Universidade Federal do Rio de Janeiro
Faculdade de Letras
Departamento de Letras Clássicas

A SÚPLICA EM *SUPLICANTES* DE EURÍPIDES

Brian Gordon Lutalo Kibuuka

Rio de Janeiro
Dezembro de 2013

A SÚPLICA EM *SUPLICANTES* DE EURÍPIDES

BRIAN GORDON LUTALO KIBUUKA

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas (Culturas da Antiguidade Clássica – Modos e Tons do Discurso Grego) da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

Orientador: Prof. Doutor Ricardo de Souza Nogueira

Rio de Janeiro
Dezembro de 2013

À Edeny, meu paraíso.
Ao Beto, in memoriam*.*
À Sônia, mãe amorosa.
Àqueles cuja alcunha é cooperar.

AGRADECIMENTO

Agradeço:

a Deus, Autor e Consumador de tudo, Amigo Fiel;
à Edeny, companheira que dá sentido à jornada, meu amor, minha inspiração, felicidade minha;
ao Beto (in memoriam), que viveu e deixou um grande legado para mim;
à Simone Bondarczuk, amiga, primeira professora de grego, exemplo;
à Igreja Batista do Jardim Joari pela oração, estímulo e carinho; à Renata Gonçalves Nogueira, cuja lealdade e exemplo são inspiradores; aos colaboradores pastorais e diáconos, cujo carinho e zelo me permitiram o tempo necessário para fazer as pesquisas;
aos amigos Emerson Almeida, Marcelo Coutinho, Luana Cruz e Alexandre Santos, Luciana Bomfim e Marco Lima, clássicos, modernos, contemporâneos;
aos companheiros de vocação Joás Menezes, Márcio Anhelli e Márcio Tenponi;
ao meu orientador, Prof. Dr. Ricardo de Souza Nogueira, amigo e conselheiro;
à Fátima Nogueira, pelo auxílio e amizade;
ao Prof. Dr. Alexandre Carneiro Lima, incentivador e amigo;
ao NEREIDA, especialmente aos amigos Talita Silva, Mariana Virgolino, Márcio Mendes e Camila Jourdan;
ao Prof. Dr. Auto Lyra Teixeira e Prof. Dra. Tania Martins Santos, professores exemplares;
aos Doutores Ágabo Borges de Souza, Isaías Lins e Moizes Oliveira, amigos;
aos prof. Doutores Maria do Céu Fialho e Delfim Leão, exemplos d'além mar;
aos amigos João Diogo Loureiro e Sophia Carvalho, amigos d'além mar;
às amigas Dalila Costa e Francisca Louro, pelo ânimo e força;
àquelas pessoas cujo apoio me fizeram chegar até aqui: Godfrey Kibuuka e Sônia Kibuuka (pais); Samaly Kibuuka e Gláucia Kibuuka (irmãs); José Carlos Duque, Dalva Duque, Carina Duque, Cristiane Duque, Cassiane Duque e família; Daniel Souza, Alzimar Souza, Amanda Santos, Aline Carvalhaes e família; João Macena, Ruth Macena, Amanda Macena, Leonardo Macena e família;
à Greice Drumond, por seu apoio no princípio desta jornada nos estudos clássicos, e à família Drumond: João, Rute, Michael e James;
ao irmão e amigo Pedro Barbosa, Joice Barbosa e família, pessoas cujo auxílio nos momentos difíceis me fez chegar até aqui;
à CAPES, pelo incentivo financeiro à pesquisa;
ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas.

RESUMO

O suplicante, a súplica e o conjunto de índices que os representam são importantes nas relações sociais na Grécia Antiga. Porém, a representação do suplicante, da súplica e de tais índices na tragédia euripidiana tem particularidades que apontam para o enriquecimento dos sentidos e significados relacionados ao ato de suplicar. Esta dissertação se propõe a analisar tal questão na obra de Eurípides e na tragédia *Suplicantes*, com o objetivo de perceber inovações no drama euripidiano. Visa, por fim, analisar *Suplicantes* com o propósito de observar as diferenças entre essa peça e as demais de Eurípides em relação ao tema.

Palavras-chave: Tragédia Grega, Eurípides, Suplicantes, Súplica

ABSTRACT

The suppliant, the supplication and the set of indices that represent them are important to the social relationships in Ancient Greece. However, the representation of suppliant, and supplication, and such indices in Euripidean tragedy has particularities that point to the enrichment of the senses and meanings related to the act of begging. This dissertation proposes to examine this question in Euripides' work and in the tragedy *Suppliant Women*, aiming to realize innovations in Euripidean drama. It also aims to analyze *Suppliant Women* for the purpose of observing the differences between this play and the other plays of Euripides relating to this theme.

Keywords: Greek Tragedy, Euripides, Suppliants, Supplic

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....7

1. A Súplica e o Suplicante na Literatura Grega.....20

1.1 A etimologia da súplica e do suplicante na literatura grega.....21
1.2 As estruturas narrativas na descrição da súplica e do suplicante como evidências da inovação euripidiana.....27

2. A Súplica e a Suplicante em Eurípides.....37

2.1 O drama de Eurípides.....38
2.2 A súplica como modalidade do *páthos* euripidiano.....46
2.3 Exemplos de súplica e suplicante na tragédia de Eurípides.....59

3. A Súplica e a Suplicante em *Suplicantes* de Eurípides.....83

3.1 O imperialismo, a guerra e como substrato da peça *Suplicantes*.....84
3.2 Análise do lugar da súplica e do suplicante em *Suplicantes*.....94
3.2.1 Etra e a reciprocidade que surge da guerra: exogenia, política e maternidade.....95
3.2.2 Adrasto e o masculino-feminino: fim da liminaridade por ocasião da guerra.....110

CONCLUSÃO.....120

REFERÊNCIAS.....125

INTRODUÇÃO

A tragédia grega é caracterizada pelo conflito, pelo abismo que separa a compreensão geral de felicidade e bem-estar da condição das personagens trágicas, que sempre se movem em desconforto, em crise, em conflito, em *agôn.* A tragédia grega, no período clássico, é encenada[1] – e por isso, é construída socialmente, sendo parte de um festejo coletivo e objeto de julgamento da plateia e dos juízes.[2] Ela só pode ser recebida, entendida e julgada se cumprir eficazmente o que propõe: manifestar o trágico sob formas acessíveis à compreensão da audiência.

O título desta dissertação, *A súplica em* Suplicantes *de Eurípides*, aparentemente remonta para uma obviedade: uma tragédia cujo título é *Suplicantes* deveria, segundo o título sugere, conter personagens em posição súplice, consoante códigos socioculturais específicos, próprios dos gregos.[3] Porém, para ser trágica, *Suplicantes* não precisa ser meramente convencional – e não é. Nessa tragédia, são postos em cena os conflitos e as crises presentes no

---

[1] Adota-se neste trabalho o conceito de encenação de VEINSTEIN, que afirma: a encenação é a disposição no tempo e no espaço de atuação dos elementos de interpretação cênica de uma obra dramática. É a materialização do texto que se dá pelo trabalho do ator e pela inserção da representação em um dado espaço cênico durante o tempo de encenação diante de espectadores. Ver: PAVIS, P., *Dicionário de Teatro*, São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 122-127.

[2] As tragédias eram encenadas em um concurso cívico, sendo "instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. Instaurando sob a autoridade do arconte epônimo, no mesmo espaço urbano e segundo as mesmas normas institucionais que regem assembleias ou os tribunais populares, em espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado e julgado por representantes qualificados das diversas tribos, a cidade se faz teatro" (VERNANT, J-P., *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 10).

[3] O *teatro* era o lugar dedicado à realização das festividades em que os cidadãos eram educados para a civilidade e participavam de atividades de interação pública. As ações trágicas, mais do que elementos tradicionais que constam nos mitos, são evidências do 'espaço cultural' e continuam latentes na encenação, o que permite a caracterização do ideário vigente pela existência, nas tragédias, de significativas evidências das questões colocadas em discussão pelo tragediógrafo. Por meio dos textos encenados, não é conduzido ao palco apenas o mito (no sentido *ricoeuriano* do termo), mas emerge ao palco um conjunto de símbolos significativos para as relações sociais dos espectadores, em especial aqueles que fazem parte da realidade cultural vigente na época de encenação. Nas peças euripidianas estão destacados muito mais elementos relacionados às questões vigentes na sociedade em conflito do que elementos dedicados à necessidade de readmitir o passado heróico retratado nos mitos encenados. A súplica é um desses elementos contextuais que podem ser analisados. Segundo Segal, "o teatro, mais ainda do que a assembleia ou tribunal, é o local onde a emoção das massas se manifesta plenamente" (SEGAL, C., O ouvinte e o espectador. In: VERNANT, J-P., *O Homem Grego*, Lisboa: Presença, 1994, p. 186). A tragédia apresenta aspectos da realidade do seu contexto, aspectos que podem ser submetidos de modo por vezes sutil a "debates, contradições e questionamentos que surgem desses autores pela abstração que fazem" (WILLIAMS, R., *Tragédia moderna*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 36).

conhecido mito[4] dos sete guerreiros que lutam ao lado de Polinices para recuperar Tebas das mãos do seu irmão, o usurpador Etéocles. A peça foi encenada entre 423 e 421 a.C., sendo a sétima tragédia do tragediógrafo ateniense.[5] A tragédia de Eurípides menciona o rei Adrasto em expedição a Tebas, acompanhado do exército Argólida, expedição que termina no fracasso e na morte dos heróis que permanecem insepultos. Ambientada em Elêusis, as suplicantes da peça de Eurípides, aparentadas dos sete chefes que lutaram e pereceram na guerra contra Tebas,[6] vão junto a Adrasto, rei de Argos e líder da expedição, implorar a Teseu a defesa do seu direito de sepultarem os seus filhos, maridos e irmãos. Logo, o argumento da tragédia euripidiana mostra os familiares dos heróis mortos recorrendo a Atenas para solicitar auxílio diante das demandas da religião, desobedecidas por causa do decreto público que ordenava a proibição de sepultar os corpos dos vencidos.

O desfecho do enredo[7] de *Suplicantes* é positivo: Teseu atende aos rogos das mulheres súplices, derrota os tebanos na batalha e traz os corpos de volta para Elêusis, onde os mortos são chorados e cremados (uma das viúvas, Euadne, lança-se em direção à pira, sacrificando-se

[4] A concepção de mito adotada neste trabalho é a de Paul RICOEUR. Esse autor afirma que o mito é um relato tradicional que se refere a imagens e fábulas pertencentes a uma cronografia e topografia originárias, que são narradas com o objetivo de que o ser humano se compreenda em seu mundo – e, sendo assim, o mito tem funções simbólicas (RICOEUR, P., *Finitud y Culpabilidad*, II. *La simbolica del Mal*, Madrid: Taurus, 1982, p. 168-169). O mito pertence, em um primeiro momento, ao domínio do distinto, do dessemelhante, ao colocar em cena aspectos típicos da realidade distanciada pelo tempo ou pela cultura. Disso surge o primeiro problema da pesquisa, relacionado à viabilidade da consideração do mito e de sua recepção entre autores, conservando matizes que eram próprias quando de sua enunciação e inserindo modificações importantes.

[5]Adota-se aqui a datação de MCLEISH, K., *A Guide to Greek Theatre and Drama*, Londres: Methuen, 2003, p. 106.

[6] Os nomes dos sete chefes são: Tideu, Capaneu, Etéocles, Hipodêmom, Partenopeu, Amphiarau e Polinices.

[7] Segundo ARISTÓTELES, "ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας" ["o enredo é o arranjo das ações, o princípio e a alma da tragédia"] (*Poética* 1450 a 38). Vai-se além neste trabalho: adota-se aqui o aprofundamento de RICOEUR ao conceito. O autor relaciona enredo à intriga, afirmando que "[...] o tecer da intriga foi definido, no plano mais *formal,* como um dinamismo integrador, que tira uma história una e completa *de* um diverso de incidentes, ou seja, transforma esse diverso *em* uma história una e completa" (RICOEUR, P., *Tempo e narrativa*, v. 2, Campinas: Papirus, 1995, p. 16). Ou seja, o enredo é uma sequência de fatos delimitados dentre tantos outros, um recorte que permite ao leitor/espectador encontrar o sentido da narrativa. Conforme diz CULLER, "de um outro ângulo, o enredo é o que é configurado pelas narrativas, já que apresentam a mesma 'história' de maneiras diferentes" (CULLER, J., Narrativa. In: CULLER, J., *Teoria literária: uma introdução*, São Paulo: Beca, 1999, p. 86). Sendo assim, o enredo pressupõe uma organização por parte do autor, que pressupõe a compreensão do seu leitor/espectador.

voluntariamente). Atena, *dea ex machina*, prevê que os filhos dos sete um dia destruirão Tebas, e ordena a Adrasto jurar que fará uma aliança eterna entre Argos e Atenas.

Observa-se na tragédia *Suplicantes* inovações[8] euripidianas agregadas ao mito original. A principal delas, porém, assume nesta pesquisa particular importância: Teseu, herói mítico de Atenas, aparece como responsável por tomar os corpos dos heróis mortos.[9] A inovação euripidiana faz com que a súplica assuma um novo lugar – torna-se não mais um dado mítico, mas um importante fator na dinâmica das relações vigentes, tanto na Atenas do drama, quanto na Atenas dos espectadores. É passível de análise tanto o drama propriamente dito quanto o drama social vigente no tempo da encenação, uma vez que há uma ligação entre os valores encenados e os valores ensinados aos espectadores atenienses pelo tragediógrafo.[10] Assim como o rei do passado remoto de Atenas resgatou os mortos, a cidade do teatro, Atenas, em guerra contra Tebas, deve resgatar os mortos na batalha, cujos corpos estavam sob a posse dos tebanos. Sendo assim, a analogia possível entre a ficção e a realidade permite inferir, preliminarmente, que as súplicas da peça correspondem à súplica do tragediógrafo em favor das famílias dos mortos, bem como manifesta sua contrariedade em relação à atitude de Tebas. Tal dado é o ponto de partida desta pesquisa.

A premissa teórica que norteia este trabalho é que as categorias[11] de súplica e a caracterização da suplicante necessitam de exame quanto ao seu significado, visto que ambas

---

[8] Ler as tragédias de Eurípides após ler as tragédias de Ésquilo e Sófocles permite perceber, segundo HALL, desde o início, a existência no tragediógrafo de um prólogo com 'configurações exóticas' em relação aos prólogos dos seus antecedentes e contemporâneos. Tal fato permitia, desde o início, inferir que o drama euripidiano, constituído por 'tragédias inovativas', aguçavam da percepção da audiência (HALL, E., *Greek Tragedy: Suffering under the Sun*, Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 33) Tais inovações devem ser entendidas como relacionadas às representações, já que *expressões, imagens, ideias e* valores, transformados em um autor, modificam a apreensão da sua audiência. Ver: JODELET, D., Representações Sociais; um Domínio em Expansão. In: JODELET, D. (org.), *As Representações Sociais*, Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001, p. 27-28.

[9] Segundo FERREIRA: "A versão que associa a cidade de Teseu ao mito, concedendo-lhe relevo decisivo na libertação dos corpos dos Sete Heróis caídos em Tebas, deve ter-se formado, nos seus aspectos essenciais, no século VI, no tempo de Pisístrato e graças à propaganda deste governante" (FERREIRA, J. R., Aspectos políticos nas Suplicantes de Eurípides, *Humanitas* 37-38, p. 87). A evidência de que a versão em circulação da presença de Teseu no mito é anterior a Eurípides pode ser lida em ÉSQUILO, *Eleusínios*, frags. 267-270 Mette.

[10] SEGAL, C., O ouvinte e o espectador. In: VERNANT, J-P., *O Homem Grego*, Lisboa: Presença, 1994, p. 186.

[11] O conceito de categoria utilizado aqui não é o aristotélico, para quem as categorias são "expressões que são ditas sem qualquer combinação" (ARISTÓTELES, *Categorias*, Porto: Porto Editora, 1995, 1b25), modos que permitem

não existem propriamente como mera representação[12] motivada pela condição das personagens trágicas, mas são dotadas de sentidos, que são atribuídos de forma múltipla pelos múltiplos grupos que reconhecem tais categorias. O espaço de encenação e as inovações euripidianas formam um amálgama que ressignifica a figura do suplicante e o ato de suplicar.[13]

A ressignificação das categorias presentes no drama trágico euripidiano funda uma ambiguidade que está, segundo Still, relacionada às situações concretas, destinações, ressignificações e várias outras operações que permitem a identificação dessa figura e ato como objetos importantes de análise tanto da vida cotidiana quanto das representações literárias das mesmas – ou seja: súplicas e suplicantes tornam-se chaves de leitura, elementos que permitem o aprofundamento na análise da obra.[14] Portanto, o que ocorre no espaço de encenação é simbólico e, ao mesmo tempo, está atrelado às relações vividas nas territorialidades – e, nesta pesquisa, o tema da súplica atrela-se ao espaço de encenação, ao território de limites profusos perpassado pelo mito. Ao mesmo tempo, súplicas e suplicantes são apresentados em um espaço público, mas têm relações com o espaço privado. Uma vez encenadas as representações de tais

---

que a matéria e a forma sejam realizadas. Adota-se aqui, para a ideia de súplica, o conceito de categoria de FOUCAULT, para quem "a linguagem se entrecruza com o espaço" (*As palavras e as coisas*, São Paulo: Martins Fontes, 1981, p. 7), sendo as categorias o solo epistemológico a partir do qual são feitas as classificações – e não a verdade sobre as coisas. Portanto, falar sobre súplica permite "nomear, falar, pensar" (FOUCAULT, M., *As palavras e as coisas*, São Paulo: Martins Fontes, 1981, p.9) sobre o ato de suplicar, de se quedar, de pedir, de sofrer... Em relação ao suplicante, usa-se aqui o conceito de imagem de DELEUZE, para quem as imagens são forças reais que fazem o pensamento. Segundo DELEUZE, "o que nos força a pensar é o signo. O signo é objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; ele é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento" (*Proust e os signos*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p. 96). Sendo assim, a partir do conceito adotado, a imagem de um suplicante corresponde a um pensamento a respeito de um suplicante, a uma construção ideológica e social por parte o tragediógrafo em sua interação com a plateia (em um sentido mais restrito) e com o contexto de encenação (em um sentido mais amplo).

[12] O conceito de representação ou representação social utilizado neste trabalho parte do princípio de que essa "é uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social. Igualmente designada como saber de senso comum ou saber ingênuo, natural, esta forma de conhecimento é diferenciada, entre outras, do conhecimento científico. Entretanto, é tida como um objeto de estudo tão legítimo quanto este, devido a sua importância na vida social e à elucidação possibilitadora dos processos cognitivos e das interações sociais" (JODELET, D. (org.), *As Representações Sociais*, Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001, p. 22).

[13] KILLIAN, Ted, Public and Private, Power and Space. In: LIGHT, A. & SMITH, J. (ed.), *The Production of Public Space*, Lanham: Rowman & Littlefield, 1998, p. 124.

[14] TÉTREAULT, Mary Ann, Formal Politics, Meta-Space, and the Construction of Civil Life. In: LIGHT, A. & SMITH, J. (ed.), *The Production of Public Space*, Lanham: Rowman & Littlefield, 1998, p. 81-97.

categorias, o mito e os temas míticos que elas portam ganham amplitude, desencadeiam o trágico e, mais ainda, estimulam a reflexão e até mesmo a *práxis*.

O tema da súplica, vislumbrado com base na pressuposição de sua amplitude na peça *Suplicantes*, torna-se parte de um princípio significativo, que se ramifica desde o enredo trágico até o enredo social,[15] no qual a simbolização e a transmutação de valores coletivos conhecidos dos espectadores surgem para gerar o efeito dramático. A tragédia reflete, processa e reprocessa elementos pertencentes ao contexto mais amplo, ao mesmo tempo em que evoca questões e as trabalha nos campos simbólicos da arte;[16] porém, o faz com implicações que ultrapassam tais limites.

É preciso estabelecer como temática o caráter trágico da súplica na peça em questão, o que permite dissertar não apenas a respeito das suplicantes e das ocasiões que são alvo das suas súplicas nos limites da tragédia escolhida, *Suplicantes* de Eurípides, mas também abordar o conjunto de representações relacionado aos assuntos presentes na tragédia aqui analisada. Deve-se ainda tratar das evocações mais gerais dos valores gregos relacionados aos temas nessa tragédia, valores presentes na tradição mítica com a qual Eurípides dialoga, bem como da mediação indispensável do contexto do discurso trágico, que incide no drama e, até certa medida, contribui com o mesmo.[17]

As evidências da existência de um conceito mais amplo de súplica e da imagem do suplicante são latentes através dos manuscritos e fragmentos que a Antiguidade legou. Eles dão conta significativamente da importância do conceito e da imagem na Atenas Clássica e

---

[15] A ideia de enredo social aqui presente diz respeito à relação analógica existente entre o enredo trágico da peça e o enredo social dos espectadores, que serve de referência para a tragédia e com ela conserva uma relação simbiótica.

[16] Adota-se aqui a concepção de 'campo simbólico' de Pierre BOURDIEU (*O poder simbólico*, Rio de Janeiro: Bertrand, 1998) e de FOUCAULT (*A arqueologia do saber*, 4. ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995), especialmente a concepção do primeiro de que os contextos e as possibilidades dos discursos, inclusive o literário, têm relação com aspectos sociais – ou seja, a produção do discurso não é realizada sem relação com o contexto.

[17] Segundo Segal, "o teatro, mais ainda do que a assembleia ou tribunal, é o local onde a emoção das massas se manifesta plenamente". SEGAL, C., O ouvinte e o espectador. In: VERNANT, J-P., *O Homem Grego*, Lisboa: Presença, 1994, p. 186.

permitem também a caracterização do ideário neles vigente. Há em *Suplicantes* significativas evidências das questões cívicas, jurídicas e morais ligadas à súplica e aos suplicantes. Colocar lado a lado a súplica em *Suplicantes* e os extratos do mesmo tema em outros autores da mesma época permite constatar que, por meio da encenação da tragédia *Suplicantes* de Eurípides, não apenas o mito é conduzido ao palco, mas emerge junto com ele inevitavelmente um conjunto de símbolos significativos para as relações sociais dos espectadores, em especial daqueles que fazem parte da realidade cultural vigente nos períodos de guerra, situação em vigor no tempo da encenação.[18] Portanto, no primeiro capítulo, investigar-se-á os sentidos da súplica e do suplicante na literatura grega anterior a Eurípides para servir de referência comparativa com *Suplicantes*, permitindo o evidenciar das particularidades desta peça.

Parte-se aqui da hipótese de que as tragédias euripidianas trazem em seu bojo muito mais elementos relacionados às questões vigentes na sociedade em conflito do que elementos dedicados à necessidade de readmitir o passado heróico retratado nos mitos encenados. Logo, a investigação aqui proposta analisa a concepção euripidiana de súplica e a imagem do suplicante em tragédias em que a súplica não ocupa um papel central. O segundo capítulo se dedica a tal análise, com o objetivo de promover uma concepção das inovações euripidianas em relação ao tema, sem que se trate do cerne da questão da dissertação. O terceiro capítulo, por fim, analisa as súplicas de *Suplicantes*, observando o lugar e o sentido das mesmas.

Para explorar a questão da dicção mítica euripidiana a respeito da súplica, a pesquisa aqui proposta procura explorar as associações tradicionais feitas em relação às mulheres no autor, associações mais evidentes no tratamento dispensado às suplicantes.[19] A disjunção

[18] Ésquilo encenara, em 472, a peça *Os Persas*, imediatamente após a vitória contra Xerxes. Surge com a peça do tragediógrafo a tendência de, na emergência de um conflito, discutir a guerra e a paz no espaço simbólico do teatro, tendência que tem Eurípides como principal representante. Ver: FERREIRA, J. R., *A Grécia Antiga*, Lisboa: Edições 70, 1992, p. 138.

[19] Eurípides era conhecido por representar personagens femininas em estado de penúria. ARISTÓFANES, comediógrafo grego, destaca tal característica do drama euripidiano em *Tesmoforiantes*. Em tal peça, as mulheres querem se vingar de Eurípides porque ele as maltrata em seus dramas e um parente do tragediógrafo, diante da recusa de Agatão, se veste de mulher e participa da reunião exclusiva às mulheres no afã de defender sua causa. Em relação aos suplicantes, é em *Acarnenses* que Eurípides aparece como promotor de personagens vestidos com

trágica entre aspectos interiores e exteriores, entre significantes e significados, entre claridade e ocultamento, típicos das personagens femininas de Eurípides, personificam o problema do lugar da súplica e, de forma mais ampla, da questão da violência e da justiça em sua tragédia. As tragédias de Eurípides possuem um 'poder semiótico' – o poder de criar significados mediante o jogo com paradoxos tradicionalmente atribuídos às mulheres desde a poesia grega mais remota.[20]

Não há dúvidas de que a caracterização das personagens de Eurípides é concebida a partir da articulação do antigo problema da perda do respeito à súplica – uma questão que corresponde plenamente ao retrato tradicional da questão desde a poesia grega arcaica. Portanto, a questão central que norteia a pesquisa é:

- Qual é o significado da concepção euripidiana de súplica em *Suplicantes*?

Da questão central, emergem três outras questões que carecem de análise para elucidação do tema:

- Qual a concepção geral de súplica na literatura grega?

- Qual a concepção euripidiana de súplica?

- Quais as particularidades da concepção euripidiana de súplica em *Suplicantes*?

Em relação à terceira questão, a escolha de Eurípides é o recurso que visa a atender ao possível: dada à extensão de um trabalho que dissesse respeito a toda a literatura grega clássica, a opção por um autor reconhecido pela capacidade de inovação e exploração de caracteres femininos permite um importante dado que aponta para a possibilidade de indicar, a partir desse autor, aspectos significativos do todo. Concentra-se, portanto, a atenção a este último ponto, que é paradigma e objetivo final do desenvolvimento dos demais.

---

trapos, em posição súplice. Diceópolis, em estado penoso, suplica a Eurípides que o coloque no papel de Teléfo, o rei mísio andrajoso, ele mesmo um suplicante mendigo. Em *Rãs*, por fim, Eurípides é acusado de misoginia, como já o fora em *Tesmoforiantes* e em *Lisístrata*.

[20] BERGREN, A.L.T., Language and the Female in Early Greek Thought, *Arethusa* 16, 1983, p. 82 e *passim*.

O terceiro capítulo, portanto, é dedicado à hipótese que serve de pressuposto para esta pesquisa a respeito do uso, por Eurípides, do esquema representacional para acusar as práticas atenienses, de seus aliados e dos lacedemônios no tempo da guerra. A tragédia utilizada para isso, *Suplicantes*, é responsável por colocar um tema geralmente periférico e episódico, a súplica, no centro do drama trágico. Ao mesmo tempo, emergem os suplicantes, que se tornam responsáveis pelo tensionar da mola trágica, que apenas perderá a tensão após a resolução do conflito. Nesse percurso, são colocados em outras dimensões e termos a imagem do suplicante e o que ele faz, a súplica, que é recategorizada.

Logo, a hipótese central, norteadora da pesquisa, é:

- Em Eurípides, a súplica é uma petição fundamentada na justiça e na ruptura do direito, direito esse que deve ser restabelecido pelo acolhimento dos rogos das suplicantes.

A partir da hipótese central, emergem hipóteses corolárias, que servem para indicar um percurso lógico para a investigação e que, aferidas, comprovadas ou redimensionadas, explicitam questões latentes na hipótese central. São elas:

- A súplica é, desde Homero, um valor do campo do divino, da ordem, sendo o suplicante acolhido idealmente como requerente adequado, ainda que seja farta a evidência de disjunção entre as súplicas e seus atendimentos.

- Em Eurípides, a súplica tornou-se um recurso que retoma os mitos ao mesmo tempo em que permite a reinterpretação deles com objetivos diversos: a crítica social, a crítica política, a crítica aos mitos e a discussão dos valores tradicionais.

- Em *Suplicantes*, a súplica é o elemento que desencadeia a ação dramática, ao mesmo tempo em que a vincula às questões tradicionais, relacionadas ao mito, e às questões contextuais, relacionadas à interferência do tragediógrafo em seu contexto de enunciação.

O material mítico selecionado por Eurípides para a tragédia *Suplicantes* provém do ciclo épico tebano, conjunto de mitos que se desdobra em torno da cidade de Tebas. Tal ciclo épico

é muito importante, porque dele provém os mitos mais utilizados nas tragédias que chegaram até os leitores contemporâneos, em especial as tragédias relacionadas a Édipo e aos seus descendentes.[21]A evidência literária conhecida mais antiga da existência de tais mitos está na *Ilíada*,[22] na obra fragmentária *Epígonos*[23] e na *Tebaida*.[24] A preferência temática está na narrativa que trata de Édipo, em especial sobre o assassinato de seu pai por suas mãos, o incesto de Édipo com Jocasta, sua mãe, e os conflitos entre os filhos de Édipo, tradições que formaram um material rico em temas, uma fonte abundante para a tragédia.

A seleção de Tebas não é, segundo se pressupõe aqui, aleatória, ou mesmo um dado proveniente do ciclo épico. Em primeiro lugar, é fundamental clarificar que, quando se menciona a cidade de Tebas na tragédia ática, trata-se não da cidade historicamente discernível no tempo de encenação, conhecida de muitos espectadores por estar a pouco mais de 80 km de Atenas. A cidade não é apresentada, mas é representada, e em tais representações, uma cidade mítica, mas também ideológica – que é construída a partir da realidade social da Tebas do século V a.C. – emerge. A construção cênico-dramática que se faz no teatro ateniense por ocasião dos festivais dramáticos é simbólica. O que se leva ao palco do teatro de Dioniso, porém, ainda que seja simbólico e representacional, tange e tem por referente o que está em curso na cidade: conflitos, valores, ideias, conceitos, imagens entre outros.

O objetivo da pesquisa é evocar tais conflitos, valores, ideias, conceitos, imagens e o que mais for relacionado à súplica e ao suplicante. É demonstrar por meio dos códigos inseridos na súplica que Atenas geralmente aparece como lugar de acolhimento e de defesa da justiça e isonomia, e Tebas surge como lugar de uma inversão de tais perspectivas. É a súplica e o que

[21] HUXLEY, G.L., *Greek Epic Poetry: From Eumelos to Panyassis*, Cambridge: Harvard University Press, 1969, p. 39-50.
[22] HOMERO, *Ilíada* 4.376; 10.286-288.
[23]ANTÍMACO DE TEOS, *Epígonos*, fr. I ALLEN.
[24]*Tebaida:* frags. IV, V e VII ALLEN.

está a ela relacionada fatores que tornam os espaços mencionados nos ciclos épicos dos quais os tragediógrafos extraíam suas histórias, lugares bons ou ruins, justos ou injustos.[25]

Outro objetivo desta pesquisa é demonstrar que, em um período de guerra, em que Tebas está do lado oposto de Atenas no campo de batalha, é significativo que essa cidade seja utilizada como anti-Atenas. Se Atenas é o espaço em que a democracia vigora, Tebas é um espaço de tirania. Se Atenas é uma cidade ordenada, caracterizada pela inclusão, Tebas é um espaço devotado ao caos e à exclusão, lugar em que a hospitalidade e o atendimento dos suplicantes não são valores caros aos cidadãos. Daí, o fato de Atenas surgir em *Suplicantes* como uma cidade de redenção, inclusive para os que saem de Tebas. Orestes, errante, encontra em Atenas a sua absolvição em *Eumênides* de Ésquilo. Édipo, errante e despojado dos direitos sobre Tebas, na tragédia *Édipo em Colono* de Sófocles, encontra em Colono, na cidade de Atenas, um campo de repouso e paz, um lugar de acolhimento para permanecer até a morte. Medeia, na tragédia homônima de Eurípides, após o seu crime, foi conduzida até Atenas, onde recebeu acolhimento. Atenas também é a cidade que acolhe as súplices, que acolhe as mães e os filhos que suplicam os corpos dos heróis que tombaram em Tebas na tragédia *Suplicantes*. O paradigma estabelecido, paradigma engendrado no mito, mas retomado no período da Guerra do Peloponeso, é colocar Atenas como uma cidade de salvação, uma cidade de refúgio, em oposição a Tebas, lugar em que grassa a tirania e as guerras até ao último nível possível: até a discórdia entre os parentes mais próximos. Tal configuração mítica é apropriada para o desenvolvimento do tema da súplica.

A metodologia adotada no trabalho consiste do análise das obras euripidianas, em geral, e da tragédia *Suplicantes*, em particular, a partir de autores que tratam da questão da

[25] ZEITLIN, F., Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama. In: EUBEN, P. (ed.), *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley: University of California Press, 1986, p. 101-141.

performance,[26] da teoria do mito,[27] da análise sócio-cultural do drama trágico grego,[28] da questão de gênero[29] e das implicações de tais questões em relação ao tema da súplica na Grécia

[26] Obras gerais e específicas a respeito da *performance* utilizadas neste trabalho são: RUFFEL, I., Audience and Emotion in the Reception of Greek Drama. In: REVERMANN, M. & WILSON, P. (eds.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Nova York: Oxford University Press, 2008, p. 37-58; PEELING, C., Tragedy, Rhetoric, and Performance Culture. In: GREGORY, J. (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford: Blackwell Publishing, 2005; WILES, D., *Greek Theatre Performance: an introduction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000; EASTERLING, E.A., Form and Performance. In: EASTERLING, E.A. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 151-177; WILES, D., *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997; SEGAL, C., O ouvinte e o espectador. In: VERNANT, J-P., *O Homem Grego*, Lisboa: Presença, 1994. p. 173-198; ARNOTT, P., *Public and Performance in the Greek Theatre*, Cambridge: Routledge, 1989; TAPLIN, O., *Greek Tragedy in Action*, Londres: Methuen, 1978. A obra geral consultada é: PAVIS, P., *A análise dos espetáculos*, São Paulo: Perspectiva, 2003; p. 83-102.

[27] São obras de referência a respeito do mito utilizadas aqui: PORTOCARRERO, M.L., Paul Ricoeur. A linguagem simbólica do mito e as metáforas da práxis. In: LEÃO, D.; FIALHO, M.C.; SILVA, M.F. (eds.) *Mito clássico no imaginário ocidental,* Coimbra: Ariadne, 2005, p. 32-42; RICOEUR, P., *A Autrement, lecture d'Autrement qu'être d'Emmanuel Lévinas,* Paris: PUF, 1997; *A l'école de la phénoménologie,* Paris: Vrin, 1986; *Amour et Justice,* Tübingen: Mohr, 1990; *De l'interprétation, essai sur Freud,* Paris: Seuil, 1966; *Du texte à l'action,* Paris: Seuil, 1986; *Essence et substance chez Platon et Aristote,* Paris: Seuil, 1954, 1982; *Gabriel Marcel et Karl Jaspers, philosophie du mystère et philosophie du paradoxe,* Paris: Seuil, 1948; *Histoire et Vérité,* Paris: Seuil, 1955, 1964; *Idées directrices pour une phénoménologie de E. Husserl*, Paris: Gallimard, 1950; *Idéologie et Utopie*, Paris: Seuil-poche, 1997; *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence* (com DUFRENNE, M.), Paris: Seuil, 1947; *La critique et la conviction*, Paris: Calmann-Levy, 1995; *La métaphore vive,* Paris: Seuil, 1975; *La nature et la règle, ce qui nous fait penser* (com CHANGEUX, J.-P.), Paris: Odile Jacob, 1998; *Le conflit des interprétations,* Paris: Seuil, 1969; *Le juste* 2, Paris: Esprit, 2001; *Le juste,* Paris: Esprit, 1995; *Le Mal, un défi à la philosophie et à la théologie,* Genebra: Labor et Fides, 1986; *Lecture* 3, *Aux frontières de la philosophie,* Paris: Seuil, 1994; *Lectures* 1, *Autour du politique,* Paris: Seuil, 1991; *Lectures* 2, *La contrée des philosophes,* Paris: Seuil, 1992; *Mémoire, Histoire, Oubli,* Paris: Seuil, 2000; *Parcours de la reconnaissance,* Paris: Seuil, 2004; *Penser la Bible* (com LACOCQUE, A.), Paris: Seuil, 1998; *Philosophie de la volonté* 1, *Le volontaire et l'involontaire,* Paris: Aubier, 1950; *Philosophie de la volonté* 2, *Finitude et culpabilité* 1, *L'homme faillible,* Paris: Aubier, 1960; *Philosophie de la volonté* 2, *Finitude et culpabilité* 2, *La symbolique du mal,* Paris: Aubier, 1960; *Réflexion faite,* Paris: Esprit, 1995; *Soi-même comme un autre,* Paris: Seuil, 1990; *Temps et Récit, t.1, L'intrigue et le récit historique*, Paris: Seuil, 1983; *Temps et Récit, t.2, La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris: Seuil, 1985; *Temps et Récit, t.3, Le temps raconté*, Paris: Seuil, 1985.

[28] São utilizados aqui os seguintes textos relacionados à análise social do teatro grego: ZEITLIN, F., Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama. In: EUBEN, P. (ed.), *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley: University of California Press, 1986, p. 101-141; THOMAS, R., The place of the poet in Archaic society. In: POWELL, A. (ed.), *The Greek World*, Londres e Nova York: Routledge, 1995, p. 106-117; FERREIRA, J. R., *A Grécia Antiga*, Lisboa: Edições 70, 1992, p. 135-137; HALL, E., The sociology of Athenian tragedy. In: EASTERLING, E.A. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 98; SEAFORD, R., The social function of Attic tragedy: a response to Jasper Griffin, *Classical Quaterni* 50, 2000, p. 30-44; VERNANT, J-P., *Entre mito e política*, São Paulo: Edusp, 2001. O texto geral de referência aqui utlizado é: JODELET, D. (org.), *As Representações Sociais*, Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

[29] Em relação ao gênero, sabe-se que há na tragédia uma linguagem própria das mulheres, cujo vocabulário está relacionado às ações femininas. Laura MCCLURE mostra, (*Logos Gunaikos*: Speech, Gender, and Spectatorship in the *Oresteia*, *Helios* 24.2, 1997, p. 112-135) que o lamento, a *aischrologia*, as canções rituais, a persuação sedutora e a fofoca são próprios do universo feminino nas mulheres ficcionais. Sobre gênero, veja: COHEN, D., *Law, Sexuality, and Society: the Enforcement of Morals in Classical Athens*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991; CYRINO, M.S., Sex, status and song: locating the lyric singer in the actors' duets of Euripides, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 60.3, 1998, p. 81-101; EASTERLING, P.E., Women in Tragic Space, *Bulletin of the Institute for Classical Studies* 34, 1987, p. 15-26; FLETCHER, J., Women and oaths in Euripides, *Theatre Journal* 55, 2003, p. 29-44; FOLEY, H.P., The Conception of Women in Athenian Drama. In: FOLEY, H.P., *Reflections of Women in Antiquity*, Nova York: Gordon and Breach Science Publishers, 1982, p. 127-168; FOLEY, H.P., *Female Acts in Greek Tragedy*, New Jersey: Princeton University Press, 2001; GAL, S., Language, gender, and power: an anthropological review. In: HALL, K. & BUCHOLTZ, M. (eds.), *Gender Articulated:*

Antiga,[30] em particular, da tragédia *Suplicantes*. Com base neste método de consulta às fontes primárias e de descrição das mesmas, a pesquisa tem o propósito de constatar a possibilidade de diálogo com as teorias de gênero, de forma que tais se adequem às demandas do *corpus* adotado (e não o contrário). Neste afã, é ancilar e muito útil a compilação de relatos e de referências literárias que permitam tal exercício. Sendo assim, a metodologia adotada também implica na consulta de obras dedicadas à temática da súplica e do suplicante. A obra de James Diggle, *The Supplices of Euripides*, de 1977, é o texto de referência para o texto grego que serve

Language and the Socially Constructed Self, Londres: Routledge, 1995, p. 169-182; GRIFFITH, M., *Making Silence Speak: Women's Voices in Greek Literature and Society*, Princeton: Princeton University Press, 2001; HENLEY, N.M. & KRAMARAE, C. (eds.), Gender, Power and Miscommunication. In: COUPLAND, E.N., GILES, H. & WIEMANN, J.M. (eds.), *Miscommunication and Problematic Talk*, California: Sage Publications, 1991; HOLST-WARHAFT, G., *Dangerous Voices: Women's Laments and Greek Literature*, Londres: Routledge, 1992; LORAUX, N, Le lit, la guerre, *L'homme* 21, 1981, p. 37-87; LORAUX, N., *Tragic Ways of Killing a Woman*, Cambridge: Harvard University Press, 1987 (título original: *Façons tragiques de tuer une femme*, 1985); MCCLURE, L.K., Female speech and characterization in Euripides. In: DE MARTINO, F. & SOMMERSTEIN, A.H. (eds.), *Lo Spettacolo delle Voci*, Bari: Levante editori, 1995, p. 35-60; MCCLURE, L.K., *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*, New Jersey: Princeton University Press, 1999; MENDELSOHN, D., *Gender and the City in Euripides' Political Plays*, Oxford: Oxford University Press, 2002; NEVETT, L., Separation or seclusion? Towards an archaeological approach to investigating women in the Greek household in the fifth to third centuries B.C.E. In: PEARSON, M. Parker & RICHARDS, C. (eds.), *Architecture and Order: Approaches to Social Space*. Londres: Routledge, 1994, p. 98-112; NEVETT, L., Gender relations in the classical Greek household: the archaeological evidence, *Annual of the British School at Athens* 90, 1995, p. 363-381; RABINOWITZ, N.S., *Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic in Women*, Ithaca: Cornell University Press, 1993; REHM, R., *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy,* Princeton: Princeton University Press, 1994; SCHAPS, D., The Woman Least Mentioned: Etiquette and Women's Names, *Classical Quaterly* 27, 1977, p. 323-330; SHAW, M., The Female Intruder: Women in Fifth-century Drama, Classical Philology 70, 1975, p. 255-266; SHERZER, J., A diversity of voices: men's and women's speech in ethnographic perspective. In: PHILIPS, S., STEELE, S. & TANZ, C. (eds.), *Language, Gender and Sex in Comparative Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 95-120; SISSA, G., *Greek Virginity*, Harvard: Harvard University Press, 1990; WINKLER, J.J., *The Constraints of Desire: the Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, Londres e Nova York: Routledge, 1990; WOHL, V., *Intimate Commerce: Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*, Austin: University of Texas Press, 1998; ZEITLIN, F.I., Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama, *Representations* 11, 1985, p. 63-94; WINKLER, J. & ZEITLIN, F.I. (eds.), *Playing the Other: gender and society in classical Greek civilization*, Chicago: Chicago University Press, 1996.

[30] Sobre a súplica e o suplicante, ver: BURIAN, P., *Logos* and *Pathos*: The Politics of the *Suppliant Women*. In: BURIAN, P. (ed.), *Directions in Euripidean Criticism*, Durham: Duke University Press, 1985, p. 131; Ver ainda REHM, R., The Staging of Suppliant Plays, *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 29, 1988, p. 285-287; CROTTY, K., *The Poetics of Supplication: Homer's Iliad and Odyssey*, Ithaca, NY: Cornell University, 1994; THORNTON, A., *Homer's Iliad: its Composition and the Motif of Supplication*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1984; SOMMERSTEIN, A. H., The theatre audience, the demos, and the Suppliants of Aeschylus. In: PEELING, C. B. R. (ed.), *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 63-79; CONACHER, D.J., Religious Attitudes in Euripides' *Suppliants*, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 87, 1956, p. 8-26; e JOUAN, F., Les rites funéraires dans les *Suppliantes* d'Euripides. *Kernos* 10, 1997, p. 215-232. É importante destacar que, em relação às tragédias de súplica, HOLST-WARHAFT (*Dangerous Voices: Women's Laments and Greek Literature*, Londres: Routledge, 1992) e FOLEY (*Reflections of Women in Antiquity*, Nova York: Gordon and Breach Science Publishers, 1982) destacam que as mulheres, ao controlarem o discurso, provocam terríveis consequências sociais.

de base para as traduções relacionadas ao texto. Tal texto será cotejado com a obra de Christopher Collard, *Euripides, Supplices*, publicada em 1975.

1. A Súplica e o Suplicante na Literatura Grega

As ocasiões de súplica na *Ilíada*, na *Odisseia* e na literatura grega são muito abundantes e são evidências da importância do tema. Tais se dão mediante o recurso a ações específicas, tais como o agarramento dos joelhos ou do queixo, sendo geralmente utilizado esse recurso em situações em que o contato físico é impossível por outros meios, dada a diferença social, de gênero, de *status* ou outras entre o suplicante e o suplicado. Um vocabulário especializado indica, figurativamente, os movimentos dos suplicantes (ou seja, γουνάζομαι).[31] Embora os textos gregos descrevam a súplica em circunstâncias específicas, eles utilizam uma grande variedade de termos relacionados às cenas de súplica. As especificidades se dão pelo fato de as súplicas ocorrerem no contexto próprio, entre indivíduos inseridos numa cultura que, como qualquer outra, contém códigos mais ou menos definidos. Tal ocorre devido à grande capacidade que a língua grega possui de criar termos pelos processos de composição e derivação. Contudo, deve-se frisar que, apesar das semelhanças entre as ações e condições de realização da súplica, há diferenças nos resultados das súplicas (a maioria das súplicas da *Ilíada* falham;[32] por outro lado, as súplicas e os suplicantes da *Odisseia* são bem sucedidos[33]).

Uma vez que a súplica está ambientada na literatura grega em situações que apontam para a necessidade de integridade e adequação do ato, para a existência ou não do contato entre suplicante e suplicado, pelo ambiente em que a súplica ocorre, pelas regras das guerras ou outros conflitos, pelo grau em que os deuses estão presentes no ato, é necessário analisar o rico vocabulário que faz menção à súplica e aos suplicantes, assim como as situações que se

[31] O verbo significa 'implorar', 'suplicar' ou 'rogar', e tem relação com o termo γόνυ [joelho]. Diz respeito a um ato ligado à parte do corpo que é tocada na súplica. A respeito das traduções do grego utilizadas neste trabalho, todas elas são de autoria do autor.

[32] Por exemplo, as súplicas de Hécuba, que nunca é atendida em seus rogos. Ver: HOMERO, *Ilíada*, 6.305-310. Hécuba é a esposa de Príamo, rei de Tróia, caracterizada na *Ilíada* como uma mulher sofredora, cujos sofrimentos se deram em especial por conta da morte de seus filhos homens e morte ou escravização das suas filhas mulheres. É possível ainda citar a súplica de Adrasto a Menelau (6.45-47) e de Dólon a Diomedes (10.454-456).

[33] Odisseu, por exemplo, é recebido na corte dos feácios na *Odisseia*. Na obra, porém, há também súplicas não-atendidas, como as do Leodes a Odisseu (21.310-312).

apresentam nos textos gregos, visto que o significado surge do contexto literário, que é, entre outras coisas, o resultado do que ocorre no contexto de enunciação.[34] Além disso, a estrutura das súplicas, seus elementos constituintes e exemplos dos mesmos também são tratados no que segue.

1.1 A etimologia da súplica e do suplicante na literatura grega

O rico vocabulário relacionado ao ato de suplicar e com a figura do suplicante é uma evidência da importância do tema na Grécia Antiga. O vocábulo grego que designa o suplicante é ἱκέτης [suplicante], substantivo masculino com sufixo –της, cuja função é indicar o agente da ação. No caso, é exatamente o ato de executar a ação presente na raiz ἱκέ-: precisar de ajuda, de auxílio ou de proteção. Pode ser utilizado para fazer referência ao ἀνὴρ ἱκέτης, homem suplicante que busca proteção em nome dos deuses (HOMERO, *Ilíada* 24.158; *Odisseia* 9.270), especialmente Zeus. Em vista disso, dá-se também a ocorrência da expressão "ἱκέται ἱζόμενοι τοῦ θεοῦ" em HERÓDOTO (2.113, 5.71), que significa, literalmente, "suplicantes postados junto ao deus". O substantivo feminino de ἱκέτης é ἵκετις, usado na prosa (HERÓDOTO, *Histórias* 4.165; 9.76) e na poesia (ÉSQUILO, *Suplicantes*, v. 350, 428; e SÓFOCLES, *Édipo Rei*, v. 920).

O substantivo ἱκέτης é proveniente do verbo ἵκω [chegar, atingir], muito utilizado na épica ("ἐς δόμον ἵκει" [vem para o palácio], *Odisseia* 18.353; "ἶξενδ'ἐς Πριάμοιο" [tendo vindo para o (palácio) de Príamo], *Ilíada*, 24.160; ver também: *Ilíada* 9.414, 2.667, 10.470, 20.328,

[34] Em relação à enunciação e ao contexto, partimos de MAINGUENEAU: "chamaremos de **cenografia** essa situação de enunciação da obra, tomando o cuidado de relacionar o elemento *–grafia* não a uma oposição empírica entre suporte oral e suporte gráfico, mas a um processo fundador, à inscrição *legitimante* de um texto estabilizado. Ela define as condições do enunciador e de co-enunciador, mas também o espaço (**topografia**) e o tempo (**cronografia**) a partir dos quais se desenvolve a enunciação." MAINGUENEAU, D., *O contexto da obra literária*, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 123 (grifos do autor).

Odisseia 5.442), surge também na poesia lírica (PÍNDARO, *Nemeias* 5.50; ou *Olímpicas* 5.9, por exemplo), mas nunca em Heródoto, nem na tragédia, com exceção da forma ἥκετε em *Suplicantes* de Ésquilo (v. 176). O verbo também denota sofrimentos ou sentimentos, que é de onde se tira a acepção que aponta para o ato do súplice (HOMERO, *Ilíada* 9.525, *Odisseia* 20.228).

A forma verbal utilizada nos trágicos é ἱκνέομαι, um verbo depoente contrato e nasal (no presente, a forma verbal possui o sufixo –ν formando o radical), cujo aoristo, que porta a raiz do verbo (ἱκ-), se dá com um vocalismo breve e denasalisado (ἱκόμην). As formas de futuro e perfeito são, respectivamente, ἵξομαι (tema ἱζο-/ἵζε-, formado do encontro da gutural κ- com o sigma do sufixo verbal de futuro –σο/-σε) e ἷγμαι, na primeira pessoa (a conjugação do perfeito possui variados encontros consonantais). O verbo ἱκνέομαι tem o sentido de 'pedir' ou 'aproximar-se como suplicante' em *Ilíada* 14.260, 22.123, *Odisseia* 9.297 e em ÉSQUILO, *Persas* ("θεοὺς προστροπαῖς ἱκνουμένη" [suplicando aos deuses com invocações solenes], v. 216) – ver ainda ÉSQUILO, *Suplicantes*, v. 159. Em poesia, na forma do presente, na acepção de suplicar ou implorar, aparece em SÓFOCLES, *Édipo em Colono* ("τάσδε τὰς θεὰς καλῶν ἱκνοῦμαι" [eu imploro chamando estas deusas], v. 1011), *Ájax* ("καί σε πρὸς τοῦ σοῦ τέκνου καὶ θεῶν ἱκνοῦμαι μή [e a ti, diante de teu filho e dos deuses, suplico], v. 588) e EURÍPIDES, *Orestes* ("ταύτης ἱκνοῦμαί σ'", [eu te suplico isso] v. 671). Em EURÍPIDES, *Suplicantes*, surge no mesmo sentido, mas sob a forma de infinitivo presente ("πάντες σ'ἱκνοῦνται... θάψαι νεκρούς", [todos te suplicam... sepultar os mortos] v. 130). Sobre o significado desse verbo, resta dizer ainda que, na literatura grega em geral, ele aparece tanto em seu sentido puramente de movimento para um determinado lugar, mais frequentemente na composição ἀφικνέομαι (XENOFONTE, *Anábase* L.VI, cap 7, 21), que será visto logo em seguida, quanto em seu sentido de movimento para uma espécie de participação advinda desta ação (um sentido

relacionado à sua forma média de verbo depoente), daí a ideia de chegar como suplicante, ou seja, participativo da ação de suplicar.

Uma forma mais rara é ἱκάνω, que apresenta apenas a sua conjugação no presente e no imperfeito (ἵκανον) e é usado raramente na tragédia. É utilizado para fazer alusão ao ato de se apresentar como um suplicante na *Odisseia* ("σόν τε πόσιν σά τε γούναθ' ἱκάνω" [e eu venho como suplicante a teus joelhos e ao teu esposo], 7.147), porém, não é muito frequente a utilização do verbo em tal acepção, exceto quando surge ἱκάνω com o vocábulo γόνυ no acusativo (geralmente plural).

O verbo ἀφικνέομαι (ἀφ+ικνέομαι – ἀπ-, no jônico, como em HERÓDOTO 2.28), cuja acepção primeira é de 'chegar', 'atingir', pode ser utilizado em construções em que apresenta a forma participial substantivada no masculino ὁ ἀφικνούμενος, indicando assim um agente (o estrangeiro, o recém-chegado), que aponta para o direito do estrangeiro diante de Zeus e a necessidade de acolher os seus rogos.

Os verbos citados acima, ἵκω, ἱκνέομαι, ἱκάνω e ἀφικνέομαι apresentam substantivos e adjetivos derivados, como, por exemplo, ἱκανός (derivado de ἱκνέομαι) ['suficiente', 'satisfatório', 'capaz', 'adequado') e o adjetivo ἱκέσιος, α, ον, utilizado comumente para suplicantes, além de ser um epíteto do próprio Zeus, seu protetor. O uso constante do termo no drama pode ser constatado em ÉSQUILO, *Suplicantes* (v. 360 e 616), SÓFOCLES, *Filoctetes* (v. 484), EURÍPIDES, *Hécuba* (v. 345) e LUCIANO, *O Pescador ou os Ressuscitados* (v. 3). O que procede de um suplicante também recebe tal adjetivo na poesia lírica, bem como a própria súplica (SÓFOCLES, *Filoctetes*, v. 495; *Antígona*, v. 1230; EURÍPIDES, *Héracles*, v. 108; *Medeia*, v. 710).

O substantivo ἱκτήρ (-ῆρος, ὁ), sinônimo de ἱκέτης, designa um suplicante em SÓFOCLES, *Édipo Rei*, v. 85; EURÍPIDES, *Héracles*, v. 764 – mas pode ser utilizado como adjetivo, como em SÓFOCLES, *Édipo Rei*, v. 143; e EURÍPIDES, *Suplicantes*, v. 10. Daí surge

a sua utilização como epíteto de Zeus (“Ζεὺς ἱκτήρ” [Zeus, o protetor do suplicante], EURÍPIDES, *Suplicantes*, v. 479).

Derivado do vocábulo ἱκτήρ, o adjetivo ἱκετήριος, ou a variação poética ἱκτήριος, designa aquilo que é próprio dos suplicantes. Em SÓFOCLES, *Ájax*, v. 1175, a expressão ἱκτήριος θησαυρός [cabelo próprio de um suplicante, cabelo oferecido a um deus] é um exemplo de tal uso. Nela, o termo θεσαυρός, que designa um depósito de algo de valor, faz referência ao próprio cabelo de um suplicante ou à mecha de cabelo oferecida a um deus. Algo muito semelhante ocorre com o vocábulo ἱκετηρία (cuja forma poética é ἱκτηρία – com variação, no dialeto jônico, ἱκτηρίη), que designa o ramo de oliveira que o suplicante traz em sua mão como um símbolo de sua condição (ver: ÉSQUILO, *Suplicantes*, v. 192).

Outro termo relacionado a ἱκέτης é o sinônimo ἵκτωρ (-ορος, ὁ), que é utilizado para designar o feminino em ÉSQUILO, *Suplicantes*, v. 653. O mesmo ocorre com ἀφίκτωρ (-ορος, ὁ), que tanto é aplicado como sinônimo de ἱκέτης em ÉSQUILO, *Suplicantes*, v. 241, como serve de epíteto para Zeus (Ζεὺς ἀφίκτωρ [= ἱκέσιος], ÉSQUILO, *Suplicantes*, v. 1).

Também é utilizado como epíteto de Zeus o vocábulo ἱκετήσιος usado em HOMERO, *Odisseia* 13.213. Tal vocábulo assemelha-se em sua raiz ao adjetivo ἱκετικός [suplicante], sinônimo do termo ἱκετήριος. A partir de ἱκετικός, forma-se o advérbio ἱκετικῶς [suplicantemente], que aparece em EURÍPIDES, *Hécuba*, v. 147.

A raiz ἱκετ- dá origem ao verbo denominativo ἱκετεύω, que é usado por HOMERO somente no imperfeito e aoristo. Significa ‘aproximar-se como um suplicante’ em *Odisseia* 15.277 (“ἐπείς ἐφυγὼν ἱκέτευσα” [quando de ti me aproximei como um suplicante expatriado]), *Ilíada* 16.574 (“ἐς Πηλῆ’ ἱκέτευσε” [ele se aproximou do Pelida como um suplicante]), HESÍODO, *Escudo de Héracles*, v. 13 (“ἐς Θήβας ἱκέτευσε” [aproximou-se como suplicante em direção a Tebas]) – ver ainda EURÍPIDES, *Hécuba*, v. 752; e *Medeia*, v. 854. O verbo pode ser utilizado em construções com acusativo de pessoa e infinitivo (por exemplo, *Odisseia*

11.530: "ὁ δέ με μάλα πόλλ' ἱκέτευεν ἱππόθεν ἐξέμεναι" [e ele suplicava-me mais ainda para eu sair do cavalo] – ver ainda HERÓDOTO, *Histórias* 1.11; EURÍPIDES, *Íon*, v. 468). A forma poética do verbo ἱκετεύω é ἱκτορεύω. Surge em SÓFOCLES, frag. 58.

O substantivo neutro ἱκέτευμα (-ατος, τό) é designativo do modo de súplica, aparecendo assim em TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso* 1.137. O sufixo –μα indica o produto ou o resultado da ação, dando a ideia, portanto, de algo acabado, finalizado. Com essa peculiaridade, ele se opõe a ἱκέτευσις (-εως, ἡ), que também utiliza o radical ἱκετευ-, já que o sufixo –σις indica a própria ação expressa pelo verbo, expressando, assim, a idéia do próprio ato da súplica em seu curso, ou seja, a ação do suplicante. Deve-se mencionar ainda que o vocábulo ἱκέτευσις é sinônimo de ἱκεσία. Este termo, ἱκεσία, é proveniente de ἱκέτης e pode ser substituto do vocábulo ἱκετεία, como se pode ver em FRÍNICO, frag. 3. É uma oração de súplica, ou a súplica propriamente dita em EURÍPIDES, *Orestes*, v. 1337, ou em EURÍPIDES, *Fenícias*, v. 91.

Os vocábulos descritos formam um amplo espectro de significações em torno de ações narrativas, históricas, cênicas, dramáticas que apontam para atos – atos reais, de súplica, de solicitação de auxílio. Porém, a presença de implicações religiosas no ato de suplicar torna necessário ampliar um pouco mais a abordagem semântico-etimológica para vislumbrar outros termos que são alusivos ao aspecto específico que se quer tratar: a súplica e o suplicante. O primeiro desses termos é o verbo εὔχομαι, cujo primeiro significado é 'orar', 'fazer uma súplica', 'rogar'. Porém, pode designar também o ato de 'professar' ou 'declarar' – e, neste sentido, é utilizado para fazer menção ao suplicante na *Odisseia* 5.450: "ἱκέτης δέ τοι εὔχομαι εἶναι" [e declaro ser eu um suplicante para ti].

O segundo verbo, ἀράομαι, significa 'orar', sendo designativo da oração dirigida a um deus, sendo comum na poesia de Safo. Aparece também na *Ilíada* nessa acepção: "ἠρᾶθ' ὃ γεραιὸς Ἀπόλλωνι ἄνακτι" [o ancião orou para o rei Apolo] (1.35-36). Distintamente do verbo

anterior, que é utilizado com o vocábulo ἱκέτης, ἀράομαι é utilizado em contexto religioso, de oração aos deuses.

Por sua vez, o vocábulo λίσσομαι, comum em HOMERO, nos poetas líricos e na tragédia, significa, como ἀράομαι, 'orar', mas também pode ter o sentido de 'implorar', 'pedir', 'suplicar' e até mesmo 'mendigar' (HOMERO, *Ilíada* 9.451, 15.660, 22.338; *Odisseia* 11.35, 14.406). Em EURÍPIDES, *Alceste*, v. 202, o verbo é utilizado na expressão "καὶ μὴ προδοῦναι λίσσεται" [e suplica que não a abandone]. É desse verbo que surge o adjetivo λιτός, ή, όν, que significa 'suplicante', 'súplica', e surge em PÍNDARO, *Odes* 6.78; *Píticas* 4.217.

A posição do suplicante é, geralmente, lançar-se aos joelhos daquele a quem o homem ou a mulher súplice dirige os seus rogos. O vocábulo γόνυ (γόνατος, τό – na épica e no dialeto jônico, genitivo γούνατος [de γόνϝατος], no sentido que importa ao contexto de uma narrativa de súplica, surge no plural (geralmente 'γούνατα'). As expressões mais comumente utilizadas são "ἥψατο γούνων" [agarrou os joelhos] (*Ilíada* 1.512); "λαβὲ γούνων" [segurou os joelhos com as mãos] (*Ilíada* 21.71, 1.407 *etc*.); "τῶν γουνάτων λαβέσθαι" [agarrar os joelhos], (HERÓDOTO, *Histórias*, 9.76); "περὶ γόνυ χέρας ἱκεσίους ἔβαλον" [lançou mãos suplicantes à volta do joelho] (EURÍPIDES, *Orestes*, v. 1414). Ver ainda EURÍPIDES, *Suplicantes*, v. 165; *Medeia*, v. 710.

O verbo γουνόομαι (e também γουνέομαι, bem como a forma contrata γουνοῦμαι e a forma γουνάζομαι [apenas no presente e imperfeito], que apresenta sufixo verbal imitativo, cuja função é expressar determinados rituais ou hábitos tradicionais) significa 'apertar' ou 'agarrar os joelhos' de alguém, de onde vem o sentido de 'implorar', 'suplicar' ou 'rogar'. É frequente na épica homérica (*Ilíada* 11.130, 15.665), sendo designativo do ato de implorar a alguém, geralmente não-divino – por exemplo, "νῦν δέ σε πρὸς πατρὸς γουνάζομαι" [agora eu agarro teus joelhos diante de teu pai] (*Odisseia* 13.324); e: "μή με... γούνων γουνάζεο" [suplica-me sem agarrar meus joelhos] (*Ilíada* 22.345).

Os atos dos suplicantes, porém, são atos objetivos: suplicar, agarrar os joelhos, beijar as mãos, segurar o queixo de quem se deseja algum bem, segurar a barba, segurar as vestes, beijar os joelhos, segurar os joelhos e o queixo *etc*. Portanto, aquele que faz uma súplica adota uma postura diante do suplicado, o que envolve contato físico e uma ação veemente por parte do que deseja algum benefício.

1.2 As estruturas narrativas na descrição da súplica e do suplicante como evidências da inovação euripidiana

As súplicas na literatura grega contém um esquema narrativo formal básico, que pode ser apreendido a partir da análise dos textos supérstites ao qual se tem hoje acesso. Tal esquema, ao ser seguido, ou ao se estabelecer uma ruptura com o mesmo, permite o depreendimento dos sentidos narrativos dos textos, especialmente devido ao caráter social dos mesmos, dada a importância da súplica na religião e moral cívicas.[35]

A utilização tradicional das súplicas na literatura grega está presente em HOMERO, especialmente na *Ilíada*. Tal se dá devido à importância da oralidade na *Ilíada* e na *Odisseia*, obras profundamente relacionadas à *performance*[36] e à ação do aedo de cantar de memória para a sua audiência a narrativa heróica com base em exercícios mnemônicos. É necessário dizer que os poemas homéricos trazem, por conta disso, um verdadeiro estilo formular para expressar ações épicas, incluindo-se aí, logicamente, o ato de suplicar, que se constrói também com base

[35] O caráter público dos apelos à piedade diante dos suplicantes, acompanhado da justificação moral de tais apelos por meio do uso dos termos ἔλεος e συγγνώμη (ver: DEMÓSTENES, *In Aristocratem* I, 81.4; *Adversus Androtionem* 57.8; *De falsa legatione* 257.4, 281.4; *Oratio in Midiam* 105.9), bem como a existência até de sessões na assembleia dedicadas às suplicas (ARISTÓTELES, *Constituição de Atenas* 43.6) são pressupostos para se perceber a relevância do tema. Ver ainda: GOULD, J., Hiketeia, *The Journal of Hellenic Studies*, 93, 1973, p. 74-103.

[36] Para a discussão acerca da épica antiga, *performance* e recitação, veja: TAPLIN, O., *Homeric Soundings: The Shaping of the Iliad*, Oxford: Oxford University Press, 1992; THOMAS, R., The place of the poet in Archaic society, in: POWELL, A. (ed.), *The Greek World*, Londres e Nova York: Routledge, 1995, p. 106-117; NAGY, G., *Poetry as Performance: Homer and Beyond*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

em uma fórmula ou em fórmulas precisas.[37] A obra homérica representa tal contexto oral, ao mesmo tempo em que formou modelos a serem seguidos ou mesmo descartados mediante à sua observação (porém, o que é descartado não deixa de influenciar o novo).

Não obstante as divergências presentes mesmo no interior do próprio texto homérico, graças a uma variedade de estilos e ao possível fato dos poemas serem de épocas diferentes (e, provavelmente, de diferentes autores), pode-se afirmar que as fórmulas homéricas de súplica geraram modelos para os autores posteriores, entre eles Eurípides. Uma breve comparação entre os dois autores, Homero e Eurípides, é o suficiente para constatar o fato.

Há algumas tragédias que utilizam a súplica como ponto de partida para as relações entre os indivíduos e as comunidades, dramatizando tal ato. O suplicante em busca de refúgio em um altar, de uma estátua para a qual se presta o culto, de um lugar sagrado onde possa invocar a proteção dos deuses, é um motivo frequente nas tragédias gregas.[38] Porém, cabe afirmar que, nas tragédias, aqueles que controlam o recinto sagrado são responsáveis por conceder o pedido do suplicante e, assim, preservar a santidade do local, pois o padrão tradicional é o acolhimento dos rogos do suplicante, padrão que é constantemente quebrado, ainda que geralmente exerça função acessória na peça em que a súplica surge.[39] Distintamente da épica, em que a súplica é feita diante de um panorama de dois níveis, divino e humano, em

---

[37] THORNTON mostra em sua obra várias cenas-tipo (‘sequências-motivo’), comparando exemplos de aristeia, de assembleias, de pedidos de ajuda, de duelos, de cenas de guerreiros se armando e de súplicas. A autora também discute os diferentes tipos de elaboração (‘expansões aposicionais’). Ver: THORNTON, A., *Homer's Iliad: its Composition and the Motif of Supplication*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1984, p. 73-92, 104-110.

[38] Tais exemplos, situações de súplica e sentido das mesmas nos dramas trágicos podem ser vistos em: KOPPERSCHMIDT, J., *Die Hikesie als dramatische Form. Zur Interpretation des griechischen Dramas*, Dissertação da Universidade de Tübingen, 1967. Um resumo do texto está em: KOPPERSCHMIDT, J., *Die Hikesie als dramatische Form*. In: JENS, W. (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragodie,* Munique: Wilhelm Fink, 1971, p. 321-346.

[39] Em ÉSQUILO, *Sete contra Tebas*, o coro suplica, no altar, orando aos deuses e se dirigindo a Etéocles. Em SÓFOCLES, *Édipo Rei*, um sacerdote suplica a Édipo logo no prólogo. Exemplos como esses mostram que as súplicas são geralmente episódicas nas tragédias, um recurso que permite, na encenação, o desencadear da ação. Exemplos citados em: RODRÍGUEZ ADRADOS, F., Las tragedias de súplica: origen, tipología y relaciones internas, *Estudios clásicos*, tomo 28, 90, 1987, p. 33.

que este interage com aquele, para que tal ocorra nas tragédias, é necessário, via de regra, que haja um representante humano da divindade, que coloca em movimento a cena.[40]

Além disso, é típico das tragédias que as súplicas sirvam ao propósito de desencadear um conflito familiar (*Andrômaca* e *Íon*), ou que as súplicas converjam para que suplicantes, perseguidores e representantes da comunidade interajam em um santuário, sendo um cenário para um conflito de natureza política e/ou para um debate acerca dos valores coletivos. A súplica, então, desencadeia o conflito e a justiça não deve ser executada por indivíduos, mas pelo grupo, pela comunidade através de seus representantes. Sendo assim, a ação dos suplicados culminam em conflitos estrangeiros (*Suplicantes*) ou privados (*Édipo em Colono*, ou *Heráclidas*). O apoio ao suplicante, ao mesmo tempo que coloca em risco a comunidade, oferece benefícios: em *Édipo em Colono* e *Heráclidas*, culmina no estabelecimento dos cultos heróicos e na promessa de proteção de Atenas contra os inimigos.[41]

Entre os vários textos que poderiam servir de ponto de partida para a compreensão de uma súplica no sentido tradicional, o que fornece base de comparação para a súplica trágica, opta-se neste trabalho por HOMERO, *Ilíada*, 6.305-310. O exemplo de súplica fornecido no texto em questão é dos mais significativos: o texto consiste de uma súplica à deusa Atena feita por Hécuba acompanhada das troianas:

> πότνι᾽ Ἀθηναίη ἐρυσίπτολι δῖα θεάων
> ἆξον δὴ ἔγχος Διομήδεος, ἠδὲ καὶ αὐτὸν
> πρηνέα δὸς πεσέειν Σκαιῶν προπάροιθε πυλάων,
> ὄφρά τοι αὐτίκα νῦν δυοκαίδεκα βοῦς ἐνὶ νηῷ
> ἥνις ἠκέστας ἱερεύσομεν, αἴ κ᾽ ἐλεήσῃς
> ἄστύ τε καὶ Τρώων ἀλόχους καὶ νήπια τέκνα.
>
> Ó venerável Atena, defesa de nossa cidade,
> quebra o forte Diomedes a lança, ou o derruba tu própria
> das portas Céias em frente, de bruços em solo fecundo,
> que doze vacas ao tempo, sem mora, viremos trazer-te,
> ainda indomadas, apenas de um ano, se fores benigna

[40] A estrutura geralmente binária das tragédias é apresentada por RODRÍGUEZ ADRADOS, F., Las tragedias de súplica: origen, tipología y relaciones internas, *Estudios clásicos*, tomo 28, 90, 1987, especialmente nas páginas 33 e 34.
[41] ANDERSON, M.J., Myth. In: GREGORY, J. (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p. 127.

para a cidade, as esposas dos Teucros e nossos filhinhos![42]

A disjunção da estrutura funcional e estrutural da passagem acima se dá em Eurípides, como procurar-se-á mostrar com maiores detalhes no próximo capítulo. Ainda assim, tal dado pode ser constatado preliminarmente através do exemplo de súplica presente nos versos 299-310 da tragédia *Alceste*:

Ἄλκηστις
εἶεν: σύ νύν μοι τῶνδ᾽ ἀπόμνησαι χάριν:
αἰτήσομαι γάρ σ᾽ ἀξίαν μὲν οὔποτε
(ψυχῆς γὰρ οὐδέν ἐστι τιμιώτερον),
δίκαια δ᾽, ὡς φήσεις σύ: τούσδε γὰρ φιλεῖς
οὐχ ἧσσον ἢ 'γὼ παῖδας, εἴπερ εὖ φρονεῖς:
τούτους ἀνάσχου δεσπότας ἐμῶν δόμων
καὶ μὴ 'πιγήμῃς τοῖσδε μητρυιὰν τέκνοις,
ἥτις κακίων οὖσ᾽ ἐμοῦ γυνὴ φθόνῳ
τοῖς σοῖσι κἀμοῖς παισὶ χεῖρα προσβαλεῖ.
μὴ δῆτα δράσῃς ταῦτά γ᾽, αἰτοῦμαί σ᾽ ἐγώ.
ἐχθρὰ γὰρ ἡ 'πιοῦσα μητρυιὰ τέκνοις
τοῖς πρόσθ᾽, ἐχίδνης οὐδὲν ἠπιωτέρα.

Alceste
Bem: tu, agora, para mim, por eles, lembra-te do favor:
Pois eu peço a ti algo de modo algum digno,
(pois nada é mais valioso que a vida),
mas uma coisa justa, como tu mesmo dirás: pois amas estes
filhos não menos do que eu, se pensais bem:
erija-os senhores das minhas moradas
e não se case uma segunda vez com uma madrasta para essas crianças,
que seja uma mulher pior do que eu para menosprezo
para os teus e meus filhos, que ela porá a mão.
Em efeito, certamente, que tu faças essas coisas, eu mesma peço a ti.
Pois a segunda mãe é uma inimiga para as crianças
do [matrimônio] anterior, não é mais doce do que uma víbora.[43]

Partir-se-á aqui da análise de ambos os textos para, logo de partida, constatar-se que as súplicas gregas têm tradicionalmente uma estrutura tripartida de invocação-argumento-oração. A *invocatio* do suplicante está associada à chamada *hiketeía*, à suplica "em geral reservada para

[42] HOMERO, *Ilíada* 6.305-310.
[43] EURÍPIDES, *Alceste*, v. 299-310.

orações urgentes… endereçadas às divindades que estavam perto de pessoas comuns, nas quais se podia confiar que não estavam distantes, mas ouviam suas invocações e vinham ajudá-las".[44] A invocação na *Ilíada* apresenta o nome da divindade invocada e seu epíteto ou vinculação com o suplicante: "πότνι᾽ Ἀθηναίη ἐρυσίπτολι δῖα θεάων" [Ó venerável Atena, defesa de nossa cidade] (HOMERO, *Ilíada* 6.305). O contraste é grande no caso da súplica pessoal presente na tragédia *Alceste*: não é necessária a invocação por meio do vocativo, mas um simples "σύ", seguido de "νύν" EURÍPIDES, *Alceste*, v. 299), denota a urgência dos rogos e representa a invocação. A interlocução não se dá entre uma divindade pressuposta no espaço sagrado e os suplicantes: a interlocução se dá entre humanos, a partir de valores e compreensões imanentes, com motivações empiricamente discerníveis.

As seções de argumento e os atos realizados pelo suplicante procuravam convencer o interlocutor e obter a necessária ajuda para si ou para os outros que eram contemplados nos rogos.[45] A invocação do suplicado, seja ele deus ou ser humano é o ponto de partida de um ato complexo, eivado de aspectos contextuais que condicionam e limitam (ou mesmo libertam e ampliam) a prática da súplica.[46] A narrativa que apresenta o sacrifício de Hécuba e das troianas para a deusa traz, como já se afirmou acima, o que segue:

> πότνι᾽ Ἀθηναίη ἐρυσίπτολι δῖα θεάων...
>
> Ó venerável Atena, defesa de nossa cidade...[47]

---

[44] "in general reserved for urgent prayers... addressed to deities that were close to the common people, and who could be trusted not to stand aloof, but to hear their invocations and come to their aid" (VAN STRATEN, F.T., Did the Greeks Kneel before their Gods?, *Bulletin Antieke beschaving* 49, 1974, p. 184).

[45] "Um argumento é um enunciado que, ao ser dito, por sua significação, leva a uma conclusão (uma outra significação). Mais especificamente, argumentar é dar uma diretividade ao dizer" (GUIMARÃES, E., Interdiscurso, textualidade e argumentação, *Signo & Seña* 9, jun. 1998, p. 430).

[46] MENDELSOHN, D., *Gender and the City in Euripides' Political Plays*, Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 37: "A full appreciation of these places and displacements—geographical and ritual, real and symbolic—and what they signify is therefore critical for our understanding of these plays as investigations of political identity and ideology. Most important, these comings and goings in turn create a coherent theatrical context for another kind of peregrination: that of the female characters' movements through theatrical space" ["Uma apreciação completa destes deslocamentos - geográficos e rituais, reais e simbólicos – e o que eles significam é, portanto, fundamental para a nossa compreensão dessas peças como investigações da identidade política e da ideologia. Mais importante ainda, essas idas e vindas, por sua vez, fornece um contexto teatral coerente para outro tipo de peregrinação: a das personagens femininas que se movimentam através do espaço teatral"].

[47] HOMERO, *Ilíada* 6.305.

A súplica é feita para Atena, cujo epíteto é ἐρυσίπτολι δῖα θεάων. A invocação consiste no chamamento da divindade, geralmente com a utilização de epítetos, especialmente os que caracterizam a relação entre a divindade e o suplicante. Segundo Chantraine, um suplicante é como um alienado da relação do suplicado: um alienado que chega à sua presença e pede pede proteção, tal qual um estrangeiro que chega a uma cidade.[48] O suplicante se aproxima na invocação submetendo-se, assume uma posição de inferioridade em relação ao objeto de sua súplica. Quando o suplicado é humano, o elemento fundamental que demonstra a relação é alguma forma de contato físico entre o suplicante e o joelho, a barba, o queixo, a orla das vestes ou as mãos daquele que recebe a súplica.[49]

A invocação em *Alceste*, por sua vez, começa com a memória do vínculo entre o suplicante, o suplicado e os suplicentes. Apresenta ainda a defesa por parte da suplicante da idoneidade do pedido, e isso reforça o argumento que virá em seguida. É uma estrutura mais complexa, despojada do tom solene de Homero, mas com abundância do *páthos* típica de Eurípides:

> εἶεν: σύ νύν μοι τῶνδ᾽ ἀπόμνησαι χάριν:
> αἰτήσομαι γάρ σ᾽ ἀξίαν μὲν οὔποτε
> (ψυχῆς γὰρ οὐδέν ἐστι τιμιώτερον),
> δίκαια δ᾽, ὡς φήσεις σύ: τούσδε γὰρ φιλεῖς
> οὐχ ἧσσον ἢ 'γὼ παῖδας, εἴπερ εὖ φρονεῖς:
>
> Bem: tu, agora, para mim, por eles, lembra-te do favor:
> Pois eu peço a ti algo de modo algum digno,
> (pois nada é mais valioso que a vida),
> mas uma coisa justa, como tu mesmo dirás: pois amas estes
> filhos não menos do que eu, se pensais bem:[50]

Todas as partes aqui estão elucidadas a partir da imanência, sem qualquer recurso à divindade: Alceste, a suplicante, pede a Admeto, seu marido, algo muito importante – e, por isso, precisa ser lembrado. Tal pedido é, ainda, digno, uma vez que está ligado ao valor da vida;

---

[48] CHANTRAINE, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris: Klincksieck, 1990, p.461-462.
[49] GOULD, J., Hiketeia, *The Journal of Hellenic Studies*, 93, 1973, p. 94.
[50] EURÍPIDES, *Alceste*, v. 299-303.

e justo, pois o amor de Admeto pelos filhos corresponde ao amor de Alceste. A invocação aqui é uma anamnese, é um apelo à reflexão, não um apelo à piedade religiosa.

Após a invocação, como se pode antever acima, o argumento consiste na elucidação da razão que justifica a invocação. É a matéria que motiva a súplica, enunciada com as fundamentações necessárias para que haja a sensibilização do suplicado. Vê-se no argumento de Hécuba, a suplicante da *Ilíada*:

> ἆξον δὴ ἔγχος Διομήδεος, ἠδὲ καὶ αὐτὸν
> πρηνέα δὸς πεσέειν Σκαιῶν προπάροιθε πυλάων,
>
> quebra do forte Diomedes a lança, ou o derruba tu própria
> das portas Céias em frente, de bruços em solo fecundo,[51]

O pedido é claro: que Diomedes seja despojado da arma (ἔγχος), ou que ele seja derrubado no campo de batalha. O argumento que fundamenta o pedido também é claro: a atuação de Diomedes no campo de batalha deixou baixas pelo lado troiano. A justificativa já se deu na invocação: a deusa é a protetora da cidade. Por fim, a motivação será apresentada no próximo ponto. A ação é executada pela deusa – os próprios deuses podem executar a ação no universo homérico.

No caso da tragédia aqui apresentada, vê-se:

> τούτους ἀνάσχου δεσπότας ἐμῶν δόμων
> καὶ μὴ 'πιγήμῃς τοῖσδε μητρυιὰν τέκνοις,
> ἥτις κακίων οὖσ᾽ ἐμοῦ γυνὴ φθόνῳ
> τοῖς σοῖσι κἀμοῖς παισὶ χεῖρα προσβαλεῖ.
>
> erija-os senhores das minhas moradas
> e não se case uma segunda vez com uma madrasta para essas crianças,
> que seja uma mulher pior do que eu para menosprezo
> para os teus e meus filhos, que ela porá a mão.[52]

Há aqui a explicitação do pedido: estabelecer os filhos como senhores das moradas e Admeto não se casar novamente. O duplo pedido vem com uma dupla valorização: se o curso

[51] HOMERO, *Ilíada* 6.306-307.
[52] EURÍPIDES, *Alceste*, v. 304-307.

natural é que os filhos se tornem senhores da casa, – e, por isso, não há qualquer reflexão mais profunda sobre o assunto[53] – os perigos do novo casamento são colocados claramente. O menosprezo com que a madrasta tratará as crianças justifica a argumentação.[54] A ação é perpetrada pelo suplicado e resulta em benefício para os suplicentes, sem qualquer recurso aos deuses.

A oração é, na literatura grega, uma estrutura formal, de natureza religiosa, que dá validade e implicações à resposta do suplicado. Por meio da oração é que se exige a resposta imediata do suplicado, quer seja um deus, quer seja um homem.[55] Sendo humano, ainda assim, está subentendido ou explícito a existência de deuses que servem de testemunhas e aferem se o suplicado vai conceder ou não o que se pediu, havendo, por fim, algum compromisso de sacrifício ou não. No caso da oração de Hécuba, o que se pode ver são tais elementos presentes de forma pungente:

> ὅφρά τοι αὐτίκα νῦν δυοκαίδεκα βοῦς ἐνὶ νηῷ
> ἤνις ἠκέστας ἱερεύσομεν, αἴ κ᾽ ἐλεήσῃς
> ἄστύ τε καὶ Τρώων ἀλόχους καὶ νήπια τέκνα.
>
> que doze vacas ao tempo, sem mora, viremos trazer-te,
> ainda indomadas, apenas de um ano, se fores benigna

[53] É tal questão que define, em um primeiro momento, o bom e o mau pai, ainda que com limites. Desde o episódio do canto 6 da *Ilíada*, em que Heitor volta do campo de batalha e sua esposa Andrômaca e seu filho Astianax o esperam, é que são transmitidos na cena os principais valores relacionados às relações no núcleo familiar (sobre isso, ver: PRATT, L., The parental ethos of the Iliad. In: COHEN, A. & RUTTER, J.B. (eds.), *Constructions of childhood in ancient Greece and Italy*, Princeton: The American School of Classical Studies at Athens, 2007, p. 26-31), e entre os valores está a guarda do filho. E oposição, Agamêmnon e Aquiles são retratados como maus pais, o que é relevante, uma vez que a épica homérica "trata o modelo conflitual como uma anomalia, e o congenital como a norma" (FELSON, N., Paradigms of paternity: fathers, sons, and athletic/sexual prowess in Homer's *Odyssey*. In: KAZAZIS, J.H. & RENGAKOS, A. (eds), *Euphrosyne: Studies in Ancient Epic and Its Legacy in Honor of Dimitris N. Maronitis*, Sttutgart, 1999, p. 89-98.

[54] A concepção de que a madrasta provoca males é marcantemente euripidiana, especialmente devido à peça *Hipólito*. Tal marca do tragediógrafo e sua influência em Aristófanes é retratada por BOWIE: "The best example is Aristophanes' *Anagyrus*, which dealt with the legend of an Attic farmer from that deme, who was punished for sacrilege by the loss of his wife and the mistaken banishment of his son, as a result of a false accusation by his mother-in-law; the farmer finally burned himself and his property, and his wife committed suicide. This was not, however, a case of a local legend simply staged for local people, since it also involved parody of Euripides' *Hippolytus*, to which the comedy's plot had obvious similarities" (BOWIE, A., Myth in Aristophanes. In: WOODWARD, R.D. (ed.), *Greek Mythology*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 249).

[55] Por isso mesmo, as orações enfatizam momentos importantes no desenvolvimento da ação ou para caracterizar melhor as personagens. Ver: SCHADEWALDT, W., *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*. Berlim: Weidmann, 1966, especialmente: p. 40-49 (Ésquilo), p. 69-77 (Sófocles) e p. 101-122 (Eurípides).

> para a cidade, as esposas dos Teucros e nossos filhinhos![56]

A oferta de doze vacas jovens em troca do favor é um voto relevante. Tal promessa serve de motivação para a atuação da divindade no campo de batalha. O argumento parte do princípio que o suplicante possui algo que interessa ao deus ou ao ser humano imbuído de poder a quem se suplica. Tal é o caso da súplica em *Alceste*, como se pode ver no que segue:

> μὴ δῆτα δράσῃς ταῦτά γ', αἰτοῦμαί σ' ἐγώ.
> ἐχθρὰ γὰρ ἡ 'πιοῦσα μητρυιὰ τέκνοις
> τοῖς πρόσθ', ἐχίδνης οὐδὲν ἠπιωτέρα.
>
> Em efeito, certamente, que tu faças essas coisas, eu mesma peço a ti.
> Pois a segunda mãe é uma inimiga para as crianças
> do [matrimônio] anterior, não é mais doce do que uma víbora.[57]

Aqui, muda-se muito a estratégia argumentacional. O fundamento da petição é a própria suplicante, o que aponta para a relação entre ela e o suplicado. A relação no *oîkos* é o fundamento que basta: a primeira mãe, amiga, é distinta e melhor que a segunda mãe para os filhos do matrimônio anterior. Pressupõe-se ainda a coerência – um pai deve desejar proteger seus filhos, tal é o argumento implícito. Em nível lexical, o verbo é mudado: utiliza-se no texto αἰτέω [*solicitar*, *pedir*], que não é um verbo propriamente do campo restrito da súplica. Ainda assim, a presença de vocábulos específicos reforçam a ideia transmitida ("μὴ **δῆτα δράσῃς** ταῦτά γ', αἰτοῦμαί σ' **ἐγώ**") e recolocam a passagem na dimensão da relação suplicante-suplicado, mostrando assim o caráter de urgência dos rogos. A urgência e a gravidade da situação (ela está prestes a morrer) concedem dramaticidade à narrativa, que apresenta um sem número de inovações em relação à estrutura formal da súplica/suplicante.

O que se vê, então, em um breve exemplo, são indícios claros de uma mudança na estrutura peticional, com redefinição de prioridades e estratégias discursivas. Tais, subservientes aos objetivos do tragediógrafo no seu afã de provocar determinados efeitos em

---

[56] HOMERO, *Ilíada* 6.308-310
[57] EURÍPIDES, *Alceste*, v. 308-310.

sua plateia, serão vistos com maior detença no que segue. Mas no que se pode perceber, se a súplica é recorrente na literatura grega, a súplica trágica é um capítulo a parte, e tal capítulo se objetiva elucidar no que segue neste trabalho.

Tratou-se, neste capítulo, do rico vocabulário da súplica. Foram analisados os termos ἱκέτης [suplicante], ἵκω [chegar, atingir], ἱκνέομαι [pedir, aproximar-se como suplicante], ἱκάνω [apresentar como um suplicante], ἀφικνέομαι [chegar, atingir], ἀφικνούμενος [estrangeiro, recém-chegado], ἱκανός [suficiente, satisfatório, capaz, adequado], ἱκέσιος [suplicante (adjetivo)], ἱκτήρ [suplicante (adjetivo)], ἱκετήριος [suplicante (adjetivo)], ἱκτήριος [suplicante (adjetivo)], ἵκτωρ [suplicante], ἱκετικός [suplicante], ἱκετικῶς [suplicantemente], ἱκετεύω [aproximar-se como um suplicante], ἱκέτευμα [modo de súplica], εὔχομαι [orar, fazer uma súplica, rogar], ἀράομαι [orar para um deus], λίσσομαι [implorar, pedir, suplicar e até mesmo mendigar], λιτός [suplicante, súplica] e γουνόομαι [apertar ou agarrar os joelhos de alguém, implorar, suplicar ou rogar]. Em seguida, na segunda parte deste capítulo, tratou-se das estruturas narrativas na descrição da súplica e do suplicante exemplos de inovação euripidiana. Demonstrou-se o esquema narrativo formal básico das súplicas a partir da *Ilíada* de Homero, 6.305-310; e dos versos 299-310 da tragédia *Alceste* de Eurípides. A estrutura tripartida de invocação-argumento-oração se mantem constante nos textos, porém, com alterações ns objetivos narrativos e estratégias discursivas. Mostrou-se, porém, brevemente, por meio de tais elementos estruturantes, a predisposição da tragédia euripidiana para a inovação – ou ainda melhor, indícios para que se destaque no que segue a questão da súplica e da suplicante em Eurípides. Tal predisposição será tratada e exemplificada no próximo capítulo.

2. A Súplica e a Suplicante em Eurípides

O fato de haver um rico vocabulário relacionado à súplica e ao suplicante, bem como evidências significativas de inovação no drama euripidiano em relação ao tema, são fatores que conduzem esta pesquisa ao próximo passo: analisar o drama de Eurípides.

A descrição das tragédias de Eurípides, de seus enredos e da questão da súplica nas mesmas, em linhas gerais, consiste a primeira parte deste capítulo. Tal parte, descritiva, serve ao propósito de lançar uma base a partir da qual possa se transitar nas tragédias e no drama satírico sem que se estranhe a opção por uma peça em detrimento da outra. O recorte temporal e temático desta pesquisa – a Guerra do Peloponeso e o tema da súplica e do suplicante - justifica tal opção.

A segunda parte deste capítulo tem o objetivo de demonstrar a súplica como uma modalidade do *páthos* euripidiano. Com base na percepção, desde a Antiguidade, especialmente em Aristóteles, de que Eurípides é um tragediógrafo distinto, parte-se para a observação dos traços de tal peculiaridade do autor: a inversão de gênero, a multiplicação dos motivos de súplica, o esvaziamento dos signos religiosos na súplica, o rebaixamento da condição dos heróis trágicos em cena, entre outros.

A terceira parte deste capítulo consiste na análise de excertos das tragédias de Eurípides, com o objetivo de exemplificar as questões tratadas no tópico anterior, preparando para a observação de tais questões no terceiro e último capítulo, que trata especificamente de *Suplicantes*.

2.1 O drama de Eurípides[58]

A primeira tragédia supérstite de Eurípides[59] é *Alceste*,[60] encenada em 438. Os tragediógrafos, nos concursos trágicos da Grécia Antiga, encenavam três tragédias e um drama satírico. *Alceste* foi encenada em lugar do drama satírico. A trilogia apresentada por Eurípides[61] alcançou o segundo lugar no concurso trágico.[62] O enredo de *Alceste* apresenta Admeto que, poupado da morte sob a condição de que alguém deveria aceitar morrer em seu lugar, é favorecido pela adesão ao sacrifício voluntário de sua esposa Alceste. Héracles, amigo de Admeto, luta com a Morte e resgata Alceste, entregando-a viva para o seu marido.[63]

---

[58] Em relação às obras de Eurípides, afirmam MEDINA GONZÁLEZ e LÓPEZ FÉREZ: "*Datos concretos referentes a fechas y obras del autor hallamos en el testimonio que se conoce con el nombre de Mármol Pario. Se trata de una estela de mármol descubierta en Paros en el siglo XVII y que contiene una serie de informaciones preciosas sobre los acontecimientos histórica-culturales desde Cécrope, el legendario primer rey de Atenas, hasta el arcontado de Diogneto (264/263 a. C.). Este singular documento fecha el nacimiento de Eurípides el año 484 a. C. [...] Otra contribución de importancia apreciable hallamos en los abundantes escolios, comentarios que aparecen al margen de las obras de Eurípides, debidos especialmente a la labor de los eruditos alejandrinos que culmina en el siglo 11 a. C. [...] Especial atención merece el famoso léxico de Suidas, obra del siglo x d. C. Su interés principal radica en la circunstancia de que probablemente manejo la fuente más antigua sobre la materia, esto es, la Crônica Atica de Filócoro, un autor de anales del siglo 111 a. C.*" MEDINA GONZÁLES, A. & LÓPEZ FÉREZ, J.A., Introducción geral a Eurípides. In: MEDINA GONZÁLES, A. & LÓPEZ FÉREZ, J.A. (eds.), *Eurípides: Tragédias I*, Madrid: Editorial Gredos, 1977, p. 9-10.

[59] A datação das tragédias de Eurípides tratadas aqui é apresentada por ZUNTZ, G., *The Political Plays of Euripides*, Manchester: Manchester University Press, 1955, p. 53-94; WEBSTER, T.B.L., *The Tragedies of Euripides,* Londres: Methuen, 1967, p. 116-117.

[60] As edições de *Alceste* consultadas: PULQUÉRIO, M.O. & MALÇA, M.A.N., Eurípides: Alceste. In: PEREIRA, M.H.R. (dir.), *Eurípides*, Lisboa: Verbo, 1973, p. 15-71; BRANDÃO, J.S., *Eurípides. Alceste*, Rio de Janeiro: Bruno Buccini, 1968; MENESES E SOUSA, J.C., *Eurípides. Alceste*, Rio de Janeiro: E. Bevilacqua, 1908; DALE, A. M., *Euripides: Alcestis*, Oxford: Clarendon Press, 1954. GREGORY, J., Euripides' Alcestis. *Hermes* 107, 1979, p. 259-270; SEGAL, C., *Euripides and the Poetics of Sorrow: Art, Gender, and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*. Durham: Duke University Press, 1993.

[61] Sobre as peças encenadas, os teatros e demais aspectos contextuais e materiais, veja: BROCKETT, O.G. & HILDY, F.J., *History of the Theatre*. Boston: Allyn and Bacon, Hildy, 2003, p. 22-23; REHM, R., *Greek Tragic Theatre*. Londres: Routledge, 1992, p. 26.

[62] Sobre os concursos trágicos, ver: CSAPO, E. & SLATER, W.J. (eds.), *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995, p. 157-165, PICKARD-CAMBRIDGE, A. W., *The Dramatic Festivals of Athens*, 2ª ed., Londres: Oxford University Press, 1968, p. 95-99. Para as questões relacionadas à audiência e como era determinada a vitória no concurso trágico, ver: WALLACE, R. W., Poet, Public, and "Theatrocracy": Audience Performance in Classical Athens. In: EDMUNDS, L. & WALLACE, R. W. (eds.), *Poet, Public, and Performance in Ancient Greece*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1997, p. 97-111.

[63] Segundo PANOUSSI, "Alcestis' death in Euripides' Alcestis is also brimming with sacrificial symbolism and vocabular" [a morte de Alceste em *Alceste* de Eurípides é também transbordante, com um simbolismo sacrificial e vocabular" (PANOUSSI, V., Polis and Empire: Greek Tragedy in Rome. In: GREGORY, J. (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p. 429, nota 10.

A segunda peça de Eurípides, *Medeia*,[64] foi encenada em 431, obtendo o terceiro lugar no concurso trágico. Na peça, Jasão decide abandonar Medeia para casar-se com a filha do rei de Corinto. Medeia, indignada com Jasão, que outrora foi ajudado por ela a conseguir o Velocino de Ouro e com quem tinha dois filhos, mata a filha do rei coríntio presenteando-a com um manto envenenado, e, em seguida, mata os seus próprios filhos e escapa na carruagem do Sol (seu avô) para Atenas, onde o rei Egeu prometeu acolhê-la.

A terceira peça de Eurípides é *Heráclidas*, encenada entre os anos de 430 e 428 a.C.[65] Os filhos de Héracles e sua mãe Alcmena, bem como o sobrinho de Héracles chamado Iolau pede aos atenienses proteção a Héracles contra Euristeu, rei de Argos e inimigo do herói. Depois de uma das filhas de Héracles aceitar o sacrifício voluntário, os atenienses derrotam Euristeu na batalha e levam-no prisioneiro. Alcmena deseja que ele seja executado e Euristeu profetiza que após a sua morte heróica, ele defenderá Atenas contra os descendentes de Héracles (os reis de Esparta).

A quarta peça de Eurípides, vencedora do concurso trágico em 428, é intitulada *Hipólito*.[66] Na peça, Afrodite faz com que Fedra, esposa de Teseu, fique apaixonada por Hipólito, seu enteado, que rejeita as paixões por mulheres e os prazeres do sexo. Para escapar de sua paixão, Fedra deseja permanecer sem comer até à morte, mas sua serva revela a sua paixão secreta a Hipólito. Temendo a revelação de seu segredo, Fedra se enforca, mas deixa um bilhete acusando Hipólito de estupro. Teseu, ao tomar conhecimento do bilhete, acredita e

---

[64] As traduções consultadas dessa tragédia: OLIVEIRA, F.R. de, *Medéia – Eurípides*, São Paulo: Odysseus, 2007; TORRANO, J.A.A., *Eurípides. Medéia*, São Paulo: Hucitec, 1991; NASCIMENTO, C., *Eurípides. Medéia*, Mem Martins: Inquérito, 1973; PEREIRA, M.H.R., *Eurípides. Medéia*, Coimbra: INIC, 1991; ALLAN, W., *Euripides: Medea*, Londres: Duckworth, 2002; MASTRONARDE, D.J. (ed.), *Euripides: Medea*, Cambridge: Cambrdge University Press, 2002.

[65] Em relação a *Heráclidas*: SILVA, C.R.C., *Eurípides. Os Heráclidas*, Lisboa: Edições 70, 2000; ALLAN, W., *Euripides: The Children of Heracles*, Londres: Warminster, 2001.

[66] As traduções consultadas: LOURENÇO, F., *Eurípides: Hipólito*, Lisboa: Colibri, 1996; BRUNA, J., Eurípides: Hipólito. In: BRUNA, J., *Teatro Grego*, São Paulo: Cultrix, 1964, p. 89-128; OLIVEIRA, B.S., *Eurípides: Hipólito*, Coimbra: INIC, 1979; MILLS, S., *Euripides: Hippolytus*, Londres: Duckworth, 2002; HALLERAN, M., *Euripides: Hippolytus*, Newburyport: Focus Publishing, 2001.

amaldiçoa seu filho, que depois é fatalmente ferido. Artemis, deusa protetora de Hipólito, revela toda a verdade no fim da peça.[67]

Andrômaca,[68] quinta tragédia de Eurípides, encenada em 425 a.C., apresenta em seu enredo Hermione, filha de Menelau e esposa de Neoptólemo. Ela, na ausência do seu marido, persegue Andrômaca, viúva de Heitor, a quem ela acusa de torná-la estéril mediante as artes mágicas. Hermione apela a seu pai, e quando Andrômaca e seu filho estão prestes a serem condenados à morte, eles são salvos por Peleu, avô de Neoptólemo. Hermione pensa em se matar, mas seu ex-noivo Orestes, que odeia Neoptólemo, por este ter lhe roubado Hermione, chega, e ela foge com ele. Neoptólemo é assassinado em Delfos.[69]

Em *Hécuba*,[70] sexta tragédia de Eurípides, encenada por volta de 424 a.C., a rainha viúva perde seus filhos na guerra, exceto Políxena e Polidoro. Porém, na tragédia, é morta a sua filha Políxena, sacrificada em honra do fantasma de Aquiles; e, em seguida, ela descobre o cadáver de seu último filho, que ela pensava estar vivo, Polidoro, que fôra assassinado pelo rei trácio Polimestor por causa do ouro que ele trouxera consigo. Hécuba obtém permissão de Agamêmnon para se vingar – ela atrai Polimestor e seus dois filhos até uma caverna e mata, com a ajuda de escravas, os filhos de Polimestor, cegando-o em seguida.

A tragédia *Suplicantes*,[71] encenada entre 423 e 421 a.C., sétima tragédia de Eurípides, é ambientada em Elêusis. As mães dos sete combatentes contra Tebas, juntamente com Adrasto, rei de Argos, que lidera a expedição, imploram a Teseu para ajudar defender o direito de

---

[67] A respeito do enredo de *Hipólito*: KNOX, B.M.W., The Hippolytus of Euripides, *Yale Classical Studies* 13, 1952, p. 3-31. In: KNOX, B. M. W., *Word and Action: Essays on the Ancient Theater*, Baltimore: Johns Hopkins University, 1979, p. 205-230.

[68] As traduções consultadas: FERREIRA, J.R., Eurípides: Andrómaca. In: PEREIRA, M.H.R. (dir.), *Eurípides*, Lisboa: Verbo, 1973, p. 73-136; DIGGLE, J., *Euripidis Fabulae*, tomus I et II, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1984/1991, p. 273-332. KLIMEK-WINTER, R. (ed.), *Andromedatragödien: Sophokles, Euripides, Livius Andronikos, Ennius, Accius*, Stuttgart, 1993.

[69] As traduções consultadas dessa tragédia: ALLAN, W., *The Andromache and Euripidean Tragedy*, Oxford: Oxford University Press, 2000.

[70] Em relação à tragédia *Hécuba*, foram consultadas*:* WERNER, C., *Eurípides. Duas tragédias gregas:* Hécuba *e* Troianas, São Paulo: Martins Fontes, 2005. GREGORY, J. (ed.), *Euripides: Hecuba*, Atlanta: Scholars Press, 1999. DAITZ, S.G., *Euripides: Hecuba*, Leipzig: Teubner, 1973.

[71] As traduções consultadas: FERREIRA, J. R., *Eurípides - As Suplicantes*, Coimbra: FESTEA, 2006; COLLARD, C. (ed.), *Euripides: Supplices*, Groningen: Bouma's Boekhuis Publishers, 1975.

sepultar seus filhos. Teseu concorda, derrota os tebanos na batalha e traz os corpos de volta para Elêusis, onde os filhos são chorados e cremados (uma das viúvas, Euadne, lança-se na pira, sacrificando-se voluntariamente). Atena, *dea ex machina*, prevê que os filhos dos sete guerreiros um dia destruirão Tebas, e ordena Adrasto a jurar que fará uma aliança eterna entre Argos e Atenas.

A oitava tragédia de Eurípides, *Electra*,[72] foi encenada por volta de 417 a.C., Eurípides põe em cena Orestes em seu retorno do exílio. Em seu retorno, Orestes encontra Electra em uma fazenda, casada com um pobre, mas virtuoso camponês. Inicialmente, Orestes não é reconhecido pela sua irmã, mas um ex-escravo seu que vivia nas proximidades o reconhece. Orestes e o seu amigo Pílades traiçoeiramente matam Egisto em um sacrifício e mandam dizer a Clitemnestra que Electra teve um bebê. Quando Clitemnestra chega à fazenda, ela é morta por Orestes, com a ajuda de Electra. Os assassinos sentem imediatamente grande remorso, e um *deus ex machina* diz-lhes que a ordem de Apolo para que Orestes matasse sua mãe foi imprudente. Ele ordena que Electra deixe Argos para sempre, e ela o faz.

Héracles,[73] nona peça euripidiana, encenada por volta de 417 a.C., apresenta o protagonista que dá nome à peça no último dos seus trabalhos. A família de Héracles é ameaçada de morte por Lico, o tirano de Tebas. No último momento, Heracles retorna e mata Lico. Mas agora a sua velha inimiga, a deusa Hera, envia Íris e Lyssa (a deusa da loucura) para deixá-lo louco. Ele acaba por matar sua esposa e filhos. Ao retornar à sensatez, Héracles decide se matar, mas Amphitríon e seu amigo Teseu persuadem-no a continuar vivo. Ele vai com Teseu para Atenas.

---

[72] Traduções de *Electra* consultadas: VIEIRA, T., *Electra(s). Sófocles / Eurípides*, Cotia: Ateliê Ed., 2009; BRASETE, M.F., *Eurípides. Electra*, Lisboa: Relógio de Água, 1998; CROPP, M.J., *Euripides: Electra*, Warminster: Aris and Phillips, 1988; DENNISTON, J.D. (ed.), *Euripides: Electra*, Oxford: Clarendon Press, 1939; PARMENTIER, L. & GRÉGOIRE, H., Électre. In: *Euripide*, v. 4, Paris: Les Belles Lettres, 1927, p. 171-244, 1927.

[73] As traduções de *Héracles* consultadas: FRANCISCATO, C. R., *Eurípides. Héracles*, São Paulo: Palas Athena, 2003; DIGGLE, J., *Hercules*. In: DIGGLE, J., *Euripidis Fabulae*, tomus I et II, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1984/1991, p. 117-174.

Em 415 a.C., o segundo lugar no concurso trágico foi concedido a *Troianas*,[74] décima tragédia de Eurípides. No drama trágico, os gregos se preparam para deixar Tróia. Atena e Poseidon concordam que esses devem morrer no mar, em represália por causa de seus sacrilégios. Enquanto isso, Hécuba descobre que Políxena fôra sacrificada e que Cassandra e Andrômaca serão dadas como um *géras* para os chefes aqueus. O filho de Andrômaca, Astíanax, é tirado dos seus braços e condenado à morte. Menelau poupa a culpada Helena. Finalmente, depois de Hécuba preparar Astíanax para o enterro, a cidade é queimada, e os vencedores e cativos estão prontos para a partida, sem saber o que os deuses planejaram para eles.

Em *Íon*,[75] décima primeira tragédia supérstite de Eurípides, encenada em 414 a.C., o protagonista, filho de Apolo e da princesa ateniense Creusa, é criado como um servo do templo em Delfos. Mais tarde, Creusa e seu marido Xutus consultam Apolo a respeito de sua esterilidade, e uma resposta enganosa é dada a Xutus. Tal resposta leva a uma complexa série de intrigas em que Creusa e Íon tentam se matar. A pitonisa intervém e mostra a Creusa o berço em que Íon fôra abandonado. Creusa reconhece o berço, reencontra-se com o seu filho e lhe diz que Apolo é seu pai. Atena ordena que Íon seja levado para Atenas e se torne o seu rei. Ele é ancestral do povo da Jônia e Xutus jamais saberá que Íon não é seu filho.

A décima segunda tragédia de Eurípides é *Ifigênia em Táuris*.[76] Encenada em aproximadamente 414 a.C., o enredo apresenta Ifigênia, protagonista, no contexto de seu sacrifício pelas mãos de seu próprio pai, Agamêmnon. Ela é conduzida por Artemis antes de ser sacrificada e se tornou sacerdotisa Táuris, na Crimeia. Orestes e Pílades chegam a Táuris

---

[74] Em relação à Troianas, foram consultadas as seguintes traduções: WERNER, C., *Eurípides. Duas tragédias gregas:* Hécuba *e* Troianas, São Paulo: Martins Fontes, 2005; BARLOW, S.A., *Euripides: Trojan Women*, Warminster: Aris and Phillips, 1986; SCODEL, R., *The Trojan Trilogy of Euripides*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprech, 1980.

[75] Traduções de *Íon*: PULQUÉRIO, Manuel O. & ÁLVARES, M.M.S., Eurípides. Íon. In: PEREIRA, M.H.R. (dir.), *Eurípides*, Lisboa: Verbo, 1973, p. 137-224; LOURENÇO, F., *Eurípides. Íon*, Lisboa: Colibri, 1994; LEE, K. H., *Euripides: Ion*, Warminster: Aris and Phillips, 1997.

[76] Uma boa tradução de *Ifigênia em Táuris* em inglês é: CROPP, M.J., *Euripides. Iphigenia in Tauris*, Warminster: Aris & Phillips, 2000.

em busca da imagem de Artemis Tauropolos, mas são capturados. Eles, porém, são poupados com a condição de levarem para Ifigênia uma mensagem à Grécia.

Helena,[77] a décima terceira tragédia de Eurípides, encenada em 412 a.C., apresenta em seu enredo a bela Helena. Segundo a tragédia, ela fôra conduzida por Hermes ao Egito, e a luta entre gregos e troianos se deu por causa de um espectro dotado de sua imagem. O rei do Egito, Teoclimeno, deseja se casar com Helena, mas ela permanece leal a Menelau. Este naufraga na costa egípcia e se encontra com a protegonista, mas não crê ser ela verdadeira. Depois de inquirir, acaba se convencendo de que Helena é a sua verdadeira esposa. Contando com o auxílio de Teonoe, Menelau e Helena tramam e conseguem fugir do Egito.

Em *Fenícias*,[78] encenada próxima ao ano 410 a.C., Adrasto e os sete estão prestes a atacar Tebas. A negociação entre Etéocles e Polinices, arranjada por Jocasta, acaba por fracassar. Meneceu, filho de Creonte, sacrificou-se com o fim de salvar a cidade, contra a vontade de seu pai, e os tebanos lutam com bravura. Etéocles desafia seu irmão para um combate, e Jocasta chega tarde demais para impedi-los. Ambos morrem, e Jocasta se mata sobre os corpos de seus filhos. Édipo, que ainda está em Tebas, é expulso pelo novo governante, Creonte; e Antígona, renunciando ao matrimônio com Hemon, parte da cidade com o seu pai.

A décima quinta tragédia de Eurípides é *Orestes*.[79] Encenada em 408 a.C., traz em seu enredo Orestes logo após matar a sua própria mãe Clitemnestra. Ele, por causa do seu crime, foi banido pelos argivos e permanece prostrado, sendo assombrado por delírios enquanto está sob os cuidados de sua irmã Electra e aguarda o julgamento do seu crime. Seu tio, Menelau, era para Orestes um auxiliador oportuno, mas Menelau se mostra pouco disposto a ajudá-lo. Orestes

---

[77] Em relação à tragédia *Helena*, foram consultadas as seguintes traduções: FERREIRA, J.R., Eurípides: *Helena*, Porto Alegre: Movimento, Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Coimbra, 2009; GREGOIRE, H. & MERIDIER, L., *Euripide*. *Hélène, Les Phéniciennes*, Paris: Belles Lettres, 1950.

[78] As traduções consultadas dessa tragédia: SCHÜLER, D., *Eurípides. As Fenícias*, Porto Alegre: L&PM, 2005; MASTRONARDE, D.J. (ed.), *Euripides: Phoenissae*, Cambridge: Cabridge University Press, 1994.

[79] As traduções de *Orestes* consultadas: OLIVEIRA E SILVA, A.F., *Eurípides. Orestes*, Brasília: Ed. UnB, 1999; WILLINK, C. W. (ed.), *Euripides: Orestes*, Oxford: Clarendon Press, 1986; WEST, M.L., *Euripides: Orestes*, Warminster: Aris and Phillips, 1987.

e Electra são condenados à morte, mas é dada aos dois a opção do suicídio. Com a ajuda de Pílades, é executado um plano para que eles pudessem ser salvos: eles matam Helena e levam Hermione refém. Apolo aparece como *deus ex machina*, dá uma série de instruções e cancela todos os atos anteriores, inclusive a morte de Helena. Orestes, então, segue para ser julgado em Atenas e para se casar com Hermione.

O drama satírico *Ciclope*,[80] encenado em 408 a.C.(?),[81] mostra os sátiros, escravos do ciclope Polifemo, designados para o cuidado das ovelhas. Ulisses chega com seus companheiros e os sátiros dão-lhes alguns dos alimentos de seu mestre em troca de vinho. Mas os sátiros são covardes. Então, eles contam o ocorrido a Polifemo, que decide matar e comer os intrusos. Odisseu traça com os sátiros o plano de embebedar o Ciclope e cegá-lo. Conseguem o primeiro intento com a ajuda dos sátiros, mas, para vazar o seu olho, o segundo intento, Odisseu conta com os seus companheiros (esta cena acontece na *skené*, fora dos olhos dos espectadores). Quando o Ciclope, cego, sai de sua caverna, os sátiros zombam dele e, então, partem, com Ulisses, para a liberdade.

O décimo sexto texto de Eurípides é póstumo e recebeu o primeiro prêmio no concurso trágico. Em *Bacantes*,[82] Dioniso retorna à sua cidade natal, Tebas, para estabelecer seu culto e punir os que negam a sua divindade, especialmente o jovem rei Penteu, sua mãe e suas tias. Dioniso é preso, mas escapa. Ouvindo os relatos de comportamento violento das mulheres devotas a Baco no Monte Citeron, Penteu decide atacá-las, mas Dioniso, disfarçado, convence-o a ir espioná-las. Penteu o faz e é preso e despedaçado por um grupo de bacantes liderado pela

---

[80] As traduções consultadas para o drama satírico *Ciclope* são: SEAFORD, R., *Euripides, Cyclops. With introduction and commentary*, Oxford: Clarendon Press, 1984.

[81] Para a datação do drama satírico, ver: SEAFORD, R., The date of Euripides' *Cyclops*, *Journal of Hellenistic Studies* 102, 1982, p. 161-172.

[82] As traduções consultadas da tragédia *Bacantes*: PEREIRA, M.H.R. & MACHADO, M.F.M., *Eurípides: As Bacantes*. In: PEREIRA, M.H.R. (dir.), *Eurípides*, Lisboa: Verbo, 1973, p. 225-343; SOUSA, E. de, *As Bacantes de Eurípides*, São Paulo: Duas Cidades, 1974; TORRANO, J.A.A., *Eurípides: Bacas*, São Paulo: Hucitec, 1995; VIEIRA, T., *As Bacantes de Eurípides*, São Paulo: Perspectiva, 2003; WOODRUFF, P., *Euripides: Bacchae*, Indianapolis: Hackett Publishing, 1998; SEAFORD, R., *Euripides: Bacchae*, Warminster: Aris and Phillips, 1996; DODDS, E.R., *Euripides: Bacchae*, 2 ed., Oxford: Oxford University Press, 1960; MURRAY, G., *Euripides: The Bacchae*, Londres: Allen and Unwin, 1904.

sua mãe Agave. Quando Agave retorna à sensatez, lamenta a morte de seu filho (em uma cena agora perdida).

A última tragédia de Eurípides que foi conservada inteira é *Ifigênia em Áulis*.[83] Ganhadora do primeiro prêmio no concurso trágico, o enredo está relacionado ao sacrifício de Ifigênia para que a frota grega possa navegar para Tróia. Agamêmnon ordenou que Ifigênia fosse enviada para Áulis, aparentemente para se casar com Aquiles. Clitemnestra, sem qualquer convite, vai até Áulis para se encontrar com Ifigênia. Através de um encontro casual com Aquiles, ela descobre que foi enganada. Ela e Ifigênia tentam, em vão, persuadir Agamêmnon. Aquiles, que jurara salvar a donzela, tenta fazê-lo, mas enfrenta a ira de todo o exército. Ifigênia resolve então aceitar a morte para o bem do povo grego e pede, em vão, para que a sua mãe não odeie Agamêmnon.

Ainda há muitas outras peças de Eurípides que são fragmentárias. *Télefo* (438 a.C.), *Cretenses* (c. 435 aC), *Estenoboeia* (antes de 429 a. C,), *Belerofonte* (cerca de 430 a.C.), *Cresfonte* (c. 425 aC), *Erecteu* (422 a.C.), *Faeton* (cerca de 420 a.C.), *Melanipo* (cerca de 420 a.C.), *Alexandre* (415 a.C.), *Palamedes* (415 a.C.), *Sísifo* (415 a.C.), *Melanipo Cativo* (412 a.C.), *Andrômeda* (412 a.C., apresentada no mesmo concurso trágico de *Helena*), Antíope (cerca de 410 a.C.), *Arquelau* (cerca de 410 a.C.), *Hipsipilo* (cerca de 410 a.C.) e *Filoctetes* (cerca de 410 a.C.).[84] Por fim, a tragédia *Reso*, ainda que contada entre as peças de Eurípides, parece não ser de sua autoria.[85]

---

[83] As traduções consultadas da tragédia *Ifigênia em Aúlide*: ALMEIDA, C.A. Pais de, *Eurípides. Ifigênia em Áulide*, notas de M.F. Silva, Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1998; JOUAN, F., *Euripide. Iphigénie a Aulis*, Paris: Les Belles Lettres, 1983; KOVACS, D., Toward a reconstruction of Iphigenia Aulidensis, *Journal of Hellenistic Studies* 123, 2003, p. 77-103.

[84] Os fragmentos dessas tragédias estão reunidos em: KANNICHT, R., *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. 5: Euripides, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.

[85] As traduções consultadas do drama satírico *Reso* são: FRAENKEL, E., The Authenticity of the Rhesus of Euripides, *Gnomon* 37, 1965, p. 228-241; KITTO, H.D.F., The Rhesus and related matters, *Yale Classical Studies* 25, 1977, p. 317-350; LIAPIS, V., They do it with mirrors: the mystery of the two Rhesus plays. In: JACOB, D.I. & PAPAZOGLOU, E. (eds.), *Ekkyklema: Theatrical Studies in Honour of Professor N. C. Hourmouziades*. Heraklion, 2004, p. 159-188.

2.2 A súplica como modalidade do *páthos* euripidiano

É um fato: hoje, tem-se maior acesso às tragédias de Eurípides do que de qualquer outro tragediógrafo da Grécia Antiga. Porém, o que se pretende demonstrar aqui a partir da investigação do seu drama são as razões que tornam Eurípides o "mais trágico dos trágicos",[86] bem como identificar traços de seu drama que apontem para a necessidade de colocar os seus heróis em posição desprivilegiada, desfavorecida. Nesse aspecto, a súplica é um recurso trágico importante, pois vai para além do aspecto cênico (vestimentas, máscaras) – é um elemento dramático que reforça a percepção da audiência quanto ao caráter das personagens e de sua condição.

Observa-se, em Eurípides, um relativo esvaziamento ou ressignificação religiosa da narrativa (inclusive nos vocábulos), porém, com a manutenção da estrutura peticional tradicional e desde há muito utilizada.[87] Sendo assim, mantém-se a forma, porém, inova-se no conteúdo com um objetivo: mostrar a dinâmica das relações sem justificá-las, como na literatura homérica, atribuindo as ações às divindades. O aspecto formal se mantém porque ainda está vigorando a relação de dependência. Ainda assim, a dependência se dá entre os humanos, seja na dimensão da *pólis*, seja na dimensão do *oîkos*.

Há ainda outro aspecto importante na estruturação das súplicas que é distinta na cultura e na literatura grega antiga. As mulheres, vestidas como suplicantes, se colocavam de joelhos,

---

[86] *Infra,* nota 91.

[87] Segundo FUTRE, as inovações de Eurípides se dão quanto "à introdução, nos seus dramas, de inovações métricas e musicais, a certos arrobos de crítica racionalista e a atitudes iconoclastas relativamente à religião tradicional. Cf. VERRAL, A.W., *Euripides The nationalist,* Londres e Nova York, 1895. E, para uma visão «a contrario», leia-se DODDS, E.R., Euripides the Irrationalist, *The Classical Review* 43, 1929. Cf. também FUTRE, M.P., As orações no *Íon* de Eurípides, *Euphrosyne* VIII, 1977, p. 57-91, esp. pp. 64-78. Uma vez que o Hipólito pertence à primeira fase da produção dramática de Eurípides, não nos surpreende que as personagens exteriorizem, de forma espontânea, os seus sentimentos individuais. Por essa razão, não encontramos nesta peça uma crítica acerada aos deuses, que é patente noutras mais tardias, como, por exemplo, no *Íon.* É assim também que, a par de preces de carácter litúrgico ou cultual, como o Hino, deparamos com os mais tocantes exemplos de uma relação íntima e directa com a divindade. Para uma discussão da problemática ligada à evolução religiosa de Eurípides, cf. FESTUGIÈRE, A.J., *V enfant d'Agrigente,* Paris: Flon, 1950" (FUTRE, M.P., Prece e poesia no *Hipólito* de Eurípides, *Humanitas* 46, 1994, p. 65, nota 9).

com véus, ramos, mãos nos joelhos do suplicado, mãos na barba/queixo. Quando o suplicado é uma divindade, em especial, uma imagem, fitas, choro e apelos à misericórdia divina são feitos. Para tal ato, vários verbos são utilizados para designar o ato: ἱκετεύω, ἱκνέομαι, εὔχομαι, ἀράομαι, λίσσομαι, γουνόομαι (γουνέομαι, γουνοῦμαι, γουνάζομαι).

Quanto aos homens gregos, esses normalmente suplicavam em pé, não de joelhos, com os braços levantados – seja nas suas súplicas para homens, seja nas súplicas para os deuses. Ver, por exemplo, DEMÓSTENES, em uma passagem do discurso *Contra Mídias*:

> ἀνάγνωθι δέ μοι λαβὼν αὐτὰς τὰς μαντείας. "Μαντείαιαὐδῶ Ἐρεχθείδῃσιν, ὅσοι Πανδίονος ἄστυ ναίετε καὶ πατρίοισι νόμοις ἰθύνεθ' ἑορτάς, μεμνῆσθαι Βάκχοιο, καὶ εὐρυχόρους κατ' ἀγυιὰς ἱστάναι ὡραίων Βρομίῳ χάριν ἄμμιγα πάντας, καὶ κνισᾶν βωμοῖσι κάρη στεφάνοις πυκάσαντας. περὶ ὑγιείας θύειν καὶ εὔχεσθαι Διὶ ὑπάτῳ, Ἡρακλεῖ, Ἀπόλλωνι προστατηρίῳ: περὶ τύχας ἀγαθᾶς Ἀπόλλωνι ἀγυιεῖ, Λατοῖ, Ἀρτέμιδι, καὶ κατ' ἀγυιὰς κρατῆρας ἱστάμεν καὶ χοροὺς καὶ στεφαναφορεῖν καττὰ πάτρια θεοῖς Ὀλυμπίοις πάντεσσι καὶ πάσαις, †ἰδίας† δεξιὰς καὶ ἀριστερὰς ἀνίσχοντας, καὶ μνασιδωρεῖν.
>
> [Toma, faz-me o favor, os textos mesmos dos oráculos e leia-os. Oráculo. Falo aos filhos de Erecteu, quantos habitais a cidade de Pandíon e com as leis dos vossos antepassados regulais as festas; Lembro de Baco e por vossas ruas espaçosas todos em união formavam coros em gratidão a Brômio pelos frutos da estação; e depois de coroadas as vossas cabeças, fazias fumegar vossos altares. Pelo bem de vossa saúde fazíeis sacrifícios e súplicas a Zeus Soberano, a Héracles e a Apolo Protetor, pelo bem de vossa boa fortuna, a Apolo, deus das ruas, para Leto e para Ártemis e colocáveis crateras pelas ruas e formáveis coros e portáveis coroas segundo a tradição de vossos antepassados em honra de todos os deuses e de todas as deusas do Olimpo, levantando vossa mão direita e esquerda e, em súplica, lembraveis de suas dádivas.][88]

Ainda que imbuídos de um *status*, de uma condição e de um código simbólico distinto das mulheres, os homens também se voltavam para a execução das λιταί [orações] e ἱκετεῖαι [súplicas] quando estavam em apuros e destituídos de sua capacidade de negociar. Eles também citavam, como as mulheres, a sua piedade anterior, presente ou futura.

[88] DEMÓSTENES, *Contra Mídias* 21.52.

CROTTY afirma que há um código distinto para homens e mulheres suplicantes.[89] Tal código, porém, no caso da tragédia de Eurípides, tem diferenças significativas, uma vez que a ação em cena de um ancião em posição suplicante análoga ao da ação de uma anciã, como se pode ver em Eurípides, já é uma indicação relevante de inovação.

Tal inovação aponta para a característica da tragédia destacada por Aristóteles, preliminarmente, ao descrever a natureza desse gênero:

> ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἤθη σχεδὸν ἀεὶ τούτοις ἀκολουθεῖ μόνοις, κακίᾳ γὰρ καὶ ἀρετῇ τὰ ἤθη διαφέρουσι πάντες) , ἤτοι βελτίονας ἢ καθ᾽ ἡμᾶς ἢ χείρονας ἢ καὶ τοιούτους, ὥσπερ οἱ γραφεῖς: Πολύγνωτος μὲν γὰρ κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους ἔϊκαζεν. δῆλον δὲ ὅτι καὶ τῶν λεχθεισῶν ἑκάστη μιμήσεων ἔξει ταύτας τὰς διαφορὰς καὶ ἔσται ἑτέρα τῷ ἕτερα μιμεῖσθαι τοῦτον τὸν τρόπον. καὶ γὰρ ἐν ὀρχήσει καὶ αὐλήσει καὶ κιθαρίσει ἔστι γενέσθαι ταύτας τὰς ἀνομοιότητας, καὶ [τὸ] περὶ τοὺς λόγους δὲ καὶ τὴν ψιλομετρίαν, οἷον Ὅμηρος μὲν βελτίους, Κλεοφῶν δὲ ὁμοίους, Ἡγήμων δὲ ὁ Θάσιος <ὁ> τὰς παρῳδίας ποιήσας πρῶτος καὶ Νικοχάρης ὁ τὴν Δειλιάδα χείρους: ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τοὺς διθυράμβους καὶ περὶ τοὺς νόμους, ὥσπερ †γᾶς† Κύκλωπας Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος μιμήσαιτο ἄν τις. ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγῳδία πρὸς τὴν κωμῳδίαν διέστηκεν: ἡ μὲν γὰρ χείρους ἡ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν.
>
> Uma vez que aqueles que representam realizam a representação de pessoas que agem, e essas forçosamente são virtuosas ou viciosas (pois o caráter quase sempre segue apenas estes registros: pois todos se diferenciam quanto ao caráter pelo vício e pela virtude), ou melhores que nós, ou piores, ou tais quais (exatamente como os pintores: Polignoto figurou os melhores; Pausânias, os piores; Dionísio, os iguais), é evidente que cada uma das representações mencionadas terá essas diferenças e será diferente por, dessa maneira, mimetizar coisas diferentes. De fato, também na dança, na aulética e na citarística pode haver tais dessemelhanças, bem como nos gêneros sem metrificação e nos metros desacompanhados. Homero, por exemplo, fez homens melhores, Cleofonte os fez semelhantes e Hegemon, de Tasos, o primeiro a fazer paródias, e Nicócares, que fez a Deilíada, piores. O mesmo se dá a respeito dos ditirambos e dos nomos, pois alguém poderia realizar representações assim como Timóteo e Filoxeno fizeram os Ciclopes. A mesma diferença separa a tragédia da comédia: esta quer fazer a representação de homens piores que os de agora; aquela, de melhores.[90]

[89] CROTTY, K., *The Poetics of Supplication: Homer's Iliad and Odyssey*, Ithaca, NY: Cornell University, 1994.
[90] ARISTÓTELES, *Poética* 1448a.

Ao comentar sobre Eurípides, Aristóteles mostra que ele modificou a natureza da tragédia, uma vez que o tragediógrafo ateniense pinta os homens como eles são. Ele também muda o padrão regular do herói trágico, sendo por causa disso criticado (e defendido) por Aristóteles:

> ἡ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγῳδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστι. διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἁμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο δρᾷ ἐν ταῖς τραγῳδίαις καὶ αἱ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν. τοῦτο γάρ ἐστιν ὥσπερ εἴρηται ὀρθόν: σημεῖον δὲ μέγιστον: ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσιν, καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.
>
> Então, a mais bela tragédia conforme a arte é proveniente dessa composição. Por isso, os que falam de Eurípides erram, por ele proceder assim em suas tragédias e muitas delas terminarem em infortúnio. Pois isto é, como foi dito, correto, e uma grande prova é que, em cena e nos concursos, tais tragédias, se bem realizadas, revelam-se as mais trágicas, e Eurípides, se não organiza bem o resto, mostra-se, entretanto, como o mais trágico dos poetas.[91]

Entre as mudanças feitas por Eurípides, também está a mudança do papel do coro, que deixa de estar sempre ligado às ações do protagonista e se torna, em alguns casos, um personagem no enredo trágico. Tal configuração cênica foi modificada por Eurípides a ponto da relação entre o coro e os personagens, em especial entre o protagonista e o coro, tornar-se uma relação de continuidade. Em Eurípides, vê-se uma conexão mais próxima, quase que uma dependência entre o herói trágico e o coro. Tal dado foi notado (e criticado) por Aristóteles na *Poética*:

> καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ᾽ ὥσπερ Σοφοκλεῖ. τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ᾀδόμενα οὐδὲν μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγῳδίας ἐστίν: διὸ ἐμβόλιμα ᾄδουσιν πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου. καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ᾄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἁρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὅλον;
>
> O coro deve ser considerado como um dos atores, e ser parte do todo e atuar efetivamente, não como em Eurípides, mas como em Sófocles. Nos restantes, os trechos cantados são tanto parte do enredo quanto parte de qualquer outra tragédia. Por isso passou-se a cantar interlúdios, sendo Agatão o primeiro a introduzir esse tipo coisa. Entretanto, em que

[91] ARISTÓTELES, *Poética* 1453a.

> difere cantar um interlúdio ou adaptar de um lugar a outro uma fala ou um episódio inteiro?

A observação de Aristóteles em relação ao papel do coro em Eurípides (de que o tragediógrafo não torna o coro parte do todo) é importante para a análise de coros de suplicantes, em especial na tragédia *Suplicantes*, que aqui é tratada. As falas do coro da peça *Suplicantes* refletem sobre os acontecimentos que envolvem a personagem Adrasto, interferindo na ação dramática em conjunto com tal personagem. O coro, mais do que atuar como um outro ator, modifica o *éthos* do herói, condiciona a reação de Etra e Teseu até, por fim, satisfazer as demandas do drama pela realização de seus rogos de forma integral.

Para perceber a mudança na estrutura da súplica e do suplicante, é importante entender o ponto de partida de tal transição. Para tanto, é importante observar os textos homéricos, os quais são ricos em situações de súplica. A epopeia tem vários exemplos, mas destaca-se aqui a narrativa em que Adrasto é interpelado por Menelau na *Ilíada,* canto 6.51-53. Tal texto foi analisado por PODDIS, que afirma ser a violência em tal passagem "algo quase tangível pelo ouvinte/leitor".[92] No texto, o desespero para fugir do seu destino mortal faz Adrasto prender o timão de seu carro nos galhos de uma árvore. Ele acaba por cair e ficar entregue, diante de Menelau. Então, Adrasto faz uma súplica pela própria vida, oferecendo a Menelau um resgate proveniente do seu pai. Se o ímpeto inicial de Menelau foi o de poupar Adrasto, entregando-lhe ao escudeiro para que ele fosse conduzido às naus aqueias, Agamêmnon motiva Menelau a não fazer isso na *Ilíada*, 6.55-60:

> ὦ πέπον ὦ Μενέλαε, τί ἢ δὲ σὺ κήδεαι οὕτως
> ἀνδρῶν; ἦ σοὶ ἄριστα πεποίηται κατὰ οἶκον
> πρὸς Τρώων; τῶν μή τις ὑπεκφύγοι αἰπὺν ὄλεθρον
> χεῖράς θ' ἡμετέρας, μηδ' ὅν τινα γαστέρι μήτηρ
> κοῦρον ἐόντα φέροι, μηδ' ὃς φύγοι, ἀλλ' ἅμα πάντες
> Ἰλίου ἐξαπολοίατ' ἀκήδεστοι καὶ ἄφαντοι.

[92] PODDIS, J.G., *Morte e Sacrifício na Grécia Antiga: a morte acolhida de Heitor, Antígona e Sócrates*, Belo Horizonte: UFMG, 2010, p. 14.

> Menelau amolecido! Por que deste modo te compadeces de homens? Será que em tua casa recebeste dos troianos nobres favores? Que nenhum deles fuja da íngreme desgraça às nossas mãos, nem mesmo o rapaz que se encontre ainda no ventre da mãe. Que nem ele nos escape, mas que de Ílion sejam todos de uma vez eliminados, sem rastro nem lamento!

As situações de súplica masculina na *Ilíada* continuam. No canto seguinte, 6.407-439, Andrômaca roga a Heitor que evite o combate com Aquiles e não é atendida. Após a morte de Heitor, o rei Príamo, no canto 24 da *Ilíada*, roga a Aquiles o corpo de seu filho. Em tal passagem, há um conjunto de códigos que favorecem o rei-suplicante e que garante o atendimento dos seus rogos: ele se dirige à noite, é velho, faz Aquiles se lembrar de seu velho pai, suplica-lhe persuasivamente utilizando os códigos de humildade – suplica, beija a mão de Aquiles, faz menção ao pai de Aquiles, menciona seus filhos que já foram mortos. A súplica é feita e o pedido de Príamo, atendido.

O principal termo grego utilizado na tradição para se referir ao suplicante, ἀφ-ἱκνέομαι, proveniente do verbo ἱκνέομαι acrescentado do prefixo, significa tanto "chegar" quanto "suplicar". Esses termos descrevem a situação de despossuídos e desterrados que ao chegarem suplicam por acolhida e abrigo junto aos homens, até mesmo em nome de Zeus *Hikésios*, sob cuja proteção se põem. A atribuição do epíteto ἱκέσιος (ou seu equivalente poético ἀφίκτωρ, utilizado na *Ilíada*) a Zeus assinala que os desvalidos pertencem à divindade e, portanto, ao defrontar-se com um deles, defronta-se por meio desse com o próprio deus que o protege. Muitos documentos literários da época clássica, em versos e em prosa, atestam a gravidade e a temeridade que constitui recusar-se a dar acolhida a tais súplicas, pois assim se incorre na cólera e no desfavor dos deuses.[93]

[93] A súplica faz parte do conjunto de fatos sociais totais, que são, segundo VERNANT, "fenômenos em que todas as dimensões da vida coletiva encontram-se condensados: o social, o político, o estético, o imaginário" (VERNANT, J-P., *Entre mito e política*, São Paulo: Edusp, 2001, p. 69). Em tal fato social total, o pressuposto é abrangente porque "a súplica supõe uma ação fundada sobre um dever religioso querido pelo próprio Zeus" (PICCO, F., *La tragédie grecque: la scéne et lê tribunal*, Paris: Michalon, 1999). Descumprir o dever religioso coloca em risco toda o grupo que não acolhe o suplicante.

As tragédias euripidianas, no entanto, fazem modificações significativas na forma como o suplicante se apresenta e é acolhido, tornando o hiato entre a tradição e os dramas que constrói um importante componente dramático em suas tragédias. No caso da tragédia Medeia, a protagonista homônima, expulsa de Corinto, mente descaradamente para o rei, fazendo-se de suplicante, a fim de executar seu plano de matar o marido Jasão, sua noiva e seu sogro, o próprio rei Creonte. Assim, suplica:

Μήδεια
μίαν με μεῖναι τήνδ᾽ ἔασον[94] ἡμέραν
καὶ ξυμπερᾶναι φροντίδ᾽ ᾗ φευξούμεθα,
παισίν τ᾽ ἀφορμὴν τοῖς ἐμοῖς, ἐπεὶ πατὴρ
οὐδὲν προτιμᾷ, μηχανήσασθαί τινα.
οἴκτιρε δ᾽ αὐτούς: καὶ σύ τοι παίδων πατὴρ
πέφυκας: εἰκὸς δέ σφιν εὔνοιάν σ᾽ ἔχειν.
τοὐμοῦ γὰρ οὔ μοι φροντίς, εἰ φευξούμεθα,
κείνους δὲ κλαίω συμφορᾷ κεχρημένους.

Medeia
Permite-me permanecer este único dia
e conseguir pensar para onde iremos ser desterradas,
e fazer partir meus filhos, uma vez que o pai
não [os] prefere, maquinarei essas coisas.
Tende piedade deles! E tu também és pai,
nasceram-te filhos: em relação a essas coisas é evidente que tu tenhas boa vontade.
Pois de mim, não tenho cuidado, se nós formos desterradas,
mas lamento por aqueles sujeitos ao infortúnio.[95]

Há acima um falseamento da súplica: a argumentação de Medeia se baseia no desterro; porém, a verdadeira motivação é poder executar seu plano homicida de envenenar a princesa coríntia Glauce e matar os próprios filhos. A desgraça recai sobre a cidade em uma inversão temática: não é a rejeição da suplicante que provoca a ruína – é o acolhimento de seus rogos.

[94] É interessante registrar que, logo no primeiro exemplo citado aqui, ἔασον, já aparece o imperativo aoristo, modo e tempo que melhor reflete a súplica, um rogo urgente, na língua grega.
[95] EURÍPIDES, *Medéia,* v. 340-347.

Aqui, Eurípides fere de morte o conceito de que a súplica deve ser acolhida para afastar os males e invocar os favores da divindade.[96]

Ao mesmo tempo em que mostra o perigo de atender as súplicas, o que se vê nas peças de Eurípides escritas entre 431 e 410, em especial *Heráclidas, Suplicantes, Hécuba* e *Troianas,* é uma grande preocupação com a temática da guerra. A guerra é causadora de sofrimento e infelicidade que são motivações das súplicas frequentes nesses dramas. Na opinião de Matthiessen, as *Suplicantes* constituem uma definição das condições da guerra justa, temática semelhante a de *Ifigênia em Áulide*, que com um outro enredo faz um apelo aos Gregos para que ponham termo à guerra civil e se unam.[97] A súplica surge, então, no bojo, como um articulador da discussão a respeito da guerra e dos seus efeitos. Na guerra, o direito é quebrado, a fidelidade é rompida. Ainda assim, os valores sociais continuam de pé: suplicar, atender à justiça, atender ao direito.

A imagem do suplicante em Eurípides e a súplica que tal enuncia são alvos de inovação do tragediógrafo, uma vez que são um traços que contem força cênico-dramática, temática e ideológica para as manipulações do autor. Na tragédia *Suplicantes*, em particular, a súplica assume um novo lugar: torna-se um dado do drama trágico, mas tem o seu escopo ampliado para se conformar na nova dinâmica das relações vigentes na Atenas da época de encenação do drama: a época da Guerra do Peloponeso.

Há, em Suplicantes, menções ao aparato tradicional das *Suplicantes*, que também aparecem em cena na posição de súplica, como se pode perceber no verso 10 da peça:

> ...ἱκτῆρι θαλλῷ προσπίτνουσ᾽ ἐμὸν γόνυ...
>
> ...prostradas diante de meu joelho com ramos de suplicantes...

[96] O indício de que tal dado é importante e proposital na peça está no que segue: o diálogo entre Medeia e o coro revela as verdadeiras intenções da protagonista (v. 368-375). Sendo assim, a súplica, sagrada, passa a ser também um recurso retórico que escamoteia o desejo de vingança e tantos outros males que atingirão aquele que a atender.
[97] MATTHIESSEN, K., Euripides: Die Tragödien. In: SEECK, G. A., *Das griechische Drama,* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979, p. 105-154.

Aqui, três características fundamentais da súplica são elencados: a posição de prostração, a posição da pessoa que faz a súplica (diante dos joelhos) e o aparato que caracteriza quem faz a súplica (ramos nas mãos). Porém, de forma inédita, Adrasto se põe em posição súplice, à moda das mulheres: olhos úmidos, a mesma posição, que corresponde ao mesmo sofrimento das suplicantes, conforme se pode ver nos versos 20-28:

> ...κοινὸν δὲ φόρτον ταῖσδ᾽ ἔχων χρείας ἐμῆς
> Ἄδραστος ὄμμα δάκρυσιν τέγγων ὅδε
> κεῖται, τό τ᾽ ἔγχος τήν τε δυστυχεστάτην
> στένων στρατείαν ἣν ἔπεμψεν ἐκ δόμων:
> ὅς μ᾽ ἐξοτρύνει παῖδ᾽ ἐμὸν πεῖσαι λιταῖς
> νεκρῶν κομιστὴν ἢ λόγοισιν ἢ δορὸς
> ῥώμῃ γενέσθαι καὶ τάφου μεταίτιον,
> μόνον τόδ᾽ ἔργον προστιθεὶς ἐμῷ τέκνῳ
> πόλει τ᾽ Ἀθηνῶν.
>
> ...suportando o mesmo que elas,
> Adrasto, olhos úmidos pelo choro
> que derrama, lamenta a lança e a má fortuna
> que o tirou de sua pátria:
> ele é quem me insta a persuadir meu filho com súplicas
> [a ser] protetor dos cadáveres, seja pela razão ou pela força das armas;
> a que se converta em copartícipe de seu enterro
> lançando sobre meu filho único esse trabalho
> e sobre a cidade de Atenas.

Em um esquema adequado às convencionalidades vinculadas às suplicantes, a mãe de Teseu, Etra, aceita os rogos das suplicantes e se compadece das mesmas, considerando a sua dor e também as faixas que elas trazem, símbolos sagrados que destacam o caráter legítimo de seus rogos, conforme está nos versos 34 a 36:

> οἰκτίρουσα μὲν
> πολιὰς ἄπαιδας τάσδε μητέρας τέκνων,
> σέβουσα δ᾽ ἱερὰ στέμματ᾽.
>
> Compadeço-me
> destas grisalhas mães de filhos que estão sem filhos,
> e honro as faixas sagradas.

O vocabulário também é cheio de convencionalidades, conforme os códigos de súplica encontrados em muitos outros textos da literatura grega:

ἱκετεύω σε, γεραιά,
γεραιῶν ἐκ στομάτων, πρὸς
γόνυ πίπτουσα τὸ σόν:

Suplico-te, anciã,
com a minha boca anciã
caindo diante de seus joelhos.[98]

A súplica feita acima assume a convenção de cair diante dos joelhos antes de suplicar. Tal qual uma indicação cênica para o ator, um marcador que remonta à *performance*, a descrição do ato é feita ao mesmo tempo em que ele é executado, consistindo um enunciado performativo.[99] O mesmo ato é recorrente em um sem número de passagens das tragédias euripidianas, uma vez que ao mesmo tempo em que servem como orientações para os atores, que tomam consciência da ação que devem executar por meio de tais indicações, ajudam a entender a ambiência e caracterização do ato súplice. Outro exemplo, ainda em *Suplicantes*:

ἐσιδοῦσ᾽ οἰκτρὰ μὲν ὄσσων
δάκρυ᾽ ἀμφὶ βλεφάροις, ῥυ-
σὰ δὲ σαρκῶν πολιᾶν
καταδρύμματα χειρῶν:

Contempla o lamentável pranto
de meus olhos empapando as minhas pálbebras,
o grisalho das carnes
e os sulcos que as minhas mãos.[100]

Ainda que não se tenha acesso às máscaras utilizadas pelos atores, é necessário reconhecer que nos versos acima há uma descrição vívida da aparência do ator em sua caracterização – pranto, olhar sofredor, um estado que transmita à audiência a percepção da desgraça que incorreu sobre a personagem. A motivação apontada para que o ouvinte da súplica seja solidário é a contemplação da dor. O princípio da alteridade governa o texto que segue:

[98] EURÍPIDES, *Suplicantes*, v. 42-44.
[99] AUSTIN, J.L., *How to do things with words*, 2 ed., Cambridge: Harvard University Press, 1978, p. 8-9.
[100] EURÍPIDES, *Suplicantes*, v. 48-51.

μετά νυν
δὸς ἐμοὶ σᾶς διανοίας,
μετάδος δ᾽, ὅσσον ἐπαλγῶ μελέα 'γὼ
φθιμένων οὓς ἔτεκον:
παράπεισον δὲ σόν, ὦ, λισσόμεθ᾽, ἐλθεῖν
τέκνον Ἰσμηνὸν ἐμάν τ᾽ ἐς χέρα θεῖναι
νεκύων θαλερᾶ σώματ᾽ ἀλαίνοντ᾽ ἄταφα.

Compartilha agora
comigo os teus sentimentos,
compartilha a dor que eu sinto
pelos mortos sobre quem esclareci.
E persuade o teu filho, ó, te rogamos, a que venha
junto ao Ísmeno e ponha em meus braços
os corpos vigorosos de meus mortos que vagam insepultos.[101]

Distante da contemporaneidade, em que a reificação dos indivíduos conduz ao esvaziamento ético, a tragédia é encenada em uma condição de esvaziamento motivado pela crueza da guerra. O compartilhar dos sofrimentos, da dor, é o caminho para que o ódio e indiferença motivados pela guerra não suplantem o direito e a justiça.[102] O apelo feito pela suplicante consiste, então:

[101] EURÍPIDES, *Suplicantes*, v. 56-62.

[102] Tal é a natureza da ética ricoeuriana. A guerra é o mal, «c'est ce qui est et ne devrait pas être, mais dont nous ne pouvons pas dire pourquoi cela est" [é o que é e não o que deveria ser, contudo nós não poderíamos dizer por que ela é] (RICOEUR, P., *Le scandale du mal*, Paris: Esprit, 140-141, 1988, p. 62). A súplica, por sua vez, é o recurso simbólico-literário que ajuda no agir, na superação do mal, na prática da justiça: «Dès que nous commençons à penser, nous découvrons que nous vivons déjà dans et par le moyen de «mondes» de représentations, d'idéalités, de normes. En ce sens nous nous mouvons dans deux mondes *le* monde prédonné, qui est la limite et le sol de l'autre, et *un* monde de symboles et de règles, dans la grille duquel le monde a déjà été interprété quand nous commençons à penser» [Desde que nós começamos a pensar, nós descobrimos que nós vivemos já no meio de um 'mundo' de representações, de idealidades, de normas. Neste sentido, nós nos movemos em dois mundos, o mundo de antemão dado, que é o limite e a base do outro, e um mundo de símbolos e de regras, no limite daquele mundo que já é interpretado quando nós começamos a pensar."] (RICOEUR, P., *A l'école de la phénoménologie,* Paris: Vrin, 1986*,* p. 295). Interpretar um texto, portanto, não é um ato neutro, uma vez que a leitura não o é: «Ce qui est à interpréter dans un texte, c'est une proposition de monde, le projet d'un monde que je pourrais habiter et où je pourrais projeter mes possibles les plus propres» [um intérprete de um texto, que é uma preposição do mundo, o projeto de um mundo que eu posso habitar e onde eu posso projetar minhas possibilidades mais próprias] (RICOEUR, P., *Du texte à l'action,* Paris: Seuil, 1986, p. 115).

> (...) de uma totalidade do ser, e se ela não é antes transcendente relativamente ao ser. O termo transcendência significa precisamente o facto de não se poder pensar Deus e o ser conjuntamente. Da mesma maneira, na relação interpessoal, não se trata de pensar conjuntamente o eu e o outro, mas de estar diante. A verdadeira união ou a verdadeira junção não é uma junção de síntese, mas uma junção de frente a frente.[103]

A relação de súplica geralmente é uma relação entre desiguais. Sendo assim, é no encontro que a suplicante de Eurípides pode apelar para a reciprocidade, mesmo que haja o distanciamento entre ela e o seu interlocutor. O que une o suplicante e o suplicado nas tragédias de Eurípides é a humanidade e a possibilidade de alteridade. A ética euripidiana está fundamentada não apenas no direito do mais fraco, ou do desprivilegiado protegido pelos deuses. Na verdade, ela tem por base a humanidade que une a todos.

O reconhecimento e a descrição das particularidades das suplicantes são reveladores do *status* das mesmas, da seriedade dos rogos que fazem e da correspondência entre sua aparência e a importância de suas causas. O reconhecimento de Etra das peculiaridades das suplicantes é reveladora:

> οὐχ ἕνα ῥυθμὸν
> κακῶν ἐχούσας: ἔκ τε γὰρ γερασμίων
> ὄσσων ἐλαύνουσ᾽ οἰκτρὸν ἐς γαῖαν δάκρυ,
> κουραί τε καὶ πεπλώματ᾽ οὐ θεωρικά.
>
> Não há um só ritmo
> com males de desgraça, pois dos seus olhos senis
> caem à terra lágrimas de luto,
> e também rapada tem a cabeça e seus mantos não são de festa. (94-97)

A presença, porém, de uma figura masculina, assumindo todo o *éthos* da súplica feminina – envolver-se em um manto, chorar e cobrir a cabeça – revela uma importante inovação euripidiana: a substituição da súplica pela retórica. É possível constatar isso nos versos 110-112:

> σὲ τὸν κατήρη χλανιδίοις ἀνιστορῶ.

[103] LEVINAS, E., *Ética e infinito*, Lisboa: Edições 70, 1982, p. 69.

> λέγ᾽ ἐκκαλύψας κρᾶτα καὶ πάρες γόον:
> πέρας γὰρ οὐδὲν μὴ διὰ γλώσσης ἰόν.
>
> Questiono-te, ao que está envolto no manto.
> Fala, descobrindo a cabeça e deixando de lado o gemido,
> pois nada vai terminar senão através da palavra.

É o discurso, a retórica, a capacidade de expressar que dá fim aos conflitos, que faz o suplicado estender a mão e auxiliar o suplicante. Porém, a questão aqui não é meramente estilística, literária, artística. Tal discurso trágico corresponde, na condição de enunciação do texto, às dinâmicas políticas vigentes em Atenas. Tais questões são vislumbradas na necessidade da argumentação para que haja o endosso da petição pelo suplicado.[104]

Adrasto, ancião, descreve a si mesmo em paralelo perfeito à descrição do coro de suplicantes: caído ao chão, abraçando os joelhos do suplicado, lágrimas nos olhos, ele solicita socorro:

> ἐν μὲν αἰσχύναις ἔχω
> πίτνων πρὸς οὗδας γόνυ σὸν ἀμπίσχειν χερί
>
> encontro-me em vexame
> caído ao chão para envolver com as mãos o teu joelho[105]

Em tais exemplos, pontuais, vê-se que a súplica e o suplicante, em Eurípides, deixa de ser uma situação narrativa e se torna um recurso narrativo que elucida aspectos do drama euripidiano.

O que se faz em seguir neste trabalho é aprofundar tal dado: perpassando as tragédias euripidianas, no que segue, ver-se-á construção de uma identidade narrativa cuja digital

---

[104] Afirma MORWOOD, após apresentar os argumentos de MICHELINI, REHM, PODLECKI e CROALLY em favor da relação entre a tragédia *Suplicantes* e o contexto político da época: "All these scholars are responding to the unequivocal presence of contemporary politics in this scene. It is indeed one of the *Urtexts* of political theory. A number of the thoughts and attitudes of Euripides' Theseus will doubtless be reflections of the thoughts and attitudes of a number of contemporary politicians" ["Todos esses estudiosos estão respondendo à presença inequívoca da política contemporânea em cena. Na verdade, é um dos *Urtexts* de teoria política. Uma série de pensamentos e atitudes do Teseu de Eurípides, sem dúvida, são reflexos dos pensamentos e atitudes de alguns políticos do seu tempo] (MORWOOD, J., Euripides and Demagogues, *Classical Quarterly* 59.2, 2009, p. 356).
[105] EURÍPIDES, *Suplicantes*, v. 164-165.

característica se verá em cada peça – a súplica euripidiana, o suplicante euripidiano. Há, em várias peças distintas, traços caracterizadores: a suplicante, a súplica e, nelas, o trágico de Eurípides.

2.3 Exemplos de súplica e suplicante na tragédia de Eurípides

O que se pretende aqui é exemplificar, com vários passos da tragédia euripidiana, as várias maneiras de apresentação da súplica e do suplicante. A temática relacionada à súplica é mais significativa nas tragédias em que este tema tenha ligação íntima com o enredo, seja por causa do tensionamento narrativo provocado por súplicas/suplicantes, seja no desdobramento das ações trágicas a partir súplica. Sendo assim, delimita-se aqui a análise ao drama satírico *Ciclope*, à tragédia pré-guerra do Peloponeso *Alceste*; à peça *Medeia*; e à peça *Heráclidas*. Assim, mesmo que não se analise todas as peças, tais exemplos serão ilustrativos da grande recorrência ao tema em Eurípides, o que permite uma descrição pormenorizada e eivada de exemplos do que consiste um suplicante e como é a sua súplica no tragediógrafo, especialmente quando a súplica é importante embreador do discurso narrativo do autor.

O primeiro exemplo, os versos 261-272 do drama satírico *Ciclope*, consiste da aplicação de uma súplica pessoal de Sileno e coletiva do Coro:

Σιληνός
ἐγώ; κακῶς γ᾽ ἄρ᾽ ἐξόλοι᾽.
Ὀδυσσεύς
εἰ ψεύδομαι.
Σιληνός
μὰ τὸν Ποσειδῶ τὸν τεκόντα σ᾽, ὦ Κύκλωψ,
μὰ τὸν μέγαν Τρίτωνα καὶ τὸν Νηρέα,
μὰ τὴν Καλυψὼ τάς τε Νηρέως κόρας,
μὰ θαίερὰ κύματ᾽ ἰχθύων τε πᾶν γένος,
ἀπώμοσ᾽, ὦ κάλλιστον ὦ Κυκλώπιον,
ὦ δεσποτίσκε, μὴ τὰ σ᾽ ἐξοδᾶν ἐγὼ
ξένοισι χρήματ᾽. ἢ κακῶς οὗτοι κακοὶ
οἱ παῖδες ἀπόλοιντ᾽, οὓς μάλιστ᾽ ἐγὼ φιλῶ.
Χορός
αὐτὸς ἔχ᾽. ἔγωγε τοῖς ξένοις τὰ χρήματα
περνάντα σ᾽ εἶδον: εἰ δ᾽ ἐγὼ ψευδῆ λέγω,
ἀπόλοιθ᾽ ὁ πατήρ μου: τοὺς ξένους δὲ μὴ ἀδίκει.

Sileno
Eu? Assim poderias perecer de uma maneira totalmente ruim.
Odisseu
Se eu minto.
Sileno
Por Poseidon, o que te engendrou, ó Ciclope,
pelo grande Tritão e por Nereu,
por Calipso e pelas filhas de Nereu,
pelas ondas sagradas e toda raça de peixes,
eu juro, ó belíssimo Ciclopinho,
ó despótico, os seus bens para os estrangeiros
eu não vendi; ou de uma maneira ruim esses
meus maus filhos, que eu amo tanto, possam morrer.
Coro
Aplica-te a isto. Eu mesmo vi-o
vendendo os bens aos estrangeiros: se eu digo mentiras,
que eu morra, meu pai: não sejas injusto com os estrangeiros.

Há três movimentos significativos: Sileno, que faz os rogos; Odisseu, que o justifica afirmando serem suas palavras verdadeiras e o Coro, que serve de testemunha e lembra da necessária *xenía* [hospitalidade]. Na súplica de Sileno, a invocação dos deuses na *invocatio* segue do argumento – ele não vendeu nenhum bem – e a petição: não mate os filhos. A estrutura tripartida se mantém, mesmo que haja o recurso ao cômico (por exemplo, a utilização do diminutivo no vocativo ὦ κάλλιστον ὦ Κυκλώπιον [ó belíssimo Ciclopinho].[106]

O drama satírico, posteriormente, apresenta o argumento que recorda o valor fundamental dos mortais: a liberdade de recusar, mesmo que se suplique. Suplicar não avilta a dignidade inerente ao que suplica, mas mantem-no eivado dos direitos fundamentais, como se pode ver no que segue:

Ὀδυσσεύς
θεοῦ τὸ πρᾶγμα: μηδέν᾽ αἰτιῶ βροτῶν.
ἡμεῖς δέ σ᾽, ὦ θεοῦ ποντίου γενναῖε παῖ,
ἱκετεύομέν τε καὶ ψέγομεν ἐλευθέρως:

Odisseu
É obra de um deus: jamais acuse [alguém] dentre os mortais.
Nós, ó filho nascido do deus do mar,

[106] O vocativo apresenta um jogo discursivo entre o qualificativo no superlativo e um substantivo no diminutivo. O diminutivo, provoca o cômico, dado o caráter inusitado do recurso.

suplicamos-te e também recusamos com liberdade.[107]

O Ciclope é lembrado do costume dos mortais: aceitar que aqueles que perecem no mar são suplicantes, receber com hospitalidade os mesmos e fazer a eles o bem:

> νόμος δὲ θνητοῖς, εἰ λόγους ἀποστρέφῃ,
> ἱκέτας δέχεσθαι ποντίους ἐφθαρμένους
> ξένιά τε δοῦναι καὶ πέπλους ἐπαρκέσαι:
>
> Há um costume para os mortais, se voltares para ouvir as palavras,
> aceitar como suplicantes os perecidos do mar,
> e dar hospitalidade e socorrer com *péplos*.[108]

São as palavras, os discursos, os instrumentos de mediação no mundo dos mortais. E tais palavras remontam ao direito, à justiça, à retribuição diante dos deuses. É a transgressão de tais princípios que lança o Ciclope ao mundo não-humano:

> **Χορός**
> νηλής, τλᾶμον, ὅστε δωμάτων
> ἐφεστίους ἱκτῆρας ἐκθύει ξένους,
> ἑφθά τε δαινύμενος, μυσαροῖσί τ᾽ ὀδοῦσιν
> κόπτων βρύκων
> θέρμ᾽ ἀπ᾽ ἀνθράκων κρέα
>
> **Coro**
> Cruel, desditoso, que sacrificas
> suplicantes estrangeiros, hóspedes de casa,
> para oferecer um banquete com [suas] carnes cozidas; cortadas
> com dentes abomináveis, mastigando
> [suas] carnes quentes levantadas das brasas.[109]

Comer carne humana como se fosse um banquete humano, revelando a desumanidade através de códigos específicos: dentes abomináveis, carnes levantadas diretamente das brasas e levadas à boca, carne humana proveniente de suplicantes e hóspedes – revelam ser o Ciclope alguém que está muito além do limiar do aceitável para a 'civilização', alguém cujo *éthos* é tão afastado do regular que a crueldade torna-se o epíteto apropriado para tal situação.[110] Há aqui

---

[107] EURÍPIDES, *Ciclope*, v. 285-287.
[108] EURÍPIDES, *Ciclope*, v. 299-301.
[109] EURÍPIDES, *Ciclope*, v. 370-374.
[110] Sobre a ambiência não-grega da peça, afirma SILVA: "É Ulisses, o eterno aventureiro, quem se informa em viva esticomitia com um Sileno prisioneiro do Ciclope Polifemo sobre o mundo a que o destino o fez aportar; define assim, com as perguntas que coloca, os traços convencionais no esboço do mundo bárbaro e no esquema de

um código explícito de valores, os quais são tão óbvios que rompê-los implica em ultrapassar fronteiras de *sebeía* [piedade], que não podem ser ultrapassadas sem consequências funestas. Por outro lado, Ulisses é aquele que tem o domínio do discurso e que conhece a ordem cívica, é aquele que vence no drama satírico para representar a vitória da 'civilização' diante da desumanização latente no Ciclope. [111]

Ainda assim, há um outro campo, uma outra esfera menos radical: a conduta que se espera do 'superior', daquele que suplantou os valores e serve de padrão para os demais, como se pode ver na tragédia *Alceste*, no texto que segue:

Θεράπαινα
πῶς δ᾽ οὐκ ἀρίστη; τίς δ᾽ ἐναντιώσεται;
τί χρὴ λεγέσθαι τὴν ὑπερβεβλημένην
γυναῖκα; πῶς δ᾽ ἂν μᾶλλον ἐνδείξαιτό τις
πόσιν προτιμῶσ᾽ ἢ θέλουσ᾽ ὑπερθανεῖν;
καὶ ταῦτα μὲν δὴ πᾶσ᾽ ἐπίσταται πόλις:
ἃ δ᾽ ἐν δόμοις ἔδρασε θαυμάσῃ κλύων.
ἐπεὶ γὰρ ἧσθεθ᾽ ἡμέραν τὴν κυρίαν
ἥκουσαν, ὕδασι ποταμίοις λευκὸν χρόα
ἐλούσατ᾽, ἐκ δ᾽ ἑλοῦσα κεδρίνων δόμων
ἐσθῆτα κόσμον τ᾽ εὐπρεπῶς ἠσκήσατο,
καὶ στᾶσα πρόσθεν Ἑστίας κατηύξατο:
Δέσποιν᾽, ἐγὼ γὰρ ἔρχομαι κατὰ χθονός,
πανύστατόν σε προσπίτνουσ᾽ αἰτήσομαι,
τέκν᾽ ὀρφανεῦσαι τἀμά: καὶ τῷ μὲν φίλην
σύζευξον ἄλοχον, τῇ δὲ γενναῖον πόσιν:
μηδ᾽ ὥσπερ αὐτῶν ἡ τεκοῦσ᾽ ἀπόλλυμαι
θανεῖν ἀώρους παῖδας, ἀλλ᾽ εὐδαίμονας
ἐν γῇ πατρῴᾳ τερπνὸν ἐκπλῆσαι βίον.

Serva
Por que não é a mais nobre? Quem irá se opor?
O que é necessário dizer da mulher superior?
Como alguém poderia demonstrar mais
honra ao esposo que estando disposta a morrer [por ele]?
Essas coisas, em efeito, toda a cidade sabe:
Que ela fez nas moradas [algo] que causar[-te]-á espanto ouvir.

aventuras que proporciona a um Heleno: o desconhecimento e a evidente inacessibilidade do espaço, onde é patente a ausência de um plano urbano ou arquitectónico; a escassez e estranheza dos habitantes; a diferente organização social e política; os costumes novos em aspectos diversos, desde logo no que se refere aos hábitos alimentares; o desconhecimento de festas ou danças que exprimem um convívio e uma orgânica social colectiva; a animosidade e selvajaria habituais no contacto com estranhos; e ainda a substituição de uma atividade pacífica como a agricultura pela predilecção pela caça" (SILVA, M.F.S., Eurípides, o mais trágico dos poetas (2). *Boletim de Estudos Clássicos* 46, p. 12).

[111] Segundo FLETCHER, Ulisses domina o discurso e por tal razão é bem sucedido no embate com o Ciclope. Ver: FLETCHER, J., Perjury and the perversion of language in Euripides' "Cyclops". In: HARRISON, G.W.M. (org.), *Satyr drama*: *Tragedy at play*, Swansea: The Classical Press of Wales, 2005, p. 53-66.

> Pois quando percebeu a chegada do dia
> decisivo, lavou a pele branca com água do rio,
> e depois de tirar das moradas de cedro
> uma roupa, adornou-se com aparência aprazível,
> e depois de situar-se diante do altar familiar, suplicou:
> Senhora, eu venho para debaixo da terra,
> para pela última vez te pedir, prostrada,
> cuide de meus filhos órfãos: case-o com uma esposa
> amável e case-a com um marido bem-nascido:
> que eles nunca morram como eu, a genitora, morro,
> filhos prematuros, mas felizes
> após completar na terra paterna uma vida agradável.[112]

O texto corresponde a narração feita por uma serva da súplica de sua senhora, uma mãe que, antes da morte, ultrapassa o domínio dos vivos. É uma súplica feita por uma mãe à deusa dos mortos, com o objetivo de que ela proporcione aos órfãos que tais sejam bem-cuidados, casem-se e tenham uma vida agradável. É uma súplica feita no *oîkos* [casa], no altar familiar diante da adversidade,[113] feita antes do sacrifício voluntário da própria vida em favor do marido (tema recorrente em Eurípides). Aqui, há as *ultima verba* de uma mulher em situação bem conhecida de súplica: prostrada, adornada e súplice. A súplica se multiplica e se irradia a todos os altares da casa de Admeto, mantendo o estado aprazível que corresponde à condição privilegiada da suplicante que morre por uma ação justa:

> πάντας δὲ βωμούς, οἳ κατ᾽ Ἀδμήτου δόμους,
> προσῆλθε κἀξέστεψε καὶ προσηύξατο,
> πτόρθων ἀποσχίζουσα μυρσίνης φόβην,
> ἄκλαυτος ἀστένακτος, οὐδὲ τοὐπιὸν
> κακὸν μεθίστη χρωτὸς εὐειδῆ φύσιν.
>
> A todos os altares, os que estão nas moradas de Admeto,
> foi, deixou as coroas e orou diante deles,
> deixando uma folhagem de ramos de murta,
> sem lamento, sem suspiro, nem o futuro
> ruim mudava o aspecto aprazível da pele.[114]

[112] EURÍPIDES, *Alceste*, v. 153-169.
[113] PLATÃO faz menção em *Leis* 909e-910a às obrigações das mulheres: erigir santuários e altares em resposta aos maus sonhos, maus presságios ou acontecimentos negativos. A presença do altar no ambiente do *oîkos* visa proteger a família.
[114] EURÍPIDES, *Alceste*, v. 170-174.

Admeto protagoniza outra modalidade de súplica: a súplica impossível de ser atendida. Admeto suplica que sua esposa continue viva após a morte dela ser certa. O texto é o que segue:

> **Θεράπαινα**
> κλαίει γ᾽ ἄκοιτιν ἐν χεροῖν φίλην ἔχων,
> καὶ μὴ προδοῦναι λίσσεται, τἀμήχανα
> ζητῶν: φθίνει γὰρ καὶ μαραίνεται νόσῳ.
>
> **Serva**
> Chora com a esposa querida em teus braços,
> e suplica que não [te] deixe, buscando
> o impossível, pois ela perece e se destrói por causa da doença.[115]

Mais uma vez, o choro e a súplica se inter-relacionam, porém, vinculadas ao impossível. Eurípides surpreende os espectadores fazendo, ao fim da peça, Alceste ressurgir – ou seja, os rogos surtem efeito. O impossível se torna possível: fugir da Morte. Os rogos aos deuses se confundem aos rogos aos seres humanos. A ação requerida a interlocutores que se tem ao alcance das mãos se confunde com a ação feita a interlocutores divinos, como se pode ver mais claramente em *Alceste*, v. 250-251:

> **Ἄδμητος**
> ἔπαιρε σαυτήν, ὦ τάλαινα, μὴ προδῷς:
> λίσσου δὲ τοὺς κρατοῦντας οἰκτῖραι θεούς.
>
> **Admeto**
> Levanta-te a ti mesmo, ó desditosa, não traias!
> Suplica aos poderosos deuses que tenham compaixão!

O que há no texto acima é uma súplica que suplica a suplicar: Admeto pede que Alceste suplique aos deuses. Se a súplica deve ser piedosa, aqui, em Eurípides, os deuses poderosos devem ter compaixão. A reciprocidade se processa a partir de códigos bem precisos, mas não suprimem a ação do que suplica.[116] É a força da petição que incide no atendimento da mesma.

---

[115] EURÍPIDES*, Alceste*, v. 201-203.

[116] A questão relacionada à súplica e à entrega do que se suplica é tratada por BURKETT: "O fenômeno da dádiva, o princípio da reciprocidade e a sua importância para os sistemas sociais têm obtido a atenção dos investigadores(...) A dádiva dos dons regula os padrões de justiça, a prática das associações e a circulação de bens. Sob uma perspectiva moderna, o aspecto econômico pode bem ter-se tornado preponderante, ao passo que a troca de dons tem sido relegada para condição de base das economias arcaicas de todos os tipos. Fundamenta-se numa expectativa sem exceção ou, até, numa obrigação de recompensa. Todo dom exige um contra-dom." BURKERT, W., *A criação do sagrado*, Lisboa: Edições 70, 2001, p. 174.

Ἄδμητος
οὔτοι σ᾽ ἀτίζων οὐδ᾽ ἐν ἐχθροῖσιν τιθεὶς
ἔκρυψ᾽ ἐμῆς γυναικὸς ἀθλίου τύχας.
ἀλλ᾽ ἄλγος ἄλγει τοῦτ᾽ ἂν ἦν προσκείμενον,
εἴ του πρὸς ἄλλου δώμαθ᾽ ὡρμήθης ξένου:
ἅλις δὲ κλαίειν τοὐμὸν ἦν ἐμοὶ κακόν.
γυναῖκα δ᾽, εἴ πως ἔστιν, αἰτοῦμαί σ᾽, ἄναξ,
ἄλλον τιν᾽ ὅστις μὴ πέπονθεν οἷ᾽ ἐγὼ
σῴζειν ἄνωχθι Θεσσαλῶν: πολλοὶ δέ σοι
ξένοι Φεραίων: μή μ᾽ ἀναμνήσῃς κακῶν.
οὐκ ἂν δυναίμην τήνδ᾽ ὁρῶν ἐν δώμασιν
ἄδακρυς εἶναι: μὴ νοσοῦντί μοι νόσον προσθῇς:

Admeto
Certamente, nem para desonrar-te, nem para por-te em desonra
escondi minha funesta esposa desgraçada.
Mas sofri essa dor que poderia ser um assédio inimigo
se saísse das moradas para junto de algum outro hóspede:
Era, para mim, o bastante chorar meu mal.
Em relação a mulher, eu peço a ti, senhor, se é possível,
que mande algum outro dentre os tessálios que há, tal como eu,
para salvá-la: em relação aos hóspedes, muitos estão
entre os Feras. Não me lembres dos males.
Não poderia vê-la nas moradas
sem ter lágrimas: não colocaria um mal para me adoecer.[117]

A súplica feita por Admeto a Héracles, deus do limiar, que transita entre mortos e vivos, e que ele não reconhece, é crucial. Ele suplica que Héracles busque um outro, porém é o próprio que servirá para trazer a sua esposa à vida. Outra modalidade de súplica se estabelece aqui: a súplica cuja resposta é maior, é inesperada, feita sem que se saiba que o suplicente é capaz de atender aos rogos.

Outra peça passível de análise é *Medeia*. A tragédia apresenta desde o seu início atos súplices, os quais são estruturantes até mesmo de narrativas aparentemente despretensiosas. Um exemplo está no seguinte diálogo:

Τροφός
τί δ᾽ ἔστιν, ὦ γεραιέ; μὴ φθόνει φράσαι.
Παιδαγωγός
οὐδέν: μετέγνων καὶ τὰ πρόσθ᾽ εἰρημένα.
Τροφός
μή, πρὸς γενείου, κρύπτε σύνδουλον σέθεν:
σιγὴν γάρ, εἰ χρή, τῶνδε θήσομαι πέρι.

[117] EURÍPIDES, *Alceste*, v. 1037-1047.

Ama
O que é, ó velho? Não te envergonhes de falar.
Pedagogo
Nada. Arrependi-me das coisas que disse antes.
Ama
Por teu queixo, não ocultes da tua companheira de escravidão,
pois silêncio, se necessário, guardarei acerca dessas coisas.[118]

No diálogo aparentemente despretensioso, um ato súplice é feito: a Ama, junto ao queixo do Pedagogo, suplica que ele conte sobre o que sabia. É o início de um jogo que perpassará toda a tragédia, e que tem o exemplo mais acabado na súplica do Coro a Zeus:

Χορός
ἄιες, ὦ Ζεῦ καὶ Γᾶ καὶ Φῶς,
ἀχὰν οἵαν ἁ δύστανος
μέλπει νύμφα;
τίς σοί ποτε τᾶς ἀπλά-
του κοίτας ἔρος, ὦ ματαία;
σπεύσει θανάτου τελευ-
τά: μηδὲν τόδε λίσσου.
εἰ δὲ σὸς πόσις
καινὰ λέχη σεβί-
ζει, κείνῳ τόδε μὴ χαράσσου:
Ζεύς σοι τάδε συνδικήσει.
μὴ λίαν
τάκου δυρομένα σὸν εὐνάταν.

Coro
Escutas, ó Zeus, Terra e Luz,
semelhante lamento que a jovem esposa
infeliz entoa?
Que desejo houve, um dia, do terrível
leito, ó insensata?
Virá rapidamente um fim
de morte: nunca tal atendas!
Se teu marido
um novo leito
venera, é para ti isso, não te irrites!
Zeus para ti fará justiça nisso.
Não se consuma
excessivamente lamentando a teu esposo.[119]

O Coro suplica em favor de Medeia. A *invocatio* tem o vocativo. Porém, o que se faz é uma pergunta: Zeus escuta? As divindades ctônicas (Terra e Luz) escutam? Ela tem alguma

[118] EURÍPIDES, *Medeia*, v. 63-66.
[119] EURÍPIDES, *Medeia*, v. 148-159.

culpa? A dicção muda imediatamente para *Medeia*, que deve fugir de um fim mortal, que deve se manter respeitosa a seu marido, que deve deixar de se lamentar excessivamente. O Coro interpela Medeia suplicando – em relação a Zeus, ele tem dúvidas, mas em relação a Medeia, ele tem pedidos que servem de orientação. Tais rogos são ignorados por Medeia, que manifesta sua insatisfação também em uma súplica presente nos versos 160 a 172:

Μήδεια
ὦ μεγάλα Θέμι καὶ πότνι᾽ Ἄρτεμι,
λεύσσεθ᾽ ἃ πάσχω, μεγάλοις ὅρκοις
ἐνδησαμένα τὸν κατάρατον
πόσιν; ὅν ποτ᾽ ἐγὼ νύμφαν τ᾽ ἐσίδοιμ᾽
αὐτοῖς μελάθροις διακναιομένους,
οἳ᾽ ἐμὲ πρόσθεν τολμῶσ᾽ ἀδικεῖν.
ὦ πάτερ, ὦ πόλις, ὧν κάσιν αἰσχρῶς
τὸν ἐμὸν κτείνασ᾽ ἀπενάσθην.

Medeia
Ó grande Têmis e Ártemis Potníada,
contemplai o que eu sofro, ligada por
grandes juramentos a um marido
abominável? Que então eu mesma, esposa jovem,
possa vê-los removidos das mansões
os que a mim antes ousaram injustiçar.
Ó pai, ó cidade daqueles que, depois de vergonhosamente
matar meu irmão, desterrou-me.

Aqui, Medeia roga à Têmis e Ártemis segundo a estrutura tradicional de súplica. Têmis, a Justiça, a guardiã dos juramentos; e Ártemis, a deusa da caça, a deusa que mata Adônis por vingança, a deusa armada de flechas, não são escolhas aleatórias. São escolhas que estão em conformidade com as questões de Medeia: ela se sente injustiçada pelo abandono de Jasão, marido que fez juramentos; e quer vingança. O desterro do passado é relembrado e prenuncia o desterro do presente, da qual Medeia está prestes a se tornar vítima. A desterritorialização da estrangeira Medeia é usada aqui como parte do argumento.[120] Os rogos de Medeia são notados em parte pelos criados:

[120] CAPELOA GIL fala da desterritorialização de Medeia nos seguintes termos: "Marginal às ordens do poder, do saber, da etnia e do sexo, a feiticeira da Cólquida surge perante Jasão, o grego, personificando a absoluta diferença, o Outro exilado, trazido das margens geográficas para a centralidade cultural da *polis* grega. Disruptiva desta perspectiva central, ancorada na geografia continental da Hélade, a estrangeira corporiza o movimento migratório, o fluxo epistemológico e a consequente hibridação, encarnada no produto do contacto antropológico, os dois filhos.

Τροφός
κλύεθ᾽ οἷα λέγει κἀπιβοᾶται
Θέμιν εὐκταίαν Ζηνός, ὃς ὅρκων
θνητοῖς ταμίας νενόμισται;
οὐκ ἔστιν ὅπως ἔν τινι μικρῷ
δέσποινα χόλον καταπαύσει.

Ama
Ouvi que semelhantes coisas disse e invoca com gritos
a Têmis desejada de Zeus, que é pelos mortais
considerado árbitro dos juramentos?
É impossível que com pouco
a senhora acalmará a cólera.[121]

A Ama nota a súplica a Têmis – não a Ártemis. Não nota a piedade, a *sebeía* de Medeia, mas nota os gritos, a cólera. Não há aqui a descrição de uma suplicante típica, que se apresenta com guirlandas, lágrimas, ramos, que está prostrada. Há sim alguém que suplica como quem apela para o seu direito à deusa do Direito: Têmis. A sede de justiça de Medeia se torna cólera e, depois vingança, que é orquestrada sob a forma das convenções sociais de aproximação e proteção: súplica e *xenía* [hospitalidade]. A súplica que engendra a vingança é um engodo, uma trama na qual Creonte cai, como se pode ver em *Medeia*, v. 291-356:

Μήδεια
φεῦ φεῦ.

Figura ainda a deslocação da percepção, mas também o desenraizamento, postulando um modelo cultural assente na interacção e no diálogo, construído "através da diferença", nas palavras de Stuart Hall, mas rejeitado pelo *ethos* jasónico. A desterritorialização torna-se, deste modo, sinónimo de exclusão social e política, sedimentada na memória cultural pelo texto trágico. [...] O sentimento de deslocação enunciado por Medeia é assim relativizado por Jasão, que desvirtua a consciência de exílio através da afirmação de que a identidade da companheira e o seu estatuto na metrópole grega são directamente dependentes do seu reconhecimento pela microfísica dos poderes do centro e da sua capacidade de disseminação. Nesta perspectiva, Medeia *é* porque Jasão e Corinto a dão a conhecer. Encontramo-nos, assim, perante uma dupla forma de mediação. Na economia textual, Jasão faz depender a existência de Medeia do reconhecimento pelos poderes do centro, logo, fazendo depender a fama que lhe atribui à mediação destes mesmos poderes. Na verdade, a própria configuração do espectáculo trágico se submete a este princípio, uma vez que a tragédia apresenta Medeia em segunda mão; isto é, antes de surgir em palco, a figura é introduzida pela fala de diversas personagens, a Ama, o Pedagogo, o Coro, que constrangem desde logo a representação da personagem. Por outro lado, ao nível do macro-sistema literário e cultural, a consagração de Medeia enquanto paradigma da exclusão racional, personagem estranha ao *ethos* cultural do Ocidente, esteve directamente dependente dos processos de mediação e disseminação do texto trágico, a partir do etnocentrismo grego, passando pela Antiguidade latina e depois pelos vários discursos da tradição europeia, pelo que, no campo da recepção, nos encontramos todos na posição de Jasão. Medeia é o que os discursos da tradição nos deram a conhecer. Desterritorializando mais uma vez a mulher sem terra, podemos efetivamente verificar na dinâmica ambivalente de Medeia, a consignação mediática dos fluxos diaspóricos da modernidade. Nos dias de hoje, como no século v a.C., Medeia figura a deslocação das identidades, as tensões entre os mecanismos de integração e exclusão, entre a diferença cultural e a assimilação [...]" (CAPALEOA GIL, I., A cor dos media: mediação, identidade e representação, *Revista Comunicação & Cultura*, n.1, primavera-verão de 2006, p. 13-14).

[121] EURÍPIDES, *Medeia*, v. 168-172.

οὐ νῦν με πρῶτον ἀλλὰ πολλάκις, Κρέον,
ἔβλαψε δόξα μεγάλα τ᾽ εἴργασται κακά.
χρὴ δ᾽ οὔποθ᾽ ὅστις ἀρτίφρων πέφυκ᾽ ἀνὴρ
παῖδας περισσῶς ἐκδιδάσκεσθαι σοφούς:
χωρὶς γὰρ ἄλλης ἧς ἔχουσιν ἀργίας
φθόνον πρὸς ἀστῶν ἀλφάνουσι δυσμενῆ.
σκαιοῖσι μὲν γὰρ καινὰ προσφέρων σοφὰ
δόξεις ἀχρεῖος κοὐ σοφὸς πεφυκέναι:
τῶν δ᾽ αὖ δοκούντων εἰδέναι τι ποικίλον
κρείσσων νομισθεὶς ἐν πόλει λυπρὸς φανῇ.
ἐγὼ δὲ καὐτὴ τῆσδε κοινωνῶ τύχης:
σοφὴ γὰρ οὖσα, τοῖς μέν εἰμ᾽ ἐπίφθονος,
[τοῖς δ᾽ ἡσυχαία, τοῖς δὲ θατέρου τρόπου,
τοῖς δ᾽ αὖ προσάντης: εἰμὶ δ᾽ οὐκ ἄγαν σοφή,]
σὺ δ᾽ αὖ φοβῇ με: μὴ τί πλημμελὲς πάθῃς;
οὐχ ὧδ᾽ ἔχει μοι, μὴ τρέσῃς ἡμᾶς, Κρέον,
ὥστ᾽ ἐς τυράννους ἄνδρας ἐξαμαρτάνειν.
σὺ γὰρ τί μ᾽ ἠδίκηκας; ἐξέδου κόρην
ὅτῳ σε θυμὸς ἦγεν. ἀλλ᾽ ἐμὸν πόσιν
μισῶ: σὺ δ᾽, οἶμαι, σωφρονῶν ἔδρας τάδε.
καὶ νῦν τὸ μὲν σὸν οὐ φθονῶ καλῶς ἔχειν:
νυμφεύετ᾽, εὖ πράσσοιτε: τήνδε δὲ χθόνα
ἐᾶτέ μ᾽ οἰκεῖν. καὶ γὰρ ἠδικημένοι
σιγησόμεσθα, κρεισσόνων νικώμενοι.

Medeia
Pheû, pheû.
Não é agora a primeira, mas muitas vezes, Creonte,
que a glória me prejudicou e tem causado grandes males.
Nunca é necessário que algum homem sensato gere
filhos sábios que sejam excessivamente instruídos:
pois em separado dos outros que são mantidos longe da ociosidade,
ganham o menosprezo hostil junto aos cidadãos.
Pois o que traz aos estúpidos novas sabedorias é um inútil, não um sábio
a engendrar glórias.
Por outro lado, sendo considerado o melhor dentre os que têm a
aparência de saber algo de muitas coisas, parecerás um miserável na cidade
Eu mesma compartilho desta sorte:
pois sendo sábia, eu sou para uns deles vítima de inveja
[para outros gentil, para outros de outro modo,
para outros ainda hostil: mas eu não sou muito sábia],
tu, portanto, não me temas: tu sofrestes algum dano?
Desse modo, não tenhas isso comigo; não temas que eu, Creonte,
chegue ao extremo de errar contra homens tiranos.
Pois tu me injustiçaste em algo? Deste a filha
ao que teu peito estimava. Mas eu odeio
meu marido. Tu, creio, com sensatez, fazias essas coisas.
E agora, eu não invejo o teu bem estar:
Dai-vos em casamento, que possam passar bem: permita-me habitar
nesta terra. Pois injustiçadas,
nós guardaremos silêncio, vencidas pelos mais fortes.

A argumentação de Medeia é complexa e eivada de valores inerentes à narrativa e à audiência. Ao acusar, nos v. 291-293, o rei de causar males a ela por meio de sua glória, sendo relegado à condição de inimigo. Os princípios relacionais tradicionais relegam Medeia – e também Creonte – a se submeter à expectativa que norteia a ética grega: um deve fazer o mal ao outro.[122] Medeia percebe a tentativa de Creonte em lhe fazer algum mal, mas oculta, por meio de uma argumentação com texturas sofísticas – os mais fortes vencem – o seu desígnio que será levado a termo: destruir a casa real coríntia. A resposta de Creonte (v. 316-323) indica a suavidade com que Medeia o persuadira:

Κρέων
λέγεις ἀκοῦσαι μαλθάκ', ἀλλ' ἔσω φρενῶν
ὀρρωδία μοι μή τι βουλεύσῃς κακόν,
τοσῷδε δ' ἧσσον ἢ πάρος πέποιθά σοι:
γυνὴ γὰρ ὀξύθυμος, ὡς δ' αὔτως ἀνήρ,
ῥᾴων φυλάσσειν ἢ σιωπηλὸς σοφή.
ἀλλ' ἔξιθ' ὡς τάχιστα, μὴ λόγους λέγε:
ὡς ταῦτ' ἄραρε, κοὐκ ἔχεις τέχνην ὅπως
μενεῖς παρ' ἡμῖν οὖσα δυσμενὴς ἐμοί.

Creonte
Falastes coisas suaves de ouvir, mas há um medo
de que no interior dos pensamentos deliberas para mim algum mal,
e eu estou persuadido por ti menos do que antes;
pois uma mulher irritada, como também um homem,
é mais fácil guardar do que um sábio silencioso.
Mas vá o mais rápido possível, não diga nenhuma palavra.
Assim essas coisas foram decididas, e não há arte que
te fará permanecer junto a nós, tendo hostilidade contra mim.

---

[122] HESÍODO, *Trabalhos e Dias*, v. 353-354: τὸν φιλέοντα φιλεῖν, καὶ τῷ προσιόντι προσεῖναι. καὶ δόμεν, ὅς κεν δῷ, καὶ μὴ δόμεν, ὅς κεν μὴ δῷ [seja amigo do amigo, e visite quem o visita. Dê a quem te dá, mas não dê a alguém que não te dá]; TEÓGNIS, v. 869-872: ἔν μοι ἔπειτα πέσοι μέγας οὐρανὸς εὐρὺς ὕπερθεν / χάλκεος, ἀνθρώπων δεῖμα χαμαιγενέων, / εἰ μὴ ἐγὼ τοῖσιν μὲν ἐπαρκέσω οἵ με φιλεῦσι, / τοῖς δ' ἐχθροῖς ἀνίη καὶ μέγα πῆμ' ἔσομαι [que caia o grande céu de bronze em cima de mim / que medo dos homens nascidos na Terra / se eu não ajudar quem me ama, e aos odiosos não enviar uma dor e grande calamidade]; ARQUÍLOCO , fragmento 23 West , linhas 14-15: Eu sei como amar a pessoa que me ama e odiar o meu inimigo; ARQUÍLOCO, fragmento 126 West: uma coisa importante eu sei: como pagar com males terríveis quem me maltrata; SÓLON, fragmento 13 West (*Oração para as Musas*, v. 5-6): Faça-me, peço-te, doce aos meus amigos e azedo aos meus inimigos, para estes um homem bom de se ver, para aqueles um homem terrível; PÍNDARO, Odes Píticas 2.83-85: οὔ οἱ μετέχω θράσεος: φίλον εἴη φιλεῖν: / ποτὶ δ' ἐχθρὸν ἄτ' ἐχθρὸς ἐὼν λύκοιο δίκαν ὑποθεύσομαι, / ἄλλ' ἄλλοτε πατέων ὁδοῖς σκολιαῖς. Deixe-me fazer amizade com um amigo, mas contra um inimigo, eu devo, como seu inimigo, atropelá-lo como um lobo faz, perseguindo ora aqui, ora ali, em caminhos tortos; ÉSQUILO, *Coéforas*, v. 122-123: **Ἠλέκτρα:** καὶ ταῦτά μοὐστὶν εὐσεβῆ θεῶν πάρα; **Χορός:** πῶς δ' οὐ τὸν ἐχθρὸν ἀνταμείβεσθαι κακοῖς; **Electra**: E isso é uma coisa justa para me perguntar do Céu? **Coro**: Justo? Como não? Para retribuir um mal inimigo com o mal; SÓFOCLES, *Antígona*, v. 641-644: τούτου γὰρ οὕνεκ' ἄνδρες εὔχονται γονὰς κατηκόους φύσαντες ἐν δόμοις ἔχειν, ὡς καὶ τὸν ἐχθρὸν ἀνταμύνωνται κακοῖς καὶ τὸν φίλον τιμῶσιν ἐξ ἴσου πατρί [é por isso que os homens pedem, para que eles possam gerar e manter em suas casas filhos obedientes, para que eles possam retribuir o inimigo com males e honrar o amigo como honram a seu pai.

A suavidade das palavras de Medeia contrasta com o medo de que haja em seu interior algum mal – o que é óbvio, dada a condição de inimizade entre ela e Creonte. A persuasão aparentemente não foi bem-sucedida (v. 318) e a *téchne* de Medeia foi em um primeiro momento rejeitada. Ainda assim, Medeia continua seu percurso de persuasão por meio da súplica diante dos joelhos de Creonte:

Μήδεια
μή, πρός σε γονάτων τῆς τε νεογάμου κόρης.
Κρέων
λόγους ἀναλοῖς: οὐ γὰρ ἂν πείσαις ποτέ.
Μήδεια
ἀλλ᾽ ἐξελᾷς με κοὐδὲν αἰδέσῃ λιτάς;
Κρέων
φιλῶ γὰρ οὐ σὲ μᾶλλον ἢ δόμους ἐμούς.
Μήδεια
ὦ πατρίς, ὥς σου κάρτα νῦν μνείαν ἔχω.
Κρέων
πλὴν γὰρ τέκνων ἔμοιγε φίλτατον πολύ.
Μήδεια
φεῦ φεῦ, βροτοῖς ἔρωτες ὡς κακὸν μέγα.
Κρέων
ὅπως ἄν, οἶμαι, καὶ παραστῶσιν τύχαι.
Μήδεια
Ζεῦ, μὴ λάθοι σε τῶνδ᾽ ὃς αἴτιος κακῶν.

Medeia
Não, diante dos teus joelhos e da filha recém-casada
Creonte
Gastas palavras, pois não poderias jamais persuadir.
Medeia
Mas me expulsarás sem que consideres as preces?
Creonte
Não te amo mais do que as minhas moradas.
Medeia
Ó pátria, como agora eu tenho grande memória de ti.
Creonte
Pois, à exceção dos filhos, é a coisa mais querida para mim.
Medeia
Pheû, *pheû*, como os amores são um grande mal para os mortais.
Creonte
Depende, penso eu, de como as circunstâncias se apresentariam.
Medeia
Ó Zeus, que ele não te esqueça, que é a causa destes males.[123]

[123] EURÍPIDES, *Medeia*, v. 324-332.

Os recursos discursivos de Medeia se multiplicam: se eram a menção à posição dos mais fracos diante dos mais fortes, agora ela se põe aos joelhos de Creonte (v. 324), pede consideração às preces (v. 326), apela ao sentimento pátrio (v. 328), apela aos males do amor (v. 330), mas, por fim, menciona Zeus, o protetor dos suplicantes, e deseja o mal de Creonte (v. 332). O *agôn* [oposição, embate] dialético entre os personagens, no caso, entre Creonte e Medeia consiste na multiplicação dos argumentos da suplicante, intercalando dados tradicionais e sofismas que visam a escamotear o que se passa na mente de Medeia. Como numa *pugna* [luta], Medeia leva seu interlocutor a acusar os golpes, sugerindo que eles apenas vão parar após Creonte ceder:

> **Κρέων**
> ἔρπ᾽, ὦ ματαία, καί μ᾽ ἀπάλλαξον πόνων.
> **Μήδεια**
> πονοῦμεν ἡμεῖς κοὐ πόνων κεχρήμεθα.
>
> **Creonte**
> Vai, ó insolente, e liberta-me desses sofrimentos.
> **Medeia**
> Nós sofremos e não temos necessidade desses sofrimentos.[124]

Não é necessário, segundo Medeia, que os sofrimentos perdurem – tais podem cessar. E se as angústias são advindas das muitas questões lançadas, o fim delas, pensa Creonte, se dará pela força, uma vez que nos argumentos ele foi vencido:

> **Κρέων**
> τάχ᾽ ἐξ ὀπαδῶν χειρὸς ὠσθήσῃ βίᾳ.
> **Μήδεια**
> μὴ δῆτα τοῦτό γ᾽, ἀλλά σ᾽ ἄντομαι,[125] Κρέον.
> **Κρέων**
> ὄχλον παρέξεις, ὡς ἔοικας, ὦ γύναι.
> **Μήδεια**
> φευξούμεθ᾽: οὐ τοῦθ᾽ ἱκέτευσα σοῦ τυχεῖν.
> **Κρέων**
> τί δαὶ βιάζῃ κοὐκ ἀπαλλάσσῃ χερός;
>
> **Creonte**
> Rapidamente pela mão dos servidores será rechaçada pela força

[124] EURÍPIDES*, Medeia*, v. 333-334.
[125] O verbo ἄντομαι, ao completar-se com acusativo de pessoa, significa ‘abordar como suplicante’ ou ‘suplicar’.

Medeia
Isso, precisamente, não, mas eu te abordo como suplicante, Creonte.
Creonte
Trarás confusão, como parece, ó mulher.
Medeia
Nós iremos para o desterro: não era isso o que supliquei obter de ti.
Creonte
Por que rechaças com força e não te libertas do domínio?[126]

O desterro que aguarda a suplicante é o contrário do que foi suplicado. Sendo assim, a força mencionada por Creonte no v. 339 não é simplesmente a resistência contra os servidores que tentam levar Medeia para fora de Corinto: é a força do argumento, a força das ideias, a força do discurso. Então, o caminho se abre para a súplica derradeira e bem sucedida, presente nos versos 340 a 347:

Μήδεια
μίαν με μεῖναι τήνδ᾽ ἔασον ἡμέραν
καὶ ξυμπερᾶναι φροντίδ᾽ ᾗ φευξούμεθα,
παισίν τ᾽ ἀφορμὴν τοῖς ἐμοῖς, ἐπεὶ πατὴρ
οὐδὲν προτιμᾷ, μηχανήσασθαί τινα.
οἴκτιρε δ᾽ αὐτούς: καὶ σύ τοι παίδων πατὴρ
πέφυκας: εἰκὸς δέ σφιν εὔνοιάν σ᾽ ἔχειν.
τοὐμοῦ γὰρ οὔ μοι φροντίς, εἰ φευξούμεθα,
κείνους δὲ κλαίω συμφορᾷ κεχρημένους.

Medeia
Permite-me permanecer este único dia
e conseguir pensar para onde iremos ser desterradas,
e fazer partir meus filhos, uma vez que o pai
não [os] prefere, maquinarei essas coisas.
Tende piedade deles! E tu também és pai,
nasceram-te filhos: em relação a essas coisas é evidente que tu tenhas boa vontade.
Pois de mim, não tenho cuidado, se nós formos desterradas,
mas lamento por aqueles sujeitos ao infortúnio.

Um só dia! É o que Medeia diz necessitar para pensar para onde vai (v. 341), para conduzir os seus filhos (v. 342). Ao mesmo tempo, ela revela que é uma mulher de maquinações (v. 343). Os filhos são o principal argumento que vence:

Κρέων
ἥκιστα τοὐμὸν λῆμ᾽ ἔφυ τυραννικόν,

[126] EURÍPIDES, *Medeia*, v. 335-339.

αἰδούμενος δὲ πολλὰ δὴ διέφθορα:
καὶ νῦν ὁρῶ μὲν ἐξαμαρτάνων, γύναι,
ὅμως δὲ τεύξῃ τοῦδε. προυννέπω δέ σοι,
εἴ σ᾽ ἡ 'πιοῦσα λαμπὰς ὄψεται θεοῦ
καὶ παῖδας ἐντὸς τῆσδε τερμόνων χθονός,
θανῇ: λέλεκται μῦθος ἀψευδὴς ὅδε.
νῦν δ᾽, εἰ μένειν δεῖ, μίμν᾽ ἐφ᾽ ἡμέραν μίαν:
οὐ γάρ τι δράσεις δεινὸν ὧν φόβος μ᾽ ἔχει.

Creonte
De modo nenhum a minha vontade é por natureza tirânica,
mas eu continuamente destruo muitas coisas por demonstrar misericórdia;
E agora eu vejo que erro, mulher,
no entanto acontecerá isso. Mas anuncio a ti,
se amanhã a tocha de um deus for vista por ti
e pelos filhos dentro das fronteiras dessa terra,
morrerás. Isso que é dito é uma palavra não-falsa.
Agora, porém, se é preciso permanecer, fica por um dia:
pois não farás alguma coisa terrível dentre as coisas que eu tenho medo.[127]

A resposta de Creonte é a revelação das questões com as quais um indivíduo dotado de poder se preocupa: não ser alguém imbuído de vontade tirânica (v. 348). A ἁμαρτία [falha, falta, erro], evidenciada pelo verbo ἐξαμαρτάνω [errar o alvo, falhar] deixa implícito o fato de que a misericórdia excessiva incorre em erro (v. 349). Ao mesmo tempo em que se concede um dia, está em vigor a ameaça de morte. E, motivando essa posição aparentemente equilibrada, estaria a ideia de que um dia somente é pouco para encetar algum mal. Mas, as deliberações ocultas de Medeia podem ser postas em operação em um único dia, e ela celebra tal possibilidade nos versos 764 a 769:

Μήδεια
ὦ Ζεῦ Δίκη τε Ζηνὸς Ἡλίου τε φῶς,
νῦν καλλίνικοι τῶν ἐμῶν ἐχθρῶν, φίλαι,
γενησόμεσθα κεἰς ὁδὸν βεβήκαμεν,
νῦν ἐλπὶς ἐχθροὺς τοὺς ἐμοὺς τείσειν δίκην.
οὗτος γὰρ ἀνὴρ ᾗ μάλιστ᾽ ἐκάμνομεν
λιμὴν πέφανται τῶν ἐμῶν βουλευμάτων:

Medeia
Ó Zeus e Justiça de Zeus, e luz do Sol!
Agora vitoriosas perante nossos inimigos, amigas,
nos tornaremos, para o caminho vamos.

[127] EURÍPIDES, *Medeia*, v. 348-356.

> Agora é uma esperança que meus inimigos pagarão o castigo.
> Pois este homem, quando estávamos mais fatigadas,
> um porto das minhas deliberações pareceu.

As súplicas a Creonte são baseadas em motivos falsos. Porém, a resposta para tais súplicas redundam em louvor a Zeus, à Justiça e ao Sol. Medeia sabe que seus inimigos serão punidos e as súplicas no afã de que ela faça o contrário serão vãs:

> **Χορός**
> πῶς οὖν ἱερῶν ποταμῶν
> ἢ πόλις ἢ θεῶν
> πόμπιμός σε χώρα
> τὰν παιδολέτειραν ἕ-
> ξει, τὰν οὐχ ὁσίαν, μετ᾽ ἀστῶν;
> σκέψαι τεκέων πλα-
> γάν, σκέψαι φόνον οἷον αἴρῃ.
> μή, πρὸς γονάτων σε πάν-
> τᾳ πάντως ἱκετεύομεν,
> τέκνα φονεύσῃς.
> πόθεν θράσος ἢ φρενὸς ἢ
> χειρὶ †τέκνων† σέθεν
> καρδίᾳ τε λήψῃ
> δεινὰν προσάγουσα τόλ-
> μαν; πῶς δ᾽ ὄμματα προσβαλοῦσα
> τέκνοις ἄδακρυν μοῖ-
> ραν σχήσεις φόνου; οὐ δυνάσῃ,
> παίδων ἱκετᾶν πιτνόν-
> των, τέγξαι χέρα φοινίαν
> τλάμονι θυμῷ .
>
> **Coro**
> Como, em efeito, a cidade
> dos rios sagrados, ou o território
> que empresta escolta aos amigos
> receberá a assassina dos filhos,
> a não piedosa entre os cidadãos?
> Vê o golpe nos filhos,
> vê o tipo de crime que assumes para ti mesma.
> Junto aos joelhos
> suplicamos-te tudo isso de todas as maneiras,
> não mates as crianças.
> De onde alcançarás
> coragem, da mente ou
> da tua mão, para levar ao coração
> dos teus filhos terrível audácia?
> Como, lançando os olhos
> aos meninos, sem lágrimas
> suportarás a fatalidade da morte? Não
> poderás, dentre os filhos suplicantes quedados,
> manchar a mão homicida

com ânimo firme. [128]

O Coro assume a função de suplicante. Junto aos joelhos de Medeia (v. 853), o argumento é que os meninos, sendo mortos, não o serão sem emoção, sem dor. As próprias crianças, sendo suplicantes (v. 863) que imploram pela própria vida impedirão que Medeia mantenha o ânimo firme enquanto os assassina. Para convencê-la, o Coro procura fazê-la pensar no que vai ser feito, tanto interiormente quanto na fama que Medeia receberá após assassinar os próprios filhos. A súplica não será eficaz e, mesmo com as advertências, tudo o que Medeia planejou ela fará.

Outra tragédia que tem a súplica como elemento articulador do seu enredo é *Heráclidas*. Na tragédia, Iolau é suplicante diante do arauto:

Ἰόλαος
ὦ τὰς Ἀθήνας δαρὸν οἰκοῦντες χρόνον,
ἀμύνεθ᾽: ἱκέται δ᾽ ὄντες ἀγοραίου Διὸς
βιαζόμεσθα καὶ στέφη μιαίνεται
πόλει τ᾽ ὄνειδος καὶ θεῶν ἀτιμίαν.

Iolau
Ó vós que habitais Atenas há muito tempo,
Socorre-nos! Sendo suplicantes de Zeus, protetor da ágora,
somos forçados com violência e nossas diademas são maculadas,
culpa para a cidade e desonra para os deuses.[129]

As diademas são objetos que adornam as suplicantes, juntamente com as cintas. O apelo à proteção de Atenas por causa de Zeus, o protetor da ágora, torna os atos contra os suplicantes uma desonra contra o deus que protege a cidade:

Χορός
οἶδ᾽ εἰσακούσας καὶ πρίν: ἀλλὰ τοῦ ποτ᾽ ἐν χειρὶ σᾷ
κομίζεις κόρους νεοτρεφεῖς; φράσον.
Ἰόλαος
Ἡρακλέους οἵδ᾽ εἰσὶ παῖδες, ὦ ξένοι,
ἱκέται σέθεν τε καὶ πόλεως ἀφιγμένοι.
Χορός
τί χρέος; ἦ λόγων πόλεος, ἔνεπέ μοι, μελόμενοι τυχεῖν;
Ἰόλαος

[128] EURÍPIDES, *Medeia*, v. 848-865.
[129] EURÍPIDES, *Heráclidas*, v. 69-72

μήτ᾽ ἐκδοθῆναι μήτε πρὸς βίαν θεῶν
τῶν σῶν ἀποσπασθέντες εἰς Ἄργος μολεῖν.

Coro
Sei por tê-lo ouvido antes; mas cuidas com tua mão
de crianças recém-nascidas de quem? Fala!
Iolau
Estes são filhos de Héracles, ó estrangeiros,
que chegaram, suplicantes junto a ti e à cidade.
Coro
Por que, diga-me, falar que alcancem o propósito de serem um objeto de cuidado da cidade?
Iolau
Para não serem entregues e nem serem arrastados para longe
contra a força dos teus deuses para ir para Argos.[130]

Iolau, suplicante, leva consigo, pela mão, os filhos de Héracles, suplicantes, e solicita que eles não sejam levados a Argos, o que contraria a vontade dos deuses (v. 97). A dimensão inovadora, porém, em relação à tragédia anterior é que as questões envolvem as *póleis*, Argos e Atenas, tendo a última o dever de proteger os suplicantes, alcançando assim o favor dos deuses. É a questão da postura da *pólis* em relação aos suplicantes que é o tema desenvolvido na peça.[131] Tal se pode ver nos versos 102-133, no diálogo entre o Arauto, o Coro e Demofonte. O Arauto, proveniente de Argos; o Coro, formado por anciãos atenienses; e Iolau. Todos os três são intermediários: o Arauto é intermediário do poder Argólida, emissário do rei Euristeu, que quer assassinar os filhos de Héracles; o Coro é intermediário do poder de Atenas, pois é formado por anciãos que respondem a Demofonte, filho de Teseu, rei de Atenas; Iolau é intermediário

[130] EURÍPIDES, *Heráclidas*, v. 90-97.
[131] O princípio atestado nos versos 28 a 30 é que os sobrinhos devem ser protegidos por Iolau, seu tio. Se isso não ocorrer, ele incorrerá em erro, devido aos laços de sangue. O aspecto que pode ser destacado, porém, é que Iolau faz referência a si mesmo na terceira pessoa no verso 30, como um sujeito-objeto, a quem a opinião pública julgará caso não cumpra sua missão. Ao mesmo tempo, Atenas deve preservar suplicantes, visto ser um dever cívico. A questão era tão importante para a opinião geral a respeito da cidade que os espartanos tentaram provar que os atenienses eram ímpios por serem responsáveis pela morte de suplicantes (TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso*, 1.126-127). Durante a Guerra do Peloponeso, as tragédias euripidianas procuram «à l'éloge en action [de la générosité athénienne] se joignent des formules rayonnantes, qui célèbrent la ville frère, la ville libre, la ville qui ne doit son bonheur qu'aux épreuves qu'elle ne cesse d'accepter» [o louvor na ação [da generosidade ateniense], se junta à irradiação de fórmulas que celebram a cidade irmã, cidade livre, a cidade que deve sua felicidade aos que a aprovam e que ela não pára de aceitar] (ROMILLY, J. de, *La tragédie grecque*, Paris: PUF, 1970, p. 118).

de Héracles, protetor dos seus filhos. A primeira intervenção do Coro na passagem lembra o dever de respeitar os suplicantes:

> **Χορός**
> εἰκὸς θεῶν ἱκτῆρας αἰδεῖσθαι, ξένε,
> καὶ μὴ βιαίῳ χειρὶ δαιμόνων ἀπολιπεῖν σφ᾽ ἕδη:
> πότνια γὰρ Δίκα τάδ᾽ οὐ πείσεται.[132]
>
> **Coro**
> É razoável respeitar os suplicantes dos deuses, estrangeiro,
> e não abandonar aqueles santuários por causa de uma mão violenta.
> Pois isso, a rainha Justiça não consentirá.

O Coro lembra que a Justiça é quem não consente com qualquer ação violenta contra os suplicantes. Tais suplicantes são aqui qualificados: eles são "θεῶν ἱκτῆραι" – suplicantes dos deuses. Há um aspecto divino nas suplicantes que deve impedir que se use mão violenta com eles. Os santuários devem ser preservados e os rogos dos que neles estão, acolhidos. O Arauto, Argólida, porém, ignora totalmente os rogos e interpela:

> **Κῆρυξ**
> ἔκπεμπέ νυν γῆς τούσδε τοὺς Εὐρυσθέως,
> κοὐδὲν βιαίῳ τῇδε χρήσομαι χερί.
>
> **Arauto**
> Expulsa agora da terra estes filhos de Euristeu,
> e nada necessitarei desta mão violenta.[133]

A ameaça é clara: os exércitos de Argos virão contra a terra se ela não ceder à pressão. De um lado, Atenas está pressionada pela possibilidade de um embate militar. Por outro lado, ela tem as obrigações religiosas, pertencentes ao valor cívico pan-helênico de acolher os suplicantes dos deuses, respeitando os seus rogos e atendendo-os. O argumento utilizado pelo Coro no verso 107 aponta para essa direção:

> **Χορός**
> ἄθεον ἱκεσίαν μεθεῖναι πέλει ξένων προστροπάν.
> **Coro**
> É ímpio deixar de lado o suplicante rogo de estrangeiros.

---

[132] EURÍPIDES, *Heráclidas*, v. 102-104.
[133] EURÍPIDES, *Heráclidas*, v. 105-106.

Rejeitar estrangeiros suplicantes, filhos daquele que fora o bem-feitor de Atenas, é um crime religioso. Caso haja a rejeição, a cidade será culpada do crime de *asebeía*.

Κῆρυξ
καλὸν δέ γ᾽ ἔξω πραγμάτων ἔχειν πόδα,
εὐβουλίας τυχόντα τῆς ἀμείνονος.

Arauto
Mas é belo ter os pés a salvo de embaraços
depois de obter uma decisão melhor.

O termo utilizado para denotar a boa decisão, εὐβουλία, pressupõe uma tomada de atitude coletiva, pela βουλή, assembleia de cidadãos encarregados de deliberar sobre os assuntos correntes na Atenas do tempo da encenação. Proteger a cidade da força militar Argólida, segundo o Arauto, é melhor do que proteger a cidade da ira dos deuses por causa da injustiça. Então, retomando a ambiência que remonta às configurações contextuais internas de encenação, surge o monarca da cidade e seu irmão, a quem a decisão compete:

Χορός
οὔκουν τυράννοις τῆσδε γῆς φράσαντά σε
χρῆν ταῦτα τολμᾶν, ἀλλὰ μὴ βίᾳ ξένους
θεῶν ἀφέλκειν, γῆν σέβοντ᾽ ἐλευθέραν;
Κῆρυξ
τίς δ᾽ ἐστὶ χώρας τῆσδε καὶ πόλεως ἄναξ;
Χορός
ἐσθλοῦ πατρὸς παῖς Δημοφῶν ὁ Θησέως.
Κῆρυξ
πρὸς τοῦτον ἀγὼν ἆρα τοῦδε τοῦ λόγου
μάλιστ᾽ ἂν εἴη: τἄλλα δ᾽ εἴρηται μάτην.
Χορός
καὶ μὴν ὅδ᾽ αὐτὸς ἔρχεται σπουδὴν ἔχων
Ἀκάμας τ᾽ ἀδελφός, τῶνδ᾽ ἐπήκοοι λόγων.
Δημοφῶν
ἐπείπερ ἔφθης πρέσβυς ὢν νεωτέρους
βοηδρομήσας τήνδ᾽ ἐπ᾽ ἐσχάραν Διός,
λέξον, τίς ὄχλον τόνδ᾽ ἀθροίζεται τύχη;
Χορός
ἱκέται κάθηνται παῖδες οἵδ᾽ Ἡρακλέους
βωμὸν καταστέψαντες, ὡς ὁρᾷς, ἄναξ,
πατρός τε πιστὸς Ἰόλεως παραστάτης.
Δημοφῶν
τί δῆτ᾽ ἰυγμῶν ἥδ᾽ ἐδεῖτο συμφορά;
Χορός
βίᾳ νιν οὗτος τῆσδ᾽ ἀπ᾽ ἐσχάρας ἄγειν
ζητῶν βοὴν ἔστησε κἄσφηλεν γόνυ
γέροντος, ὥστε μ᾽ ἐκβαλεῖν οἴκτῳ δάκρυ.

Δημοφῶν
καὶ μὴν στολήν γ᾽ Ἕλληνα καὶ ῥυθμὸν πέπλων
ἔχει, τὰ δ᾽ ἔργα βαρβάρου χερὸς τάδε.
σὸν δὴ τὸ φράζειν ἐστί, μὴ μέλλειν <δ᾽>, ἐμοὶ
ποίας ἀφῖξαι δεῦρο γῆς ὅρους λιπών;

Coro
Por isso, ao monarca absoluto desta terra, é necessário
que tu mostres corajosamente essas coisas, mas não arrastes os estrangeiros
dos deuses com violência, respeitando uma terra livre.
Arauto
Quem é o senhor desta terra e da cidade?
Coro
Demofonte, o de Teseu, filho de um bom pai.
Arauto
Então, junto desse mais ainda poderia haver uma discussão
desse argumento. Outras coisas serão ditas em vão.
Coro
Em verdade, este mesmo chega rapidamente com
o irmão Acamante, dando ouvidos às suas palavras.
Demofonte
Desde que, sendo mais velho, vieste aos mais novos
e correste para ajudá-los sobre o altar de Zeus,
diga, por que situação reuniu essa multidão?
Coro
Esses filhos de Héracles, suplicantes, depois de coroar com guirlandas o altar,
permanecem sentados, como vês, senhor,
e Iolau, fiel assistente do seu pai. [134]

A situação agora se torna mais complexa: o primeiro poder direto que aparece em cena é o da família que governa a cidade de Atenas, e que é considerada por todos os que estão na cena o poder legítimo de deliberação da causa. O Coro, o Arauto e Iolau se dirigem a Demofonte, porém, é Iolau que utiliza um primeiro argumento:

οὐ γὰρ Ἀργείων φόβῳ
τοὺς Ἡρακλείους παῖδας ἐξελῶσι γῆς.
οὐ γάρ τι Τραχίς ἐστιν οὐδ᾽ Ἀχαιικὸν
πόλισμ᾽, ὅθεν σὺ τούσδε, τῇ δίκῃ μὲν οὔ,
195 τὸ δ᾽ Ἄργος ὀγκῶν, οἷάπερ καὶ νῦν λέγεις,
ἤλαυνες ἱκέτας βωμίους καθημένους.

Pois por medo dos Aqueus
não expulsam os filhos de Héracles da terra.
Pois não é Traquis, nem cidade
Aqueia, de onde tu, não por causa da justiça,
mas para levantar Argos com semelhantes coisas que agora dizes

[134] EURÍPIDES, *Heráclidas*, v. 107-129.

moves suplicantes sentados em altares.[135]

Demofonte é informado que os filhos de Héracles foram desterrados – e, portanto, não são de Argos. Se o rei Demofonte decidir enviar os suplicantes para Argos, não será por causa da justiça, mas por medo! O segundo argumento, ainda mais forte, faz menção aos vínculos de parentesco entre Demofonte e os heráclidas nos versos 205 a 215:

σοὶ δ᾽ὡς ἀνάγκη τούσδε βούλομαι φράσαι
σῴζειν, ἐπείπερ τῆσδε προστατεῖς χθονός.
Πιτθεὺς μέν ἐστι Πέλοπος, ἐκ δὲ Πιτθέως
Αἴθρα, πατὴρ δ᾽ἐκ τῆσδε γεννᾶται σέθεν
Θησεύς. πάλιν δὲ τῶνδ᾽ ἄνειμί σοι γένος.
Ἡρακλέης ἦν Ζηνὸς Ἀλκμήνης τε παῖς,
κείνη δὲ Πέλοπος θυγατρός. αὐτανεψίων
πατὴρ ἂν εἴη σός τε χὠ τούτων γεγώς.
γένους μὲν ἥκεις ὧδε τοῖσδε, Δημοφῶν:
ἃ δ᾽ἐκτὸς ἤδη τοῦ προσήκοντός σε δεῖ
τεῖσαι λέγω σοι παισί:

Em relação a ti, eu penso como é necessário mostrar
que tu os salvas, já que governas esta terra.
Piteo é filho de Pélops, e Etra
de Piteu, dessa nasceu seu pai
Teseu. Antes, desses, trago para ti a linhagem
Héracles era de Zeus, e filho de Alcmena,
que é [filha] de uma filha de Pélops. Poderias ser
pai dos seus primos, e tu nasceste desses.
Tens desta maneira linhagem com eles, Demofonte,
Mas eu digo que é preciso pagar a estes meninos
independente do que está em questão.

O complexo vínculo entre os meninos e Demofonte é evocado como um argumento, bem como a vergonha para a cidade arrastar suplicantes e expulsá-los da cidade. A súplica de Iolau recorre aos códigos típicos de suplicantes: mãos no queixo, argumentos e o pedido para olhar:

σοὶ γὰρ τόδ᾽ αἰσχρὸν χωρίς, ἔν τε πόλει κακόν,
ἱκέτας ἀλήτας συγγενεῖς — οἴμοι, κακῶν:
βλέψον πρὸς αὐτοὺς βλέψον — ἕλκεσθαι βίᾳ].
ἀλλ᾽ἄντομαί σε καὶ καταστέφω χεροῖν,
μὴ πρὸς γενείου, μηδαμῶς ἀτιμάσῃς
τοὺς Ἡρακλείους παῖδας ἐς χέρας λαβεῖν:

[135] EURÍPIDES, *Heráclidas*, v. 191-196.

> Pois, para ti é vergonhoso, ademais, um mal na cidade,
> arrastar com violência suplicantes errantes e parentes seus –
> ai de mim, maltratar: olha para eles, olha -
> Mas suplico-te e coroo com mãos,
> diante do seu queixo, jamais desonres
> os filhos de Heracles depois de tomá-los com as mãos.[136]

A resposta de Demofonte é positiva. Ele acolheu os pedidos e colocou a cidade em risco de ser tomada por inimigos por entender e atender ao dever privado de acolher seus parentes, ao dever religioso de acolher suplicantes e ao dever cívico de não marcar a cidade com a impiedade. O risco passa a ser da cidade sucumbir à ameaça Argólida, risco que é enfrentado por Atenas por causa do dever de respeitar à justiça e ao direito.

Este capítulo tratou da questão da súplica em cada tragédia euripidiana. Primeiro, foram apresentadas as tragédias de Eurípides, com o objetivo de observar o conjunto de tragédias para que fossem selecionadas aquelas cuja temática se encaixasse de forma mais apropriada no assunto em questão. Em seguida, a súplica foi abordada como uma modalidade importante do *páthos* euripidiano. Eurípides, o mais trágico dos tragediógrafos, utiliza a súplica para aprofundar os efeitos e ampliar o alcance de sua mensagem dramática. Por fim, neste capítulo, analisou-se mais de perto alguns dramas do autor: *Ciclope*, e a questão da súplica e a liminaridade da identidade grega; *Alceste*, e a súplica impossível, atendida; *Medeia* e a súplica como instrumento retórico, que visa fazer o mal a quem a atende; e *Heráclidas* e o retrato de Atenas como uma cidade que acolhe e defende os mais fracos.

No capítulo seguinte, será analisada a questão da súplica especificamente em *Suplicantes*. Após uma descrição do imperialismo ateniense, apresenta-se nesta pesquisa uma análise do lugar da súplica e do suplicante em *Suplicantes*.

---

[136] EURÍPIDES, *Heráclidas*, v. 224-228.

3. A Súplica e a Suplicante em *Suplicantes* de Eurípides

Este capítulo visa a destacar as particularidades da súplica e do suplicante na tragédia *Suplicantes*. Para tanto, parte-se da contextualização do drama mediante a descrição da política imperialista ateniense. A política ateniense serve de substrato para a peça, política em seu enredo, relacionada com a ambiência da audiência e, portanto, repleta de referências ao cotidiano e com os traços peculiares do drama euripidiano.

Em seguida, analisa-se a peça *Suplicantes* com base nas duas súplicas que ela contém em seu bojo: a súplica de Etra, feita pela mãe de Teseu à deusa Deméter; e a súplica de Adrasto. Em ambas, um conjunto de temas emerge, entre os quais se destaca, de forma geral, a ambiência em Elêusis e o caráter demetriano da peça; e a questão de gênero, especialmente a inversão de gênero no caso de Adrasto. Destaca-se ainda a questão da reciprocidade, do casamento (especialmente exogâmico) e da identificação social.

Ao fim do capítulo, as conclusões das análises da peça *Suplicantes* são cruzadas, não apenas na temática, mas quanto a seus significados sócio-culturais, com outras peças de Eurípides, com o objetivo de encontrar algumas verossimilhanças e diferenças nas obras. Observar-se-á que a particularidade de *Suplicantes* em relação aos outros dramas citados é a estruturação temática e o conteúdo de gênero, que pode ser explicado mediante o recurso do tragediógrafo a seu contexto. Devedor da sua Atenas, Eurípides, homem público e dramaturgo, é também cidadão atuante no embate democrático, e ele expõe suas opiniões por meio da tessitura narrativa dos seus dramas, das escolhas temáticas que faz, do jogo argumentativo que promove, do conjunto de estratégias que ele usa para, em fidelidade ao modo de fazer tragédias, fazer também política e expressar convicções, ricas em essência, ricas em mitos, ricas em sentidos.

3.1 O imperialismo, a guerra como substrato da peça *Suplicantes*

A realidade da guerra para Atenas e para as cidades que compõem a liga com ela estabelecida está no cerne do pano de fundo da peça *Suplicantes.* A tragédia está ambientada em Atenas, e é fundamental destacar a relação entre a cidade de Atenas e as demais cidades circunvizinhas.

A guerra dos gregos contra os persas exigiu a tomada de iniciativas para garantir a unidade das cidades diante dos perigos externos. Uma das medidas adotadas foi a formação de uma liga de cidades, motivada pela necessidade de defender os seus membros contra o império persa.

A liga ou simaquia tinha a cidade de Atenas como principal membro. Tal liga mantinha uma armada naval cuja atuação seria útil à proteção dos gregos desde o tempo da ameaça persa.[137] As bases ideológicas para esse intento eram justificadas pela rejeição da política imperialista dos persas (HERÓDOTO, 7.8.a.), a qual foi rechaçada ideologicamente pelos gregos devido à compreensão por parte desses da sua superioridade diante dos bárbaros (PLATÃO, *República*, 470c5-d11) e da necessidade de manutenção da sua condição de livres (ANTIFONTE, *DK* 87 B 44).[138]

A partir das razões pelas quais os gregos se aliaram, é certo que não poderia haver, sem grande rejeição por parte deles, inclusive por parte dos atenienses, um modelo de dominação que ferisse a concepção de liberdade das outras cidades que compunham a aliança.[139] A questão

---

[137] Segundo FERREIRA, a Liga ou Simaquia de Delos surgiu com o propósito de defender e libertar o mar Egeu da influência persa. Para atingir seus objetivos, o conselho de Delos necessitava de constituir e manter uma frota aliada, para a qual os membros deviam contribuir com barcos ou dinheiro, ou apenas numerário. A Simaquia se tornaria um instrumento do imperialismo ateniense, mesmo porque era Atenas quem ditava a sua organização (FERREIRA, J. R., *A Grécia Antiga*, Lisboa: Edições 70, 1992, p. 135-137).

[138] Segundo Balot, a ideia básica que os gregos tinha de sua superioridade indicava que, ao contrário dos persas, naturalmente aptos à escravidão, os helenos eram livres por natureza por serem racionalmente superiores e mais corajosos. Ver: BALOT, R.K., *Greek Political Thought*, Oxford: Blackwell, 2006, p. 149.

[139] Segundo Coleman, a rejeição da oligarquia e a oposição frente à monarquia persa são evidências que apontam para a manutenção do discurso que apela à manutenção da liberdade e autonomia. Ver: COLEMAN, J., *A History of Political Thought: from Ancient Greece to Early Christianism*, Oxford: Blackwell, 2000, p. 33-37.

da interferência ateniense na vida das cidades, portanto, não se dá pelas bases do imperialismo monárquico típico dos persas, pois tal seria inaceitável.[140] Então, falar a respeito de um 'império ateniense' e, por conseguinte, de um 'imperialismo de Atenas' não significa tratar de um modelo tirânico de dominação, nem ao menos da exploração programática baseada na expansão territorial e submissão dos povos dominados ao governo de Atenas. Trata-se, porém, da constatação de que a formação de um império naval sob a liderança de Atenas implicava a participação das cidades mediante o fornecimento por essas de naus, militares e recursos que sustassem as medidas de segurança diante da ameaça estrangeira. Após tal ameaça ser superada em 478 a.C. ,[141] a Liga perdurou, com seus sistemas de defesa e regras de relação entre as cidades, que acarretavam obrigações que, via de regra, mantinham o *status quo* muito benéfico a Atenas, que liderava a simaquia.[142]

O regime de dominação de Atenas sobre cidades pertencentes à Liga e até mesmo as investidas de Atenas contra outras cidades têm, inicialmente, a justificativa de que foram os cidadãos de Atenas os mais engajados na luta contra a ameaça persa - distintamente dos cidadãos de outras cidades, que sucumbiram ao temor ou não dominavam perfeitamente a arte do combate.[143]Tal postura culminou na Guerra do Peloponeso, uma vez que Esparta e as cidades

---

[140] Nesse caso, a tese da existência de um império ateniense e de atos contra os aliados em favor de Atenas necessita, para se provar real, da identificação do discurso a respeito do perigo de futuras invasões, bem como o apelo ao panhelenismo, com o objetivo ideológico de justificar decisões contra membros da Liga. Sobre isso, ver: FINLEY, M., The Fifth Century Athenian Empire: A Balance Sheet. In: GARNSEY, P. D. A. & WHITTAKER, C. R. (eds.), *Imperialism in the Ancient World*, Cambridge: Cambridge University Press, 1978, p. 106.

[141] A Batalha de Salamina, que foi o grande marco da vitória grega, ocorre em 480 a.C.. Nessa batalha, a ação dos atenienses foi determinante. Contudo, os persas foram devidamente expulsos pouco depois, com a Batalha de Plateia e outras ações. Um pouco mais de um ano depois, no ano de 478 a.C., estabeleceu-se a chamada 'Liga de Délos', uma aliança militar feita entre *póleis* jônicas idealizada e liderada por Atenas. Segundo FINLEY, M.I., *O império ateniense: um balanço In: Economia e sociedade na Grécia antiga* [...], p.45, o nome 'Liga de Délos', não encontra nenhuma referência entre os antigos, sendo uma expressão moderna. A liga, em princípio, servia para garantir a segurança, mantendo uma frota comum de navios no mar Egeu contra invasões persas Depois, por influência de Aristides, tornou-se uma aliança voltada para os interesses expansionistas atenienses. Ver: FINLEY, M.I., *Os Gregos Antigos*, Lisboa: Edições 70, 1988, p.54. ARISTÓTELES. *Constituição de Atenas*, XXIII; FINLEY, M.I., A cidade antiga: de Fustel de Coulanges a Max Weber e além. In: FINLEY, M.I. (ed.), *Economia e sociedade na Grécia Antiga*, 2.ed., São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.45-46.

[142] Por exemplo, Heródoto tece críticas a Atenas e a seu afã de agir com arrogância e romper a paz entre as cidades helenas (HERÓDOTO, *Histórias*, 8.3,77,144). Para Heródoto, "Atenas é a sucessora do imperialismo oriental" (BALOT, R.K., *Greek Political Thought*, Oxford: Blackwell, 2006, p. 157).

[143] Ver: SHANSIZE, P., *Thucydides and the Philosophical Origins of History*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 45.

a ela relacionadas não aceitaram tal domínio.

A Guerra do Peloponeso foi consequência, entre tantos outros motivos, da construção de uma autoimagem por parte de Atenas sobre sua posição de maior importância bélica em relação às outras cidades. A autocompreensão de Atenas da sua preponderância como uma potência marítima foi a justificativa encontrada por essa cidade para a salvação e a manutenção das outras *póleis*, que ficaram sob a exigência da entrega de recursos suficientes para manter a armada que controlava o acesso ao mar, bem como de recursos devidos ao sustento dessa pesada estrutura. Além da manutenção da armada, os atenienses exigiam ainda a cobrança de taxas, seja para o tráfego de navios e mercadorias, seja para combater as cidades que se rebelavam contra a Liga, seja pela importância do poder de Atenas, que resultava em benefícios para seus cidadãos nas cidades da Liga.[144] Tais tributos e dívidas de guerra beneficiavam em larga escala os cidadãos atenienses, especialmente os mais pobres, que não tinham apenas acesso às benesses de tal relação na manutenção da democracia, mas também tinham acesso à distribuição de terras conquistadas junto aos rebelados para os atenienses. A democracia em Atenas se faz representar por um significativo corpo burocrático e jurídico do qual os cidadãos podiam fazer parte no fulgor de seu regime democrático.[145]

É importante a constatação, entre 478 e 401 a.C., da manutenção da grande parcela da população ateniense e da democracia, concomitante às ações que, em escala cada vez maior, prejudicavam as outras cidades. A conjugação de forças da Liga de Délos, uma vez afastada a necessidade de rechaçar os persas, passou a servir ao propósito de atender ao ideal ateniense de manter o mar fechado a qualquer ameaça, com custos muito altos aos aliados, custos que

[144] Pode ser citado o exemplo a referência feita por Finley aos benefícios dados a cidadãos atenienses em Oropos, Eubeia, Tasos, Abidos e Ophrineia. FINLEY, M., The Fifth Century Athenian Empire: A Balance Sheet. In: GARNSEY, P. D. A. & WHITTAKER, C. R. (eds.), *Imperialism in the Ancient World*, Cambridge: Cambridge University Press, 1978, p. 116.

[145] POWELL, A., *Athens and Sparta*: *constructing greek political and social history from 478 BC*, Londres: Routledge, 2001, p. 76s.

favoreciam o erário da cidade de Atenas.[146] A remoção do tesouro da Liga de Délos para Atenas é um símbolo da relação íntima entre a existência da Liga e o seu progresso econômico e político. Além disso, a existência e manutenção de aproximadamente 700 cidadãos dedicados ao exercício da política externa revelam a grandeza e a rentabilidade desse empreendimento.[147]

As tentativas de sublevação contra a dominação ateniense, via de regra, eram resolvidas com o embate e a subjugação, que acarretavam, inclusive, a pilhagem e a divisão de terras, indicando que a dependência das cidades a Atenas consistia numa significativa evidência de uma relação imperialista, ainda que não programática e assentada sobre as bases do pan-helenismo e da oferta de proteção contra perigos, muitos deles inexistentes.

A dominação ateniense, porém, não era apenas ideológico-militar. Os festivais de teatro eram eventos pan-helênicos entre Atenas e as cidades a ela relacionadas, sendo oportunidades de disseminar os valores da simaquia para os cidadãos atenienses e para os frequentadores da cidade nos dias dos festivais. O teatro era uma oportunidade de sedimentar assuntos em pauta na discussão política da *pólis*. Segundo Pelling:

> Atenas em *performance*. Era uma cidade rica em festivais: participar deles era ser um cidadão. E, claro, os festivais de teatro de Dionísio estavam entre os pontos altos do ano cívico. A Atenas do quinto século era também uma cidade muito consciente de sua própria identidade, e parte de sua autoimagem se tratava de sua cultura, do conhecimento especializado, da sofisticação - ou, mais simplesmente, da *sophía*, a habilidade e a experiência para reconhecer o valor e fazer distinções onde os outros ficam aquém. *Lógos* é aqui um conceito-chave: *lógos* no sentido de 'razão', como nós o traduzimos, a capacidade de pensar sobre as coisas, e, especialmente, *lógos* em nosso sentido de 'fala'. Era uma cultura retórica, em que ouvir discursos - *performances* - na montagem ou no tribunal era outra parte central do comportamento cidadão. Ouvindo também a avaliação necessária, tanto da habilidade (aqui, *sophía*, de novo) e, muito mais importante, do mérito da causa: a proposta deste orador é realmente a coisa certa a fazer, as coisas realmente acontecem do jeito que ele diz, ele realmente é tão inocente como ele diz? Esta é uma cidade de palavras, de bocas, das orelhas - e

[146] COLEMAN, J., *A History of Political Thought: from Ancient Greece to Early Christianism*, Oxford: Blackwell, 2000, p. 25.
[147] ARISTÓTELES, *Constituição de Atenas* 24.3. Citado por FINLEY, M., The Fifth Century Athenian Empire: A Balance Sheet. In: GARNSEY, P. D. A. & WHITTAKER, C. R. (eds.), *Imperialism in the Ancient World*, Cambridge: Cambridge University Press, 1978, p. 108.

> das mentes. E tudo isso é ser cidadão: todos estes são papéis que os cidadãos executam.[148]

A tragédia grega, bem como a comédia, é pan-helênica por natureza e contribui para a discussão das questões em vigor na cidade.[149] Como afirma HALL:

> A linguagem trágica é um estabelecimento democrático de propriedade coletiva de todos os que a usam, dos indivíduos no teatro trágico cuja etnia, gênero ou situação seria absolutamente prejudicial ao debate público na Atenas democrática, mas poderia ser localizado nas massa de cidadãos atenienses.[150]

A guerra em vigor na época da encenação de *Suplicantes* é a Guerra do Peloponeso. A Guerra do Peloponeso ocorreu entre a cidade de Atenas e as cidades a ela coligadas e a Simaquia do Peloponeso, sob a liderança da cidade de Esparta. Essa guerra, que ocorreu entre 431 e 404 a.C., tem relação direta com a configuração imperialista acima. A realidade do drama encenado em Atenas – profundamente relacionado com o contexto de encenação – também foi mudada com a guerra. O fato de o teatro exercer uma parte importante na formação e disseminação da cultura e na difusão do legado cívico de Atenas e de sua ideologia imperial é fortemente influenciado pela situação de conflito. As tragédias, em particular, eram encenadas em uma

---

[148] "Athens performed. It was a city rich in festivals: to participate in those was to be a citizen. And, of course, the theatrical festivals of Dionysus were among the high spots of the citizen-year. Fifth-century Athens was also a city very aware of its own identity, and part of that self-imaging dwelt on the culture, the connoisseurship, the sophistication – or, more simply, the sophia, the skill and experience to recognize value and make distinctions where others would fall short. Logos was here a key concept: logos in the sense, as we would translate it, of ''reason,'' the capacity to think things through; and particularly logos in our sense of ''speech.'' This was a rhetorical culture, one in which listening to speeches – performances – in the assembly or the law-court was another central part of citizenly behavior. Listening required evaluation too, evaluation both of skill (that sophia again) and, much more important, of the substance of the case: is this speaker's proposal really the right thing to do, did things really happen the way he says, is he really as innocent as he claims? This is a city of words, of mouths, of ears – and of minds. And all this is to be a citizen: all these are roles which citizens perform" (PELLING, C. (ed.), *Greek Tragedy and the Ancient Historian*, Oxford: Routledge, 1997, p. 83).

[149]"Em primeiro lugar, a comédia aposta narupturaenquanto a tragédiaconvida para uma concentraçãoextasiada. Em segundo lugar, a tragédia trataeé atraída para ouniversal, a comédia aoparticular" ["First, comedy is bent on disruption whereas tragedy invites rapt concentration. Secondly, tragedy deals with and is attracted to the universal, comedy to the particular"] (RUFFEL, I., Audience and Emotion in the Reception of Greek Drama. In: REVERMANN, M. & WILSON, P. (ed.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Nova York: Oxford University Press, 2008, p. 37).

[150]"Tragic language is a democratic property owned collectively by all who use it; in the tragic theatre individuals whose ethnicity, gender, or status would absolutely debar them from public debate in democratic Athens can address the massed Athenian citizenry" (HALL, E., The sociology of Athenian tragedy. In: EASTERLING, E.A. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 123).

festa que ocorria em Atenas, as Grandes Dionisíacas, um festival para o qual afluíam propositalmente os aliados de Atenas para assistirem aos concursos trágicos.[151]

As peças trágicas também contêm uma linguagem – a linguagem da cultura disseminada por ocasião do imperialismo, divulgada por toda a Ática e para além dela na atração de cidadãos de toda a simaquia para assistirem às apresentações de teatro realizadas em Atenas por dramaturgos atenienses, representadas por atores atenienses, em um teatro construído com recursos do erário e envolto por todo o conjunto cívico-escultório, que fôra construído com recursos das próprias *póleis* obtidos por meio de pesada tributação e por pilhagem.

A tragédia não trata diretamente das questões do contexto. Ela usa um disfarce linguístico, mítico, cênico, dramático. Ainda assim, a tragédia ostenta sua duplicidade e transparência. Ela manteve um elevado nível de decoro e se recusou a exibir a violência física, mas ainda assim refletia a violência da Guerra do Peloponeso, visto que a guerra interfere na cidade e a tragédia é uma produção da *pólis*.[152] Segundo VERNANT e VIDAL-NAQUET, "a tragédia poderia ser considerada uma manifestação da cidade transformando-se em teatro, apresentando-se no palco diante de seus cidadãos reunidos".[153] A tragédia (e também a comédia) tem elementos de desenvolvimento emocional e reflexão abstrata, que são realizadas de maneiras diferentes, mas não excludentes,[154] demonstrando, porém, invariavelmente o

---

[151] Para ver a relação entre as Grandes Dionisíacas, a democracia ateniense, a tragédia grega e a guerra, ver: GOLDHILL, S., The Great Dionysia and civic ideology, *Journal of Hellenistic Studies* 107, 1987, p. 58-76; CONNOR, W., City Dionysia and Athenian democracy, *Classica et Mediaevalia* 40, 1989, p. 7-32; SOURVINOU-INWOOD, C. Something to do with Athens: tragedy and ritual, In: OSBORNE, R. & HORNBLOWER, S. (eds.), *Ritual, Finance, Politics: Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford: Clarendon Press, 1994, p. 269-290; GOFF, B. (ed.), *History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama*, Austin: University of Texas Press, 1995; PELLING, C. (ed.), *Greek Tragedy and the Ancient Historian*, Oxford: Routledge, 1997.

[152] FOLEY, Helene P., Generic Boundaries in Late Fifth-Century Athens. In: REVERMANN, M. & WILSON, P. (ed.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Nova York: Oxford University Press, 2008, p. 15.

[153]"Tragedy could be said to be a manifestation of the city turning itself into theater, presenting itself on stage before its assembled citizens". VERNANT J-P. & VIDAL-NAQUET, P., *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, Nova York: Zone Books, 1988, p. 185.

[154]RUFFEL, I., Audience and Emotion in the Reception of Greek Drama. In: REVERMANN, M. & WILSON, P. (ed.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Nova York: Oxford University Press, 2008, p. 38.

contexto, ao mesmo tempo que exerce também influência sobre o mesmo, como observa CROALLY:

> Em alguns aspectos, o contexto precede a realização das peças, mas as peças também podem informar ou alterar esse contexto (aqui entendido como a expectativa da audiência).[155]

Portanto, a interação entre os eventos trágicos e contemporâneos é bidirecional, e precisa ser analisada a partir de ambos os aspectos: o cênico-dramático, mas também o social e cultural, o político e o econômico: em suma, o contextual.[156] Até este ponto, vimos que a tragédia foi realizada em um local central - com toda a autoridade política em operação no quinto século em Atenas. Foi organizada, apoiada, e diversas vezes financiada pela *pólis*, sendo assistida por uma massa dos cidadãos atenienses, cidadãos que foram sobrecarregados com o poder político direto e a responsabilidade.[157] Em todas estas formas, a tragédia pode ser vista como tendo sido um discurso central da *pólis*. Mas o discurso de quem? Segundo SCODEL:

> A tragédia sempre foi preocupada com a liderança política. As primeiras tragédias supérstites, *Persas* de Ésquilo, *Suplicantes* e *Sete contra Tebas*, todas exploram os temas do governo sábio e tolo, da liderança eficaz e ineficaz. No período em que se colocou Péricles em uma situação peculiar em Atenas "em nome de uma democracia, mas na prática a regra do melhor homem" na famosa formulação de Tucídides, fez esse tema ainda mais poderoso. *Suplicantes*, produzida poucos anos depois da morte de Péricles, parece tranformar Teseu em Péricles. O *Édipo Rei* de Sófocles certamente não é 'sobre' Péricles, mas o Édipo da primeira parte da peça, que pede conselhos mas, em seguida, já tomou as atitudes que os outros sugerem, não seria exatamente o mesmo personagem se não tivesse existido Péricles. E durante a Guerra Decélica, a tragédia reflete o profundo descontentamento com os líderes políticos em Atenas. Tanto *Filoctetes* de Sófocles quanto *Orestes*, *Fenícias* e *Ifigênia em Áulis* ocorrem em mundos onde os operadores políticos e de interesse próprio cínico dominam.[158]

---

[155] "In some ways the context is prior to the performance of the plays; but the plays can also inform or change that contexto (here understood as the expectation of the audience)". CROALLY, N., Tragedy's Teaching. In: GREGORY, J. (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p. 56.

[156] GOLDHILL, S., The language of tragedy: rhetoric and communication. In: EASTERLING, E.A. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 129-130. Ver ainda: HALL, E., The sociology of Athenian tragedy. In: EASTERLING, E.A. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 98.

[157] CROALLY, N., Tragedy's Teaching. In: GREGORY, J. (ed.), *A Companion to Greek Tragedy.* Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p. 64.

[158] "Tragedy was always concerned with political leadership. The earliest surviving tragedies, Aeschylus's *Persians*, *Suppliants*, and *Seven against Thebes*, all explore the themes of wise and foolish rule, effective and

Tebas, no enredo de *Suplicantes*, recusou o enterro dos corpos dos sete guerreiros que contra a cidade lutaram. As mães desses guerreiros vieram a Elêusis para pedir ajuda ao rei de Atenas, Teseu, nessa questão. Esse mesmo mito foi dramatizado por Ésquilo em *Eleusinos*, peça em que a diplomacia foi bem sucedida. Na peça de Eurípides, a diplomacia não surte efeito: Atenas luta contra Tebas e recupera os corpos.

O pano de fundo da tragédia *Suplicantes* é uma fase específica da Guerra do Peloponeso. Já se passaram de seis a sete anos de combates na época da encenação. Ainda que a data da tragédia seja alvo de discussão, as datas prováveis oscilam entre 424-423[159] e 417.[160]

Esparta estava em desvantagem na fase da guerra em que a tragédia foi encenada: foram perdidas as regiões costeiras do Peloponeso e houve uma derrota importante da Liga do Peloponeso em Pilos. A derrota lacedemônia culminou no isolamento de um contingente espartano na ilha de Esfactéria. A capitulação de Pilos e o perigo de capitulação de importantes figuras lacedemônias em Esfactéria levaram a *pólis* de Esparta a oferecer um tratado de paz aos atenienses.

A reação ateniense em seu momento de prosperidade na guerra e de posse dos guerreiros espartanos não foi dar fim aos combates, mas foi acolher a palavra de Cléon na assembleia e rejeitar qualquer proposta de paz que não correspondesse à rendição plena dos lacedemônios.[161] Não havia, porém, apenas vantagens e vitórias decisivas no lado ateniense.

---

ineffective leadership. The period when Pericles' unique position made Athens "in name a democracy, but in practice the rule of the best man" in Thucydides' famous formulation, made this theme even more powerful. *Suppliants*, produced a few years after Pericles' death, seems to model Theseus on Pericles. Sophocles' *Oedipus the King* is certainly not "about" Pericles, but the Oedipus of the first part of the play, who asks for advice but then has already taken the action others suggest, would not be quite the same character if there had been no Pericles. And during the Decelean War, tragedy reflects deep dissatisfaction with the leading politicians in Athens. Both Sophocles' *Philoctetes* and Euripides' *Orestes*, *Phoenician Women*, and *Iphigenia at Aulis* take place in worlds where political operators and cynical selfinterest dominate." SCODEL, R., *An Introduction to Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 60.

[159] ZUNTZ, G., *The Political Plays of Euripides*, Manchester: Manchester University Press, 1955, p. 53-94; WEBSTER, T. B. L., *The Tragedies of Euripides,* Londres: Methuen, 1967, p. 116-117.

[160] Veja: COLLARD, C. (ed.), *Euripides: Supplices*, Groningen: Bouma's Boekhuis Publishers, 1975, p. 8-14.

[161] TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso* 4.17.4, 22, 27.

Enquanto os combates ocorriam, os cidadãos de Atenas suportaram uma peste muito grave, que dizimou uma parcela significativa da população no interior dos muros da *pólis*, morrendo inclusive Péricles, líder ateniense. Péricles se tornou uma das vítimas de sua proposta: ele recomendara o abandono dos campos, e as plantações dos cidadãos atenienses estavam sujeitas aos saques e destruições promovidas pelos espartanos, enquanto os cidadãos, apinhados na cidade e sem muitas condições sanitárias, eram alvos fáceis da enfermidade que dizimou parcela considerável da população ateniense.

O momento dos combates era propício para uma intervenção ateniense nos regimes estabelecidos às margens da recém-conquistada Esfactéria e também da Beócia. Neste último caso, a ação se deu por meio do general Hipócrates, que fôra enviado a Délion, *pólis* que ostentava um importante santuário em honra de Apolo. A *pólis*, após a ação de Hipócrates, tornou-se um polo irradiador dos valores democráticos. A reação das cidades pertencentes à liga beócia foi imediata, causando pesadas baixas no exército ateniense: cerca de mil hoplitas foram mortos, e milhares de soldados de equipamento ligeiro capitularam, enquanto os que conseguiam fugir do ataque retornavam para Atenas. Os corpos dos mortos ficaram sob a posse dos tebanos.

Em 424 a.C., depois da batalha de Délion, os tebanos tinham recusado aos atenienses a trégua habitual para o enterro dos mortos por 17 dias. A questão era muito mais complicada do que na peça, uma vez que os atenienses estavam usando um templo como uma fortaleza, mas Eurípides não hesitou em explorar o sentimento anti-tebano.

Suplicantes também apresenta um Teseu que não é um monarca, mas o fundador da democracia. Ele anuncia que vai pedir às pessoas para aprovarem as suas ações no afã de recuperarem os corpos dos sete guerreiros. Ainda diz que os atenienses vão à guerra se ele pedir, mas que eles serão mais favoráveis se for discutida a questão em assembleia (v. 349-353). Em

um debate vigoroso como arauto de Tebas, ele elogiou a democracia e criticou a monarquia (v. 399-456).

O enredo da tragédia *Suplicantes* está relacionado à derrota ateniense. A tragédia é uma reflexão e crítica a partir da forma com que a intervenção na Beócia foi organizada e executada. A tragédia a menciona de forma representacional, lançando mão do herói mítico ateniense para conformar as discussões a respeito da guerra e do direito, das leis que tornam alguém um grego, e os excessos da guerra eliminam as diferenças entre gregos e bárbaros.

Os versos 707-710 apresentam a personagem Teseu como a responsável por incitar os guerreiros a manterem firmes as posições de combate.[162] Quando se confronta a atitude de Teseu, herói mítico ateniense, e de Hipócrates, observa-se a crítica velada: Tucídides mostra que o general ateniense em Délion era reticente e não animava os homens aos combates.[163] Tucídides acusa Hipócrates de não preparar devidamente os soldados e de não conduzi-los ao confronto, o que provocou a derrota dos seus exércitos. Tal dado permite identificar de fato uma representação da guerra significativa: Eurípides elogia Teseu naquilo que os generais atenienses eram acusados em seu tempo, e assim critica também a preparação e a campanha ateniense e move a audiência a compreender um valor significativo na guerra: a impetuosidade.

Outro exemplo do uso do esquema representacional para acusar as práticas atenienses no tempo da guerra é a súplica das mães dos guerreiros mortos e dos seus órfãos, os quais pedem a Teseu após verem seus rogos pela recuperação dos corpos frustrados, auxílio. Tal solicitação não é apenas afetiva, é também religiosa, uma vez que os pais e filhos insepultos na *pólis* de Édipo por proibição de Creonte violam a lei dos deuses. Logo no começo da peça, no verso

---

[162] κἀν τῷδε τὸν στρατηγὸν αἰνέσαι παρῆν:
οὐ γὰρ τὸ νικῶν τοῦτ᾽ ἐκέρδαινεν μόνον,
ἀλλ᾽ ᾤχετ᾽ ἐς τὸ κάμνον οἰκείου στρατοῦ.
[Neste ponto foi possível elogiar o general:
pois não se contentou unicamente disso,
mas se dirigiu à parte mais frágil do próprio exército]

[163] TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso* IV. 96.

19,[164] já se acusa Creonte de impiedade e desmedida por causa de uma legislação edificada sobre o ódio e o desejo de vingança. Tanto a recusa a ceder o corpo por parte de Creonte e da *pólis* de Tebas, quanto a rejeição dos rogos dos suplicantes, constituem atos impiedosos, visto que o pedido de um necessitado também tem caráter sagrado. Tal caráter sagrado, descrito no verso 123 da peça,[165] mostra que não é apenas a ordem humana que é ferida pelos transgressores: uma ordem universal, de caráter divino, é rompida, com consequências drásticas aos transgressores. A cidade de Tebas do mito e a cidade de Tebas do contexto de encenação se assemelham propositalmente: ambas usam a retenção dos corpos dos mortos em batalhas como instrumento de vingança. Eurípides coloca propositalmente isso em cena, e estabelece Atenas como contraponto ético a Tebas.

3.2 Análise do lugar da súplica e do suplicante em *Suplicantes*

O propósito deste subcapítulo é apresentar uma análise do prólogo da tragédia *Suplicantes*, uma oração a Deméter feita por Etra; e analisar o diálogo entre Teseu e Adrasto, bem como a súplica de Adrasto a Teseu situada no fim deste diálogo. A narrativa presente na peça é alusiva à discussão a respeito do significado de Elêusis. É necessário observar que *Suplicantes* é uma peça em intertexto, uma vez que retoma temas distintamente femininos e aprecia aspectos sutis do universo feminino relacionando referências literárias, tradicionais, míticas entre outras.

A Elêusis da peça é o lugar onde as personagens femininas fazem súplicas. Por tal razão, os substantivos e os verbos são utilizados a partir do paradigma litúrgico demetriano,

[164] …νόμιμ᾽ ἀτίζοντες θεῶν.
…contrariando as leis dos deuses.
[165] τί γὰρ λέγουσιν, ὅσια χρῄζοντος σέθεν;
[Pois o que dizem, se reclamas algo sagrado?]

permitindo-nos ver paráfrases mais do que meramente genéricas, alusivas ao culto à deusa.[166] Os quadros de súplica de Etra e de Adrasto são portas de entrada para um conjunto de valores e conceitos cuja ligação com o contexto de enunciação é estreita.

É fato que cada uma das personagens e cada um dos episódios lembram vividamente Deméter. Por exemplo, são as mães destituídas de seus filhos que formam o coro:

> **Χορός**
> ἔτεκες καὶ σύ ποτ᾽, ὦ πότνια, κοῦρον
> φίλα ποιησαμένα λέ-
> κτρα πόσει σῷ: μετά νυν
> δὸς ἐμοὶ σᾶς διανοίας,
> μετάδος δ᾽, ὅσσον ἐπαλγῶ μελέα 'γὼ
> φθιμένων οὓς ἔτεκον:
>
> **Coro**
> Geraste também tu, uma vez, ó senhora, um jovem,
> depois de fazer leitos amáveis
> para o teu marido; agora,
> dá a mim uma parte de tua inteligência,
> e compartilha do tanto que eu,
> uma infeliz, choro pelos mortos que eu gerei;[167]

Uma vez que Deméter, Elêusis e o feminino estão em questão, passa-se aqui a tratar de tais temas nos versos 1-41 e 110-192, respectivamente o prólogo da peça e o diálogo entre Teseu e Adrasto, seguido da súplica do mesmo. Tal delimitação permite observar o lugar da súplica e do suplicante na peça, bem como as configurações discursivas que se relacionam com o intertexto e contexto.

3.2.1 Etra e a reciprocidade que surge da guerra: exogenia, política e maternidade

A mensagem do coro se dirige a Etra e é clara: há reciprocidade entre ela e as suplicantes, e tal está enraizada na maternidade. Ao mesmo tempo, subjaz a ideia da deusa-mãe despojada de sua filha, Deméter destituída de Koré, eco da súplica do prólogo. Ao mesmo

[166] As expressões "Δήμητερ ἑστιοῦχ᾽ Ἐλευσῖνος χθονὸς" (v. 1), "πρόσπολοι θεᾶς" (v. 2), "Λοξίου μαντεύμασιν" (v. 7), "δεσμὸν δ᾽ ἄδεσμον τόνδ᾽ ἔχουσα φυλλάδος μένω πρὸς ἀγναῖς ἐσχάραις δυοῖν θεαῖν" (v. 32-33) entre outras, aludem a tal ambiência.
[167] EURÍPIDES, *Suplicantes*, v. 54-59.

tempo, os que foram gerados e foram mortos estão em paralelo à ideia de submissão feminina: os leitos amáveis feitos para o marido são alusivos não apenas à condição das mulheres da audiência, mas a um evento prévio, um mito significativo tanto para o enredo, quanto para o campo simbólico que é engendrado na narrativa, que dá sentido à súplica e desencadeia a ação trágica. É fato que a questão do culto à Deméter subjaz sob os ecos do prólogo, que concede a chave de leitura para os versos 54-56.

Como foi dito, a alusão do coro à Etra, e nesta, à sua maternidade, demonstra haver uma vinculação entre a senhora de Atenas e essas mães suplicantes, e tal dado é inicialmente sugerido na peça, em seu prólogo: o casamento e a maternidade, na forma especial de Deméter, corresponde à forma de Etra, que corresponde à forma do coro de suplicantes.

A questão aprofunda-se quando o ponto de observação inclui em seu escopo Elêusis e suas narrativas. Quando assim se faz, outros paralelos mais sutis aparecem. A lamentação velada de Adrasto a Teseu (v. 113-161) também parece evocar a narrativa bem conhecida de Deméter, a deusa enlutada. O mito de Deméter auxilia na contextualização das palavras e das ações na peça.

Eurípides explora constantemente a narrativa do culto de Elêusis, inclusive colocando em cena Deméter, Koré e Hades, o que ele faz com o objetivo de destacar um determinado ponto dramático. O mito de Elêusis é um outro drama, um drama não escrito/descrito em *Suplicantes*, mas oculto por trás da peça de Eurípides, sombreando a sua ação. Como um palimpsesto teatral, a peça evoca a presença do mito de Elêusis logo abaixo da superfície da ação que transparece aos olhos da audiência.[168] O quadro de abertura de *Suplicantes* abraça os extremos do culto de Deméter e, portanto, da experiência feminina.

---

[168] Ver: REHM, R., *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy,* Princeton: Princeton University Press, 1994, p. 110; GOFF, B., Aithra at Eleusis, *Helios* 22.1, 1995, p. 67-69.

Etra, no altar-palco, faz mais do que falar: ela ora, suplica. Ela, mãe feliz do jovem rei de Atenas, oficia a προηροσία Δημήτηρ,[169] o sacrifício anual dos primeiros frutos para Deméter feito com o objetivo de garantir a fertilidade da terra. Etra é a oficiante desse culto porque o fruto de seu ventre fértil é o rei de Atenas, e a deusa é a personificação da fertilidade humana, fertilidade que é religiosa e literária, ctônica e convencional.[170] O epíteto que ela usa para fazer menção à Deméter - ἑστιοῦχος [guardiã do lar da terra de Elêusis] lembra que a fertilidade coloca a mulher no centro da casa e, no caso de Etra, do palácio. Ela sacrifica em nome de toda a cidade porque ela é mãe do rei.

A peça está saturada com referências à fertilidade humana e vegetal, o que podemos ver como principal preocupação da cena de abertura de *Suplicantes*. A peça, porém, proporciona um contexto ideal para Etra aludir de forma destacada o seu casamento, ou seja, para a aprovação social do mito de Elêusis em nível 'secundário'. O corpo fértil da mulher torna-se objeto de transações entre os homens. A natureza dessas operações é destaque na súplica de Etra:

Prólogo – A SÚPLICA DE ETRA

	Αἴθρα	**ETRA:**
1	Δήμητερ ἑστιοῦχ᾽ Ἐλευσῖνος χθονὸς	Deméter, protetora do lar desta terra
	τῆσδ᾽, οἵ τε ναοὺς ἔχετε πρόσπολοι θεᾶς,	de Éleusis, e vós, servos da deusa, que guardais os templos,
	εὐδαιμονεῖν με Θησέα τε παῖδ᾽ ἐμὸν	fazei-me prosperar e a meu filho Teseu,
	πόλιν τ᾽ Ἀθηνῶν τήν τε Πιτθέως χθόνα,	e a cidade de Atenas e a terra de Piteu,
5	ἐν ᾗ με θρέψας ὀλβίοις ἐν δώμασιν	na qual, após criar-me em moradas afortunadas,
	Αἴθραν πατὴρ δίδωσι τῷ Πανδίονος	meu pai deu-me, Etra, a Egeu,
	Αἰγεῖ δάμαρτα, Λοξίου μαντεύμασιν.	filho de Pandíon, como esposa, em resposta aos oráculos do oblíquo.
	ἐς τάσδε γὰρ βλέψασ᾽ ἐπηυξάμην τάδε	Então, eu faço esta súplica, após olhar
	γραῦς, αἳ λιποῦσαι δώματ᾽ Ἀργείας χθονὸς	para estas anciãs, elas que, após deixarem as moradas da terra argiva,
10	ἱκτῆρι θαλλῷ προσπίτνουσ᾽ ἐμὸν γόνυ,	caindo diante do meu joelho, com um ramo de suplicante,
	πάθος παθοῦσαι δεινόν: ἀμφὶ γὰρ πύλας	sofreram um terrível sofrimento: com efeito, já que, em torno das portas
	Κάδμου θανόντων ἑπτὰ γενναίων τέκνων	de Cadmo, os sete nobres filhos morreram,
	ἄπαιδές εἰσιν, οὕς ποτ᾽ Ἀργείων ἄναξ	elas estão sem os filhos, os quais, uma vez, o rei dos argivos
	Ἄδραστος ἦγαγ᾽, Οἰδίπου παγκληρίας	Adrasto comandou, desejando parte do patrimônio
15	μέρος κατασχεῖν φυγάδι Πολυνείκει θέλων	de Édipo para o genro exilado,
	γαμβρῷ. νεκροὺς δὲ τοὺς ὀλωλότας δορὶ	Polinice. E, os mortos aniquilados pela lança,
	θάψαι θελουσῶν τῶνδε μητέρων χθονὶ	as mães deles desejam sepultar na terra,

[169] DEUBNER, Ludwig, *Attische Feste*, Berlim: Hildesheim, 1932, p. 68-70.

[170] Os mistérios de Elêusis consistem principalmente de dois festivais, mas o culto de Deméter e Perséfone consiste de um ciclo de sete festivais: os 'mistérios maiores' (dias 13 a 23 do mês de Βοηδρομιών), Προηροσία (dia 6 do mês de Πυανεψιών), Στήνια (dia 9 de Πυανεψιών), θεσμοφόρια (dias 11 a 13 de Πυανεψιών), Ἅλωάς (dia 26 de Ποσειδεών), os 'mistérios menores' (dia 20 a 26 de Ἀνθεστηριών) e a Σκιροφορία (dia 12 de Σκιροφοριών).

	εἴργουσιν οἱ κρατοῦντες οὐδ᾽ ἀναίρεσιν	mas os poderosos impedem e não desejam
	δοῦναι θέλουσι, νόμιμ᾽ ἀτίζοντες θεῶν.	conceder a revogação, desprezando os costumes divinos.
20	κοινὸν δὲ φόρτον ταῖσδ᾽ ἔχων χρείας ἐμῆς	Com um fardo comum a estas mulheres, por necessidade de minha parte,
	Ἄδραστος ὄμμα δάκρυσιν τέγγων ὅδε	este Adrasto, que está umedecendo os olhos com lágrimas,
	κεῖται, τό τ᾽ ἔγχος τήν τε δυστυχεστάτην	está aqui, deplorando a lança e o muito desafortunado
	στένων στρατείαν ἣν ἔπεμψεν ἐκ δόμων:	exército que enviou das moradas;
	ὅς μ᾽ ἐξοτρύνει παῖδ᾽ ἐμὸν πεῖσαι λιταῖς	ele que me estimula a persuadir, com súplicas, que meu filho
25	νεκρῶν κομιστὴν ἢ λόγοισιν ἢ δορὸς	se torne um condutor dos mortos, ou por palavras ou pela força
	ῥώμῃ γενέσθαι καὶ τάφου μεταίτιον,	da lança, e um responsável pelo funeral,
	μόνον τόδ᾽ ἔργον προστιθεὶς ἐμῷ τέκνῳ	concedendo esta ação, comum ao meu filho
	πόλει τ᾽ Ἀθηνῶν. τυγχάνω δ᾽ ὑπὲρ χθονὸς	e à cidade de Atenas. Tenho a sorte de oferecer sacrifícios
	ἀρότου προθύουσ᾽, ἐκ δόμων ἐλθοῦσ᾽ ἐμῶν	em favor da colheita da terra, após vir de minhas moradas
30	πρὸς τόνδε σηκόν, ἔνθα πρῶτα φαίνεται	até este recinto, onde, primeiramente, apareceu,
	φρίξας ὑπὲρ γῆς τῆσδε κάρπιμος στάχυς.	ao eriçar-se por sobre a terra, a fértil espiga.
	δεσμὸν δ᾽ ἄδεσμον τόνδ᾽ ἔχουσα φυλλάδος	Com este liame liberto da folhagem,
	μένω πρὸς ἁγναῖς ἐσχάραις δυοῖν θεαῖν	permaneço, próxima aos santuários sagrados de duas deusas,
	Κόρης τε καὶ Δήμητρος, οἰκτίρουσα μὲν	Koré e Deméter, tendo piedade
35	πολιὰς ἄπαιδας τάσδε μητέρας τέκνων,	destas grisalhas mães sem os filhos,
	σέβουσα δ᾽ ἱερὰ στέμματ᾽. οἴχεται δέ μοι	e honrando as grinaldas sagradas. Mas, um mensageiro meu
	κῆρυξ πρὸς ἄστυ δεῦρο Θησέα καλῶν,	parte para a cidade, convocando Teseu até aqui,
	ὡς ἢ τὸ τούτων λυπρὸν ἐξέλῃ χθονός,	para que ou retire da terra o pesar delas
	ἢ τάσδ᾽ ἀνάγκας ἱκεσίους λύσῃ, θεοὺς	ou liberte estas suplicantes de seu sofrimento, após cumprir
40	ὅσιόν τι δράσας: πάντα γὰρ δι᾽ ἀρσένων	algo piedoso em relação aos deuses, pois, é natural às mulheres
	γυναιξὶ πράσσειν εἰκός, αἵτινες σοφαί.	fazer tudo através dos homens, aquelas que são sábias.

A passagem acima é uma longa oração, jungida com descrições que permitem à audiência conhecer aspectos do enredo. A respeito da oração, pessoas fazem orações quando estão em apuros e não estão em posição de barganhar com os deuses ou com os homens.[171] Não é o caso de Etra. Mas é o caso das suplicantes e de Adrasto.

A cena acontece em Elêusis, e o mito relacionado a esse lugar forneceu as bases narrativas para os rituais que acompanhavam os Mistérios, bem como outros ritos demétrios. O teatro de Eurípides retoma tal tradição, trazendo para o centro a experiência das mulheres mortais. Assim como o mito que conhecemos por meio do *Hino Homérico a Deméter* (a partir daqui, *Hino a Deméter*), as mulheres vão a Elêusis para descer ao Hades com o propósito de se

[171] No caso desta peça, a crise é o problema da morte, dos corpos insepultos, das suplicantes grisalhas, de Adrasto e seu choro.

reunir a seus maridos (v. 1012-1022),[172] sendo o santuário também o lugar do luto das mães (v. 1120-1121).[173]

O discurso do prólogo, enunciado pela rainha ateniense, é muito importante. Ele não apenas coloca a tragédia em contexto demetriano, como destaca o sacrifício de fertilidade de Etra no santuário da deusa. A presença das suplicantes está ligada ao mito do casamento da rainha ateniense. O fracasso das mulheres em persistir em seu lamento é implicitamente previsto na abertura do festival de Deméter, uma vez que a προηροσία, festival preliminar no qual oferendas são feitas para garantir o futuro, não dá espaço para súplicas e suplicantes.[174]

O espaço para as suplicantes na tragédia de Eurípides é aberto argumentativamente. O mito do casamento da rainha ateniense é citado por ela, e está ligado ao mito de Koré. Em ambos, estão combinados os elementos do matrimônio legal, da violência e da maternidade. No *background* narrativo, a viagem da casa do pai de Etra ao palácio de seu marido em Atenas,

---

[172] **Εὐάδνη**
ὁρῶ δὴ τελευτάν,
ἵν᾽ ἕστακα: τύχα δέ μοι
ξυνάπτοι ποδός: ἀλλὰ τᾶς
εὐκλεΐας χάριν ἔνθεν ὁρ-
μάσω τᾶσδ᾽ ἀπὸ πέτρας πη-
δήσασα πυρὸς ἔσω,
σῶμά τ᾽ αἴθοπι φλογμῷ
πόσει συμμείξασα, φίλον
χρῶτα χρωτὶ πέλας θεμένα,
Φερσεφονείας ἥξω θαλάμους
EVADNE
Em efeito, vejo o fim,
para onde vou: a sorte me
guia os passos, porém
em favor de minha fama
vou lançar-me desta pedra
e saltar dentro da pira,
vou fundir meu corpo
com meu esposo
que arde entre as chamas;
vou ao palácio de Perséfone.

[173] τί γὰρ ἂν μεῖζον τοῦδ᾽ ἔτι θνητοῖς
πάθος ἐξεύροις
ἢ τέκνα θανόντ᾽ ἐσιδέσθαι;
Com efeito, que sofrimento maior ainda para os mortais
tu poderías encontrar
do que ver os filhos mortos?

[174] Sobre isso, ver: CONACHER, D.J., Religious Attitudes in Euripides' *Suppliants*, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 87, 1956, p. 8-26.

viagem tipicamente feminina e trânsito da virgindade à procriação, se torna um dado basilar da súplica: a descrição da piedade anterior justifica o atendimento, pela deusa, dos rogos da mãe de Teseu:

> **Αἴθρα**
> Δήμητερ ἑστιοῦχ᾽ Ἐλευσῖνος χθονὸς
> τῆσδ᾽, οἵ τε ναοὺς ἔχετε πρόσπολοι θεᾶς,
> εὐδαιμονεῖν με Θησέα τε παῖδ᾽ ἐμὸν
> πόλιν τ᾽ Ἀθηνῶν τήν τε Πιτθέως χθόνα,
> ἐν ᾗ με θρέψας ὀλβίοις ἐν δώμασιν
> Αἴθραν πατὴρ δίδωσι τῷ Πανδίονος
> Αἰγεῖ δάμαρτα, Λοξίου μαντεύμασιν.
>
> **ETRA**
> Deméter, protetora do lar desta terra
> de Éleusis, e vós, servos da deusa, que guardais os templos,
> fazei-me prosperar e a meu filho Teseu,
> e a cidade de Atenas e a terra de Piteu,
> na qual, após criar-me em moradas afortunadas,
> meu pai deu-me, Etra, a Egeu,
> filho de Pandíon, como esposa, em resposta aos oráculos do oblíquo.[175]

Etra, nos versos 3 a 7, é o objeto de um intercâmbio organizado por seu pai (πάτηρ) que a concede para Egeu. O seu discurso reproduz gramaticalmente a dinâmica da exogamia, ou seja, o casamento com um estrangeiro.[176] Sua breve recordação descreve aspectos pouco familiares da história mítica ateniense. No mito, o rei Ageu tinha ido a Delfos em busca de um oráculo que revelasse a respeito de sua futura progênie, e a resposta do oráculo está relatada provavelmente em *Medeia* 679-681. De acordo com essa tragédia euripidiana, o rei ateniense não alcançou o seu lar imediatamente: ele parou em Trezena, onde o rei Piteu o embebedou e o fez deitar com a sua própria filha Etra.[177]

A versão do mito em *Suplicantes* é diferente. A reminiscência, na introdução de uma união realizada há muito tempo, embora raramente comentada pelos críticos é, na verdade,

---

[175] EURÍPIDES, *Suplicantes*, v. 1-7.
[176] MENDELSOHN, D., *Gender and the City in Euripides' Political Plays*, Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 211-215; REHM, R., *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy,* Princeton: Princeton University Press, 1994, p. 114.
[177] PLUTARCO, *Teseu* 3

muito importante. Tal reminiscência recorda o casamento mítico de Koré, também descrito no *Hino a Deméter*. A referência da rainha ateniense à sua própria união fortalece o paralelismo existente entre os eventos descritos na peça e aqueles narrados no mito de Elêusis. O mito também chama a atenção para a mecânica da própria exogamia, destacando o papel crucial que o casamento (de mulheres em uniões transacionadas por homens) desempenha na vida coletiva, seja política, seja religiosa. Vários casamentos aparecerão durante toda a peça: o de Etra, o de Édipo, o de Evadne.

Eurípides queria chamar a atenção em sua peça para o casamento como uma instituição com grande significado simbólico. Tal fato é evidenciado na versão que ele utiliza do mito: em *Suplicantes*, Etra é a esposa legítima de Egeu, não uma parte de um casamento endogâmico, incestuoso. Ao se casar com um estrangeiro, ela foi submetida às leis da exogamia, ao interesse coletivo. Cabe ressaltar que, na tragédia grega, a endogamia e a exogamia também representam modelos concorrentes para as diferentes maneiras pelas quais as cidades podem se comportar.[178]

Conforme descrito na prólogo, Piteu dá formalmente a sua filha ao rei ateniense (verso 6: δίδωσι [deu]). Tal termo grego está relacionado ao termo ἐκδίδωμι, cujo exato significado jurídico era "dar em casamento". No mito familiar de *Medeia*, por outro lado, o 'casamento' que Piteu tão engenhosamente planejou consistia em pouco mais do que um encontro sexual entre uma jovem virgem e um homem embriagado, com elementos de um estupro.

A união de Etra com Egeu, consumada na casa do pai da noiva, pressupõe a condução da noiva ateniense da casa de seu pai até a casa de seu marido, o movimento descrito pelo vocábulo ἔκδοσις [ação de dar em matrimônio]. Em *Suplicantes*, o convencionalismo e a legalidade do casamento de Etra é demonstrado mediante o uso dos vocábulos διδόναι [dar em

[178] Tal discussão é produtiva acerca da peça *Antígona*, de Sófocles. Em tal tragédia, a ideia de que aristocratas de uma *pólis* se casam no exterior no afã de adquirir através da exogamia riqueza e soldados que precisam para avançar em seu poder caracteriza-se uma política conjugal, presente no discurso final de Antígona. Em tal discurso, acerca dos dois casamentos, ela afirma que o incesto endogâmico de seu pai, fracassado, contrasta-se com o casamento exogâmico de seu irmão com uma filha dos argivos. Este último casamento possibilitou a formação de um exército para tentar recuperar o trono de Tebas (SÓFOCLES, *Antígona*, v.864-871, 951-958.

casamento] e δάμαρ [legítima esposa]. O termo δίδωσι (v. 6) transmite o sentido do termo ἐκδιδόναι [dar em casamento], sendo este último mais formal do que aquele.[179]

A resposta aos oráculos é um bem executado, praticado, que justifica a súplica e, por sua vez, explica a posição da suplicante. O casamento com Egeu é usado como legitimador dos rogos, mostrando que não apenas a benevolência da suplicante, mas a sua condição marital, que se torna a ponte a partir da qual a relação com a divindade se dá.

Ao mesmo tempo em que Etra demonstra fidelidade à deusa, ela apresenta a Deméter a questão das mães enlutadas. Tal fato não é acidental: a deusa é a mãe dos enlutados. A súplica de Etra é uma petição de mãe em favor de mães sem filhos para uma deusa-mãe cuja história consiste na perda da sua filha Koré. Esse encadeamento não é acidental e é ainda mais do que um dado narrativo: é um dado representacional com relevância para a audiência.

A longa correlação entre as personagens presentes na abertura da peça remonta ao contexto de enunciação do drama. Sabe-se que o culto à Deméter era um culto cívico durante o período clássico, culto que rejeitara as suas próprias tradições míticas em favor de um contexto cultual relacionado aos mistérios. Sendo assim, outros motivos demetrianos podiam ser evocados e o são, especialmente nas etiologias enigmáticas oferecidas no discurso *ex machina* de Atena no fim da peça.[180] Restringindo-se ao prólogo, não era comum, no tempo de Eurípides, que se fizesse alguma lamentação associada ao culto da deusa Deméter na προηροσία (e possivelmente em outros locais sagrados dedicados a Deméter em Atenas durante o período clássico).[181] A caracterização de Etra em *Suplicantes* aponta para o fato dela e de todas as suplicantes serem mulheres atípicas em sua condição diante da ideologia cívica ateniense

[179] Ver: COLLARD, C. (ed.), *Euripides: Supplices*, Groningen: Bouma's Boekhuis Publishers, 1975, p. 106. Vernant também discutiu o sentido do termo *ekdosis* como uma das ações formais necessárias, mas não suficientes, para o casamento legalmente aceito na Atenas do século V a.C. Ver: VERNANT, J-P., *Myth and Society in ancient Greece*. New York: Zone Books, 1988, p. 56-57.
[180] Veja: COLLARD, C. (ed.), *Euripides: Supplices*, Groningen: Bouma's Boekhuis Publishers, 1975, p. 2.
[181] ANDOCIDES 1.110 mostra que a colocação de um ramo de suplicante no *Eleusinium* em Atenas durante os Mistérios poderia incorrer na pena de morte.

relacionada ao culto em Elêusis. A guerra e as consequências da mesma (a morte, o luto) quebram os paradigmas cúlticos. Emerge, na guerra e após serem sentidos os seus efeitos, a solidariedade que deve encontrar junto aos deuses algum eco.

O fato de a peça ser encenada na época da Guerra do Peloponeso é relevante para entender esse ponto. A inadequação dos lamentos de Etra assume um valor muito menor devido às circunstâncias: a morte dos sete guerreiros ocorreu, os funerais não foram feitos e a recusa na entrega dos corpos dos tebanos mortos impede que as mães honrem e chorem seus filhos. O que está em cena corresponde com o que está no cenário da Guerra em que Atenas está envolvida: segundo Tucídides,[182] Atenas combateu e perdeu a batalha contra a Liga de Tebas, milhares de soldados ateniense tombaram mortos e a *pólis* decidiu em Assembleia enviar um mensageiro com a missão de solicitar os corpos dos que pereceram na batalha em Délion – mas o pedido foi negado. O argumento que serve de apelo às suplicantes corresponde ao argumento do arauto ateniense, porta-voz da vontade do povo de Atenas: os mortos em combate têm direito à sepultura.[183] Mas Tebas entende de outra forma e determina: os mortos não seriam entregues e as honras fúnebres não seriam dadas.

A força do contexto se traduz em relatos de margem, proveniente de pessoas geralmente apartadas das decisões relacionadas a essas questões. Na peça, as suplicantes, não Adrasto, apresentam uma demanda imediata e Etra não se vê em condições de ignorar os seus rogos, sendo ela também uma mãe. A mãe de Teseu, mesmo tendo o dever de suplicar pela fertilidade da terra, é sabedora de que na história divina, a continuidade da fertilidade não é possível quando os filhos são tragados pela morte – e a deusa para quem ela suplica, Deméter, disso entenderá, uma vez que essa deusa impede que os frutos da terra vinguem enquanto a sua filha está aprisionada a/no Hades.

---

[182] TUCÍDIDES IV.90-101.

[183] A respeito do dever de enterrar os mortos, ver: FERREIRA, J.R., *Hélade e Helenos* l - *Génese e Evolução de um Conceito*, Coimbra: INIC - Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1983, p. 171-173 e 174-176.

A guerra trouxe aos atenienses e às cidades aliadas uma série de episódios que quebraram a ordem social. Entre esses, certamente a demanda por consolo diante da morte irrompeu a ordem cívica. O que é cívico diante da morte de um guerreiro? A resposta da tragédia é eloquente: o ato cívico é a ruptura, a disjunção com os valores religiosos mais rígidos. A προηροσία Δημήτηρ se prestava às súplicas ocasionais. Mas a peça mostra que pode ocorrer no rito disjunturas, rupturas, inovações. Afinal, a vida não é linear, muito menos em tempo de guerra – sendo essa extraordinária em Eurípides, porque ela faz surgir o inusitado, o imprevisto, e as demandas da guerra precisam ser satisfeitas com a mudança da ordem social em favor do bem comum.

Os versos 8-19 trazem o motivo e o conteúdo da súplica de Etra, revelando ainda mais explicitamente a guerra como a questão desencadeadora dos eventos trágicos:

> ἐς τάσδε γὰρ βλέψασ᾽ ἐπηυξάμην τάδε
> γραῦς, αἳ λιποῦσαι δώματ᾽ Ἀργείας χθονὸς
> ἱκτῆρι θαλλῷ προσπίτνουσ᾽ ἐμὸν γόνυ,
> πάθος παθοῦσαι δεινόν: ἀμφὶ γὰρ πύλας
> Κάδμου θανόντων ἑπτὰ γενναίων τέκνων
> ἄπαιδές εἰσιν, οὕς ποτ᾽ Ἀργείων ἄναξ
> Ἄδραστος ἤγαγ᾽, Οἰδίπου παγκληρίας
> μέρος κατασχεῖν φυγάδι Πολυνείκει θέλων
> γαμβρῷ. νεκροὺς δὲ τοὺς ὀλωλότας δορὶ
> θάψαι θελουσῶν τῶνδε μητέρων χθονὶ
> εἴργουσιν οἱ κρατοῦντες οὐδ᾽ ἀναίρεσιν
> δοῦναι θέλουσι, νόμιμ᾽ ἀτίζοντες θεῶν.
>
> Então, eu faço esta súplica, após olhar
> para estas anciãs, elas que, após deixarem as moradas da terra argiva,
> caindo diante do meu joelho, com um ramo de suplicante,
> sofreram um terrível sofrimento: com efeito, já que, em torno das portas
> de Cadmo, os sete nobres filhos morreram,
> elas estão sem os filhos, os quais, uma vez, o rei dos argivos
> Adrasto comandou, desejando parte do patrimônio
> de Édipo para o genro exilado,
> Polinice. E, os mortos aniquilados pela lança,
> as mães deles desejam sepultar na terra,
> mas os poderosos impedem e não desejam
> conceder a revogação, desprezando os costumes divinos.

É recorrente o hábito de os suplicantes de fazerem menção às χάριτες recíprocas quando esperam garantir um favor com base em sua generosa atuação. Sabe-se que, no mito que serve

de base para o culto, a προηροσία foi estabelecida por meio de um oráculo em Delfos em resposta a consulta a respeito de uma praga na Grécia.[184] Em tal culto, Atenas realizou um festival para todos os gregos, enquanto as outras cidades trouxeram o dízimo de suas colheitas. Uma inscrição do período de paz incerta, feita durante os anos da Guerra do Peloponeso, indica uma tentativa de reviver o festival, mas as doações são solicitadas apenas da Ática e de seus aliados.[185] Se a inscrição citada antecedeu a tragédia *Suplicantes*, é possível que a escolha do enredo por Eurípides tenha sido mais política do que geralmente se reconhece, uma vez que se observa na construção do prólogo o intercâmbio e a ajuda mútua entre grupos femininos que representam, na peça, *póleis* irmãs aliançadas diante dos dilemas provocados pela guerra ou pela possibilidade dela. É difícil pensar que isso não fosse entendido durante a *performance* como uma alusão às alianças entre *póleis* irmãs. E é praticamente impossível ignorar que se escolha Atenas, seu rei mítico (Teseu), personagens de margem (mulheres) em um local civicamente importante (Elêusis), por ocasião de uma situação fundamentalmente religiosa (o sepultamento e a honra aos mortos), e que tais não tenham relação com o contexto de enunciação. Vê-se em Eurípides, em geral, e em *Suplicantes*, em particular, relações entre o contexto. A peça é política, ainda que não panfletária.

Em *Suplicantes*, deuses e mulheres, em um lugar cifrado, eivado literalmente de mistério, solidarizam-se e jungem-se em favor de uma mesma causa: a justiça que se baseia no direito sagrado de enterrar os próprios filhos. Tanto Etra, quanto Deméter, quanto as suplicantes, têm em comum o fato de serem mães, de terem sofrido algum tipo de 'abuso' e de estarem no mesmo lugar. As suplicantes são as que rogam no momento, mas sua voz se enuncia

[184] LICURGO, fragmento 87; SUDA II.2420.
[185] IG I3 78 5, IG I2 76.

por meio da voz de Etra, que chega a Deméter. O silêncio momentâneo de Deméter e das suplicantes será quebrado, ocasionando o atendimento dos rogos.[186]

A sensibilidade crítica e a leitura contextual de tais *performances* demetrianas vão lançar luzes sobre alguns elementos aparentemente inexplicáveis no texto, permitindo-nos lê-los. Por exemplo: as orientações de Atena para o sacrifício a ser feito por Teseu é uma paródia de um ritual demetriano, a Tesmofória.[187] O mito de Elêusis foi por muito tempo entendido como uma narrativa alusiva à dinâmica da fecundidade vegetal, dos ritmos imutáveis da germinação, crescimento, decadência e regeneração final. Quando Perséfone é raptada, a tristeza de sua mãe ameaça a produtividade agrícola do mundo. Por sua vez, o retorno da filha garante a renovação (ainda que sazonal) do crescimento.[188] A virgem e a sua mãe, o casamento e o luto: tais são os contornos da vida da mulher, e eles estão presentes no drama de Eurípides e correlacionados com a questão da fertilidade da terra. E é tal a relação que se faz em *Suplicantes*: fertilidade, maternidade:[189]

> [...] τυγχάνω δ᾽ ὑπὲρ χθονὸς
> ἀρότου προθύουσ᾽, ἐκ δόμων ἐλθοῦσ᾽ ἐμῶν
> πρὸς τόνδε σηκόν, ἔνθα πρῶτα φαίνεται
> φρίξας ὑπὲρ γῆς τῆσδε κάρπιμος στάχυς.
>
> [...] Tenho a sorte de oferecer sacrifícios
> em favor da colheita da terra, após vir de minhas moradas
> até este recinto, onde, primeiramente, apareceu,
> ao eriçar-se por sobre a terra, a fértil espiga.

Voltando à temática do casamento exógeno, tal é um casamento que se baseia no acaso (veja o verbo τυγχάνω no verso 29); porém, a escolha a partir da necessidade de alianças acabou

---

[186] Ao quebrarem o silêncio, as mães dos Sete demonstram esperarar claramente algo dos ofícios fúnebres. Elas elaboram em detalhes as suas esperanças a respeito dos mortos logo na primeira cena da peça (v. 51-53, 61-62, 68-70) e ao fim da peça, fazem o mesmo (v. 815-817).
[187] EURÍPIDES, *Suplicantes*, v. 1195-1204.
[188] A metáfora agrícola usada em referência às mulheres aparece em PLATÃO, *Timeu* 91d; MENANDRO, *Dyskolos*, 842; Para a discussão completa sobre o corpo feminino e as metáforas agrícolas utilizados a respeito dele na cultura grega clássica, consulte: DUBOIS, P., *Sowing the Body: Psychoanalysis and Ancient Representations of Women*, Chicago: University of Chicago Press, 1988, p. 39-85.
[189] EURÍPIDES, *Suplicantes*, v. 29-31.

tornando Etra sacerdotisa da deusa que traduz em si seus próprios dilemas e questões perenes e sazonais. Da mesma forma, a terra, que dá seu fruto (perene) mas depende das condições para isso (sazonais), a maternidade, o nascimento, crescimento e a morte do filho estão no mesmo campo. Há aqui, embricados, a fertilidade da terra, a fertilidade das mulheres, a fertilidade das súplicas, que provocam efeitos. Todos eles estão elencados na discussão cívica promovida pelo drama a respeito da ruptura das convenções religiosas – não nos versos acima, pois o culto é engendrado no ventre da expectativa da boa colheita; mas nos versos que seguem, nos quais o tema da fertilidade será posto de lado e abrirá espaço para a questão do valor cultural de chorar, lamentar e sepultar os filhos junto a seus entes queridos e comunidade.

O que se vê na peça é uma inversão: as deusas que cuidam da colheita da terra passam a cuidar das questões familiares, especialmente das mães que, como ela, perdem os seus filhos:

> δεσμὸν δ᾽ ἄδεσμον τόνδ᾽ ἔχουσα φυλλάδος
> μένω πρὸς ἁγναῖς ἐσχάραις δυοῖν θεαῖν
> Κόρης τε καὶ Δήμητρος, οἰκτίρουσα μὲν
> πολιὰς ἄπαιδας τάσδε μητέρας τέκνων,
> σέβουσα δ᾽ ἱερὰ στέμματ᾽.
>
> Com este liame liberto da folhagem,
> permaneço, próxima aos santuários sagrados de duas deusas,
> Koré e Deméter, tendo piedade
> destas grisalhas mães sem os filhos,
> e honrando as grinaldas sagradas.[190]

Assim, a peça começa com mulheres desordenadas que querem fazer valer os seus direitos, diante dos problemas decorrentes da violência e da discórdia decorrentes da guerra. Essas mulheres interrompem os procedimentos rituais do festival em Elêusis (versos 97, 290) devido à situação excepcional em que se encontram por causa do embate que vitimou seus filhos. Na hierarquia de direitos apregoada na peça, a própria natureza essencial da religião concede às mulheres o direito de submeterem o culto à questão urgente da honra a guerreiros

[190] EURÍPIDES, *Suplicantes*, v. 32-36.

que tombam no campo de batalha. A série de lamentações desesperadas tradicionais feita por Adrasto e pelas mulheres encontram eco e lugar no rito. Lança-se mão do contexto demetriano porque assim o enredo ressoa a ênfase dada na peça dos temas relacionados com a morte e com a fertilidade ou salvação.[191]

Outra questão diz respeito à identidade cívica das *Suplicantes*. Elas são mães sem filhos e, portanto, sem uma identidade estável.[192] Essas mulheres rompem com o lamento da cidade-estado clássica, uma vez que questionam o valor do casamento e da geração de filhos como requisitos para o culto demetriano. O civismo (a honra aos guerreiros mortos promovida por Atenas) revestido com a máscara da relação entre mãe e filho (a honra aos guerreiros mortos pelas mãos e choro das mães) torna as mães aptas para requererem uma ação de Atenas por meio de Etra, que através de Teseu concederá que tanto a *pólis*, quanto os *oîkoi* [famílias, linhagens] possam manter o direito, a justiça e a *sebeía* [piedade, geralmente no sentido religioso].

A ambiência feminina também não é acidental. Eurípides lança o feminino, e Adrasto em minoria e condicionado às suas demandas, porque tal prefigura a realidade social que agora transparece no drama e na cidade esvaziada de homens por causa da guerra. Em tese, os negócios da *pólis* são resolvidos pelos homens, como afirma a própria Etra:

> [...] πάντα γὰρ δι᾽ ἀρσένων
> γυναιξὶ πράσσειν εἰκός, αἵτινες σοφαί.
>
> [...] através de seus homens, convém
> às mulheres que são sábias fazer tudo.[193]

---

[191] GOFF, B., Aithra at Eleusis, *Helios* 22.1, 1995, p. 65-78.

[192] οὐκέτ᾽ εὔτεκνος, οὐκέτ᾽ εὔ-
παις, οὐδ᾽ εὐτυχίας μέτε-
στίν μοι κουροτόκοις ἐν Ἀργείαις
Não tenho mais bons filhos, não
boas crianças, nem existe
para mim parte de felicidade entre as argivas nascedoras de filhos (v. 958-960).

[193] EURÍPIDES*, Suplicantes*, v. 40-41.

Sendo assim, ainda cabe, nos versos acima, a ação masculina, porém, tal se dá por meio de mulheres sábias. Destaca-se que as mulheres são imbuídas de σοφία [sabedoria] nesta tragédia. Assim, elas operam o seu querer, transformando os homens em agentes de seu saber, e não o contrário. Tal perspectiva não pode ser ignorada sem prejuízo ao entendimento da obra. A leitura do drama, então, é a leitura do mito sob a ótica da vida, da guerra, das relações familiares, das crenças religiosas, da 'realidade' vista sob a ótica do autor, ainda que ele não reflita meramente seu contexto. O contexto literário aqui não define, nem determina: o contexto condiciona e mostra os limites da ação das mulheres, mas também as suas possibilidades. Eurípides faz uma leitura a partir dos poderes dos destituídos de prestígio político, mas que conseguem satisfazer seus interesses argumentando, rogando etc.

As mulheres podiam, na súplica coletiva e pública da peça e da audiência, receber uma resposta decididamente política dos governantes do sexo masculino. No verso 49, por exemplo, as mães dos sete guerreiros que morreram em Tebas vieram (com seu séquito) como suplicantes para solicitar apoio ateniense e reaver os cadáveres de seus filhos junto a Tebas. Nicole Loraux percebeu a importância da tentativa de Teseu de controlar os ritos fúnebres argivos na peça.[194] Embora o pranto das mulheres seja ruidoso e perturbador no rito para Deméter realizado em Elêusis, o verso 50 mostra que Etra sentiu pena deles e reconheceu as suas súplicas.[195]

A questão é política: envolve *póleis* e se resolve politicamente a cada passo. A persuasão de Etra junto a Teseu faz com que ele acabe aceitando os argumentos das suplicantes. A falta de vontade de Tebas de resolver a questão do enterro faz Teseu não ter outra alternativa senão ir para a guerra (v. 346-348). Ele tem certeza de que Atenas vai decidir o mesmo, e ele consulta o povo mesmo sabendo a resposta. Os atenienses ganham a batalha que se seguiu. O palco está

---

[194] LORAUX, N., *The Invention of Athens*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 47-49.

[195] O mesmo se dá nos versos 95-97, 103 e 290. Ver ainda: ZUNTZ, G., *The Political Plays of Euripides*, Manchester: Manchester University Press, 1955, p. 23; BURIAN, P., *Logos* and *Pathos.* The Politics of the *Suppliant Women*. In: BURIAN, P. (ed.), *Directions in Euripidean Criticism*, Durham: Duke University Press, 1985, p. 129-155, 212-221. Ver também JOUAN, F., Les rites funéraires dans les *Suppliantes* d'Euripides, *Kernos* 10, 1997, p. 215-232, 219-220 sobre os efeitos impróprios das súplicas femininas no santuário de Deméter.

montado em Atenas, e o que a *pólis* vê em seu teatro é ela mesma, ao menos uma visão de si mesma, mostrando que a guerra é justa quando os motivos são justos, e há vitória quando há coragem para combater em prol daquilo que é correto.

3.2.2 Adrasto e o masculino-feminino: fim da liminaridade por ocasião da guerra

Suplicantes aparentemente reflete sua configuração ateniense, e dedica grandes porções textuais para separar papéis masculinos e femininos em situações de súplica e ritos funerários. Tal separação, em tese, serve para diferenciar os homens das mulheres, para demonstrar e relativizar o controle masculino em cada ritual de súplica e de sepultamento. Mas a súplica desenvolve na peça, bem como em outros lugares, uma associação explícita entre as mulheres e os homens,[196] especialmente com Adrasto, que é feminilizado por meio de expressões públicas de intenso πάθος [sentimento, paixão].[197]

A passagem que será citada mais à frente, traduzida, corresponde à esticomitia entre Teseu e Adrasto. Adrasto permanece em silêncio até que, no verso 112, ele é diretamente abordado por Teseu. O efeito do longo silêncio de Adrasto é destacar o diálogo feminino da primeira cena. Ao contrário de outros dramas com suplicantes (*Heráclidas*, *Andrômaca*, por exemplo), em que o suplicante (Iolau, Anfitrião, Andrômaca) fala no prólogo, em *Suplicantes* é Etra, mãe de Teseu, que faz a súplica. Ela é a primeira a ouvir o apelo das mães suplicantes e significativamente, a primeira a se comunicar com Adrasto, embora isso aconteça pouco antes de a peça começar.

Etra oferece no prólogo um nível incomum de detalhes sobre as ações que ocorreram momentos antes do início da peça. Ela admite que Adrasto falou com ela e procurou a sua ajuda como um intermediário para o rei. Ela não apenas levará o problema para o seu filho Teseu,

---

[196] Por exemplo, EURÍPIDES, *Suplicantes*, v. 83-85; *Medeia*, v. 928; POLLUX, *Onomasticon* 6.202.
[197] Ver: LORAUX, N., *The Invention of Athens*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 45.

mas também tentará persuadir Teseu com súplicas (πεῖσαι λιταῖς [persuadir com súplicas], v. 24) para resgatar os corpos dos guerreiros. Adrasto reconhece a influência que ela terá sobre Teseu e a utiliza fora de cena.

Ao invés de dramatizar Adrasto suplicando a Etra, Eurípides fez a mãe de Teseu narrar o encontro entre eles, permitindo que outras duas súplicas fossem dramatizadas: tanto a do párodo, feita por Adrasto, quanto a do coro, feita por esse a Teseu. Tais cenas envolvem a comunicação do mesmo sexo: um coro de mães abordando Etra, também uma mãe – uma ambiência feminina; e o rei Adrasto, personagem masculino, suplicando ao rei Teseu – uma ambiência masculina. A comunicação entre os homens e as mulheres (entre Adrasto e Etra) é relatada, não encenada. Como resultado, a cena de abertura (v. 1-86) é um espaço feminino, ressoando as vozes das mulheres, ou seja, a voz de Etra e do coro das mães. Mas, curiosamente, Etra sugere que o discurso das mulheres por si só não é eficaz. Ela chama Teseu ao templo porque é aconselhável para as mulheres sempre fazer as coisas através dos homens (como ficou claro nos versos 40 e 41 já citados ao fim da Súplica de Etra, vide a página 98).

Quando Teseu chega imediatamente após o párodo (v. 87), Etra informa-o a respeito da identidade das mulheres suplicantes – tais são as mães dos sete guerreiros que lutaram contra Tebas. É então que Teseu avista Adrasto gemendo em um canto do templo (v. 104-109). Os detalhes trazidos por Eurípides soam estranhos: Adrasto está rodeado por um coro de meninos, e o v. 106 é a primeira pista textual a respeito desse contingente de atores envolvidos no quadro de abertura. Mais uma vez, sua invisibilidade verbal no texto até este ponto reforça o caráter feminino da cena de abertura. Em seguida, Etra obriga Teseu a mudar a dinâmica da comunicação de gênero. Quando perguntada por que as mulheres suplicantes estão presentes, Etra, no v. 109, responde que o restante da explicação dos acontecimentos pertence a essas pessoas (às suplicantes). Mesmo que Adrasto tenha pedido a Etra (v. 24) para que ela suplicasse

junto a Teseu o resgate dos corpos dos Sete, Etra opta por não explicar isso, mas passa essa responsabilidade às suplicantes, uma vez que elas podem falar por si.

Teseu, em vez de abordar as mulheres, como se viu acima, se vira para Adrasto como o seu representante masculino (v. 110-112). Adrasto tem a sua cabeça coberta, o que indica o seu luto. É mencionada ainda a língua de Adrasto, uma vez que ele não proferiu nem um único som no palco em toda a peça até aqui. Adrasto finalmente quebra o silêncio (v. 113), e nesse diálogo ele explica a triste história que levou à desastrosa derrota dos guerreiros argivos:

Esticomitia – TESEU, ADRASTO E SUA POSIÇÃO DE SUPLICANTE

110	**Θ.** – σὲ τὸν κατήρη χλανιδίοις ἀνιστορῶ.	**T. -** Pergunto a ti, que estás envolto no manto.
	λέγ᾽ ἐκκαλύψας κρᾶτα καὶ πάρες γόον:	descobre a tua cabeça, pára de chorar e fala,
	πέρας γὰρ οὐδὲν μὴ διὰ γλώσσης ἰόν.	pois o que não é por meio da língua não chega ao fim.
	A. - ὦ καλλίνικε γῆς Ἀθηναίων ἄναξ,	**A. -** Ó vitorioso soberano da terra de Atenas,
	Θησεῦ, σὸς ἱκέτης καὶ πόλεως ἥκω σέθεν.	Teseu, estou aqui como suplicante teu e de teu povo.
115	**Θ.** - τί χρῆμα θηρῶν καὶ τίνος χρείαν ἔχων;	**T. -** O que buscas, o que Necessitas?
	A. - οἶσθ᾽ ἣν στρατείαν ἐστράτευσ᾽ ὀλεθρίαν.	**A. -** Conheces a expedição mortífera que eu conduzi?
	Θ. - οὐ γάρ τι σιγῇ διεπέρασας Ἑλλάδα.	**T. -** Sim, não atravessastes a Grécia precisamente em silêncio.
	A. - ἐνταῦθ᾽ ἀπώλεσ᾽ ἄνδρας Ἀργείων ἄκρους.	**A. -** Aqui perdi os melhores homens de Argos.
	Θ. - τοιαῦθ᾽ ὁ τλήμων πόλεμος ἐξεργάζεται.	**T.** Isso é o que conseguem os esforços da guerra!
120	**A.** - τούτους θανόντας ἦλθον ἐξαιτῶν πόλιν.	**A. -** Eu venho reclamar a cidade de Tebas esses mortos.
	Θ. - κήρυξιν Ἑρμοῦ πίσυνος, ὡς θάψῃς νεκρούς;	**T. -** E confia nos arautos de Hermes para enterrá-los?
	A. - κἄπειτά γ᾽ οἱ κτανόντες οὐκ ἐῶσί με.	**A. -** Sim, porém aqueles que os mataram não o permitem.
	Θ. - τί γὰρ λέγουσιν, ὅσια χρῄζοντος σέθεν;	**T. -** E o que podem alegar se reclamas algo sagrado?
	A. - τί δ᾽; εὐτυχοῦντες οὐκ ἐπίστανται φέρειν.	**A. -** O quê? Não sabem levar o peso da sorte.
125	**Θ.** - 125ξύμβουλον οὖν μ᾽ ἐπῆλθες; ἢ τίνος χάριν;	**T. -** Então viestes a mim para que eu te aconselhe ou para quê?
	A. - κομίσαι σε, Θησεῦ, παῖδας Ἀργείων θέλων.	**A. -** Teseu, quero que recobres os filhos dos argivos.
	Θ. - τὸ δ᾽ Ἄργος ἡμῖν ποῦ 'στιν; ἢ κόμποι μάτην;	**T. -** E esse Argor vosso onde caiu? Em vão foram vossas bravatas?
	A. - σφαλέντες οἰχόμεσθα. πρὸς σὲ δ᾽ ἥκομεν.	**A. -** Fracassamos, estamos perdidos e recorremos a ti.
	Θ. - ἰδίᾳ δοκῆσάν σοι τόδ᾽ ἢ πάσῃ πόλει;	**T. -** E esta decisão é tua ou de todo o povo?
130	**A.** - πάντες σ᾽ ἱκνοῦνται Δαναΐδαι θάψαι νεκρούς.	**A. -** Todos os filhos Dânaos suplicam a ti que enterres nossos mortos.
	Θ. - ἐκ τοῦ δ᾽ ἐλαύνεις ἑπτὰ πρὸς Θήβας λόχους;	**T. -** E por que conduziste contra Tebas sete homens?
	A. - δισσοῖσι γαμβροῖς τήνδε πορσύνων χάριν.	**A. -** Porque eu queria fazer esse favor às minhas duas filhas.
	Θ. - τῷ δ᾽ ἐξέδωκας παῖδας Ἀργείων σέθεν;	**T. -** A quem dos argivos entregaste suas filhas em casamento?
	A. - οὐκ ἐγγενῆ συνῆψα κηδείαν δόμοις.	**A. -** Não se casaram com homens do meu povo.
135	**Θ.** - ἀλλὰ ξένοις ἔδωκας Ἀργείας κόρας;	**T. -** Então entregaste tuas filhas a homens de outra terra, sendo argivas?
	A. - Τυδεῖ γε Πολυνείκει τε τῷ Θηβαιγενεῖ.	**A. -** Sim, a Tideu e a Polinices, nascidos em Tebas.
	Θ. - τίν᾽ εἰς ἔρωτα τῆσδε κηδείας μολών;	**T. -** E por que deu para desejar esta aliança familiar?
	A. - Φοίβου μ᾽ ὑπῆλθε δυστόπαστ᾽ αἰνίγματα.	**A. -** Os obscuros desígnios de Febo me alcançaram.
	Θ. - τί δ᾽ εἶπ᾽ Ἀπόλλων παρθένοις κραίνων γάμον;	**T. -** Mas o que disse Apolo para que fizesse o matrimônio de tuas filhas?
140	**A.** - κάπρῳ με δοῦναι καὶ λέοντι παῖδ᾽ ἐμώ.	**A. -** Que entregasse minhas duas filhas a um bastardo e a um leão.
	Θ. - σὺ δ᾽ ἐξελίσσεις πῶς θεοῦ θεσπίσματα;	**T. -** E como decifraste o oráculo do deus?
	A. - ἐλθόντε φυγάδε νυκτὸς εἰς ἐμὰς πύλας —	**A. -** Uma noite chegaram a minhas portas dois fugitivos...
	Θ. - τίς καὶ τίς; εἰπέ: δύο γὰρ ἐξαυδᾷς ἅμα.	**T. -** Quem era um e outro? Pois estás falando de dois ao mesmo tempo.
	A. - Τυδεὺς μάχην ξυνῆψε Πολυνείκης θ᾽ ἅμα.	**A. -** Tideu havia travado combate com Polinices.
145	**Θ.** - ἦ τοῖσδ᾽ ἔδωκας θηρσὶν ὡς κόρας σέθεν;	**T. –** Foi assim que entregaste tuas filhas entendendo que eram as feras?
	A. - μάχην γε δισσοῖν κνωδάλοιν ἀπεικάσας.	**A. -** Sim, porque me pareceu uma luta entre dois monstros.
	Θ. - ἦλθον δὲ δὴ πῶς πατρίδος ἐκλιπόνθ᾽ ὅρους;	**T. -** E como chegaram aqui? Por que abandonaram suas pátrias.
	A. - Τυδεὺς μὲν αἶμα συγγενὲς φεύγων χθονός.	**A. -** Tideu fugia de sua terra como parricida.

	Θ. - ὁ δ' Οἰδίπου τί, τίνι τρόπῳ Θήβας λιπών;	**T. -** E o filho de Édipo, por que abandonou Tebas?
150	**A.** - ἀραῖς πατρῴαις, μὴ κασίγνητον κτάνοι.	**A. -** Por causa da maldição paterna, não fora matar seu irmão.
	Θ. - σοφήν γ' ἔλεξας τήνδ' ἑκούσιον φυγήν.	**T. -** É sensato este exílio voluntário que me contas.
	A. - ἀλλ' οἱ μένοντες τοὺς ἀπόντας ἠδίκουν.	**A. -** No entanto, aqueles que injustiçaram foram com os que partiram.
	Θ. - οὔ πού σφ' ἀδελφὸς χρημάτων νοσφίζεται;	**T. -** Será que o irmão o privou de seus bens?
	A. - ταύτῃ δικάζων ἦλθον: εἶτ' ἀπωλόμην.	**A. -** Por isso vim, para reclamá-los. E essa foi a minha perdição!
155	**Θ.** -μάντεις δ' ἐπῆλθες ἐμπύρων τ' εἶδες φλόγα;	**T. -** Consultaste algum adivinho e observaste o fogo das vítimas?
	A. - οἴμοι; διώκεις μ' ᾗ μάλιστ' ἐγὼ 'σφάλην.	**A. -** Ai! Estás tocando exatamente no ponto em que me equivoquei.
	Θ. - οὐκ ἦλθες, ὡς ἔοικεν, εὐνοίᾳ θεῶν.	**T. -** Então não vieste, ao que parece, com o beneplácito dos deuses!
	A. - τὸ δὲ πλέον, ἦλθον Ἀμφιάρεώ γε πρὸς βίαν.	**A. -** E o que mais, vim contra o parecer de Anfiarau.
	Θ. - οὕτω τὸ θεῖον ῥᾳδίως ἀπεστράφης;	**T. -** Assim, de forma tão leve virou as costas para os deuses?
160	**A.** - νέων γὰρ ἀνδρῶν θόρυβος ἐξέπλησσέ με.	**A. -** É que me assustou a violência dos dois jovens.
	Θ. - εὐψυχίαν ἔσπευσας ἀντ' εὐβουλίας.	**T. -** Seguistes teus impulsos em vez de tua razão.

O diálogo de Teseu com Adrasto é semelhante à lamentação feminina. Há marcas de gênero nas práticas dos suplicantes. A tentantiva de silenciar e reprimir a lamentação pública por mulheres era parte das iniciativas da Atenas do tempo da encenação.[198] Um exemplo vivaz: Plutarco oferece consolo para sua esposa por ocasião da morte de seu filho, e em tal circunstância sublinha a necessidade das mulheres resistirem à dor e à influência de outras mulheres que aguçam e inflamam a lamentação sem limite (*Moralia* 608b1-610c7).

Suplicantes trágicas são frequentemente descritas a partir de metáforas extraídas do culto dionisíaco, mas ainda assim se conserva a impressão geral a respeito da posição da suplicante nas peças. O primeiro exemplo disso é a comparação do luto de Andrômaca, que se assemelha ao luto da bacante (*Ilíada* 22.460, 6.389). Em *Sete contra Tebas*, verso 836, vê-se um coro de suplicantes cuja inspiração é báquica. Ainda é possível encontrar a mesma configuração no pranto de Hécuba por seu filho diante de Polimestor (νόμον βακχεῖον, *Hécuba*, v. 686-687), ou na lamentação de Antígona por sua mãe e irmãos (βάκχα νεκύων, *Fenícias*, v.

[198] Segundo Loraux: "a cidade de Atenas, que democratizou a atividade militar, abrindo-a a todos os cidadãos, é, talvez, mais do que em qualquer outra *pólis*, um 'clube de homens'... A guerra era assunto de homens, assim como os funerais cívicos." (LORAUX, N., *The Invention of Athens*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 24). No entanto, TUCÍDIDES 2.34, 46 deixa claro que as mulheres visitaram os corpos dos mortos nas tendas, marcharam em procissão (provavelmente com outras mulheres), ouviram a oração fúnebre e lamentaram no local da sepultura. Logo, observa-se uma ambiguidade: o lamento das mulheres era indesejado, mas aceito por força das circunstâncias, controlado: apenas as mulheres das famílias dos mortos em combate podiam comparecer e chorar o defunto, mas elas receberam o seguinte conselho de Péricles: "Se tenho de falar também das virtudes femininas, dirigindo-me às mulheres agora viúvas, resumirei tudo num breve conselho: será grande a vossa glória se vos mantiverdes fiéis à vossa própria natureza, e grande também será a glória daquelas de quem menos se falar, seja pelas virtudes, seja pelos defeitos" (TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso* 2.35.45.

1488-1489). Em *Suplicantes*, o elemento dionisíaco da súplica se observa na utilização de ritmos jônicos no párodo, que evidencia uma alusão ao culto dionisíaco.[199] Durante a súplica de Etra, durante o párodo e durante o diálogo entre Teseu e sua mãe, orações fúnebres e elogios aos mortos enfatizam desenfreadamente a dor das mães que perderam o seus filhos, enquanto Adrasto permanece em cena, porém, imóvel.

Adrasto permanece até o verso 113 de *Suplicantes* em silêncio. No entanto, há uma referência visual mais forte, que sugere uma ligação da caracterização de Adrasto não apenas com o culto dionisíaco, mas com outros referentes míticos conhecidos da audiência, que ocorre no *Hino a Deméter*.[200] Maurice OLENDER descreve esse hino da seguinte forma: Deméter se transforma no decorrer de suas andanças (*Hino a Deméter*, v. 133) em uma velha (v. 101 , 113), véu da cabeça aos pés em um *péplos* escuro (v. 182-183), está irreconhecível (v. 94-95, 111) e chega Elêusis de luto por sua filha (v. 97). Na primeira parte, ela se recusa a aceitar qualquer coisa, nem o 'assento radiante' oferecido pelo Metanira, esposa de Keléos e dona do lugar. Não aceita nem ao menos comida e bebida (v. 192-201) . A deusa também dá expressão à sua dor abstendo-se de qualquer palavra ou gesto (v. 199).[201]

Adrasto não só surge em cena em um estado silencioso, interior, que é típico do que se espera de mulheres, e não de homens, em situações semelhantes nas tragédias, mas atua mais especificamente o papel da própria Deméter, no mesmo local em que a deusa atua, Elêusis. A aparência feminilizada servirá tanto melhor para sublinhar o caráter feminino da posição que ele argumenta contra Teseu, quanto explica a rejeição dos rogos.

A posição de Adrasto, segundo MENDELSOHN, é 'feminina', tanto por sua posição marginal quanto pelo seu traje. O véu, a tristeza e o lugar em que ocupa – Elêusis – corresponde

---

[199] COLLARD, C. (ed.), *Euripides: Supplices*, Groningen: Bouma's Boekhuis Publishers, 1975, p. 2.
[200] GRAMACHO, J., *Hinos homéricos*, Brasília: Ed. UnB, 2003; RIBEIRO JR., W.A. (ed.), *Hinos homéricos - tradução, notas e estudo*, São Paulo: Editora UNESP, 2010.
[201] Ver: OLENDER, M., Aspects of Baubo. In: HALPERIN, D; WINKLER, J.J.; & ZEITLIN, F.I. (eds.), *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient World*, Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 85.

à posição das mulheres no santuário no *Hino a Deméter*. Quanto ao silêncio de Adrasto em *Suplicantes*, afirma MENDEHLSOHN:

> [...] como alguém que agora prefere a escuridão de um interior oculto para a luz do dia , e que evitou um discurso inteligível para lamentação incoerente, Adrasto se assemelhava às mulheres argivas ao seu redor, cuja cinza velhice ele realmente compara a sua própria velhice.[202]

Adrasto está em cena desde a descrição que Etra faz de si mesma. A mãe de Teseu apresenta-se dentro de um círculo formado pelo Coro (v. 103). Isso indica que o coro criou um ambiente interior e exterior: criou, portanto, o espaço público da configuração de Elêusis fictícia, que está no palco, que conserva, porém, uma dimensão interna. Etra está de pé no altar situado no palco cercado pelos membros do coro. Adrasto, o rei argivo, está excluído desse círculo. Quando ele é levado primeiro a Teseu (e, portanto, ao público), ele está em uma posição liminar, prostrado no portão (ἐν πύλαις [nos portais, nas portas], verso 104) do santuário. A posição marginal de Adrasto reflete seu deslocamento do centro do mundo político para a periferia. Tal deslocamento fica ainda mais evidente nos versos da súplica de Adrasto:

SÚPLICA DE ADRASTO

	Ἄδραστος	ADRASTO
	ὃ δή γε πολλοὺς ὤλεσε στρατηλάτας.	E isto é o que nos fez perder tantos generais.
	ἀλλ', ὦ καθ' Ἑλλάδ' ἀλκιμώτατον κάρα,	Porém, tu és o homem mais forte da Grécia,
	ἄναξ Ἀθηνῶν, ἐν μὲν αἰσχύναις ἔχω	rei de Atenas, encontro-me em vexame
165	πίτνων πρὸς οὖδας γόνυ σὸν ἀμπίσχειν χερί,	caído ao chão para envolver com as mãos o teu joelho,
	πολιὸς ἀνὴρ τύραννος εὐδαίμων πάρος:	eu, um homem grisalho, rei apartado de felicidade,
	ὅμως δ' ἀνάγκη συμφοραῖς εἴκειν ἐμαῖς.	mas tenho que ceder diante de minha desgraça.
	σῶσον νεκρούς μοι, τἀμά τ' οἰκτίρας κακὰ	Salva a meus mortos e tem piedade de meus males
	καὶ τῶν θανόντων τάσδε μητέρας τέκνων,	e dessas mães dos filhos que pereceram!
170	αἷς γῆρας ἥκει πολιὸν εἰς ἀπαιδίαν,	Chegaram sem filhos à velhice venerável,
	ἐλθεῖν δ' ἔτλησαν δεῦρο καὶ ξένον πόδα	porém, suportaram vir até aqui e puseram seu pé
	θεῖναι μόλις γεραιὰ κινοῦσαι μέλη,	no estrangeiro arrastando penosamente seus velhos membros. Não
	πρεσβεύματ' οὐ Δήμητρος ἐς μυστήρια,	vem como embaixadoras aos mistérios de Deméter,
	ἀλλ' ὡς νεκροὺς θάψωσιν, ἃς αὐτὰς ἐχρῆν	mas com a intenção de enterrar seus mortos. Elas deviam ser
175	κείνων ταφείσας χερσὶν ὡραίων τυχεῖν.	enterradas pelas mãos deles, obtendo oportunamente túmulo!
	σοφὸν δὲ πενίαν τ' εἰσορᾶν τὸν ὄλβιον,	O sábio é que o rico ponha seus olhos no pobre
	πένητά τ' εἰς τοὺς πλουσίους ἀποβλέπειν	e que o pobre veja o rico com admiração,

[202] [As one who now prefers the darkness of a hidden interior to the light of day, and who has eschewed intelligible speech for incoherent lamentation, Adrastos would surely have resembled the Argive women around him, to whose grey old age he indeed compares his own.] (MENDELSOHN, D., *Gender and the City in Euripides' Political Plays*, Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 151).

	ζηλοῦνθ', ἵν' αὐτὸν χρημάτων ἔρως ἔχῃ,	para que também ele tenha amor às riquezas;
	τά τ' οἰκτρὰ τοὺς μὴ δυστυχεῖς δεδοικέναι.	e que os afortunados sintam temos do infortúnio,
	...	...
180	τόν θ' ὑμνοποιὸν αὐτὸς ἂν τίκτῃ μέλη	e que o fazedor de hinos engendre com alegria os cantos
	χαίροντα τίκτειν: ἢν δὲ μὴ πάσχῃ τόδε,	que cria: se não tiver este sentimento,
	οὗτοι δύναιτ' ἂν οἴκοθέν γ' ἀτώμενος	nunca poderá agradar aos demais quando em interior
	τέρπειν ἂν ἄλλους: οὐδὲ γὰρ δίκην ἔχει.	está ferido. Pois não é justo.
	τάχ' οὖν ἂν εἴποις: Πελοπίαν παρεὶς χθόνα	Dentro em pouco poderias me dizer: "Por que pões de lado
185	πῶς ταῖς Ἀθήναις τόνδε προστάσσεις πόνον;	a terra de Pélops e atribuis este trabalho a Atenas?"
	ἐγὼ δίκαιός εἰμ' ἀφηγεῖσθαι τάδε.	É justo que eu mesmo te explique isso.
	Σπάρτη μὲν ὠμὴ καὶ πεποίκιλται τρόπους,	Esparta é um povo cruel e de caráter pérfido,
	τὰ δ' ἄλλα μικρὰ κἀσθενῆ: πόλις δὲ σὴ	os demais são pequenos e débeis. Uma única cidade, a tua,
	μόνη δύναιτ' ἂν τόνδ' ὑποστῆναι πόνον:	poderia suportar este trabalho:
190	τά τ' οἰκτρὰ γὰρ δέδορκε καὶ νεανίαν	Pois sabe por seus olhos nos desgraçados que
	ἔχει σὲ ποιμέν' ἐσθλόν: οὗ χρείᾳ πόλεις	tem em ti um pastor jovem e aguerrido. Que muitas cidades tem
	πολλαὶ διώλοντ', ἐνδεεῖς στρατηλάτου.	perecido por falta de um general para seu povo.

A queda de Adrasto é mais do que uma mera metáfora. Adrasto agora é, literalmente, humilhado, depois de ter 'caído no chão' [πίτνων πρὸς οὖδας γόνυ σὸν ἀμπίσχειν χερί, verso 165]. Sua própria cabeça não é superior ao joelho de Teseu que ele deve abraçar no gesto tradicional do suplicante (versos 163-166). Humilhado e marginalizado, Adrasto é reduzido a uma condição desgraçada (ἐν αἰσχύναις [em vexame], verso 164). No entanto, a sua identidade política tornou-se turva. Como Iolau deslocado em *Heráclidas*, Adrasto é uma figura anônima e vagamente efeminada no palco. Ao vê-lo, a plateia enxerga uma figura épica e feminina de súplica. Visualmente, ele é patético: "Adrasto, que está umedecendo os olhos com lágrimas, está aqui, deplorando a lança e o muito desafortunado exército que enviou das moradas" (versos 21-23). Seu corpo e sua cabeça estão cobertos: o corpo com uma χλανίδιον [manto] (verso 110) e a sua cabeça com uma espécie de véu que oculta a sua identidade (ἐκκαλύψας κρᾶτα [descobre a cabeça], verso 111).[203]

Como se pôde ver, o silêncio de Adrasto, ainda que marcante, contrasta com a sua participação em uma cena masculina. Ele só fala com outro homem (Teseu), assim como Etra só fala com as mulheres ou com o seu filho. Eurípides deliberadamente não encena o diálogo

[203] BURIAN, P., *Logos* and *Pathos*: The Politics of the *Suppliant Women*. In: BURIAN, P. (ed.), *Directions in Euripidean Criticism*, Durham: Duke University Press, 1985, p. 131. Ver ainda REHM, R., The Staging of Suppliant Plays, *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 29, 1988, p. 285–287.

entre Etra e Adrasto (mesmo que ela relate para a plateia tal fato). Aqui, observa-se então uma tessitura bem-construída: na dimensão estrutural, Adrasto participa do mundo masculino. Mas, em contraste com o elemento estrutural do mito, ele é caracterizado como uma personagem feminina. O público testemunha o silêncio de Adrasto e entende de forma imediata o personagem como um suplicante que representa um coro de mulheres. Adrasto traz em si todas as propriedades sociais dos que podem falar como suplicantes e está em posição antitética daquele que representa a autoridade.

A intervenção de Teseu revela-o um orador convincente. Ele se assemelha em sua retórica ao Odisseu euripidiano, mas nos resultados, à Hécuba. Ainda assim, Teseu inicialmente rejeita o pedido de ajuda para recuperar os corpos dos sete guerreiros. A falha de Adrasto não está no discurso, mas em outra questão fundamental para Teseu: ele foi vítima de um infortúnio merecido ou imerecido? Adrasto desobedecera os oráculos e deixou-se influenciar pela emoção. MENDELSOHN, em sua análise, coloca em primeiro plano o choque de saber que Adrasto tinha casado suas filhas com não-argivos, o que equivale a casá-las com estrangeiros (ξένοι [estrangeiros]).[204]

Quando Adrasto falhou em convencer Teseu, as mães argivas fizeram a sua tentativa de persuasão, primeiro apelando à nobre linhagem de Teseu e suas conexões com Argos (v. 263-267) e, em seguida, apela para a emoção e para o contato físico (v. 267-285). Mas é Etra, implorando, que surpreende e convence Teseu no v. 293. Etra tem, inclusive, que se desculpar por falar em uma situação que se espera apenas a fala masculina. Ela, que havia sugerido ser melhor fazer as coisas através de homens, mostra que quando um homem fala com outro homem, não se chega a nenhuma conclusão positiva, o que a leva a assumir de novo a gestão do assunto. Etra acaba por convencer Teseu que o resgate dos corpos dos sete seria realmente uma coisa boa e nobre para Atenas. Assim, Etra prova o oposto do que antes argumentara: as

[204] MENDELSOHN, D., *Gender and the City in Euripides' Political Plays*, Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 152-161.

mulheres estão muitas vezes mais bem informados ou tem mais conhecimento do que os homens na peça.

Adrasto, no decorrer da peça, fez questão de pedir ao mensageiro os corpos, e começou a se lamentar (v. 769). Os lamentos de Adrasto são usualmente semelhantes aos das mulheres (como se pode ver, por exemplo, no v. 770). O ponto de vista de Adrasto e as suas ações foram ensinadas pelas mulheres (v. 771). A súplica de Adrasto é humilhante como a das mulheres (v. 163-167). Como ocorre em Eurípides (*Hécuba, por exemplo*), os seus lamentos são inúteis.[205]

Quando os corpos são levados ao palco, Adrasto conduz as mulheres a um lamento desesperado (v. 798-836). Teseu surge e intervém, tentando substituir a tristeza pelos mortos com admiração (v. 837-840).[206]

Os mortos eram, nos ritos funerários típicos da guerra nas cidades da Ática, recolhidos e cremados no campo de batalha, um ritual que Teseu fez para a massa dos soldados mortos na peça. Em outras cidades gregas, os ossos dos mortos em campo de batalha eram enterrados. Atenas tinha orgulho de criar outra forma de funeral: levar os mortos para a cidade e promover um funeral público.[207]

As mulheres desempenhavam claramente um papel reduzido nos sepultamentos públicos em oposição ao papel exercido pelas mulheres em sepultamentos privados. Como se sabe, a partir de Tucídides, cada família foi autorizada a levar presentes para honrar os corpos de seus parentes, presentes que eram colocados em tendas públicas. Segundo Nicole Loraux, "a cidade de Atenas, que democratizou a atividade militar, abrindo-a a todos os cidadãos, é, talvez, mais do que em qualquer outra *pólis*, um 'clube de homens'... A guerra era assunto de homens, assim como os funerais cívicos."[208] No entanto, Loraux assume tal concepção sem evidências de que as mulheres tenham sido excluídas dos funerais públicos. Por outro lado,

---

[205] Ver também *Ájax*, v. 852, *Fenícias*, v. 1762 ou *Alceste*, v. 1079.
[206] Ver: COLLARD, C. (ed.), *Euripides: Supplices*, Groningen: Bouma's Boekhuis Publishers, 1975, 2 *ad loc*.
[207] Veja: LORAUX, N., *The Invention of Athens*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 18.
[208] LORAUX, N., *The Invention of Athens*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 24

TUCÍDIDES 2.34, 46 deixa claro que as mulheres visitaram os corpos dos mortos nas tendas, marcharam em procissão, ouviram a oração fúnebre e lamentaram no local da sepultura.

Os ritos funerários em *Suplicantes* representam um processo de transição entre o funeral tradicional arcaico para o individual – πρόθεσις, ἐκφορά, louvor junto ao túmulo e enterro dão lugar ao luto coletivo dos mortos, comportamento funerário moderado e oração fúnebre.[209]

Ironicamente, no início da tragédia é o diálogo do homem feminilizado que falha, e a intervenção verbal do sexo feminino alcança sucesso. Em uma típica contradição euripidiana, as regras que regem o silêncio idealizado da mulher em público, a convenção social vigente na cultura é contrastada com o que é realmente eficaz: a intervenção de Etra, que mostra um comportamento sábio para mulheres que tratam com homens, como pode ser depreendido, por fim, nos versos 38 a 44 do monólogo da personagem no Prólogo de *Suplicantes* (*ultra*, p. 98).

Viu-se neste capítulo o conjunto de aspectos que caracterizam Atenas da época da encenação como o centro de uma liga de *póleis*, submetidas em maior ou menor escala ao seu domínio. Também foi possível perceber as implicações de tal dado contextual: a tragédia e a súplica na mesma conforma-se. A realidade sociocultural vigente quebra com os arquétipos de gênero. Então, o homem se cala e a mulher fala. Os homens atendem à voz feminina. O masculino é mostrado em toda a sua fragilidade. A mãe do rei se solidariza com mães sofredoras. O olhar se aguça e se observa melhor o mito e o enredo, observa-se que tal tem implicações. Porém, mais do que implicações: tem realidades, duras realidades, ainda que simbólicas. Não há convencionalidades que perdurem diante da morte, da guerra e do lamento. Tais, sejam de gênero, sejam retorico-discursivas, sejam filosoficas, se quebram e perecem com o peso dos corpos não-chorados dos guerreiros mortos.

---

[209] Ver: LORAUX, N., *The Invention of Athens*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986; e JOUAN, F., Les rites funéraires dans les *Suppliantes* d'Euripides. *Kernos* 10, 1997, p. 215-232, 219-220, especialmente 226. Em CÍCERO, *De Legibus* 2.64-65, menciona-se uma lei proibindo orações em sepulturas privadas.

CONCLUSÃO

Esta dissertação partiu de um tema aparentemente óbvio: a súplica em uma tragédia cujo nome é *Suplicantes*. Tão óbvio quanto o tema, porém, são as conclusões acerca da questão, dado o padrão constante das súplicas na literatura grega. O primeiro capítulo desta dissertação, cujo título é "A Súplica e o Suplicante na Literatura Grega", procurou demonstrar todo esse arcabouço traditivo que serve de base, mediante analogia, para esta dissertação. Na estrutura deste capítulo, duas partes fundamentais se distinguem. A primeira, "A etimologia da súplica e do suplicante na literatura grega", consiste de uma análise dos vocábulos, com exemplos extraídos de vários textos da literatura grega antiga. A segunda parte, "As estruturas narrativas na descrição da súplica e do suplicante como evidências da inovação euripidiana", apresenta uma comparação básica entre um fragmento homérico e outro euripidiano.

Foi possível constatar que, de fato, as ocasiões de súplica na *Ilíada*, na *Odisseia* e na literatura grega são muito abundantes, e facilmente discerníveis, uma vez que lançam mão do recurso às ações específicas culturalmente assumidas por quem suplica: agarramento dos joelhos ou do queixo, diferença social, de gênero, de *status* ou outras entre o suplicante e o suplicado e a utilização de um vocabulário especializado. Além disso, demonstrou-se o contexto próprio das súplicas e as pequenas particularidades, naturais dentro do escopo de um *corpora* literário tão extenso: ações e condições de realização da súplica, diferenças nos resultados das súplicas, situações que apontam para a necessidade de integridade e adequação do ato, existência ou não do contato entre suplicante e suplicado, grau em que os deuses estão presentes no ato.

A análise dos termos ἱκέτης [suplicante], ἵκω [chegar, atingir], ἱκνέομαι [pedir, aproximar-se como suplicante], ἱκάνω [apresentar como um suplicante], ἀφικνέομαι [chegar, atingir], ἀφικνούμενος [estrangeiro, recém-chegado], ἱκανός [suficiente, satisfatório, capaz,

adequado], ἱκέσιος [suplicante (adjetivo)], ἱκτήρ [suplicante (adjetivo)], ἱκετήριος [suplicante (adjetivo)], ἱκτήριος [suplicante (adjetivo)], ἵκτωρ [suplicante], ἱκετικός [suplicante], ἱκετικῶς [suplicantemente], ἱκετεύω [aproximar-se como um suplicante], ἱκέτευμα [modo de súplica], εὔχομαι [orar, fazer uma súplica, rogar], ἀράομαι [orar para um deus], λίσσομαι [implorar, pedir, suplicar e até mesmo mendigar], λιτός [suplicante, súplica] e γουνόομαι [apertar ou agarrar os joelhos de alguém, implorar, suplicar ou rogar] proporcionou um terreno sólido a partir do qual foi possível recorrer às estruturas narrativas na descrição da súplica e do suplicante. A *Ilíada* de Homero, 6.305-310, e os v. 299-310 da tragédia *Alceste* de Eurípides, quando comparados, demonstraram a variação significativa no conteúdo, mas a manutenção da estrutura tripartida de invocação-argumento-oração. Concluiu-se neste capítulo que há uma predisposição da tragédia euripidiana para a inovação, predisposição que deveria ser clarificada mediante a leitura de Alceste e de outras tragédias.

O segundo capítulo, "A Súplica e a Suplicante em Eurípides", dedicou-se a exemplificar, com vários passos da tragédia euripidiana, as várias maneiras de apresentação da súplica e do suplicante. Em "O drama de Eurípides", faz-se a descrição geral das tragédias de Eurípides, localizando o leitor nos enredos, permitindo assim que se justifique as peças escolhidas no tratamento da questão da súplica. Na segunda parte do segundo capítulo, "A súplica como modalidade do *páthos* euripidiano", foi possível lançar bases a partir das quais se possa transitar nas tragédias e no drama satírico sem que se estranhe a opção por uma peça em detrimento da outra. A outra justificativa dada, de que o recorte temporal e temático desta pesquisa (a Guerra do Peloponeso e o tema da súplica e do suplicante) permitiu que se fizesse assim o recurso a peças específicas. Leituras de Aristóteles e o destaque na inversão de gênero, na multiplicação dos motivos de súplica, no esvaziamento dos signos religiosos na súplica, no rebaixamento da condição dos heróis trágicos em cena, entre outros, completam os critérios que

conduziram esta pesquisa à terceira parte: os "Exemplos de súplica e suplicante na tragédia de Eurípides"

A terceira parte do segundo capítulo foi dedicada à exemplificação mediante o recurso às tragédias cujo tema não seja necessariamente a súplica, mas que tal tenha ligação íntima com o enredo, seja por causa do tensionamento narrativo provocado por súplicas/suplicantes, seja no desdobramento das ações trágicas a partir súplica. O drama satírico *Ciclope*, à tragédia pré-guerra do Peloponeso *Alceste*; à peça *Medeia*; e à peça *Heráclidas* se encaixam neste perfil e foram lidas com brevidade, com o objetivo de que se percebesse, e linhas mais gerais, a linguagem e os conteúdos das súplicas euripidianas, lançando mais um ponto de analogia para a leitura de *Suplicantes*. Ao fim do segundo capítulo, foi possível chegar às conclusões a partir das quais as análises da peça *Suplicantes* foram cruzadas mediante à ideia de que Eurípides, devedor da sua Atenas, homem público e dramaturgo, era também um cidadão atuante no embate democrático, e ele expõe suas opiniões por meio da tessitura narrativa dos seus dramas, das escolhas temáticas que faz, do jogo argumentativo que promove, do conjunto de estratégias que ele usa para, em fidelidade ao modo de fazer tragédias, fazer também política e expressar convicções, ricas em essência, ricas em mitos, ricas em sentidos.

O terceiro e último capítulo, "A Súplica e a Suplicante em *Suplicantes* de Eurípides", demonstrou o chamado 'imperialismo ateniense', com vistas a aproximar ainda mais o leitor do lugar da súplica e do suplicante em *Suplicantes*. Sendo uma peça encenada no período da Guerra do Peloponeso, a necessidade da contextualização do drama mediante a descrição da política imperialista ateniense tornou-se imprescindível, visto que a política ateniense serve de substrato para a peça, política em seu enredo, relacionada com a ambiência da audiência e, portanto, repletas de referências ao cotidiano e com os traços peculiares do drama euripidiano. O subcapítulo que segue, "Análise do lugar da súplica e do suplicante em *Suplicantes*", consistiu da análise da súplica de Etra, feita pela mãe de Teseu à deusa Deméter; e da súplica de Adrasto.

Em ambas, um conjunto de temas emerge, dentre os quais se destaca, de forma geral, a ambiência da peça em Elêusis e o caráter demetriano da peça; e a questão de gênero, especialmente a inversão de gênero no caso de Adrasto. A reciprocidade, do casamento (especialmente exogâmico), a identificação social, política, maternidade, a transição de gênero, o fim da liminaridade por ocasião da guerra e a aproximação do drama à realidade da *pólis* foram descritas neste capítulo.

O que se observa, portanto, nesta dissertação, é que a hipótese central, norteadora desta (em Eurípides, a súplica é uma petição fundamentada na justiça e na ruptura do direito, direito esse que deve ser restabelecido pelo acolhimento dos rogos das suplicantes) se mostrou verdadeira. Teseu, acolhedor dos suplicantes, é o símbolo do herói trágico que deve ser seguido. Atenas, *pólis* que instaura a ordem da súplica, é ao mesmo tempo a Atenas mítica e a Atenas dos espectadores – uma cidade hospitaleira e justa, na visão dos seus moradores e na visão do tragediógrafo.

Esta dissertação, em suma, mostrou que a súplica é, desde Homero, um valor do campo do divino, da ordem, sendo o suplicante acolhido idealmente como requerente adequado, ainda que seja farta a evidência de disjunção entre as súplicas e seus atendimentos. O fez partindo do vocabulário da súplica até a análise cruzada de textos.

Esta dissertação também demonstrou que em Eurípides, a súplica tornou-se um recurso que retoma os mitos ao mesmo tempo em que permite a reinterpretação deles com objetivos diversos: a crítica social, a crítica política, a crítica aos mitos e a discussão dos valores tradicionais. Foram demonstradas essas críticas em Ciclope, em Medeia, em Heráclidas e nas demais peças citadas e analisadas.

Viu-se, ainda, por fim, que em *Suplicantes*, a súplica é o elemento que desencadeia a ação dramática, ao mesmo tempo em que a vincula às questões tradicionais, relacionadas ao mito, e às questões contextuais, relacionadas à interferência do tragediógrafo em seu contexto

de enunciação. Observou-se que o tema da súplica atrela-se ao espaço de encenação, ao território de limites profusos perpassado pelo mito. Que em *Suplicantes*, a questão parte de um princípio significativo, que se ramifica desde o enredo trágico até o enredo social. Olhando para Etra, foi possível ver que a simbolização e a transmutação de valores coletivos conhecidos dos espectadores surgem para gerar o efeito dramático. Olhando para Adrasto, foi possível observar o caráter trágico da súplica na peça em questão, que permitiu a esta pesquisa dissertar não apenas a respeito das suplicantes e das ocasiões que são alvo das suas súplicas nos limites da tragédia escolhida, *Suplicantes* de Eurípides, mas também abordar o conjunto de representações relacionado ao conjunto de assuntos presentes na tragédia aqui analisada. No caso tragédia *Suplicantes* de Eurípides, o mito é conduzido ao palco, mas emerge junto com ele inevitavelmente um conjunto de símbolos significativos para as relações sociais dos espectadores: mulheres influentes, homens guiados por mulheres, heróis corajosos, homens que se portam como mulheres. O que se viu nesta dissertação é que a guerra, por si só, é trágica. Ao mesmo tempo, as inversões que ela promove apenas mostram a necessidade de pensar se a guerra vale a pena. A resposta de Eurípides é não, exceto em uma única situação: quando for para defender o direito do mais fraco, o sagrado direito de uma mãe já idosa sepultar o seu filho. Ecos desta história perduram, e perdurarão, enquanto houver violência, enquanto no mundo houver gente...

REFERÊNCIAS

ALLAN, W., *Euripides: Medea*, Londres: Duckworth, 2002. (1) (n. 64)

_____, *Euripides: The Children of Heracles*, Londres: Warminster, 2001. (1) (n. 65)

_____, *The Andromache and Euripidean Tragedy*, Oxford: Oxford University Press, 2000. (1) (n. 69)

ALMEIDA, C.A. Pais de, *Eurípides. Ifigênia em Áulide*, notas de M.F. Silva, Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1998. (1) (n. 83)

ARNOTT, P., *Public and Performance in the Greek Theatre.* Routledge, 1989. (1) (n. 26)

AUSTIN, J.L., *How to do things with words*, 2 ed., Cambridge: Harvard University Press, 1978. (1) (n. 99)

BALOT, R.K., *Greek Political Thought*, Oxford: Blackwell, 2006. (2) (n. 135, 139)

BARLOW, S.A., *Euripides: Trojan Women*, Warminster: Aris and Phillips, 1986. (1) (n. 74)

BERGREN, A.L.T., Language and the Female in Early Greek Thought, *Arethusa* 16, 1983, p. 69-95. (1) (n. 20)

BORDIEU, P., *O poder simbólico*, Rio de Janeiro: Bertrand, 1998. (1) (n. 16)

BRANDÃO, J.S., *Eurípides. Alceste*, Rio de Janeiro: Bruno Buccini, 1968. (1) (n. 60)

BRASETE, M.F., *Eurípides. Electra*, Lisboa: Relógio de Água, 1998. (1) (n. 72)

BROCKETT, O.G. & HILDY, F.J., *History of the Theatre*. Boston: Allyn and Bacon, Hildy, 2003. (1) (n. 61)

BRUNA, J., *Teatro Grego*, São Paulo: Cultrix, 1964. (1) (n. 66)

BURIAN, P. (ed.), *Directions in Euripidean Criticism*, Durham: Duke University Press, 1985. (3) (n. 30, 195, 202)

BURKERT, W., *A criação do sagrado*, Lisboa: Edições 70, 2001. (1) (n. 116)

CAPALEOA GIL, I., A cor dos media: mediação, identidade e representação, *Revista Comunicação & Cultura*, n.1, primavera-verão de 2006, p. 13-18. (1) (n. 120)

CHANTRAINE, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris: Klincksieck, 1990. (2) (p. 32, n. 48)

COHEN, A. & RUTTER, J.B., *Constructions of childhood in ancient Greece and Italy*, Princeton: The American School of Classical Studies at Athens, 2007. (1) (n. 53)

COHEN, D., *Law, Sexuality, and Society: the Enforcement of Morals in Classical Athens*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991. (1) (n. 29)

COLEMAN, J., *A History of Political Thought: from Ancient Greece to Early Christianism*, Oxford: Blackwell, 2000. (2) (n. 139, 146)

COLLARD, C. (ed.), *Euripides: Supplices*, Groningen: Bouma's Boekhuis Publishers, 1975. (7) (p. 19, n. 71, 160, 179, 180, 199, 205)

CONACHER, D.J., Religious Attitudes in Euripides' *Suppliants*, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 87, 1956, p. 8-26. (2) (n. 30, 174).

CONNOR, W., City Dionysia and Athenian democracy, *Classica et Mediaevalia* 40, 1989, p. 7-32. (1) (n. 151)

COUPLAND, E.N., GILES, H. & WIEMANN, J.M., *Miscommunication and Problematic Talk*, California: Sage Publications, 1991. (1) (n. 29)

CROPP, M.J., *Euripides. Iphigenia in Tauris*, Warminster: Aris & Phillips, 2000. (1) (n. 76)

_____, *Euripides: Electra*, Warminster: Aris and Phillips, 1988. (1) (n. 72)

CROTTY, K., *The Poetics of Supplication: Homer's Iliad and Odyssey*, Ithaca, NY: Cornell University, 1994. (3) (p. 48, n. 30, 89)

CSAPO, E. & SLATER, W. J. *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995. (1) (n. 62)

CULLER, J., *Teoria literária: uma introdução*, São Paulo: Beca, 1999. (1) (7)

CYRINO, M.S., Sex, status and song: locating the lyric singer in the actors' duets of Euripides, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 60.3, 1998, p. 80-101. (1) (n. 29)

DAITZ, S.G., *Euripides: Hecuba*, Leipzig: Teubner, 1973. (1) (n. 70)

DALE, A. M., *Euripides: Alcestis*, Oxford: Clarendon Press, 1954. (1) (n. 60)

DE MARTINO, F. & SOMMERSTEIN, A.H. (eds.), *Lo Spettacolo delle Voci*, Bari: Levante editori, 1995. (1) (n. 29)

DELEUZE, G., *Proust e os signos*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987. (1) (n. 11)

DENNISTON, J.D. (ed.), *Euripides: Electra*, Oxford: Clarendon Press, 1939. (1) (n. 72)

DEUBNER, Ludwig, *Attische Feste*, Berlim: Hildesheim, 1932. (1) (n. 169)

DIGGLE, J., *Euripidis Fabulae*, tomus I et II, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1984/1991. (3) (p. 18, n. 68, 73)

DODDS, E.R., Euripides the Irrationalist, *The Classical Review* 43, 1929, p. 97-104. (1) (n. 87)

_____, *Euripides: Bacchae*, 2 ed., Oxford: Oxford University Press, 1960. (1) (n. 82)

DUBOIS, P., *Sowing the Body: Psychoanalysis and Ancient Representations of Women*, Chicago: University of Chicago Press, 1988. (1) (n. 188)

EASTERLING, E.A., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. (4) (n. 26, 28, 150, 156)

EASTERLING, P.E., Women in Tragic Space, *Bulletin of the Institute for Classical Studies* 34, 1987, p. 15-26. (1) (n. 29)

EDMUNDS, L. & WALLACE, R. W. (eds.), *Poet, Public, and Performance in Ancient Greece*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997. (1) (n. 62)

EUBEN, P. (ed.), *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley: University of California Press, 1986. (2) (n. 25, 28)

FERREIRA, J. R., *A Grécia Antiga*, Lisboa: Edições 70, 1992. (3) (n. 18, 28, 137)

_____, Aspectos políticos nas Suplicantes de Eurípides, *Humanitas* 37-38, p. 87-121. (1) (n. 9)

_____, *Eurípides - As Suplicantes*, Coimbra: FESTEA, 2006. (1) (n. 71)

_____, *Hélade e Helenos* l - *Génese e Evolução de um Conceito*, Coimbra: INIC - Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1983. (1) (n. 183)

_____, Eurípides: *Helena*, Porto Alegre: Movimento, Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Coimbra, 2009. (1) (n. 77)

FESTUGIÈRE, A.J., *V enfant d'Agrigente,* Paris: Flon, 1950. (1) (n. 87)

FINLEY, M.I., *Economia e sociedade na Grécia Antiga*, 2.ed., São Paulo: Martins Fontes, 2002. (1) (n. 141)

_____, *Os Gregos Antigos*, Lisboa: Edições 70, 1988. (1) (n. 141)

FLETCHER, J., Women and oaths in Euripides, *Theatre Journal* 55, 2003, p. 29-44. (1) (n. 29)

FOLEY, H.P., *Female Acts in Greek Tragedy*, New Jersey: Princeton University Press, 2001. (1) (n. 29)

_____, *Reflections of Women in Antiquity*, Nova York: Gordon and Breach Science Publishers, 1982. (2) (n. 29, 30)

FOUCAULT, M., *As palavras e as coisas*, São Paulo: Martins Fontes, 1981. (1) (n. 11)

_____, *A arqueologia do saber*, 4. ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. (1) (n. 16)

FRAENKEL, E., The Authenticity of the Rhesus of Euripides. *Gnomon* 37, 1965, p. 228-241. (1) (n. 85)

FRANCISCATO, C. R., *Eurípides. Héracles*, São Paulo: Palas Athena, 2003. (1) (n. 73)

FUTRE, M.P., As orações no *Íon* de Eurípides, *Euphrosyne* VIII, 1977, p. 57-91. (1) (n. 87)

_____, Prece e poesia no *Hipólito* de Eurípides, *Humanitas* 46, 1994, p. 63-74. (1) (n. 87)

GARNSEY, P. D. A. & WHITTAKER, C. R. (eds.), *Imperialism in the Ancient World*, Cambridge: Cambridge University Press, 1978. (3) (n. 140, 144, 147)

GOFF, B. (ed.), *History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama*, Austin: University of Texas Press, 1995. (1) (n. 151)

_____, Aithra at Eleusis, *Helios* 22.1, 1995, p. 65-78. (2) (n. 168, 191)

GOLDHILL, S., The Great Dionysia and civic ideology, *Journal of Hellenistic Studies* 107, 1987, p. 58-76. (1) (n. 151)

GOULD, J., Hiketeia, *The Journal of Hellenic Studies*, 93, 1973, p. 36-57. (2) (n. 35, 49)

GREGOIRE, H. & MERIDIER, L., *Euripide*. *Hélène, Les Phéniciennes*, Paris: Belles Lettres, 1950. (1) (n. 77)

GREGORY, J. (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford: Blackwell Publishing, 2005. (n. 26, 41, 63, 155, 157)

_____,. (ed.), *Euripides: Hecuba*, Atlanta: Scholars Press, 1999. (1) (n. 70)

_____, Euripides' Alcestis. *Hermes* 107, 1979, p. 259-270. (1) (n. 60)

GRIFFITH, M., *Making Silence Speak: Women's Voices in Greek Literature and Society*, Princeton University Press, 2001. (1) (n. 29)

GUIMARÃES, E., Interdiscurso, textualidade e argumentação, *Signo & Seña* 9, jun. 1998, p. 425-436. (1) (n. 45)

HALL, E., *Greek Tragedy: Suffering under the Sun*, Oxford: Oxford University Press, 2010. (1) (n. 8)

HALL, K. & BUCHOLTZ, M. (eds.), *Gender Articulated: Language and the Socially Constructed Self*, Londres: Routledge, 1995. (1) (n. 29)

HALLERAN, M., *Euripides: Hippolytus*, Newburyport: Focus Publishing, 2001. (1) (n. 66)

HALPERIN, D; WINKLER, J.J.; & ZEITLIN, F.I. (eds.), *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient World*, Princeton: Princeton University Press, 1990. (1) (n. 201)

HARRISON, G.W.M. (org.), *Satyr drama*: *Tragedy at play*, Swansea: The Classical Press of Wales, 2005. (1) (n. 111)

HOLST-WARHAFT, G., *Dangerous Voices: Women's Laments and Greek Literature*, Londres: Routledge, 1992. (2) (n. 29, 30)

HUXLEY, G.L., *Greek Epic Poetry: From Eumelos to Panyassis*, Cambridge: Harvard University Press, 1969. (1) (n. 21)

JACOB, D.I. & PAPAZOGLOU, E. (eds.), *Ekkyklema: Theatrical Studies in Honour of Professor N. C. Hourmouziades*. Heraklion, 2004. (1) (n. 85)

JENS, Walter (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragodie,* Munique: Wilhelm Fink, 1971. (1) (n. 38)

JODELET, D. (org.), *As Representações Sociais*, Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001. (2) (n. 8, 12, 28)

JOUAN, F., *Euripide. Iphigénie a Aulis*, Paris: Les Belles Lettres, 1983. (1) (n. 83)

_____, Les rites funéraires dans les *Suppliantes* d'Euripides, *Kernos* 10, 1997, p. 215-232. (1) (195)

KANNICHT, R., *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. 5: Euripides, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.(1) (n. 84)

KAZAZIS, J.H. & RENGAKOS, A. (eds), *Euphrosyne: Studies in Ancient Epic and Its Legacy in Honor of DImitris N. Maronitis*, Sttutgart, 1999. (1) (n. 53)

KITTO, H.D.F., The Rhesus and related matters, *Yale Classical Studies* 25, 1977, p. 317-350. (n. 85)

KLIMEK-WINTER, R. (ed.), *Andromedatragödien: Sophokles, Euripides, Livius Andronikos, Ennius, Accius*, Stuttgart, 1993. (1) (n. 68)

KNOX, B. M. W., *Word and Action: Essays on the Ancient Theater*, Baltimore: Johns Hopkins University, 1979. (1) (n. 67)

_____, The Hippolytus of Euripides, *Yale Classical Studies* 13, 1952, p. 3-31. (1) (n. 67)

KOPPERSCHMIDT, J., *Die Hikesie als dramatische Form. Zur Interpretation des griechischen Dramas*, Dissertação da Universidade de Tübingen, 1967. (1) (n. 38)

KOVACS, D., Toward a reconstruction of Iphigenia Aulidensis. *Journal of Hellenistic Studies* 123, 2003, p. 77-103. (1) (n. 83)

LEÃO, D.; FIALHO, M.C.; SILVA, M.F. (coord.) *Mito clássico no imaginário ocidental,* Coimbra, Ariadne, 2005. (1) (n. 27)

LEE, K. H., *Euripides: Ion*, Warminster: Aris and Phillips, 1997. (1) (n. 75)

LEVINAS, E., *Ética e infinito*, Lisboa: Edições 70, 1982. (1) (n. 103)

LIGHT, A. & SMITH, J. (ed.), *The Production of Public Space*, Lanham: Rowman & Littlefield, 1998. (2) (n. 13, 14)

LORAUX, N., *The Invention of Athens*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986. (6) (n. 194, 197, 198, 207, 208, 209)

_____, Le lit, la guerre, *L'homme* 21, 1981, p. 36-07. (1) (n. 29)

_____, *Tragic Ways of Killing a Woman*, Cambridge: Harvard University Press, 1987. (1) (n. 29)

LOURENÇO, F., *Eurípides. Íon*, Lisboa: Colibri, 1994. (1) (n. 75)

_____, *Eurípides: Hipólito*, Lisboa: Colibri, 1996. (1) (n. 66)

MAINGUENEAU, D., *O contexto da obra literária*, São Paulo: Martins Fontes, 2001. (1) (n. 34)

MASTRONARDE, D.J. (ed.), *Euripides: Medea*, Cambridge: Cambrdge University Press, 2002. (1) (n. 64)

MASTRONARDE, D.J. (ed.), *Euripides: Phoenissae*, Cambridge: Cabridge University Press, 1994. (1) (n. 68)

MCCLURE, L.K., *Logos Gunaikos*: Speech, Gender, and Spectatorship in the *Oresteia*, *Helios* 24.2, 1997, p. 112-135. (1) (n. 29)

_____, *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*, New Jersey: Princeton University Press, 1999. (1) (n. 29)

MCLEISH, K., *A Guide to Greek Theatre and Drama*, Londres: Methuen, 2003. (1) (n. 5)

MEDINA GONZÁLES, A. & LÓPEZ FÉREZ, J.A., *Eurípides: Tragédias I*, Madrid: Editorial Gredos, 1977. (1) (n. 58)

MENDELSOHN, D., *Gender and the City in Euripides' Political Plays*, Oxford: Oxford University Press, 2002. (7) (n. 29, 46, 176, 202, 204, p. 116, 118)

MENESES E SOUSA, J.C., *Eurípides. Alceste*, Rio de Janeiro: E. Bevilacqua, 1908. (1) (n. 60)

MILLS, S., *Euripides: Hippolytus*, Londres: Duckworth, 2002. (1) (n. 66)

MORWOOD, J., Euripides and Demagogues, *Classical Quarterly* 59.2, 2009, p. 353-363. (1) (n. 104)

MURRAY, G., *Euripides: The Bacchae*, Londres: Allen and Unwin, 1904. (1) (n. 82)

NAGY, G., *Poetry as Performance: Homer and Beyond*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996. (1) (n. 36)

NASCIMENTO, C., *Eurípides. Medéia*, Mem Martins: Inquérito, 1973. (1) (n. 64)

NEVETT, L., Gender relations in the classical Greek household: the archaeological evidence, *Annual of the British School at Athens* 90, 1995, p. 363-381. (1) (n. 29)

OLIVEIRA E SILVA, A.F., *Eurípides. Orestes*, Brasília: Ed. UnB, 1999. (1) (n. 79)

OLIVEIRA, B.S., *Eurípides: Hipólito*, Coimbra: INIC, 1979. (1) (n. 66)

OLIVEIRA, F.R. de, *Medéia – Eurípides*, São Paulo: Odysseus, 2007. (1) (n. 64)

OSBORNE, R. & HORNBLOWER, S. (eds.), *Ritual, Finance, Politics: Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford: Clarendon Press, 1994. (1) (n. 151)

PARMENTIER, L. & GRÉGOIRE, H., Électre. In: *Euripide*, v. 4, Paris: Les Belles Lettres, 1927, p. 171-244. (1) (n. 72)

PAVIS, P., *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto & Buffalo: University of Toronto Press, 1998.

PAVIS, P., *Dicionário de Teatro*, São Paulo: Perspectiva, 1999. (1) (n. 1)

_____, *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003. (1) (n. 26)

PEARSON, M. Parker & RICHARDS, C., *Architecture and Order: Approaches to Social Space*. Londres: Routledge, 1994. (1) (n. 29)

PELLING, C. (ed.), *Greek Tragedy and the Ancient Historian*, Oxford: Routledge, 1997. (3) (n. 148, 151, p. 87)

PEREIRA, M.H.R. (dir.), *Eurípides*, Lisboa: Verbo, 1973. (4) (n. 60, 68, 75, 82)

PEREIRA, M.H.R., *Eurípides. Medéia*, Coimbra: INIC, 1991. (1) (n. 64)

PHILIPS, S., STEELE, S. & TANZ, C., *Language, Gender and Sex in Comparative Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987. (1) (n. 29)

PICCO, F., *La tragédie grecque: la scéne et lê tribunal*, Paris: Michalon, 1999. (1) (n. 93)

PICKARD-CAMBRIDGE, A. W., *The Dramatic Festivals of Athens*, 2ª ed. Londres: Oxford University Press, 1968. (1) (n. 62)

PODDIS, José Gonçalves, *Morte e Sacrifício na Grécia Antiga: a morte acolhida de Heitor, Antígona e Sócrates*, Belo Horizonte: UFMG, 2010. (2) (p. 50, n. 92)

POWELL, A. (ed.), *The Greek World*, Londres e Nova York: Routledge, 1995. (2) (n. 28, 36)

POWELL, A., *Athens and Sparta*: *constructing greek political and social history from 478 BC*, Londres: Routledge, 2001. (1) (n. 145)

RABINOWITZ, N.S., *Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic in Women*, Ithaca: Cornell University Press, 1993. (1) (n. 29)

REHM, R., *Greek Tragic Theatre*. Londres: Routledge, 1992. (1) (n. 61)

_____, *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy,* Princeton: Princeton University Press, 1994. (3) (n. 29, 168, 176)

_____, The Staging of Suppliant Plays, *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 29, 1988, p. 263-307. (1) (n. 30, 202)

REVERMANN, M. & WILSON, P. (Ed.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Nova York: Oxford University Press, 2008. (1) (n. 26, 149, 152, 154)

RICOEUR, P., *Tempo e narrativa*, v. 2, Campinas: Papirus, 1995. (1) (n. 7)

_____, *A Autrement, lecture d'Autrement qu'être d'Emmanuel Lévinas,* PUF,1997.

_____, *A l'école de la phénoménologie,* Vrin, 1986. (1) (n. 27)

_____, *A l'école de la phénoménologie,* Vrin, 1986. (1) (n. 27)

_____, *Amour et Justice,* Tübingen, Mohr, 1990. (1) (n. 27)

_____, *De l'interprétation, essai sur Freud,* Seuil, 1966. (1) (n. 27)

_____, *Du texte à l'action,* Seuil, 1986. (1) (n. 27)

_____, *Finitud y Culpabilidad*, II. *La simbolica del Mal*, Madrid: Taurus, 1982. (1) (n. 4)

_____, *Gabriel Marcel et Karl Jaspers, philosophie du mystère et philosophie du paradoxe,* Paris: Seuil, 1948. (1) (n. 27)

_____, *Histoire et Vérité,* Paris: Seuil, 1955. (1) (n. 27)

_____, *Idées directrices pour une phénoménologie,* E. Husserl, traduction et présentation, Paris: Gallimard, 1950. (1) (n. 27)

_____, *Idéologie et Utopie*, Paris: Seuil, 1997. (1) (n. 27)

_____, *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence* (avec M. Dufrenne), Paris: Seuil, 1947. (1) (n. 27)

_____, *La critique et la conviction* (entretiens), Paris: Calmann-Levy, 1995. (1) (n. 27)

_____, *La métaphore vive,* Paris: Seuil, 1975. (1) (n. 27)

_____, *Le conflit des interprétations,* Paris: Seuil, 1969. (1) (n. 27)

_____, *Le juste* 2, Paris: Esprit, 2001. (1) (n. 27)

_____, *Le juste,* Paris: Esprit, 1995. (1) (n. 27)

_____, *Le Mal, un défi à la philosophie et à la théologie,* Genebra: Labor et Fides, 1986. (1) (n. 27)

_____, *Lecture* 3, *Aux frontières de la philosophie,* Paris: Seuil, 1994. (1) (n. 27)

_____, *Lectures* 1, *Autour du politique,* Paris: Seuil, 1991. (1) (n. 27)

_____, *Lectures* 2, *La contrée des philosophes,* Paris: Seuil, 1992. (1) (n. 27)

_____, *Mémoire, Histoire, Oubli,* Paris: Seuil, 2000. (1) (n. 27)

_____, *Parcours de la reconnaissance,* Paris: Seuil, 2004. (1) (n. 27)

_____, *Penser la Bible* (avec A. LaCocque), Paris: Seuil, 1998. (1) (n. 27)

_____, *Philosophie de la volonté* 1, *Le volontaire et l'involontaire,* Paris: Aubier, 1950. (1) (n. 27)

_____, *Philosophie de la volonté* 2, *Finitude et culpabilité* 1, *L'homme faillible,* Paris: Aubier, 1960. (1) (n. 27)

_____, *Philosophie de la volonté* 2, *Finitude et culpabilité* 2, *La symbolique du mal,* Paris: Aubier, 1960. (1) (n. 27)

_____, *Réflexion faite,* Paris: Esprit, 1995. (1) (n. 27)

_____, *Soi-même comme un autre,* Paris: Seuil, 1990. (1) (n. 27)

_____, *Temps et Récit,* t.1, L'intrigue et le récit historique, Paris: Seuil, 1983. (1) (n. 27)

_____, *Temps et Récit,* t.2, La configuration du temps dans le récit de fiction, Paris: Seuil, 1985. (1) (n. 27)

_____, *Temps et Récit,* t.3, Le temps raconté, Seuil, 1985. (1) (n. 27)

RODRÍGUEZ ADRADOS, F., Las tragedias de súplica: origen, tipología y relaciones internas, *Estudios clásicos*, tomo 28, 90, 1987, p. 27-46. (1) (n. 39)

ROMILLY, J. de, *La tragédie grecque*, Paris: PUF, 1970. (1) (n. 131)

SCHADEWALDT, W., *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*. Berlim: Weidmann, 1966. (1) (n. 55)

SCHAPS, David, The Woman Least Mentioned: Etiquette and Women's Names, *Classical Quaterly* 27, 1977, p. 323-330. (1) (n. 29)

SCHÜLER, D., *Eurípides. As Fenícias*, Porto Alegre: L&PM, 2005. (1) (n. 78)

SCODEL, R., *The Trojan Trilogy of Euripides*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprech, 1980. (1) (n. 74)

SCODEL, R., *An Introduction to Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011. (1) (n. 158, p. 90)

SEAFORD, R., *Euripides, Cyclops. With introduction and commentary*, Oxford: Clarendon Press, 1984. (1) (n. 80)

_____, *Euripides: Bacchae*, Warminster: Aris and Phillips, 1996. (1) (n. 82)

_____, The date of Euripides' *Cyclops*, *Journal of Hellenistic Studies* 102, 1982, p. 161-172. (1) (n. 81)

_____, The social function of Attic tragedy: a response to Jasper Griffin, *Classical Quaterni* 50, 2000, p. 30-44. (1) (n. 28)

SEECK, G. A., *Das griechische Drama,* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979. (1) (n. 97)

SEGAL, C., *Euripides and the Poetics of Sorrow: Art, Gender, and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*. Durham: Duke University Press, 1993. (1) (n. 60)

SHANSIZE, P., *Thucydides and the Philosophical Origins of History*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007. (1) (n. 143)

SHAW, M., The Female Intruder: Women in Fifth-century Drama, Classical Philology 70, 1975, p. 255–266. (1) (n. 29)

SILVA, C.R.C., *Eurípides. Os Heráclidas*, Lisboa: Edições 70, 2000. (1) (n. 65)

SILVA, M.F.S., Eurípides, o mais trágico dos poetas (2). *Boletim de Estudos Clássicos* 46, p. 11-16. (1) (110)

SISSA, G., *Greek Virginity*, Harvard: Harvard University Press, 1990. (1) (n. 29)

SOUSA, E. de, *As Bacantes de Eurípides*, São Paulo: Duas Cidades, 1974. (1) (n. 82)

TAPLIN, O., *Greek Tragedy in Action*, Londres: Methuen, 1978. (1) (n. 26)

TAPLIN, O., *Homeric Soundings: The Shaping of the Iliad*, Oxford: Oxford University Press, 1992. (1) (n. 36)

THORNTON, A., *Homer's Iliad: its Composition and the Motif of Supplication*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1984. (2) (n. 30, 37)

TORRANO, JAA, *Eurípides. Medéia*, São Paulo: Hucitec, 1991. (1) (n. 64)

TORRANO, JAA, *Eurípides: Bacas*, São Paulo: Hucitec, 1995. (1) (n. 82)

VAN STRATEN, F.T., Did the Greeks Kneel before their Gods?, *Bulletin Antieke beschaving* 49, 1974, p. 159-189. (1) (n. 44)

VERNANT J-P. & VIDAL-NAQUET, P., *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, Nova York: Zone Books, 1988. (1) (n. 153)

VERNANT, J-P., *Entre mito e política*, São Paulo: Edusp, 2001. (2) (n. 28, 93)

VERNANT, J-P., *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, São Paulo: Perspectiva, 1999. (1) (n. 2)

VERNANT, J-P., *Myth and Society in ancient Greece*. New York: Zone Books, 1988. (1) (n. 179)

VERNANT, J-P., *O Homem Grego*, Lisboa: Presença, 1994. (4) (n. 3, 10, 17, 26)

VERRAL, A.W., *Euripides The nationalist,* Londres e Nova York, 1895. (1) (n. 87)

VIEIRA, T., *As Bacantes de Eurípides*, São Paulo: Perspectiva, 2003. (1) (n. 82)

VIEIRA, T., *Electra(s). Sófocles / Eurípides*, Cotia: Ateliê Ed., 2009. (1) (n. 72)

WEBSTER, T.B.L., *The Tragedies of Euripides,* Londres: Methuen, 1967. (2) (n. 59, 159)

WERNER, C., *Eurípides. Duas tragédias gregas:* Hécuba *e* Troianas, São Paulo: Martins Fontes, 2005. (2) (n. 70, 74)

WEST, M.L., *Euripides: Orestes*, Warminster: Aris and Phillips, 1987. (1) (n. 79)

WILES, D., *Greek Theatre Performance: an introduction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000. (1) (n. 26)

WILES, D., *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997. (1) (n. 26)

WILLIAMS, R., *Tragédia moderna*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002. (1) (n. 3)

WILLINK, C. W. (ed.), *Euripides: Orestes*, Oxford: Clarendon Press, 1986. (1) (n. 79)

WINKLER, J. & ZEITLIN, F.I., *Playing the Other: gender and society in classical Greek civilization*, Chicago: Chicago University Press, 1996. (1) (n. 29)

WINKLER, J.J., *The Constraints of Desire: the Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, Londres e Nova York: Routledge, 1990. (1) (n. 29)

WOHL, V., *Intimate Commerce: Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*, Austin: University of Texas Press, 1998. (1) (n. 29)

WOODRUFF, P., *Euripides: Bacchae*, Indianapolis: Hackett Publishing, 1998. (1) (n. 82)

WOODWARD, Roger D. (ed.), *Greek Mythology*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009. (1) (n. 54)

ZEITLIN, F.I., Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama, *Representations* 11, 1985, p. 63-96. (1) (n. 29)

ZUNTZ, G., *The Political Plays of Euripides*, Manchester: Manchester University Press, 1955. (3) (n. 59, 159, 195)