

EURÍPIDES

TRAGÉDIAS

I

Introdução geral de MARIA DE FÁTIMA SOUSA E SILVA

Introdução, tradução do grego e notas
de CARMEN LEAL SOARES, NUNO SIMÕES RODRIGUES,
MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA e CLÁUDIA RAQUEL CRAVO DA SILVA

C-9-7

Título: Tragédias
Vol. I

Autor: Eurípides

Edição: Imprensa Nacional-Casa da Moeda

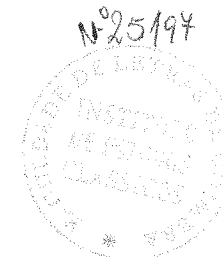
Concepção gráfica: DED/INCM

Tiragem: 800 exemplares

Data de impressão: Junho de 2009

ISBN: 978-972-27-1633-8

Depósito legal: 272 446/08



FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

IMPRESA NACIONAL - CASA DA MOEDA

Introdução, tradução do grego e notas
de CARMEN LEAL SOARES
(Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra)

INTRODUÇÃO

O drama satírico

A peça Ciclope ocupa um lugar particular entre o conjunto das trinta e três peças conservadas dos trágicos gregos¹. Deve esse relevo ao facto de ser a única peça, dentro do drama satírico, a ter chegado completa aos nossos dias. Fruto de circunstâncias várias, o género conhecido por satyrikón drama tem sido secundarizado relativamente aos seus famosos pares, a tragédia e a comédia. Embora não seja oportuno, nem acrescente muito ao actual estado da questão, um debate exaustivo das eventuais razões para a discrição com que o drama satírico tem sido tratado no seio dos estudos sobre literatura grega, em geral, e o teatro, em particular, impõem-se algumas reflexões, que possam ajudar a compreender por que motivos esta não deixa de ser uma situação natural.

Se atentarmos na evolução que sofreu, já na Antiguidade, o género dramático em apreço, facilmente percebemos um percurso revelador de uma crescente perda de interesse dos agentes do espectáculo (poetas e público) pela especificidade de conteúdo do género e

¹ Recordamos, por autor, o elenco das peças que, ao longo dos mais de vinte e cinco séculos que nos separam do século v a. C., sobreviveram praticamente inteiras até aos nossos dias. As peças são apresentadas por ordem alfabética. Ésquilo: *Agamémnon, Coéforas, As Euménides, Os Persas, Prometeu Agrilhado, Sete contra Tebas, As Suplicantes*. Sófocles: *Ájax, Antígona, Édipo em Colono, Electra, Filoctetes, Rei Édipo, As Traquínias*. Eurípides: *Alceste, Andrómaca, Bacantes, Ciclope, Electra, Fenícias, Hércules Furioso, Hécuba, Helena, Heraclidas, Hipólito, Hipsípile, Ifigénia em Aúlide, Ifigénia entre os Tauros, Íon, Medeia, Orestes, Reso, Suplicantes, Troianas*.

sua ligação formal estreita à tragédia. Dois dados concretos permitem-nos aferir essa orientação. Por um lado, há que considerar a presença que o drama satírico teve nos concursos de teatro, realizados por ocasião dos festivais em honra de Dioniso, na região da Ática². Pelo outro, importa atentar na transformação interna por que passa o género, ou seja, nos filões temáticos que aborda.

Adicionado ao elenco das três tragédias (ou trilogia), apresentadas por cada um dos três trágicos admitidos a concurso nas Grandes Dionísias, o drama satírico surge como a quarta e última peça do que se passou a designar por tetralogia. Ao que se julga, esta inovação terá ocorrido por ocasião da reorganização desse festival (ca. 502-501 a. C.), trazida pela mão de Pratinas de Fliunte³. O drama satírico constitui, pelo menos na sua origem, um género intimamente ligado à tragédia, parentesco que se revela não só pelas semelhanças de forma e tema, mas também porque saía das mãos do mesmo poeta, o tragediógrafo. Composto, como se disse, para ser apresentado na sequência das três tragédias que o precedem, o satyrikón drama, a avaliar pelo exemplar de que dispomos, mantém a estrutura daquelas (prólogo, párodo, episódios, intercalados por cantos corais ou estásimos, e êxodo) e inspira-se nas mesmas temáticas (de cariz mitológico). É precisamente a consideração deste último aspecto que nos permite avaliar a especificidade do género, característica, como veremos, resposável pela sua crescente autonomia relativamente à tragédia.

De facto, à excepção das Antestérias, dos restantes festivais em honra de Dioniso (Dionísias Rurais, Dionísias Urbanas ou Grandes Dionísias, e Leneias) faziam parte concursos de teatro. Todos eles

² Para uma informação pormenorizada sobre os festivais de teatro na Grécia Antiga, vide: M. H. Rocha Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica*, vol. 1, *Grécia*, Lisboa, 102006, 352-365; H. W. Parke, *Festivals of the Athenians*, London, 1991; A. PicKard-Cambridge, *The dramatic festivals of Athens*, Oxford, 21963; S. G. Cole, «Procession and celebration at the Dionysia», in R. Scodel (ed.), *Theater and society in classical world*, Michigan, 1993, 25-38, e P. E. Easterling, «Tragedy and ritual», in R. Scodel (ed.), *op. cit.*, 7-23.

³ Fliunte era uma localidade situada próximo de Corinto. Para uma discussão sobre as origens, história e funções do drama satírico, vide: R. Seaford, *Euripides, Cyclops*, 10-33; L. Paganelli, «Il drama satiresco. Spazio, tematiche e messa in scena», *Dioniso* 59. 2, 1989, 213-282; D. F. Sutton, *The Greek satyr play*, Meisenheim am Glam, 1980.

integravam no seu programa rituais diversos. Um destes era, precisamente, a encenação do cortejo mítico que acompanhava Baco, o thíasos. Para além das Bacantes ou Ménades — as mulheres que, cobertas com uma pele, geralmente de gamo ou corça, e empunhando o tirso⁴, acompanham o deus, dançando ao som de música de percussão e entoando o grito báquico de «Évoe», os Silenos ou Sátiros são o elemento masculino que integra o cortejo de fiéis seguidores de Dioniso. A novidade de Pratinas, isto é, a origem do drama satírico, terá correspondido a dotar de um texto o chamado kômos, ou seja, os cantos e danças executados por esses seres mitológicos híbridos (de corpo humano e equino), em honra de Baco.

Inicialmente conhecidos entre os Gregos de dialecto iónico como Silenos e entre os falantes de dialecto dórico como Sátiros, estas figuras míticas vêm geralmente representadas na iconografia como homens com cauda e orelhas de cavalo, nariz achatado, por regra calvos (mesmo se jovens), com espessas barbas e o falo erecto e de proporções sobre-humanas⁵. Desta identificação inicial entre Silenos e Sátiros evoluiu-se para um estádio que é o que encontramos já nos finais do século V a. C., no Ciclope. Ou seja, «Sileno» é o nome dado ao sátiro ancião, pai dos jovens, denominados pelo genérico «Sátiros».

⁴ O tirso é um bastão decorado com ramagem de hera e encimado por uma pinha ou simplesmente por um novelo da referida planta. Para uma reflexão mais detida sobre Dioniso e os rituais báquicos, leia-se: W. F. Otto, *Dioniso, mito y culto*, Ediciones Siruela, 1997; W. Burkert, *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*, Lisboa, 1993, 318-328, 431-436, 553-563; M. Miranda, «O 'horripilante', objecto estético n'As Bacantes de Eurípides», *Humanitas* 47, 1995, 197-231; R. Seaford, *Dionysos*, London and New York, 2006, 13-104.

⁵ Chegaram também a ser representados com o corpo metade humano e metade animal, apresentando da cintura para baixo a forma de um cavalo ou bode. A iconografia dos sátiros pode observar-se em diversos vasos gregos, de que destacamos dois dos mais famosos: o crater de Richmond, que ilustra dois Sátiros junto de Polifemo cego; o «vaso de Pronomos», cuja denominação lhe advém do nome atribuído na própria peça à figura central, o flautista — este encontra-se rodeado por actores de um drama satírico, pois vêem-se várias figuras vestidas de sátiro, umas com a máscara posta outras segurando-a na mão; sobressai deste conjunto, integrado também por Hércules e o velho Sileno, Dioniso abraçado a Ariadna. Todas as imagens estão reproduzidas em R. Seaford, *Euripides, Cyclops*, Plate II e Plate III.

Na mitologia são divindades ou gênios da natureza, que passaram a incorporar o cortejo de Baco. Estão geralmente conotados com a luxúria e a obscenidade, atitudes que evidenciam nas perseguições que movem às Ménades e às Ninfas.

Com a criação do género dramático do satyrikón drama, ganhando-se, no palco dos concursos de teatro, um espaço especial para o tratamento da temática báquica. O drama satírico é, por natureza, uma «história de Baco», ou seja, desempenha, no contexto religioso que envolvia os concursos de teatro, a função importante de assegurar que o deus patrono do festival tinha sempre um lugar garantido entre as manifestações culturais e literárias dos seus fiéis⁶. Na verdade, o satyrikón drama tem como característica essencial da sua identidade a presença obrigatória de um coro de sátiros, figuras inevitavelmente ligadas a Baco. No entanto, quando consideramos a evolução que a presença do género teve nos concursos, percebemos que a tendência, já na Antiguidade, era para a sua autonomia relativamente à trilogia e até mesmo secundarização.

Sinal claro dessa independência é o facto de não ser necessária a coerência temática entre a trilogia e o drama satírico, isto é, as peças não tinham de estar unidas pelo tema. Aliás, sobretudo depois de Ésquilo (o mais antigo dos trágicos e aquele que apresenta mais casos de unidade temática nas trilogias), verifica-se uma tendência para o drama satírico se individualizar da tetralogia ou até mesmo para ser substituído por outra tragédia ou não constar dos concursos. Eurípidés compôs uma tetralogia que exemplifica essa possibilidade de excluir o drama satírico — substituído pela tragédia *Alceste*, no conjunto de quatro peças de que também fazem parte *Cretenses*, *Alcméon* e *Télefo*⁷. A avaliar pelas inscrições com os nomes de ac-

⁶ Como se sabe, nos géneros trágico e cómico não havia qualquer imposição quanto aos motivos a tratar. De facto, do conjunto das comédias e tragédias chegadas aos nossos dias, apenas uma peça, *Bacantes* de Eurípidés, pode ser epitada de «história de Baco». Para um breve estudo comparativo entre esta tragédia e o *Ciclope*, atendendo ao facto de serem as duas únicas peças dedicadas à temática dionisiaca a ter chegado aos nossos dias, cf. R. Seaford, «Dionysiac drama and the dionysiac mysteries», *Classical Quarterly* 31. 2, 1981, 252-275 (em especial, 272-275).

⁷ Curiosamente, desta tetralogia apenas chegou até nós precisamente aquela que se considera ter sido a última a ser apresentada, substituindo o drama satírico, a *Alceste*.

tores e de peças (dentro de cada género), que chegaram até nós, constatando-se que o divórcio entre os dois géneros se terá verificado por finais da Época Clássica, sendo uma realidade generalizada ao longo do Período Helenístico, pois a tragédia e o drama satírico passaram a ser apresentados em concursos distintos⁸. Note-se, ainda, que, dos três festivais dionisiacos que incluíam teatro, houve um, as *Leneias*, que nunca incluiu no seu programa o drama satírico.

Não obstante a distinção a que se assiste entre os percursos seguidos pelos dois tipos de drama, a verdade é que o conteúdo das histórias dos dramas satíricos e a mensagem que encerram têm sido interpretados à luz da relação primordial que uniu os dois géneros. Se a hilaridade e os elementos obscenos que atravessam a peça, bem como o final feliz com que encerra, aproximam o drama satírico da comédia, a presença de heróis míticos, os enredos a que dão corpo e a estrutura formal da composição ligam-no à tragédia. Conforme teremos oportunidade de pormenorizar na segunda parte desta introdução, dedicada ao estudo do *Ciclope* propriamente dito, o drama satírico apresenta o mundo da tragédia às avessas. Considerado por Dana F. Sutton uma «réplica em miniatura da tragédia», o drama satírico apresenta como uma das marcas mais notórias dessa subversão o tom cómico de que se reveste⁹. No entanto, para já basta adiantar, em traços gerais, que na tragédia o poeta confronta o público com um mundo desordenado, o reverso da ordem que deve reger o mundo real da vida na pólis. Como sugere V. Turner, o universo da tragédia seria o que poderia chamar-se uma «antiestrutura», um espaço ficcional em que se infringem todas as instituições e regras que pautam a vida dita civilizada¹⁰. São os irmãos que se matam uns aos outros, os pais que amaldiçoam os filhos, as mulheres que recusam

⁸ Vide R. Seaford, *Cyclops*, 25-26.

⁹ Como escreveu a autora: «A satyr play is a miniature replica of tragedy in which the same structure, poetry, dramaturgy, and repertoire of characters and myths are employed in such a way that the idea of tragedy is turned comically topsy-turvy» («Euripides' *Cyclops* and the *Kyôgen Esashi Jûdô*», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 32, 1979, 58).

¹⁰ Para uma leitura da tragédia como «antiestrutura» e do drama satírico como espelho da boa ordem do mundo real, cf. A. P. Burnett, *Revenge in Attic and later tragedy*, Berkeley, Los Angeles, London, 1998, cap. 3, «Festival vengeance: Euripides' *Cyclops* and Sophocles' *Ajax*», 64-98, em especial 71, n. 24.

casar-se e os generais que recebem a morte das mãos assassinas das esposas!!! Ao invés, um drama satírico que tem por tema central o motivo da vingança, como é o caso do Ciclope, permite que o público não regresse ao lar sem ver restabelecida a ordem «normal» das coisas. À luz da definição aristotélica de tragédia, segundo a qual «a mesma deve imitar factos que causem temor e compaixão»¹¹, compreende-se que todas as histórias de vingança são antitrágicas. Ou seja, uma vez que os sofrimentos infligidos ao infractor por um vingador são merecidos, não se desperta no público a compaixão (éleos), pois essa «tem por objecto quem não merece a desdita»¹². Tão-pouco é capaz de suscitar o temor (phóbos), sentimento que «visa os que se assemelham a nós»¹³, situação em que não se enquadra um monstro antropófago como Polifemo.

Uma história de vingança retrata, por conseguinte, um mundo ordenado, em que a lei (nomos) se cumpre. A mensagem da história reveste-se, assim, de um significado moralizante, através do qual se dá uma lição, que pode ser, como sucede nesta e noutras peças de temática idêntica, a demonstração de que o crime não compensa, pois o infractor será irremediavelmente castigado¹⁴.

¹¹ Cf. *Poética* 1452b 32-33, trad. de A. M. Valente, *Aristóteles, Poética*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, 60.

¹² Cf. *Poética* 1453a 5, *idem*, 61.

¹³ Cf. *Poética* 1453a 5-6, *idem, ibidem*.

¹⁴ Os três trágicos compuseram dramas satíricos subordinados ao motivo da vingança. Em *Os Ostólogos* de Ésquilo, Ulisses mata os pretendentes de Penélope, responsáveis pela delapidação da fortuna do rei durante a sua ausência na Guerra de Tróia. *Cedálion*, peça composta por Sófocles, narra uma de duas vinganças: ou de Enópion sobre Oríon, por este ter querido violar a sua filha Mérope, ou de Oríon sobre Enópion, para tirar desforço do facto de o rei de Quios o ter cegado. Da autoria de Eurípides estão referenciadas outras três peças, para além do *Ciclope*: em *Autólico*, Sísifo vinga-se do facto de Autólico, avô de Ulisses, lhe ter roubado os rebanhos, raptando-lhe a filha, futura mãe do rei de Ítaca, Anticleia; em *Euristeu* dava-se conta do regresso de Hércules do Hades à terra, com o propósito de punir o antigo amo, por todos os trabalhos que lhe exigiu; em *Sísifo*, Hércules vinga-se do furto das éguas antropófagas de Diomedes. Vide Burnett, *op. cit.*, 73-74, n. 32.

Ciclope de Eurípides

Tal como sucede com várias outras peças, também para o Ciclope não é possível apresentar uma data de composição segura. As opiniões têm pendido para dois extremos. Os estudiosos que consideram o drama satírico uma obra da maturidade de Eurípides, situam a sua apresentação em 408 a. C., integrando, portanto, a tetralogia de que faz parte o Orestes. Abonam a sua tese quer com aspectos formais quer de conteúdo. Quanto aos primeiros, evocam a presença de três actores em cena (Ulisses, Sileno e Polifemo), o intertexto linguístico com a *Andrómeda* (412 a. C.), da autoria de Eurípides, e com o *Filoctetes* (409 a. C.) de Sófocles, bem como aspectos de ordem métrica e do enredo¹⁵. Há, porém, quem faça recuar a data para ca. 430 a. C., vendo na peça uma paródia da *Hécuba*. Neste caso é a recorrência dos mesmos motivos que permite aproximar as duas obras, a saber: a cegueira como método de vingança sobre um inimigo; a oposição barbárie versus civilização¹⁶.

Certamente o leitor/espectador moderno da peça não fará depender o seu apreço e interesse pelo drama desta questão, mas sim de

¹⁵ O principal defensor desta posição é R. Seaford («The date of Euripides' *Cyclops*», *Journal of Hellenic Studies* 102, 1982, 161-172; *Euripides, Cyclops*, 48-51), a que se juntaram posteriormente outros nomes, como M. Vickers («Alcibiades on stage: *Philoctetes* and *Cyclops*», *Historia* 36, 2, 1987, 171-197) e M. Guardini [«Note per una lettura del *Ciclope* di Euripide», in L. Finis (ed.), *Scena e spettacolo nell'Antichità. Atti del Convegno Internazionale di Studio, Trento, 28-30 marzo 1988*, Trento, 1989, 205-217]. Estes últimos fundamentam as suas opiniões em factos históricos da vida da Atenas contemporânea, que, nos anos finais da Guerra do Peloponeso, se encontra profundamente dilacerada por uma grave crise ética, social e política.

¹⁶ É o caso de D. F. Sutton, *op. cit.*, 53-64, em especial 59 e n. 19. A autora considera que o *Ciclope* apresenta vários motivos comuns com a *Hécuba*. Desde logo, ambas as histórias relatam uma vingança, materializada, em parte (no caso da *Hécuba*), da mesma maneira, isto é, provocar a cegueira do inimigo. A rainha de Tróia vinga-se da traição do antigo hóspede Polimestor, aplicando-lhe um sofrimento igual ao que ele lhe causara (mata-lhe os filhos) e tirando-lhe a vista. Tanto na tragédia como no drama satírico, cabe à vítima do acto de vingança predizer as desgraças que esperam o seu opositor. Outro motivo central de ambas as peças, e que abrange o acabado de referir, é a oposição barbárie versus civilização.