



A recepção das tragédias fragmentárias de Eurípides nos séculos V e IV a.C.

The Reception of Euripides Fragmentary Tragedies in Fifth and Fourth Centuries BC

Wilson A. Ribeiro Jr.¹

e-mail: epwidos@my.com

orcid: <http://orcid.org/0000-0002-6841-5697>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i2.21153>

RESUMO: Este artigo apresenta um panorama da recepção das tragédias fragmentárias de Eurípides durante os séculos V e IV a.C. e de sua contribuição para nossos conhecimentos sobre os enredos. Aspectos selecionados das performances, reperformances e influências das tragédias *Andrômeda*, *Cresfonte*, *Éolo*, *Erecteu*, *Hipsípile*, *Télefo* e *Teseu* em poetas trágicos, poetas cômicos, decoradores de vasos e comentadores antigos são brevemente discutidos.

PALAVRAS-CHAVE: Eurípides; tragédia; paratragédia; fragmentos; recepção; drama grego

ABSTRACT: This paper presents an overview of the reception of Euripides incomplete tragedies in Vth and IVth centuries BC, and its contribution to our knowledge of the plots. Selected topics about performances, reperformances and influences of *Andromeda*, *Cresphontes*, *Aeolus*, *Erectheus*, *Hypsipyle*, *Telephus* and *Theseus* on tragic and comic poets, vase-painting and ancient commentators are briefly discussed.

KEYWORDS: Euripides; tragedy; paratragedy; fragments; reception; Greek drama

¹ Médico, Doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo, pesquisador do Grupo de Pesquisa “Estudos sobre o Teatro Antigo” (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil). Membro da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos.



Vicissitudes da transmissão e recepção dos textos antigos condenaram quatro quintos dos dramas de Eurípides ao desaparecimento quase completo, mas não ao esquecimento: menções diretas e alusões de poetas cômicos, oradores, estudiosos e pintores de vasos contemporâneos e posteriores, somadas às recentes descobertas de fragmentos de versos e de hipóteses em papiros helenísticos e da época imperial², resgataram partes significativas de numerosas tragédias e de alguns dramas satíricos³. Os dramas incompletos receberam regular e continuada atenção nas últimas décadas e, de modo geral, o estudo filológico e literário desses antigos retalhos e seus testemunhos⁴ ampliou extraordinariamente nossos conhecimentos sobre o drama eurípidiano e, por extensão, sobre a tragédia grega⁵.

Não há evidências significativas da transmissão e recepção dos dramas satíricos perdidos⁶, mas algumas tragédias deixaram várias pistas de sua repercussão e influência ao longo do caminho. Nesta oportunidade⁷, apontarei algumas particularidades da recepção das tragédias fragmentárias de Eurípides nos séculos V e IV a.C., notadamente as que auxiliaram a reconstrução parcial de algumas delas e podem, em certa medida, ter marcado as etapas iniciais do processo de difusão e conservação desses dramas. Para ilustrar os elementos mais significativos da recepção, passagens relevantes de *Andrômeda*, *Cresfonte*, *Éolo*, *Erecteu*, *Hipsípila*, *Télefo* e *Teseu* serão apresentadas, assim como cenas de vasos associadas a *Éolo* e a *Télefo*. Muitas outras tragédias, como *Belerofonte*, *Eneu*, *Filoctetes*, *Hipólito A* e *Palamedes*⁸, são mencionadas apenas para ilustrar partes da exposição.

² As fontes dos dramas incompletos foram convenientemente resumidas por Jouan e Van Looy (2002, v. 1, p. xxxvii-lviii) e Collard (2017, p. 348-9). Funke (2013) discorre mais longamente a respeito de alguns conjuntos de fragmentos e testemunhos.

³ Eurípides compôs aproximadamente 90 dramas. Alguns desapareceram sem deixar traço, antes do final do século III a.C. e três provavelmente são de Crítias (ver Collard e Cropp, 2008, v. 2, p. 629-35); com exceção das 17 tragédias completas, do drama satírico *Cíclope* e do problemático *Reso*, temos apenas títulos e fragmentos. Para o catálogo alexandrino de Eurípides, ver TrGF 5.1 (p. 149-50) e Ribeiro Jr. (2011, p. 437); para títulos e cronologia, Jouan (2002, v. 1, p. xxii-xxiv), Collard e Cropp (2008, v. 1, p. xxix-xxxii), Collard (2017, p. 351-2) e Funke (2013, p. 215-7).

⁴ A história de coletâneas e edições críticas foram resumidas por Jouan e Van Looy (2002, v. 1, p. lviii-lxxx) e por Collard e Cropp (2008, v. 1, p. xxiii-xxvi). Para os estudos mais recentes, ver Collard (2017).

⁵ Ver McHardy, Robson e Harvey (2005, p. 1-6), Funke (2013, p. 195) e Collard (2017, p. 353-5).

⁶ Para breve panorama de enredos e fragmentos dos dramas satíricos, ver Ribeiro Jr. (2015).

⁷ Este artigo é a versão revista e ligeiramente aumentada da conferência apresentada em 21/03/2017 no VI Colóquio do grupo de pesquisa “Estudos sobre o Teatro Antigo”, *Drama antigo e recepção* (S. Paulo, FFLCH-USP, 20 a 22 de março de 2017).

⁸ As tragédias fragmentárias são citadas de acordo os *Tragicorum graecorum fragmenta* (ver TrGF); as inscrições seguem a edição de Millis e Olson (2012); as comédias fragmentárias, a edição de Kassel e Austin (1983-); os demais autores e fragmentos, o banco de dados do *Thesaurus Linguae Graecae* (ver TLG). Conforme a praxe do TrGF, fragmentos são identificados por F + número, e.g. F 46.

Século V⁹

De acordo com Hägg (2010, p. 115-8), a qualidade e o sucesso dos dramas foram as principais influências do processo de conservação dos textos, mas não há provas diretas dessa e de outras especulações. Evidências mais claras dos elementos determinantes da sobrevivência de obras completas dos três poetas do cânone¹⁰ datam da época imperial, quando se formaram as coletâneas e os antigos rolos de papiro começaram a ser copiados para os códices (EASTERLING, 1997, p. 224-7; CRIBIORE, 2001; WEBB, 2008, p. 63; MASTRONARDE, 2017, p. 14-6)¹¹. Algumas tragédias de Eurípides chegaram até nossos dias a partir de antiga e rara edição completa de seus dramas¹², à margem dessa tendência de formação de seleções, mas ignoramos por que certos dramas desapareceram completamente entre a primeira apresentação e a preparação das edições alexandrinas (JOUAN e VAN LOOY 2002, v. 1, p. xi-xv), e outros sobreviveram através de títulos, hipóteses parciais, versos truncados e citações¹³. Os fatores que propiciaram a conservação integral de alguns, possivelmente em detrimento de outros, não são inteiramente conhecidos ou mesmo compreendidos — e, talvez, nunca serão.

Que as tragédias gregas eram escritas em papiros e outros meios de registro por ocasião da sua primeira performance é fato razoavelmente estabelecido¹⁴. Posteriormente, pessoas que desejavam possuir o texto completo — ou partes dele — providenciavam ou adquiriam cópias, e os que se interessavam em rerepresentar os dramas em outros lugares da Ática com certeza precisavam ter, também, seus exemplares. Nas tragédias fragmentárias, há referência genérica à existência de textos no *Erecteu* (F 369.6): δέλτων τ' ἀναπτύσσοιμι γῆρυν ᾗ σοφοὶ κλέονται, ‘que eu possa abrir a voz de tabuinhas nas quais sábios são celebrados’, e Aristófanes (*Ran.* 1108-19) atesta a popularidade de obras de Ésquilo e de Eurípides; podemos, por conseguinte, considerar essas cópias uma das primeiras instâncias da

⁹ Datas anteriores à Era Cristã serão mencionadas, a seguir, sem o usual complemento “a.C.”.

¹⁰ Em 405, Ésquilo, Sófocles e Eurípides eram já considerados os mais importantes poetas trágicos gregos (NERVEGNA, 2014, p. 157-8), mas as primeiras referências ao “cânone trágico” constituído pelos três poetas datam da segunda metade do século IV a.C. (SCODEL, 2007, p. 149).

¹¹ Nos séculos I e II d.C., por exemplo, os romanos estudavam a elocução dos poetas trágicos pelo prestígio que o conhecimento do grego e da cultura grega desfrutava nas classes mais elevadas (WEBB, 2008, p. 63), e não pelas qualidades do espetáculo trágico. Muitos ouviam falar das tragédias somente nas escolas, onde professores de retórica precisavam selecionar os textos de acordo com o tempo disponível. Assim como em nossos dias, escolhiam-se autores e obras mais relevantes para o estudo proposto (Quint. *Inst.* 10.1.45), registradas em antologias cada vez mais reduzidas e específicas (HÄGG, 2010, p. 117-9).

¹² As tragédias “alfabéticas” (segunda “família” de manuscritos) remontam talvez a antigas edições alexandrinas organizadas alfabeticamente, anteriores às seletas (MÉRIDIÉ, 1926, p. xxx-xxxi). A “alfabetização” de coletâneas começou, segundo Verhasselt (2015, p. 627), em meados do século III.

¹³ O total de páginas das edições Loeb de Eurípides, critério sugerido por Collard (2017, p. 348), dá ideia do volume de dados disponíveis e sua desigual distribuição: 2850 páginas cobrem os 18 dramas completos e 1350 páginas, pouco menos da metade, os 60 dramas incompletos.

¹⁴ Ver Garland (2004, p. 14-18), Kovacs (2005, p. 379-80), Allan (2008, p. 82-3) e Mastronarde (2017, p. 12).

recepção dos dramas atenienses no século V¹⁵. Além de explícita referência de Aristófanes (*Ran.* 52-3) à leitura da *Andrômeda* — ἀναγιγνώσκοντί μοι / τὴν Ἀνδρομέδαν πρὸς ἑμαυτὸν, ‘estava eu a ler / a *Andrômeda* para mim’ —, sabemos da existência de originais e cópias pelo fato de três tragédias de Eurípidēs terem sido apresentadas nas Dionísias Urbanas de 405, depois de sua morte (*Σ Ar. Ran.* 67; *Suda* ε.3695). Uma trilogia com *Bacantes* e *Ifigênia em Áulis*, das completas, e *Alcmeon em Corinto*, das incompletas, foi levada ao concurso por Eurípidēs, o Jovem, sobrinho ou filho do poeta, e isso só pode ter ocorrido com o apoio de textos que ficaram em poder da família (MASTRONARDE, 2017, p. 12), copiados para a ocasião.

Quanto menor a quantidade de cópias, menor a probabilidade de sobrevivência do texto, e essa é talvez uma das causas do desaparecimento de tragédias e dramas satíricos antes de a Biblioteca de Alexandria coletar e conservar as obras. Outro motivo, ilustrado pelo perturbador testemunho de Ateneu sobre Anaxandrides (fl. 387-349), pode ter validade também para o século V (Ath. 374a-b):

Ἀναξανδρίδης (...) πικρὸς δ’ ὢν τὸ ἦθος ἐποίει τι τοιοῦτο περὶ τὰς κωμωδίας: ὅτε γὰρ μὴ νικῶν, λαμβάνων ἔδωκεν εἰς τὸν λιβανωτὸν κατατεμεῖν καὶ οὐ μετεσκεύαζεν ὥσπερ οἱ πολλοί, καὶ πολλὰ ἔχοντα κομψῶς τῶν δραμάτων ἠφάνιζε, δυσκολαίνων τοῖς θεαταῖς διὰ τὸ γῆρας. (...)

Anaxandrides (...) tinha temperamento azedo e fazia algo assim com suas comédias: quando não saía vitorioso, ele (as) tomava e entregava ao mercado de incenso para serem cortadas em pedaços e não as revisava, como muitos. Muitas vezes destruía, agindo assim, excelentes dramas, irritado com os espectadores por causa da idade.

É razoável, sem dúvida, imaginar que a falta de apreço dos autores pelos dramas que não obtiveram o favor do público pode ter provocado a perda de várias tragédias. Há, contudo, outra possibilidade: desinteresse, indiferença e descuido de herdeiros e sucessores dos proprietários das poucas cópias disponíveis. Estrabon (13.1.54) conta que vários papiros com os livros de Aristóteles, guardados durante longo tempo sob a terra em ‘uma espécie de fosso’ (ἐν διώρυγί τινι), se estragaram ‘por causa da umidade e das traças’ (ὑπὸ δὲ νοτίας καὶ σητῶν κακωθέντα)¹⁶.

A recepção das tragédias não começa, todavia, com os textos propriamente ditos. A influência de elementos não textuais do espetáculo trágico, que Aristóteles denominou ὄψις (*Poet.* 1450a.10) e abrange todos os aspectos visuais da performance teatral, tem sido devidamente valorizada há pouco tempo¹⁷. Todos os elementos do espetáculo trágico —

¹⁵ Ver Perrone (2009, p. 148-54).

¹⁶ Cf. Plut. *Vit. Sull.* 26.1. Ver comentários de Grayeff (1955) e de Lindsay (1997).

¹⁷ Ver e.g. Chaston (2010, p. 1-65), Sifakis (2013) e Konstan (2013).

cenário, trajes, cantos corais, árias, duetos e recursos como a *mēkhanē* e o *ekkýklēma*¹⁸ — afetavam de alguma forma a plateia ateniense, especialmente na primeira apresentação. Os dramas gregos eram inicialmente apreciados por quem via e ouvia, e não por quem lia: a tragédia era, em primeiro lugar, um espetáculo visual (Arist. *Poet.* 1449b.31-2). As bases da sobrevivência de tragédias, comédias e dramas satíricos devem ter sido inicialmente estabelecidas pela repercussão visual e auditiva da primeira apresentação dramática, que não depende do domínio da escrita e do acesso a textos.

Tragédias de maior aceitação junto ao público tiveram, obviamente, mais probabilidade de serem reencenadas e de terem o texto copiado mais vezes. Plutarco, que provavelmente assistiu a uma reapresentação do *Cresfonte* no século II de nossa Era, conservou singular exemplo do efeito de uma performance na plateia (*Mor.* 998d-e)¹⁹:

(...) σκόπει δὲ καὶ τὴν ἐν τῇ τραγωδίᾳ Μερόπην ἐπὶ τὸν υἱὸν αὐτὸν ὡς
 φονέα τοῦ υἱοῦ πέλεκυν ἀραμένην καὶ λέγουσαν
 † ὦνητέραν † δὴ τήνδ' ἐγὼ δίδωμί σοι
 πληγὴν'
 ὅσον ἐν τῷ θεάτρῳ κίνημα ποιεῖ, συνεξορθιάζουσα φόβῳ, καὶ δέος μὴ
 φθάσῃ τὸν ἐπιλαμβανόμενον γέροντα καὶ τρώσῃ τὸ μειράκιον.

(...) e examina também, na tragédia, Mérope sobre o próprio filho, que ela considera o matador de seu filho, erguendo o machado e dizendo

† ... † golpe é, com efeito, este que eu te
 dou²⁰

Que movimentação no teatro ela provoca, todos excitados ao mesmo tempo, aterrorizados, com medo de o velho não chegar a tempo de impedi-la de machucar o rapaz!

Mérope havia entrado no local onde o jovem Cresfonte dormia, indefeso; ela não sabia que ele era seu filho e é fácil imaginar o suspense dos espectadores durante a estreia e as diversas reapresentações da tragédia. Infelizmente, o repetido sucesso desse quadro e os outros méritos da tragédia não foram suficientes para a conservação: *Cresfonte* não sobreviveu.

Um dos mais espetaculares recursos cênicos das tragédias (Pl. *Cra.* 425d), parodiado pelos poetas cômicos já no final do século V, era a *mēkhanē*, espécie de grua operada por cordas e contrapesos, apelidada de *krádē* (κράδη) nas representações cômicas. O dispositivo²¹ era empregado para simular voos e colocar atores e adereços no palco a partir de nível mais

¹⁸ Gr. μηχανή e ἐκκύκλημα, respectivamente; não há equivalentes no português. Nas transcrições, o sinal ¯ (macro) marca as vogais longas.

¹⁹ Passagem do tratado *De esu carniū ii*, ‘Do consumo da carne, livro II’.

²⁰ Essa citação direta constitui o F 456 da tragédia de Eurípidēs.

²¹ No século V, há evidência do recurso em Aristófanes (e.g. *Nuvens* 218-38, *Paz* 154-76, *Dédalo* F 192, *Geritades* F 160), em Cratino (*Homens de Sérifos*, F 222) e, talvez, em Estratis (*Atalanto*, F 4), mas esse último poeta também produziu comédias no século IV. É consensual que, em *Paz*, Aristófanes parodiou o *Belerofonte* de Eurípidēs e, provavelmente, recorreu à grua; sobre o fragmento de Cratino e a *mēkhanē*, ver Bakola (2010, p. 165-8).

elevado, e há evidências (não consensuais) de seu uso em diversas tragédias conservadas de Eurípides²². As evidências mais conclusivas²³ vêm, contudo, das tragédias fragmentárias, mais especificamente da *Andrômeda* (F 124.1-4):

ΠΕΡΣΕΥΣ

ὦ θεοί, τίν' ἐς γῆν βαρβάρων ἀφίγμεθα
ταχεῖ πεδίλω; διὰ μέσου γὰρ αἰθέρος
τέμνων κέλευθον πόδα τίθημι' ὑπόπτερον
ὑπέρ τε πόντου χεῦμ' ὑπέρ τε Πλειάδα 4
Περσεύς, (...)

PERSEU

Ó deuses, a que terra de bárbaros chegamos
com rápida sandália? Pois através do éter,
cortando caminho, coloco o alado pé,
e sobre as correntes do oceano e sobre a Plêiade 4
eu, Perseu, (...) ²⁴

A julgar pelo texto, “Perseu” entra em cena por meio da *mēkhanē*. Os argumentos referentes ao *Belerofonte* (F 306-8) e à *Estenebeia* são bem menos convincentes; na *Estenebeia*, por exemplo, “Pégaso” entra em cena (F 665a) e Belerofonte derruba Estenebeia durante o voo (test. iia), mas nada disso requer o uso da *mēkhanē*.

As comédias de Aristófanes, fontes essenciais do estudo das tragédias fragmentárias, registram também o impacto produzido pelo vestuário e pelos adereços dos atores. Em *Acarnenses* 410-79, Diceópolis induz “Eurípides” a listar os personagens que usaram trapos em cena antes de 425, data da primeira apresentação dessa comédia. Eneu, Fênix, Filoctetes, Belerofonte, Télefo, Tiestes e Ino são, todos eles, protagonistas de tragédias euripidianas homônimas que não chegaram até nós, mas é o herói do *Télefo* de Eurípides²⁵ que Aristófanes visa nessa comédia. A passagem que detalha indumentária, “equipamentos” e recursos que Diceópolis-Télefo utilizou para se disfarçar de mendigo (429-79) é longa demais para ser mostrada aqui; a lista seguinte dá, no entanto, boa ideia daquilo que os espectadores podem ter visto em cena: (i) o ator provavelmente coxeava; (ii) vestia manto esfarrapado ou, pelo menos, com alguns buracos; (iii) usava capuz ou chapéu que lembrava o dos mísios; (iv) portava cajado de mendigo, tigela ou caneca quebrada e mais um pequeno

²² E.g. *Andrômeda* 1226-83, *Electra* 1233-1359, *Héracles* 815-73 e *Medeia* 1317-404; ver Barrett (1964, p. 395-6), Taplin (1977, p. 443-7) e Mastronarde (1990, p. 290-94). O artigo de Mastronarde mostra possíveis diagramas da *mēkhanē* / *krádē* e contém ampla discussão sobre sua utilização em tragédias e comédias.

²³ Note-se que o recurso ao *deus ex machina* (e.g. Arist. *Poet.* 1454a-b, Dem. 40.59 e Antiphanes F 189.14-6) não sinaliza necessariamente a utilização da *mēkhanē* no palco.

²⁴ Um dos adereços do ator era, provavelmente, sandálias com asas. Para a tradução do fragmento completo, ver Crepaldi (2016, p. 361-2).

²⁵ Ésquilo, Sófocles, outros trágicos gregos e os romanos Ênio e Ácio também recorreram ao mito de Télefo.

pote e esponja (para limpar a ferida); (v) carregava um pequeno cesto com folhas de couve²⁶. Aristófanes com certeza distorceu e exagerou o disfarce usado pelo protagonista do *Télefo* de Eurípidés 13 anos antes, mas não é difícil imaginar o espanto que farrapos, acompanhados ou não de alguns dos complementos elencados por Aristófanes, provocaram em plateias habituadas a ver deuses, heróis e reis trágicos caracterizados de acordo com seu status. Talvez Aristófanes contasse com a memória da plateia para emprestar comicidade ao diálogo de Diceópolis e “Eurípidés”, mas cenas paratrágicas que evocam visualmente a performance do *Télefo* só teriam bom resultado se alguma reapresentação da tragédia ocorresse pouco antes de *Acarnenses* (TAPLIN, 2007, p. 205).

Depois da recepção inicial, a quantidade de reapresentações é outro importante fator a considerar na questão de conservação das tragédias. A mais poderosa evidência de que antes de Eurípidés já existiam reapresentações teatrais e não apenas uma produção única, dirigida a determinado concurso trágico²⁷, é de natureza arqueológica. Inscrições, alguns restos de construções e outros achados²⁸ sugerem que, no final do século V, teatros existiam em demos da Ática (e.g. Pireu, Euonymon, Tórico), em Argos e também nos territórios gregos ocidentais (e.g. Siracusa, Metaponto). Há também evidências literárias, entre elas a proibição de novas apresentações de uma tragédia de Frínico (Hdt. 6.21.9-13); a imitação de uma de suas célebres coreografias muitos anos depois de sua morte (Ar. *Vesp.* 1490-537); a apresentação de *Persas*, de Ésquilo, em Siracusa (*Vit. Aesch.*; Σ Ar. *Ran.* 1028); e o decreto que assegurou a participação das tragédias de Ésquilo nos concursos atenienses, após sua morte (*Vit. Aesch.*; Σ Ar. *Ach.* 10 e *Ran.* 868; Philostr. *VA* 6.11.A)²⁹.

Quanto a Eurípidés, sabemos que dirigiu tragédia não identificada no demo ático de Anagiro entre 440 e 431 (*IG* I³ 969):

Σωκράτης ἀνέθηκεν·
 Εὐριπίδης ἐδίδασκε·
 τραγωιδοί· Ἀμφίδημος
 Πύθων Εὐθύδικος 5
 ... mais outros 12 nomes

Sócrates dedicou(-me).
 Eurípidés dirigiu.
 coreutas: Anfídemo
 Píton Eutídico 5
 (...)

²⁶ Anedota conservada por Diógenes Laércio (6.87), discutida mais adiante, sugere que a cesta era efetivamente parte do disfarce.

²⁷ Evidências recentes (CSAPO, 2010, p. 83-5; LAMARI, 2017, p. 1-2) contradizem a versão tradicional, propagada notadamente por Pickard-Cambridge, Webster, Vernant e Vidal-Naquet, Winkler e Zeitlin ao longo da segunda metade do século XX.

²⁸ No século V, predominavam estruturas teatrais de madeira, o que dificulta a documentação arqueológica. Ver Goette (2014) e Moretti (2014, p. 108).

²⁹ Ver Allan (2001) e Lamari (2014, 2017).

A inscrição está na base da estátua consagrada por esse Sócrates, o corego que venceu o certame, encontrada perto do Cabo Sunion. O poeta não é mencionado apenas como o autor da tragédia; ele ἐδίδασκε, ‘dirigiu, produziu’, ou seja, envolveu-se ativamente na performance. Não é provável que Eurípides tenha apresentado tragédias inéditas em ocasiões como essa, embora anedota conservada por Eliano (*VH* 2.13) informe que o filósofo Σόκρατες Πειραιοῖ δὲ ἀγωνιζομένου τοῦ Εὐριπίδου καὶ ἐκεῖ κατήει, ‘também voltava ao Pireu quando Eurípides concorria’. A historinha confirma, até certo ponto, a existência de reações trágicas anteriores a 399, data da morte de Sócrates (REVERMANN, 2006, p. 68).

Reapresentações nem sempre contemplavam a tragédia inteira e nem sempre ocorriam em teatros. Aristófanes descreve em *Nuvens* 1353-76 uma reapresentação doméstica desse tipo, na qual o filho de Estrepsíades declama um trecho do *Éolo*, apresentado por Eurípides alguns anos antes³⁰ e deixa o pai indignado (1371-2):

ΣΤΡΕΨΙΑΔΗΣ

ὁ δ' εὐθὺς ἤγγ' Εὐριπίδου ρῆσιν τιν', ὡς ἐκίνει
ἀδελφός, ὦ 'λεξίκακε, τὴν ὁμομητρίαν ἀδελφὴν.

ESTREPSÍADES

E ele imediatamente veio com uns versos de Eurípides sobre
um irmão que violentou – o deus me proteja – a irmã nascida da mesma mãe.

Embora fundada no mito, a versão euripidiana scandalizou os atenienses. Conta-se também que o poeta teria, com a primeira versão do *Hipólito* integral, irritado Platão (Stob. 3.5.36) ou, segundo Plutarco, Antístenes (*Quomodo adul.* 33c). Ambos devem ter conhecido o *Hipólito A* através do texto ou de reapresentações privadas, já que a performance de 428 não foi bem recebida (Ar. Byz. *Hipp. B arg.*). Plutarco (*Amat.* 756b-c) também recorda que o início de *Melanipe, a Sábia*, teria causado viva controvérsia — Ζεὺς ὅστις ὁ Ζεὺς, οὐ γὰρ οἶδα πλὴν λόγῳ, ‘Zeus, seja quem for Zeus, pois o conheço só por palavras’ (F 480) — e, por isso, o poeta modificou o verso.



Fig. 1: Cena de hídria lucaniana de figuras vermelhas atribuída ao Pintor de Amico. Canosa, c. 410³¹.

³⁰ A tragédia deve ser anterior a 423 ou 418, datas das duas versões de *Nuvens*.

³¹ Bari, Museo Archeologico Provinciale 1535, esboço do autor. Ver Taplin (2007, p. 168).

Uma reencenação do *Éolo* de Eurípides provavelmente inspirou o Pintor de Amico, prolífico decorador de vasos da Grande Grécia, a criar uma de suas obras-primas por volta de 410 (Fig. 1). Uma jovem, já morta e com o punhal ainda na mão, jaz sobre leito situado na parte central da cena. À direita do leito, um homem idoso aponta acusadoramente o cajado para um jovem cabisbaixo, à esquerda do leito, de mãos amarradas e sob guarda; na extrema direita se vê mulher idosa velada, sentada e também sob guarda. Como notou Taplin (2007, p. 168-9), a cena só faz sentido para quem conhece o *Éolo* de Eurípides: a jovem suicida é Canace, o rapaz é Macareu, irmão e pai do filho não nascido, o velho é Éolo e a mulher idosa deve ser a ama de Canace, que tentou proteger o segredo dos irmãos. É preciso considerar, em termos de reconstrução da tragédia, que decoradores de vasos com frequência concentravam no mesmo quadro diferentes momentos da narrativa. O apresamento da ama de Canace e a acusação de Éolo a Macareu podem não ter ocorrido na mesma cena, e o suicídio de Canace com certeza ocorreu fora das vistas do público. O corpo pode ter sido mostrado por meio do *ekkyklēma*, espécie de plataforma deslizante que Eurípides utilizou, por exemplo, para mostrar o corpo de Fedra no *Hipólito B*³². Depois da *Odisseia* (10.1-12), a fonte mais antiga da história dos incestuosos filhos de Éolo é a versão de Eurípides, e nela se baseia toda a recepção do mito durante o Período Helenístico (e.g. Antiphanes F 19-20) e o Período Greco-Romano (e.g. *Ov. Her.* 11). Não há como saber se o Pintor de Amico se inspirou diretamente na tragédia euripídiana ou na versão do mito que ele popularizou; dispomos, de qualquer modo, de registro iconográfico da recepção do *Éolo* que muito auxilia sua reconstrução.

Novas performances de trechos selecionados de tragédias em ocasiões públicas, como concursos musicais, ou em ocasiões privadas, como simpósios, explica o conhecimento que muitos tinham da obra de Eurípides. Sátiro conta que soldados atenienses sobreviveram em Siracusa graças a reapresentações parciais e domésticas de algumas passagens trágicas durante o cativeiro (*Satyr. Vit. Eur.* 39.19.11-35)³³:

(...) λέγεται γοῦν, ὅτε Νικίας ἐστράτευσεν ἐπὶ Σικελίαν καὶ πολ-(15)
[λ]οὶ τῶν Ἀθηναίων ἐγένοντ' αἰχμάλωτοι, συχνοὺς αὐτῶν
ἀνασωθῆναι (20) διὰ τῶν Εὐριπίδου ποιημάτων, ὅσοι κατέχοντες τῶν
στίχων τινὰς (25) διδάξειαν τοὺς υἱεῖς τῶν εἰληφότων ὑποχειρίους
αὐτούς· οὐ- (30) τως ἢ Σικελ[ί]α ἄπ[ασ]α τὸν Εὐ[ριπίδη]ν
ἀπε[θαύμαζ]εν. καὶ (...)

(...) dizem ao menos que, quando Nícias fez campanha contra os Sicilianos e mui- (15) [t]os Atenienses se tornaram prisioneiros, grande parte deles se salvou (20) graças aos poemas de Eurípides – os prisioneiros que dominavam alguns versos (25) instruíam os filhos daqueles que os capturaram e mantinham em seu poder. Tan- (30) to assim t[od]a a Sicíl[i]a ad[mirav]a Eurí[pide]s. E (...)

³² Para a ocorrência no *Hipólito B*, ver Barrett (1964, p. 317-8) e Halleran (1995, v. 960-1 *ad loc.*).

³³ Os algarismos entre parênteses assinalam a mudança de linha no texto do papíro.

Se a anedota tem fundamento histórico, podemos situar os acontecimentos depois de 413, nos últimos anos de vida do poeta³⁴. Evidentemente os sicilianos podem ter se familiarizado com as tragédias mediante reapresentações na Grande Grécia, e não só através do texto.

As menções de Aristófanes ao *Télefo* e ao *Éolo* não são isoladas: muitas outras tragédias incompletas de Eurípides são citadas e parcialmente reproduzidas em suas comédias, e.g. *Andrômeda*, *Antígona*, *Belerofonte*, *Palamedes*, *Frixo B*, *Estenebeia* e *Télefo*.³⁵ Aristófanes provavelmente viu os dramas em primeira mão e a grande quantidade de versos e recursos visuais euripidianos que ele sistematicamente distorce, imita, parodia e satiriza³⁶ comprova o impacto dessas tragédias na plateia ateniense e em outros poetas cômicos³⁷. Êupolis, por exemplo, citou ou parodiou uma das *Melanipes* no F 99.102 (= Eur. F 507.1); Arquipo, a *Antígona* no F 47 (Eur. F 170); e Cratino, a *Estenebeia* no F 299 (Eur. F 664). Estratis (fl. c. 410-370), em particular, merece lugar ao lado de Aristófanes, pelo menos no quesito da paratragédia: a primeira ocorrência conhecida do verbo παρατραγωδέω, lit. ‘compor em estilo semelhante ao trágico’, está no F 50 de *Fenícias*, comédia de 410-408 que sem dúvida evocava a tragédia homônima de Eurípides, representada em 411-409. Assim como Aristófanes, Estratis gostava de “misturar” mais de uma tragédia: escreveu, por exemplo, uma Λεμνομέδα, ‘Lemnomeda’ (F 23-6), composição das tragédias euripidianas *Hipsípila*, de 411-407, e *Andrômeda*, de 412, ambas incompletas.

Na comédia *Fenícias*, além das alusões diretas à tragédia homônima de Eurípides, Estratis iniciou a peça parodiando os primeiros versos da *Hipsípila* (F 46.1-3 = P. Oxy. 2742 fr. 1.12-16):

Δίονυσος ὃς θύρσοισιν ἀύληται[/ δει·λ †
κω[. . .] ἐνέχομαι δι' ἐ- / τέρων μοχθ[ηρ]ίαν
ἦκω κρε- / μάμενος ὥσπερ ἰσχὰς ἐπὶ κρᾶ- / δης³⁸

Dioniso, que com tirsos ... (e) auletas ...
... sujeito à perversidade de outros
eu vim, suspenso como figo seco na figueira³⁹

³⁴ Em 413, siracusanos e espartanos derrotaram a armada ateniense, Nícias foi executado e muitos soldados sobreviventes morreram devido às insalubres condições das pedreiras onde ficaram aprisionados (Thuc. 7.69-87). Plutarco (*Vit. Nic.* 29.2-3) também conta essa história.

³⁵ Lista mais completa está disponível em Jouan e Van Looy (v. 1, p. xxxvii-xxxviii).

³⁶ A recepção das tragédias de Eurípides por Aristófanes é assunto extenso e, neste artigo, foram abordadas apenas ocorrências pontuais. Ver e.g. Foley (2008) e Worman (2017).

³⁷ Para poetas cômicos enquanto leitores, críticos e comentadores de tragédias, ver Wright (2012, p. 141-71).

³⁸ Segui a reconstrução defendida por Storey (2011, p. 258). Miles (2009, p. 187) aceita a correção ἀύληταις no v. 1, a meu ver desnecessária. As barras e demais notações marcam lacunas, leituras duvidosas e mudanças de linha no P. Oxy. 2742 fr. 1, de acordo com Perrone (2008).

³⁹ Sacconi (2018, Ar. F 160 *ad loc.*) traduziu o texto de forma mais interpretativa: “Dioniso que segue com os tirsos o som da flauta [verso corrompido] detenho-me, por causa da perversidade alheia / venho pendurado como uma âncora presa à grua”.

a primeira letra era um círculo com protuberância central;
 e (havia) duas barras eretas, emparelhadas;
 a terceira era parecida com um arco Cita⁴²;
 depois havia um tridente, posicionado de lado;
 e em cima de uma barra ereta havia duas ..., emparelhadas 5
 e aquela terceira (letra) estava de novo no fim

Note-se que, no Período Clássico, havia apenas letras maiúsculas: ΘΗΣΕΥΣ. Agaton utilizou um verso para cada letra, enquanto Eurípides foi menos econômico tanto na quantidade de versos quanto nas descrições (F 382):

ΠΟΙΜΗΝ

ἐγὼ πέφυκα γραμμάτων μὲν οὐκ ἴδρις,
 μορφὰς δὲ λέξω καὶ σαφῆ τεκμήρια.
 κύκλος τις ὡς τόρνοισιν ἐκμετρούμενος,
 οὗτος δ' ἔχει σημεῖον ἐν μέσῳ σαφές·
 τὸ δεύτερον δὲ πρῶτα μὲν γραμμαὶ δύο, 5
 ταύτας διείργει δ' ἐν μέσαις ἄλλη μία·
 τρίτον δὲ βόστρυχός τις ὡς εἰλιγμένος·
 τὸ δ' αὖ τέταρτον ἢ μὲν εἰς ὀρθὸν μία,
 λοξὰ δ' ἐπ' αὐτῆς τρεῖς κατεστηριγμένοι
 εἰσίν· τὸ πέμπτον δ' οὐκ ἐν εὐμαρεῖ φράσαι· 10
 γραμμαὶ γὰρ εἰσιν ἐκ διεστώτων δύο,
 αὗται δὲ συντρέχουσιν εἰς μίαν βάσιν·
 τὸ λοιόθιον δὲ τῷ τρίτῳ προσεμφερές.

PASTOR

Não tenho familiaridade com as letras,
 mas indicarei as formas, sinais também distintivos⁴³.
 Um círculo, como traçado a compasso⁴⁴,
 tem um traço nítido no meio;
 a segunda, primeiramente duas linhas 5
 que uma outra, no meio, mantém separadas;
 a terceira, algo como uma madeixa ondulada;

⁴² O arco dos Citas, nômades que viviam ao norte do Mar Negro, era conhecido pela sinuosidade da haste de madeira. O formato do sigma nas inscrições atenienses do final do século V era muito semelhante.

⁴³ A meu ver a partícula καί tem valor adverbial ('também'), e não valor conetivo ('e'). Essa é também a leitura de Martín (2015, p. 307, n. 804): “mas sus formas diré, también claras evidencias”. Van Looy e Jouan (2002, v. 2, p. 157-8), Collard e Cropp (2008, v. 2, p. 420-1), Wright (2016, p. 172) e Dunn (2017, p. 450) preferiram, por outro lado, traduzir o καί com valor conetivo: “... et donnerai de claires indications”, “... and identify them clearly”, “... and give a clear description”, “... and give clear signs”, respectivamente. Note-se que, para o καί conetivo ter sentido na tradução, foi necessário inserir um verbo inexistente no texto original.

⁴⁴ Da palavra τόρνος (lat. *tornus*) vem o substantivo português “torno”, que atualmente tem sentido diferente do original. O antigo torno era instrumento simples, utilizado pelos carpinteiros para desenhar círculos, provavelmente um pino no final de um cordel (ver LSJ, s.v.).

a quarta é uma única barra ereta
 e sobre ela, obliquamente, estão afixadas três;
 a quinta não é fácil de descrever, 10
 pois há duas linhas separadas
 e elas se juntam em uma única base;
 e a última se parece com a terceira.

A despeito de algumas variações (e.g. Agaton F 4.6 e Eur. F 382.13), a intertextualidade é evidente e a precedência de Eurípides, indubitável: o *Télefo* é de 438; o *Teseu* foi parodiado em 422 por Aristófanes (*Vespas* 312 e 314, com escólios); todas as obras de Agaton foram produzidas de 416 em diante⁴⁵.

O século IV

O processo de difusão da tragédia ateniense com certeza estava bem avançado (Pl. *La.* 183b; *R.* 475d) no início do século e, a julgar pelas inscrições, as tragédias completas de Eurípides estavam entre as preferidas. Reapresentações de tragédias antigas nos concursos de Atenas foram “oficializadas” nas Dionísias Urbanas de 387/6 (*IG II²* 2318.1109-11): παλαιὸν δράμα πρῶτο[ν] / παρεδίδαξαν οἱ τραγ[ωιδαί], ‘pela primeira vez, os atores trágicos produziram um drama antigo’. O registro demonstra que, além da primordial função de representar personagens da tragédia, os atores trágicos se envolveram na “montagem” e reapresentação de tragédias antigas. Tragédias novas, por outro lado, eram muitas vezes inspiradas em textos do século anterior, como se vê em inscrição datada de 364/3 (*SEG XXVI* 203 col. II 14), que assinala a apresentação, provavelmente nas Leneias, de uma *Hipsípila*: Κλεαίνετος τ[ρί] / Ὑψιπύλη Φ[- -] / ὑπε(κρινετο) Ἴππαρχος, ‘em terceiro lugar, Cleeneto / com *Hipsípila* e *F...*, / protagonista Hiparco’. Cleeneto⁴⁶ possivelmente se inspirou na tragédia homônima de Eurípides: séculos depois, Filodemo (*De poematis* 2, P. Herc. 994 col II 25.10) considerou Carcino e Cleeneto piores do que Eurípides, certamente ao comparar suas obras.

A julgar pelos títulos e por alguns pequenos fragmentos, vários poetas trágicos receberam inspiração / influência das tragédias fragmentárias de Eurípides, ou decidiram apresentar nas tragédias outras versões de mitos abordados por ele. Eis alguns exemplos: Dioniso I de Siracusa (TrGF 1 76), *Alcmena* (F 2); Cleofonte (TrGF 1 77), *Bacantes* e *Télefo*; Teodorides (TrGF 1 78A), *Faetonte*; Queremon (TrGF 1 71), *Eneu*; Teodectas (TrGF 1 72), *Orestes*, *Helena*, *Filoctetes* e *Alcmeon* (F 1a-2). É muito discutível se a única tragédia completa do século IV, *Reso*, transmitida desde o século III sob o nome de Eurípides⁴⁷, foi influenciada pelo *Reso* euripídico não conservado; no caso do orador e poeta trágico Teodectas⁴⁸ (fl.

⁴⁵ Ver TrGF 1 39, Martín (2015, p. 26-372) e Wright (2016, p. 59-90).

⁴⁶ Ver TrGF 1 84 e Wright (2016, p. 150-51).

⁴⁷ A maioria dos eruditos hoje considera esse *Reso* obra de poeta anônimo do século IV. Ver TrGF 5.2 (p. 642-4), Collard e Cropp (2008, v. 2, p. 118-20) e Liapis (2017, p. 343-6), com numerosas referências.

⁴⁸ Ver TrGF 1 82 e Wright (2016, p. 163-76).

373/2 = IG II² 2325A.45) caminhamos, todavia, em terreno mais firme. Ateneu (4.545d-e) conservou, além do F4 de Agaton e do F 382 de Eurípides sobre a forma das letras, um fragmento de Teodectas sobre o mesmo tema (F 6)⁴⁹:

ΑΓΡΟΙΚΟΣ ΤΙΣ·

γραφῆς ὁ πρῶτος ἦν ἡμαλακόφθαλμος κύκλος·
 ἔπειτα δισσοὶ κανόνες ἰσόμετροι πάνυ,
 τούτους δὲ πλάγιος διαμέτρου συνδεῖ κανών,
 τρίτον δ' ἑλικτῶ βροστρύχῳ προσεμφερές.
 ἔπειτα τριόδους πλάγιος ὡς ἐφαίνετο, 5
 πέμπται δ' ἄνωθεν ἰσόμετροὶ ράβδοι δύο,
 αὗται δὲ συντείνουσιν εἰς βάσιν μίαν·
 ἕκτον δ' ὅπερ καὶ πρόσθεν εἶφ', ὁ βόστρυχος

UM CAMPONÊS:

a primeira (letra) da inscrição era um círculo, (um) olho terno;
 a seguinte, barras eretas duplas, de igual medida,
 e uma barra transversal as une pelo meio;
 a terceira, semelhante a uma madeixa ondulada;
 a seguinte parecia um tridente de lado; 5
 a quinta, duas varinhas de igual medida que do alto
 se dirigem a uma única base;
 e a sexta, aquela que falei antes, a madeixa

São notáveis, além da semelhança na construção dos versos de Eurípides e de Teodectas (e.g. εἰς μίαν βάσιν, Eur. 382.12; εἰς βάσιν μίαν, Theod. 6.7), a repetição de palavras como κύκλος, κανών e βόστρυχος. Quanto à influência de Agaton, notar a expressão μεσόμφαλος κύκλος do F 4.1 de Agaton e μαλακόφθαλμος⁵⁰ κύκλος do F 6.1 de Teodectas, e a imagem do 'tridente' (τριόδους, Agath. F 4.4 e Theod. 6.5). O título da tragédia de Teodectas se perdeu, mas a influência de Eurípides na composição do F 6 é nítida, mesmo que o *Teseu* tenha chegado a Teodectas através de Agaton, como defendem Slater (2002, p. 124–6) e Torrance (2013, p. 175–8).

Os poetas cômicos do século IV também zombavam dos poetas trágicos e parodiavam suas obras⁵¹ (cf. Antiphanes F 189). As tragédias fragmentárias de Eurípides estavam entre as fontes de inspiração mais frequentes da Comédia Intermediária e muitas comédias têm títulos idênticos aos dramas euripidianos, e.g. *Éolo*, *Antiope*, *Auge*, *Belerofonte*,

⁴⁹ Para comparação entre Eurípides, Agaton e Teodectas na passagem de Ateneu, ver Slater (2002).

⁵⁰ Passagem corrompida nos manuscritos. O substantivo μαλακόφθαλμος, cuja tradução aproximada deve ser 'olho ou olhar brando, suave, terno' (= lat. *mitis aspectu*, apud Morell, 1815, s.v.), é de uso muito raro; além do nosso Teodectas, citado por Ateneu, encontrei-a apenas em textos tardios de dois filósofos, o gramático João de Alexandria (*in de An.*, v. 15, p. 395.5) e o monge bizantino Sofonias (*in de An.*, p. 93.1), ambos comentadores de Aristóteles. A imagem se refere, talvez, ao fato de os olhos terem, no rosto relaxado, aspecto mais arredondado do que no rosto crispado.

⁵¹ Ver Nesselrath (1983, p. 191) e Hanink (2014b).

Íxion, *Fênix*⁵². O caráter fragmentário dessas comédias torna difícil distinguir o que é paródia de Eurípides, representação burlesca do mito ou paródia de tragédias e comédias de outros poetas. Em pelo menos três casos, no entanto, há razoável probabilidade de a comédia ter se inspirado em dramas incompletos de Eurípides: Nicóstrato parodiou *Estenebeia* (F 29.1 ≡ Eur. F 661.1); Anaxandrides, *Auge* (F 66 ≡ Eur. F 265a); Êubulo, *Antíope* (F 9) e *Belerofonte* (F 15). De acordo com Hunter (1983, p. 96-7; 108), é possível que Êubulo tenha recorrido à grua para imitar a entrada de Hermes *ex machina* na *Antíope* e o voo do herói no *Belerofonte*. Embora o início da Comédia Nova date do final do século IV, sua discussão é mais apropriada à recepção da tragédia durante o século III. Registro, no entanto, que o *Fênix* de Eurípides influenciou significativamente a *Sâmia*, de Menandro, comédia representada por volta de 314.

Assim como no século anterior, as produções do século IV ainda dependiam do financiamento de coregos e de outros patronos, mas a importância dos atores aumentou consideravelmente e Aristóteles (*Rh.* 1403b) até mesmo reconheceu que os atores se tornaram mais importantes do que os poetas. Neoptólemo de Esquiro, por exemplo, recebeu o prêmio de melhor ator nas Leneias (c. 370, *IG* II² 2325H.30) e nas Dionísias Urbanas de Atenas (342/1, *IG* II² 2318.1550). Verdadeira “estrela internacional”, tinha prestígio e era tido em alta conta pelo rei Felipe II da Macedônia, que recorreu a seus serviços para enviar mensagens aos atenienses (KOVACS, 2007, p. 268-9). Ésquines (c. 397-322), por sua vez, era considerado péssimo ator, mas é preciso levar em conta que nossas informações foram transmitidas por Demóstenes (18.146; 19.269), seu inimigo. Demóstenes (18.180) conta, entre outras coisas⁵³, que Ésquines caiu no palco durante uma reatuação do *Enômao* de Sófocles.

Alexandre III, filho de Felipe II, era também grande fã dos poetas trágicos. De acordo com a historiadora Nicóbule, em seu último banquete ele declamou uma passagem da *Andrômeda* de Eurípides (127 FGrH F 2 = Ath. 537d):

Νικοβούλη δέ φησιν (...) ὅτι ἐν τῷ τελευταίῳ δείπνῳ αὐτὸς ὁ Ἀλέξανδρος ἐπεισόδιόν τι (ἄπο)-μνημονεύσας ἐκ τῆς Εὐριπίδου Ἀνδρομέδας ἠγωνίσαστο (...)

Nicóbule diz (...) que o próprio Alexandre, em seu último banquete, lembrando-se de um episódio da *Andrômeda* de Eurípides, declamou-o como se estivesse em um concurso (...)

Esse testemunho não só confirma que no século IV persistiam as reatuações parciais e privadas das tragédias incompletas de Eurípides, mas lança algumas luzes sobre o desempenho dos atores. O verbo ἀγωνίζομαι, ‘concorrer, disputar prêmio no palco’ evoca nessa passagem a imitação de voz e os gestos utilizados pelos atores profissionais ao representar seus papéis durante os concursos trágicos.

⁵² Para uma lista de comédias do século IV que têm o mesmo título das tragédias fragmentárias de Eurípides, ver Mastrorarde (2010, p. 5, n. 18)

⁵³ Sobre os insultos de Demóstenes que mencionam Ésquines como ator, ver Muñoz (2006) e Llamosas (2008).

Aristófanes descreveu em *Nuvens* 1371-2 uma reatuação privada do *Éolo* em Atenas; o Pintor de Amico (Bari 1535), uma reatuação da mesma tragédia na Grande Grécia; e Nicóbule (Ath. 12.537d), uma reatuação privada da *Andrômeda* na Babilônia. Esses exemplos de séculos diferentes ilustram, no âmbito das tragédias incompletas de Eurípides, a crescente internacionalização da tragédia ática (TAPLIN, 2012, p. 226), acelerada pela helenização dos territórios conquistados por Alexandre III entre 334 e 323. A difusão da tragédia é também confirmada pelo considerável aumento do número de teatros nos territórios onde se falava o grego (MORETTI, 2014): toda pólis de alguma expressão tinha um, e dispor de teatro para reatuação de tragédias e comédias se tornou, do século IV em diante, índice de civilização. Pausânias (10.4.3-5) especificou, no século II de nossa Era, que a existência do teatro era um dos itens que definiam cidades de cultura grega.



A



B

Fig. 2. **A:** cena de cratera-sino de figuras vermelhas da Apúlia, c. 380, atribuída ao Pintor de McDaniel⁵⁴.

B: esboço de cena de cálice-cratera de figuras vermelhas da Sicília, c. 330, atribuída ao Pintor de Capodarso (Grupo (Gibil Gabib))⁵⁵.

Cenas de comédias, dramas satíricos e tragédias eram relativamente frequentes nos vasos de cerâmica de Tarento, Metaponto e vizinhanças. Além de registrar o impacto visual das performances teatrais dessa época, comprovam a popularidade de reatuações dramáticas no sul da Itália e Sicília. Na fig. 2A, vemos a recriação artística de cena cômica associada ao mito de Quíron (identificado pela inscrição XIPQΝ), talvez inspirada em reatuações da comédia *Quíron*, de Ferécates (STOREY, 2011, p. 496-7), datada do final do século V. A pintura mostra, além de máscaras cômicas e personagens caricatos, o estrado e parte do cenário que constituíam o palco da comédia. A cena da fig. 2B provavelmente representa uma encenação trágica, pois os personagens também estão em cima de palco de madeira. A indumentária das duas figuras femininas de pé, da mulher ajoelhada (em súplica?) e do velhinho, provavelmente um pedagogo, mensageiro ou viajante (ele usa chapéu de viajante, manto e botas), são algumas das evidências indiretas e relativamente comuns de

⁵⁴ Londres, Museu Britânico 1849,0620.13. Fonte: Burschor (1921, p. 215), domínio público.

⁵⁵ Caltanissetta, Museu Cívico 1301bis. Fonte: esboço do autor. Foto disponível em Taplin (2007, p. 261).

cenar trágicas em vasos (TAPLIN, 2007, p. 23-46). As máscaras têm boca pequena, aparentemente, e são mais discretas do que as conhecidas máscaras cômicas e trágicas do Período Greco-romano; a do velho da extrema direita é um tantinho exagerada e caricata, mas não o bastante para dar a entender que estamos diante de personagem cômico. Descontadas as máscaras, raríssimas nas representações de tragédias em vasos, o aspecto geral da cena da Fig. 2B não é muito diferente de representações do mito; é o palco de madeira que dá segurança à atribuição da cena a uma tragédia. Quanto à identificação do drama inspirador, aventou-se a possibilidade de se tratar do *Édipo Rei*, de Sófocles, ou da *Hipsípila*, de Eurípides, mas há detalhes do argumento e dos fragmentos disponíveis que não se ajustam completamente aos elementos da cena do vaso (TAPLIN, 1993, p. 27-9; 2007, p. 261-2).

Tabela 1. Cenas de vasos de figuras vermelhas da Grande Grécia e tragédias fragmentárias de Eurípides

TRAGÉDIA	DATA	COLEÇÃO	AUTOR
<i>Alcmena</i>	c. 400	Tarento 4600	P. Nascimento de Dioniso
<i>Andrômeda</i>	c. 390	Malibu 85.AE.102	próximo do P. Sísifo
<i>Antíope</i>	c. 380	Berlin F3296	P. Dirce
<i>Antíope</i>	c. 320	Melbourne Geddes A 5:4	P. Mundo Subterrâneo
<i>Egeu</i>	c. 370	Adolphseck 179	P. Adolphseck
<i>Eneu</i>	c. 340	Londres F155	Pítton
<i>Fênix</i>	c.330/320	Oklahoma C/53-4/55/1	P. Dario
<i>Hipsípila</i>	c.330/320	Nápoles 81934	P. Dario
<i>Melanipe, a sábia</i>	c. 320	Atlanta 1994.1	P. Mundo Subterrâneo
<i>Télefo</i>	c. 400	Cleveland 1999.1	próximo do P. Policoro

P. = “Pintor de / do”. Fonte: Taplin (2007).

Taplin (2007, p. 166-219) detectou três dezenas de vasos de figuras vermelhas da Grande Grécia com cenas atribuíveis a tragédias incompletas de Eurípides. Vejamos, dentre os exemplos de cenas “muito possíveis” ou “relacionadas de perto”⁵⁶ com os dramas listados na Tabela 1, o vaso do pintor com estilo próximo ao do Pintor de Policoro — para simplificar, chamarei de “Pintor de Policoro”. Em um dos lados (Fig. 3) vemos Medeia em fuga, depois de matar os filhos que teve com Jasão, episódio descrito no final da *Medeia* de Eurípides; a cena do outro lado (Fig. 4A) tem sido associada ao momento do *Télefo* de

⁵⁶ Cenas de comédias e dramas satíricos são relativamente fáceis de identificar, graças às conspícuas máscaras cômicas, ao aspecto caricatural dos personagens e a detalhes do cenário, no primeiro caso (ver Fig. 2A e 3B), e à presença de sátiros, no segundo. Cenas relacionadas com tragédias requerem análise e interpretação cuidadosas, uma vez que os decoradores de vasos representavam os personagens da cena trágica da mesma maneira que os personagens do episódio mítico dramatizado, e as diferenças entre as cenas do mito e as cenas trágicas nem sempre são evidentes. Ver Taplin (1993, p. 21-9) e Green (2007, p. 168-9).

Eurípides no qual o herói ferido, disfarçado de mendigo, se refugia no altar com o pequeno Orestes⁵⁷. Notem-se, na cena atribuída à *Medeia*, as elaboradas vestes da heroína, o corpo das crianças sobre o altar, a figura de Jasão, à esquerda, impotente e com botas luxuosas, a ama e o pedagogo, à direita, lamentando-se e, logo acima, duas figuras aladas, provavelmente as ‘entidades poluidoras’ (μιάστροες) citadas por Jasão no v. 1371 da *Medeia* euripídiana.



Fig. 3: Cena de cálice-cratera lucaliano de figuras vermelhas, atribuída a artista próximo do Pintor de Policoro, c. 400.⁵⁸

Na cena atribuída ao *Télefo*, uma figura masculina heroica, (i.e. sem roupas) com bandagens na coxa e faca na mão direita, apoia o joelho esquerdo em altar manchado de sangue; com a mão esquerda, segura uma criança pequena. Outro herói, com botas luxuosas como as de Jasão e uma espada saindo da bainha, corre em sua direção e está a ponto de ser contido por uma figura feminina coroada. Nesse cenário, o herói ferido deve ser Télefo; a criança pequena, Orestes; o herói com a espada, Agamêmnon; e a rainha só pode ser Clitemnestra. Há mais de uma dúzia de representações antigas dessa cena em vasos e outros suportes, mas essa é a que tem maior probabilidade de ter sido inspirada pela tragédia euripídiana.

Não é coincidência que mitos utilizados por Eurípides em duas de suas tragédias mais populares estejam no mesmo vaso. Ambas as representações têm figuras dominadoras (*Medeia* e *Télefo*), figuras dominadas (Jasão e Agamêmnon) e crianças em perigo (os filhos de *Medeia* e o pequeno Orestes) sobre altares manchados de sangue. Essa simetria deve ter motivado a escolha das duas cenas pelo Pintor de Policoro e, se uma delas representa uma tragédia, provavelmente a outra também representa.

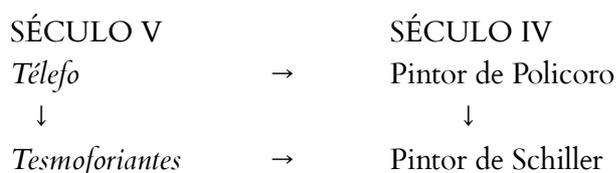
⁵⁷ Ver discussão e referências em Taplin (1993, p. 22-4 e 37-8; 2007, p. 117-23 e 207).

⁵⁸ Cleveland Museum of Art 1991.1. Fonte: Tim Evanson (Flickr), CC BY-SA 2.0.



Fig. 4 A: cena de cálice–cratera lucaniana de figuras vermelhas atribuída a artista próximo do Pintor de Policoro, c. 400⁵⁹. **B:** Cena de cratera–sino de figuras vermelhas atribuída ao Pintor de Schiller, Apúlia, c. 370–360⁶⁰.

Em vaso apuliano do Pintor de Schiller, criado duas ou três décadas depois do vaso do Pintor de Policoro (Fig. 4B), temos imagem de comédia que reproduz, com quase todos os detalhes, a cena anterior. Vê-se o mesmo tipo de altar e os atores usam máscaras cômicas e vestes femininas, mas a figura do altar tem cabelos curtos, como os de um homem. O personagem apoia o joelho esquerdo, mantém ameaçadoramente a faca com a mão direita e segura a “criança” — o odre de vinho fechado com duas botinhas — com a mão esquerda. E a “mãe” da criança acorre pressurosamente com uma cratera nas mãos, para evitar que o precioso “sangue” seja derramado... A imagem se ajusta perfeitamente à descrição da cena do altar da comédia *Tesmoforiantes* de Aristófanes (686–764), reconhecida paródia do *Télefo* euripídiano, quando Clístenes e as mulheres que celebravam as Tesmofórias encurrelam o parente de Eurípides. O herói cômico do Pintor de Schiller e o herói trágico do Pintor de Policoro apoiam exatamente o mesmo joelho no altar, usam a mão direita para segurar a faca e a esquerda para segurar a criança / o odre de vinho. A figura feminina do “vaso cômico” reúne e sintetiza as duas figuras do “vaso trágico”, Agamêmnon e Clitemnestra, embora braços estendidos a tornem mais semelhante a Clitemnestra do que a Agamêmnon. Se descontarmos o fato de as figuras cômicas usarem explicitamente roupas e máscaras próprias à comédia, as duas cenas são superponíveis: o Pintor de Schiller parece ter reproduzido a imagem do Pintor de Policoro do mesmo modo que Aristófanes parodiou, no século V, o *Télefo* de Eurípides. A recepção da tragédia por Aristófanes e pelo Pintor de Schiller seguiu caminhos mais ou menos paralelos, do século V ao século IV, conforme o seguinte esquema:



⁵⁹ Cena do outro lado do vaso da Fig. 3, esboço do autor. Ver Taplin (2007, p. 207).

⁶⁰ Würzburg, Martin von Wagner Museum H5697, esboço do autor. Ver Taplin (2007, p. 14).

Não é de admirar que a reconstrução de partes do *Télefo* se baseia, com plausibilidade, nas cenas paratrágicas de Aristófanes — em primeiro lugar, as de *Tesmoforiantes* 466-764 e, em segundo, as de *Acarnenses* 204-625. O encadeamento de eventos cômicos até a cena do altar auxiliou decisivamente os eruditos no sequenciamento de cenas da primeira metade do *Télefo* e a posicionar, com mais propriedade, fragmentos antes esparsos. A sequência começa depois do prólogo e seria essencialmente a seguinte (CROPP, 2009, p. 19): debate, reação hostil ao mendigo, procura pelo intruso, descoberta do herói, cena do altar. A participação de Clitemnestra no *Télefo* euripídiano está razoavelmente estabelecida pelas cenas dos dois vasos e por menções tardias de autores romanos, mas ela praticamente não aparece nos fragmentos e, conseqüentemente, a natureza e extensão de sua participação na tragédia é ainda controvertida (ibid., p. 19-20). Creio que a rainha pode ter ajudado Télefo quando ele chegou ao palácio, disfarçado, e lhe revelou que iria apresentar uma súplica aos gregos presentes. Clitemnestra certamente não teria orientado um desconhecido a se valer do pequeno Orestes para reforçar o pleito; mesmo que ele tenha revelado sua identidade, mãe de criança pequena jamais faria algo assim. Por alguma razão, Clitemnestra entrou em cena com o filho no momento em que Télefo foi descoberto e ele pegou a criança ao ser perseguido e encurralado; é mais ou menos essa a sequência de eventos da paródia de Aristófanes em *Tesmoforiantes* 650-91.

Além da difusão e popularização das tragédias, a mais importante contribuição dos atores-produtores foi, provavelmente, a criação de repertórios, constituídos com certeza pelas peças mais bem recebidas pelas plateias. Se, por um lado, isso ajudou a conservar algumas obras primas de Eurípides, de Sófocles e de Ésquilo, em contrapartida acelerou a perda dessas tragédias que chegaram incompletas até nós. A boa recepção de algumas tragédias atuou, portanto, de forma negativa na conservação do corpus euripídiano como um todo. Um dos problemas usualmente associados à importância crescente dos atores na difusão das tragédias durante o século IV é o das interpolações introduzidas por eles nos textos trágicos. Essa questão assumiu proporções tais que, entre 338 e 326, Licurgo estabeleceu a cópia oficial das tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides e decretou que reapresentações em Atenas deviam seguir obrigatoriamente esse texto (Ps.-Plu. *X orat.* 841f). Algumas das conseqüências dessa padronização, que dependia provavelmente de cópias efetuadas várias décadas depois da cópia original, são particularmente perturbadoras. Muitos versos de Eurípides, de Sófocles e de Ésquilo que hoje admiramos podem ter sido inseridos no texto que chegou até nós pelos atores que os representaram antes do decreto de Licurgo e, provavelmente, desconhecemos os versos cortados ou substituídos antes da padronização⁶¹. Essas questões são usualmente lembradas em relação a *Fenícias* e *Ifigênia em Áulis*, dentre as tragédias completas de Eurípides, e *Arquelau*, *Meleagro* e *Melanipe, a Sábia*, dentre as incompletas⁶².

⁶¹ Sobre a natureza instável dos textos dramáticos antigos, ver Reverman (2006, p. 66-95), Finglass (2015) e Lamari (2017, p. 115-29).

⁶² Ver Garzia (1980) e Scodel (2007, p. 142-7); a postura de Hamilton (1974) é particularmente crítica.

A disponibilidade de “textos oficiais” das tragédias, que provavelmente não deteve as cópias não oficiais, coincide com outra significativa instância da recepção geral de tragédias na segunda metade do século IV: a análise literária das peças, empreendida notadamente por Aristóteles e seus discípulos e sucessores. Aristóteles não deixou de assinalar a importância da performance, mas aparentemente sua preocupação maior era a estética do texto trágico, sua estrutura e composição. Na *Retórica* e/ou na *Poética* ele menciona, usualmente a título de exemplo, as seguintes tragédias fragmentárias de Eurípidēs (TUILIER, 1968, p. 37): *Egeu*, *Éolo*, *Alcmeon*, *Andrômeda*, *Antíope*, *Belerofonte*, *Cresfonte*, *Dictis*, as duas *Melanipes*, *Meleagro*, *Filoctetes*, *Estenebeia*, *Télefo* e *Tiestes*. Exemplo típico é a citação do *Cresfonte* de Eurípidēs (1454a.5-7), que segue a definição de um dos tipos de cena de reconhecimento:

(...) κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἢ Μερόπῃ μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὐ, ἀλλ’ ἀνεγνώρισε.

(...) mas o melhor de todos é esse último. No *Cresfonte*, por exemplo, Mérope está a ponto de matar o filho e não o mata, pois o reconheceu.

Infelizmente, o formato das contribuições de Aristóteles limitou sua utilidade na reconstrução da maior parte das tragédias incompletas de Eurípidēs. A contribuição de Platão, anterior à de Aristóteles, é também pequena. Ele cita alguns versos da *Antíope* em várias instâncias do *Górgias* (484e; 485e-486a-c), assim como uma passagem do *Poliúdo* (492c), para ilustrar alguns de seus argumentos filosóficos; em outros diálogos, menciona rapidamente um ou outro verso do *Eneu*, da *Estenebeia* e de *Melanipe, a Sábua*.

A contribuição de outro filósofo, Dicearco de Messina, pode ter sido maior do que a de Platão e Aristóteles. Ele preparou os primeiros ‘resumos’ das tragédias de Eurípidēs, ὑποθέσεις τῶν Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους μύθων, ‘argumentos dos mitos (enredos) de Eurípidēs e Sófocles’ (Sext. Emp. *Math.* 3.3), no final do século IV. Esses textos, hoje perdidos, podem ter sido uma das fontes inspiradoras dos resumos preparados por Aristófanes de Bizâncio no século seguinte, alguns dos quais chegaram até nós⁶³ e muito ajudam na reconstrução de alguns enredos.

Anedota conservada por Diógenes Laércio (6.87.3-5) sobre o filósofo cínico Crates de Tebas, que floresceu nos últimos anos do século IV, tem certa utilidade para a reconstrução visual do *Télefo*:

Τοῦτόν φησιν Ἀντισθένης ἐν ταῖς Διαδοχαῖς θεασάμενον ἐν τινὶ τραγῳδίᾳ Τήλεφον σπυρίδιον ἔχοντα καὶ τᾶλλα λυπρὸν ᾄξει ἐπὶ τὴν κυνικὴν φιλοσοφίαν.

⁶³ Os resumos das tragédias de Eurípidēs conhecidas por “histórias de Eurípidēs” (Εὐριπίδου ἱστορίαι) já foram também atribuídos a Dicearco, mas atualmente se acredita que são de autor anônimo do século III ou II. Ver Funcke (2013, p. 140-70) e Verhasselt (2015).

Antístenes disse na sua obra *Sucessores* que, ao ver Télefo em uma tragédia, levando uma cestinha e miserável quanto ao resto, Crates se voltou para a filosofia cínica.

Diógenes Laércio sugere, nada mais, nada menos, que a influência dos aspectos visuais da tragédia podia mudar radicalmente a vida das pessoas. A historinha demonstra, exageros à parte, que nessa época ainda se dava importância às representações de tragédias e não apenas à leitura dos textos. Não é certo que Crates tenha visto precisamente o *Télefo* de Eurípides, mas é bem provável que, se ele viu realmente um *Télefo*, foi esse.

Críticas e análises antigas da influência da tragédia grega e da tragédia euripidiana não são encontradas apenas em estudos “sérios”, como os de Aristóteles, Platão e Dicaarco, e em historinhas suspeitas como as de Diógenes Laércio. Os poetas da Comédia Intermediária começaram, a certa altura, a satirizar a importância dada por homens cultos à tragédia ática e aos personagens trágicos mais conhecidos. Axiônico provavelmente escreveu uma comédia inteira para zombar dos fãs de Eurípides (*O fã de Eurípides*, F 3-4) e Timocles, paródia mesclada com crítica da teoria geral da tragédia (F 6). Naturalmente Eurípides foi incluído⁶⁴ e, a julgar pelo título Διονυσιάζουσαι, ‘Mulheres que celebram as Dionísias’ (Ath. 223b), nem as sátiras de Aristófanes foram poupadas das sátiras de Timocles. Eis o F 6, também conservado por Ateneu:

ὦ 'τάν, ἄκουσον ἦν τί σοι δοκῶ λέγειν.
 ἄνθρωπός ἐστι ζῶον ἐπίπονον φύσει,
 καὶ πολλὰ λυπῆρ' ὁ βίος ἐν ἑαυτῷ φέρει.
 παραψυχὰς οὖν φροντίδων ἀνεύρετο
 ταύτας· ὁ γὰρ νοῦς τῶν ἰδίων λήθην λαβῶν 5
 πρὸς ἀλλοτρίῳ τε ψυχαγωγηθεὶς πάθει,
 μεθ' ἡδονῆς ἀπῆλθε παιδευθεὶς ἅμα.
 τοὺς γὰρ τραγῳδοὺς πρῶτον, εἰ βούλει, σκόπει,
 ὡς ὠφελοῦσι πάντας. ὁ μὲν ὢν γὰρ πένης
 πτωχότερον αὐτοῦ καταμαθὼν τὸν Τήλεφον 10
 γενόμενον ἤδη τὴν πενιὰν ῥᾶον φέρει.
 ὁ νοσῶν τι μανικὸν Ἀλκμέων' ἐσκέψατο.
 ὀφθαλμιᾶ τις, εἰσὶ Φινεΐδαι τυφλοί.
 τέθνηκέ τῳ παῖς, ἢ Νιόβη κεκούφικεν.
 χωλός τις ἐστι, τὸν Φιλοκτῆτην ὄρᾳ. 15
 γέρων τις ἀτυχεῖ, κατέμαθεν τὸν Οἰνέα.
 ἅπαντα γὰρ τὰ μείζον' ἢ πέπονθέ τις
 ἀτυχήματ' ἄλλοις γεγονότ' ἐννοούμενος
 τὰς αὐτὸς αὐτοῦ συμφορὰς ἤττον στένει.

⁶⁴ Ver Scharffenberger (2012) sobre a comédia de Axiônico; Rosen (2012) e Hanink (2014b, p. 194-7) sobre a de Timocles.

Meu caro, ouve e considera o que vou te dizer.
 O homem é, por natureza, um animal sofredor
 e a vida traz, em si mesma, muitas dores;
 assim, ele encontrou para as preocupações estes
 alívios, pois a mente das pessoas deixa de notá-las 5
 ao ser distraída pelo que ocorre a outrem,
 com satisfação se distancia e ao mesmo tempo se instrui.
 Primeiro, se queres, examina os poetas trágicos:
 como ajudam a todos! Aquele que é pobre,
 ao observar que Télefo é mais pobre do que ele, 10
 já suporta melhor a pobreza.
 Aquele está um tanto louco? Examina Alcmeon.
 Alguém sofre de oftalmia? Os filhos de Fineu são cegos.
 O filho está morto? Níobe alivia suas penas.
 Alguém está mancando? Olha só Filoctetes. 15
 Alguém é desafortunado na velhice? Observa Eneu.
 Quando alguém percebe que essas coisas são piores
 e que os outros são mais desafortunados, reflete
 e se queixa menos dos próprios infortúnios.

Timocles justapõe alguns personagens de sátiras e de paratragédias célebres, reunidos aparentemente para demonstrar que a tragédia também tem atrativos para o homem comum. Como os exemplos giram em torno do tema da consolação provida pela tragédia (Stob. 4.56.19), pode-se dizer que o poeta apresentou uma teoria sobre a utilidade da paródia trágica. Considerando-se o prestígio e o impacto das tragédias de cada autor na Antiguidade, acredito que os personagens citados por Timocles correspondem às seguintes tragédias homônimas: *Télefo*, *Alcmeon*⁶⁵ e *Eneu* de Eurípides; *Fineu* e *Níobe*, de Ésquilo; e *Filoctetes*, de Sófocles. Esses dramas, com exceção do *Filoctetes* sofocliano, sobreviveram em estado fragmentário.

Para encerrar este panorama, falta apresentar alguns exemplos da recepção das tragédias incompletas de Eurípides nos oradores áticos. A apresentação de discursos nas assembleias atenienses era, em boa medida, performance que requeria certa dramatização. Provavelmente todos os oradores tinham familiaridade com os poetas dramáticos⁶⁶, a julgar pela anedota de Isócrates ter recitado, ao morrer, o primeiro verso de três tragédias de Eurípides (Ps.-Plut. *X Orat.* 837e), nomeadamente *Arquelau* (F 228.1) e *Frixa* B (F 819.1), das incompletas, e *Ifigênia em Táuris*, das integrais. Ésquines conservou dois fragmentos euripidianos, um da *Estenebeia* (1.151 = F 661.24-5) e um do *Fênix* (1.152 = F 812), enquanto Demóstenes (19.246-7) informa que a tragédia *Fênix* foi várias vezes representada em sua época e criticou duramente a participação de Ésquines em uma delas. Essas citações de Eurípides, curtas e um tanto frustrantes, parecem ter sido usadas apenas para reforço da

⁶⁵ Reconheço que, no caso do *Alcmeon*, minha atribuição é discutível, dada a recorrência do mito em dramas de Sófocles, Agaton, Timóteo, Teodectas e outros. Leve-se em conta, não obstante, que Timocles mencionou Alcmeon logo depois de Télefo, um dos mais conhecidos personagens trágicos de Eurípides.

⁶⁶ Ver Hall (1995), Muñoz (2006), Hanink (2014b, p. 203-5).

argumentação, ou seja, os versos do poeta se tornaram meros recursos retóricos nas disputas entre Demóstenes e Ésquines⁶⁷. Afortunadamente, Licurgo cita 55 versos do *Erecteu* (F 360) no discurso *Contra Leocrates*, datado de 330, e dá ideia mais completa da influência de Eurípidés no pensamento dos oradores. Eis os vv. 14-18 e 34-9 do fragmento, declamados por Praxíteia, esposa de Erecteu⁶⁸:

ἔπειτα τέκνα τοῦδ' ἕκατι τίκτομεν,
ὡς θεῶν τε βωμοὺς πατρίδα τέ ρυώμεθα. 15
πόλεως δ' ἀπάσης τοῦνομ' ἔν, πολλοὶ δέ νιν
ναίουσι· τούτους πῶς διαφθεῖραί με χρή,
ἔξον προπάντων μίαν ὑπερ δοῦναι θανεῖν;

.....
τῆμῃι δὲ παιδί στέφανος εἷς μιᾷ μόνῃ 34
πόλεως θανούσῃι τῆσδ' ὑπερ δοθήσεται.
καὶ τὴν τεκοῦσαν καὶ σὲ δύο θ' ὁμοσπόρω
σώσει· τί τούτων οὐχὶ δέξασθαι καλόν;
τὴν οὐκ ἐμὴν (δὴ) πλὴν φύσει δώσω κόρην
θῦσαι πρὸ γαίας. (...)

Depois, a razão para trazermos filhos ao mundo é
proteger a pátria e os altares dos deuses. 15
A pólis inteira tem um só nome, mas são muitos
os habitantes; como é possível a mim destruí-los,
se posso enviar uma para morrer por todos?

.....
minha filha terá coroa única, só para ela, 34
quando for enviada para a morte, em favor desta pólis.
Ela salvará quem a pôs no mundo, tu e as duas
irmãs; qual dessas coisas não é bela?
Não é minha a donzela, a não ser por natureza, e a darei
para ser sacrificada em prol desta terra. (...)

Na tragédia, o rei ateniense Erecteu se encontra diante de grave dilema: é preciso sacrificar uma das filhas para assegurar a vitória de Atenas na guerra contra Eumolpo e seus aliados trácios. Ele hesita, pelo menos até essa longa tirada de fortes tons patrióticos, na qual Praxíteia defende que tudo deve ser sacrificado em prol da pátria.

Licurgo se apropriou da versão eurípidiana do mito para fins políticos e, ao mesmo tempo, moralistas: a passagem foi usada para atacar Leocrates, cidadão ateniense acusado de falta de patriotismo porque saiu de Atenas após a derrota de Queroneia⁶⁹ e só retornou anos depois. De acordo com Revermann (2016, p. 16-9), Eurípidés já era parte do capital cultural de Atenas; nas mãos de Licurgo, ele se tornou também parte do capital político e moral da pólis.

⁶⁷ Ver Hanink (2014a).

⁶⁸ Ver tradução completa do fragmento em Ribeiro Jr. (2009).

⁶⁹ Em 338, Filipe II derrotou atenienses, tebanos e aliados perto de Queroneia, Beócia. A data marca o fim da autonomia das pólis gregas e o início da dominação macedônica.

Abreviaturas bibliográficas e referências:

- ALLAN, William. *Euripides in Megale Hellas: some aspects of the early reception of tragedy*. Greece & Rome, Cambridge, v. 48, n. 1, p. 67-86, 2001.
- ALLAN, William. *Euripides Helen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- BAKOLA, Emmanuela. *Cratinus and the art of comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- BARRETT, William S. *Euripides, Hippolytus*. Oxford: Oxford University Press, 1964
- BUSCHOR, Ernst. *Griechische Vasenmalerei*. München: R. Piper, 1921.
- CHASTON, Colleen. *Tragic props and cognitive function: aspects of the function of images in thinking*. Leiden / Boston: Brill, 2010.
- COLLARD, Christopher; CROPP, Martin. *Euripides fragments*. Cambridge, MA / London: Harvard University Press, 2008, 2 v.
- COLLARD, Christopher. Fragments and fragmentary plays. In: MCCLURE, Laura (ed.). *A companion to Euripides*. Chichester: John Wiley, p. 347-64, 2017.
- CREPALDI, Clara Lacerda. *Os fragmentos da Andrômeda de Eurípides*. Estudos Linguísticos e Literários, Salvador, nº 55, p. 356-73, 2016.
- CRIBIORE, Raffaella. The grammarian's choice: the popularity of Euripides' *Phoenissae* in hellenistic and roman education. In: TOO, Yun Lee (ed.). *Education in greek and latin antiquity*. Leiden / Boston / Köln: Brill, p. 241-60, 2001.
- CROPP, Martin J. Telephus. In: COLLARD, Christopher; _____; LEE, Kevin H. *Euripides selected fragmentary plays*, v. 1, rev. ed. Oxford: Oxbow Books, 1999.
- CSAPO, Eric. *Actors and icons of the ancient theater*. Chichester: John Wiley, 2010.
- DUNN, Francis M. Euripides and his intellectual context. In: MCCLURE, Laura (ed.). *A companion to Euripides*. Chichester: John Wiley, p. 447-67, 2017.
- EASTERLING, Pat E. From repertoire to canon. In: _____ (ed.). *The Cambridge companion to greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 211-27, 1997.
- FARMER, Matthew C. *Tragedy on the comic stage*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- FINGLASS, P.J. Reperformances and the transmission of texts. In: LAMARI, Anna A. (ed.). *Reperformances of Drama in the Fifth and Fourth Centuries BC*. Berlin / Boston: De Gruyter, p. 259-76, 2015.
- FOLEY, Helene P. Generic boundaries in late fifth-century Athens. In: REVERMANN, Martin; WILSON, Peter (ed.). *Performance, iconography, reception: studies in honour of Oliver Taplin*. Oxford: Oxford University Press, p. 15-36, 2008.
- FUNKE, Melissa Karen Anne. *Euripides and gender: the difference the fragments make*. Phd Thesis. Seattle: University of Washington, 2013.
- GARLAND, Robert. *Surviving greek tragedy*. London: Duckworth, 2004.
- GARZYA, Antonio. *Sulle questione delle interpolazioni degli attori nei testi tragici*. Vichiana, Napoli, v. 9, p. 3-20, 1980.
- GOETTE, Hans Rupprecht. The archaeology of the 'Rural' Dionysia in Attica. In: CSAPO, Eric; _____; GREEN, J. Richard; WILSON, Peter (ed.). *Greek theatre in the fourth century B.C.* Berlin / Boston: De Gruyter, p. 77-106, 2014.

- GRAYEFF, Felix. *The problem of the genesis of Aristotle's text*. Phronesis, Leiden, v. 1, n. 2, p. 105-22, 1955.
- GREEN, (J.) Richard. Art and theatre in the ancient world. In: MCDONALD, Marianne; WALTON, J. Michael (ed.). *The Cambridge companion to greek and roman theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 163-83, 2007.
- HÄGG, Tomas. Canon formation in greek literary culture. In: THOMASSEN, Einar (ed.). *Canon and canonicity: the formation and use of scripture*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, p. 109-28, 2010.
- HALL, Edith. *Lawcourt dramas: the power of performance in greek forensic oratory*. Bulletin of the Institute of Classical Studies, Chichester, v. 40, p. 39-58, 1995.
- HALLERAN, Michael R. *Euripides Hippolytus*. Warminster: Aris & Phillips, 1995.
- HAMILTON, Richard. *Objective evidence for actors' interpolations in greek tragedy*. Greek, Roman and Bizantine Studies, Durham, v. 15, n. 4, p. 387-402, 1974.
- HANINK, Johanna. Courtroom Drama: Aeschines and Demosthenes. In: _____, *Lycurgan Athens and the Making of Classical Tragedy*). Cambridge: Cambridge University Press, p. 129-58, 2014a.
- HANINK, Johanna. Literary evidence for new tragic production: the view from the fourth century. In: CSAPO, Eric; GREEN, J. Richard; WILSON, Peter. *The greek theatre in the fourth century BC*. Berlin / Boston: De Gruyter, 189-206, 2014b.
- HUNTER, Richard L. *Eubulus: the fragments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- JOUAN, François; VAN LOOY, Herman. *Euripide, tragédies VIII: fragments*. Paris: Les Belles Lettres, 2002 (v. 1, 2, 3) e 2003 (v. 4).
- KASSEL, Rudolf; AUSTIN, Colin (ed.). *Poetae comici graeci*. Berlin / Boston: De Gruyter, 1983- .
- KONSTAN, David. Propping up greek tragedy: the right use of opsis. In: HARRISON, George W.M.; LIAPIS, Vayos (ed.). *Performance in greek and roman theatre*. Leiden / Boston: Brill, p. 63-76, 2013.
- KOVACS, David. Text and transmission. In: GREGORY, Justina (ed.). *A companion to greek tragedy*. Malden / Oxford: Blackwell, p. 379-93, 2005.
- LAMARI, Anna A. *Early reperformances of drama in the fifth century*. CHS Research Bulletin, v. 2, n. 2, 2014. Disponível em <chs-fellows.org/2014/06/20/early-reperformances-of-drama-in-the-fifth-century/>. Acesso em 13 jul. 2016.
- LAMARI, Anna A. *Reperforming greek tragedy*. Berlin / Boston: De Gruyter, 2017.
- LIAPIS, Vayos. Rhesus. In: MCCLURE, Laura (ed.). *A companion to Euripides*. Chichester: John Wiley, p. 334-46, 2017.
- LIDDELL, Henry G.; SCOTT, Robert (comp.) *A Greek-English Lexicon, Ninth Edition with Revised Supplement*. Revised and augmented Henry S. Jones, with the assistance of Roderick McKenzie. Supplement edited by P.G.W. Glare, and with the assistance of A.A. Thompson. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- LINDSAY, Hugh. *Strabo on Apellicon's library*. Rheinisches Museum für Philologie, Köln, v. 140, n. 3-4, p. 290-98, 1997.

- LLAMOSAS, Virginia Muñoz. *Insultos e invectiva entre Demóstenes y Esquines*. Minerva, Valladolid, v. 21, p. 33-49, 2008.
- LSJ. Ver Liddell e Scott.
- MARTÍN, Pablo Luzón. *Trágicos menores griegos del siglo V a.c., de Agatón a Meleto II (39-48 Snell-Kannicht)*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2015.
- MASTRONARDE, Donald J. *Actors on high: the skene roof, the crane, and the gods in attic drama*. *Classical Antiquity*, Oakland, v. 9, n. 2, p. 247-94, 1990.
- MASTRONARDE, Donald J. *The art of Euripides*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- MASTRONARDE, Donald J. Text and transmission. In: MCCLURE, Laura (ed.). *A companion to Euripides*. Chichester: John Wiley, p. 11-26, 2017.
- MCHARDY, Fiona; ROBSON, James; HARVEY, David (ed.). *Lost dramas of classical Athens: greek tragic fragments*. Exeter: Exeter University Press, 2005.
- MÉRIDIÉ, Louis. *Euripide / tragédies: Le cyclope, Alceste, Médée, Les Héraclides*. Paris: Les Belles Lettres, 1926.
- MILES, Sarah N. *Strattis, tragedy, and comedy*. PhD Thesis. Nottingham: University of Nottingham, 2009.
- MILLIS, Benjamin W.; OLSON, S. Douglas (ed.). *Inscriptional records for the dramatic festivals in Athens / IG II² 2318-2325 and related texts*. Leiden / Boston: Brill, 2012.
- MORELL, Thomas. *Lexicon Græco-Prosodiacum, latinam versionem subjecit Edv. Maltby, pars altera*. Cantabrigiæ: Cadell et Davies et al., 1815.
- MORETTI, Jean-Charles. The evolution of theatre architecture outside Athens in the fourth century. In: CSAPO, Eric; GOETTE, Hans Rupprecht; GREEN, J. Richard; WILSON, Peter (ed.). *Greek theatre in the fourth century B.C.* Berlin / Boston: De Gruyter, p. 107-40, 2014.
- MUÑOZ, Felipe G. Hernández. Demóstenes, Esquines y el teatro. In: DORDA, Esteban Calderón; ORTIZ, Alicia Moraes; SÁNCHEZ, Mariano Valverde (ed.). *Koinòs lógos: homenaje al profesor José García López*. Murcia: Universidad de Murcia, p. 425-30, 2006, v. 1.
- NERVEGNA, Sebastiana. Performing classics: the tragic canon in the fourth century and beyond. In: CSAPO, Eric; GOETTE, Hans R.; GREEN, J. Richard; WILSON, Peter (ed.). *Greek Theatre in the fourth century BC*. Berlin / Boston: De Gruyter, p. 157-88, 2014.
- NESSELRATH, Heinz-Günther. *Parody and later greek comedy*. Harvard Studies in Classical Philology, Cambridge MA / London, v. 93, p. 181-96, 1983.
- PERRONE, Serena. *Effetti comici a bordo di un ramo di fico: a proposito di POxy. XXXV 2742*. *Paideia*, Cesena, v. 63, p. 209-25, 2008.
- PERRONE, Serena. *Lost in tradition. Papyrus commentaries on comedies and tragedies of unknown authorship*. Tradução de Johanna Hanink. Trends in Classics, Berlin / New York, v. 1, n. 2, p. 203-40, 2009.
- REVERMANN, Martin. *Comic business, theatricality, dramatic technique, and performance contexts of aristophanic comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

- REVERMANN, Martin. The reception of greek tragedy, 500–323 BC. In: SMIT, Betine van Zyl (ed.). *A handbook to the reception of greek drama*. Chichester: John Wiley, p. 13–28, 2016.
- RIBEIRO JR., Wilson A. *O sacrifício humano em prol da comunidade: a Andrômeda de Sófocles e o Erecteu de Eurípidés*. *Classica (Brasil)*, Belo Horizonte, v. 22, n. 2, p. 261–9, 2009.
- RIBEIRO JR., Wilson A. *Enganos, enganadores e enganados no mito e na tragédia de Eurípidés*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.
- RIBEIRO JR., Wilson A. Notas sobre os dramas satíricos fragmentários de Eurípidés. In: SANTOS, Fernando B.; OLIVEIRA, Jane K. (org.). *Estudos Clássicos e seus desdobramentos: artigos em homenagem à Professora Maria Celeste Consolin Dezotti*. São Paulo: Cultura Acadêmica, p. 165–82, 2015.
- ROSEN, Ralph M. Timocles fr 6 KA and the parody of greek literary theory. In: MARSHALL, C.W.; KOVACS, George (ed.). *No laughing matter: studies in athenian comedy*. London: Bristol Classical Press, p. 177–86, 2012.
- SACCONI, Karen Amaral. *Fragmentos de Aristófanes: estudo e tradução*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018.
- SCHARFFENBERGER, Elizabeth. “Axionicus, *The Euripides fan*”. In: MARSHALL, C.W.; KOVACS, George (ed.). *No laughing matter: studies in athenian comedy*. London: Bristol Classical Press, p. 159–76, 2012.
- SCODEL, Ruth. Lycurgus and the state text of tragedy. In: COOPER, Craig (ed.). *Politics of orality*. Leiden / Boston: Brill, p. 129–54, 2007.
- SIFAKIS, Gregory M. The misunderstanding of oopsis in Aristotle’s Poetics. In: HARRISON, George W.M.; LIAPIS, Vayos (ed.). *Performance in greek and roman theatre*. Leiden / Boston: Brill, p. 45–62, 2013.
- SLATER, Niall W. Dancing the alphabet: performative literacy on the attic stage. In: WORTHINGTON, Ian; FOLEY, John Miles (ed.). *Epea and grammata: oral and written communication in ancient Greece*. Leiden / Boston / Köln: Brill, p. 117–30, 2002.
- SNELL, Bruno; KANNICHT, Richard; RADT, Stefan. *Tragicorum graecorum fragmenta, v. 1 (Didascalie tragicae, testimonia et fragmenta tragicorum minorum), v. 2 (fragmenta adespota), v.3 (Aeschylus), v. 4 (Sophocles), v. 5.1 et 5.2 (Euripides)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985–2007.
- STOREY, Ian C. *Fragments of Old Comedy, v. 3: Philonicus to Xenophon, adespota*. Cambridge MA / London: Harvard University Press, 2011.
- TAPLIN, Oliver. *Comic angels and other approaches to greek drama through vase-paintings*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- TAPLIN, Oliver. *The stagecraft of Aeschylus: the dramatic use of exits and entrances in greek tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 1977.
- TAPLIN, Oliver. How was athenian tragedy played in the greek west? In: BOSHER, Kathryn (ed.). *Theater outside Athens: drama in greek Sicily and south Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 226–50, 2012.
- TAPLIN, Oliver. *Pots and plays: interactions between tragedy and greek vase-painting of the fourth century B.C.* Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2007. Disponível para visualização/download em <<http://www.getty.edu/publications/virtuallibrary/0892368071.html>>. Acesso em 14 ago. 2015.

- TLG. *Thesaurus linguae graecae*: canon of greek authors and works. Disponível em: <stephanus.tlg.uci.edu/canon.php>. Acesso em 14 out. 2016.
- TORRANCE, Isabelle. *Metapoetry in Euripides*. Oxford / New York: Oxford University Press, 2013.
- TrGE Ver Snell et al.
- TUILIER, André. *Recherches critiques sur la tradition du texte d'Euripide*. Paris: Klincksieck, 1968.
- VERHASSELT, Gertjan. *The hypotheses of Euripides and Sophocles by 'Dicaearchus'*. Greek, Roman, and Byzantine Studies, Durham, v. 55, p. 608-36, 2015.
- WEBB, Ruth. Basil of Caesarea and greek tragedy. In: HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher (ed.). *A companion to classical receptions*. Malden / Oxford / Carlton: Blackwell, p. 63-71, 2008.
- WORMAN, Nancy. Euripides, Aristophanes, and the reception of 'sophistic' styles. In: MCCLURE, Laura (ed.). *A companion to Euripides*. Chichester: John Wiley, p. 517-32, 2017.
- WRIGHT, Matthew. *The comedian as critic: greek old comedy and poetics*. London: Bristol Classical Press, 2012.
- WRIGHT, Matthew. *The lost plays of greek tragedy, v. 1: neglected authors*. London: Bloomsbury, 2016.

