadas totalmente à letra, colocando nas mãos de Hécuba a arma do assassínio. O que, na verdade, lhe cabe é o papel de autora moral, assumindo-se como o estímulo emocional do golpe.

<sup>91</sup> Alguns comentadores (e.g., Romero Mariscal 2016: 191, Karamanou 2017: 254) preferem atribuir a Hécuba as instruções sobre a forma de preparar a eliminação de Alexandre. Mesmo assim, a rainha apela à cumplicidade de Deífobo, por temer a reação da vítima.

<sup>92</sup> Ou se dirige a Hécuba ou lhe faz referência. Talvez seja sobretudo uma chamada de atenção dirigida à rainha para a entrada

... senhor ...  
...com folhas ...  
... onde é que ...<sup>93</sup>  
... Hécuba, diz-me ...  
... o canto de vitória ...  
... velho ...  
... mas Hécuba ...

Karamanou 2020: 450 vê nestas palavras o final da cena de persuasão, e no ritmo docmiaco em que estão expressas “uma grande intensidade de emoção, sendo vulgarmente usadas para antecipar ou suceder a atos de violência fora de cena”. Talvez a Hécuba coubesse a função de convencer Alexandre a entrar no palácio, em que Deífobo o aguardaria para uma cilada mortal. Considerando a informação do Test. iii.26, Alexandre de facto volta, ainda com as coroas da vitória obtida, parecendo propiciar a execução do golpe. Mas a traição preparada pela mãe e pelo irmão e a perseguição da vítima é barrada por Cassandra. O momento da intervenção da profetisa tem sido motivo de discussão; ou ele ocorria entre a preparação do golpe e a sua execução, ou, como defendem alguns comentadores (e.g., Karamanou, Cropp), após o ataque contra Alexandre, sendo a sua revelação coadjuvada pela vinda do pastor e pai adotivo do jovem, a garantir um reconhecimento definitivo.

---

de Alexandre ainda com a coroa de vencedor. Sendo assim, talvez a pergunta “onde é que” correspondesse a palavras do recém-chegado perguntando onde se encontra alguém a quem possa dirigir-se, Hécuba provavelmente.

<sup>93</sup> Talvez esta fosse uma pergunta do recém-chegado procurando localizar quem procura, possivelmente Hécuba e, a julgar pela menção a “velho”, também Príamo.

O diálogo entre mãe e filho é seguido pelo que parece uma intervenção lírica,<sup>94</sup> talvez mesmo um *kommós*, em que alguém, provavelmente o Coro, dialogava com a rainha.

**62e (Papiro de Estrasburgo 2344.4 / VIII Croenert)**

... ouvi uma palavra ...

... está tomada de um delírio báquico ...

Entre os frs. 62e-h, Cassandra, tomada de delírio por entre pausas de maior lucidez, reconhece o irmão e profetiza os acontecimentos futuros. Os seus interlocutores serão, muito provavelmente, a mãe e o irmão, Alexandre. Para Karamanou 2017: 263, “o momento mais plausível para a entrada de Cassandra em delírio parece suceder-se à tentativa frustrada de homicídio e durante a súplica de Alexandre no altar”. Este fragmento, sublinhando o delírio de alguém, poderia corresponder a um momento próximo da entrada de Cassandra.

**62f (Longino, *Sobre o Sublime* 15.4)**

Mas, ó Troianos, amantes de cavalos ...

Talvez sejam palavras proferidas por Cassandra.

---

<sup>94</sup> Vide Huys 1985: 251-2.

**62g (Plutarco, *Moralia* 821b-c)**

Cassandra      São inúteis as profecias que um deus me faz pronunciar.  
Aqueles que sofreram e mergulharam na desgraça  
sábica me consideram. Mas antes de sofrerem,  
acham-me louca...

Cassandra alude ao seu bem conhecido estatuto mítico de profetisa inspirada por Apolo em quem ninguém acredita, ainda que conhecedora da verdade.

**62h (Plutarco, *Moralia* 379d)**

De Hécate portadora do facho tu serás a imagem, transformada  
em cadela<sup>95</sup> ...

Esta poderá ser uma alusão à metamorfose, prevista por Cassandra, de Hécuba em cadela, tal como acontece no final da peça de Eurípides a que a rainha de Troia dá título (sobre a antiguidade deste motivo, cf. *Iliada* 24.208-13).

**62i (Estobeu 3.38.20)**

Alexandre      Ai de mim! Vou morrer graças à minha nobreza  
de sentimentos,<sup>96</sup>  
que para os outros é fonte de salvação.

---

<sup>95</sup> É frequente representar Hécate de tocha na mão e rodeada de cães; cf. *LIMC* 6.1 (1992) *s.u.* Hécate: 987, 994-5.

<sup>96</sup> *Vide* Huys 1995: 188 sobre as qualidades de Alexandre implícitas nesta referência.

Este é o momento em que Alexandre está no alvo da investida de Hécuba e de Deífobo, ou mesmo – aventa Kovacs 1984: 59 – na de Príamo, persuadido por Hécuba a eliminá-lo. Cf. palavras semelhantes pronunciadas por Lico, também ele vítima de perseguição por parte dos filhos de Antíope, na peça a que a heroína dá título (fr. 233.88 Kannicht). Talvez, em ambos os casos, depois de ter escapado ao golpe que o ameaçava no interior do palácio, o perseguido reaparecesse em fuga, para se refugiar num altar.

**62k (Papiro de Estrasburgo 2344.5-15 / IX-XIX Croenert)**

..... cidade .....

..... o que eles dizem .....

..... de novo .....

Poucas são as palavras legíveis neste fragmento, o que impossibilita qualquer interpretação.

**63 (Hesíquio α 7439)**

A jovem que não se pode nomear.

Ou seja, Perséfone, a deusa dos infernos a quem não é de bom agoiro nomear. Cf. Eurípides, *Helena* 1307.

**64 = 42d**

(Página deixada propositadamente em branco)

## ALCMÉON 1 E 2 (Ἀλκμεῶν Α', Β')

FRS. 65-87<sup>a</sup> KANNICHT

### Testemunhos sobre a peça

Antífanes, *Poiesis* (fr. 189.8-11 K.-A.)<sup>97</sup>

Tímocles, *As mulheres que celebram as Dionísias* (fr. 6 K.-A.)<sup>98</sup>

Pausânias 8.24.8, 10.29.7

### Outras criações no teatro

Ésquilo, *Epígonos* (frs. 55-6 Snell)

Sófocles, *Alcméon* (frs. 108-10 Radt)

Sófocles, *Epígonos* (frs. 185-91 Radt)

Sófocles, *Erifile*<sup>99</sup> (frs. 201<sup>a</sup>-201h Radt)

Sófocles, *Anfiarau* (frs. 113-21 Radt)

Ágaton, *Alcméon* (fr. 2 Kannicht)

Timóteo, *Alcméon* (título)

Astidamante II, *Alcméon* (frs. 1b-1d Kannicht)

Teodectas, *Alcméon* (frs. 1<sup>a</sup>-2 Kannicht)

---

<sup>97</sup> Neste fragmento, Antífanes coloca Alcméon a par de Édipo como dois motivos que desencadeiam, à menção do simples nome, uma série de referências nos espectadores. Abona, portanto, da sua enorme popularidade.

<sup>98</sup> Tímocles elenca, como verdadeiramente catárticos, uma série de heróis trágicos que projetam os sofrimentos da vida humana. Entre eles, Alcméon é exemplo de alguém tomado de loucura, o que revela um traço verdadeiramente referencial na tradição do herói.

<sup>99</sup> É discutida a possibilidade de *Epígonos* e *Erifile* serem uma só peça; cf. Sommerstein, Fitzpatrick, Talboy 2012: 34-8.

Evareto, *Alcméon* (título)

Nicómaco, *Alcméon* (título)

Aqueu, *Alcméon* (frs. 12-5 Kannicht)

Ânfis, *Alcméon* (fr. 2 K.-A.)

Mnesímaco, *Alcméon* (fr. 1 K.-A.)

Énio, *Alcméon* (frs. 1-2 Jocelyn)

Ácio, *Alcméon* (frs. 1-8), *Alfesibeia* (frs. 1-9)<sup>100</sup>

### Testemunhos sobre o mito

*Odisseia* 11.326-7, 15.243-8

Hesíodo, *Catálogo das mulheres* fr. 197.6 M.-W.

*Epígonos*, *Alcmeónida* (ciclo épico)<sup>101</sup>

Píndaro, *Pítica* 8.39-50

Estesícoro, *Erifile*<sup>102</sup>

Tucídides 2.102.5-6

Aristóteles, *Poética* 1453a 20, 1453b 30-5

Asclepiades, *FGrHist* 12F 29

Pausânias 1.34.3, 2.1.8

Apolodoro 3.7.2, 3.7.5<sup>103</sup>

---

<sup>100</sup> Jouan, Van Looy 2020: 115-6.

<sup>101</sup> Vide Bernabé 1987: 29-35, sobre *Epígonos* e *Alcmeónida*.

<sup>102</sup> Vide Davies, Finglass 2014: 126-8.

<sup>103</sup> A síntese dada por Apolodoro é útil para a reconstituição do mito (3.7.2): “Passados dez anos, os filhos dos caídos em combate, conhecidos por Epígonos, decidiram promover uma campanha contra Tebas, no desejo de vingarem a morte dos pais. Consultados os oráculos, o deus predisse-lhes a vitória se comandados por Alcméon. Só que Alcméon não estava disposto a comandar a expedição antes de se vingar da mãe. Mesmo assim, pôs-se em marcha. É que, entretanto, Erifile recebeu de Tersandro, filho de Polinices, o vestido (de Harmonia) e convenceu os filhos a tomarem parte na campanha”; (3.7.5): “Após a tomada de Tebas, Alcméon veio a saber que a mãe, Erifile, tinha também recebido presentes para o convencer; a sua ira aumentou mais ainda e, com o acordo do oráculo de Delfos, matou a mãe. Há quem diga que o homicídio teve a cumplicidade de Anfíloco, o irmão; dizem outros que o cometeu sozinho. Certo é que a Erínia da mãe assassinada



Higino, *Fábula* 73

Iconografia: *LIMC* 1.1 (1981) *s.u.* Alkmaion: 546-52; 1.2: 410-2

### SINOPSE

São conhecidos os traços essenciais do mito. Alcméon, o primogénito de Anfiarau – o célebre atacante de Tebas – e de Erifile, irmã de Adrasto, incluiu-se no número dos Epígonos, a segunda geração que renovou o ataque à cidade das sete portas para vingar os seus progenitores. Enlaçando as duas fases do conflito está o compromisso assumido por Alcméon perante o pai, na hora da partida para a campanha, de que, por entender como culpada Erifile pelos acontecimentos em curso, o filho deveria matá-la caso o pai não regressasse da guerra. De facto, devido às reticências do adivinho Anfiarau em tomar parte na campanha por saber que ela lhe traria a morte, um contencioso

---

perseguiu Alcméon, que primeiro se refugiou na Arcádia, junto de Ecles, e daí em Psófis, junto de Fegeu. Depois de este o ter purificado, desposou Arsínoe, a filha de Fegeu, a quem deu o colar e o vestido. Tempos mais tarde, quando a terra, por sua culpa, se tornou estéril, o oráculo do deus ordenou-lhe que partisse para o Aqueloo, onde devia retomar o processo. (...) Chegado enfim à nascente do Aqueloo, foi por ele purificado e desposou-lhe a filha, Calíroee. Alcméon colonizou o território formado pelo aluvião do rio e lá se instalou. Calíroee, porém, desejosa de possuir o colar e o vestido, recusou-se a viver com ele se os não recebesse. Alcméon voltou então a Psófis e disse a Fegeu que só se curaria da loucura se levasse para Delfos o colar e o vestido e os dedicasse ao deus. Fegeu, convencido, entregou-lhos. Mas quando um escravo lhe revelou que era a Calíroee que os presentes se destinavam, Alcméon foi morto pelos filhos de Fegeu numa emboscada, a mando do rei. Perante as censuras de Arsínoe, os filhos de Fegeu fecharam-na numa caixa que levaram para Tégea. Aí deram-na como escrava a Agapenor, sob a acusação falsa de ter morto Alcméon”.

tinha ocorrido entre ele e Adrasto, o promotor da invasão, com Erifile por árbitro. Corrompida pelo presente que Polinices lhe tinha oferecido – o colar de Harmonia, prenda de casamento à altura da sua boda com Cadmo e portanto associado ao passado mais remoto de Tebas –, Erifile pendeu para o recrutamento do marido. Assim, Alcméon, no cumprimento do compromisso assumido com o pai, veio a converter-se em matricida, o que o pôs sob a alçada das Erínias, vingadoras de crimes de sangue, e o levou ao exílio da sua cidade, Argos, numa fuga louca. Entre as etapas cumpridas nesta errância estão a Arcádia e Delfos.

Eurípides dedicou a este tema duas tragédias, *Alcméon em Psófis* e *Alcméon em Corinto*.<sup>104</sup> É evidente o enorme interesse despertado por este mito, que se traduziu num regresso repetido em diversos momentos e géneros da literatura grega. Eurípides estaria, portanto, em diálogo com modelos múltiplos e diversificados. Há ainda que reconhecer que o mito incluía motivos do seu gosto particular, como o matricídio e a loucura de que Orestes é também um paradigma incontornável.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> A primeira destas duas peças incluiu-se na trilogia de que faziam parte também *Cretenses*, *Télefo* e *Alceste* (438 a.C.), e a segunda pertence às peças já levadas a cena a título póstumo pelo filho do poeta, em 406-405 a.C., juntamente com *Bacantes* e *Ifigénia em Áulis*, que obteve o primeiro prémio nas Dionísias Urbanas. Como é previsível, a dificuldade ou mesmo impossibilidade de atribuir, com segurança, os fragmentos conservados a uma ou a outra das duas peças é grande. Os próprios *testimonia* que permitem a recuperação dos fragmentos são com frequência omissos, identificando apenas um passo como “do *Alcméon* de Eurípides”.

<sup>105</sup> Aristóteles, *Poética* 1453a 20, 1453b 30-5 identifica os méritos deste mito, um dos preferidos pelos poetas, e do seu tratamento trágico, com um potencial extraordinário graças a elementos como as tensões domésticas (ao nível das vividas por Édipo ou por Orestes) e o reconhecimento.

As duas peças que Eurípides dedicou a Alcmeón são de natureza muito distinta, mas um elemento de fundo permanece: o matricídio já cometido e a consequente loucura.<sup>106</sup> *Alcmeón em Psófis* centrava-se nos episódios seguintes do mito: no casamento de Alcmeón, já então um matricida, com a filha de Fegeu, Alfesibeia/Arsínoe, a quem ofereceu o colar de Harmonia, antes propriedade da mãe. Eram, portanto, personagens seguras da peça, além de Alcmeón, o monarca, a filha e, provavelmente, um servo. A perseguição das Erínias – que não se apaziguou com a purificação feita pelo seu anfitrião –, expressa por uma peste que assolou Psófis, não permitiu ao fugitivo gozar uma união tranquila. Foi então que, em Delfos, procurou resposta para o seu sofrer. Apolo determinou que lhe seria necessária uma segunda purificação, num território que antes do crime não existisse, que ele encontrou junto do rio Aqueloo; assim Apolo traçava, para o autor do pior dos crimes, um longo trajeto de errância.<sup>107</sup> Aí contraiu novas núpcias com Calíroo (a bela torrente), filha do rio, que lhe exigiu a mesma prenda antes comprometida com a princesa da Arcádia, o colar de Harmonia. Ao tentar resgatá-lo por dolo – pretextando que Apolo lho exigia como paga da purificação –, Alcmeón, desmascarado por um servo, foi assassinado pelos filhos de Fegeu. A primeira esposa, porém, apesar de saber-se traída, recusou-se a participar na vingança, o que lhe mereceu, como castigo, a escravidão. O contexto preciso da ação foi motivo de polémica entre os comentadores: estará Alcmeón em Psófis pela primeira vez, quando contrai matrimónio com Alfesibeia/Arsínoe, ou pela segunda, quando procura recuperar o objeto

---

<sup>106</sup> Que a loucura fosse um elemento explorado nas duas peças de Eurípides e apresentado ou não em cena é assunto discutido por Filócomo 2021.

<sup>107</sup> Sobre esta etapa do mito, cf. Tucídides 2.102.5-6.

que a sua nova esposa, Calíroo, lhe reclamava? A maioria dos comentadores recai, no entanto – e ao que me parece com razão –, nesta última hipótese. Mas a tónica geral da peça parece clara; trata-se de avaliar o conflito que sucessivos casamentos instalam no curso de vida de uma família patriarcal e, ao mesmo tempo, de contrapor diferentes tipos de esposa, encarnados em Erifile, Alfesibeia/Arsínoe e Calíroo. Collard, Cropp (2008: 81) admitem que a peça terminasse com o relato de um mensageiro descrevendo a morte de Alcmeón e uma aparição de Apolo *ex machina*, reclamando que o colar lhe fosse dedicado. A ação decorria em Psófis, diante do palácio de Fegeu, e tinha por personagens Alcmeón, Fegeu, Alfesibeia e, possivelmente, um servo e os filhos de Fegeu, além de Apolo. O coro seria constituído por mulheres (fr. 66).

Em relação a *Alcmeón em Corinto*, outra etapa da errância do herói é relatada por Apolodoro, *Biblioteca* 3.7.7: “Conta Eurípides que Alcmeón, durante o tempo da sua loucura, teve dois filhos de Manto, filha de Tirésias: Anfíloco e uma filha, Tisífone. Levou então as crianças para Corinto e entregou-as ao rei dos Coríntios, Creonte, para que as criasse. Tisífone, que se destacava pela beleza, foi vendida pela mulher de Creonte, com receio de que este a tomasse por esposa. Alcmeón comprou-a sem saber que a escrava era a sua própria filha. Quando se apresentou em Corinto a reclamar os filhos, encontrou também o filho. Anfíloco, de acordo com um oráculo de Apolo, veio a fundar Argos Anfílóquio”.<sup>108</sup> Estes são acontecimentos anteriores aos narrados em *Alcmeón em Psófis*, ocorridos pouco depois da vitória dos Epígonos sobre Tebas, sendo que Manto

---

<sup>108</sup> Cf. Tucídides 2.68.3, que, no entanto, atribui esta fundação a Anfíloco, filho de Anfiarau e Erifile. Na peça, a determinação deste futuro para Anfíloco estaria a cargo de um *deus ex machina*, provavelmente Apolo.

foi atribuída a Alcméon como parte do saque de guerra. O matricídio, à altura, tinha sido já cometido e foram as crises causadas pela loucura o que levou Alcméon a delegar em Creonte a criação dos filhos. Embora o enquadramento da ação seja claro, Apolodoro nada esclarece sobre as suas etapas. A peça abriria com a vinda de Alcméon a Corinto, juntamente com Tisífone, onde se deparava com um jovem em quem não era também capaz de identificar o filho. Provavelmente as personagens da peça seriam, além de Alcméon, Apolo, Creonte e talvez sua mulher Mérope, e os dois filhos de Alcméon. O coro talvez fosse constituído por mulheres de Corinto. Logo, o reconhecimento seria um momento dramático forte nesta produção de Eurípides, embora não saibamos com clareza como se processava: a rainha, esposa de Creonte, fazia uma revelação decisiva? Haveria dois reconhecimentos em vez de um? Neste caso, o foco da peça está centrado numa perspetiva que implica a normalização da intervenção política de uma linhagem e o assegurar do seu futuro (tema afim do desenvolvido por Eurípides em *Íon*). Por isso, o reconhecimento de Anfíloco teria um impacto relevante. No conjunto, os poucos elementos de que dispomos a respeito desta peça apontam, no entanto, para o modelo de ‘tragédia romanesca’ a que o poeta se dedicou com insistência na última década da sua produção. A ação decorria em Corinto, diante do palácio de Creonte.

## FRAGMENTOS

### *Alcméon em Psófis*

**65 (Hesíquio α 8048 Latte)**

Coro Venho diretamente de casa.

Este fragmento e o seguinte correspondem à entrada do coro, no párodo.

**66 (Aristófanes, *Cavaleiros* 1302 e *schol.*)**

Não averiguastes, donzelas, o que se passa na cidade?

Este fragmento prova que o coro era constituído por jovens companheiras da princesa.

**67 = *Alcmena* fr. 88a**

**68 = 304<sup>a</sup> (Aristóteles, *Ética a Nicómaco* 1136<sup>a</sup> 13)**

A minha mãe, matei-a, para o dizer em poucas palavras.

Voluntariamente a ela que o queria, ou involuntariamente a  
ela que o não queria.

**69 (*schol.* Aristóteles, *Ética a Nicómaco* 1110a 26)**

Alcméon Mas foi sobretudo o meu pai que me intimou a fazê-lo,  
quando subiu para o carro à partida para Tebas.

Tudo indica que estes versos (como talvez os seguintes, frs. 70 e 71) fossem ditos por Alcmeón no monólogo de abertura. Estas palavras parecem querer significar que, à maldição a perseguir Anfiarau, se veio juntar a recomendação do próprio Anfiarau no mesmo sentido, quando de partida para Tebas. A ser assim, ao destino vinha associar-se a decisão humana.

**70 (schol. Píndaro, *Nemeia* 4.32)**

Aquele que liquidou Édipo, como Édipo me matou a mim,<sup>109</sup>  
ao trazer o colar de ouro para a cidade de Argos.

Possivelmente estes versos seriam ditos por Alcmeón, no prólogo, em que resumiria a sua situação de perseguido. “Aquele que liquidou Édipo” será uma referência a Apolo, que determinou o futuro do filho de Laio. O famoso colar, objeto de maldição, é de imediato assinalado como indissociável de uma história de sedução fatal.

**71 (Miguel Itálico, in *Anecdota Oxoniensia* III.194.1 Cramer)**

O sangue da minha mãe lavou-o.

É muito controverso o enquadramento destas palavras e mesmo a peça em que incluiriam. Mas fica clara a execução anterior do matricídio e a poluição causada. O tema da

---

<sup>109</sup> Indiretamente, através de seu filho Polinices, exilado de Tebas e refugiado em Argos, onde radica a infelicidade de Alcmeón. Dentro da lógica da peça, Polinices em fuga seria portador do colar de Harmonia.





**73a (Pap. Oxyr. 1611, fr. 1.86-7)**

Apolo Pois eu não tive filhos dela.

Foi de Alcméon que a jovem deu à luz filhos gémeos.

É mais ou menos consensual entre os diversos comentadores (e.g., Karamanou 2005: 337-8, Collard, Cropp 2008: 87-8) que estes versos faziam parte de um monólogo de abertura dito por Apolo,<sup>110</sup> que nega os filhos de Manto como seus (em contraste com o que acontecia noutras versões; cf. Apolodoro, *Epítome* 6.3, que fazia de Apolo e Manto pais de Mopso). O monólogo, que talvez incluísse algumas informações das repetidas por Apolodoro, preparava os espectadores para a chegada iminente de Alcméon a Corinto.

**74 (Tzetzes, *Sobre a tragédia, in Anedocta Parisiana* 1.19-20 Cramer)**

Coro Amigas, amigas,

avancem, venham. Quem é, de onde vem este estrangeiro que chegou à marítima Corinto?

Este fragmento parece indiciar que o coro era constituído por jovens coríntias, que, no párodo, assinalariam a chegada do estrangeiro, Alcméon.

---

<sup>110</sup> Intervenção semelhante à que Hermes tem em *Íon* e sobre matéria idêntica, os filhos de Apolo com mortais.

**75 (Estobeu 4.30.2)**

Ó filho de Creonte, é então bem verdade  
que, de homens nobres, nascem filhos nobres,  
e, de homens maus, filhos semelhantes ao pai.

Este seria um comentário de Alcméon dirigido a Anfíloco, que ainda julga ser filho de Creonte.

**76 (Estobeu 3.22.13)**

Olhem o rei, como sem filhos e velho  
vive exilado. Quem é mortal não deve pensar em grande.

Este fragmento parece aludir ao exílio com que Creonte era punido no final da peça. Karamanou 2012: 241 infere deste desfecho que a atuação do rei de Corinto era negativa: “Talvez ele impedisse Alcméon de recuperar os filhos, numa tentativa de controlar Anfíloco, que tinha criado como se seu filho fosse, e obter de volta a bela Tisífone”. Mas após o reconhecimento dos jovens como filhos de Alcméon, Creonte tornava-se “um velho sem filhos”. A mesma comentadora em 2005: 338 sugere que “o tom fortemente didático destes versos aponta no sentido de que eles pertencessem ao discurso de um *deus ex machina*, que deveria aparecer para ordenar a Anfíloco a fundação de Argos Anfílóquia”.

**77 (Hesíquio α 5734)**

Sem um péan.

*De uma das duas peças*



O célebre colar volta aqui a ser motivo de atenção, como um objeto que, pelo seu caráter divino, representa *hybris* para quem dele se apropria. Quem poderia dizer estas palavras? Talvez Fegeu colocado perante a infelicidade do seu interlocutor, Alcmeón.

**80 (Estobeu 4.8.6)**

Ai, ai! Grandes, grandes são os males de que a grandeza  
também padece.

**81 (Estobeu 3.22.24)**

É com humildade que os infelizes devem  
falar, e não olhar para trás para o fausto da fortuna passada.

**82 (Estobeu 4.25.15)**

Os crimes contra os progenitores, um deus  
castiga-os.

Esta parece ser a afirmação da inevitabilidade do castigo para os responsáveis por um crime contra os pais, certamente mais grave do que qualquer outro. No entanto, a expressão τὰ τῶν τεκόντων poderá entender-se não apenas como “os crimes contra os pais”, como “os crimes dos pais”, no primeiro caso acentuando o matricídio (“os crimes que os filhos cometem contra os pais”) e, no segundo, talvez sublinhando mais

especificamente o crime cometido por Alcmeón na perspetiva dos filhos (os filhos de um criminoso).<sup>111</sup>

**83 (Prisciano, *Gramática* 18.211)**

Se não respeitas o pai que te concebeu.

**84 (Estobeu 4.25.23)**

Ou que vantagem trazem aos homens os filhos, meu pai,  
se os não ajudamos na desgraça?

**85 (Estobeu 4.19.23)**

Os escravos partilham o sofrimento dos amos.

Este fragmento e o seguinte poderiam corresponder à intervenção de um servo.

**86 (Estobeu 4.19.25)**

Mas volta a casa  
para que isto não...  
lhes proíbo...  
se uma mulher brada ...

---

<sup>111</sup> Para Filócomo 2021: 135, a interpretação deste genitivo seria suficiente para determinar a qual das duas peças o fragmento pertenceria, ao *Alcmeón em Psófis* e ao *Alcmeón em Corinto*, respetivamente.

não me acusem ...

Um qualquer mortal que confie num escravo  
é enorme, penso eu, o disparate em que incorre.

Coro ... doce ...  
... fico louco ...  
... sob a terra ...  
... aos filhos ...  
.....  
... rodar ...  
... servir ...  
... mas a vida ...

**87 (Erociano σ 46, p. 81.3 Nachmanson)**

Mulheres, mexam-se e ao desânimo  
não cedam. Pois é com empenho que devemos ver  
estes assuntos, nós que temos esta prática.

**87a (Fócio α 2085)**

Resiste.

## ALCMENA (Ἀλκμήνη)

FRS. 87B-104 KANNICHT

### Outras criações no teatro

Ésquilo, *Alcmena* (fr. 12 Snell)

Sófocles, *Anfitrião* (frs.122-4 Radt)

Íon de Quios, *Alcmena* (frs. 5a-8 Kannicht)

Astidamante II, *Alcmena* (título)

Dionísio de Siracusa, *Alcmena* (fr. 2 Kannicht)

Platão Cómico, *Noite longa* (frs. 89-94 K.-A.)

Arquipo, *Anfitrião* (frs. 1-7 K.-A.)

Ácio, *Anfitrião*

Plauto, *Anfitrião*

### Testemunhos sobre o mito

*Iliada* 14.323-4, 19.95-133

*Odisseia* 11.266-8

Hesíodo, *Teogonia* 943-4, *Catálogo das mulheres* fr. 195 M.-W.<sup>112</sup>

Píndaro, *Nemeia* 10.13-8, *Ístmica* 7.5-7

Apolodoro 2.4.6-8<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> O *Catálogo das mulheres* de Hesíodo tem sido considerado uma fonte marcante para a peça de Eurípidés.

<sup>113</sup> Particularmente relevante para o assunto da peça é Apolodoro 2.4.8: “Antes do regresso de Anfitrião a Tebas, Zeus, que tinha tomado a forma de Anfitrião, veio durante a noite e, triplicando-lhe a extensão, foi para a cama com Alcmena e narrou-lhe os seus feitos contra os Teléboas. De regresso, Anfitrião sentiu alguma indiferença da mulher para consigo e procurou conhecer-lhe a causa. Quando ela lhe disse que, já na noite anterior, ele lá tinha estado e partilhado a cama com

Diodoro Sículo 4.9

Higino, *Fábula* 29

Iconografia: *LIMC* 1.1 (1981) *s.u.* Alkmene: 552-6: 1.2: 413-6

### SINOPSE

Eram célebres as traves mestras do mito de Alcmena. Casada com Anfitrião e exemplo de fidelidade conjugal, Alcmena despertou a paixão de Zeus. Aproveitando uma ausência do marido de Tebas, em campanha contra os Teléboas – campanha empreendida para vingar a morte de que os irmãos de Alcmena tinham sido vítimas e que lhe era colocada como condição para a consumação do casamento –, o deus supremo insinuou-se junto de Alcmena sob o disfarce do marido ausente. De uma longa noite de amor, prolongada pelo deus supremo para seu pleno prazer, nasceu Hércules. Na mesma noite, porém, Anfitrião, de regresso da campanha com a vitória nas mãos, num encontro com a esposa concebeu, por sua vez, Íficles.

Eurípides localizou em Tebas a ação da sua peça onde, segundo a tradição, Anfitrião se tinha exilado juntamente com Alcmena depois de ter assassinado involuntariamente o sogro, Eléctrion, e de ter sido expulso de Argos pelo irmão deste, Esténelo. Mas dos seus agentes e estrutura muito pouco sabemos. Parece, no entanto, fora de dúvida que o episódio

---

ela, Anfitrião soube por Tirésias da relação havida com Zeus. Alcmena deu então à luz dois filhos, de Zeus, Hércules, apenas uma noite mais velho, e de Anfitrião, Íficles”.



escolhido pelo poeta fosse ‘fundacional’, ou seja, focado nos amores divinos e na origem de Hércules. É provável que o prólogo e o epílogo da peça estivessem a cargo de deuses, Zeus e Hermes, como a tradição recomendaria. O episódio central seria provavelmente a ‘noite longa’, aquela que o amante divino preparou como contexto para a satisfação do seu desejo, e as suas consequências sobre o relacionamento conjugal entre Alcmena e Anfitrião. Em consequência do que parecia a responsabilidade de Alcmena no adultério, a mulher de Anfitrião, depois de fortemente questionada pelo marido traído, seria condenada à fogueira e salva, no último momento, pelo verdadeiro responsável no delito, o deus supremo. Sublinha Zanolla s/d: 14: “No repertório mítico tradicional não há traço de uma eventual reação colérica de Anfitrião pela traição da mulher e muito menos se alude a uma tentativa de vingança do marido. Esta (...) poderia ter sido a grande inovação de Eurípides”. Uma discussão a propósito da infidelidade feminina viria bem a propósito desta trama. No entanto, o facto de o amante divino se valer de um engano preserva a virtude de Alcmena, que age convencida de estar a respeitar o compromisso e a fidelidade devida a Anfitrião, embora na verdade esteja a cometer adultério. Estaríamos de novo perante o recurso à antítese verdade / aparência, que o poeta manipula com sucesso.<sup>114</sup>

É provável que a ação assentasse num jogo de equívocos, em que as emoções humanas fossem manipuladas pela vontade divina, o que tende a colocar esta produção em anos próximos da década de vinte do séc. V a.C., em que Eurípides manifesta particular interesse por este tipo de intrigas. Lamentavelmente

---

<sup>114</sup> Veja-se o caso de *Helena*, que em data se não afastaria muito de *Alcmena*.

o número escasso de fragmentos e o teor proverbial de vários deles impede uma noção razoável da estrutura da peça.

A ação decorria em Tebas, diante da casa de Anfitrião.

## FRAGMENTOS

### 87b (P. Hamburg 119, coll. iii)

.....  
Tebas .....  
É que uns salteadores .....  
Quando os Táfios invadiram<sup>115</sup> .....  
Essas ilhas projetadas no mar, a que chamam Equínades.<sup>116</sup>  
Mas ela não abdicará do seu juramento seja perante quem for  
que não persiga, em nome dos seus parentes,  
os Táfios. No entanto, um oráculo claro ...  
Anfitrião, de facto, sobre o casamento ...  
.....

Este fragmento e o seguinte parecem corresponder ao monólogo de abertura, que poderia estar a cargo de Hermes; desenvolvia com alguma expansão os antecedentes da ação da

---

<sup>115</sup> A fama de salteadores associada aos Táfios tem já registo em *Odisseia* 15.427-9. 16.425-7. Apolónio de Rodes, *Argonautica* 1.747-9 associa-os aos Teléboas, o que poderia entender-se como nomes alternativos ou como comunidades fundidas. Neste fragmento estaria em causa o assalto que os Táfios levaram a cabo sobre os rebanhos de Eléctrion, o pai de Alcmena. Esse foi o confronto que vitimou os irmãos de Alcmena, que ela se comprometeu a vingar. Daí o juramento de que apenas desposaria quem se encarregasse dessa missão. Na versão de Apolodoro, *Biblioteca* 2.4.6-8, Anfitrião é responsabilizado pelo homicídio involuntário de Eléctrion.

<sup>116</sup> Vide Heródoto 2.10.3, Tucídides 2.102.

peça: os motivos da campanha de Anfitrião contra os Teléboas, certamente como justificativa para a sua ausência.

### 88 (*Schol. Aristófanes, Rãs 92-3*)

Abundante brotou a hera, rebento pujante,  
templo de rouxinóis.

Este é um passo da peça parodiado por Aristófanes, *Rãs* 92-3, ao depreciar a má qualidade dos poetas que restaram em Atenas após a morte dos grandes, nomeadamente de Eurípides. Sem contexto, este fragmento é de interpretação especulativa. Salva-guarda-se, no entanto, a simbologia da hera com o viço e do rouxinol com o canto harmónico. A partir daí, não deixa de ser sugestiva a hipótese aventada por Zanolla s/d: 127: “a menção da hera pode ser interpretada como sinal do início de uma nova vida, talvez numa alusão ao nascimento iminente de Hércules: qualquer dúvida que Anfitrião pudesse ter sobre a fidelidade da mulher, depois de eliminada pela intervenção de um *deus ex machina*, permite que entre eles reine de novo a harmonia”. Jouan, Van Looy 2020: 127 entendem que estas palavras, ditas por um mensageiro, correspondem à descrição de um milagre que teria acompanhado a epifania de Zeus.

### 88a (*Estobeu 3.8.2*)

O medo, quando alguém se prepara para falar  
em defesa da sua vida, em contexto de confronto,  
embrulha-lhe as palavras  
e, ao espírito, impede-o de dizer o que pretende.

Porque só ele se vê em perigo, enquanto o opositor permanece  
intocado.

No entanto, tenho de triunfar neste debate,  
porque é a minha vida que nele está a prémio.

Este fragmento corresponderia a uma *rhexis* de Alcmena procurando defender-se das acusações do marido. Estas palavras poderiam corresponder ao início desse discurso, em que – como é da convenção retórica – Alcmena confessa a dificuldade em que o medo a coloca.

### 89 (*Schol. Aristófanes, Rãs 536*)

Pois nunca eu permitiria que Esténelo te prive dos teus direitos,  
quando lhe tocou a sorte grande.<sup>117</sup>

Esténelo era o pai de Euristeu, aquele que viria a condicionar as façanhas de Hércules. *Ilíada* 19.95-133 recorda a artimanha exercida por uma Hera ciumenta sobre o deus supremo que se ufanava de anunciar, entre os imortais, que aquele dia veria nascer o homem que governaria sobre todos os que lhe eram próximos, ou seja, Hércules, o filho de Alcmena. Depois de o vincular a um juramento, Hera retardou o parto de Alcmena e promoveu o nascimento antecipado de Euristeu, o filho de Esténelo, contrariando o propósito do divino marido, que pretendia beneficiar o seu bastardo.

---

<sup>117</sup> Esta expressão um tanto ambígua assenta numa metáfora náutica. O *schol. Rãs 536* explica que a expressão alude à tendência que têm os marinheiros, quando o mar anuncia perigo, para se refugiarem junto da parede mais segura da embarcação. O tom da frase é, portanto, popular e ligeiro.

Estas palavras poderiam pertencer ao final do discurso de Zeus, a quem, a ser assim, tocaria pronunciar o monólogo de abertura. Parece haver uma referência à punição de Euristeu, filho de Esténelo, a quem coube ultrapassar Hércules na proge-nitura e, dessa forma, chamar a si a posse de Argos.

## 90 (Pólux 10.117)

Onde foste tu desencantar uma tocha de pinheiro?

Zanolla s/d: 85 sugere que talvez fosse o próprio Anfitrião ou um servo a pronunciar este verso, no momento de brandir uma tocha contra Alcmena. Estas palavras teriam por cenário o altar e talvez respondessem a uma ameaça de incêndio. Há indícios de uma cena de súplica com recurso a um altar, que, no entanto, poderia ser mostrada ou apenas relatada. Este seria o momento para a intervenção de Zeus, que, através de uma tempestade, apagava a ameaça das chamas e abria caminho à reconciliação do casal desavindo.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> Vide Wright 2019: 152, que dá voz aos diversos comentadores que usam o testemunho da cerâmica para imaginar esta tempestade, a que os textos não se referem. A mesma ideia parece implícita em Plauto, *Anfitrião* 88-92, onde se poderá ver uma alusão a Eurípides: “Júpiter vai ter um papel nesta comédia. O quê ... estão surpreendidos? Como se vos estivesse a ser apresentada alguma novidade, fazendo de Júpiter personagem! Pois ainda no ano passado, quando os atores vieram a cena e apelaram à ajuda de Júpiter, ele apareceu e interveio”. Mesmo assim, não seria necessário romper com a tradição, que parece excluir de cena o deus supremo como personagem. Bastaria tornar sensível a sua manifestação à distância.

**91 (Estobeu 4.1.24)**

A sinceridade é a maior virtude de um cidadão justo.

Collard, Cropp 2008 atribuem estas palavras de foro político e de tom moralista ao Coro.

**92 (Estobeu 4.4.9)**

Quem não passa de um simples ser humano e oprime o povo, orgulhoso da riqueza que possui, pois saiba que é um tolo.

As censuras feitas à riqueza ganham, neste fragmento, uma clara conotação política, juntando riqueza com poder associados a comportamentos antidemocráticos.

**93 (Estobeu 4.19.27)**

Há que agradar sempre a quem está no poder, essa é a melhor atitude para escravos. E seja qual for a tarefa que se tem, há que fazer o que agrada aos patrões.

Estas podem ser palavras convenientes para um escravo de Anfítrio – que se pronuncia sobre a própria condição com um à vontade que Eurípides concedeu a várias das suas personagens de condição humilde –, ou então por alguém que compara a sua situação à de um escravo.

**94 (Estobeu 4.4.7)**

É a palavra dos poderosos o que sobretudo se impõe na cidade.

**95 (Estobeu 4.31.35)**

Mas de nada vale uma boa origem perante o dinheiro.  
É a riqueza o que catapulta o pior dos homens para a ribalta.

Este fragmento e o seguinte poderiam pertencer a uma cena que confrontava marido e mulher. Anfitrião avançava com acusações de que Alcmena se teria envolvido de amores com um homem rico e poderoso, que, entre outros presentes, lhe teria oferecido uma taça e um colar de ouro (cf. Pausânias 5.18.3, descrevendo os motivos míticos que decoravam a arca de Cípselo, em Olímpia: “Vê-se a seguir um homem vestido com uma túnica, com uma taça na mão direita e um colar na outra, e Alcmena a recebê-los. Corresponde a uma lenda dos Gregos, segundo a qual Zeus, sob forma de Anfitrião, se uniu a Alcmena”), provavelmente ofertas do amante divino. Considerações deste tipo que denunciam a riqueza como inibidora da excelência são comuns em Eurípidés.

**96 (Estobeu 4.31.72)**

Coisa desastrada é a riqueza somada à inexperiência.

Ou seja, portanto, a riqueza somada à incapacidade para a usar com prudência só pode ser funesta.

**97 (Estobeu 4.35.32)**

Não foi com correção que agiste,  
com honestidade, talvez. Aqueles que, na desgraça, me vêm  
com elogios,  
detesto-os. Pois nunca um argumento  
se sobrepõe à realidade.

Este parece um comentário a caráter com Anfitrião, perante alguém que tenta acalmá-lo no seu desespero pelo que imagina ter sido a ofensa de que foi vítima por parte da mulher. Jouan, Van Looy 2020: 126-7 atribuem o papel de apaziguador a Tirésias, sem maior efeito, pelo que só a intervenção de Zeus sanava todas as dúvidas.

**98 (Estobeu 4.44.48)**

Resistir com firmeza à desgraça é o dever de um homem bem  
nascido.

**99 (Estobeu 4.4.12)**

Aquele a quem a sorte assiste deve ser sensato.

**100 (Estobeu 4.47.9)**

Coragem, talvez assim aconteça. Muitos são os bons desfechos  
que um deus concede aos homens, mesmo quando já não há  
esperança.

Se um destinatário natural para esta mensagem de esperança deva ser quem se encontre em dificuldades, Alcmena



parece ser o alvo destas palavras, talvez proferidas pelo Corifeu, depois de ouvir a exposição dos sofrimentos da heroína. Tem sido sublinhado como a exortação inicial – “coragem!” – parece implicar afeto da parte de quem a pronuncia.

**101 (Estobeu 4.34.21)**

Mas tanto o dia como a noite escura  
engendram muitas contingências para os mortais.

Wright 2019: 152 considera que, entre estas “contingências”, se incluiria a gravidez de Alcmena, produzida após uma longa noite.

**102 (Estobeu 4.49.4)**

Pois todos são mais hábeis a encarar a infelicidade  
alheia do que a sua própria.

**103 (Estobeu 4.26.6)**

É irresistível o amor pelos filhos  
que os deuses produziram nos homens.

Esta afirmação abrange, no “amor pelos filhos”, toda a humanidade. Mas o δεινός que o qualifica carrega, como é próprio deste adjetivo, uma tonalidade negativa ao lado da positiva, ou seja, os filhos são um encanto não isento de problemas. Parece que estamos diante de uma intervenção

coral que celebrava a reconciliação conjugal entre Anfitrião e Alcmena, ao mesmo tempo que sugeria uma referência ao nascimento de Hércules. Todos estes traços apontam, portanto, para o termo da peça.

**104 (Hesíquio α 3743)**

Noite profunda ...

Referência ao auge da “noite longa” vivida por Zeus e Alcmena.

# ÁLOPE (ἌΛΟΠΗ)

FRS. 105-113 KANNICHT

## Testemunhos sobre a peça

Harpocrátion p. 24, 8 Dindorf

## Outras criações no teatro

Ésquilo, *Cércion* (frs. 102-7 Radt)<sup>119</sup>

Quérilo, *Álope* (título)

Cárcino II, *Álope* (fr. 1b Kannicht)<sup>120</sup>

## Testemunhos sobre o mito

Pausânias 1.5.2, 1.38.4, 1.39.3

Higino, *Fábula* 187<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> Provavelmente a propósito do combate entre Cércion e Teseu.

<sup>120</sup> Cf. Aristóteles, *Ética a Nicómaco* 1160b 6-10, a propósito do suicídio tolerável perante uma situação de desespero extrema, de que a personagem de Cércion na peça de Cárcino, quando confrontado com a ideia de ser Posídon o sedutor da filha, constitui um exemplo. *Vide* Karamanou 2003: 37-9.

<sup>121</sup> É este o texto de Higino, considerado próximo da peça de Eurípidés: “Álope, filha de Cércion, era muito bela e, por isso, despertou a paixão de Neptuno. Na sequência dessa paixão, Álope deu à luz um filho que, sem que o pai o soubesse, entregou à ama para o expor. Exposta a criança, aproximou-se uma égua que a amamentou. Um pastor, que perseguiu a égua, viu a criança e recolheu-a. Depois de a levar para casa embrulhada em vestes régias, um outro pastor pediu-lhe que lhe desse a criança. Ele deu-lha, mas sem as vestes. Entre os dois gerou-se então um conflito, porque aquele que tinha recebido a criança reclamava também os sinais de reconhecimento, que o primeiro recusava. Incendiados pela disputa, apresentaram-se a Cércion, o rei, e expuseram-lhe a querela. Aquele que tinha recebido a criança insistiu na reivindicação dos sinais de reconhecimento; mas

Iconografia: *LIMC* 1.1 (1981) *s.u.* Alope: 572-3; 1.2: 432

## SINOPSE

Álope era filha do rei de Elêusis, Cércion.<sup>122</sup> A sua história pertence ao número das mortais amadas por deuses, neste caso Posídon, de quem Álope teve um filho. À nascença, a mãe escondeu-o numa peça de roupa e entregou-o a uma ama para que o expusesse.<sup>123</sup> O acontecimento seguinte corresponde

---

quando lhe foram trazidos, Cércion percebeu que eles tinham sido recortados de uma veste da filha. A ama de Álope, por temor ao rei, confessou que a criança era da sua senhora. Então Cércion ordenou que a filha fosse encarcerada até à morte e a criança exposta. Uma égua alimentou-a pela segunda vez e, de novo, os pastores encontraram-na e recolheram-na; e conscientes de que ali havia intervenção divina, criaram-na dando-lhe o nome de Hipotoonte. Na vinda de Trezena, Teseu fez caminho por ali e matou Cércion. Por seu lado Hipotoonte foi procurar Teseu para reivindicar o reino dos seus antepassados, ao que Teseu de boa vontade anuiu, por saber que, tal como ele próprio, Hipotoonte era filho de Neptuno. Neptuno transformou então Álope numa fonte, que dela recebeu o nome”. No entanto, algumas dúvidas têm sido suscitadas pelos comentadores sobre a duplicação de cenas descrita por Higino como praticável ou conveniente na peça de Eurípides.

<sup>122</sup> Cf. *schol. Iliada* 23.726a, Platão, *Leis* 796a. Sobre Cércion, a sua violência e o tratamento dado à filha, é explícito o depoimento de Pausânias 1.39.3: “A seguir às sepulturas dos Argivos está a de Álope, que, segundo a tradição, depois de ter dado à luz Hipotoonte, filho de Posídon, foi morta nesse lugar por Cércion, o seu pai. Diz-se ainda que Cércion era cruel para com os estrangeiros e lutava com eles mesmo contra sua vontade. Daí que este lugar, a pouca distância do túmulo de Álope, no meu tempo fosse chamado ‘palestra de Cércion’. Conta-se que Cércion matou todos os que lhe fizeram frente, à exceção de Teseu, que o venceu sobretudo pela habilidade”.

<sup>123</sup> Karamanou 2012: 248 estabelece uma conexão sociopolítica entre este tipo de intrigas e a realidade de Atenas: “Na Atenas contemporânea, a castidade feminina antes do casamento asseguraria o nascimento de uma descendência legítima e preservaria a integridade do *oikos* (...) e da *polis*, dado que uma criança do sexo masculino filha de uma ateniense casada recebia os direitos de cidadania ateniense. (...)”

a uma convenção bem conhecida: a criança é salva por um pastor que, por sua vez, a entrega a um companheiro de ofício, embora pretendesse guardar consigo a peça de roupa, preciosa, que envolvia o menino. Perante o desacordo do segundo pastor, recorreu-se ao rei como árbitro da contenda. Cércion reconheceu a peça de roupa e, com ameaças à ama, veio a descobrir a maternidade de Álope. Enfurecido, o rei determinou que a criança fosse de novo exposta e a mãe aprisionada até à morte. A criança voltou a sobreviver, alimentada por uma égua e de novo encontrada por pastores, que lhe deram o nome de Hipotoonte. Foi Teseu quem, no seu trajeto de Trezena para Atenas, matou Cércion e atribuiu ao neto o trono que, por direito, lhe pertencia.<sup>124</sup> Higino, *Fábula* 187 (cf. Aristófanes, *Aves* 559, Pausânias 1.39.3), dá conta de uma etiologia: a transformação de Álope numa fonte, em Elêusis, possivelmente em consequência da sua relação com Posídon.

A *Álope* de Eurípides<sup>125</sup> situa-se justamente em Elêusis e pertence a um grupo alargado de produções que se baseiam na violação de uma jovem princesa por um deus e suas consequências, um motivo muito do gosto do poeta.<sup>126</sup> Conhecidos, na generalidade, os motivos principais do mito, as opções de

---

Sendo assim, estas jovens eram brutalmente afastadas da sua família de origem e os seus bastardos expostos”.

<sup>124</sup> A *Álope*, já então falecida, foi dedicado um túmulo entre Elêusis e Mégara. Uma síntese breve é suficiente para evidenciar as semelhanças entre a tragédia de Eurípides e a comédia de Menandro, *Arbitragem* (218-375); também esta se fundamenta na disputa entre dois pastores pela posse de uma criança abandonada e pelos bens que a acompanhavam, para o que o avô é consensualmente aceite como árbitro. A interação da peça menandrina com Eurípides parece evidente; cf. Porter 1990.

<sup>125</sup> Não é possível determinar a data da peça, provavelmente anterior a 414 a.C., tendo em conta Aristófanes, *Aves* 558-9.

<sup>126</sup> São numerosos os casos: *Antiope*, *Auge*, *Dánae*, *Hipsípila*, *Íon*, as duas *Melanipa*.

Eurípidés são muito difíceis de detetar a partir dos fragmentos escassos e pouco significativos que conservamos. No entanto, é possível que uma Ama pronunciasse o monólogo de abertura para antecipar os amores clandestinos de Álope com o deus do mar, a gravidez e o abandono da jovem pelo amante divino, no desconhecimento dos parentes.

A cena de arbitragem sobre o destino a dar às roupas que acompanhavam a criança, que segundo Karamanou (2003: 30) poderia seguir-se, seria previsivelmente estruturada sob forma de um *agôn* entre os dois pastores que lhes disputavam a posse, com Cércion por juiz. A clarificação/reconhecimento que dela resultava para o rei levaria inevitavelmente a um confronto entre pai e filha, provavelmente a cena mais marcante da peça. Este seria um segundo *agôn*, em que Cércion, no papel de rei e pai violento, confrontava Álope com a verdade e a censurava pelo seu comportamento indigno. Tal confronto desfecharia na condenação, pelo pai, de Álope ao emparedamento.

É sugestiva a hipótese proposta por Karamanou 2019: 38 de que um mensageiro viesse, antes da epifania final, relatar a punição de Cércion por Teseu. Sobre um possível desfecho para a peça, as dúvidas são muitas e as sugestões especulativas. Talvez um *deus ex machina* – Posídon seria o mais provável – viesse antecipar consequências futuras: a metamorfose de Álope em fonte, a punição de Cércion às mãos de Teseu e a imposição de Hipotoonte no trono de Elêusis. Para Karamanou 2003: 36, as possíveis referências a Teseu e a Hipotoonte, pela sua associação a Atenas e Elêusis, sugeririam a componente política da peça.

A ação decorria diante do palácio de Cércion e tinha por personagens a Ama, Álope, Cércion, o Primeiro Pastor, o Segundo Pastor, Teseu (?) e Posídon.

## FRAGMENTOS

**105 (Amónio, *Sobre palavras semelhantes e diferentes* 478, p. 124, 10, Nickau)**

Vejo aproximar-se, como espectadores, aquele grupo de atletas, depois de terem terminado o treino da corrida.

Estas parecem palavras anunciadoras da entrada do coro – proferidas pela Ama a quem provavelmente tocava o monólogo de abertura – que, em atenção à tradicional capacidade física de Cércion como lutador, seria constituído por atletas.<sup>127</sup>

**105a (Erénio, Sobre Amónio, *Sobre palavras semelhantes e diferentes* 249)**

Não fiques sombrio.

Talvez estas fossem palavras ditas por Cércion, na sua função de juiz da contenda entre os pastores, censurando um deles pela sua posição irredutível. Ou então destinadas ao próprio Cércion e à sua expressão ao intuir a verdade.

**106 (Eustácio, *Sobre a Ilíada* 656, 58)**

Grávida da onda fecundadora do deus.

---

<sup>127</sup> Karamanou 2003: 30 manifesta surpresa, dentro da convenção, pelo facto de uma peça em que a protagonista é uma jovem ter um coro constituído por atletas. Sugere então que se trate de um coro secundário, como o que ocorre em *Hipólito*, “em que um sub-coro é formado por servos de Hipólito e a sua entrada é anunciada pela figura que pronuncia o prólogo (*Hipólito* 54-57)”.

Estas poderiam ser palavras da Ama que, no monólogo de abertura, explicava as circunstâncias da gravidez da senhora.

**107 (Eustácio, *Sobre a Odisseia* 21.79, p. 1902, 1)**

Mas depois de a engravidar, nem mesmo em sonhos  
ele se revelou a quem amava.

Prosseguindo com o destino funesto de Álope, a personagem *prologízousa* daria conta do abandono da jovem pelo amante divino. Alguma ironia resulta destas palavras que contêm uma acusação comum em peças de amores divinos com mortais. Herzog 2015: 36 particulariza a atuação divina com este comentário: “Em *Álope*, Posídon parece ir mais longe no seu engano, ao engravidar Álope sem se mostrar à sua amada nem mesmo em sonhos”.

**108 (Estobeu 4.22.150)**

Uma mulher tende a ser naturalmente aliada de outra mulher.

Palavras que poderiam ser proferidas por Cércion, tentando arrancar da Ama, que imagina cúmplice da senhora, a verdade sobre a condição da filha, após as suspeitas levantadas pelo confronto entre os pastores. Karamanou 2003: 31, Herzog 2015: 47 preferem atribuí-las à Ama, como uma desculpa pela cumplicidade, sem dúvida portadora de riscos, para com Álope. Este argumento possibilita a Karamanou considerar o verso parte do monólogo de abertura, proferido pela Ama e narrativo dos acontecimentos passados na vida de Álope.



**109 (*Etymologicum Magnum* 420.16)**

Não tiveste respeito por nós, os teus pais.

Censura dirigida por Cércion à filha, sublinhando a repercussão familiar do seu comportamento.

**110 (Estobeu 4.25.29)**

Pois eu, antes de mais, é o ponto mais importante que começo por referir: que os filhos devam obedecer ao pai e entender esse comportamento como correto.

Esta observação, em tom repreensivo, cabe bem no *agôn* entre pai e filha, como uma imposição de Cércion sobre o respeito a ter para com os pais.

**111 (Estobeu 4.23.17)**

Para quê preocuparmo-nos em proteger a virgindade de uma  
mulher casadoira,  
se as bem criadas causam mais dano à família do que as que  
andam à solta?

Esta observação de caráter gnómico poderia encerrar a argumentação de Cércion contra o comportamento da filha, tão pouco adequado ao seu estatuto.

**112a (Hesíquio  $\alpha$  6842)**

Sem sol.

Referência ao compartimento sombrio em que Álope, por punição, seria encarcerada, talvez mesmo esperando a morte.

**113 (Fócio p. 315, 13)**

Vender.

Para Karamanou 2003: 30, talvez atribuível a um dos pastores sobre o destino da criança.

# ANDRÓMEDA (ἌΝΔΡΟΜΕΔΑ)

FRS. 114-156 KANNICHT

## Testemunhos sobre a peça

Aristófanes, *Tesmofórias* 1010-134 e escólios

Aristófanes, *Rãs* 52-4 e escólios

Apolodoro 2.4.3

Eratóstenes, *Catasterismos* 15, 17, 36

Higino, *Fabula* 64, *Astronómicos* 2.9-11

Ovídio, *Metamorfoses* 4.668-5.238

## Outras criações no teatro<sup>128</sup>

Frínico, *Andrómeda*<sup>129</sup>

Sófocles, *Andrómeda* (frs. 126-36 Radt)

Lícofron, *Andrómeda* (título)

Antífanos, *Andrómeda* (fr. 33 K.-A.)

Lívio Andronico, *TRF* p. 3 Ribbeck

Énio, *TRF* p. 30 Ribbeck

Ácio, *TRF* p. 172 Ribbeck<sup>130</sup>

## Testemunhos sobre o mito<sup>131</sup>

*Ilíada* 14.320-1

---

<sup>128</sup> A popularidade deste mito na criação dramática antiga não esmoreceu com o passar do tempo. Pierre Corneille foi autor de uma *Andromède* (1650); cf. Wyles 2016: 161.

<sup>129</sup> *Schol. Nu.* 555.

<sup>130</sup> Sobre o regresso ao mito de Andrómeda nestes três dramaturgos latinos, *vide* Jouan, Van Looy 2020: 163-4.

<sup>131</sup> Higino, *Astronómicos* 2.9 atesta a popularidade e variedade deste mito com a expressão *notissimae historiae*. Uma informação completa

Hesíodo, *Catálogo das mulheres* F. 135.6-7 Merkelbach-West  
Heródoto 7.61.3, 7.150.2  
Ferecides, *FGrHist* 3F12  
Apolodoro 2.4.3<sup>132</sup>  
Eratóstenes, *Catasterismos* 15-7, 36  
Higino, *Fábula* 64<sup>133</sup>  
Ovídio, *Metamorfoses* 4.663-5.249

Iconografia: *LIMC* 1.1 (1981) *s.u.* Andromeda: 774-90; 1.2: 622-42

---

sobre testemunhos literários deste mito é proporcionada por Pagano 2010: 1-24.

<sup>132</sup> “Ao chegar à Etiópia, onde reinava Cefeu, Perseu encontrou a filha do rei, Andrómeda, exposta para ser devorada por um monstro marinho. É que Cassiopeia, a mulher de Cefeu, tinha desafiado as Ninfas por uma questão de beleza, gabando-se de ser mais bela do que elas todas juntas. As Ninfas irritaram-se e Posídon, solidário com a cólera delas, alagou a região e mandou contra ela um monstro. Uma vez que o oráculo de Ámon decretou o fim da calamidade se a filha de Cassiopeia, Andrómeda, fosse entregue ao monstro para a devorar, Cefeu, forçado pelos Etíopes, executou essa exigência e prendeu a filha a um rochedo. Ao vê-la, Perseu apaixonou-se por ela e prometeu a Cefeu matar o monstro se, depois de salva a jovem, ele lha desse em casamento. Prestado esse juramento, Perseu enfrentou o monstro, matou-o e libertou Andrómeda. Mas Fineu, irmão de Cefeu, a quem Andrómeda tinha sido antes prometida, conspirou contra ele. Ao sabê-lo, Perseu mostrou-lhe a Górgona, quando se encontrava em companhia dos seus cúmplices, e de imediato o transformou em pedra”.

<sup>133</sup> Vai no mesmo sentido de Apolodoro, com algumas divergências de pormenor, a *Fábula* de Higino: “Cassiopeia antepunha a beleza da filha, Andrómeda, à das Nereides. Por isso, Neptuno exigiu que Andrómeda, filha de Cefeu, fosse dada a devorar a um monstro marinho. Quando exposta ao monstro, Perseu, em voo graças às sandálias de Mercúrio, chegou, ao que consta, a essas paragens e libertou a jovem do perigo. Como pretendia casar com ela, Cefeu, o pai, de conluio com Agenor a quem a tinha prometido, quis matar Perseu à traição. Mas este, ciente da cilada, mostrou-lhes a cabeça da Górgona e todos se transformaram de homens em pedra. Perseu regressou então à pátria na companhia de Andrómeda”.

## SINOPSE

A imagem de abertura da peça de Eurípides centra-se na jovem Andrómeda, presa a um rochedo, junto às costas da Etiópia. A condenação provinha de seu pai – Cefeu –, depois de um oráculo ou o próprio Posídon o terem informado da exigência do sacrifício da filha, em punição da mãe, Cassiopeia, que havia desafiado as Nereides em matéria de beleza. Iminente está uma inundação a penalizar o país e a vinda de um monstro marinho para devorar a princesa. Certamente angustiado pela pressão dos seus súbditos, quando se tratava de salvar a sua terra, Cefeu experimentava a dor de decidir pela condenação da vítima. Trata-se, portanto, de mais uma peça de Eurípides centrada no sacrifício humano de uma donzela, desta vez salva por um príncipe enamorado.

Este é também o quadro de abandono e solidão, apenas cortado pela voz da ninfa Eco e pela chegada de um coro de jovens solidárias, com que se irá deparar Perseu, de regresso da sua vitória sobre a Górgona Medusa. Fulminado de paixão pela bela prisioneira, o herói será o seu libertador, liquidando o monstro.<sup>134</sup> Certamente a cena de salvamento constituiria o foco central da peça.<sup>135</sup> Salva do perigo, a princesa e o seu libertador enfrentam os pais, num *agôn* em que está em causa a pretensão de Perseu à mão da jovem e as reservas de Cefeu ou eventualmente a intromissão de um rival. Apesar da impossibilidade de determinar com algum rigor a evolução da intriga e dos argumentos usados neste episódio, o *happy end* parece seguro: ambos partiriam para viver em felicidade o seu amor longe da Etiópia. Talvez o patrocínio de Atena, a

<sup>134</sup> Cf. Luciano, *Diálogos dos deuses marinhos* 14.

<sup>135</sup> Em Ovídio, *Metamorfoses* 4.765-86, a aventura é narrada posteriormente por Perseu, durante o banquete nupcial.

habitual protetora do herói, numa epifania sobre a *mechane*, viesse patrocinar a pretensão dos amantes.

A paródia feita ‘a quente’ por Aristófanes em 411 a.C., em *Tesmofórias*, permite datar com segurança, tendo em conta a informação dos escólios, a peça de Eurípides do ano anterior, 412 a.C. A ação decorria no ambiente exótico da Etiópia, frente ao mar, onde presa a um rochedo Andrómeda aguardava a vinda do monstro para a devorar. Eram personagens da peça Andrómeda, a ninfa Eco (apenas audível), Perseu, Cefeus, Cassiopeia (?), Fineu (?), um Mensageiro. O coro era composto por jovens companheiras de Andrómeda.

## FRAGMENTOS

### 114 (= Aristófanes, *Tesmofórias* 1065-9)

Andrómeda	Ó noite divina, como corres na tua longa cavalgada, conduzindo o teu carro pela abóbada estrelada do éter sagrado, através do muito venerando Olimpo!
Eco	Olimpo!

Segundo o *schol. Th.* 1065,<sup>136</sup> esta era a abertura do prólogo da peça, sob forma de monódia em anapestos líricos. A adensar o sofrimento e a solidão de Andrómeda, o poeta rodeia-a do mistério da noite, longa e sacra, para multiplicar os seus temores. A composição desta abertura em anapestos,

---

<sup>136</sup> Τοῦ προλόγου Ἀνδρομέδας εἰσβολή, “abertura do prólogo de *Andrômeda*”. Webster 1965: 29 faz uma conexão oportuna entre o contexto da noite e os anapestos da heroína, lembrando dois exemplos semelhantes, o de *Ifigênia em Áulis* e o do *Reso*, atribuído a Eurípides.

compatíveis com a emoção reinante, motivou uma longa discussão, dada a raridade com que Eurípides usou este modelo. Além do ritmo, um falso diálogo envolvia os lamentos de Andrómeda, amarrada a um rochedo, com a repetição da ninfa Eco (provavelmente em voz *off*), testemunha do seu sofrimento, logo a partir do v. 6 da peça, segundo o mesmo escólio.

A tonalidade poética é conforme aos padrões trágicos e eurípidianos. A expressão “noite divina” (νύξ ἱερὰ) repete-se em *Íon* 85; cf. Eurípides, *Electra* 54 (ὦ Νύξ μέλαινα, “Ó Noite negra”). Ἀστεροειδής, “estrelada”, é, no grego clássico, um adjetivo apenas registado em Eurípides e na respetiva paródia de Aristófanes, *Tesmofórias* 1067. Νῶτα usada para a “abóbada celeste” ocorre em Eurípides, *Electra* 731.

### 115 (= Aristófanes, *Tesmofórias* 1070-2)

Porque havia de ser a mim, Andrómeda,  
 mais do que a qualquer outro, a caber em sorte esta  
 desgraça?...

É com a morte, infeliz de mim, que estou prestes a encontrar-me.

Apesar da novidade formal que este prólogo representa, alguns dos traços que são habituais neste elemento da estrutura dramática estão presentes. É o caso da apresentação da protagonista, aqui assumida pela própria. E se considerarmos a convenção das peças de sacrifício humano, reconhecemos nestes poucos versos os habituais lamentos da vítima, inconformada com a sua sorte. Não se trata, portanto, de adesão voluntária ao ritual em nome de superiores interesses da pátria,

mas do repúdio que Andrómeda manifesta perante a condenação que a penaliza.

**115<sup>a</sup> (schol. Aristófanes, *Aves* 347-8, schol. 348b)**

Expor para ser devorada por um monstro marinho.

Esta é uma menção explícita de Andrómeda à ameaça iminente de morte. Cf. *Tesmofórias* 1033. Tais palavras tornaram-se marcantes e repercutiram em autores como Eratóstenes, *Catasterismos* 15 (παραθεῖναι τῷ κήτει βορᾶν, “expor a ser devorada pelo monstro marinho”) e Apolodoro 2.4.3 (παρακειμένην βορᾶν θαλασσίῳ κήτει ... προτεθῆ τῷ κήτει βορᾶ, “exposta a ser devorada pelo monstro marinho ... expõe ao monstro marinho para ser devorada”).

**116 (schol. Aristófanes, *Lisístrata* 963)**

Que lágrimas, que sereia ...

Segundo alguns comentadores, estas palavras poderiam ser ditas por um coro solidário com o sofrimento de Andrómeda; para outros, elas seriam ainda parte do lamento da jovem, sublinhando alguns aspetos cénicos da situação em que se encontrava. É difícil de explicar a referência à Sereia (cf. *Helena* 167-9),<sup>137</sup> mas uma justificação

---

<sup>137</sup> Sobre esta menção às Sereias em *Helena*, vide o comentário de Bañuls Oller, Morenilla 2008: 94: “remete para Estesícoro, em cujo fr. 193 P se deve ver uma referência a uma sereia, citada pela sua relação com as Musas”.





condenada simplesmente a repetir o que ouve, é uma espécie de sombra inerte dessa componente, antes que a entrada do coro de donzelas lhe traga alguma solidariedade humana.

A ter em conta o testemunho de Aristófanes, o grande aplauso colhido por esta peça parece ter ficado a dever-se em boa parte ao tratamento do amor, dominador e “fulminante”, implícito nas palavras *πρόθος* (*Rãs* 53, 66-7) e *ἕμερος* (*Rãs* 59) que exprimem, em paralelo, o entusiasmo de Dioniso ao lê-la num momento de lazer.<sup>139</sup>

**119 + 120 (cf. Aristófanes, *Tesmofórias*. 1022-3, P. Oxy. 2628 fr. 1; Estobeu 4.48.17)**

- Andrómeda      Sê solidária com a minha dor, porque um enfermo,  
ao partilhar as lágrimas, sente  
alívio do seu sofrer.
- Coro              Impiedoso é aquele que te gerou,  
tu, a mais infeliz das criaturas,  
e te manda para o Hades para morreres pela pátria.

Andrómeda apela à solidariedade do coro, quando talvez Eco se tivesse já silenciado. Na sua resposta, o coro opõe a sua simpatia à crueldade que Andrómeda encontrou junto do pai, a quem se deve a decisão do sacrifício.

**121 = 115a**

---

<sup>139</sup> Vide Dunn 2000: 947-8.

**122 (= Aristófanes, *Tesmofórias* 1029-41 e escólios)**

Andrómeda    Estás a ver, não tomo parte nas danças  
                   com jovens da minha idade,  
                   nem me perfilo segurando a urna de sufrágio.<sup>140</sup>  
                   Estou é presa por cadeias vigorosas  
                   e exposta, como alimento, ao monstro Glaucetes.  
                   Não com um péan  
                   nupcial, mas de cativoiro,  
                   lamentai a minha sorte, mulheres, porque,  
                   infeliz, sofri a infelicidade  
                   – ai que desgraça! Que desgraça! –,  
                   as dores impostas pelos meus pais.  
                   Suplico um mortal,  
                   inflamada num lamento plangente, fúnebre  
                   – ai, ai! Ai, ai!

Estes três fragmentos, 119-120, 122, faziam parte de um diálogo lírico entre Andrómeda e o coro. É, portanto, às jovens suas amigas que Andrómeda, no fr. 122, confia as penalizações a que está sujeita. Ver-se afastada do convívio social nas festas coletivas é um traço comum no perfil de uma moça desafortunada; cf. Eurípides, *Electra* 178-80, *Fenícias* 1265-6. Não menos penosa é a sobreposição de casamento e morte; o canto solene a que tem direito não é aquele que a escoltaria até casa de um esposo, em plena boda, mas o que cabe a um condenado. Este mesmo fragmento vem carregado de traços convencionais das monódias de Eurípides: poliptotos e repetições (μέλεα ... μέλεος, 122.9, τάλας ... τάλας, 122.10),

<sup>140</sup> Sobre a polémica gerada pela interpretação desta referência, *vide* Austin, Olson 2004: 316.

articulações sofisticadas de palavras (γαμηλίῳ ... παιῶνι, δεσμίῳ, 6-7), sequências extra metro (αἰαῖ αἰαῖ ἔ ἔ, 122.13; cf. Eurípides, *Hipólito* 595).

**124 (= Aristófanes, *Tesmofórias* 1098-102 e escólio, Eusébio, *Preparação Evangélica* 15.62.8)**

Perseu Ó deuses! A que terra de bárbaros me trouxe,  
ligeira, a minha sandália? Pelo meio do firmamento  
cortando caminho, deponho o meu pé alado  
sobre a espuma do mar, além do curso das Pléiades,  
eu, Perseu, que navego para Argos, da Górgona  
transportando a cabeça.

Depois dos lamentos da heroína, a peça daria entrada ao herói, no que parece uma *rhexis* de abertura. Ou seja, depois de uma intervenção lírica, a peça de alguma forma retomava o modelo mais habitual na abertura das peças euripidianas.<sup>141</sup> Seguindo a convenção de um monólogo inicial, a personagem dá conta do lugar a que chegou, das circunstâncias em que aparece, antes de debitar a sua identidade pelo nome e pela menção de uma aventura desde sempre associada a Perseu.

---

<sup>141</sup> A estratégia de duplicar a abertura para valorizar, em paralelo, a entrada dos dois elementos do par, numa aventura que se deseja cúmplice, é usada igualmente em *Helena*, outra tragédia semelhante pelo conteúdo – viagem e aventura – apresentada no mesmo ano que *Andrómeda*; cf. monólogo de abertura confiado a Helena (1-67) e, mais adiante, um outro dedicado a Menelau (385-436).

**125 (cf. Aristófanes, *Tesmofórias* 1105, Máximo Confessor, *Schol. in Dionisium Areopagitam* 234c)**

Perseu    Ei! Que rochedo é este que vejo, cercado  
 pela espuma do mar? Que imagem de donzela,  
 esculpida em pedra que bem lhe reproduz a forma,  
 estátua saída de mão de artista?

Esta interrogação de Perseu, perturbado pela imagem com que se depara, funciona de complemento de cenário. É sobretudo sugestiva a descrição de Andrómeda, na sua imobilidade causada pelas cadeias, qual peça de arte, talhada em pedra bruta por uma mão de artista. *Εἰκώ* e *ἄγαλμα*, palavras com uma tonalidade técnica, reforçam esse diálogo entre a realidade de uma prisioneira, jovem e bela, e a perfeição de uma estátua. Ovídio, *Metamorfoses* 4.672-5, retoma a mesma imagem: “não fosse a leve brisa mover os cabelos / e dos olhos deslizarem tépidas lágrimas, julgaria tratar-se / de estátua de mármore”.<sup>142</sup>

**126 (Estobeu 3.34.12)**

Calas-te? Mas o silêncio é um intérprete impotente das  
 palavras.

Estas poderiam ser palavras de Perseu, perante o silêncio de Andrómeda, em respeito pelas conveniências sociais; cf. Ovídio, *Metamorfoses* 4.681. Dunn 2020: 949 percebe, no entanto, alguma reprovação nestas palavras de Perseu perante a

<sup>142</sup> Tradução de Alberto 2007.

ineficácia do silêncio da jovem. Perdida num território remoto, a renitência em falar agora que um viajante se interessa pela sua sorte parece condená-la sem apelo.

**127 (= Aristófanes, *Tesmofórias* 1110)**

Perseu            Donzela, que pena sinto ao ver-te suspensa!

Estas poderiam ser palavras de incentivo de Perseu a que Andrómeda quebrasse o seu silêncio e a que um diálogo finalmente tivesse início. Desta forma, sem quebrar o pudor exigido de uma jovem, encontrava-se forma de legitimar a conversa que ela travava com o desconhecido.

**128 (= Ar. *Th.* 1107)**

Andrômeda    Estrangeiro, tem piedade da minha desgraça.

A própria comiseração de Perseu iria com certeza demonstrando a jovem, que via no interesse do desconhecido a oportunidade de uma súplica.

**129 (Diógenes Laércio 4.29)**

Perseu            Donzela, se eu te salvar, ganho a tua gratidão?

Cf. Ovídio, *Metamorfoses* 4.703.

**129<sup>a</sup> (Herodiano, *De figuris* 45)**

Andrómeda    Aqui me tens, estrangeiro, se me quiseres como escrava,  
                  como esposa, ou como serva.

Incentivada pela insistência do recém-chegado e pela sua manifesta disposição para a libertar, Andrómeda cede, por fim.

**130 (Estobeu 3.3.39, 4.48.2; Amónio, *Sobre palavras semelhantes e diferentes* 80)**

Perseu    É que as desgraças de quem sofre  
                  nunca as ultrajei, com receio de eu mesmo as experimentar.

Prudentemente, Perseu faria questão de afirmar respeito pela infelicidade de Andrómeda e assim tranquilizar a donzela indefesa. Para este momento, Dunn 2020: 950 encontra a seguinte interpretação: “Não sabemos em pormenor como é que a relação se desenvolvia, (...), mas deveria requerer tempo e paciência, dado que Perseu passava a tranquilizá-la com as suas boas intenções”.

**131 (Estobeu 4.47.2)**

Andrómeda    Não me leves às lágrimas, ao dares-me uma esperança.  
                  Muito pode acontecer para além da nossa expectativa.

Wright 2005: 309 aparenta estas palavras com o tema, muito amplo em *Helena*, da dificuldade em distinguir verdade

de aparência: “Palavras plausíveis podem ser falsas, e outras implausíveis podem ser verdadeiras”...

**132=129a**

**133 (Estobeu 3.29.57)**

É doce, para quem se encontra a salvo, recordar as aflições.

**134 (Estobeu 3.29.20)**

A glória, conquistei-a não sem muitas penas.

**134a (Estobeu 4.11.4, Luciano, *Necyom.* 1)**

A juventude e a audácia empurraram-me mais do que a razão.

Muito provavelmente, os frs. 133-134<sup>a</sup> eram ditos por Perseu a Andrómeda, não se excluindo Cefeu como outro possível interlocutor.

**135 (Estobeu 4.35.22)**

É certo que o futuro traz, a cada dia, novos temores.

Porque, maior do que a dor presente, é o mal que há de vir.



**136 (Ateneu 13 p. 561 B (3.237.7 Kaibel); Estobeu 4.20.42; Luciano, *Como escrever história* 1)**

Perseu Tu, tirano dos deuses e dos homens, Eros,  
ou não ensines<sup>143</sup> o belo a parecer belo,  
ou então para os amantes, penalizados com as penas  
de que tu próprio és artesão, transforma dor em ventura.  
Se assim fizeres, serás honrado pelos deuses.  
Se não, pela própria aprendizagem de amar,  
vais perder a gratidão com que te honram.

Palavras proferidas por um Perseu apaixonado na hora de partir ao encontro do monstro.<sup>144</sup> Eros é, no seu entender, a divindade que confere beleza ao que é belo, que desperta a paixão e o desejo de conquistar o seu objeto. A não cumprir a sua missão, o deus perderá o aplauso dos amantes. O diálogo do herói com Eros passa então a inspirar-se na ideia de mútua retribuição entre deuses e homens.

**137 (Estobeu 4.22.11)**

Coro Pois das riquezas, esta é a melhor,  
encontrar uma esposa nobre.

<sup>143</sup> A mesma referência a Eros como um “mestre”, capaz de “ensinar” os recursos mais eficazes ao seu cumprimento, reaparece em *Estenebeia* fr. 663, *Hipólito Velado* fr. 430. É, portanto, transversal em contextos condicionados pela paixão.

<sup>144</sup> Cf. Filóstrato, *Imagens* 1.29.2: καὶ γὰρ εὐχὴν ἀνεβάλετο τῷ Ἑρωτι ὁ Περσεὺς πρὸ τοῦ ἔργου παρεῖναι αὐτὸν καὶ κατὰ τοῦ θηρίου συμπέτεσθαι, “Foi esta a prece que Perseu dirigiu a Eros antes de cometer a sua façanha e de liquidar o monstro”.

Os frs. 137-43 parecem corresponder a um *agôn* em que o tema central é a ponderação sobre os requisitos para um casamento promissor (γενναῖον λέχος, fr. 137) e que oporia progenitores e jovens apaixonados. Depois de posto à prova pelo vigor físico necessário ao vencedor de um monstro, Perseu terá de demonstrar *arete* equivalente na difícil defesa do seu amor. Alguém com uma visão positiva do casamento (decerto Perseu) é confrontado com o ceticismo e reprovação de um interlocutor (Fineu, Cefeu ou Cassiopeia) que talvez lhe desconhecesse a origem. A oposição parece fazer-se entre riqueza (πλοῦτος, frs. 137, 142, χρυσός, fr. 142, χρήμασιν, fr. 143), condição social dos amantes (ἔσθλῶν ... ἐρωμένων, fr. 138, δούλος ... ἐλεύθερος, fr. 142) e felicidade (ἡδονῆς, fr. 138, εὐτυχεῖν, frs. 142, 143). Sobre a mesma questão das condições exigidas por um casamento feliz, cf. a reflexão de Peleu em *Andrómaca* 1279-83, *Estenebeia*, fr. 661. Muito sugestiva é a semelhança com a posição defendida em *Belerofonte*, fr. 285, em que se distingue em três níveis as condições possíveis da vida humana, de acordo com critérios de “riqueza, nobreza de nascimento e pobreza”. Com essa hierarquia entrelaça-se conceitos de εὐτυχία, δυστυχία, ἄλγος, ὄλβος, εὐδαιμονία “boa ou má sorte, dor, prosperidade e felicidade”, no que pode haver uma alusão à famosa entrevista de Sólon e Crespo, nas *Histórias* de Heródoto (l. 29-33).

**138 (Estobeu 4.20.22)**

Pois para aqueles mortais rendidos à paixão,<sup>145</sup>  
quando são virtuosas as amantes que encontram,  
não há prazer maior.

Este fragmento, que repete a ideia do anterior, poderia ser dito por qualquer um dos dois jovens, ou pela Corifeia.

**138a (Estobeu 4.20.44)**

A paixão que sentimos é perigosa. Destes argumentos  
escolhe o melhor. Pois confiável o amor não é,  
e é na parte mais fraca da alma que se compraz em habitar.

**140 (Estobeu 2.4.7; *Gnomologium Florent.* PSI 1476)**

Ah, infeliz! Penoso é o destino  
que um deus te concedeu, mas elevadas são as tuas palavras.

Estas poderiam ser palavras dirigidas a Perseu por Cefeu.

**141 (Estobeu 4.24.45)**

Mas eu não consinto que tenhas filhos bastardos.  
Pois mesmo não sendo em nada inferiores aos legítimos,  
penaliza-os a lei. E isso é imperioso que o evites.

---

<sup>145</sup> Gibert 1999-2000: 76 parte desta cena para considerar *Andrómeda* como “uma peça sem precedentes em que Perseu se apaixona por Andrómeda em cena”. E a abonar a sua afirmação, valoriza a expressão εἰς ἔρωτα πίπτειν, “entregar-se à paixão”, “que quase não ocorre no grego clássico”.

Hipoteticamente estas poderiam ser palavras dirigidas por Cefeu a Andrómeda, em relação a Perseu, que a pretende por esposa. Admitem Bañuls Oller, Morenilla 2008: 103 que a identidade de Perseu e o seu ascendente fossem desconhecidos por quem as pronuncia. Daí a renitência dos progenitores em permitirem o casamento da filha com o herói.<sup>146</sup> Jouan, Van Looy 2020: 159 registam a ausência, nos fragmentos conservados da peça, de qualquer referência a um rival de Perseu à mão de Andrómeda e sustentam a mesma ideia muito plausível de que a oposição surgisse dos pais da jovem e tivesse a ver com as dúvidas suscitadas pela identidade do pretendente. Teria então lugar um *agôn* entre Cefeu e Perseu, o primeiro debitando as condições que considera indispensáveis num noivo bem aceite, e o segundo tentando fazer valer os seus méritos.

#### 142 (Estobeu 4.31.21-2)

É ouro que desejo sobretudo ter na minha casa.  
Pois até um escravo, se for rico, é honrado,  
enquanto um homem livre, se cai na pobreza, não tem  
qualquer poder.  
É pelo ouro que te podes considerar aventureado.

---

<sup>146</sup> A consideração, por um casal, das credenciais de um possível noivo para a filha lembra *Ifigénia em Áulis* e o apoio dado por ambos os progenitores ao casamento, neste caso meramente fictício, da filha com Aquiles. Por outro lado, Wright 2005: 136-8 chama a atenção, nas peças de fuga, para a identidade destes aventureiros e para a exploração da fama de que gozam fora das fronteiras da Grécia. Um caso expressivo é o de Menelau, em *Helena*, confrontado com a total ignorância e consequente agressividade da porteira do palácio de Teoclímeno, o faraó. Talvez no caso de *Andrômeda* Perseu vivesse a mesma experiência, resultante da falta de conhecimento que os soberanos etíopes teriam do seu verdadeiro ascendente aristocrático.

Talvez estas fossem palavras em que Cefeu reprovasse o que imaginava ser a carência económica de Perseu, para ele ainda um desconhecido.

**143 (Estobeu 4.34.30)**

Quanto a dinheiro, sou afortunado.

Mas quanto a sofrimento, como podes ver, não tenho fortuna  
nenhuma.

**144 (Aristófanes, *Rãs* 105)**

Não me habites o pensamento, que eu mesmo me basto.

**145 (Tibério, *De fig. Demosth.* 47 p. 44.2; Plutarco, *De aud. poet.* 6 p. 22 E)**

Vejo, para banquetear-se com a virgem,  
o monstro marinho mover-se, saído do mar Atlântico.<sup>147</sup>

Talvez esta sequência de fragmentos (145-7) correspondesse à narrativa a respeito da vitória obtida por Perseu sobre o monstro marinho, feita por um mensageiro, antecipando o regresso do herói e tendo por único ouvinte a própria

---

<sup>147</sup> Provavelmente sendo a localização da Etiópia entendida como ocidental, ou então muito mais ampla do que hoje é para nós a sua geografia. Cf. *Odisseia* 1.22-24, que distingue Etíopes de oriente e Etíopes de ocidente. Esta questão é discutida em pormenor por Cristóbal 1989: 57-9.

Andrómeda. A presença de Cefeu seria protelada, de acordo com esta hipótese, para um momento posterior em que a façanha e a libertação da prisioneira se teriam já consumado.

**146 (Ateneu 11 p. 476 F (3.49.3 Kaibel))**

Toda a população de pastores afluiu,  
um com um vaso de leite entrançado em hera,  
das dores refrigério, outro com o brilhante fruto das vinhas.

É provável que este fragmento e o seguinte aludam aos festejos com que a vitória de Perseu sobre o monstro foi saudada pelo povo que a presenciou; cf. Ovídio, *Metamorfoses* 4.735.

**147 (Synag. p. 339.5 Bekker)**

Aqueles que, em sua casa, à volta da refeição e da mesa,  
os Etíopes ...

**148 (schol. Platão, Filebo 66 d p. 55; schol. República IX 583 b p. 269)**

O último (copo)

Collard, Cropp 2008: 127 admitem que esta referência a um “último” se referisse a um terceiro brinde servido nos banquetes em honra de Zeus Salvador.

149= 134a

150 (Estobeu 4.41.32)

Não há, entre os mortais, quem seja feliz,  
que, em geral, a divindade não patrocine.

151 (Estobeu 1.3.23; Órion, *Floril. Eur.* 16 p. 57, 5)

A Justiça – ao que dizem – é filha de Zeus  
e é perto do erro dos mortais que ela habita.

152 (Estobeu 1.5.2)

Coro    A divindade, não vês  
          por que critério gere o destino?  
          Desvia-nos de um caminho para outro cada dia.

153 (Estobeu 4.41.17)

Coro    Um era afortunado, outro apagou-o  
          um deus dos que um dia eram ilustres.  
          Dobra-se a vida, dobra-se o destino  
          ao sabor do sopro do vento.

O mesmo pensamento sobre a imprevisibilidade da vida, de resto comum em Eurípides, é expresso em termos semelhantes em *Helena* 713-5.

**154 (Estobeu 4.55.4)**

Os que a vida já deixaram, sob a terra, honram-te  
em vão. Pois é enquanto se vive que se deve gozar a felicidade.

**155 (Hesíquio α 768 Latte)**

Despojos.

**155a (=1096 N.<sup>2</sup>; Fócio α 1164)**

Turva a visão.

**156 (Hesíquio α 3539 Latte)**

Pede uma mudança.



# ANTÍGONA (ἈΝΤΙΓΟΝΗ)

FRS. 157-178 KANNICHT

## Testemunhos sobre a peça

Aristófanes, *Rãs*, 1182, 1187

Fercides, *FGrHist* 3F 95

Aristófanes de Bizâncio, *Argumento da Antígona de Sófocles*  
I p. 69 Dain<sup>148</sup>

## Outras criações no teatro

Ésquilo, *Sete contra Tebas*<sup>149</sup>

Sófocles, *Antígona*

Eurípides, *Fenícias*

Astidamante II, *Antígona* (título)<sup>150</sup>

Ácio, *Antígona*

Séneca, *Fenícias*

---

<sup>148</sup> “O mesmo assunto é tratado por Eurípides, na sua *Antígona*. Só que, neste caso, a jovem apanhada em flagrante na companhia de Hémon é-lhe dada em casamento, vindo a dar à luz um filho, Méon”.

<sup>149</sup> Tornou-se consensual o repúdio pela originalidade da cena final de *Sete contra Tebas*, em que Antígona aparece, após o duelo fratricida e a manifestação pelo coro da intenção de sepultar ambos os cadáveres (1000-4), para afirmar a sua decisão de sepultar Polinices contra o édito de Creonte anunciado por um arauto. Esta vinda tardia e a problemática enunciada têm sido consideradas como um acrescento posterior, em resultado da popularidade da criação de Sófocles.

<sup>150</sup> Também neste caso Creonte encarrega Hémon de punir a desobediência da noiva; mas este, por amor, fingindo executar a vontade paterna, na verdade poupa a jovem de quem vem a ter um filho. Ou seja, Astidamante (vencedor no concurso de 341 a.C.) parece preservar e desenvolver aquela que era já uma marca em Eurípides, o elemento romântico a ligar Antígona ao filho de Creonte.

## Testemunhos sobre o mito

Higino, *Fábula* 72<sup>151</sup>

Públio Papínio Estácio, *Tebaida*<sup>152</sup>

Iconografia: *LIMC* 1.1 (1981) *s.u.* Antigone: 818-28; 1.2: 659-62

### SINOPSE

Sófocles imortalizou um tema do ciclo tebano que possivelmente lhe era anterior, mas que, depois do tratamento que este poeta lhe deu, se tornou paradigmático. Após a morte dos seus irmãos, Etéocles e Polinices, em disputa pelo trono de

---

<sup>151</sup> A versão produzida por Higino, muito diversa da de Sófocles, é a seguinte: “Creonte, filho de Meneceu, proibiu o sepultamento do cadáver de Polinices e dos que o tinham acompanhado, por terem vindo atacar a pátria. Mas sua irmã Antígona, juntamente com a esposa, Argia, pela calada da noite levantaram o corpo de Polinices e foram depô-lo na mesma pira sobre a qual Etéocles tinha sido incinerado. Apanhadas em flagrante pelos guardas, Argia conseguiu fugir, mas Antígona foi levada à presença do rei. Este entregou-a ao filho, Hémon, de quem estava noiva, para a matar. Hémon, tomado de paixão, infringiu as ordens do pai; confiou então Antígona a uns pastores, convencendo-o de que a tinha matado. Quando Antígona deu à luz um filho e este atingiu a adolescência, veio a Tebas para participar nuns jogos. Creonte reconheceu-o, porque todos os que pertenciam à raça do dragão tinham um sinal no corpo. Quando Hércules quis intervir em favor de Hémon, não foi bem sucedido. Hémon então matou a mulher e suicidou-se”. Alguns comentadores consideram a *Fábula* de Higino útil para a reconstituição da peça de Eurípides, o que não é, no entanto, consensual; *vide* Jouan, Van Looy 2020: 195-6.

<sup>152</sup> Em Estácio, a iniciativa de sepultar Polinices é tomada por Argia e secundada por Antígona. Há, curiosamente, uma espécie de rivalidade entre as duas, esposa e irmã, pela preferência no afeto de Polinices e na reivindicação da responsabilidade do ato (cf. 12.394-402). Os motivos sentimentais de Argia e a sua legitimidade de esposa, expostos diante de Creonte, relegam para segundo plano as questões de justiça que animavam a Antígona sofocliana.

Tebas, Antígona dispôs-se a enfrentar o novo rei da cidade, Creonte, que tinha decretado a proibição do enterramento de Polínicos, considerado traidor à pátria por a ter invadido na reivindicação dos seus direitos. O tópico central de Sófocles era de natureza política, considerando, em primeiro lugar, o relacionamento de um tirano com o povo e o que de reprovável pode existir nesse modelo de poder; e, encadeado com ele, o exercício da justiça, quando duas ordens legais se confrontam, a superior justiça divina e aquela que os homens ditam nas cidades. A somar a esse foco no coletivo, a peça estabelecia ainda conflitos domésticos, em resultado das relações familiares entre os agentes do episódio, com particular relevância para a condição de noivo de Antígona desempenhada pelo filho de Creonte, Hémon. Ainda que tratado com alguma discricção por Sófocles, o relacionamento sentimental dos dois jovens constituía mesmo assim um incremento para as consequências desastrosas da obstinação do tirano, além disso chefe de família, tio e pai, de Antígona e de Hémon respetivamente.

Da *Antígona* de Eurípides muito pouco sabemos para além de alguns pormenores dados por Aristófanes de Bizâncio, na *hypothesis* anexada à peça de Sófocles, e de um número reduzido de fragmentos, muitos deles de carácter sentencioso e de difícil interpretação à falta de contexto. O problema de fundo não se afastava do que Sófocles imortalizou na sua *Antígona*.<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> Daí que uma das abordagens frequentes entre os comentadores assente num paralelo entre a produção de Sófocles, que constituía um forte ponto de referência para todas as versões posteriores sobre o mesmo episódio, e a de Eurípides, valorizando neste último o regresso a linhas estruturais de fundo no seu antecessor, somadas a rasgos de grande inovação; cf., e.g., Wright 2019: 157, Puccio 2021. Wright 2019: 222 coloca, na discussão, um aspeto de prudência a considerar. Parece-lhe fora de dúvida que, por exemplo, em poemas do ciclo épico a figura

Após a morte dos dois filhos de Édipo, Creonte emitia um decreto proibindo o enterramento de Polinices como traidor e a sua ordem era desrespeitada pela jovem filha do mesmo Édipo, Antígona. Ao tirano não faltariam as habituais características de autoritarismo, claramente expressas nos frs. 170-2, que ditariam a condenação da desobediente. Ao comentador de Bizâncio, porém, chamou a atenção o papel mais amplo que Eurípides dava a Hémon e à sua condição de apaixonado de Antígona e pai de um filho da jovem, Méon (*schol.* Sófocles, *Antígona* 1351).<sup>154</sup> O papel de Hémon poderia incrementar-se se, como propõe Higinio – numa versão diferente da do comentador de Bizâncio –, ele se visse incumbido pelo pai de executar a condenação de uma mulher que profundamente amava; a ser assim, Hémon passaria de carrasco a aliado da vítima de Creonte. Ao fazer, como alguns entendem, do filho de Creonte também cúmplice de Antígona no enterramento e seu defensor ativo, Eurípides retirava-a do isolamento a que Sófocles a tinha confinado, ao mesmo tempo que aprofundava as divergências entre pai e filho já claras em Sófocles. E talvez as novidades de Eurípides passassem ainda pela figura de Creonte, o tirano ludibriado, que, no final, depois de perceber a desobediência de Hémon, por imposição de um *deus ex machina* (talvez Dioniso), perdoava Antígona e lhe reconhecia o filho, Méon, como herdeiro legítimo do trono.

---

de Antígona estivesse presente, o mesmo é dizer que Sófocles não foi o criador da figura. Logo, o que nos parece divergências em relação a Sófocles poderia ser um regresso a versões que lhe são anteriores.

<sup>154</sup> “O mesmo assunto é tratado na *Antígona* de Eurípides, exceto que, nesta peça, Antígona é apanhada no ritual fúnebre juntamente com Hémon e é-lhe dada em casamento; vem então a ser mãe de Méon”. Se esta união entre Antígona e Hémon era um pressuposto da ação da peça ou ocorria no seu final é um tema discutido entre os comentadores. Este Méon como filho de Hémon é referido em *Iliada* 4.394, Apolodoro 3.6.5, Estácio, *Tebaida* 2.693 sqq.

Proporcionava-se assim à peça um tom romanesco, assente no amor de Hémon por Antígona, e um final feliz, sem, no entanto, abdicar de um apelo à reconciliação na cidade.<sup>155</sup> Podem concluir, com acerto, Jouan e Van Looy 2020: 201: “O casamento entre os dois apaixonados, consentido por Creonte contra vontade por pressão de Dioniso, constitui a grande inovação de Eurípides. “Refresca a história e altera-lhe a natureza”, dando um grande espaço ao amor. O conflito que opõe, na versão sofocliana, a consciência individual e o dever de piedade à razão de Estado é aqui reduzido (...) a um conflito doméstico produzido pelo amor de Antígona e Hémon”.

De seguro, quanto à data da *Antígona* de Eurípides, é que ela seria de alguns anos posterior à de Sófocles (442/441 a.C.). A ação decorria diante do palácio de Creonte, em Tebas, e tinha por personagens Antígona, Creonte, Hémon, Guardas e Dioniso.

---

<sup>155</sup> Este tem sido um tópico central na discussão a respeito da *Antígona* de Eurípides: qual o relevo dado ao tema da paixão entre a filha de Édipo e Hémon e a sua relação com as convenções e as tensões do momento; e, por outro lado, qual a importância conferida aos motivos políticos, em que a harmonia social e o relacionamento entre o poder e os cidadãos seriam determinantes. O apontamento de Aristófanes de Bizâncio, ao estabelecer um contraste entre as duas versões da peça, a de Sófocles e a de Eurípides, pode de alguma forma privilegiar a importância do primeiro tópico e sublinhar o caráter mais intimista e romanesco da peça perdida. Um certo pendor de Eurípides por este tipo de abordagem, sobretudo nas peças apresentadas na década de vinte do séc. V a.C., pode funcionar como mais um argumento no mesmo sentido.

FRAGMENTOS

**157, 158 (Aristófanes, *Rãs* 1182, 1187 e escólio)**

Édipo começou por ser um homem afortunado,  
que mais tarde se tornou no mais desgraçado dos mortais.

Estes versos corresponderiam à abertura da peça, sem ser possível identificar a personagem que os pronunciava; prometiam, no entanto, uma revisão sintética das principais etapas funestas da casa real de Tebas a anteceder os acontecimentos que alimentavam a intriga desta peça. São repetidos, na paródia aos prólogos de Ésquilo e de Eurípides que Aristófanes faz em *Rãs*, como exemplo da imprecisão vocabular do segundo dos poetas. Como poderá chamar-se afortunado a quem, antes de nascer, estava já destinado a cometer os piores crimes e a sofrer os maiores infortúnios?

**159 (schol. Eurípides, *Fenícias* 1130)**

Coro    Sobre o escudo incrustado de ouro de Capaneu.

Este fragmento faria parte de uma intervenção coral, que recordava o ataque dos Sete contra Tebas através da menção ao escudo de um dos invasores.

**160 (Estobeu 2.33.5)**

Os jovens é com os jovens que partilham as incertezas.

Estas palavras podiam ser atribuídas a Hémon, aludindo a um natural entendimento entre jovens confrontados com um futuro imprevisível. Constitui, portanto, um argumento em favor da cumplicidade entre Hémon e Antígona na desobediência ao tirano e no temor pelas suas consequências. Puccio 2021: 96 sugere outra amplitude para o sentido destas palavras, admitindo uma fratura entre grupos etários na sociedade tebana: entre os jovens, para quem a morte é de facto o termo de todas as disputas, e os mais velhos, que persistem numa vingança mesmo para além desse limite.

### 161 (Estobeu 4.20.38)

Eu estava apaixonado.<sup>156</sup> E a paixão é, para os mortais, uma  
loucura.

Esta observação, como a expressa no fragmento seguinte, valoriza o elemento amoroso na peça, tendo certamente em vista a paixão vivida por Hémon e Antígona, um tema discreto em Sófocles que se converte numa novidade marcante em Eurípides.

### 162 (Estobeu 4.20.4)

Quando um rapaz põe os olhos em Afrodite,  
perde-se o controle sobre ele. Porque, mesmo se for pouco  
dotado  
para tudo o mais, para o amor todo o homem é muito hábil.  
Se Cípris o aprova, não há maior prazer.

---

<sup>156</sup> Ou “eles estavam apaixonados”.

Talvez estas sejam palavras de Creonte colocado diante da paixão de Hémon por Antígona.

**162<sup>a</sup> (Pap. Oxyr. 3214.2-4, Estobeu 4.22.113)**

Pois as núpcias que eu vou contrair, reconheçamo-lo,  
é justo que sejam venturosas para aqueles com quem vou  
envelhecer.

Estas palavras poderão atribuir-se a Hémon, que estaria a valorizar a importância da harmonia conjugal na união que desejava com Antígona.

**163 (Estobeu 4.31.70)**

Num amigo, o ouro somado à ignorância  
é inútil, a menos que não lhe falte também a excelência.

**164 (Estobeu 4.22.13)**

Porque o casamento é o que há de mais belo.

**165 (Estobeu 3.13.7)**

Ouve. Não é por terem falhado  
que, com o revés da sorte, eles perdem os argumentos.



Este fragmento tem sido considerado como uma espécie de réplica a Sófocles, *Antígona* 563-4.

**166 (Estobeu 4.30.1)**

A loucura, uma enfermidade paterna, mantém-se nele,  
porque quem sai aos seus não degenera.<sup>157</sup>

**167 (Estobeu 4.29.27)**

É lógico que os filhos saiam aos pais.  
É isso que, em geral, se passa com os filhos.

Talvez, nestes versos, se estivesse a aproximar erros do pai, Creonte – obstinado numa violência imprudente –, a erros do filho, Hémon, responsável por estimular essa cólera graças à sua paixão desafiadora por Antígona. O Corifeu poderia dar voz a este comentário, como observador exterior dos acontecimentos.

**168 (Estobeu 4.24.43)**

O bastardo é, pelo nome, desprezível, mas pela natureza igual.

Morenilla, Llagüirre 2019: 21 reúnem, para estas palavras, duas interpretações adiantadas por diversos comentadores:

---

<sup>157</sup> Literalmente “porque quem é mau é dos maus que provém”.

“que Hémon, com estas palavras, respondia às acusações de ilegitimidade de nascimento de Antígona feitas pelo pai, Creonte, que se negava a dar o consentimento para o casamento de ambos; ou (...) que a referência ao bastardo neste fragmento é uma prova irrefutável da presença em cena de Méon”. *Vide* também Puccio 2021: 89.

**169 (Estobeu 4.40.8)**

Atingimos o cúmulo da desgraça.

**170 (Órion, *Florilégio* 1.1, p. 41, 2 Schneidewin, Aristófanes, *Rãs* 1391)**

Não há, para a persuasão, outro santuário que não seja a  
palavra,  
cujo altar reside na natureza humana.

Este fragmento, bem como os três seguintes, são manifestamente críticas à atitude despótica de Creonte, responsável por gerar na cidade instabilidade civil. Poderiam funcionar na peça ou como censuras ou como alertas, proferidos por Hémon ou pelo Corifeu, numa tentativa de demover a obstinação do rei e, assim, diluir a fratura existente na sociedade tebana. A sua proximidade com motivo semelhante na *Antígona* de Sófocles parece inegável.

**171 (Estobeu 4.7.6)**

O tirano é às massas que deve agradar.

**172 (Estobeu 4.8.5)**

Não é natural governar, nem é preciso <existir uma lei>  
para se ser um tirano. É mesmo um disparate desejá-lo.

.....

Quem quer governar sozinho sobre os seus pares.

Estas advertências poderiam provir de Hémon, à semelhança do que acontece em Sófocles (*Antígona* 738-9), ou do Corifeu, no seu papel de moderador ou conselheiro do monarca. A mesma dúvida persiste a propósito do fragmento seguinte.

**173 (Estobeu 4.1.22)**

É natural que haja guerras intestinas  
entre os cidadãos, se a cidade estiver fraturada.<sup>158</sup>

Talvez a incidência do confronto entre Creonte e Antígona sobre a sociedade tebana fosse, em Eurípidés, muito sensível. Biga 2017: 39 admite um menor isolamento para a posição de Creonte e uma fratura, meio por meio, da opinião pública em Tebas.

---

<sup>158</sup> Morenilla, Llagüerri 2019: 10, incrementando o sentido político da peça, relacionam este fragmento “com acontecimentos ocorridos em Atenas em 411 a.C.: a exumação do corpo de um dos oligarcas, Frínico, e a sua expulsão de solo ático, assim como a condenação à morte e proibição de serem enterrados em solo ático de Arqueptólemo e Antifonte”, num ambiente próximo de guerra civil. Sobre a data, muito indefinida, da peça, tendo em conta possíveis alusões a acontecimentos contemporâneos, *vide* Puccio 2021: 98-100.

**174 (Estobeu 4.44.4)**

Porque, quando se é mortal, há que suportar o que nos atinge  
com dignidade.

**175 (Pap. Oxyr. 3317, Estobeu 3.20.39, 4.44.4)<sup>159</sup>**

... tu, de livre vontade, abandonas esta ...  
... Arrastaram-te os escravos,  
pelos cabelos. De facto, não nos luxos ...  
... habitas ... de Hércules .....<sup>160</sup>  
Vieste para aqui, ... através do espaço das aves ...  
... planícies. Deslocas-te, usando ...  
... uma pele ...  
Pois estes emblemas sagrados não te pertencem.  
Vou morrer ...  
... Não me toque, a mim que sou livre, um escravo,  
.... o meu corpo. De livre vontade obedeço.  
Que, na infelicidade, quem é nobre se mantenha  
áspero e irascível, é uma insensatez.  
Todo aquele, porém, que, diante da crise, suporta com ânimo  
a vontade divina, esse mais facilmente a desgraça ...

---

<sup>159</sup> Este polémico e enigmático fragmento foi, pelos diversos estudiosos, atribuído a uma de duas peças de Eurípides, *Antígona* ou *Antíope*, ou até mesmo viu discutida a sua autoria como de Eurípides (*vide* Morenilla, Llagüerri 2019: 22-3).

<sup>160</sup> Alguns comentadores leram a forma corrupta  $\eta\rho\alpha\alpha\kappa$  deste verso como alusiva a Hércules e atribuíram ao herói a aparição como *deus ex machina* no final da peça, cabendo-lhe, nesse caso, a salvação de Antígona (seguindo, de resto, a versão de Higino, *Fábula* 72). Sobre esta possível intervenção de Hércules, *vide* Inglese 1992: 175, Morenilla, Llagüerri 2019: 11-2, 23. Mas na verdade nada impõe, por esta menção, que o herói substitua Dioniso na aparição final na peça.

Este fragmento poderia referir-se à situação de Antígona em duas possíveis circunstâncias: ou quando encontrada oculta num esconderijo, em que Hémon a teria protegido entre pastores (Higino, *Fábula* 72); ou quando apanhada em flagrante a prestar honras fúnebres a Polinices. De uma forma ou de outra, iria comparecer diante de Creonte, perante o qual comentava a atitude mais sensata a tomar. É certo que, perante o aprisionamento, reage com dignidade, não sem que uma certa conformidade ou fraqueza pareça afastar esta outra Antígona da personagem firme e rebelde de Sófocles.

Algum vocabulário aqui usado corresponde a referências a uma mulher com aparência de ménade (cf. νεβρίδος, 7), talvez Antígona, protegida num lugar sagrado (ιερά, 8), onde a surpreendiam servos (πρόσπολοι, 2, δούλος, 10).<sup>161</sup> O trato violento a que se via sujeita justificaria a afirmação do seu estatuto de princesa (12-5).

### 176 (Estobeu 4.57.5)

A morte é, para os homens, o fim das discórdias,  
percebê-lo é fácil para todos.<sup>162</sup>

<sup>161</sup> Morenilla, Llagüerri 2019: 25-6 aduzem vários argumentos no sentido de tornar plausível esta sobreposição de Antígona a uma ménade, apelando sobretudo ao testemunho de *Fenícias*; em particular os versos 1754-7 produzem uma imagem de Antígona como “bacante dos mortos”. Talvez, em termos gerais, a relação do deus com Tebas, pelo lado materno, seja desde logo uma forma de legitimação da sua presença. O monte Citéron, onde decorrem por tradição rituais báquicos, consolida, num outro momento, a relação do deus com a cidade.

<sup>162</sup> Morenilla, Llagüerri 2019: 16 veem nestas palavras uma possível alusão aos versos com que, na *Antígona* de Sófocles (710-1), Hémon estimulava o pai, Creonte, a aceitar a aprendizagem como um processo construtivo na vida humana e a não se obstinar num radicalismo autocrático.

Pois quem é que, por ferir com a sua lança um bloco de pedra,  
lhe causa sofrimento? Ou por atentar contra um cadáver,  
se eles não sentem qualquer dor?

Este fragmento parece conter uma alusão à morte de Etéocles e Polinices, que foi de facto o único modo de pôr fim a acesas disputas, bem como à inutilidade absurda da agressão contra o cadáver de Polinices, insuscetível de atingi-lo. O princípio em causa na tragédia de Sófocles, que opõe direito humano e divino no tratamento dos mortos, parece substituído por uma outra focagem, mais direta e pragmática, no modo de entender a agressão feita a um cadáver. Morenilla, Llagüerri 2019: 15 entendem-no como censuras de Creonte dirigidas a Antígona e Hémon; ou, segundo Jouan e Van Looy 2002: 200, como palavras de Antígona num *agôn* com Creonte, em que a jovem lhe reprovava como inútil a vingança contra o cadáver de Polinices. Puccio 2021: 91 sublinha ainda um pormenor importante: “Os versos do fr. 176 parecem pôr em discussão o facto de que se possa mostrar desprezo pelo corpo de um inimigo morto, pelo facto de, como cadáver, ele ter perdido qualquer sensibilidade”. Nesse caso, o objetivo político de Creonte ao punir *post mortem* um traidor esvaziar-se-ia de todo o sentido.

**177 (schol. Píndaro, *Pítica* 3.99)**

Ó filho de Dione, que poderoso deus tu és,  
Dioniso! Para os mortais não há como resistir-te.

Estes versos aludem ao poder de Dioniso que, numa provável aparição *ex machina*, intervinha superiormente nos

acontecimentos, poupando a vida de Antígona e talvez também a de Hémon, trazendo a ambos e à criança deles nascida segurança e harmonia.

**178 (schol. Eurípides, *Fenícias* 1031)**

A Esfinge, foi Dioniso quem a enviou aos Tebanos.

Palavras provavelmente ainda proferidas por Dioniso *ex machina*.

(Página deixada propositadamente em branco)



# ANTÍOPE (ἈΝΤΙΟΠΗ)

FRS. 179-227 KANNICHT

## Testemunhos sobre a peça

Platão, *Górgias* 484d6-484e, 485e1-486d, 506b 4

Dio Crisóstomo, *Discurso* 15.9

Nicolau Damasceno, *FGrHist* 90F 7

Higino, *Fábula* 8<sup>163</sup>

## Outras criações no teatro

Eubulo, *Antíope* (frs. 9-12 K.-A.)<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> “Antíope era filha de Nicteu, rei da Beócia. Júpiter, seduzido pela sua extraordinária beleza, engravidou-a. Como o pai pretendia puni-la por ter sido violada, Antíope fugiu perante a ameaça de um perigo iminente. Por acaso, Épafo de Sícion encontrava-se no mesmo lugar a que ela chegou. Levou-a então para a sua casa e contraiu casamento com ela. Nicteu, muito desagradado com a situação, na hora da morte comprometeu, sob juramento, seu irmão Lico, que dele herdava o trono, a não deixar Antíope impune. Morto Nicteu, Lico chegou a Sícion, onde matou Épafo e trouxe Antíope, prisioneira, ao Citéron. Lá, esta deu à luz dois gémeos, que abandonou. O pastor que os criou a um chamou Zeto e a outro Anfíon. Antíope foi entregue a Dirce, esposa de Lico, para ser torturada. Mas, quando a ocasião surgiu, pôs-se em fuga. Chegou então ao lugar onde estavam os filhos; Zeto, por imaginá-la uma escrava fugitiva, não a acolheu. Dirce dirigiu-se para o mesmo lugar durante uma bacanal em honra de Líber. Lá encontrou Antíope que arrastou para a morte. Mas os dois jovens, avisados pelo pastor que os tinha criado de que Antíope era sua mãe, rapidamente a perseguiram e resgataram. Mataram então Dirce, atada a um touro pelos cabelos. Quando se propunham matar Lico, Mercúrio impediu-os. Ao mesmo tempo, ordenou a Lico que cedesse o trono a Anfíon”.

<sup>164</sup> Tanto quanto sabemos, na produção trágica grega Eurípidés teria sido o único poeta a tratar o tema de Antíope. Quanto à versão latina de Pacúvio, Cícero (*De Finibus* 1.2.4) refere-se-lhe como a uma

Pacúvio, *Antíope* (frs. 1-20)<sup>165</sup>

### Testemunhos sobre o mito

*Odisseia* 11.260-5

Hesíodo, *Catálogo das mulheres* fr. 95 (=schol. *Iliada* 2.469)

Schol. Apolónio de Rodas, *Argonautica* 4.1090

Pausânias 1.38.9, 2.6.1-4, 9.5.6, 9.17.4-6, 10.32.10

Apolodoro 3.5.5<sup>166</sup>

Higino, *Fábula* 7

Iconografia: *LIMC* 1.1 (1981) *s.u.* Antiopa: 854-7; 1.2: 680-2; Amphion: 1.1: 718-23.

### SINOPSE

O mito de Antíope pertence ao número daqueles em que uma jovem de especial beleza passa pela experiência, sempre nefasta, de despertar a paixão de um deus, neste caso o próprio Zeus. Dessa relação, a princesa tebaná dá à luz dois filhos, Anfíon e Zeto. Sujeita ao afastamento, por fuga de sua iniciativa à ira paterna, ou por casamento ou rapto levado a cabo por Epopeu de Sícion, uma nova infelicidade a persegue. Depois de encontrar proteção no casamento com Epopeu, Antíope vê-se de novo desamparada, depois que o marido é morto na luta contra os Tebanos para a resgatarem. É Lico, o tio de Antíope – após a morte do pai da jovem, o rei Nicteu, que

---

espécie de tradução latina de Eurípides, embora essa opinião possa ser discutível. Os fragmentos conservados da peça latina, no entanto, não permitem qualquer avaliação concreta das possíveis semelhanças.

<sup>165</sup> Jouan, Van Looy 2020: 272-4.

<sup>166</sup> “Zeto ocupava-se dos rebanhos de bois, enquanto Anfíon se entregava ao canto acompanhado à cítara, que Hermes lhe tinha dado”.

o encarregara de a recuperar e punir –, quem a traz de volta a Tebas. É então forçada a expor as crianças que dá à luz na viagem de regresso, enquanto ela própria é punida com trabalho de escrava ao serviço de Dirce, a mulher de Lico. Como é também da convenção, os meninos são salvos por um pastor que se encarrega de os criar, no desconhecimento de quem seja a sua família. Uma nova fuga de Antíope - a que talvez o patrocínio de Zeus não fosse estranho - levou-a à cabana onde viviam os gémeos, que o tempo passado lhe não permite reconhecer. Mas depois que a sua identidade é esclarecida pelo Pastor, Anfíon e Zeto vingam, com a morte de Dirce,<sup>167</sup> a humilhação da mãe (cf. Pausânias 9.17.6) e, afastado Lico, assumem o poder a que têm direito, em Tebas. À capacidade musical de Anfíon,<sup>168</sup> com o poder mágico de mover as pedras, a cidade fica a dever a construção das enormes muralhas que a consagraram como ‘cidade das sete portas’, tradição já abonada em *Odisseia* 11.260-5.

A popularidade deste mito justificou as diversas variantes por que foram expressos alguns dos seus motivos centrais.<sup>169</sup>

---

<sup>167</sup> Que, entretanto, se dirige ao mesmo local com um cortejo báquico.

<sup>168</sup> Pausânias 9.5.8 identifica Anfíon como o primeiro mortal a tocar lira, depois de ensinado por Hermes, o deus inventor do instrumento.

<sup>169</sup> Pausânias 2.6.1-4, a propósito da história de Sícion, dá um excelente testemunho sobre o mito e as principais variantes a que foi sujeito: “Antíope, filha de Nicteu, era célebre em toda a Grécia pela beleza; corria o boato de que era filha de Asopo – o rio que separa Tebas de Plateias –, e não de Nicteu. Desconheço se Epopeu a pediu em casamento, ou se começou por usar meios violentos e a raptou. Certo é que os Tebanos vieram em armas; aí Nicteu foi ferido, como ferido nessa luta, apesar de vencedor, foi também Epopeu. Nicteu, enfermo, foi levado de volta a Tebas e, na iminência da morte, designou Lico, o irmão, regente na cidade com caráter temporário. (...) Suplicou também a Lico que, com um exército mais poderoso, atacasse Egialeia, se vingasse de Epopeu e castigasse mesmo Antíope se a capturasse. (...) Algum tempo

Assim é variável o pai que é atribuído a Antíope, Asopo em Homero, Nicteu – ou mesmo Lico – em outras versões, relacionando-a com Tebas.<sup>170</sup> Variável parece ser também o processo que a levou a casar com Epopeu de Sícion, se por casamento acordado, se por rapto de um pretendente, ou mesmo se ocasionado por uma fuga voluntária de Antíope da sua cidade. Variável ainda é a relação de Antíope com Lico, que Dirce parece considerar uma ameaça ao seu estatuto de esposa legítima. E, por último, a paternidade dos gêmeos, que poderiam resultar da concepção por diferentes progenitores, Anfíon, filho de Zeus, e Zeto, de Epopeu. Talvez em consequência dessa paternidade também duvidosa, o domínio do poder encantatório da música ora seja atribuído a ambos, ora apenas a Anfíon. Mas certo é que se gerou, entre os Tebanos e os Siciónios, uma guerra em função do resgate de Antíope, como é certa também a vulnerabilidade de uma jovem esbelta vítima da própria formosura.

---

depois, morreu também Epopeu devido ao ferimento a que a princípio não deu importância. De tal modo que Lico não precisou de lhe fazer guerra, já que Lamedonte, filho de Corono e sucessor de Epopeu, lhe entregou Antíope. Durante o percurso de Elêuteras para Tebas, ela deu à luz pelo caminho. Sobre este episódio, Ásio, filho de Anfíptolemo, compôs os versos seguintes:

Antíope gerou Zeto e o divino Anfíon,  
a filha do rio Asopo, de profundos remoinhos,  
depois de se deitar com Zeus e com Epopeu, pastor de povos.

Homero atribuiu-lhes a ascendência mais distinta e afirmou que foram eles os primeiros fundadores de Tebas, referindo-se – julgo eu – à cidade baixa, distinta da Cadmeia”. Cf. ainda Pausânias 9.1.1-2. Biga 2014: 9-50 procede a um levantamento minucioso das variantes do mito.

<sup>170</sup> Eurípides pertence ao número daqueles que atribuem a Antíope por pai Nicteu (cf. fr. 223.71). Higino, *Fábula* 8 é determinante para a recuperação de algumas das opções de Eurípides na sua versão do mito de Antíope.

Perante as diversas versões associadas ao mito torna-se difícil precisar o contributo original de Eurípides.<sup>171</sup> A ação decorreria em Elêuteras, nas faldas do Citéron, onde se situava a cabana do pastor habitada pelos gémeos filhos de Antíope e a gruta onde as crianças teriam sido expostas.<sup>172</sup> Logo, tudo indica que o cenário escolhido era marcadamente rústico. Como personagens, intervinham o Pastor, Anfíon e Zeto, Antíope, Lico, Dirce, um Mensageiro e o Coro (possivelmente de velhos campesinos áticos). Hermes, o deus protetor dos pastores, teria uma intervenção, desde logo como *deus ex machina*, no final da peça. Depois de um monólogo de abertura pronunciado pelo Pastor que tinha acolhido as crianças, o párodo poderia associar o coro com uma monódia, em que Anfíon celebrava os deuses, ou com um canto amebau em que o jovem e o coro dialogavam.<sup>173</sup> Seria central na peça, e marcante para

---

<sup>171</sup> C. 411-408 a.C. Pela sua intriga elaborada, parece mais ou menos consensual que a *Antíope* se insira numa fase que sucede às ‘tragédias romanescas’ de Eurípides, criadas sobretudo na década de vinte do séc. V a.C., marcada por uma grande complexidade e experimentalismo de construção. Sobre os argumentos usados para a determinação de uma data possível para a peça, que confrontam testemunhos antigos com características métricas, *vide* Biga 2014: 60-2, Will 2015: 1-3, Bernardini 2016: 33-7. O *schol.* Aristófanes, *Rãs* 53 suscita a possibilidade de a peça ter feito parte de uma trilogia, juntamente com *Hipsípila* e *Fenícias*, mas talvez haja nele simplesmente uma referência a três produções de acordo com uma sequência cronológica.

<sup>172</sup> Pausânias 1.38.9 descreve, de alguma forma, o cenário da peça, quando se refere a este espaço geográfico: “Um pouco mais afastada fica uma gruta pequena e, ao lado, uma nascente de água fria. Diz-se que foi nesta gruta que Antíope expôs os filhos quando nasceram; e, a propósito dessa gruta, reza a lenda que o pastor que encontrou as crianças, depois de as despir, lhes deu o primeiro banho nessa nascente. Ainda lá existem ruínas das muralhas e habitações de Elêuteras. De onde se pode ver que a cidade se situava um pouco acima da planície, no sopé do Citéron”.

<sup>173</sup> A identidade do coro da peça tem sido motivo de discussão entre os comentadores. Um *schol.* *Hipólito* 58 informa: “Assim também na *Antíope* introduz dois coros, um de velhos tebanos, ativo em todo o tempo dramático, e outro que acompanha Dirce”. Se a identidade do

a sua popularidade, o *agôn* entre os dois irmãos sobre o lazer intelectual e artístico, em confronto com a atividade política e o compromisso social (a que boa parte dos fragmentos conservados diz respeito),<sup>174</sup> Anfíon encarnando o fascínio pela música e o prazer da quietude, e Zeto a opção por uma vida ativa, apostada no trabalho e na guerra.

Após o longo *agôn*, a ação ganhava mais dinâmica. Antíope, em fuga, viria a cena para recordar os seus males, como a cena viriam também os seus carrascos e perseguidores, Lico e Dirce. Poderia haver, entre as duas mulheres, um confronto, que punha em risco a vida de Antíope. A ação encaminhava-se então no sentido do seu salvamento pelos filhos e do reconhecimento no mesmo lugar onde outrora a mãe os tinha exposto. Entretanto Lico, em perseguição da sobrinha, chegaria também a Elêuteras, onde, pelo relato de um Mensageiro, tomava conhecimento da morte de Dirce, atada a um touro por Anfíon e Zeto e desmembrada pelo animal, num quadro com muito de báquico. O ataque que agora os dois filhos de Antíope dirigiam contra Lico era, por fim, barrado pela aparição de Hermes *ex machina*, a garantir uma transição pacífica do poder em Tebas e um final harmonioso para a peça. “Tudo indica que *Antíope* tinha uma intriga complexa, combinando diversos motivos familiares – violação por um deus, nascimento, exposição, erros de identidade,

---

coro principal – de tebanos ou de áticos (cf. Cícero, *De Divinatione* 2.133) – tem sido amplamente discutida, a existência de um coro secundário (provavelmente de ménades) não tem suscitado grande polémica. Cf. Biga 2014: 51-3.

<sup>174</sup> Cf. Horácio, *Epístola* 1.18.40-4: “E quando ele quiser caçar, tu não te vais pôr a fazer poesia. Foi assim que se rompeu a concórdia entre os dois irmãos gémeos, Anfíon e Zeto, até que a lira de um se calou, incômoda à austeridade do outro. Anfíon cedeu, é o que se diz, às preferências do irmão”. Este poderá ser um indício sobre o desfecho do *agôn* em Eurípides.



**180 (Harpocrátion (Y 15), p. 257 Keaney)**

*Hístas* ou *Hisiás*.

Este é o nome de uma cidade da Beócia, próxima do monte Citéron, onde as crianças tinham sido expostas, que poderia ser referido pelo Pastor, relatando o achado. Para alguns comentadores (cf. Biga 2014: 598) seria o lugar de proveniência de Antíope (cf. Estrabão 9.2.12) que, adiante na peça, ela própria referiria ao Coro quando se apresenta em cena em fuga de Tebas.

**181 (*Etymologicum Magnum* 411.12)**

Pastor A um atribui<sup>176</sup> o nome de Zeto, por a mãe ter procurado  
(*ezetese*)  
um lugar propício a dá-lo à luz.

**182 (*Etymologicum Magnum* 92.24)**

Pastor Ao outro, Anfíon, porque foi à beira da estrada<sup>177</sup>  
que nasceu.

---

<sup>176</sup> Sobre a polémica versão *κίκλησκε*, um imperativo, que põe em causa quem assumiu a iniciativa de dar nome às crianças, poder-se-ia pensar numa espécie de solilóquio, em que o pastor ponderaria consigo mesmo a solução a adotar; ou de uma conversa que ele tivesse travado sobre o assunto com alguém (um outro pastor, por exemplo) que o incentivasse a uma determinada preferência. Sobre a discussão a este respeito, *vide* Biga 2014: 112-20.

<sup>177</sup> Aristófanes fr. 342 K.-A. parodia esta etimologia, propondo para quem nasce à beira da estrada o nome mais apropriado de 'Ánfodo'.



Com estes dois fragmentos cumpre-se outra etapa convencional num monólogo de abertura, a identificação das personagens recuando ao seu passado. Trata-se, nesta fase do monólogo, de recordar o nascimento e exposição dos filhos de Antíope, que o pastor teria acolhido e criado. O poeta explora a etimologia do nome dos dois gémeos, que lhes teria sido atribuído pelo Pastor. Fica também evidente que este homem conhecia a origem das crianças e a identidade da mãe, o que será decisivo na cena de reconhecimento a ocorrer mais tarde.

**182<sup>a</sup> (Probo, *A Virgílio, Bucólicas* 6.31, *Appendix Serviana* p. 343. 24)**

Anfíon É a Éter e a Gaia, geradora de tudo o que existe, que eu canto.

Entre os fragmentos 182a-202, está em causa a disparidade de interesses dos dois irmãos: Zeto empenhado em zelar pelos rebanhos e Anfíon fascinado pela música, usando uma lira que Hermes lhe tinha dado. Kannicht 2004: 280 sublinha a evolução de Anfíon dentro da peça, primeiro sobretudo caracterizado como perito na execução musical, mas, com o progresso dos acontecimentos, ganhando um novo protagonismo. Por sua vez Zeto esgotaria a sua intervenção (pelo menos ativa) neste *agôn* com o irmão, onde lhe cabia defender a utilidade social e política de uma vida ativa.

Este verso corresponde a um hino, de acordo com vários comentadores, de natureza cosmogónica,<sup>178</sup> que Anfíon entoava. Bernardini 2016: 38-9, estabelecendo alguma

---

<sup>178</sup> Bernardini 2016: 38.

afinidade entre a peça de Eurípides e a *Antíope* de Pacúvio, intui: “Anfíon seria apresentado como uma espécie de poeta-oráculo da tradição arcaica e esta representação tende a fazer recuar a ação no tempo, como uma espécie de nascimento mítico do canto e da poesia, que inevitavelmente Eurípides terá tratado de inserir numa época ‘miticamente remota’”.<sup>179</sup> Assim Eurípides fixava, desde um ponto precoce na peça, a afinidade de Anfíon com a música. Kannicht 2004: 283, Will 2015: 54 admitem que a entrada de Anfíon se fizesse em companhia do Coro, ainda que diferentes comentadores proponham outra ordenação: que Anfíon aparecesse após a entrada do Coro, ou antes, atraindo o Coro com a excelência da sua melodia.

## 182b

*agôn* entre Zeto e Anfíon.<sup>180</sup>

O *agôn* entre os dois irmãos poderia constituir, na peça, o primeiro episódio. Zeto entraria no decurso do diálogo entre Anfíon e o Coro. Este *agôn* patenteava o contraste entre os dois

---

<sup>179</sup> Vai no mesmo sentido a afirmação de Campos Daroca 2003: 243: “Anfíon, músico nos termos ambiciosos em que se entendia esta atividade em época mítica ...”.

<sup>180</sup> Este *agôn* é referido em vários momentos por Platão, *Górgias* 484d6-484e, 485e1-486d, 506b 4, o que contribui decisivamente para atestar a sua popularidade. O tratamento que lhe é dado pelo filósofo obedece àquilo que Trivigno 2009: 76 define como “paratragédia”: “*Paratragédia* é uma imitação que *adapta* o sentido específico de uma tragédia ou a dicção, poesia ou tonalidade de uma tragédia, de modo a construir ou enriquecer a situação dramática”. Não se trata, portanto, no diálogo platónico de ‘citar’ Eurípides, mas de ‘parafrasear’ alguns dos versos do *agôn* entre os dois irmãos.

jovens e apontava para uma relação algo conflituosa entre eles. O curso da ação e, sobretudo, a vinda da mãe e o reconhecimento entre todos seriam um fator de pacificação familiar, sendo o conflito doméstico e o seu apaziguamento claramente temas fortes na peça.

### 183 (Dio Crisóstomo, *Discurso* 73.10)

Zeto      Desencadeias uma série de males, privilegiando essa musa inútil, amiga do vinho, despreocupada com o dinheiro.

Com a sua entrada, Zeto vem interromper e criticar o fascínio que o irmão demonstra pela música e, dessa forma, dá início ao *agôn*. A crer no padrão habitual num *agôn*, Zeto pronunciaria uma primeira *rhexis* reprovadora das preferências do irmão, a que Anfíon respondia com outra equivalente, procurando defender-se. Os frs. 183-8 documentam os argumentos usados por Zeto para depreciar a música como algo de efeminado e socialmente inútil ou até prejudicial. Will 2015: 56-8 sintetiza as diversas opiniões sobre quem poderá ter ganho este debate; mas independentemente da posição prevalecente – se alguma houve –, a verdade é que o desenrolar da ação irá valorizar o poder mágico da música, mesmo quando se trata de um ato concreto, de dimensão política, como construir uma muralha para dar proteção e identidade a uma *polis*.

**184 (Platão, *Górgias* 484d 6-484e)<sup>181</sup>**

Zeto                                      É naquilo  
em que cada um brilha, a que se aplica  
e em que passa a maior parte do dia,  
que acontece superar-se a si próprio.

O *agôn* entre os dois irmãos, certamente muito popular, foi inspirador para o *Górgias* de Platão. Nele se debatiam os méritos relativos de dois padrões distintos de vida: um vocacionado para atividades como a guerra e o trabalho da terra (encarnado por Zeto), o outro dedicado às artes e à música (representado por Anfion). É de ter em conta o reparo feito a propósito por Wright 2019: 159: “Alguns críticos interpretaram este contraste em termos políticos, mas o que se torna mais evidente dos fragmentos é uma preocupação com a ética e com a função social da poesia e da música”.

Em contraste com a censura frontal do fragmento anterior, Zeto parece agora ter adotado um tom mais conciliador. As suas intervenções, a julgar pelos fragmentos de que dispomos, vão oscilando: sem deixar de reconhecer as diferenças na natureza de cada um e os méritos intrínsecos do irmão, Zeto vai-lhe fazendo reparos e insistindo na urgência de que mude

---

<sup>181</sup> O *Górgias* de Platão, na discussão instalada entre Sócrates e Cálicles a propósito do melhor modelo de vida (481b-527e), mostrou-se um texto relevante para a recuperação de diversos fragmentos. De facto, Cálicles, um dos intervenientes no diálogo, ao defender a vantagem de um padrão de vida prático, afirma assumir, perante Sócrates, o papel que coube a Zeto perante o irmão (*Górgias* 485e: “os meus sentimentos a teu respeito neste momento são semelhantes aos de Zeto perante Anfion, aquela personagem de Eurípides que há pouco referi. Também a mim me apetece falar-te como Zeto falou ao irmão”), o que abre espaço a uma paráfrase de versos da peça. Ao interlocutor de Sócrates importa defender a superioridade da vida política sobre a atividade filosófica.

de atitude. Para alguns comentadores há mesmo uma ironia nestas palavras de Zeto, que considera uma perda de tempo ou mesmo uma marca de egoísmo que alguém se dedique àquilo que lhe dá prazer (cf. fr. 219) e “em que brilha”, descuidando tarefas verdadeiramente importantes, do ponto de vista cívico como doméstico (cf. Biga 2014: 219-22).

### 185 (Platão, *Górgias* 485e 3)

Zeto Não te preocupas com o que te devia preocupar.  
 Pois embora dotado por natureza de um espírito nobre,  
 é por uma atitude efeminada que te distingues.<sup>182</sup>  
 És incapaz de uma palavra acertada numa questão de  
 justiça,  
 nem de usares um tom persuasivo.  
 ... nem de ao bojo de um escudo  
 te ajustares,<sup>183</sup> nem de assumires, em favor de outrem,  
 uma decisão corajosa.

<sup>182</sup> Este fragmento é claramente parafraseado por Cálicles, em Platão, *Górgias* 485e6-486a3: “Descuras, Sócrates, aquilo que mais te devia importar e, muito embora o teu espírito seja nobre por natureza, distingues-te sob uma forma pueril. És incapaz de uma palavra acertada num assunto de justiça, não conheces a linguagem do verosímil e do persuasivo nem sabes tomar em favor de outro uma decisão corajosa” (tradução de Pulquério 1992). Biga 2014: 395 associa à fragilidade física de Anfión a ideia de palidez feminina, própria de quem não se expõe ao esforço do trabalho nem a ser causticado pelo sol exterior.

<sup>183</sup> Parece que, com estas palavras, Zeto apontava a incapacidade do irmão para se servir de um escudo e de, portanto, ser válido para o combate. Vai nesse sentido a informação dada por Olimpíodoro, *In Platonis Gorgiam commentaria*, 26, 22 Westerink: “Eurípides disse: Nem de te ajustares ao bojo de um escudo” (καὶ οὐκ ἂν ἀσπίδος κύτει προσομιλήσεις).

Estes são os parâmetros que correspondem ao padrão de excelência que Zeto defende e acusa o irmão de negligenciar. E fá-lo agora num tom mais exaltado do que aquele que usava no fragmento anterior.

**186 (Platão, *Górgias* 486b 4)**

Zeto     E onde está essa tal sabedoria se, depois de  
               cativar um homem bem dotado, uma arte o torna inferior?

O confronto entre *physis* e *techne*, natureza e arte, e a sua influência na definição de um indivíduo, parece forte na argumentação de Zeto.

**187 (Estobeu 3.30.1)**

Zeto     Pois um homem que tenha uma vida estável  
               e permita, com o seu descuido, que ela se degrade,  
               que, sempre rendido à sedução dos cantos, se deixe  
   enredar por eles,  
vai tornar-se um inútil em casa e na cidade,  
um ‘ninguém’ para os seus amigos. Pois a natureza  
   perde-se,  
quando alguém se degrada por obra da sedução dos  
   prazeres.

Este fragmento parece precisar e especificar os danos causados pelo prazer da música, de que o fr. 183 tinha dado um enunciado geral. A argumentação de Zeto não se foca agora diretamente no irmão, mas numa certa categoria de pessoas

que conseguiram uma vida confortável do ponto de vista patrimonial e económico, detentores de uma “natureza” dotada de boas qualidades, mas que, seduzidos pelo prazer da música, passam a investir nele todas as suas energias e põem em causa a própria segurança.<sup>184</sup> Essa degradação pessoal repercute-se inevitavelmente em casa e na cidade.

**187<sup>a</sup> I-II (schol. Platão, *Górgias* 485e, Olimpíodoro, *In Platonis Gorgiam commentaria* 26, 20 Westerink)**

Zeto diz a Anfion, que é músico: “Põe de lado a lira, trata de pegar em armas”.

Zeto, que é um militar, dizia ao irmão, Anfion, um tocador de cítara: “Em vão dedilhas a lira, sem qualquer utilidade. Parte para outra. Tenta antes uma vida militar, procura sucesso e poder”.

Kannicht não assume, a propósito deste fragmento, a forma de um verso; limita-se a reproduzir o texto de acordo com o testemunho do escoliasta e de Olimpíodoro, como se se tratasse de um comentário e não propriamente de uma citação de versos do poeta.

---

<sup>184</sup> É interessante a conclusão a que chega Biga 2014: 273 na interpretação deste fragmento: “Do discurso de Zeto, em suma, parece emergir o quadro de uma sociedade em que todos são dotados de uma natureza suficientemente boa para solucionarem os desafios a que são chamados, mas cujos comportamentos errados possam conduzir à degradação dessa natureza”.

**188 (Platão, *Górgias* 486c 4)**

Zeto                    Vai pelo que te digo.  
Deixa-te de lazeres e dedica-te à bela musa do trabalho.  
Faz destes os temas do teu canto e parecerás sensato:  
cava, ara a terra, trata do gado  
e deixa a outros essas pomposas subtilezas.  
Graças a elas será vazia a casa que irás habitar.

Dos méritos que podem impor um cidadão ao reconhecimento público, Zeto passa a argumentar com as desvantagens que as artes representam para a estabilidade do património familiar. E, com estas considerações, parece abrir caminho ao final da sua intervenção no *agôn*. Os diversos comentadores hesitam na interpretação do que está em causa no conselho de Zeto: que Anfíon altere a natureza do seu canto, que abandone temas vazios e prefira outros, portadores de bons conselhos, estimulantes do trabalho agrícola à maneira de Hesíodo, por exemplo, num apelo a um estilo de canto mais tradicional? Ou simplesmente que substitua ‘canto’ por ‘trabalho’?

**189 (Estobeu 2.2.9)**

Anfíon? Sobre qualquer assunto, há sempre um duplo argumento a propor. Basta que se seja hábil a falar.

Estas são palavras que alguns consideram adequadas ao coro. O tópico a que se reportam é claro: os conhecidos *dissoí logoi*, o argumento duplo, que qualquer discussão pressupõe e que estava na base da retórica sofisticada. Convêm, por outro lado, à introdução a uma argumentação dissidente daquela que



foi usada pelo opositor e por isso são adequadas a Anfíon ao iniciar o seu discurso de resposta ao irmão.

**190 (Anon. *De lyr. poetis* in *Append. Lex Vindob* p. 322, 18 Nauck)**

Anfíon Foi a lira que lhe serviu de compensação pelos bois.

Os frs. 190-2 convêm à defesa de Anfíon contra os argumentos do irmão. Mas os comentadores dividem-se quanto ao seu interlocutor do momento, Zeto ou o coro, ou mesmo quanto à sua inclusão numa determinada cena.

Neste verso, Anfíon refere-se à origem mítica da lira, que teria sido dada a Apolo por Hermes, em compensação pelo roubo dos bois (cf. *Hino Homérico a Apolo*, Apolodoro 3.10.2). Contava a lenda que, mal nascido, já Hermes protagonizava dois episódios célebres: o de criar a lira e o de furtar o rebanho de Apolo. Para compensar o lesado pelo roubo do seu gado, Hermes oferecia-lhe a lira, a sua invenção precoce e recente.

**191 (Filóstrato, *Vidas dos Sofistas* 2.27.4)**

Anfíon            A prática .....  
um bem melhor do que a riqueza.

Anfíon pretende esclarecer o valor da “prática”, ou seja, do exercício ou da aplicação a uma certa atividade, de modo a atingir determinados objetivos, “um bem” abstrato, mas capaz de suplantar a materialidade da “riqueza”. Neste caso,

sem dúvida, estariam em causa as artes, particularmente a música, consideradas as suas preferências, sem excluir a possibilidade de esse exercício se referir às atividades valorizadas por Zeto, dada a falta de contexto em que são pronunciadas; neste caso teriam uma maior abrangência, constituindo uma contra-argumentação em relação às ideias de inutilidade e de inatividade condenadas por Zeto. Biga 2014: 305 admite que estas palavras tivessem lugar num diálogo entre Anfíon e o Coro a propósito da mestria musical, ou fossem dirigidas a Zeto sublinhando os seus diferentes pontos de vista quanto a atividades louváveis ou reprováveis.

### 192 (Juliano, *Epístola* 30)

Anfíon O tempo, a inspiração divina e a paixão pelos hinos.

Ou seja, o lazer, o talento e o gosto pela música, são essas as condições em que Anfíon assenta o sucesso na arte. A ideia de que a capacidade criativa tem uma marca divina, além de tradicional, convém à natureza de Anfíon, filho de Zeus, bem como à origem do instrumento, inventado por Hermes. E será, na *rhexis* final do *deus ex machina* (fr. 223. 120-9), declarada capaz de erguer os muros de Tebas. Sem, mesmo assim, anular a intervenção humana, reconhecida naquela “prática” a que o fragmento anterior se refere. Também neste caso o verso poderia convir a um diálogo entre Anfíon e o Coro ou ao *agôn* entre os dois irmãos.

**193 (Estobeu 4.16.2)**

Anfíon Quem se mostra muito ativo quando podia ficar inativo é tonto, podendo viver numa agradável inatividade.

O termo ἀπράγμων, que fecha o segundo verso, parece colaborar na ideia de que “agir” ou “não agir” é entendido em contexto político (cf. o fragmento seguinte).<sup>185</sup> Anfíon parece recusar uma envolvimento precipitada nos assuntos da cidade e preferir uma tranquilidade ponderada em matéria política e um agradável *otium* aplicado às artes. Biga 2014: 349 faz uma conexão interessante entre esta posição de Anfíon e a defesa do “prazer” registada nos fragmentos 183 e 187, que só um modelo de vida ἀπράγμων pode garantir.

**194 (Estobeu 4.7.10)**

Anfíon Quem preza a tranquilidade é, para os amigos, um amigo seguro e, para a cidade, o melhor cidadão. Opções perigosas não são de louvar. Pela minha parte não aplaudo nem um almirante, nem um comandante em terra ousados em demasia.

Anfíon prossegue com a contra-argumentação em relação à acusação da inutilidade do prazer da música e com a censura ao que considera atividades excessivas. Ἡσυχος, “dado

---

<sup>185</sup> Sobre o ideal da ἀπραγμοσύνη e o seu sentido filosófico, *vide* Campos Daroca 2003.

à tranquilidade”,<sup>186</sup> que poderá corresponder ao ἀπρόγμων do fragmento anterior, merece-lhe elogio pelas manifestas vantagens que traz ao convívio social e político. A reprovação dirigida ao ativismo perigoso e excessivo em quem comanda, a que ele frontalmente se opõe, ganha um significado particular se pensarmos que Anfíon está destinado a vir a ser rei de Tebas. Nesse sentido deixa de certa forma latente o confronto entre dois conceitos de governação, o seu, apostado numa tranquilidade prudente, e talvez o vigente em Atenas, assente em ousadias imponderadas. Não se trata, portanto, como o fragmento anterior poderia sugerir, da defesa do ιδιώτης, “o particular” desinteressado da ‘coisa pública’, mas de propor um outro padrão de intervenção política, tranquilo e ponderado.<sup>187</sup>

### 195 (Órion, *Florilégio* 2.1, p. 44.13 Schneidewin)

Anfíon? A terra que tudo gera, tudo de novo retoma.

Alguma confluência entre este fragmento e o 182<sup>a</sup>, claramente entoado por Anfíon, argumenta em favor de que se trate de palavras dessa mesma personagem. A possibilidade de que se incluísse num diálogo lírico-epirremático entre Anfíon e o coro tem sido colocada.

---

<sup>186</sup> Sobre a tradição deste conceito e o modo como parece ter sido explorado na peça, *vide* Bernardini 2016: 50-5.

<sup>187</sup> Cf. Trivigno 2009: 83, comentando a contra-argumentação de Sócrates perante Cálicles, no *Górgias*: “ambos afirmam o argumento intuitivo de que não é o homem abertamente político, mas o intelectual aquele que pratica, nas palavras de Sócrates, ‘a verdadeira arte da política’ (515<sup>a</sup> sqq., 521d)”.

**196 (Estobeu 4.41.11)**

Anfíon? Para os pobres mortais é assim a vida,  
nem completamente feliz, nem infeliz.  
Ora prospera, ora deixa de prosperar.  
Porque será então que, se a fortuna nos é tão incerta,  
não gozamos a vida o melhor possível, antes que chegue  
a desgraça?

Estas palavras, que são uma vez mais um elogio do prazer, que se deve aproveitar enquanto a sorte humana, sempre instável, não varia, parecem apropriadas a Anfíon.

**197 (Fócio ε 2231)**

Anfíon Para os mortais um agradável equilíbrio não existe.

Este fragmento reforça a ideia do anterior, reconhecendo ainda que a alternância entre prazer e dor na vida humana lhe retira qualquer possibilidade de estabilidade ou constância.

**198 (Estobeu 3.16.4)**

Anfíon Se quem tem sorte e leva uma vida desafogada  
não persegue algo de belo em sua casa,  
a esse, eu nunca chamaria afortunado,  
mas antes um guardião feliz do seu património.

Neste caso, Anfíon procura definir o seu conceito de felicidade, atacando o argumento de que a riqueza e a estabilidade

económica só por si a possam garantir. O “belo”, mesmo se abstrato, é indispensável a um conceito de ventura. Estão em discussão os termos que representam diversas formas de entender a “felicidade”. Em primeiro lugar εὐτυχῶν, “aquele a quem a sorte bafeja”, com toda a contingência que “o acaso” representa, a quem Anfíon associa um bem-estar material moderado. Mas se, a essa condição elementar, não se associar o belo, o indivíduo bafejado pela sorte não merece que se lhe aplique os qualificativos de ὄλβιος ou de εὐδαίμων; para ser ὄλβιος, “afortunado” e “poderoso”, carece de algo que consolide uma prosperidade em alto grau, para ser εὐδαίμων falta-lhe plenitude e constância no bem-estar. O papel de “guardião do património” parece imobilizar o sentido e a utilidade do que se possui, que se acumula, mas a que se não dá um destino; ser apenas o guardião de algo que lhe não pertence em definitivo parece sobretudo sublinhar a precariedade e insuficiência da riqueza. Naturalmente esta argumentação opõe-se à defendida por Zeto de que a riqueza é essencial à estabilidade doméstica (frs. 183, 185, 187, 188). Uma articulação particular com o fr. 187 é muito visível no vocabulário usado.

### 199 (Estobeu 3.3.2)

Anfíon Que eu seja fraco e efeminado  
é uma censura injusta que me fazes. Porque, se penso bem,  
isso vale mais do que um braço vigoroso.

Mais uma vez, Anfíon contesta, de modo direto, as censuras do irmão (cf. fr. 185), não repudiando a fragilidade física propriamente, mas os inconvenientes que ela representa,

sobrepondo-lhes um bem maior, a capacidade de tomar decisões corretas. Por outro lado, este fragmento como que serve de mote ao seguinte, pois ambos afirmam, em dimensão progressivamente mais ampla, a vantagem da capacidade intelectual sobre o vigor físico, que parece ser um *topos* forte na discussão entre os dois irmãos. Mesmo na guerra, a tomada de decisão é mais determinante do que a força do braço, esse um primeiro argumento aqui afirmado.

### 200 (Estobeu 4.13.3)

Anfíon Porque é com a ponderação humana que as cidades são  
bem governadas,  
que a casa é bem governada. Ponderação é também  
inestimável numa guerra.  
Porque um só conselho sábio a muitos braços  
se sobrepõe. Enquanto, somada à multidão, a ignorância  
é o pior dos males.

Anfíon passa então a ampliar o raciocínio sobre as vantagens do ‘bem decidir’ do âmbito da casa para o da cidade e para o da guerra, que na verdade extrapola os próprios limites de uma cidade concreta. A inteligência assume, no seu entender, um claro valor político que determina a ação, ao contrário do que Zeto tinha afirmado. A importância de um chefe lúcido é essencial à sobrevivência e boa ordem em qualquer cidade; é, portanto, o segredo de uma boa *politeia*. Em contrapartida, a observação final põe em causa o bom senso coletivo, sobretudo se associado a alguém, sem qualidade, que demagogicamente o manipula. Merece atenção o comentário de Biga 2014: 407: “A multidão apresenta-se, por assim dizer, neutra em relação a

quem a dirige: pode seguir um homem prudente que, com os seus conselhos, a faz prosperar, ou, pelo contrário, deixar-se guiar por um tolo”. Sendo assim, Eurípides estaria a denunciar uma das fraquezas da democracia, a incapacidade de juízo por parte das massas.

### 201 (Estobeu 3.6.1)

Anfíon Pois bem, todos os que, a cultivar grandes músculos  
empenham a vida, se a riqueza lhes falhar,  
tornam-se maus cidadãos. Pois um homem que contrai  
hábitos de voracidade, com eles permanece.

Levando mais longe o seu raciocínio, Anfíon passa da defesa da vantagem da decisão sobre a força a apontar os inconvenientes do vigor, que facilmente degenera em violência se as condições forem adversas.

### 202 (Estobeu 3.1.63)

Anfíon Portanto oxalá eu possa cantar e dizer algo que seja  
sensato, sem agravar nenhum dos males de que a cidade  
sofre.<sup>188</sup>

Anfíon, depois de uma doutrina abrangente a propósito das vantagens de uma boa decisão sobre o vigor físico, chama agora a si, o amante das artes, o potencial de dar à cidade

---

<sup>188</sup> Provavelmente discórdias internas.



um bom conselho. E sente poder fazê-lo, apesar de não corresponder ao modelo de cidadão defendido por Zeto, que se tem mostrado incapaz de produzir uma sociedade isenta de males.

**203 (Clemente de Alexandria, *Miscelâneas* 1.24.163.5)**

Lá dentro, na morada ... do pastor  
uma coluna com hera, qual cabeleira do deus do evoé.

Referência interpretada como alusiva ao rito báquico, em que Dirce se empenhava juntamente com outras mulheres e que teria justificado a sua vinda ao templo de Dioniso, em Elêuteras, onde encontrou a morte. Collard, Cropp 2008: 172 veem aqui uma alusão ao cenário da peça, “que parece fazer coincidir a choupana do pastor com o templo de Dioniso”. Este poderia ter sido também o local da violação de Antíope por Zeus e do nascimento das crianças.

**204 (Estobeu 4.34.35)**

Antíope            Muitos são os males que afetam a humanidade,  
estrangeiros.

Este fragmento e o seguinte correspondem à narrativa, feita por Antíope ao Coro (não sabemos se na presença de algum dos seus filhos), dos ultrajes sofridos às mãos de Lico e de Dirce, após ter sido milagrosamente libertada das cadeias que a prendiam, possibilitando-lhe a fuga para Elêuteras. Esta

parece ter sido a tónica de um determinado episódio, a de dar voz à experiência dolorosa da heroína que dá nome à peça. Se o vocativo “estrangeiros” se aplicar ao Coro, interpretação que tem merecido algum consenso, este fragmento constituiria um argumento em favor da origem ática dos velhos.

### 205 (Estobeu 4.35.24)

Antíope Dou-me conta do mal que me atinge, o que não é  
pequena dor.

Porque dá certo prazer desconhecer  
o sofrimento. Na desgraça, a ignorância é uma vantagem.

Não pareceria também descabido que estas palavras conviessem como resposta de Antíope às censuras de Anfíon (frs. 209-10), afirmando o seu bom senso e, indo mais longe, o agravamento que ele traz aos seus males.

### 206 (Clemente de Alexandria, *Miscelâneas* 1.8.41.5)

Antíope Meu filho, fraseados bem feitos podem ser  
falsos, embora, pela beleza das palavras, triunfem sobre  
a verdade. Não é, porém, aqui que reside o critério mais  
seguro,  
mas sim na natureza e na retidão. Pois quem, com lindas  
palavras,  
vence é habilidoso, mas, para mim, são as ações  
que eu considero superiores às palavras, sempre.

Se os filhos de Antíope, ou pelo menos algum deles, não estavam ainda presentes na conversa da mãe com o

Coro desde o início, terão passado a estar a partir de algum momento, como este fragmento demonstra. No entanto, o vocativo inicial, “meu filho”, pode não implicar um vínculo de sangue efetivo entre quem fala e o seu interlocutor; por isso, os comentadores se dividem quanto a quem pronuncia estas palavras, colocando, por exemplo, a possibilidade de as atribuir ao Pastor. Talvez este seja um comentário reprovador perante uma tirada que se acabou de ouvir, bem construída e argumentada, mas mesmo assim falsa. Ou então, escutadas palavras convincentes, aguarda-se que os atos as confirmem. Que elas respondessem, da parte de Antíope, às dúvidas colocadas por Anfíon quanto à sua história de vida (cf. fr. 210) poderia ser também uma sequência aceitável.

**207 (Amónio, *Sobre palavras semelhantes e diferentes* 288, p. 74, 17)**

Antíope	Quando fazia o caminho de volta, estava grávida e dei à luz.
---------	---

Segundo o mito, o parto aconteceu em Elêuteras, na região fronteira entre a Ática e a Beócia, onde se situava um templo de Dioniso. Talvez este fragmento fizesse parte do relato feito por Antíope ao Coro, recordando o seu trajeto de vida passado.

**208 (Estobeu 4.34.37)**

Antíope Se fomos esquecidos pelos deuses, os meus dois filhos e eu,  
também isso tem a sua lógica. Pois de entre o comum  
dos mortais,  
tem de haver os que são desafortunados e os que são  
afortunados.

Antíope retoma o princípio da instabilidade da sorte humana, presente também no fr. 196, embora desta vez num tom mais pessimista. Quem dá voz ao fr. 196 admite que, na vida de qualquer ser humano, há momentos felizes e outros infelizes, ou seja, a sorte não desprotege por completo ninguém. Antíope, por seu lado, admite que haja pessoas totalmente infelizes, como é o seu caso e o dos filhos. O tom das suas palavras não é, mesmo assim, de revolta, mas de resignação perante uma superior fatalidade. O desfecho da peça virá, no entanto, revelar como os lamentos de Antíope não correspondem à verdadeira atitude divina. Através de Hermes, na fala *ex machina*, Zeus reconhece a paternidade e regula, no bom sentido, o destino dos seus dois filhos nascidos da princesa tebana.

**209 (Estobeu 4.23.18)**

Não aprendi a dar lições de sensatez, mas a moderação é  
necessária,  
mulher, contra os excessos e uma proteção contra a inveja.

Há quem entenda que estas são palavras de Anfíon, aconselhando à sua interlocutora desconhecida moderação nas palavras, perante a história inconcebível da relação com Zeus,

que pode suscitar o ressentimento divino. Ou que proviessem de alguém – o Corifeu, por exemplo – que assistia ao confronto entre Antíope e Dirce e tentava moderar os excessos desse diálogo, possivelmente em defesa de Antíope.

### 210 (Clemente de Alexandria, *Miscelâneas* 5.14.111)

Anfíon (*a Antíope*)      Pois não me parece que, à traição,  
    adotando o comportamento de um malfeitor,  
    Zeus tenha entrado no teu leito como um simples ser  
    humano.

Este fragmento testemunha as dúvidas que o relato de Antíope sobre o seu passado suscita nos filhos, em Anfíon de forma aqui explícita. Assim o reconhecimento poderia ser retardado, como ocorre com frequência na forma por que Eurípides manipula e alonga este tipo de cena. Talvez só a intervenção final de Hermes *ex machina* produzisse, sobre os acontecimentos passados, um esclarecimento definitivo.

### 211 (Estobeu 4.34.33)

Coro      Ai, ai! Do infortúnio humano, quantas são as sortes,  
    quantas são as formas. Até onde ele pode ir não se pode  
    prever.

Comentário feito, ao que parece, pelo Coro perante os males de Antíope, entretanto recordados e lamentados por ela.

**212 (Estobeu 4.22.127)**

Se tiver bom senso. Ou então, que necessidade há de uma bela esposa, se não for dotada de sensatez?

**213 (Estobeu 4.20.2)**

Há uma saturação para tudo. Porque já vi quem cometa a loucura de trocar uma bela mulher por uma outra vulgar, e quem, saciado num banquete, se volte com prazer para uma ementa pobre.

São múltiplas as interpretações sugeridas por estas palavras (cf. Biga 2014: 456-60), que vão desde a sua adequação a um princípio até uma referência concreta dentro dos acontecimentos da peça. Por exemplo, poderiam inserir-se no tópico dos prazeres abundante no *agôn* entre os dois irmãos; ou, numa perspectiva concreta, a degradação amorosa poderia convir à paixão de um deus que, depois de desposar uma divindade, se encanta com mulheres mortais (caso dos amores de Zeus por Antíope).

**214 (Pap. Oxyr. 3214 ed. Haslam, Estobeu 4.22.93)**

Um homem sensato deve procurar uma mulher compatível com  
a sua condição.

**215 (Estobeu 4.22.100)**

Anfíon? A todos os mortais eu recomendo  
que concebam filhos provenientes de uma raça distinta,  
pois nunca hão de agir mal até ao fim.

**216 (Estobeu 4.19.4)**

Nunca quem é escravo deve perseguir  
um pensamento livre, nem obstinar-se na preguiça.

Estes três fragmentos (216-8), que documentam uma reflexão sobre a condição dos escravos que antecede o reconhecimento, poderiam exprimir a confusão gerada sobre a identidade de Antíope e dos filhos, tidos como escravos.

**217 (Estobeu 4.19.12)**

Antíope A escravidão, não estás a ver a desgraça que é?

**218 (Estobeu 4.19.41)**

Coro? Ai, ai! À raça dos escravos, sob todos os aspetos,  
os deuses condenaram-na a um destino inferior.

**219 (Estobeu 3.36.10)**

Zeto O adorno do silêncio é uma coroa para um homem sem  
maldade.

A tal tagarelice toca as raias do prazer,  
mas prejudica a sociedade e é uma fraqueza para a cidade.

Zeto faz o elogio do silêncio – ou moderação nas palavras – uma qualidade da excelência, em contraposição com a tagarelice, quando se torna uma forma de “prazer”. Aquele “tal” (τοῦτο) implica que o motivo da “tagarelice” estivesse já presente no diálogo em menções anteriores, como, de resto, a discussão sobre os méritos e danos do prazer, ou sobre a perigosidade das subtilezas intelectuais então em moda. Mais uma vez os interesses da cidade são, em última análise, os lesados pelas más opções individuais. Que a retórica vazia, mas persuasiva, estivesse entre os fatores de degradação da sociedade contemporânea no último quartel do séc. V a.C. é uma questão amplamente sublinhada pelo teatro, trágico e cômico, e pela historiografia de Tucídides. Em Eurípidés encontra também um denunciador constante.

**220 (Estobeu 3.30.9)**

Anfíon Muitos são os mortais que sofrem deste mal.  
Ainda que inteligentes, à razão não pretendem sujeitar-se.  
Na sua alma são, a maior parte das vezes, vencidos pelo  
que lhes agrada.



O sentido destas palavras talvez dependa da evidência dada aos conceitos de γνώμη e ψυχή sugestivamente colocados em posição inicial nos 2º e 3º versos, num nexo de oposição. Ou seja: mesmo pessoas lúcidas, dotadas de “razão”, cedem à “emoção” e, no momento de tomarem opções de vida, deixam-se levar pelo atrativo do prazer.

### 221 (Longino, *Do sublime* 40.4)

Mensageiro                      (*a propósito da morte de Dirce arrastada  
pelo touro*)  
..... Se, de cada vez que,  
ele, dando voltas, ... arrastasse .... ao mesmo tempo  
a mulher, a pedra e a árvore, mudando sempre de direção.

Numa primeira leitura, parece incumbir a um Mensageiro relatar o triste fim de Dirce, atacada por um touro. A sequência de “mulher, pedra e árvore” sugere a ideia de um corpo humano inanimado que o animal arrasta juntamente com outros elementos inertes.

No entanto, a morte de Dirce é também polémica entre os comentadores. Will 2015: 62: “É habitualmente entendido que a própria Dirce planeia matar Antíope atando-a ao touro”, ou que a entregava aos filhos para que a eliminassem. Mas o esclarecimento da identidade dos jovens subvertia essa ameaça.

### 222 (Estobeu 1.3.33)

A Justiça é, ao que se diz, filha de Cronos,  
e revela quem de nós não é perverso.

Biga 2014: 647 dá, para a localização e adequação destas palavras, a seguinte hipótese: “parece, portanto, mais lógico relacionar esta afirmação com um contexto em que se fala de alguém que, no passado, foi acusado de ser *kakós* e se comente o momento em que a sua honestidade é demonstrada e, em consequência, se pressuponha a punição que atinge alguém; ou então se refira a um inocente acusado, que não pode demonstrar no momento a sua inocência, mas que espera que o tempo venha a revelar a verdade”. Este comentário, segundo a mesma autora, poderia referir-se ao castigo que haverá de punir Dirce pela sua malvadez. Por outro lado, estaria nele implícita também a possibilidade de as acusações contra Antíope virem a ser clarificadas e a sua inocência provada. Ou ainda, havendo na peça um outro perverso que é Lico, poderemos estar também perante palavras que preveem a revelação da sua culpa.

### 223 (P. Petrie 1 (frs. A/B), Estobeu 1.3.25)

Fr. A Col. I

Anfíon ..... esses homens, nem como escaparemos.<sup>189</sup>  
..... se Zeus é nosso pai,  
ele há de salvar-nos e, connosco, há de punir o inimigo.  
As coisas chegaram, de toda a forma, a uma tal desgraça

---

<sup>189</sup> Talvez estas palavras, de que Antíope parece ser a destinatária mais direta, se justifiquem por Anfíon ter sido informado de que Lico vem a caminho com disposição hostil. Na sua fala é insistente a ideia de que não há possibilidade de fuga e, portanto, há que enfrentar o tirano. Terminado o diálogo entre mãe e filhos, eles deveriam retirar-se para dentro da caverna, onde viria a ocorrer a tentativa de homicídio do tirano, cabendo ao Pastor encaminhá-lo à traição ao encontro dos vingadores, os filhos da sua vítima.

que não escaparíamos, nem que quiséssemos, 5  
 ao castigo pelo derramamento recente do sangue de Dirce.  
 Para nós, que sobrevivemos, eis o que a sorte nos põe  
 diante:

... ou morrer neste mesmo dia,  
 ... ou, com o nosso braço, erguermos o troféu sobre os  
 nossos inimigos.  
 .....Sendo assim, minha mãe, é esta a minha  
 proclamação. 10

Mas a ti,<sup>190</sup> que habitas a planície brilhante do éter,  
 eis o que te digo. Não tomes uma mulher por prazer,  
 nem tornes inútil essa união para os filhos.  
 Isso não está bem. Devias era aliar-te aos teus<sup>191</sup>  
 ... pudéssemos desencadear a caçada em boa hora, 15  
 para capturarmos esse sujeito profundamente impiedoso.

Coro Aí está ele, a crer no cetro  
 real, aí está Lico. Silêncio, amigos.<sup>192</sup>

Lico Onde ..... caverna  
 em fuga ..... 20

<sup>190</sup> Depois de se dirigir à mãe, Anfíon visa agora o progenitor, o pai dos deuses que, apesar de merecer as referências à sua excelência divina, não escapa a merecidas censuras.

<sup>191</sup> Esta é uma censura desassombrada a Zeus pela forma irresponsável por que mantém relações com mortais e abandona os filhos que delas nascem. É previsível que a peça promovesse um contraste entre o comportamento do deus supremo e o do Pastor, um homem humilde e, no entanto, afeiçoado e protetor das duas crianças que um dia tinha resgatado do abandono e de uma eventual morte.

<sup>192</sup> Este pedido de silêncio, agora que o inimigo chega, parece separar a elaboração de um plano da mobilização dos seus intervenientes para uma execução iminente.

- Mas quem .....a fazer? De que terra?<sup>193</sup>  
 Mostrem-me, digam-me .....  
 por o considerar grave, por lhe dar a importância devida  
 aqui estou<sup>194</sup> .....  
 ..... 25  
 .....aos homens testemos .....  
 .....<sup>195</sup>
- Pastor ..... alegre-me ... o mal ..... 57
- Lico Dizes tu, meu caro, que esta casa não é segura.
- Pastor É preciso fazer alguma coisa. Eles, eu sei que  
 morreram.<sup>196</sup>
- Lico Pois bem, uma vez que sabes, vamo-nos preparar. 60

<sup>193</sup> Certamente, ao entrar, Lico procura informar-se sobre o local em que se encontra e sobre a identidade dos seus interlocutores. Os cerca de 30 versos omissos poderiam corresponder à justificação que Lico dava para a sua vinda, a que se seguiria a manifestação dos receios em entrar na cabana do Pastor, um lugar desconhecido em que se sentiria ameaçado. Haveria então que persuadi-lo a avançar ao encontro da vingança que os filhos de Antíope lhe preparavam.

<sup>194</sup> Parece que, com estas palavras, Lico justifica a sua vinda em perseguição da sobrinha por um facto que considera grave. Para o seu propósito pede então a colaboração de quem o ouve, certamente os locais que podem ajudá-lo a localizá-la.

<sup>195</sup> Kannicht considera haver aqui uma lacuna de 30 versos. Suspende-se então o diálogo que Lico mantinha com o Coro, ao chegar, para se retomar adiante um outro diálogo, provavelmente com o Pastor, que procura convencê-lo a entrar na gruta, no que é já a execução do plano de o eliminar.

<sup>196</sup> A esticomitia entre Lico e o Pastor poderia descrever o logro preparado ao tirano. Talvez a ideia de que “eles morreram” pudesse referir-se à notícia da falsa morte de Anfion e Zeto para levar Lico a baixar a guarda contra os seus inimigos. Ainda que um tanto obscura, a sequência seguinte parece proporcionar informações sobre o número e a natureza dos inimigos a enfrentar.

- Pastor Que outros preparativos, se não entrarmos em casa?<sup>197</sup>  
 ..... antes nos instalámos .....  
 ..... permitindo que estranhos .....  
 ..... armados de lanças fora da gruta .....  
 ..... 65  
 ..... nós e tu garantimos a ordem.  
 ..... é o número desses estranhos .....  
 ..... não têm nas mãos.
- Lico .....Vigiem o entorno da caverna<sup>198</sup>  
 ..... se alguém se escapar de casa. 70  
 ..... Eu, a filha de Nicteu, com o meu  
 ..... braço, e rapidamente ela saberá  
 ..... que foi em vão das palavras  
 ..... aliados inúteis.
- Coro ..... se um deus o quiser, 75  
 ..... em breve nesta casa.  
 .....a força com cordas .....  
 ..... com os artificios dos mortais.  
 .....

<sup>197</sup> O Pastor procura influenciar as decisões de Lico e talvez garantir que ele entre na gruta sozinho, enquanto os homens do séquito que parece acompanhá-lo deverão ficar fora, protegendo o exterior do recinto. De resto, no final desta fala, ele reduz o número de inimigos e a qualidade de armamento de que dispõem, no sentido de estimular a confiança de Lico.

<sup>198</sup> Na hora de entrar na caverna, Lico procura, com a intervenção de um possível séquito que o acompanha, assegurar a vigilância em torno da caverna, onde ele julga ter-se refugiado Antíope. O seu temor parece ser que alguém fuja da casa onde se prepara para entrar. Os versos seguintes corresponderiam ao modelo convencional de um homicídio. Cá fora, e perante os brados de Lico às mãos dos vingadores, o Coro regista a sequência dos acontecimentos, até que o próprio Lico é trazido para, antes de sofrer o golpe fatal, tomar conhecimento da morte de Dirce. Segue-se a intervenção, clarificadora e pacificadora, de Hermes *ex machina*. O deus impede um novo homicídio iminente, ao mesmo tempo que destitui Lico e promove a transferência do poder em Tebas para Anfíon e Zeto.

- Lico (*de dentro*) .....Ai de mim!<sup>199</sup>
- Coro Ei! Ei! 80  
Estão em ação os braços dos jovens.
- Lico Servos ..... não vindes em socorro?
- Coro A gruta ressoa, é de morte o canto que ela brada.
- Lico Ó terra de Cadmo! Ó cidade do Asopo!
- Coro Estás a ouvir? Estás a ver? Ele apela à cidade, 85  
temeroso do sangue?  
A Justiça, a Justiça tarda, mas mesmo assim,  
sem dar na vista, ela ataca-o e captura-o, quando vê  
..... um mortal impiedoso.
- Lico Ai de mim! Morro às mãos desses dois, sem ninguém  
que me socorra.<sup>200</sup>
- Anfíon Não lamentas a tua mulher, que já está entre os mortos?
- Lico Ela morreu? Mais uma má notícia me dá. 90
- Anfíon Arrastada por um touro e despedaçada.
- Lico Por quem? Por vós? É isso que quero saber.
- Anfíon Pois fica a saber que foi morta por nós.
- Lico Vocês descendem de pais que eu não conheço?
- Anfíon Porque o perguntas? É entre os mortos, depois de  
morreres, que o saberás.

---

<sup>199</sup> Esta é a cena em que, aos gritos de morte de Lico no interior, corresponde o júbilo do Coro que, cá fora, celebra a eliminação do tirano. A aparição iminente de Hermes implica, no entanto, que num dado momento vítima e perseguidores se tornem visíveis no exterior, uma vez que o discurso do *deus ex machina* lhes é também diretamente dirigido.

<sup>200</sup> A exaltação da cena é visivelmente crescente, através de uma esticomítia entre carrasco e vítima que permite também perceber qual foi a morte, violenta como a já antes destinada a Dirce.

Hermes .....	determinados <sup>201</sup>	96
..... soberano Anfíon. Ordens para ti		
Eu, Hermes, filho de Maia .....		
..... portador da proclamação de Zeus.		
Em primeiro lugar, vou falar-vos da vossa mãe,		100
porque Zeus se uniu a ela, mesmo que alguém o queira		
negar.		
Porquê afinal .....		
Depois de entrar no leito de Zeus .....		
Uma vez que assim o determina .....	os males,	
ela, de uma tremenda infelicidade libertada,		105
e estes que são filhos de Zeus.		
Deves ouvir estas ordens e ceder-lhes, voluntariamente,		
	o poder	
sobre a terra dos Cadmeus, senhor. <sup>202</sup>		
Quando sepultares a tua mulher e a puseres na pira,		
depois de recolheres os restos mortais da infeliz,		110
os ossos, depois de queimados, lança-os na fonte de		
	Ares,	
que o nome de Dirce há de receber,		
esse curso de água que dali brota e atravessa a cidade,		
e que as planícies de Tebas há de irrigar para todo o		
	sempre.	

<sup>201</sup> É evidente que Hermes comece por pôr cobro à violência iminente, pondo Lico a salvo de um golpe mortal. O esclarecimento que, de seguida, proporciona sobre a união entre Antíope e Zeus tende também a apaziguar a ira de Lico. Portanto, a pacificação das duas partes é o primeiro objetivo divino.

<sup>202</sup> A transição pacífica do trono de Tebas de Lico para os filhos de Antíope parece revestir alguma originalidade em Eurípidés. Pausânias 9.5.6, por exemplo, fala de uma conquista do poder de Lico pela força das armas.

E vós, quando a cidade de Cadmo se purificar, 115  
 vão, meus filhos, e junto do Ismeno  
 edificuem uma cidade com sete portas de acesso.  
 E tu, toma esta couraça contra os inimigos  
 .....  
 A ti, Zeto, é o que tenho a dizer.<sup>203</sup> Em segundo lugar, que Anfíon  
 tome a lira entre as mãos e se prepare 120  
 para entoar hinos aos deuses. Hão de então seguir-te  
 pedras enormes encantadas pela música,  
 árvores separadas dos lugares que as prendem à terra,  
 de modo a facilitares a vida aos construtores com a tua mão.  
 É Zeus quem te concede esta honra, e eu também, 125  
 de quem recebes esta invenção, soberano Anfíon.  
 Brancos potros de Zeus sereis chamados,<sup>204</sup>  
 e tereis as maiores honras na cidade de Cadmo.  
 Quanto às bodas, um receberá por esposa uma tebana,  
 o outro, dos Frígios, a mais bela das esposas, 130  
 a filha de Tântalo.<sup>205</sup> Mas é preciso que se apressem,

<sup>203</sup> Estas são palavras conclusivas sobre a missão que Hermes destinou a Zeto, talvez associada à defesa das muralhas de Tebas. A missão que vai, de seguida, ser atribuída a Anfíon consagra-lhe a vitória na sua capacidade de contribuir cívica e politicamente para a cidade. Mesmo se, no *agôn*, a predominância de um dos contendores, dado o testemunho fragmentário da peça, não é explícita, a intervenção divina, pelo menos, vem afirmar com clareza, neste momento final, a supremacia da posição de Anfíon.

<sup>204</sup> Esta é uma identificação normalmente aplicada aos Dioscuros.

<sup>205</sup> Segundo a tradição, Anfíon desposou Niobe, a filha de Tântalo, protagonista de uma história célebre: aquela que a penalizava com a perda dos seus muitos filhos, como castigo por ter tido a ousadia de se considerar superior à própria deusa Leto numa maternidade bem sucedida. Apolo e Ártemis, os filhos da deusa ofendida, não hesitaram em a punir de forma radical. Penalizada duramente, Níobe refugiou-se no monte Sípilo, onde, transformada em pedra, passou a chorar eternamente a sua perda (cf. *Iliada* 25.602-10, Ésquilo, *Niobe*, Aristófanes, *Rãs* 911-3, Pausânias 1.21.3, 2.21.9-10, 9.5.8-9, 9.16.7, Apolodoro 3.45, Higino, *Fábula* 9). Por sua vez, Anfíon, entre múltiplas versões, incapaz



tendo o deus comunicado a sua vontade.

- Lico Ó Zeus, quantos feitos inesperados fazes ocorrer cada dia.  
 Revelaste ..... as minhas decisões erradas  
 ..... parecendo não ser filhos de Zeus. 135  
 Estais aqui e estais vivos. O tempo que tudo revela mostrou  
 que eu estava errado e a vossa mãe afortunada.  
 Vamos, governem essa terra em meu lugar,  
 assumam o cetro de Cadmo. Essa é a honra que  
 Zeus vos concede, e eu com Zeus. 140  
 A Hermes ..... lançarei na fonte de Ares  
 a minha mulher, após os ritos fúnebres, para que, unindo-  
 -se a esta terra,  
 ela banhe de correntes de água as planícies de Tebas,  
 Dirce sendo chamada pelas gerações futuras.  
 Fim às discórdias e aos atos do passado.

Este fragmento corresponderia à intervenção de Hermes *ex machina*, no final da peça, clarificando a verdade sobre os acontecimentos do passado, apaziguando os conflitos e dando instruções sobre o futuro reservado aos filhos de Antíope. A relação de Zeus com Antíope é esclarecida e, com ela, a origem dos dois gémeos. A Lico se impõe que desista de perseguir a sobrinha e aos dois jovens de assassinar o tirano. A recomendação a Lico, a propósito da transferência do poder

---

de suportar tamanha dor, ter-se-ia suicidado (Ovídio, *Metamorfoses* 6.271), ou sido morto por Apolo juntamente com os filhos (Apolodoro 3.5.6). Este futuro de desventuras, que o mito tinha celebrizado e que certamente o público de Eurípides bem conhecia, instalaria na imaginação de todos a consciência de quanto são precárias a felicidade e tranquilidade humanas.

Por sua vez Zeto recebeu por esposa Tebe, a ninfa epónima da cidade de Tebas (Apolodoro 3.5.6). O filho que nasce deste casal é involuntariamente morto pela mãe, o que leva Zeto também ao suicídio (Pausânias 9.5.9).

em Tebas, parece contar com a sua anuência fácil e cordata. Um *aition* é ainda associado à fala do deus, o da corrente do Dirce que aqui recebe nome e existência eterna.

**226 (*Antiatt.* p. 109.17 Bekker)**

Ter um caráter vil.

Biga 2014: 727, em consonância com Collard, Cropp e Gibert, reconhecendo embora a impossibilidade de integrar esta expressão num contexto preciso, adianta mesmo assim uma sugestão plausível ao considerá-lo parte do *agôn*, em que o paradigma desejável de um bom cidadão é discutido.

**227 (Hesíquio ε 6877)**

Um simples popular.

# ARQUELAU (ἌΡΧΕΛΑΟΣ)

FRS. 228-264 KANNICHT

## Testemunhos sobre a peça

Higino, *Fábula* 219

## Outras criações no teatro

Eurípides, *Témemo*, *Teménidas*<sup>206</sup>

## Testemunhos sobre o mito

Heródoto 8.137-8

Pausânias 2.18.7, 2.29.5<sup>207</sup>

Éforo, *FGrHist* 115F 393

Apolodoro 2.8.2-5

## SINOPSE

Esta peça retoma o bem conhecido mito do regresso dos Heraclidas, os descendentes de Hércules, ao Peloponeso muitos anos passados sobre a morte do herói. Higino proporciona

---

<sup>206</sup> Sobre a possibilidade de estas duas tragédias terem constituído, juntamente com *Arquelau*, uma ‘trilogia macedónica’, na medida em que todas elas abordam motivos do mito do regresso dos Heraclidas ao Peloponeso, *vide* Harder 1985: 127-9, Scullion 2006: 191-7.

<sup>207</sup> Pausânias refere-se longamente ao regresso dos Heraclidas ao Peloponeso, “Témemo, Cresfontes, filhos de Aristómaco, e os filhos de um terceiro irmão já falecido, Aristodemo”. Na repartição de terras que então se fez entre os herdeiros de Hércules, a Témemo coube a região nordeste do Peloponeso, incluindo Argos, que passou a ser referida na tradição por “o lote de Témemo”.

uma síntese do mito eventualmente influenciada pela versão de Eurípides (*Test.* iiii Kannicht): Arquelau, filho de Témeno, depois de exilado pelos irmãos, apresentou-se na corte de Cisseu, na Trácia. Como Cisseu sofria nessa altura um ataque levado a cabo pelos povos vizinhos, prometeu a Arquelau dar-lhe o reino e a filha se ele o salvasse da investida inimiga, uma vez que se tratava de um descendente de Hércules, sendo Témeno seu filho. Arquelau afastou o inimigo numa única batalha e reclamou do rei o cumprimento da promessa. Mas este, influenciado pelos amigos, traiu o compromisso e decidiu matar Arquelau à traição. Ordenou então que se abrisse um fosso onde se empilhasse carvão, se lhe pegasse fogo e se cobrisse com ramagens frágeis, de modo a que, quando Arquelau se aproximasse, caísse lá dentro. Mas um criado do rei revelou a cilada a Arquelau e este, posto ao corrente, anunciou que pretendia falar com o rei em privado. Depois de afastar todas as testemunhas, agarrou no rei e lançou-o para o fosso, matando-o. Então, de acordo com a indicação do oráculo de Apolo, pôs-se em fuga para a Macedónia, guiado por uma cabra, onde fundou a cidade de Egeas, assim chamada em atenção à cabra.<sup>208</sup>

---

<sup>208</sup> Com este desfecho, que atribui a um jovem grego, com um ascendente heroico, ele mesmo valente, a fundação da antiga capital macedónia, Eurípides estabelecia uma ascendência para o seu rei com origem na linhagem dos Heraclidas e para o povo da Macedónia uma proximidade originária com a Grécia. Harder 1985: 129, a propósito do significado político desta opção de Eurípides, acrescenta: “Por outro lado, é igualmente admissível que esta peça e a sua intriga se destinavam não apenas a satisfazer a vaidade de Arquelau, mas a servir uma tendência mais geral no sentido da helenização dos Macedónios: da parte deles, esta era, obviamente, uma antiga pretensão, enquanto a situação política de Atenas em finais do séc. V a.C. tornou a Macedónia desejável como um aliado e, por isso, merecedora de ser elevada ao nível de um povo genuinamente grego”.

O *Arquelau* corresponde a uma produção da última fase da vida do poeta (c. 408-406 a.C.), já exilado na Macedónia, na corte de Arquelau, onde talvez a peça se tenha estreado. Wright 2019: 138 considera-a “uma obra que parece ter usado o mito para legitimar o regime do Arquelau, na vida real, e talvez se tenha mesmo aproximado de um golpe de propaganda política”.<sup>209</sup> Eurípides situou a ação da sua peça na corte de Cisseu, na Trácia, e escolheu como personagens, além de Arquelau, Cisseu, o rei trácio, e os amigos, um Servo e Apolo, numa aparição *ex machina*. O Coro era provavelmente constituído por velhos trácios. Os fragmentos conservados, escassos e boa parte deles sentenciosos, não permitem uma reconstituição clara da intriga.

## FRAGMENTOS

**228 (Tibério, *De fig. Demosth.* 48 (vv. 1-5); *FGrHist* 647F 1; Tzetzes, *Sobre a Ilíada* 1.426 (vv. 6-8); Estrabão 5.2.4)**

Dánao,<sup>210</sup> pai de cinquenta filhas,  
deixou as mais belas águas do mundo, as do Nilo –

---

<sup>209</sup> Sobre as dúvidas colocadas a propósito da legitimidade da ascensão ao trono de Arquelau da Macedónia, filho bastardo de Perdicas, conseguida por eliminação dos concorrentes e por usurpação do poder (413 a.C.), *vide* Platão, *Górgias* 471<sup>a</sup>-d. Para agradar ao seu anfitrião, Eurípides teria então escolhido por tema para a sua peça um mito que tinha o homónimo do rei por protagonista. Nela, o homicídio a que Arquelau, o futuro fundador da Macedónia, condenava Cisseu era legitimado como ato de defesa perante a cilada do trácio.

<sup>210</sup> Escolher Dánao como o primeiro ascendente desta linhagem adequa-se, dada a identidade deste soberano – fundador de Argos e epónimo dos Dánaos –, ao propósito de celebrar a relação existente com o monarca macedónio, fundador de Egas.

que abastece as suas correntes da terra do povo negro,  
 a Etiópia, com o derreter das neves no momento em que  
 o sol, com o seu carro, cruza o éter —,<sup>211</sup> 5  
 e dirigiu-se a Argos, onde fundou a cidade do Ínaco.<sup>212</sup>  
 Estabeleceu então por norma que os anteriormente  
 chamados Pelasgos recebessem, na Grécia, o nome de  
 Dánaos.

Eurípides atribui a Arquelau o monólogo de abertura, pronunciado aquando da sua chegada à Trácia, diante do palácio de Cisseu. Como é um padrão generalizado em Eurípides, este monólogo abre com uma longa e detalhada genealogia. Fatores como o intuito de consolidar o parentesco dos soberanos macedónios com a linhagem helénica dos Teménidas ou a possibilidade de a representação da peça se ter destinado, em primeira mão, a um público de Macedónios podem justificá-lo a extensão.

---

<sup>211</sup> São evidentes as semelhanças desta descrição do Egito e do seu *ex libris*, o Nilo, com os versos iniciais de *Helena* (1-3).

<sup>212</sup> Cf. Pausânias 2.15.4-5: “Naquilo que hoje em dia se chama Argólida, o que é mais antigo já não se recorda. Que Ínaco, o pai de Foroneu, quando rei, ao que se diz, deu ao rio o seu nome e ofereceu sacrifícios a Hera. Mas há uma outra versão: que Foroneu foi o primeiro a habitar aquela terra, e que Ínaco, o seu pai, não era um homem, mas um rio. Entre Posídon e Hera surgiu um conflito a propósito daquele território, que foi arbitrado por Foroneu, com os rios Cefiso, Astérion e Ínaco. A decisão foi favorável a Hera; então Posídon fez-lhes desaparecer toda a água. Eis a razão por que nem o Ínaco, nem qualquer outro dos rios que referi tem água, a não ser a da chuva. No verão, os cursos de água estão secos, salvo as nascentes de Lerna. Foroneu, filho de Ínaco, foi o primeiro a constituir uma sociedade, sendo que até aí os homens viviam dispersos e cada um por sua conta”. Eurípides parece usar aqui Ínaco em referência ao rio.

228<sup>a</sup> (P. Hamburg 118<sup>a</sup> col. ii)

.....  
 ..... não lhe tocou.<sup>213</sup> De Linceu  
 nasceu Abante e deste uma dupla linhagem: 5  
 Preto, o pai de três filhas tomadas pela loucura,  
 e aquele que outrora encerrou, num compartimento de  
 bronze,  
 Dánae, .....Acrísio.<sup>214</sup>  
 De Dánae, fecundada por uma chuva de ouro,

<sup>213</sup> Os versos em falta estariam relacionados com o episódio de Linceu e Hipermnestra. Dánao, juntamente com Egito, eram filhos de Belo, um rei mítico do Egito, descendente de Io e do seu filho Épafo. Perante a pressão do irmão para que os seus 50 filhos desposassem as primas, Dánao optou pela fuga para a pátria de origem da sua família. Já em Argos, onde se refugiaram, as 50 filhas de Dánao desposaram os primos, para evitar uma luta que afetasse a cidade a que se acolheram; mas, na noite de núpcias, por conselho do pai, mataram os maridos, à exceção de Linceu, que foi poupado pela esposa, Hipermnestra. Êsquilo dedicou a este assunto uma trilogia, incluindo *Suplicantes*, *Egípcios* e *Danaides*. Algum tempo depois, Dánao destronou Pelasgo e veio a ocupar o trono argivo. Mais tarde, Linceu eliminou Dánao, em vingança pela morte dos irmãos e, por sua vez, assumiu o poder.

<sup>214</sup> Cf. Pausânias 2.16.2: “Os filhos de Abante, filho de Linceu, partilharam o reino: Acrísio ficou com Argos e Preto assumiu o poder sobre Hereu, Médea, Tirinte, e sobre toda a região costeira da Argólida”. O mito relativo a Acrísio e Dánae contava que Acrísio estava prevenido por um oráculo de que o filho que nascesse da sua filha o mataria. Numa tentativa de evitar essa fatalidade, começou por encerrar a filha – Dánae – numa prisão subterrânea (cf. Apolodoro 2.4.1). Mesmo assim não impediu que ela fosse seduzida por Zeus, que a possuiu sob forma de chuva de ouro e dela gerou Perseu (cf. *Iliada* 14.319-20). Quanto a Preto, foi do seu casamento com Estenebeia que nasceram três filhas, Lisipa, Ifínoe e Ifianassa. Por motivos controversos, que envolvem uma ofensa feita a Dioniso ou a Hera, as três foram vitimadas pela loucura. Passaram então a divagar, numa corrida louca, sob forma de vacas picadas por um moscardo, e a atacar os viajantes. Esta loucura contagiou as mulheres argivas, que fugiam de casa e matavam os próprios filhos, partindo a juntar-se às filhas de Preto. Só com a interferência benfazeja de Ártemis esta calamidade cessou.

nasceu Perseu, que, após degolar a Górgona, 10  
na Etiópia desposou Andrómeda, a filha de Cefeu.<sup>215</sup>  
Foram três os filhos que ela gerou de Perseu:  
Alceu, Esténelo, que se apoderou de Micenas, em Argos,  
e um terceiro, o pai de Alcmena,  
Eléctrion.<sup>216</sup> Zeus, tendo invadido o leito de Alcmena, 15  
gerou o glorioso Hércules.  
Dele nasceu Hilo e deste, Témeno,  
que Argos acolheu como descendente de Hércules.  
Por não ter filhos, o meu pai,  
Témeno, dirigiu-se aos vales sagrados de Dodona 20  
no desejo de procriar. Então, a serva de Dione, que usa o  
epíteto de Zeus,  
disse a Témeno estas palavras:  
“Meu filho, da raça de Hércules nascido,  
Zeus há de dar-te um filho, é o meu vaticínio,  
que deve chamar-se Arquelau ...  
.....

Este fragmento prossegue o monólogo de abertura.

**229, 230 (Dionísio de Halicarnasso, *De Comp. Verb.*  
25, 203; Estobeu 4.32.39)**

Coro Ó rei desta terra fértil,  
Cisseu, a planície resplandece de fogo.

---

<sup>215</sup> Sobre o mito de Andrómeda e o seu tratamento por Eurípides, *vide supra*.

<sup>216</sup> Eléctrion, o pai de Alcmena e rei de Micenas, acabou morto involuntariamente por Anfitrião, a quem tinha concedido a mão da filha; cf. Eurípides, *Hércules Furioso* 16-7, 1258-60.



Emergir da crista da onda  
não podemos. Pois a pobreza ainda floresce  
– o pior dos males – e a prosperidade escapa-se-nos.

Estes dois fragmentos correspondem ao párodo, que se sucede à abertura da peça, cuja composição, além do monólogo de abertura, desconhecemos. Harder 1985: 179 aventa a hipótese de um diálogo entre Cisseu e Arquelau, ou entre Cisseu e outra personagem, poder ser útil para explicar a situação atual na Trácia. Que Cisseu já estaria em cena na altura em que o Coro pronuncia o párodo é evidente pelo apelo dirigido ao rei. O momento é crítico, porque apesar da fertilidade do terreno, o território incendeia-se com o brilho das armas e o fulgor da guerra. Em consequência, a pobreza ocupa o lugar de uma prosperidade passada.

### **231 (Estobeu 4.29.42)**

- A. Afinal, que necessidade tens de mim?
- B. Tu, nascido de pais distintos, crias-me expectativas.

Talvez os dois interlocutores deste diálogo se possam identificar com Arquelau e Cisseu e a pergunta formulada pareça oportuna numa fase precoce da conversa. Assim sendo, considera Harder 1985: 211 que este fragmento tanto poderia fazer sentido antes como depois do párodo, dependendo do momento em que Cisseu comparecia em cena. Por sua vez a distribuição dos interlocutores é também controversa; seria, no entanto, compreensível que Arquelau, o primeiro interlocutor, manifestasse surpresa, por poder ser, ele um exilado, útil de

alguma forma; enquanto Cisseu lhe explicava que a distinção do seu ascendente podia criar as melhores expectativas.

**232 (Estobeu 4.29.44)**

É nos filhos que a excelência dos pais  
se projeta, e vale mais do que um casamento rico.  
Porque, mesmo se pobre, ninguém perde  
a nobreza paterna.

Este é um fragmento que se situa dentro do mesmo contexto do anterior, de louvor à importância de um bom ascendente. Que se refira a Arquelau, por ele ser ao mesmo tempo descendente de uma linhagem superior (cf. frs. 231, 242, 249), mas a viver uma condição de exílio e instabilidade económica (frs. 246, 249), parece inegável. Harder 1985: 213 acrescenta ainda a possibilidade de haver implícita uma referência à promessa de casamento com a filha de Cisseu.

**233 (Estobeu 3.29.13)**

É o que te digo, meu filho, o sucesso é com esforço  
que o deves perseguir. Vês que o teu pai é reconhecido ...

Estas parecem palavras dirigidas ao jovem Arquelau por alguém mais velho e com ascendente sobre ele. A comparação com o pai, Témeno, implica a ideia de algum feito digno de reconhecimento por ele cometido, eventualmente o de ter sido um dos protagonistas do regresso dos Heraclidas ao Peloponeso, que veio a garantir-lhe o trono de Argos.

**234 (Estobeu 4.25.19)**

Os filhos devem obedecer às palavras do pai.

**235 (Estobeu 4.31.69)**

És rico, mas a riqueza é ignorante e cobarde.

**236 (Estobeu 3.29.44)**

É com mil e um sofrimentos que o que é bom se consegue.

**237 (Estobeu 4.10.4)**

Um jovem tem de ser ousado, sempre.

Porque quem for relaxado não há de nunca conseguir glória.

São os esforços que geram a valentia.

Esta sucessão de fragmentos de sentido geral e, por isso, impossíveis de contextualizar, mesmo assim parece caber à personalidade e comportamento esperáveis de um jovem detentor do potencial necessário para fazer dele um herói, tal como o seu ascendente último, Hércules.

**238 (Estobeu 3.29.14)**

*(Fragmento falsamente atribuído ao Arquelau).*

Não há ninguém que, empenhado em ter uma vida agradável, obtenha boa fama. Esforço é o que importa.

**239 (Estobeu 3.8.13)**

Uma vida confortável e uma reprovável cobardia  
não erguem uma família nem uma cidade.

**240 (Estobeu 4.10.8)**

E quanto a mim, não  
devo esforçar-me? Quem é que, sem esforço, ganha glória?  
Quem é que, pela cobardia, conquistou os mais altos prémios?

Estas parecem ser palavras em que Arquelau empenha o seu propósito de se comportar como um herói, aderindo à doutrina, que vinha a ser expandida, de que é com esforço e valentia que se consegue sucesso e reputação. É pertinente a observação de Harder 1985: 225, ao admitir que haja nas interrogações retóricas de Arquelau o propósito de se defender de alguém para quem a sua coragem possa constituir um perigo, dentro de um contexto agonístico.

**241 (schol. Eurípides, *Fenícias* 1149)**

Pois eu coroar-te é o que pretendo.

Os comentadores repartem-se entre os que entendem estas palavras como um estímulo, dirigido por Cisseu a Arquelau, no sentido de o levar a cometer as maiores façanhas, ou como a celebração pelas façanhas já entretanto cometidas no campo de batalha.

**242 (Estobeu 4.13.11)**

É também algo que traz não pequeno benefício, que um  
homem bem nascido,  
com boa reputação, esteja ao comando.

**243 (Estobeu 4.13.10)**

Um esquadrão pequeno, mas valente,  
vale mais, para o comando, do que um exército de milhares.

Este comentário, como o expresso pelo fragmento seguinte, talvez coubesse num relato dos acontecimentos no campo de batalha, que resultaram na vitória de Arquelau.

**244 (Estobeu 4.10.11)**

Pois poucos, mas corajosos, valem mais do que muitos, se  
maus.

**245 (Pap. Oxy. 419)**

.....  
..... orgulho .....  
..... matando .....  
..... preparava-se para .....  
.....  
..... Febo soberano, coloca .....  
..... meu filho, arrisca .....

5

Há só uma coisa que eu te recomendo. Nunca aceites viver na escravatura, quando tiveres escolha de morrer livre. ..... lá de dentro .....	10
..... mas se tiverem sorte .....	
..... quanto ao resto .....	
Coro? Um homem deve .....	
..... um dia .....	
..... pois a sorte .....	15

O uso de metro trocaico indicia que estas palavras fossem pronunciadas em tom emocionalmente agitado e pertencessem a uma cena climáctica na peça. A intervenção coral sugere uma reflexão sobre a efemeridade do destino humano.

#### 246 (Estobeu 4.11.9)

Um jovem e pobre, mas também capaz.  
Quando isto se junta, é de se levar a sério.

Este conjunto de fragmentos, 246-51, tem sido entendido como exprimindo os conselhos dos amigos de Cisseu, dissuadindo-o de satisfazer o compromisso assumido com Arquelau, de lhe conceder o reino e a filha, na altura em que ele vai chegar vitorioso.

#### 247 (Estobeu 4.31.17)

Porque não seria honesto, lá por ser rico?

Palavras ditas em defesa de Arquelau?

**248 (Estobeu 4.32.41)**

Não existe para a pobreza, a mais vergonhosa das deusas,  
um santuário.

Pois eu detesto, realmente, quem sabe pensar  
e não pensa em nada mais senão em dinheiro.

A conexão entre o primeiro verso e os dois seguintes tem sido considerada um problema na interpretação do fragmento.

**249 (Estobeu 4.31.19)**

Não o tornes rico. Porque se tiver carências bastantes  
será submisso. Importante é mesmo o seguinte:  
a riqueza, que ela esteja nas mãos de um homem bem nascido.

**250 (Estobeu 4.6.5)**

O poder, que, em relação aos deuses, vem em segundo lugar.  
Imortalidade, é certo que a não tem, mas tem todo o resto.

**251 (Estobeu 4.19.11)**

Alguém mais forte, seja escravo ou homem livre,  
é algo que quem tem bom senso não alimenta em sua casa.

**252 (Órion, *Florilegium* 3.1)**

Em resultado da justiça, as leis produzem  
grandes incrementos. E assim tudo melhoram para a  
Humanidade.

Esta é a riqueza, respeitar os deuses.

Harder 1985: 246 admite que a peça comportasse uma discussão sobre o valor relativo do poder e da lei, louvando a justiça e a piedade como um impulso para o progresso da Humanidade. Este poderia ser um comentário feito por alguém contra os excessos da tirania.

**253 (Estobeu 3.34.2)**

Sê simples de palavras. Não uses grandes discursos. Porque  
os grandes  
discursos podem ser perigosos, se causarem algum dano.

**254 (Plutarco, *Moralia* 20d, 1049e)**

- A. Muitas vezes, meu filho, os deuses perturbam os  
homens.
- B. Essa é a desculpa mais fácil, culpar os deuses.

O primeiro interlocutor, talvez Cisseu, parece desculpar-se de algum ato falhado: ou de não ter conseguido levar a cabo uma guerra bem sucedida contra os inimigos, ou de não ter cumprido o compromisso assumido com Arquelau. Mas é evidente que o tom do diálogo pode ter um caráter mais geral e não se referir a uma personagem em particular.



**255 (Estobeu 1.3.47)**

Pensas vencer um dia a sabedoria divina  
e que a justiça vive algures, longe dos mortais.  
Mas ela está perto, vê sem ser vista  
e sabe quem merece castigo. Quem não sabe és tu,  
quando é que ela se apresenta para punir os culpados.

Estas são palavras de admoestação dirigidas a alguém – Cisseu será o candidato mais provável – que age de forma injusta, inconsciente do inevitável castigo. Harder 1985: 257 sublinha a ironia que resultaria de elas serem proferidas quando a queda de Cisseu no fosso estava iminente.

**256 (Órion, *Florilegium* 3.2)**

Bem aventurado aquele que tem o bom senso de venerar os  
deuses  
e dessa atitude retira uma grande vantagem.

**257 (Estobeu 3.20.11)**

Muitos são os mortais a quem destrói um enorme orgulho  
e falta de visão, dois flagelos para quem deles sofre.

**258 (Estobeu 3.20.25)**

Perante a violência e a selvajaria, a gentileza  
impede-as de ir longe demais.

**259 (Estobeu 3.20.12)**

Uma ira a despropósito origina disparates sem fim.

**260 (schol. Píndaro, *Pítica* 2. 57)**

Eliminou os perigos da estrada ...

Talvez uma referência à forma como Arquelau, ao vir para a Trácia, ultrapassou os perigos da estrada, cometendo rasgos de heroísmo dignos de Hércules, antes mesmo de ser chamado a combater. Ou a referência pode até ser feita ao próprio Hércules, recordando-lhe os atos heroicos.

**261 (Estobeu 4.19.13)**

Salvei-a da escravatura. Porque quem é mais forte  
tende a escravizar os mais fracos.

Parece inevitável, se considerarmos apenas as personagens, que este ‘alguém’ feminino que foi salvo seja a filha de Cisseu, “escravizada” à tirania paterna, mas o contexto em que esta observação é feita é difícil de determinar. “Salva” de quê? Da tirania do pai? Talvez uma referência à “pátria” (*polis*), liberta do assédio dos inimigos, tenha mais sentido.

**262 (Estobeu 4.41.31)**

De há muito que observo a sorte dos mortais,

com que facilidade – e bem – ela muda. Ora é o derrubado quem se ergue, ora o antes afortunado que desaba.

Este fragmento tem o tom próprio da ‘moral da história’. Cabe bem, portanto, no final, como um comentário ao progresso dos acontecimentos e adequa-se ao destino de Cisseu, de homem poderoso liquidado nas chamas de uma fogueira. O εὖ que acompanha a ideia de mudança – “e bem” – parece sugerir que, no caso de Arquelau, ela foi oportuna e justa.

**263 (Estobeu 4.54.7)**

Há, para os mortais, mesmo no pranto  
algum prazer, quando choramos, com lamentos, um amigo.

**264 (Estobeu 1.3.35)**

Coro Os atos incorretos que se cometem, corretamente  
resultam mal para quem os cometeu.

Aludindo, muito provavelmente, à atitude e à punição de Cisseu.

(Página deixada propositadamente em branco)

## AUGE (ΑΥΓΗ)

FRS. 264A-281

### Testemunhos sobre a peça

Moisés de Corene, *Progymnasmata* 3.3

### Outras criações no teatro<sup>217</sup>

Sófocles, *Aléades*

Afareu, *Auge* (*TrGF* 73F 1)

Filílio, *Auge* (frs. 3-5 K.-A.)

Eubulo, *Auge* (fr. 14 K.-A.)

### Testemunhos sobre o mito

Hecateu, *FGrHist* 1F 29b

Pausânias 8.4.9, 8.47-8, 8.54.6

Diodoro Sículo 4.33.7-12

Estrabão 13.1.69

Apolodoro 2.7.4, 3.9.1

Higino, *Fábulas* 99, 100

Alcidamante, *Odisseia* 14-6

Iconografia: *LIMC* 3.1 (1986) *s.u.* Auge: 44-51; 3.2: 46-50

---

<sup>217</sup> Se considerarmos a partida de Têlêfo para a Mísia e as aventuras que advieram da sua transformação em soberano desse reino, teremos ainda a acrescentar *Mísios* (frs. 143-5 Radt) e *Têlêfo* (frs. 238-40 Radt) de Êsquilo, *Mísios* (frs. 77-91 Radt) e *Aléadas* (frs. 409-18 Radt) de Sófocles, além, naturalmente, de *Têlêfo* de Eurípidés.

## SINOPSE

Auge, a filha de Aleu, era, em Tégea, na Arcádia, sacerdotisa de Atena, talvez porque o pai lhe tivesse atribuído esse destino para garantir que se manteria virgem. No entanto, violada por um Hércules embriagado, hóspede de seu pai, Auge deu à luz Télefo. As variantes sobre os pormenores do episódio são múltiplas. Segundo umas, ao descobrir a gravidez da filha, Aleu encarregou Náuplio de a afogar. Há também o relato de que Auge teria escondido o recém-nascido no templo de Atena, onde o pai o veio a encontrar, decidindo-se então a liquidar mãe e filho, irado com a desonra de Auge, para evitar a poluição do templo, ou ainda para prevenir um vaticínio pronunciado por Apolo de que um filho de Auge constituiria um perigo de morte para os seus filhos varões. Contava-se que a criança, exposta por ordem de Aleu no monte Parténio, teria sido amamentada por uma corça e depois acolhida por pastores, que lhe deram o nome de Télefo. Entretanto a mãe fugia – ou era enviada por Náuplio em conivência com Aleu, ou vendida – para a Mísia, onde mais tarde Télefo a viria reencontrar; ou, em alternativa, ambos teriam escapado ou sido deportados a caminho da Mísia. De qualquer forma, na Mísia, Auge viria a desposar o soberano local, Teutras, que lhe adotou o filho, abrindo-lhe assim acesso ao trono.

Moisés de Corene (test. iib Kannicht), um comentador arménio, parece fornecer-nos um sumário aproximado da produção de Eurípides:

“Quando, numa certa cidade da Arcádia, se celebrava uma festa de Atena, e Auge, a sacerdotisa, filha de Aleu, conduzia as danças durante os rituais noturnos, Hércules violou-a. Como testemunho dessa relação, deixou-lhe um anel e partiu. Auge, entretanto grávida, deu à luz Télefo, cujo nome lhe foi

atribuído dadas as circunstâncias. O pai de Auge, ciente da violação, tomado de ira, mandou expor Télefo num lugar deserto, onde uma corça o amamentou; a Auge, condenou-a a ser afogada. Entretanto Hércules, de regresso à região, ficou a saber, através do anel, o que se tinha passado. Depois de reconhecer que o filho era dele, salvou a mãe de um iminente perigo de morte. Conta-se também que Teutras, informado por um oráculo de Apolo, tomou Auge por esposa e adotou Télefo como seu filho”.

Os fragmentos recuperados de *Auge* de Eurípidés não permitem uma reconstituição mais ou menos segura da intriga da peça. Certamente o poeta retomava, da versão mítica, a beleza e virtude de Auge, a quem estava atribuída a missão de sacerdotisa de Atena. Depois da violação por Hércules, Eurípidés optou por produzir o parto de Auge no templo de Atena (cf. iii Kannicht),<sup>218</sup> o que provocou uma peste e, com ela, o desagrado da deusa pela poluição causada. Os trâmites seguintes seriam os narrados por Moisés de Corene: o regresso de Hércules a tempo de um reconhecimento, que lhe permitiu resgatar o filho e salvar a mãe. Talvez por determinação da deusa Atena *ex machina*, Auge e Télefo eram encaminhados para a Mísia, onde teriam sido acolhidos por Teutras (test. iv Kannicht). A deusa, acusada de indiferença ou animosidade pelo destino da sua sacerdotisa, acabava finalmente por protegê-la. As características da peça, cuja intriga vem carregada de peripécias de tom mais ou menos romanesco a caminhar para um *happy end*, sugerem a sua data como correspondendo a uma fase madura na carreira de Eurípidés.

---

<sup>218</sup> Cf. a alusão feita por Aristófanes, *Rãs* 1080, às mulheres depravadas “que dão à luz nos templos”.

A ação tinha lugar diante do templo de Atena, em Tégea, e nela participavam a Ama, Auge, Aleu, Hércules e Atena *ex machina*.

## FRAGMENTOS

### 264<sup>a</sup> (Argum. *Auge test. iia*)

De Atena Álea esta é a morada rica em ouro.

O testemunho *iia* Kannicht identifica estas palavras como a abertura da peça. Não é possível saber quem pronuncia o monólogo de abertura; Jouan, Van Looy 2020: 322 atribuem-no à Ama.

265 = 272b

### 265<sup>a</sup> (Menandro, *Epitrepontes* 1123-4 Sandbach)

A natureza, que não se preocupa com leis, assim o quis.

A mulher foi criada com esse objetivo ...

Em Menandro,<sup>219</sup> esta é uma citação de Eurípides posta, na edição de Sandbach, na boca de um servo, Onésimo, a

---

<sup>219</sup> *Vide* Anderson 1982: 171-7. Entre Eurípides e Menandro, os pontos de confluência seriam: a violação de uma jovem durante uma celebração noturna; a exposição do recém-nascido, juntamente com um anel dado pelo progenitor; futuro reconhecimento. Anderson, no entanto, explora também as variantes que qualquer deles permite, entre a tragédia e a comédia, valorizando a autonomia do comediógrafo.



propósito da maternidade clandestina de uma jovem, violada numa festa noturna. Em Eurípides talvez estas palavras fossem ditas pela serva, por exemplo a Aleu, no sentido de justificar a situação de Auge; ou até por Auge, que parece sempre determinada na própria defesa; o que significa que a colocação do fragmento no desenvolvimento da intriga é impossível de estabelecer com alguma certeza. Mais certo poderá ser que conviessem ao momento em que Aleu, confrontado com a peste que assolava a cidade, viesse ao templo de Atena em busca de uma solução e acabasse descobrindo a verdade.

### 266 (Clemente de Alexandria, *Miscelâneas* 7.4.23.4)

Auge (*a Atena*)

..... os despojos dos mortos  
 gostas de vê-los, e os destroços dos cadáveres  
 não te causam desgosto. Mas que eu tenha dado à luz,  
 parece-te horrível?

Este fragmento comprova a versão de que Auge tenha dado à luz no templo, um tópico essencial para justificar a sequência da peça. À deusa ela dirige – eventualmente ao sair do templo – reprovações pela sua reação irada perante um parto, quando outros fatores de poluição lhe são toleráveis ou mesmo agradáveis. Entre sinais de morte e promessas de vida, a deusa parece preferir os primeiros. Na menção ao “desgosto” da deusa talvez estivesse implícita a referência à peste com que Atena se manifestou.

**267 (Estobeu 4.1.12)**

Hábil é uma cidade enferma para descobrir o seu mal.

Encontrar o motivo da poluição, causada pela impiedade de Auge, seria essencial para a cidade. Com estas palavras se poderia aludir ao empenho de Aleu e dos cidadãos de Tégea em aplacarem, com sacrifícios, a ira de Atena.

**268 (Apolónio Díscolo, *Sobre as conjunções*, p. 246, 32 Schneider)**

Pois achaste bem sacrificar bois em minha honra.

A possibilidade de Hércules se referir ao acolhimento que lhe tinha sido dispensado por Aleu parece de descartar perante a natureza do sacrifício e a solenidade da linguagem. Talvez seja mais adequado entender o verso como referente à homenagem a uma divindade; Zanolli s/d: 262-3 atribui estas palavras à deusa Atena, cuja ira se procurou apaziguar, numa hipotética aparição *ex machina*.

**269 (Estobeu 4.1.12)**

Eros, quem o não considere um grande deus,  
e mesmo supremo entre todos os deuses,  
ou é tonto ou lhe falta experiência do que é belo,  
pois não sabe quem é, para os mortais, o maior deus.

Este fragmento tem sido interpretado como uma justificação de Hércules pela violação cometida, atribuindo a responsabilidade a Eros, do mesmo modo que se escudava na

embriaguez como desculpa. Por interlocutor, têm sido propostos Auge ou Aleu. Não é de excluir também a possibilidade de se atribuir ao Corifeu um comentário de tom sentencioso como este a propósito dos acontecimentos que testemunha.

**270 = 272c**

**271 (Estobeu 4.47.1)**

- A. São voláteis, minha filha, essas esperanças que alimentas.
- B. Não, a sorte ... É que da sorte não existe um só modelo.

Este fragmento, como os dois seguintes, talvez correspondam a uma cena em que Auge e a Ama avaliavam a forma de proteger a criança dos perigos que a ameaçavam. Um ritmo esticomítico poderia dar ao diálogo uma carga emotiva forte. Face ao desagrado e impiedade divinos, é entre os mortais que Auge vai encontrar apoio na dificuldade em que se encontra. Mesmo assim, às reticências da Ama, ela própria contrapunha a sua determinação.

**271<sup>a</sup> (Estobeu 4.22.153)**

Somos mulheres. Há coisas em que a timidez nos leva de  
vencida,  
mas noutras ninguém nos leva a melhor em audácia.

Estas poderiam ser palavras de Auge, apelando ao apoio e compreensão entre mulheres, sem esconder que a audácia que

lhes é característica as pode levar a agir bem ou mal, sobretudo numa causa suprema como é a defesa da maternidade. O tom misógino deste apelo é sensível, a caráter com o Eurípides “inimigo das mulheres”, como a comédia o definiu. Zanolla s/d: 213-4 admite que a protagonista se estivesse a dirigir a um coro feminino.

**271b (Estobeu 3.22.7)**

- A. Onde? Como escondê-lo? Em que amigo poderemos confiar?  
B. Vamos procurar. A hesitação é um mal para os homens.  
A. Mas a ação é, em geral, amiga do erro.

Neste diálogo, a distribuição de falas é duvidosa. No entanto, há que considerar que: ou, de acordo com a habitual personalidade das Amas, defensoras e protetoras dos interesses das senhoras, o falante B seria a Ama, procurando calar receios ou hesitações de Auge; ou, depois de vermos a forma determinada por que a jovem sacerdotisa, segura da sua inocência e integridade, censurava a própria deusa ou forjava um plano (cf. fr. 271 Kannicht) de salvação para a criança, admitiremos o contrário: que uma Ama interrogativa (A) se defronta com uma maior ousadia da senhora. Trata-se, naturalmente, de ocultar a criança recém-nascida para iludir a ira de Aleu.

**272 (Estobeu 4.24.49)**

- Quem é que não gosta de brincadeiras de criança?

Este fragmento e o seguinte parecem documentar a proximidade de Hércules com o filho, que talvez surpreendesse Aleu ainda desconhecedor da paternidade do herói. No entanto, Zanolla s/d: 231, não deixa de admitir a oportunidade que teriam na boca de Auge, a tentar abrandar a ira paterna chamando-lhe a atenção para os encantos irresistíveis de uma criança. Vários comentadores (Looy, Zanolla) sugerem que a chegada de Hércules, trazendo a criança que encontrou exposta e a ser amamentada por uma corça, seria posterior à condenação determinada por Aleu da filha e do neto.

### 272<sup>a</sup> (Eliano, *Varia Historia* 12.15)

Hércules (*com o filho ao colo*)

Vou brincar. Uma alternativa aos meus trabalhos  
é sempre agradável.

Talvez Hércules se justificasse perante a surpresa de alguém que assistia a esta cena de uma paternidade carinhosa. Este era um traço de humanização do herói, de acordo com uma tendência manifestada por Eurípides no seu tratamento (*Alceste*, *Hércules Furioso*).

### 272<sup>b</sup> (Estobeu 3.18.19)

Hércules           É certo que o vinho me fez perder o controle.  
Reconheço que, para contigo,  
cometi um erro, mas foi um erro involuntário.

A embriaguez de Hércules, já explorada por Eurípides em *Alceste*, é um traço essencialmente cómico do herói,

que aqui o usa como justificativa ou atenuante do estupro cometido.

**272c (Estobeu 4.5.5)**

Não haja piedade para com os criminosos, mas para com a justiça.

Este fragmento, como o 275, talvez testemunhe a reação exaltada de Aleu em defesa da necessidade de um castigo para Auge, confrontado com as censuras que o seu radicalismo merece.

**273 (Estobeu 4.41.15)**

Acontece a toda a gente, não só a nós,  
que mais cedo ou mais tarde um deus  
destrua a nossa vida, pois ninguém é feliz até ao fim.

Estas poderiam ser, por exemplo, palavras de Aleu, ponderando o turbilhão em que a sua vida de soberano poderoso se transformou.

**274 (Estobeu 3.37.19)**

A honestidade facilita a desgraça.

O enunciado complexo deste fragmento suscitou diversas interpretações. Talvez a mais oportuna seja integrá-lo ainda no diálogo entre Auge e a Ama, em que uma delas, a Ama

provavelmente, avalia os perigos de se falar verdade, num contexto em que a ocultação de um segredo domina. Ou, numa outra leitura, “facilita nas desgraças” seria, pelo contrário, um incentivo a que Auge revelasse os acontecimentos a Aleu e desistisse de um plano de ocultação.

**275 (Estobeu 4.8.3)**

Malditos sejam todos aqueles  
que se encantam com o poder de um só  
ou com a tirania de uns poucos na cidade.  
‘Liberdade’ é a palavra de maior merecimento.  
Pois mesmo um pobre, se a tiver, há que considerá-lo rico.

Não deixa de ser expressivo o tom político deste fragmento, dentro da toada geral dos restantes fragmentos da peça conservados. No que sabemos da intriga, a reprovação de quem usa da tirania ou abusa do poder deveria ser dirigida a Aleu, o soberano, que, no entanto, agia assim num plano privado, no tratamento que dava à filha sem atender aos seus argumentos. A acusação poderia provir, por exemplo, de Hércules, desagradado com a obstinação do soberano contra a filha. A necessidade de afastar o elemento poluidor da cidade poderia ser um argumento usado por Aleu em sua defesa.

**276 = 271a**

**277 = 271b**

**278 (Hesíquio κ 2282)**

Um corno ereto.

Talvez metafórico da excitação sexual de Hércules (Huys 1990: 181). O tom obsceno da expressão suscitou, no entanto, dúvidas sobre a sua oportunidade numa tragédia, pondo em causa esta interpretação. Em alternativa, pode haver uma referência à corça, ainda que a fisiologia do animal levante justificadas dúvidas sobre esta possibilidade.

**279 (Hesíquio α 5975)**

Ficaste aliviado.

Tratando-se de um fragmento constituído por uma só palavra, sentido e contexto tornam-se irrecuperáveis. Zanolla s/d: 271, face à glosa dada por Hesíquio, ἀπενήσω ἀπέβαλες, aposta na interpretação metafórica do verbo como significativo de “ficar aliviado”. Propõe, então, apesar de todas as reservas, que ele seja dito pelo Coro a Aleu, no final da peça “aliviado” após a sua ira e punição para com a filha, perante o anúncio apaziguador de uma Atena *ex machina*.

**280 (Hesíquio δ 1706)**

Passava a vida.

Hesíquio glosa διέφθειρε διήγεν.



**281 (*Antiatt.* p. 116, 2 Bekker)**

Pronta a amamentar.

Trata-se, neste fragmento, de explicar o sentido de um adjetivo, φιλοτραφής, dando-o por equivalente a φιλότροφος. Este adjetivo poderia ser aplicado à corça que se encarregou de amamentar a criança exposta, Téléfo. Parece adequada a possibilidade de incluir esta referência na cena de reconhecimento (Van Looy, Zanolli), em que Héracles lembrasse como, surpreendido pelo quadro de uma corça que amamentava uma criança, veio a reconhecer o próprio filho.

(Página deixada propositadamente em branco)

# ΑΥΤÓΛΙΚΟ Ι, ΙΙ (ΑΥΤΟΛΥΚΟΣ Α' Β')

FRS. 282-284 KANNICHT

## Testemunhos sobre a peça

Ateneu 10.413c

Tzetzes, *Chiliades* 8.435-53

## Testemunhos sobre o mito

*Iliada* 10.267, *Odisseia* 19.394-427

Hesíodo, Fr. 67

Higino, *Fábula* 201

Ovídio, *Metamorfoses* 11.311-5

Polieno, *Estratagemas* 6.52

Iconografia: *LIMC* 3.1 (1986) *s.u.* Autolykos: 55-6; 3.2: 53

## SINOPSE

Higino, na sua *Fábula* 201, resume os principais traços de um dos episódios tradicionais deste mito, confrontando dois talentosos enganadores, Autólico e Sísifo: “Hermes concedeu a Autólico, que tinha gerado de Quíone, para o converter num ladrão encartado e para que não fosse apanhado a furtar, o dom de que fosse o que fosse que ele roubasse se transformasse na imagem que ele quisesse, de branco em preto ou de preto em branco, de mutilado em cornudo e de cornudo em mutilado. Como Autólico, constantemente, roubava o gado de Sísifo sem que ele o conseguisse descobrir, este percebeu, no

entanto, que o autor dos furtos era ele, porque o número de reses dele aumentava enquanto o seu próprio diminuía. Para o surpreender, pôs uma marca nos cascos dos animais. E quando Autólico, como de costume, o voltou a assaltar, ele foi-lhe aos estábulos, percebeu, pelos cascos, quais eram as suas reses e levou-as de volta. Nesse entretanto, Sísifo violou a filha de Autólico, Anticleia, que mais tarde foi dada em casamento a Laertes e de quem veio a nascer Ulisses. Daí alguns autores lhe chamarem Sísífilo. Eis porque Ulisses era tão astuto”.

Por sua vez Tzetzes, *Chiliades* 8.435-53 acrescenta um outro episódio: “Autólico, filho de Hermes, pai de Laertes, avô de Ulisses, sendo extremamente pobre, recebeu de Hermes o dom da arte de roubar. (...) ultrapassar todos na roubalheira. Pois aquilo que roubava transformava-o de uma coisa em outra. Quem recebia pensava que estava a receber de volta o que lhe pertencia, e não que tinha sido por ele enganado, quando era outra coisa que estava a receber. Assim, roubava um cavalo de raça e devolvia um burro lazarento, dando a impressão de que era o primeiro que devolvia. Roubava uma moça casadoira e devolvia um sileno ou um sátiro, podre de velho, de nariz achatado, sem dentes e careca, ranhoso e decrépito. E o pai pensava que se tratava da filha. No *Autólico*, um drama satírico, Eurípides trata do assunto em pormenor”.

Foram duas as criações de Eurípides com este título (Aeneu 10.413c), constituindo dramas satíricos. Talvez o primeiro *Autólico* retomasse o tema do roubo do gado de Sísifo (narrado por Higino), enquanto o segundo tratasse do episódio registado por Tzetzes, em que Sísifo, de vingança, raptava a filha de Autólico, Anticleia, valendo-se das suas habilidades para recuperar a moça deixando em seu lugar um velho Sileno. Os poucos fragmentos conservados nem mesmo permitem a sua distribuição entre as duas peças. Em ambas, a ação decorria

diante da casa de Autólico, no Parnaso. No primeiro *Autólico* as personagens seriam Autólico, Sísifo e Anticleia; no segundo, Autólico e Hércules.

## FRAGMENTOS

### 282 (Ateneu 10.413c)<sup>220</sup>

Entre os inúmeros males de que a Grécia padece  
 não há nenhum pior do que a raça dos atletas.  
 Pois são sujeitos que, antes de mais, não aprendem a  
 administrar bem a casa ...  
 Aliás, nem o conseguiriam fazer. Pois como é que um homem,  
 escravo das mandíbulas e sujeito às exigências da pança,<sup>221</sup> 5  
 será capaz de acumular riquezas a ponto de superar as do pai?  
 Mas nem mesmo com a pobreza são capazes de lidar,  
 nem de resistir aos golpes da fortuna. Desabituaados dos bons  
 costumes,

---

<sup>220</sup> Depois de citar este fragmento, Ateneu acrescenta (413f): “Eurípides inspirou-se para estas ideias numa elegia de Xenófanés de Cólofon”. Este é o fr. 2.1-22 Diels-Krantz, de Xenófanés contra os vencedores olímpicos. Uma análise comparativa dos dois fragmentos é feita por Marcovich 1977.

<sup>221</sup> A crítica ao apetite excessivo dos atletas, correspondente a falta de inteligência, é um *topos* da caricatura deste tipo social. De resto, a paródia aos atletas é um tema expandido pela comédia desde os seus primórdios, mas com particular relevo no séc. IV a.C. Atestam-no títulos como: *O atleta vitorioso*, de Epicarmo; *O vencedor no Istmo*, de Mnesímaco; *Pentatlo*, título de peças de Eubulo e Xenarco; *Pan-craciasta*, títulos de Aléxis, Eubulo e Xenarco; *Pugilista*, de Tímocles e Timóteo; e *Apobátes*, de Aléxis. Sobre este tipo cómico, vide García Soler 2010. No drama satírico, o mesmo alvo está patente em *Lutadores*, de Pratinas, e *Competidores*, de Ésquilo. Sobre a caricatura dos atletas e os seus traços convencionais, vide ainda Stewart 2014.

é com dificuldade que sofrem os reveses da sorte.  
São esplendorosos na juventude e é como ídolos da cidade 10  
que se pavoneiam. Mas quando chega a hora dura da velhice,  
desaparecem como uma fatiota usada.<sup>222</sup>  
Censuro também a prática dos Gregos,  
que, por causa desses tipos, organizam reuniões  
e valorizam prazeres inúteis para fruir num banquete.<sup>223</sup>  
Pois quem é o tipo, vencedor na luta, ágil de pés, 15  
ou o lançador do disco, ou o que esmurrou um queixo com  
sucesso,  
capaz de defender a pátria lá por ter recebido uma coroa?  
Será que vão lutar contra os inimigos de disco  
na mão, ou que é de escudos em punho  
que expulsam os inimigos do solo pátrio? 20  
Ninguém é tão estúpido, quando se vê diante  
de uma espada. São os homens lúcidos e bravos  
os que merecem uma coroa, e os que dirigem a cidade  
com mestria, por serem sensatos e justos,  
ou quem, com as suas palavras, a livra de dificuldades<sup>224</sup> 25  
e põe fim a lutas e discórdias. Pois são essas  
as vantagens para qualquer cidade e para os Gregos em geral.

Não é possível saber a qual das duas peças esta invetiva contra os atletas pertencia. Ao contrário do louvor habitualmente expresso pelos epinícios (que colocavam os vencedores nos Jogos ao nível de verdadeiros heróis), a raça dos atletas

---

<sup>222</sup> Marcovich 1977: 52 observa que esta invetiva se reparte entre os primeiros 12 versos, um ataque de caráter individual, e os restantes, de caráter familiar e cívico.

<sup>223</sup> Marcovich 1977: 54, Stewart 2014: 170 discutem a interpretação daqueles comentadores que vêm nesta referência uma alusão ao banquete que rematava os Jogos, fazendo dos entusiastas pelo desporto verdadeiros parasitas. Na verdade, a interpretação é incerta.

<sup>224</sup> Como o podem fazer políticos, retóricos e poetas.

é aqui tomada como paradigma de um vício social. Muito habituados a privilegiarem o corpo, os atletas parecem esquecidos de cultivar as virtudes do espírito. É a sua incapacidade de controlar os apetites mais elementares que os condena a ser igualmente incapazes de gerir bem a casa e de manter ou acrescentar o património paterno. E, se olhada numa perspetiva mais abrangente, a sua tendência impede-os também de afrontar os percalços da vida e de enfrentar uma eventual pobreza. Já para não falar da sua inutilidade no que são os verdadeiros interesses da *polis*, uma governação justa e equilibrada. Shaw 2020: 486 considera estes versos ditos por alguém num modelo parabático, ou seja, numa interpelação direta ao público, o que equivaleria a integrar num drama satírico uma estratégia própria da comédia.

### 282<sup>a</sup> (Fócio α 1760)

Não censurem

o nosso pai, acusando-o de ser um traste de um homenzinho.

Para Shaw 2020: 474 esta seria uma alusão a Sileno, feita pelos sátiros, a propósito da substituição do velho, “de nariz achatado, sem dentes e careca, ranhoso e decrepito” por uma bela moça. E acrescenta: “Estes versos seriam divertidos se ditos pelos sátiros no final da peça, quando o pai da moça deixava de estar sob a influência de Autólico e se interrogava sobre quem seria aquele “traste de homenzinho” vestido com as roupas da filha”.

**283 (Pólux 10.111)**

Os burros que carregam cestos é do monte que vão trazer a  
madeira.

Shaw 2020: 474 vê neste fragmento uma referência aos próprios sátiros.

**284 (Pólux 10.178)**

Entrelaça cascas de junco para fazer rédeas para os cavalos.



## BELEROFONTE (ΒΕΛΛΕΡΟΦΟΝΤΗΣ)

FRS. 285-312 KANNICHT

### Testemunhos sobre a peça

Aristófanes, *Acarnenses* 425-9, *Paz* 54-176

### Outras criações no teatro

Eurípides, *Estenebeia* (frs. 661-72 Kannicht)

Sófocles, *Ióbates* (frs. 297-9 Radt)

Alcidamante-o-Jovem, *Belerofonte* (título)

Eubulo, *Belerofonte* (fr. 15 K.-A.)

### Testemunhos sobre o mito

*Iliada* 6.155-205

Hesíodo, *Teogonia* 280-6

Asclepiades *FGrHist* 12F 13

Píndaro, *Olímpica* 13.60-93, *Ístmica* 7.43-8

Pausânias 2.4.1-3, 2.27.2

Apolodoro 2.3.2

Higino, *Fábula* 57.4-5

Iconografia: *LIMC* 7 (1994) *s.u.* Pegasos: 1.214-30; 2: 142-71

### SINOPSE

Contava o mito que Belerofonte, um herói de Corinto, distinguido pela deusa Atena com a concessão do cavalo alado, Pégaso, se vira caluniado por Estenebeia, a mulher do rei de Tirinto, Preto, apaixonada pelo jovem e por ele rejeitada.

Uma insinuação caluniosa da rainha junto do marido desencadeou a vingança. Incapaz de executar por suas próprias mãos contra um Belerofonte hóspede do seu palácio, Preto enviou o jovem para a Lícia, portador de uma carta destinada ao seu sogro Ióbates, a quem recomendava que o liquidasse. Esta fase argiva da saga do herói estava já sintetizada na *Iliada* 6.157-70. Para satisfazer o pedido, Ióbates encarregou o jovem de uma série de missões impossíveis – contra a Quimera, os Sólimos e as Amazonas –, de que, no entanto, graças à proteção divina e à agilidade da sua montada, Belerofonte saiu sempre vitorioso. Quando, por fim, a verdade se lhe tornou evidente, para punição suprema da sua algoz apaixonada, Belerofonte convenceu-a, com protestos de cedência ao seu amor, a acompanhá-lo na fuga, sobre o cavalo Pégaso, para a lançar nas profundezas marinhas.

Por outro lado, a saga do herói e a *arete* demonstrada abriu caminho a uma outra perspetiva: a da queda imprevisível de um vencedor na maior desgraça. Como vitorioso em todos estes trabalhos, Belerofonte teve direito à sua hora de felicidade, quando o rei lício, convencido da sua superioridade, lhe deu uma outra filha em casamento (*Iliada* 6.191-7) e uma parte do seu reino, a que os Lícios acrescentaram ofertas generosas (*Iliada* 6.194-5). Até ao momento em que – o poeta da *Iliada* não esclarece porquê – Belerofonte incorreu na ira divina e se viu exilado e afastado até do simples convívio humano (*Iliada* 6.200-3).

Eurípides dedicou ao mito de Belerofonte duas tragédias, focando cada uma delas em dois episódios distintos da saga do herói de Corinto. *Estenebeia*, provavelmente mais antiga (entre 440-432 a.C.),<sup>225</sup> próxima de uma fase da produção do poeta

---

<sup>225</sup> Sobre a data controversa do *Belerofonte*, cf. Curnis 2003: 26-7. Com base no tópico das injustiças e enganos que diversos fragmentos

interessado pelas paixões femininas de nefastas consequências (*Fénix* e os dois *Hipólitos*), relatava o amor de Estenebeia pelo jovem hóspede da corte de seu marido. Por sua vez *Belerofonte* centrava-se na experiência do herói na Lícia<sup>226</sup> depois de cumpridas sucessivas provas a que Ióbates o sujeitara numa tentativa de o liquidar (*Iliada* 6.178-90).<sup>227</sup> Ora é justamente a decadência de um Belerofonte outrora feliz, as razões da

---

valorizam, Curnis entende que o contexto histórico que melhor responde a estas preocupações é o do início da guerra do Peloponeso, sobretudo depois da peste e da morte de Péricles, ou seja, entre 430-425 a.C., sendo 425, o ano da paródia de *Acarnenses*, o seu termo *ante quem*; é de crer, do reparo de Diceópolis, em *Acarnenses* 415 – “daquela tua peça já antiga” -, que o intervalo de tempo em função da data da comédia fosse relativamente significativo, para Curnis talvez o ano de 428 a.C. Jouan, Van Looy 2019: 7, Collard, Cropp 2008: 292-3 propõem também o período de 430-425 a.C. como provável. Consensual é ainda, entre os diversos comentadores, que o *Belerofonte* é posterior à *Estenebeia*. Por fim, no seu conjunto, as peças que Aristófanes aproxima da segunda produção de Eurípides sobre este mito, em *Acarnenses*, como equivalentes em estratégia dramática – *Eneu*, *Fénix*, *Filoctetes* e *Télefo* – andarão, em data, por finais da década de quarenta ou já de trinta do séc. V a.C.

<sup>226</sup> Kirk 1990: 180 comenta que as relações de família que o mito consagra entre Argos e a Lícia podem refletir qualquer tipo de relação histórica, ou ainda no período micénico, quando populações migrantes começaram a instalar-se na Ásia Menor, ou durante a invasão dórica, uns dois ou três séculos mais tarde. Outros elementos do mito dão conta de relações semelhantes: o casamento de Glauco de Corinto, pai de Belerofonte, com uma princesa da Lícia, como veio a acontecer também com Belerofonte, bem como com Preto de Tirinto, casado com Estenebeia.

<sup>227</sup> São conhecidas as façanhas que Belerofonte executou ao serviço de Ióbates: contra a Quimera, contra os Sólimos, contra as Amazonas e, finalmente, contra os melhores dos Lícios que o surpreenderam numa emboscada. Hall 1989: 51-2 inclui as façanhas de Belerofonte no modelo do herói civilizador, que luta contra o primitivismo, o que lhe atesta a antiguidade. Além da Quimera, o monstro mítico, os Sólimos e as Amazonas representam comunidades fantásticas, situadas nas franjas do mundo conhecido e, por isso, revestidas de um caráter lendário. Uma informação circunstanciada sobre estes episódios é dada por White 1982: 120.

punição de que é objeto e o seu fim o que constituía a ação da peça de Eurípides.<sup>228</sup> Curnis 2003: 18 imagina-o, na versão eurípidiana, transformado de jovem forte e vencedor – o da épica – num herói envelhecido, irritado, inconformado com a sua sorte e incentivador de polémicas ético-religiosas, em palavras primeiro e logo em gestos ousados.<sup>229</sup>

Eurípides escolheu, como cenário para o *Belerofonte*, a Lícia, onde, eventualmente em conflito com Ióbates, o herói, agora fraco e envelhecido, vagueia.<sup>230</sup> Como personagens prováveis, além de Belerofonte, interviriam Ióbates, Glauco ou um outro filho de Belerofonte, Megapentes, o filho de Estenebeia, e um Mensageiro; um deus poderia ser, no final da peça, o porta-voz adequado para narrar as funções que agora exercia como corcel do carro de Zeus (fr. 312); por fim, o coro seria constituído por velhos lícios. Dos fragmentos conservados dois

---

<sup>228</sup> Poderá ser sugestiva uma reflexão sobre uma possível articulação entre as duas peças. Será que o castigo de que Belerofonte foi vítima, na segunda peça, tinha a ver com a morte de Estenebeia por que o herói era responsável, no final da primeira? Castigo esse desencadeado por iniciativa dos deuses, ou implicando os parentes da vítima, ou, por fim, proporcionado pelo próprio remorso a que o herói se tornou submisso? Em favor de algumas destas hipóteses, poderíamos aduzir a ‘melancolia’ que o afectava e o tipo de punição que Zeus lhe reservou – precipitá-lo também do Pégaso -, em simetria com o atentado que o próprio herói forjara contra Estenebeia. Mas outras razões se poderiam somar para justificar a ruína de Belerofonte: a sua agressividade contra Estenebeia, o engano que a levou à morte, o uso de um cavalo dádiva de deuses para tão mesquinho objetivo e, finalmente, a ousadia do voo ao Olimpo.

<sup>229</sup> Esta leitura é, aliás, propiciada pela própria paródia de Aristófanes; em *Paz* 66-8, o escravo descreve o patrão – a réplica cômica de Belerofonte – como alguém que já não é novo e que vive enfurecido, a falar com os seus botões, premeditando uma contestação aberta contra Zeus.

<sup>230</sup> Fica em aberto a hipótese de Belerofonte expiar assim o homicídio de Estenebeia, com que terminara o episódio anterior na saga do herói. O cenário não seria o palácio de Ióbates, mas algum lugar remoto que abrigava o exílio do herói.

tópicos parecem poder valorizar-se: aqueles em que o herói exprime, em monólogo e em diálogo, a revolta pela situação miserável em que se encontra;<sup>231</sup> e outros que documentam aquela que se tornou, do ponto de vista cénico, a grande referência do tratamento trágico deste mito: o voo de Belerofonte ao Olimpo para questionar os deuses pela agressividade que manifestavam (frs. 306-309<sup>a</sup>). Derrubado pela montada, o alado Pégaso, o herói dava a imagem de um ‘rei mendigo’, um mais – ou talvez dos mais impressionantes – na extensa galeria euripidiana.

Apesar dos limites impostos pelos fragmentos conservados, muitos deles de carácter gnómico, percebemos a reformulação total por que passava Belerofonte: de herói jovem, vigoroso, vencedor, ei-lo reduzido à figura de um velho debilitado, andrajoso, perseguido e amargurado pela animosidade e ingratidão geral, que se refugiava num queixume desiludido contra os deuses e contra os homens. Além de explorar a imagem decadente do seu novo herói, Eurípides explorou um dos traços que se tornaram caraterísticos deste tipo de personagem, uma abundância caudalosa no discurso. Colocado na posição de porta-voz dos valores ancestrais, Belerofonte confronta-se, na peça, com outros oradores que dele se distinguem pela idade, pela mentalidade e, em função disso, pelos argumentos. É contra o pragmatismo reinante que o herói de Corinto encontra motivos incentivadores para o seu azedume e desenraizamento. Os temas abordados – justiça, destino, fatalidade, fortuna, virtude e riqueza – correspondem às preferências da tragédia,

---

<sup>231</sup> Esta atitude reflexiva do herói euripidiano sem dúvida preenche o que *Iliada* 6.201-2 sintetizava ao dizer: “Vagueou, solitário, pela planície de Aleia, devorando o seu próprio coração e evitando as veredas humanas”.

mas também às preocupações concretas da sociedade ateniense nos primeiros anos da guerra do Peloponeso.

## FRAGMENTOS

### 285 (Estobeu 4.33.16)

Belerofonte

Pela minha parte – como é repetido em todo o lado<sup>232</sup> –  
afirmo que o melhor é, para um mortal, nunca ter nascido.  
São três as condições da vida – de que uma só eu  
considero vencedora –,  
a riqueza, a que se acrescenta a nobreza de sangue,  
e a pobreza. É então este o número que eu proponho.<sup>233</sup> 5  
Quem é muito rico, sem ser favorecido pelo nascimento,  
sofre, com certeza que sofre, mas é belíssimo o seu sofrer,<sup>234</sup>  
quando estende a mão para abrir a câmara  
maravilhosa dos seus tesouros.  
Mas se perde este estatuto, depois de um passado  
de riquezas, cai em desespero sob o jugo do infortúnio. 10

---

<sup>232</sup> Este tipo de referência a um conceito proverbial na abertura dos prólogos de Eurípides é mencionado na crítica feita por Aristófanes, em *Rãs*. Como se trata, no conjunto de prólogos citados pelo comediógrafo, de exemplificar tendências marcantes do poeta trágico, é relevante que este tipo de afirmação cética, com caráter universal, faça parte da seleção cômica (a mesma estratégia é usada em *Electra* 737-8, *Helena* 17-21, *Fenícias* 9, *Orestes* 5, 8).

<sup>233</sup> Segue-se o enunciado das três modalidades determinantes na condição humana, as únicas, segundo Belerofonte, dignas de menção, entre as quais a personagem estabelece uma hierarquia. Uma reflexão semelhante é proposta pelo poeta na abertura de *Estenebeia* fr. 661.1-5. A partir daqui, Belerofonte prossegue com uma avaliação negativa daquelas que são as três condições essenciais da vida, a começar pela riqueza.

<sup>234</sup> Curnis 2003: 109 sublinha o toque de hipocrisia contido na ideia do “sofrimento dos plebeus enriquecidos, que se se desesperam com o seu nascimento ignóbil, por outro lado se confortam com a abundância dos meios económicos”.

Aquele que se orgulha de ter uma origem nobre, mas dispõe de poucos recursos, é favorecido pela origem, mas diminuído pela pobreza; é com sofrimento que  
 a aguenta,<sup>235</sup>  
 apesar de, por vergonha, rejeitar um trabalho manual. Por sua vez aquele que nada é, até ao fim um  
 desafortunado, 15  
 qual é a sua vantagem? Daquilo de que está privado não faz ideia, por viver sempre no infortúnio e na  
 desgraça.  
 Assim o melhor é mesmo não experimentar a ventura.<sup>236</sup>  
 É isto o que me vem à memória – quem eu dantes era, também eu, entre os homens, quando a fortuna me  
 acalentava a vida.<sup>237</sup> 20

<sup>235</sup> Idêntica correlação entre ἄλγος (ἀλγύνει) e τύχη (ἄνευ τύχης) é reposta por Eurípidés em *Estenebeia* fr. 668. O vocabulário aqui usado valoriza a origem nobre (σπέρμα γενναῖον, τῷ γένει), em confronto com a modéstia de recursos (βίου σπανίζει, πενία); mesmo que a boa sorte acompanhe, neste segundo estatuto, a distinção de nascimento, a pobreza empurra-o também para um sofrimento (ἀλγύνεται) insanável e sem remédio, porque lhe está vedado, pela “vergonha” (ὑπ’ αἰδοῦς) que a própria condição lhe impõe, procurar, pelo trabalho, uma fonte de rendimento. Mesmo assim, um bem lhe resta, ainda que insuficiente ao seu bem-estar: a nobreza de sangue que é permanente.

<sup>236</sup> Esta é uma condição de negação sob todas as perspetivas. Fala-se de “quem nada é”, porque lhe falta o lustro de um nome (γένος), “nada tem”, porque a riqueza lhe é alheia, e “a quem a sorte não bafeja” (δυστυχῶν, δυστυχῶν κακῶς τ’ ἔχων). O seu único refúgio é a ignorância da própria condição (οὐκ οἶδεν, μὴ πεπειρᾶσθαι), uma sentença conclusiva que exprime uma visão profundamente pessimista de vida.

<sup>237</sup> Exposta a doutrina sobre as condições da vida em termos abrangentes, Belerofonte afunila para o seu exemplo particular, como o regresso ostensivo ao uso da primeira pessoa documenta. Na verdade, pelo seu nascimento nobre, ou mesmo divino, como pela prosperidade que acompanhou uma parte da sua vida, Belerofonte não se insere em nenhuma das três categorias que acabou de estabelecer. Parece hierarquizar as três situações num progressivo agravamento e reconhecer que

Entre os diversos comentadores (Jouan, Van Looy 2019: 11, Kannicht 2004: 352, Collard, Cropp 2008: 290) há consenso em que pelo menos este fragmento e provavelmente o seguinte pertencem ao monólogo de abertura,<sup>238</sup> e de lhes associar, pelo assunto, também os frs. 286<sup>a</sup>, 286b. Menos consensual é a atribuição do monólogo a uma personagem; além de Belerofonte, também Megapentes, Glauco ou um deus têm sido apontados como possíveis. Um tom geral parece comum a estes fragmentos: o uso insistente da primeira pessoa – “eu” é a palavra de abertura do fr. 285 e talvez, simultaneamente, da própria peça –, como sujeito de um vocabulário declarativo e argumentativo insistente: “digo”, “entendo”, “sei”, “recordo” são repetidos sob várias formulações (fr. 285.2, 285.3, 285.19, fr. 286.4, 286.5, 286.10, fr. 286.13, fr. 286b.6). Este tom afirmativo emoldura uma reflexão abrangente sobre circunstâncias que subjazem à história da Humanidade e assume-se como uma reclamação contra o destino que os deuses reservam a Belerofonte.

No fr. 285 distingue-se em três níveis as condições possíveis da vida humana, de acordo com critérios de “riqueza, nobreza de nascimento e pobreza”, entrelaçando com essa hierarquia conceitos de εὐτυχία, δυστυχία, ἄλγος, ὄλβος, εὐδαιμονία “boa ou má sorte, dor, prosperidade e felicidade”.<sup>239</sup> Em consequência, o tom deste monólogo de abertura é ‘filosófico’, recaindo a atenção do poeta sobre os conceitos que irão alimentar a intriga, num tom de meditação

---

a sua, a de quem depois de ser afortunado caiu em desgraça, é pior do que a de quem nunca sequer experimentou qualquer bemesse da fortuna.

<sup>238</sup> Jouan, Van Looy 2019: 11 têm, sob este ponto de vista, uma hesitação: “De toda a forma, o longo fr. 1 (20 versos), se não faz parte do monólogo inicial, deveria integrar-se num ponto inicial da peça, ou antes do párodo, e ser dirigido a Glauco, ou logo a seguir, e ser destinado ao coro”.

<sup>239</sup> Cf. Heródoto 1.29-33.





subjugadas como estão por um número superior de lanças.<sup>241</sup>  
Julgo eu que mesmo vós, se alguém, inactivo, suplicasse  
aos deuses e não fizesse pela vida<sup>242</sup> ...

.....  
robustecem o poder divino e as desgraças ...

Tal como o anterior, este fragmento parece conter também uma alusão a Heródoto (1.5.3-4). O foco é agora assente na assimetria entre cidades grandes e pequenas que, num mesmo estádio civilizacional, convivem, como objetos manipulados por uma força maior que lhes controla exteriormente o destino, seja ela os deuses ou o acaso. A presença de Heródoto, como uma fonte para ambos os fragmentos, contribuirá para os aproximar como parte do mesmo prólogo. Por outro lado, a ideia de interrogar os deuses sobre o motivo de uma decadência inusitada, após anos

---

<sup>241</sup> Depois de invetivar a tirania, Eurípides passa a considerar o testemunho dos seus resultados na experiência grega do séc. V a.C. Num xadrez politicamente assimétrico, a dificuldade para as pequenas cidades está em sobreviver na competição com outras *póleis*, grandes e militarmente poderosas, para cujo apaziguamento a εὐσέβεια não dá qualquer contributo.

<sup>242</sup> Estes versos parecem identificar um interlocutor, alguém que, pela sua condição modesta, devesse encarar o trabalho como uma necessidade e uma obrigação. Quanto à natureza eventualmente rústica do coro, cf. Collard, Cropp 2008: 291, que o dá como “provavelmente constituído por Lícios”. A ser assim, a natureza do coro coincidiria com a da paródia de Aristófanes, em *Paz*, onde o interlocutor do herói voador, Trigeu, é um coro de trabalhadores das diversas cidades gregas (não apenas de lavradores, mas de trabalhadores de diversas artes, *Paz* 479-80, 508, 511), o que também não desconvém à identidade vaga de quem «não fizesse pela vida» com recurso a um trabalho manual. Após uma reflexão introspectiva, parece que o herói avança para um diálogo, mesmo que meramente virtual, com um auditório a quem pretende mobilizar para o seu argumento. É a esse ‘público’ de “tontos ou ingénuos” que o orador pretende provar a inutilidade da sua atitude, decerto conservadora, mas inconsciente do que a realidade comprova.

de prosperidade, torna o fr. 286 uma continuação coerente do mesmo pensamento, tentando encontrar na divindade resposta para a efemeridade humana.

É este o contexto da paródia que Aristófanes faz do *Belerofonte* em *Paz*, onde a assimetria entre cidades se torna arbitrária e destruidora. *Paz* 58-9 parece alusiva à ideia central dos frs. 285 e 286, no que diz respeito à questão da riqueza e da conseqüente ventura humana. Esta questão, no modelo e na paródia, é associada à interferência divina, são os deuses quem, por abstenção ou por falta de um critério claro, fazem alternar arbitrariamente prosperidade e pobreza. Parece ser este o tom – o do descontentamento ou da reclamação – que abria o *Belerofonte* e progressivamente transformava o estado de espírito inicial em motivação para a mais ousada, mas também mais arrogante, façanha do herói: o seu voo ao Olimpo.

No entanto, o fr. 286, pelo seu conteúdo, poderia também situar-se num momento posterior; ou ainda no prólogo, mas já numa cena com um outro interlocutor, ou, talvez melhor, após o párodo, em que o interlocutor seria um coletivo, o coro. Ficaria assim justificada a chamada de atenção expressa em 286.4, “julguem por vós mesmos”, a menos que este apelo a um auditório não passasse de um efeito retórico e este fragmento fosse, de facto, a continuação do monólogo de abertura.<sup>243</sup>

### 286<sup>a</sup> (*Gnomol. Flor. PSI 1476*)

..... De facto, os deuses não

.....

---

<sup>243</sup> Sobre as diversas opiniões emitidas a este propósito, *vide* Jouan, Van Looy 2019: 28.

**286b (Estobeu 4.36.5, 7)**

Consideremos a doença: o médico, por sua parte, deve  
examiná-la para a poder tratar, e não usar os remédios uns  
atrás dos outros  
e dá-los, se eles não forem adequados à doença.

Entre as doenças dos mortais, há aquelas por que eles são  
responsáveis  
e outras que provêm dos deuses, que, segundo a nossa  
prática,<sup>244</sup> 5  
nós tratamos. Mas há uma coisa que te quero dizer:  
se os deuses têm comportamentos reprováveis, não são deuses.

Pelo seu estilo reflexivo ou quase proverbial, pela insistência numa primeira pessoa declarativa, e pela menção final ao entendimento sobre a divindade, este fragmento parece fazer parte do bloco constituído pelos anteriores, trazendo um remate a esta difícil questão do relacionamento entre homens e deuses. O problema centra-se agora sobre “a doença”, como um mal universal e intrínseco à condição humana. A confluência do assunto com as preocupações anteriormente expressas continua evidente: o difícil convívio entre homens e deuses e as fragilidades da condição humana perante a indiferença divina. Embora o contexto utilize com destaque um vocabulário que se reporta à doença física e ao seu tratamento,<sup>245</sup>

---

<sup>244</sup> Ou seja, segundo a nossa prática médica ou os nossos rituais.

<sup>245</sup> Dada a possível proximidade em data desta peça com o *Hipólito* II (428 a.C.), Curnis 2003: 176 pode sugerir: “Se realmente o *Belerofonte* data, como o *Hipólito*, de 428, é evidente que, nos meses mais perniciosos para uma Atenas invadida pela peste (que Tucídides designa sempre por νόσος ou νόσημα), Eurípides insiste em temas de excepcional atualidade, fazendo avultar-lhes a importância com recurso à terminologia médica”. E mais adiante (182), o mesmo comentador, com novos argumentos, insiste na mesma articulação. Numa Atenas assolada por um mal que parece provir do além, é com a lei, que não com a esperança nos deuses, que se

um sentido metafórico parece implícito. Na verdade, tem sido registrada a disparidade existente entre a primeira parte, que se refere mais concretamente à doença física, e a sequência, aparentemente reorientada para os males que afetam os homens em coletivo. Entender νόσος como o “mal”, num sentido abrangente, não só inclui a fragilização física que é própria dos seres mortais, mas também todos os males cívicos causados pela hierarquia, de dinheiro ou de poder, que afetam os homens e as cidades. Os deuses intervêm, neste modelo de universo, apenas como responsáveis por alguns males, sem que se ocupem também da cura dos sofrimentos que causam. Por seu lado os homens procuram na lei resposta para suprirem, por si mesmos, as constantes dificuldades que os confrontam. É essa crueldade e indiferença o que retira aos deuses credenciais éticas e suscita a incredulidade, ou pelo menos a reserva quanto à crença tradicional.

### 287 (Estobeu 4.44.39)

As dificuldades da vida, não é com irritação que têm de se enfrentar.

Porque elas não se deixam afetar por isso. Mas quando surgem essas dificuldades, se se tomar uma atitude apropriada, tudo se resolve.

---

pode tentar introduzir alguma ordem no caos reinante. Cf. *Estenebeia* fr. 661.6, 661.20. Este passo de *Estenebeia* testemunha o sentido metafórico de νόσος, que aqui se aplica a uma “crise familiar”, que é ao mesmo tempo política, porque um possível adultério com Belerofonte põe em causa a estabilidade do marido e do rei.

A sequência de fragmentos gnômicos (287-304), embora seja impossível coordená-los no desenvolvimento dramático,<sup>246</sup> parece exemplificar os recursos que restam à Humanidade para sobreviver num mundo de que os deuses estão ausentes. Além de suscitada pelas personagens, a reflexão sobre essas regras de vida constitui também tema para as odes corais. Collard, Cropp 2008: 291 sintetizam todas as hesitações na articulação dramática destes fragmentos com este comentário: “Os Frs. 287-302 provêm de uma cena ou episódio iniciais, possivelmente mais do que um, em que uma voz ou vozes tenta confortar ou dissuadir Belerofonte; Ióbates ou o filho, ainda vivo, de Belerofonte, Glauco, são com frequência sugeridos. Os Frs. 303-4 são lugares-comuns nas intervenções corais a propósito do infortúnio humano, provavelmente de odes distintas”.

Este primeiro fragmento da série valoriza, em termos gerais, as dificuldades e a melhor maneira de lhes fazer frente, prolongando o tópico do fr. 285.15-7. Talvez este estilo amoral e pragmático, pelo contraste que estabelece com os apelos à justiça, implique uma interlocução entre Belerofonte com outra personagem de mente sofisticada. Poderá tratar-se, ou não, nos diversos fragmentos, da mesma figura, talvez de uma idade mais jovem e com outra forma de encarar a vida; Glauco, o filho de Belerofonte, poderia cumprir bem este papel, proporcionando um tipo de *agôn* em que idades e respectivas mentalidades em confronto são decisivas.

Talvez a expressão τὰ πρῶγματα possa ser entendida como uma alternativa de νόσοι, “males”, do fr. 286b; e toda

---

<sup>246</sup> Estes fragmentos, segundo Jouan, Van Looy 2019: 11, poderiam fazer parte de um *agôn*, que preencheria um primeiro episódio e discutiria, com argumentos de pragmatismo da parte de um dos interlocutores, a revolta de Belerofonte contra a injustiça reinante, desenvolvendo, portanto, as questões referidas no prólogo.

a argumentação parece também corresponder-lhe. Depois de excluídos os deuses como intervenientes no quotidiano, o homem está agora sozinho perante as circunstâncias. E se souber tomar a atitude /usar o remédio apropriado, encontrará a receita que conduz ao sucesso. Esta é a expressão de uma mentalidade claramente pragmática, fortemente contrastante com a que Belerofonte assume. Se a ὀρθῶς dermos o sentido de “pragmaticamente apropriado”, e não de “eticamente recomendável”, abrimos caminho às receitas amorais que os frs. 288 e 289 pressagiam.

### 288 (Estobeu 3.8.1)

Os logros e as estratégias obscuras são,  
face à necessidade, remédios inventados pela cobardia dos  
mortais.<sup>247</sup>

Dentro da experiência de vida de Belerofonte – caso estas palavras lhe possam ser atribuídas –, este poderia ser um queixume face aos estratagemas contra ele usados por Preto e Ióbates que, incapazes de o confrontarem abertamente, usaram “estratégias obscuras” para o liquidar.

### 289 (Estobeu 4.13.20)

As querelas homicidas dos mortais, as suas disputas, é preciso  
escondê-las com enganos. Pois o caminho da verdade  
é inoperante. É a mentira que Ares favorece.

<sup>247</sup> Cf. *Estenebeia* fr. 661.8.

Mantendo sempre o mesmo tom agonístico e doutrinário, este fragmento e o seguinte abordam uma mesma receita (φάρμακα mantém a metáfora do fr. 296b) de inspiração sofisticada, embora em tom diferente; o primeiro de constatação e de reprovação,<sup>248</sup> apropriado a Belerofonte, o segundo de incentivo, que talvez se justificasse melhor na boca de um antagonista.<sup>249</sup> Para todos os males que os debilitam – disputas e crimes –, os mortais, mais do que usar receitas estabelecidas, acionam a sua imaginação. Em confronto com a verdade, um princípio que só inibe e a nada conduz, é na “habilidade”, inspirada no engano e na mentira, que se encontra eficácia para enfrentar as dificuldades da vida.

### 290 (Estobeu 4.13.5)

Sempre é um sujeito obtuso, embora robusto por natureza, que eu temo menos, do que aquele que é frágil, mas esperto.

Reprovadas as inibições morais, os frs. 290 e 291 apresentam-se como um hino ao talento, a uma σοφία pragmática, que o tempo e a experiência vão aperfeiçoando.

Este fragmento vem dar consistência, em termos gerais, aos recursos enumerados nos frs. 288-9, sobre a inventividade

---

<sup>248</sup> Hartung *apud* Curnis 2003: 156 atribui o fr. 288 ao próprio Belerofonte, reconhecendo nele um tom desiludido e crítico das práticas reproováveis da Humanidade que lhe parece constante.

<sup>249</sup> Curnis 2003: 160 considera que também este fragmento deve ser atribuído a Belerofonte e argumenta com: a repetição de χρεών numa posição absolutamente simétrica, que lhe parece corresponder a uma resposta ao seu interlocutor; o valor épico de δόλος, que pode ser lido como uma virtude dos grandes heróis, caso de Ulisses.



humana, pelo que parece provável que também ele reproduza palavras do protagonista.

### 291 (Estobeu 4.50.2)

Meu filho, os braços dos jovens são voltados para a ação,  
mas a prudência dos mais velhos vale mais.  
Porque o tempo é o mais sutil dos mestres.

Desta vez, a realidade em discussão repercute-se nas próprias personagens; assim, o vocativo inicial aponta com clareza para um diálogo em que alguém de mais idade, provavelmente Belerofonte, se dirige a um jovem a quem trata afetuosamente por “meu filho”; ou alguém mais velho, como Ióbates por exemplo, que se dirige ao próprio Belerofonte procurando, com autoridade, refrear-lhe os ímpetos. Dentro de um ponto de vista comum, o que os anos tiraram em força e destreza reforçam em prudência. Por isso ao tempo, como mestre supremo, é reservada uma fase conclusiva.<sup>250</sup> Romilly 1971: 104 valoriza sobretudo o qualificativo que lhe é aplicado – ποικιλώτατον –, que, do tempo, sublinha a constante variedade: “Sugere um tempo matizado e diverso, cujo objetivo é sem sentido”.

<sup>250</sup> Webster 1967: 110 admite que estas eram palavras com que Ióbates pretendia refrear, sem sucesso, Belerofonte antes do voo para o Olimpo. A ideia de que o tempo é mestre repete-se em Eurípides; cf. *Hipólito* 252, *Suplicantes* 419, *Fenícias* 528-30, *Melanipa Sábia* fr. 508 Kannicht, *Peleu* fr. 619 Kannicht. Aristófanos, *Rãs* 100 testemunha a percepção que o público contemporâneo tinha dos efeitos poéticos a que Eurípides sujeitava a noção de ‘tempo’.

**292 = 286b**

**293 (Estobeu 4.42.1)**

O privilégio incentiva-te a julgares que és mais do que o teu  
próximo.  
Mas eu prefiro morrer. Porque não vale a pena olhar a luz  
do dia  
para ver gente malvada gozar de indevidos privilégios.

Sobre os problemas suscitados pela leitura e atribuição destes versos, qual a sua interpretação exata e quem os pronuncia, um ou dois interlocutores, cf. Jouan, Van Looy 2019: 29, Curnis 2003: 183-6. No entanto, alguns pormenores vocabulares podem auxiliar na coesão deste conjunto de versos, desde logo as palavras de abertura e fecho – τιμή e τιμουμένουσ. A condenação dos privilégios e dos seus efeitos perniciosos é primeiro atribuída a um interlocutor específico e depois ampliada a um coletivo, possivelmente de acordo com os intervenientes na cena (talvez, como alguns pretendem, Ióbates e Megapentes).

**294 (Estobeu 3.38.13)**

Eles têm inveja, esses que nasceram inferiores,  
pois é a distinção que a inveja gosta de atacar.

Entre os vícios sociais que Belerofonte repudia avulta φθόνος, “a inveja”, que perturba as relações entre os mortais. Talvez estes sejam queixumes legítimos na boca do autor de

uma carreira de façanhas; ou de alguém que lhe reconhece as razões para a desilusão com os defeitos da Humanidade.

**295 (Estobeu 3.38.19)**

Eu já vi, no passado, paladinos da justiça,  
gente de valor, vencidos por essa miserável inveja.

A avaliação da Humanidade prossegue na base da diferença; a todos os fatores que até agora foram demarcando contrastes, acrescenta-se o da própria natureza ou qualidade moral, que a uns marca de mediocridade, a outros de distinção e, dessa forma, implanta a inveja no núcleo social. Inveja essa que é fonte de ruína, mesmo para aqueles que são marcados pela distinção.

**296 (Estobeu 2.33.2)**

Um homem bom o bom não detesta nunca,  
um mau com o mau alinha com prazer.  
É, portanto, a afinidade o que tende a mover os homens.

Este fragmento radicaliza a presença do bem e do mal na *pólis*, justificando a existência de dois clãs entre si harmoniosos. Depois do enunciado dos vícios ou fraquezas humanas, a observação, muito provavelmente feita pelo mesmo Belerofonte, chega agora a uma conclusão geral. De um ἄνθρωπος mais concreto, portador de características que estes versos radicalizam, passa-se para uma visão universalista que engloba o ‘ser humano’; ao mesmo tempo que, dos

enganos, crimes, dissidências, se passa a uma definição abstrata de bem e mal. A rede poética é expressivamente tecida. Χρηστὸς χρηστὸν, κακὸς κακῶ, no seu assindetismo, consolidam a aproximação que ὁμόφυλον reúne numa só palavra. Além de valores morais, o convívio social faz-se de sentimentos contraditórios – μῖσος, ἡδονή, φιλία – que os relativizam.

### 297 (Estobeu 3.10.17)

Ora é inata, em todos os seres humanos, a maldade.

Mas se há um que, após receber uma enorme recompensa, se mostra perverso, para esse não há perdão.

Mas quanto maior for a recompensa que recebe por um maior arrojo,  
as censuras que lhe possam dirigir, mais facilmente vai suportá-las.

Num pessimismo progressivo, a maldade humana, que começa por ser reconhecida como característica “inata” à espécie, pois “a todos” ela afeta, vai-se tornando cada vez mais perceptível na prática do quotidiano. De facto, a gestão dessa tendência natural só é agravada pelas condições de vida, nomeadamente pelo contributo dos proventos financeiros. Ética e dinheiro tornam-se, neste raciocínio, perigosamente incompatíveis. Pois se, por um lado, a riqueza pode contribuir para estimular o ‘vício’ ou a ‘injustiça’, ela serve também de couraça perante as reprovações que a maldade mereça. Nesse sentido, a riqueza torna-se um mal de alcance duplo, porque desperta e incentiva a maldade e cria indiferença pelas suas consequências.

## 298 (Estobeu 4.30.10)

Não haverá risco de se ferir, para quem talha  
 arbustos de pântano;<sup>251</sup> como de uma má mãe  
 não nascem filhos valentes no empunhar de uma lança.

Num contexto em que um herói valente e vitorioso é parte ativa, cobardia e coragem são argumentos incontornáveis na experiência humana. Jouan, Van Looy 2019: 12 dão, para este fragmento, uma interpretação ajustada. A gestação e criação de um filho são comparadas à produção de uma obra de arte. Se esta se produz de madeira fraca, pouco resistente, a tarefa é mais fácil e não representa perigo para quem a tenta levar a cabo; mas o resultado certamente não tem a mesma resistência ou valia do que é produzido com material mais forte. Assim, de uma mãe “fraca” não podem provir guerreiros de fêvera, de acordo, aliás, com o critério de ‘afinidade’ estabelecido no fr. 296.<sup>252</sup> Collard, Cropp 2008: 309 entendem os arbustos de pântano como uma madeira que, pela sua fragilidade, se aplicada no fabrico de espadas, não garante uma arma potente, tal como o filho que uma mãe fraca gera.

---

<sup>251</sup> Jouan, Van Looy 2019: 29 sugerem nesta formulação um sabor proverbial. Cf., com um sentido moral assente numa metáfora próxima, ξύλον ἄγχυλον οὐδέποτε ὀρθόν, “madeira torta não se endireita”, citado por Galeno 8.656 K, indicando que é impossível de corrigir quem tem propensão para o mal; cf. Tosi 1996: 49-50.

<sup>252</sup> Curnis 2003: 202-3 admite que haja nestas palavras uma vaga alusão a Estenebeia, mãe dos filhos de Preto e um exemplo próximo de uma mãe “fraca”. Talvez mesmo um desses filhos, Megapentes, se assumisse, no *Belerofonte*, como inimigo do herói, pelo desejo de vingar a morte da mãe. E se esta tentativa fracassasse, o comentário de Belerofonte teria ainda maior pertinência e um contexto mais claro.

### 299 (Estobeu 1.4.2b)

Perante a fatalidade, tudo o mais é impotente.

A fatalidade como uma força impositiva sobre todos os comportamentos humanos é um lugar comum do pensamento trágico; este poderia ser um desfecho em que Belerofonte é convidado, por uma outra personagem ou pelo coro, a reconhecer a inutilidade da sua revolta, dando espaço a um lamento que sugere, da parte do herói, a consciência dessa realidade. Se conjugado com os anteriores, este fragmento poderia exprimir a aniquilação de todos os expedientes humanos, antes enumerados, que com maior ou menor rigor os homens utilizam para sobreviver, reconhecendo que, acima de qualquer outro recurso, a *ἀνάγκη* se afirma como potência imbatível. Este parece a Jouan e Van Looy 2019: 34 um passo a colocar no final da peça, quando Belerofonte constata a desgraça que o aproxima da morte. Mas, na verdade, introduzi-lo no final do *agôn* como o reconhecimento, por parte do mesmo Belerofonte, da sua infeliz condição de mortal é também apropriado, na medida em que é exatamente para interrogar os deuses sobre as debilidades humanas que se justifica o voo ao Olimpo.

### 300 (Diógenes Laércio 4.26)

Ai de mim! Ai de mim?! Porquê? São afinal humanos os meus sofrimentos.

Este fragmento seria uma espécie de memória-síntese de todo um passado, que levaria Belerofonte a reconhecer-se como uma vítima, não de um destino infeliz, mas da sua própria

condição humana. Curnis 2003: 208 não deixa de assinalar a substituição significativa, neste momento, de βροτοί por θνητά, quando a situação do sofrimento se radicaliza até ao extremo. Ao mesmo tempo, um πεπόνθαμεν final, como resposta às interrogações antes formuladas, faz deste verso uma alternativa à famosa fórmula esquiliana do πάθει μάθος. Estas poderiam ser palavras pronunciadas na exaltação do sofrimento, que precedia o voo, ou, como preferem Jouan e Van Looy 2019: 34, depois da queda.

### 301 (Estobeu 4.47.11)

Vês mudanças inesperadas aos milhares;  
 muitos escapam às ondas do mar,  
 muitos outros, melhores do que os inimigos no uso da  
 espada,  
 depois de estarem em posição mais fraca,<sup>253</sup> acabam por ter  
 melhor sorte.

Este fragmento e o seguinte, que têm um sentido conclusivo sobre a lição a tirar dos acontecimentos, correspondem, muito provavelmente, à reação de um interlocutor (talvez o jovem Glauco) ao reconhecimento que o próprio Belerofonte tira da sua situação nos fragmentos anteriores. Alguma pacificação parece implícita nestas palavras, que esperam do herói, agora vencido pela sorte, já não agressividade mas acordo. A lição aprendida serve não só a quem experimentou uma sorte adversa, como a quem a presenciou. Ganha, por isso, junto

<sup>253</sup> Curnis 2003: 213 vê, para esta expressão, um esclarecimento na alusão que Aristófanes faz à debilidade física de um Belerofonte coxo (*Acarnenses* 427).

do público que a ela assistiu também, um valor extensivo e universal.

O que se impõe, como específico da rota da existência, é a instabilidade e o imprevisto. E o interlocutor introduz dois exemplos; o dos perigos do mar, que, por grandes que sejam e desmedidos com a fraqueza humana, mesmo assim deixam ao homem, em certos momentos, a vitória; e o do combate, onde os resultados imprevistos se multiplicam: se nem sempre os mais valentes são contemplados com a vitória, tal não significa que, numa outra ocasião, o capricho da sorte os não possa beneficiar; portanto, neste caso, a imprevisibilidade considerada é dupla. Alguma rigidez ou permanência que parecia advir da interpretação que Belerofonte retirava da sua visão do mundo – estabelecida em grupos de acordo com riqueza, nascimento e pobreza, ou, de uma forma mais global, confrontando bons e maus -, é agora corrigida pela evidência da instabilidade;<sup>254</sup> de resto, coaduna-se com a experiência do próprio Belerofonte que, como vimos, não se inseria numa só das categorias por ele mesmo estabelecidas: de rico e bem nascido, ei-lo caído na desgraça.

### 302 (Estobeu 3.7.1)

A coragem é, contra a desgraça, uma enorme força.

---

<sup>254</sup> Aliás o coro virá também a corrigir a visão limitada de Belerofonte (frs. 303-4).



**303 (Estobeu 3.2.13)**

Coro

Nunca o sucesso de um homem mau, nem a sua  
arrogante prosperidade  
se devem considerar seguros,  
nem a linhagem de quem é injusto. Porque aquele que  
nasceu do nada –  
o Tempo –,<sup>255</sup> aplica tabelas justiceiras  
e põe a nu a malvadez da Humanidade.

O coro comenta agora a mesma hierarquização entre os diversos níveis da sociedade humana antes estabelecida por Belerofonte (fr. 285), reduzindo-lhe as diferenças em função dos fatores instabilidade e tempo.

**304 (Estobeu 4.41.12)**

Coro    Em que reside a segurança na vida dos mortais?  
A navios velozes, os ventos, sobre as profundezas salgadas  
abrem caminho. Quanto à sorte dos mortais,  
um tempo longo transforma o que era grande  
em nada, e o que era fraco robustece-o.

---

<sup>255</sup> Sobre a genealogia do Tempo, cf. Romilly 1971: 38-9. A mesma autora, 1971: 50, sublinha ainda o carácter revelador do tempo, como testemunha permanente de todos os atos humanos. Da ideia vulgar de que o tempo ‘revela’, Romilly estabelece um processo de evolução e de precisão neste fr. 303: “O tempo ‘mostra’ os defeitos dos homens, mas o poeta acrescenta: ‘aplicando réguas justiceiras’, da velha ideia elementar, passou-se à personificação concreta de ordem literária”.

O coro, a quem são atribuídos este e o fragmento anterior, numa intervenção que expande, em tom lírico, os conceitos antes debatidos entre as personagens, retoma o tema da insegurança da vida humana orquestrada pelo tempo.

**304<sup>a</sup> (Aristóteles, *Ética a Nicómaco* 1136<sup>a</sup>10)**

Megapentes A minha mãe, ele matou-a, para o dizer em poucas  
palavras.

B. Voluntariamente, e por vontade dela, ou contra  
vontade dela e involuntariamente?

Megapentes, o filho de Estenebeia, acusa Belerofonte de ter matado a mãe.

**305 (*schol.* Eurípides, *Orestes* 872)**

E sobre a pedra polida do tribunal das Danaides  
ele, em pé entre os que ali estavam, anunciou ...

A ideia de que alguém, Belerofonte provavelmente, tivesse sido sujeito a um julgamento em Argos, a cidade das Danaides, só poderia corresponder ao recordar de um episódio anterior (se é que o fragmento pertence de facto a esta peça). Jouan, Van Looy 2019: 14 propõem para este fragmento o enquadramento seguinte: “Pensou-se que Megapentes, após o suicídio da mãe (e graças a uma denúncia póstuma dela mesma, por exemplo uma carta entregue a uma serva), teria acusado Belerofonte do homicídio de Estenebeia perante um tribunal e tivesse recebido do povo de Argos a missão de vingar esta morte”.

**306 (shol. Aristófanes, Paz 76)**

Belerofonte Vamos, meu querido Pégaso de voo rápido.

Os fragmentos 306-309<sup>a</sup> relacionam-se com o voo do herói ao Olimpo, largamente parodiado por Aristófanes em *Paz*. O cavalo alado Pégaso<sup>256</sup> tornou-se, desde uma tradição muito antiga, o companheiro de Belerofonte e o ‘instrumento’ que lhe garantiu sucesso nas suas arrojadas aventuras. Foi ainda em Corinto, sua cidade de origem, que Belerofonte, com a ajuda de Atena, domesticou o animal rebelde, que se tornou num logótipo da cidade do Istmo e mereceu estar na efígie das suas moedas (cf. Píndaro, *Olímpica* 13.119-29). Mas o voo ousado e o desafio que representou para com a divindade levou a que os deuses precipitassem o herói da montada, convertendo-o num exemplo aparatoso dos ‘reis mendigos’ de Eurípides.

**307, 307<sup>a</sup>, 308 (Aristófanes, Paz 79-81)**

Belerofonte Anda, montada de freios dourados, ergue as tuas asas  
 .....  
 Ânimo, coração .....  
 .....  
 Abre caminho, folhagem sombria, deixa que eu  
 atravesse  
 os vales com as suas fontes. Tenho pressa  
 de ver que condições o céu, lá em cima, oferece  
 para uma boa viagem.

<sup>256</sup> Hesíodo, *Teogonia* 280-1 refere Pégaso como nascido da cabeça da Górgona decepada por Perseu.

Tendo em conta a paródia do voo de Belerofonte, feita por Aristófanes em *Paz*, é admissível que os preparativos da extraordinária viagem decorressem em cena e que houvesse recurso à *mechane*.

### 309 (Plutarco, *Moralia* 529e)

(*Pégaso a Belerofonte*)

De dorso curvado, ele baixava a cabeça mais do que aquele  
quereria.

Os percalços do voo eram, na tragédia, narrados por um Mensageiro ou pelo próprio Belerofonte (frs. 309-309<sup>a</sup>). Após a queda, o herói apareceria em cena ferido e estropiado (frs. 310-311). Estas palavras parecem sugerir que a posição adotada pelo cavalo punha em perigo o cavaleiro.

### 309<sup>a</sup> (Herodiano, *Prosódia Geral* ms. Vienna Hist. Gr. 10.5 ed. H. Hunger (1967))

Para ele, sob o efeito das saudações orvalhadas do céu...

Talvez querendo dizer que os céus, por efeito da chuva, por exemplo, não se mostraram favoráveis a acolher Belerofonte.

**310 (Eliano, *Natureza dos animais* 5.34)**

Belerofonte (*que fala para si próprio, preparando-se para uma morte heroica*)

Durante a vida foste piedoso para com os deuses, sempre, generoso na hospitalidade e leal para com os amigos.

Este fragmento parece referir-se às virtudes passadas do herói. Collard, Cropp 2008: 290 situam estes versos na hora em que, após o seu voo ao Olimpo, Belerofonte é projetado da montada pela ira divina e cai por terra, gravemente ferido (fr. 312).

No comportamento passado que recorda, está implícita a ideia de que lhe não faltavam recursos, nem certamente a nobreza que fazia dele um atento cumpridor dos princípios sagrados da convivência humana, para com os deuses e para com os homens. Jouan, Van Looy 2019: 34 entendem este fragmento como um solilóquio, em que o herói, com o golpe sofrido, dá mostras de ter voltado à sua personalidade do passado e ao respeito pelos seus deveres. Semelhante é o entendimento de Webster 1967: 281, ao reconhecer que Belerofonte, depois de protestar contra os deuses e de sofrer a punição devida, acabava aceitando o seu destino com dignidade.

**311 (*schol.* Aristófanes, *Cavaleiros* 1248 sq.)**

Belerofonte Levem este infeliz lá para dentro.

Dito por alguém que manda retirar um Belerofonte à hora da morte, ou por ele próprio, apercebendo-se do fim.

**312 (Aristófanes, Paz 721-2)**

(Pégaso)

Agora, atrelado ao carro de Zeus, transporta-lhe  
os raios.

Talvez esta informação sobre o destino do Pégaso (cf. Hesíodo, *Teogonia* 285-6) fosse dada por algum deus – Atena seria talvez a mais provável, como protetora do herói –, no final da peça.

# BUSÍRIS (ΒΟΥΣΕΙΡΙΣ)

FRS. 312A-315 KANNICHT

## Outras criações no teatro

Epicarmo, *Busíris* (fr. 18-9 K.-A.)<sup>257</sup>

Cratino, *Busíris* (fr. 23 K.-A.)

Antífanos, *Busíris* (frs. 66-8 K.-A.)

Efípo, *Busíris* (fr. 2 K.-A.)

Mnesímaco, *Busíris* (fr. 2 K.-A.)

## Testemunhos sobre o mito

Heródoto 2.45.1<sup>258</sup>

Ferecides *FGrH* 3F 17

Ágaton de Samos *FGrHist* 843F 3

Isócrates, *Busíris* 11.10

Apolodoro 2.5.11

Diodoro Sículo 1.17.45, 4.18.1, 4.27.2-4

---

<sup>257</sup> A voracidade é um lugar-comum nestes diversos fragmentos cômicos, aplicável a Busíris ou a Hércules. Plutarco, *Vida de Teseu* 11.2 acentua esta semelhança quando escreve: “Ágia assim à imitação de Hércules, pois também este, para se defender daqueles que o agrediam, com os mesmos métodos por que era atacado, sacrificou Busíris ...”.

<sup>258</sup> Talvez Heródoto, ao comentar o mito de Busíris entre os Gregos, explicita de alguma forma o potencial cômico que ele contém: “Os Gregos, no entanto, fazem muitas outras afirmações levianas. É o caso da história ingênua que contam sobre Hércules: chegado ao Egito, os Egípcios tê-lo-iam coroado e conduzido em procissão para o sacrificar a Zeus. Hércules, durante um certo tempo, manteve-se tranquilo, mas, quando, junto ao altar, começaram os preparativos para o sacrificar, teria recorrido à força e tê-los-ia massacrado a todos”.

Plutarco, *Vida de Teseu* 11

Dio Crisóstomo 8.32

Virgílio, *Geórgicas* 3.5, *Eneida* 8.300

Ovídio, *Arte de amar* 1.647-52, *Metamorfoses* 9.182-3

Higino, *Fábula* 31.2, 157.4

Iconografia: *LIMC* 3.1 (1986) *s.u.* Busiris: 147-52; 3.2: 126-31

### SINOPSE

Busíris era o nome de um tirano egípcio conhecido pela crueldade e selvajaria. Como outros soberanos bárbaros, tinha por prática sacrificar os estrangeiros que aportassem ao seu país. Esta foi uma situação que Hércules, em viagem pelo norte de África a caminho do Jardim das Hespérides, teve de enfrentar, conseguindo, no entanto, libertar-se. Matou então o tirano e o filho. A descrição feita por Dio Crisóstomo corresponde ao padrão de um Busíris cómico: um lutador abrutalhado e com um apetite devorador – traços que de resto convinham também ao Hércules cómico –, que o derrubava e matava.

Trata-se, em Eurípides, de um drama satírico (test. iiiia), cuja data é impossível de precisar. Alguma luz, ainda que escassa, pode ser retirada de Ferecides, *FGrHist* 3F 17, onde se lê: “Hércules dirige-se para ... para as maçãs de ouro. Chegado a Tartesso, encaminha-se para a Líbia, onde mata Anteu, o filho de Posídon, um sujeito arrogante. De seguida, ruma para o Nilo, para Mênfis, ao encontro de Busíris, filho de Posídon, que assassina, bem como o filho deste, Ifídamas, o arauto, Calbes, e muitos dos presentes junto ao altar de Zeus, em que Busíris liquidava os estrangeiros”. Personagens da peça eram seguramente Busíris, Hércules e um coro de Sátiros. Shaw 2020: 469 admite, baseado nas representações em vasos que



seriam próximas da intriga de Eurípides, que a ação proposta por este drama satírico “cobriria os acontecimentos desde a chegada de Hércules à corte de Busíris, até à derrota do tirano”. O cenário da peça seria, portanto, o palácio egípcio.

## FRAGMENTOS

### 312<sup>a</sup>

312a N<sup>2</sup>-Sn. = *Lâmia* F 472m

### 312b (Argumento *Busiris* test. iiii)

Ó da divindade...

Estas seriam as palavras de abertura da peça.

### 313 (Estobeu 4.19.24)

A um escravo não é possível falar verdade,  
se se der o caso de o que diz não convir aos patrões.

Shaw 2020: 469 admite que estes versos pudessem ser pronunciados pelo próprio Busíris, perante um Hércules, seu escravo, mas nem por isso menos insolente; ou poderia funcionar de advertência de Sileno ou de um dos Sátiros a Hércules, que se arriscava ao discordar do ‘seu senhor’, Busíris.

**313<sup>a</sup>**

Resta apenas a rubrica de Estobeu “Sobre o que haja de bom  
na agricultura”

**314 (Hesíquio α 648)**

Fazer um ritual de sacrifício.

**315 (Hesíquio α 8143)**

Depois de precisar ...

## DÁNAE (ΔΑΝΑΗ)

FRS. 316-330<sup>a</sup> KANNICHT

### Outras criações no teatro

Sófocles, *Dánae* (frs. 60-76), *Acrísio* (frs. 165-70)<sup>259</sup>

Eurípides, *Díctis*<sup>260</sup>

Sanírion, *Dánae* (fr. 8 K.-A.)

Eubulo, *Dánae* (fr. 22 K.-A.)

Apolófanes, *Dánae* (título)

Lívio Andronico, *Dánae*

Névio, *Dánae* (frs. 2-12 Traglia)

### Testemunhos sobre o mito

*Iliada* 14.319-20

Hesíodo, *Catálogo das mulheres* frs. 129.14, 135.2-5 Merkelbach-West

Píndaro, *Pítica* 12.17, *Nemeia* 10.10

Simónides fr. 543 *PMG*

Ferecides, *FGrHist* 3F10 Jacoby<sup>261</sup>

---

<sup>259</sup> Frequentemente identificados como títulos alternativos de uma mesma peça.

<sup>260</sup> Esta peça focava-se no mesmo mito de Dánae, mas num episódio posterior, situado na ilha de Serifos e assentando num plano de *nostos* de mãe e filho exilados e do retorno à família.

<sup>261</sup> Porque mais minucioso, vale a pena citar o testemunho de Ferecides: “Conta Ferecides que Acrísio desposou Eurídice, filha de Lacedémon e que, dessa união, nasceu Dánae. Quando consultado por Acrísio a propósito do nascimento de um filho varão, o oráculo de Delfos respondeu-lhe que não viria a ter esse filho, mas que da filha haveria de nascer um; e esse iria pôr fim à sua vida. De regresso a Argos, Acrísio fez construir um quarto subterrâneo de bronze no pátio do

Pausânias 2.16.2-3

Apolodoro 2.2.2, 2.4.1

Iconografia: *LIMC* 3.1 (1986) *s.u.* Danae: 325-37; 3.2: 243-9

## SINOPSE

Dánae era filha de Acrísio, soberano de Argos (Pausânias 2.16.2). Não tendo filhos varões, o rei soube por um oráculo que o filho que de Dánae nascesse o haveria de destronar. Tomou então a decisão de emparedar a filha para controlar o perigo, o que não impediu que Zeus, sob a forma de uma chuva de ouro, a tivesse fecundado. Dessa união veio à luz Perseu, o herói vencedor da Górgona e salvador de Andrómeda, a princesa da Etiópia (*vide supra*). Acrísio, na ignorância da paternidade divina, expôs então mãe e filho num cesto, que aportou a bom salvamento na ilha de Serifos, onde um pescador, de nome Díctis, os resgatou do mar e os acolheu.

---

palácio e para lá levou Dánae e a ama, como prisioneira, para evitar que ela viesse a ter algum filho. Mas Zeus, enamorado da jovem, escorreu do teto sob forma de uma chuva de ouro. Depois de receber Zeus no seu seio, o deus tornou-se visível e uniu-se a ela. Dessa união nasceu Perseu, que Dánae e a ama criaram às escondidas de Acrísio. Tinha Perseu uns três ou quatro anos quando Acrísio ouviu a voz de uma criança a brincar. Fez vir à sua presença, trazidas pelos servos, Dánae e a ama, matou esta última e levou Dánae e o filho para o altar de Zeus protetor. A sós com ela, quis saber de quem o garoto era filho. Ela respondeu que de Zeus. Incrédulo, o rei meteu-a com o garoto numa caixa, fechou-a e lançou-a ao mar. Levados pelas ondas, mãe e filho chegaram à ilha de Serifos onde Díctis, filho de Perístenes, recolheu a caixa numa rede de pesca. Dánae suplicou-lhe então que abrisse a caixa, o que ele fez. Ao saber de quem se tratava, levou-os para casa e passou a sustentá-los como se fossem da família”.

Mais uma vez, Eurípides dedicou a um mesmo mito duas peças, focadas em diferentes episódios: *Dánae*, inspirada na maternidade da filha de Acrísio e na punição de que foi alvo, e *Díctis*, a propósito do episódio de Serifos. A primeira parte da história continha ingredientes muito do gosto de Eurípides: a maternidade ilícita, proporcionada por uma divindade, e o risco que comportava para a jovem mãe; o anúncio do nascimento de uma criança, ameaçador para alguém que a condena à morte; a condenação e exposição do recém-nascido; o salvamento da criança, que será criada no desconhecimento do seu algoz, para vir a cumprir o destino previsto. O testemunho ii (J. Malalas, *Crônicas* 2.11 Thurn) esclarece qual o episódio escolhido por Eurípides: “... que ela teria sido posta num cesto e lançada ao mar, depois de violada por Zeus sob forma de uma chuva de ouro”. Talvez em Eurípides *Dánae* contasse com a conivência de uma ama (Ferecides, *FGrHist* 3F10), como é comum em intrigas deste tipo na criação do poeta (cf. *Éolo*, *Álope*, *Melanipa Sábia*, *Auge*), para tentar esconder a criança da previsível reação do avô. As personagens envolvidas na intriga seriam, além de *Dánae*, Acrísio, a Ama, talvez Eurídice (a mãe de *Dánae*), um mensageiro e um *deus ex machina*, sendo Atena uma possibilidade. O coro seria constituído por mulheres argivas, aliadas da heroína.<sup>262</sup> A ação teria lugar em Argos, diante do palácio real. Karamanou 2005: 25-6, reconhecendo embora a dificuldade de elaborar uma estrutura

<sup>262</sup> O test. iii (Pólux 4.111) dá conta do comportamento inusitado do coro nesta tragédia: “Na comédia, há uma componente das intervenções líricas, a parábase, em que o coro avança para dizer ao público o que o poeta pretende. Esta é uma prática natural entre os poetas cómicos, mas inusitada na tragédia. No entanto, Eurípides fê-lo em várias peças. Assim, em *Dánae*, fez o coro avançar e cantar alguma coisa por sua conta, e, como por esquecimento, pôs as mulheres a falarem como homens no estilo por eles usado”.

para a peça mais ou menos sustentável, ainda assim sugere a existência dos seguintes momentos dramáticos: um monólogo de abertura pronunciado pela Ama ou pela própria Dánae; uma cena em que Acrísio tomava conhecimento da existência da criança, embora não se apercebendo desde logo da sua origem; outra cena em que ocorria a revelação da maternidade de Dánae e dúvidas sobre o progenitor, responsável por um *agôn* entre pai e filha, que terminaria com a condenação de mãe e filho; *rhesis* de um Mensageiro, relatando a exposição de ambos num cesto, entregue às ondas do mar; intervenção final de um *deus ex machina* para esclarecer que Perseu era afinal filho de Zeus e prever os acontecimentos futuros, o salvamento dos exilados em Serifos e a morte de Acrísio às mãos do neto.

A data da peça é desconhecida, mas as suas características métricas parecem apontar para uma fase primeira na produção do poeta, algo como o período entre 455-428 a.C.

## FRAGMENTOS

### 316 (Estobeu 4.24.5)

Mulher, que encanto tem o brilho do sol,  
como é também belo ver a espuma do mar em tempo de  
calmaria,  
a terra a florescer na primavera e a abundância de um curso  
de água.

E de muitas outras belezas eu poderia fazer o elogio.  
Mas nada há tão brilhante nem belo de se ver,  
para os que, sem filhos, se consomem nesse desejo,  
como os filhos recém-nascidos em suas casas.

Os fragmentos 316-8 exprimem o entusiasmo de alguém, provavelmente Acrísio, perante o recém-nascido e a importância para qualquer progenitor de se mirar num filho, um sentimento tanto mais exuberante quanto o monarca se sentia penalizado pela falta de um descendente masculino. Além da satisfação emocional, dos filhos um pai espera a segurança da casa, do património e da tradição familiar. Esta alegria em Acrísio pressupõe a necessidade de lhe ter sido ocultada a verdadeira origem da criança, adiando para um momento posterior de revelação a sua ira. Afinal a criança representava não apenas uma mácula para a família, dada a ilegitimidade do seu nascimento, como concretizava a temida ameaça contra a vida de Acrísio anunciada por um oráculo. A “mulher” interpelada talvez fosse “a esposa” do rei, Eurídice, dado o ajuste deste vocativo a essa circunstância e o próprio tom de partilha contido nesta fala.

### 317 (Estobeu 4.22.115)

Pois, assim sendo, deixo um aviso a todos os jovens:  
 Que, por descuido, não esperem pela velhice  
 para gerar filhos – porque aí deixa de haver prazer  
 e, para uma mulher, um marido velho é detestável –,  
 façam-no o mais rápido possível. Porque criar filhos é então  
 belo,  
 e agradável que um filho conviva com um pai jovem.

Este é um conselho que parece provir de alguém com idade, que fala por experiência, certamente Acrísio.

**318 (Estobeu 4.22.148)**

Pois quando uma mulher abandona o lar paterno,  
deixa de pertencer aos pais para pertencer ao marido.  
Filhos varões, porém, sempre se mantêm em casa  
como protetores dos deuses domésticos e dos túmulos dos  
antepassados.

Tudo indica que estas palavras são a continuidade da argumentação expressa nos fragmentos anteriores e Acrísio o responsável por elas. A sua dimensão evolui do pessoal para o doméstico, sedimentando a importância de manter o culto dos deuses familiares e dos antepassados como uma garantia da continuidade do *oikos*. Esta é uma missão que cabe aos filhos varões.

**319 (Estobeu 4.22.174)**

Subscrovo o que dizes. Sob todos os aspetos nós todas,  
as mulheres, sempre somos relegadas a um segundo plano,  
face aos homens.

Provavelmente estas palavras viriam na sequência da vantagem antes apregoada por Acrísio de se ter filhos homens e poderiam ser proferidas pela Corifeia. Talvez se destinassem a criar empatia com Acrísio, quando a notícia ‘terrível’ do nascimento da criança parecia inevitável.

**320 (Estobeu 4.23.13)**

Não existe nem muralha, nem riqueza,  
nem seja o que for, mais difícil de guardar do que uma mulher.



Este fragmento, como provavelmente o seguinte, são o reconhecimento por Acrísio da incapacidade de um pai para preservar a honra da filha. Talvez tivessem lugar após a descoberta pelo rei de vestígios de ouro no compartimento de reclusão de Dánae, inferindo daí que ela tivesse sido subornada para se deixar seduzir. Poderia seguir-se um *agôn* entre pai e filha sobre a questão central do poder do dinheiro como corruptor da virtude. O rei generaliza as dificuldades de garantir a segurança da cidade, através das suas muralhas, e da família, salvaguardado o património; para concluir que nenhuma dessas dificuldades equivale ao problema maior de garantir a virtude de uma jovem. O confronto de uma filha com a autoridade paterna a este propósito é um assunto repetidamente abordado por Eurípides (cf. *Álope*, *Auge*, *Melanipa Sábia*).

### 321 (Estobeu 4.22.172)

Pois há um provérbio que diz que é de estratagemas que as  
mulheres  
se ocupam, enquanto é nas armas que os homens são peritos.  
Logo, se o prémio da vitória fosse para os enganados,  
nós teríamos poder absoluto sobre os homens.

O “nós” que abre o verso 4 não deixa dúvidas de que é uma mulher a pronunciar esta tirada sobre os estratagemas femininos. Talvez, na peça, esse talento fosse posto ao serviço da ocultação do recém-nascido, em que Dánae contasse, como é da convenção, com a conivência da Ama. Estas poderiam ser palavras convenientes num diálogo entre as duas mulheres e até atribuíveis à Ama, normalmente a inspiradora de estratagemas salvadores para os interesses da senhora. Karamanou

2005: 58 avança com outra sugestão oportuna: a de que estes fossem versos de remate do monólogo de abertura, dito pela Ama, após o relato das medidas tomadas para ocultar Perseu; nesse caso, “nós” equivaleria a “género feminino”.

**322 (Estobeu 4.20.20)**

Pois Eros nasceu preguiçoso e dado a ofícios deste tipo:  
gosta de espelhos, do alourado dos cabelos,  
mas evita o esforço. Disso tenho eu uma prova decisiva:  
ninguém que pedincha para sobreviver se apaixonou,  
é entre quem tem dinheiro que prospera a sua força juvenil.

Este tipo de comentário, em abono do trabalho e censurando os vícios do luxo e do dinheiro, caberia ao interlocutor de Acrísio, certamente Dánae.

**323 (Estobeu 4.24.53)**

Talvez nos meus braços e no meu colo,  
ele pudesse saltar, na brincadeira, e com mil e um beijos  
me conquistasse o coração. Pois esta é, para os mortais,  
a maior sedução, o convívio, meu pai.

Talvez Dánae tentasse convencer o pai da alegria que o nascimento de uma criança traz e apelasse a que a não afastasse do filho, o que poderia acontecer perante a revelação da existência da criança. A tentativa de proteger o filho da animosidade do avô, pedindo para ambos a mesma pena, faria também todo o sentido. O apelo é feito numa linguagem muito visual, produtora de um quadro de afeto maternal.

**324 (P. Ross. Georg. 9, Estobeu 4.31.4, Séneca, *Cartas* 115.14)**

Ó ouro, o bem mais precioso para os mortais,  
 nenhuma mãe proporciona um tal prazer,  
 nem os filhos, nem um pai amorável,  
 como o que tu concedes àqueles que te possuem em sua casa.  
 Ora se Cípris tem, nos olhos, um tal brilho,  
 não admira que alimente tantas paixões.

Estes versos fariam sentido como uma censura dirigida por Acrísio à filha, convencido de que ela se teria deixado seduzir pelo ouro. Do seu ponto de vista, este é um fator de sedução a que nenhum mortal resiste e até o amor lhe não é imune; os próprios elos familiares mais estreitos não lhe aguentam a concorrência. Mesmo Zeus parece ter disso consciência ao revestir a forma de chuva de ouro para facilitar uma conquista amorosa. Jouan, Van Looy 2019: 58 consideram estes fragmentos em que duas personagens discutem sobre as vantagens do ouro e da riqueza, uma defendendo-as e a outra contestando-as com a superioridade dos pobres e piedosos, parte de um *agôn* entre Acrísio e Dánae.

**325 (Estobeu 3.10.18)**

Não há quem seja capaz de superar o dinheiro.  
 Pode até haver ... mas não estou a ver quem seja!

Este fragmento e os seguintes constituem uma denúncia sobre o poder soberano do dinheiro, que condiciona todas as relações humanas e sociais.

**325<sup>a</sup> (Sátiro, *Vita Euripidis*, Pap. Oxyr. 1176)**

Sobre a avareza ...

**326 (Estobeu 4.31.29)**

Será que tu sabes porque é que os homens de origem nobre,  
se forem pobres, não tiram daí nenhum proveito,  
e porque é que os que vêm do nada, mas se tornam ricos,  
ganham fama graças ao seu dinheiro,  
concertando alianças e casamentos para os filhos?  
Qualquer um está mais disposto a render-se  
a um rico de mau carácter do que a um pobre, mesmo se bem  
nascido.

Vilão é quem nada tem, pois os que têm prosperam.

O dinheiro merece agora censuras como um pilar social a que obedece o critério de mérito e a capacidade de fazer alianças. Um bom nascimento de nada vale, na hora de casar um filho, se comparado com o poder do dinheiro. As prerrogativas de uma classe aristocrática tradicional são claramente postas em causa pela pujança de um novo estrato endinheirado a que a sociedade contemporânea da peça assiste.

**327 (Estobeu 4.33.14)**

O certo é que as pessoas pendem a favor dos ricos,  
cujas palavras consideram sensatas. Mas quando um pobre,  
com um património modesto, tem razão no que diz,  
riem-se. Eu, porém, muitas vezes constato

que são mais sensatos os pobres do que os ricos,  
e que aqueles que aos deuses fazem pequenos sacrifícios  
são mais piedosos do que os que lhes sacrificam hecatombes.

A diferença de atitude cívica, em função do status e do poder económico entre ricos e pobres, é agora avaliada na perspetiva da intervenção pública, da sensatez e do comportamento religioso (εὖ λέγειν, σοφία, εὐσέβεια).

### **328 (Estobeu 3.16.6)**

Quem se encanta com casas abastadas,  
mas penaliza o estômago e maltrata o corpo, coitado,  
esse, julgo eu, é até capaz de pilhar as imagens dos deuses  
e, dos mais próximos, tornar-se inimigo.

Este fragmento aprofunda a relação entre riqueza e piedade. Quem é rico não hesita em desrespeitar as regras da piedade e do parentesco, vergado à sobrançeria que o dinheiro estimula, em contraste com a piedade sincera da gente simples. Portanto, a falta de dinheiro não é inibidora de uma atitude cívica e religiosa responsável.

### **329 (Estobeu 3.7.5)**

Ah! Dos nobres, seja em que circunstâncias for,  
é próprio uma atitude disposta à coragem.

Talvez Dánae, depois de manifestar o seu desejo de ser exposta aos mesmos perigos que o filho, ou seja, lançada ao

mar no mesmo cesto com a criança, merecesse da Corifeia este elogio à sua determinação.

### 330 (Estobeu 1.7.8)

Posso afirmar que a sorte dos mortais sofre o mesmo processo que aquele a que chamam céu – e que funciona assim.

Este, no verão, tem um brilho luminoso,  
mas agrava o inverno quando acumula a espessura das  
nuvens,

provoca, ou não, rebentos, produz vida e extinção.

É assim também a raça humana. A uns traz boa sorte, numa calmaria luminosa, a outros mergulha-os em nuvens, uns convivem com a desgraça, outros é na prosperidade que morrem, em conformidade com o fluir dos anos.

Este será provavelmente um momento de balanço sobre os acontecimentos da peça, exemplificativos da instabilidade da sorte humana. Karamanou 2005: 111 admite a possibilidade de o comentário ser feito por um Mensageiro, que tivesse vindo narrar a exposição de Dánae e de Perseu, no cumprimento das ordens de Acrísio.

A metáfora usada sobre o poder do destino em comparação com o do céu, que determina as reações da natureza, parece dever-se à popularidade de teorias científicas como as de Diógenes de Apolónia, um pré-socrático (cf. frs. 64A 5, 64<sup>a</sup> 7, 19B 4, 20B 4 D.-K.), muito presentes na segunda metade do séc. V a.C. *Nuvens* de Aristófanes são-lhe também devedoras.

**330<sup>a</sup> (*Lex. Messanense*, sobre o iota subscrito fol. 282.13)**

... profecia ...

Mesmo sem ser possível contextualizar esta palavra, a alusão à profecia que anunciava a morte de Acrísio às mãos de um neto será uma referência natural, e aí talvez o seu lugar fosse o monólogo de abertura; mas não é de excluir a possibilidade de a profecia em causa ter a ver com o futuro de Dánae e do filho e, portanto, se referir ao desfecho da ação.

(Página deixada propositadamente em branco)



## DÍCTIS (ΔΙΚΤΥΣ)

FRS. 330B-348 KANNICHT

### Outras criações no teatro

Ésquilo, *Dictiulcos* (frs. 46<sup>a</sup>-47c Radt), *Polidectes* (título)  
Cratino, *Serífios* (frs. 218-32 K.-A.)

### Testemunhos sobre o mito

Píndaro, *Píticas* 10.46-8, 12.11-3  
Ferecides, *FGrHist* 3F 10-12<sup>263</sup>

---

<sup>263</sup> Depois de resumir os acontecimentos decorridos em Argos, que inspiraram Eurípidas para a sua *Dánae*, Ferecides prossegue: “Levados pelas ondas, mãe e filho chegam à ilha de Serifos onde Díctis, filho de Perístenes, os recolhe na sua rede de pesca. Dánae pede-lhe então para abrir a arca. Ao abri-la, e depois de saber de quem se tratava, Díctis leva-os para casa e sustenta-os como se fossem da família. Quando Perseu, já um adulto, vivia, com a mãe, em Serifos, na casa de Díctis, Polidectes, irmão uterino de Díctis, que era rei de Serifos, viu Dánae e apaixonou-se por ela. Não sabia, porém, como desposá-la. Preparou então um banquete, para que convidou uma série de convivas, entre eles Perseu. Quando este quis saber qual seria a sua contribuição para o banquete, Polidectes respondeu que seria um cavalo; mas Perseu contrapôs que seria a cabeça da Górgona. No dia seguinte ao banquete, tal como os outros convivas, também Perseu trouxe um cavalo. Mas o rei não o aceitou e reclamou a cabeça da Górgona, de acordo com o prometido. E que, se lha não trouxesse – adiantou –, ele lhe capturaria a mãe. Perseu, angustiado e lamentando a sua desgraça, retirou-se para o extremo da ilha. (...) De volta a Serifos, Perseu dirige-se a Polidectes e pede-lhe que reúna o povo, para que ele lhe possa mostrar a cabeça da Górgona, ciente de que, ao verem-na, todos seriam petrificados. Polidectes reuniu a multidão e ordenou-lhe que a mostrasse. Perseu volta-se, tira a cabeça do alforge e mostra-a. Ao verem-na, eles ficam petrificados. Então Atena recebe, de Perseu, a cabeça e apõe-na no seu escudo”.

Pausânias 1.22.7

Apolodoro 2.4.2-3<sup>264</sup>

Estrabão 10.5.10

Higino, *Fábula* 63

Iconografia: *LIMC* 3.1 (1986) *s.u.* Danae: 325-37; 3.2: 243-9

### SINOPSE

Esta era uma peça que dava continuidade ao mito de Dánae, focada em acontecimentos ocorridos anos mais tarde, na ilha de Serifos, onde mãe e filho se encontravam a viver sob a guarda de um pescador, Díctis (“rede”), que os havia resgatado do mar. Tal como Perseu, Díctis era também filho de Zeus. Um seu irmão, Polidectes, soberano da ilha, pretendia a mão de Dánae, ao que Perseu se opunha. Mas, fingindo anuir, prometeu presentes de casamento, entre os quais a

---

<sup>264</sup> Embora siga de perto o relato de Ferecides, Apolodoro acrescenta alguns pormenores a ter em conta; também ele começa por relatar o episódio de Argos e prossegue: “A arca foi arrastada para Serifos, onde Díctis a recolheu. Encarregou-se então de criar Perseu. O rei de Serifos, Polidectes, irmão de Díctis, apaixonou-se por Dánae. Mas como Perseu se tinha tornado um homem e ele não tinha como casar com ela, reuniu os amigos, entre eles Perseu, fingindo cobrar-lhes uma contribuição para o seu casamento com Hipodamia, filha de Enómao. Como Perseu declarou que lhe não recusaria nem mesmo a cabeça da Górgona, o rei pediu aos demais cavalos, mas não aceitou os de Perseu e ordenou-lhe que trouxesse a dita cabeça. (...) De volta a Serifos, Perseu veio encontrar a mãe que, com Díctis, se tinha refugiado num altar para escapar ao assédio de Polidectes; irrompeu no palácio quando Polidectes lá tinha reunido os amigos; virou-se e mostrou-lhes a cabeça da Górgona. Ao vê-la, todos ficaram petrificados, cada um na posição em que se encontrava. Depois de investir Díctis no trono de Serifos, Perseu devolveu as sandálias, o alforge e o elmo a Hermes, e a Atena a cabeça da Górgona”.

cabeça da Górgona, com a evidente intenção de o liquidar; e o pretense noivo simulou aceitar, imaginando a possibilidade de usar ‘o presente’ contra quem lho oferecia e assim abrir a oportunidade de obter Dánae, a mulher que desejava. Perseu cometeu a sua façanha de matar a Górgona e regressou de posse da cabeça do monstro, vindo encontrar Dánae e Díctis refugiados num santuário onde procuravam proteção contra a investida de Polidectes. Perseu usou a cabeça da Górgona para petrificar o inimigo e aqueles que o acompanhavam. Morto Polidectes, o trono foi ocupado por Díctis e Dánae converteu-se em soberana da ilha.

Eurípides escolheu para cenário da peça ou a cabana do pescador, ou o palácio do rei de Serifos, estando neste caso a cabana relegada à condição de uma referência. As personagens envolvidas seriam Díctis, Dánae, Polidectes, Perseu, um Mensageiro. O plano geral da peça poderia comportar um desenvolvimento deste tipo: um monólogo de abertura, dito por Dánae, Díctis, ou por uma divindade, para contextualizar o passado e as circunstâncias presentes da ação (cf. fr. 330b), justificando a sua situação de suplicantes refugiados num templo, tentando evitar o assédio de Polidectes na ausência de Perseu; um diálogo em que Díctis apaziguava as angústias de Dánae pela ausência do filho poderia complementar o monólogo inicial; um confronto entre Polidectes e Dánae, em que o soberano procurava persuadir a mulher que amava, primeiro por argumentos e depois pela força, a ceder ao seu desejo, poderia constituir, segundo Jouan, Van Looy 2019: 81, “a cena central da peça”; Díctis assumiria a defesa de Dánae perante um Polidectes que exibia em direto a sua violência; regresso de Perseu após ter vencido a Górgona, a quem seria dada oportunidade de narrar a sua façanha, antes de se interessar pela sorte dos dois suplicantes; confronto inevitável entre Perseu

e Polidectes, que poderia ocorrer fora de cena, resultando na petrificação do tirano e dos que o acompanhavam numa festa, e ser relatado por um mensageiro; a intervenção de um *deus ex machina* no final poderia servir para clarificar os acontecimentos e para promover a união entre Díctis e Dánae e a sua ascensão ao trono de Serifos, enquanto a Perseu tocava o reino de Argos. A peça de Eurípides foi apresentada em 431 a.C., juntamente com *Medeia*, *Filoctetes* e o drama satírico *Teristas*, e galardoada com o terceiro prémio. Do conjunto das peças sobressaía o tema ‘exílio’.

## FRAGMENTOS

### 330b (Filodemo, *Sobre os poemas P. Herc. 1676*)

Serifos, cercada pela onda salgada do mar.

Este fragmento pertenceria ao monólogo de abertura, em que eram narrados os precedentes da ação, ou seja, a vinda de Dánae e Perseu para Serifos, depois de exilados por Acrísio de Argos, a proteção que lhes foi dispensada por Díctis, a que se seguia o relato das pretensões de Polidectes e o encargo por ele dado a Perseu no sentido de o afastar como uma barreira ao seu desejo por Dánae. Deixava também claro o cenário da ação. Possíveis personagens encarregadas de pronunciar esta *rhexis* poderiam ser Díctis, Dánae, ou uma divindade. Provavelmente a perseguição de Polidectes que, depois de afastar Perseu (que talvez, no início da peça, se encontrasse já ausente, empenhado na aventura da Górgona), ameaçava Dánae e o seu protetor, aconselharia ambos a refugiarem-se à proteção de um altar de Posídon, como é sugerido pelas representações na cerâmica.

**331 (Estobeu 1.9.4<sup>a</sup>)**

Ele era-me caro, e se a paixão um dia me tomar  
oxalá que não me empurre para a loucura ou para Cípris.

Alguém, talvez Dánae, recorda um amor antigo – talvez a aventura amorosa com Zeus – e apela a que, no futuro, qualquer possível paixão que a afete seja moderada e isenta das dificuldades que esta lhe provocou. O contexto e pretexto desta afirmação são difíceis de precisar.

**332 (Plutarco, *Moralia* 106<sup>a</sup>)**

Díctis (*consolando Dánae*)

Julgas tu que Hades se preocupa com os teus prantos  
e em devolver o teu filho, lá porque insistes nos lamentos?  
Deixa-te disso. Olha para os males dos que te rodeiam  
e irás sentir-te melhor. Basta que te disponhas a deitar contas  
a quantos mortais estão sujeitos às cadeias,  
a quantos envelhecem órfãos de filhos,  
àqueles que, depois de governarem na maior prosperidade,  
nada são. Eis o que deves considerar.

Díctis tenta tranquilizar Dánae sobre o perigo de morte que Perseu enfrenta na sua aventura contra a Górgona, a mando de Polidectes. Os versos 1-2 deste fragmento deixam clara a suspeita de que o jovem pudesse mesmo estar já morto, suspeita causada por uma longa ausência e por alguma inexperiência de Perseu, ou porque Polidectes tenha proclamado esse boato de modo a persuadir Dánae, mais desprotegida, a aceder mais facilmente aos seus desejos.

**333 (Estobeu 4.30.5)**

Ai, ai! Como aquele antigo provérbio tem razão.  
Nunca um bom filho há de nascer de um mau pai.

Os fragmentos 333-7 poderiam pertencer a um *agôn* entre Díctis e Polidectes, em que este último fazia questão de afirmar a sua supremacia sobre Díctis.

**334 (Estobeu 4.42.2)**

Com muitos homens me tenho confrontado e me tenho  
indignado,  
com aqueles que, embora respeitáveis, se assemelham aos  
maus  
por se entregarem ao calor das discussões inúteis.  
Mas o que realmente se torna inaudível e insuportável  
é ficar calado a ouvir barbaridades de gente que não presta.

Karamanou 2005: 179 percebe no estilo deste fragmento o tom correspondente à abertura de um *agôn*. Sendo garantido pelo particípio κλύοντα que estas palavras são proferidas por uma figura masculina, Polidectes pode ser uma boa possibilidade. Neste caso, o tirano mostraria displicência por entrar numa discussão com alguém que considerava inferior, apesar de se sentir obrigado a fazê-lo pela necessidade de lhe rebater os argumentos. Díctis, o pescador, poderia ser um interlocutor ajustado à circunstância, sendo também personagem central na peça.

**335 (Estobeu 3.36.15)**

É próprio de um tirano saber fazer longos discursos.

Este verso seria dito a propósito da intervenção do soberano, Polidectes, ou pelo adversário, para lhe censurar o estilo elaborado e, portanto, teria o tom de uma reprovação; ou poderia caber ao Corifeu, após a intervenção do rei, e ter um tom mais neutro, marcando uma pausa no debate.

**336 (Estobeu 4.29.1)**

Sobre a nobreza de nascimento, poucos elogios tenho a fazer.  
Se homens de valia são, para mim, os bem nascidos,  
quem não é honesto, nem que tenha um pai  
superior a Zeus, sempre me parecerá ignóbil.

A *arete*, segundo estas palavras, não resulta apenas de um nascimento nobre; necessita de o aliar à qualidade moral. Estes versos poderiam aplicar-se a uma figura como a de Polidectes que, apesar da sua origem e estatuto régio, não lhes associa qualidades de prudência e honestidade. Uma comparação com Díctis, de origem humilde, mas grande de alma, pode estar implícita no comentário. O próprio Díctis a poderia usar, no *agôn* que o confronta com o monarca.

**337 (Estobeu 4.2.2)**

Não entres em conflito com os reis, meu velho.  
Pois, segundo uma velha norma, há que respeitar os poderosos.

É ao velho Díctis que estas palavras são dirigidas, talvez por Dánae, para que se acautele em relação a Polidectes. Karamanou 2005: 177, no entanto, tendo em conta a personalidade resistente de Dánae, prefere atribuí-las, dado o seu tom conciliador, ao Corifeu e entendê-las oportunas durante um *agôn* entre Díctis e Polidectes. Por sua vez Díctis, apesar da idade e da fragilidade inerente, parece assumir uma atitude determinada no confronto com o poder e a arrogância do adversário.

### 338 (Estobeu 4.26.21)

Quando já tens filhos e descendência  
e queres gerar novos filhos na tua casa,  
vais criar conflitos enormes entre os teus filhos.

Os fragmentos 338-41 parecem reproduzir uma discussão a propósito do desejo de Polidectes de contrair bodas com Dánae, que poderia decorrer entre o rei e um outro interlocutor, eventualmente Díctis ou algum dos membros da corte e homem de confiança do soberano. O conselho é claro, sobre o inconveniente de se acrescentar, com novas bodas, mais descendência àquela que já se tem, criando dissensões dentro da família sobretudo na hora da sucessão. Em causa estará, portanto, o inconveniente da paixão para a estabilidade doméstica e política, o que parece um tema forte na peça.

### 339 (Estobeu 4.26.16)

Um pai deve aliar-se com indulgência aos filhos  
e evitar intolerância para com as suas paixões,



bem como os filhos ao pai. Pois as paixões não são,  
para os mortais, escolha própria, nem uma enfermidade  
desejada.

É de uma estupidez sem nome a tentativa de  
pretender encontrar remédio para a vontade divina.

O tema, que se encadeia com a questão da descendência abordada no fragmento anterior, foca-se agora na cumplicidade natural e emocional que existe entre pais e filhos. Talvez constituísse um apelo de Polidectes aos filhos para que o apoiassem na sua nova paixão, justificando o desencadear desse sentimento por uma influência exterior e incontrolável por que alguma força divina é responsável.

### **340 (Estobeu 4.20.48)**

Cípris relaxa-se quando não reprimida,  
mas se se lhe resiste, mais tensa ela se torna,  
acabando por gerar um conflito. É em ruína  
que situações destas muitas vezes terminam em nossas casas.

Estes versos parecem esclarecer a interferência divina na paixão e aconselhar a cedência à imposição de Afrodite. Se reprimida, mais ela se aposta em aprofundar os conflitos, sendo detentora de uma força destrutiva.

### **341 (Estobeu 4.31.57)**

Que eu nunca, rendido ao dinheiro,  
me torne desonesto, nem alinhe com os desonestos.

Díctis ou Perseu poderiam ser os porta-vozes deste comentário, entendível como uma possível censura a Polidectes.

**342 (schol. Sófocles, *Ájax* 787-8)**

Dánae Porque é que, meu velho, me fazes levantar,  
quando já me esquecia dos sofrimentos?

Aqui parece estar um primeiro passo para a libertação de Dánae e Díctis do santuário onde se encontravam refugiados, por Perseu, cuja chegada está iminente. Dánae dirige-se a Díctis, estranhando que a desperte ou a faça erguer de forma inusitada, perante as notícias que acabam de chegar, quando o sono lhe trazia algum relaxe.

**343 (Estobeu 3.13.5)**

Coragem! A justiça tem muita força.

Estas palavras de ânimo poderiam ser dirigidas por Díctis a Dánae, sugerindo-lhe um futuro melhor com o regresso de Perseu, ou pelo próprio jovem, abrindo, com a sua chegada, uma nova fase na existência sofrida da mãe.

**344 (Estobeu 4.11.10)**

Um jovem, é certo, mas com um espírito bem exercitado para  
a aventura.

Este é um comentário que se aplica a Perseu, um jovem ainda, mas com inegável capacidade para provas difíceis.

### 345 (Estobeu 4.26.18)

Pela minha parte, considero que para um pai os filhos são  
a maior preciosidade,  
como para os filhos os pais. Melhores aliados,  
posso declará-lo, não existem.

O conteúdo deste fragmento parece bastante próximo do do fr. 339, constituindo um apelo à natural solidariedade entre pais e filhos.

### 346 (Estobeu 4.26.17)

Há uma só regra comum a toda a Humanidade,  
que os deuses ratificam, posso afirmá-lo sem reboços:  
até as feras, todas elas, amam os filhos que procriam.  
Em tudo o mais, observamos, uns e outros, regras diferentes.

Esta é uma das leis universais, não escritas, consagradas pelos deuses (cf. Sófocles, *Antígona* 450-5), o amor entre progenitores e descendência, que abrange tanto homens como animais.

### 347 (Estobeu 3.39.7/8)

A menos que fosses muito perverso, nunca  
desrespeitarias a tua pátria para elogiares esta cidade.

Porque, cá para mim, merecia ser considerado insensato  
aquele que desrespeitasse as fronteiras da sua terra,  
para elogiar outra e comprazer-se com as suas práticas.

Estas palavras fazem sentido perante o expatriamento de alguém. Karamanou 2005: 216, dado o tom reprovador destas palavras aplicadas à falta de patriotismo, admite que o visado seja Polidectes, que não era originário de Serifos (cf. Apolodoro 1.9.6), onde se tinha instalado e governava.

### **348 (Hesíquio α 1475)**

Pudesse eu respeitar.

VOLUMES PUBLICADOS NA COLEÇÃO AUTORES GREGOS  
E LATINOS — SÉRIE TEXTOS GREGOS

1. Delfim F. Leão e Maria do Céu Fialho: *Plutarco. Vidas Paralelas – Teseu e Rómulo*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2008).
2. Delfim F. Leão: *Plutarco. Obras Morais – O banquete dos Sete Sábios*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2008).
3. Ana Elias Pinheiro: *Xenofonte. Banquete, Apologia de Sócrates*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2008).
4. Carlos de Jesus, José Luís Brandão, Martinho Soares, Rodolfo Lopes: *Plutarco. Obras Morais – No Banquete I – Livros I-IV*. Tradução do grego, introdução e notas. Coordenação de José Ribeiro Ferreira (Coimbra, CECH, 2008).
5. Ália Rodrigues, Ana Elias Pinheiro, Ândrea Seiça, Carlos de Jesus, José Ribeiro Ferreira: *Plutarco. Obras Morais – No Banquete II – Livros V-IX*. Tradução do grego, introdução e notas. Coordenação de José Ribeiro Ferreira (Coimbra, CECH, 2008).
6. Joaquim Pinheiro: *Plutarco. Obras Morais – Da Educação das Crianças*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2008).
7. Ana Elias Pinheiro: *Xenofonte. Memoráveis*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2009).
8. Carlos de Jesus: *Plutarco. Obras Morais – Diálogo sobre o Amor, Relatos de Amor*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2009).
9. Ana Maria Guedes Ferreira e Ália Rosa Conceição Rodrigues: *Plutarco. Vidas Paralelas – Péricles e Fábio Máximo*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
10. Paula Barata Dias: *Plutarco. Obras Morais – Como Distinguir um Adulador de um Amigo, Como Retirar Benefício dos Inimigos, Acerca do Número Excessivo de Amigos*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).

11. Bernardo Mota: *Plutarco. Obras Morais – Sobre a Face Visível no Orbe da Lua*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
12. J. A. Segurado e Campos: *Licurgo. Oração Contra Leócrates*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/CEC, 2010).
13. Carmen Soares e Roosevelt Rocha: *Plutarco. Obras Morais – Sobre o Afecto aos Filhos, Sobre a Música*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
14. José Luís Lopes Brandão: *Plutarco. Vidas de Galba e Otão*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
15. Marta Várzeas: *Plutarco. Vidas de Demóstenes e Cícero*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
16. Maria do Céu Fialho e Nuno Simões Rodrigues: *Plutarco. Vidas de Alcibiades e Coriolano*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
17. Glória Onelley e Ana Lúcia Curado: *Apolodoro. Contra Neera. [Demóstenes] 59*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2011).
18. Rodolfo Lopes: *Platão. Timeu-Critias*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2011).
19. Pedro Ribeiro Martins: *Pseudo-Xenofonte. A Constituição dos Atenienses*. Tradução do grego, introdução, notas e índices (Coimbra, CECH, 2011).
20. Delfim F. Leão e José Luís L. Brandão: *Plutarco. Vidas de Sólon e Públicola*. Tradução do grego, introdução, notas e índices (Coimbra, CECH, 2012).
21. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata I*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2012).
22. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata II*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2012).
23. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata III*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2012).
24. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata IV*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
25. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata V*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
26. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata VI*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).

27. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata VII*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
28. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata VIII*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
29. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata IX*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
30. Reina Marisol Troca Pereira: *Hiérocles e Filágrio. Philogelos (O Gracejador)*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
31. J. A. Segurado e Campos: *Iseu. Discursos. VI. A herança de Filoctémon*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
32. Nelson Henrique da Silva Ferreira: *Aesopica: a fábula esópica e a tradição fabular grega*. Estudo, tradução do grego e notas. (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
33. Carlos A. Martins de Jesus: *Baquílides. Odes e Fragmentos* Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2014).
34. Alessandra Jonas Neves de Oliveira: *Eurípides. Helena*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2014).
35. Maria de Fátima Silva: *Aristófanes. Rãs*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2014).
36. Nuno Simões Rodrigues: *Eurípides. Ifigénia entre os tauros*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2014).
37. Aldo Dinucci & Alfredo Julien: *Epicteto. Encheiridion*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2014).
38. Maria de Fátima Silva: *Teofrasto. Caracteres*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2014).
39. Maria de Fátima Silva: *Aristófanes. O Dinheiro*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2015).
40. Carlos A. Martins de Jesus: *Antologia Grega, Epigramas Ecfrásticos (Livros II e III)*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2015).

41. Reina Marisol Troca Pereira: *Parténio. Sofrimentos de Amor*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2015).
42. Marta Várzeas: *Dionísio Longino. Do Sublime*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2015).
43. Carlos A. Martins de Jesus: *Antologia Grega. A Musa dos Rapazes (livro XII)*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2017).
44. Carlos A. Martins de Jesus: *Antologia Grega. Apêndice de Plânudes (livro XVI)*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2017).
45. Ana Maria César Pompeu, Maria Aparecida de Oliveira Silva & Maria de Fátima Silva: *Plutarco. Epítome da Comparação de Aristófanes e Menandro*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2017).
46. Reina Marisol Troca Pereira: *Antonino Liberal. Metamorfozes (Μεταμορφώσεων Συναγωγή)*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2017).
47. Renan Marques Liparotti: *Plutarco. A Fortuna ou a Virtude de Alexandre Magno*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2017).
48. Carlos A. Martins de Jesus: *Antologia grega. Epigramas Vários (livros IV, XIII, XIV, XV)*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2017).
49. Maria de Fátima Silva: *Cáriton. Quéreas e Calíroo*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2017).
50. Ana Alexandra Alves de Sousa (coord.): *Juramento. Dos fetos de oito meses. Das mulheres inférteis. Das doenças das jovens. Da superfetação. Da fetotomia*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2018).
51. Carlos A. Martins de Jesus: *Antologia grega. Epigramas de autores cristãos (livros I e VIII)*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2018).
52. Carlos A. Martins de Jesus: *Antologia grega. Epigramas eróticos (Livro V)*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2018).



53. Carlos A. Martins de Jesus: *Antologia grega. Epigramas votivos e morais (livros VI e X)*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018).
55. Maria de Fátima Silva: Pseudo-Eurípides. *Reso*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018).
55. Maria de Fátima Silva: *Pseudo-Eurípides. Reso*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018).
56. Carlos A. Martins de Jesus: *Antologia grega. Epitáfios (livro VII)*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019).
57. Maria de Fátima Silva & José Luís Brandão: *Plutarco. Vidas Paralelas – Alexandre e César*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019).
58. Aldo Dinucci: *As Diatribes de Epicteto, livro I*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020).
59. Karen Amaral Sacconi: *Fragmentos de Aristófanes (Aristophanis fragmenta)*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020).
60. Reina Marisol Troca Pereira: *Eratóstenes. Constelações do Zodíaco*. Introdução, tradução do grego, notas e índices (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020).
61. Joaquim Pinheiro: *Plutarco. Vidas Paralelas: Aristides-Catão Censor*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2021).
62. Carlos A. Martins de Jesus: *Antologia Grega. Epigramas de Banquete e Burlescos: (Livro XI)*. Introdução, tradução e notas (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2021).
63. Ana Alexandra Alves de Sousa: *Apolónio de Rodes, Argonáutica, Livros I e II*. Estudo introdutório, tradução e notas (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2021).
64. Ana Ferreira e Manuel Tröster, *Plutarco. Vidas Paralelas: Címon e Luculo*.
65. Maria de Fátima Silva, *Pausânias. Descrição da Grécia. Livro I*.

(Página deixada propositadamente em branco)

Este volume apresenta uma primeira tradução comentada, em língua portuguesa, da produção de Eurípidés chegada até nós em forma fragmentária. A consideração deste material não só amplia, de modo significativo, a produção conhecida do poeta, como permite uma interpretação mais sólida das peças conservadas, tida em conta a atividade global do autor. Neste, que é ainda o primeiro volume dada a grande quantidade de fragmentos conservados de Eurípidés, estão incluídos – seguindo a ordem alfabética do grego – os títulos seguintes: *Egeu*, *Éolo*, *Alexandre*, *Alcméon*, *Alcmena*, *Álope*, *Andrómeda*, *Antígona*, *Antíope*, *Arquelau*, *Auge*, *Autólico I e II*, *Belerofonte*, *Busíris*, *Dánae*, *Díctis*.

OBRA PUBLICADA  
COM A COORDENAÇÃO  
CIENTÍFICA



CENTRO DE ESTUDOS  
CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS  
DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Criado em 1967

Unidade de I&D  
financiada por



Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

Projeto  
UIDB/00196/2020

1 2



9 0



IMPRENSA DA  
UNIVERSIDADE  
DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS