

EURÍPIDES

*As Suplicantes*

Edição bilíngue

**Vanessa Silva Almeida Maciel**

Introdução, tradução e notas

1ª edição  
2025



Copyright © 2025 by Editora Madamu  
Editores Marcelo Toledo e Valéria Toledo  
Projeto Gráfico KOPR Comunicação

#### CONSELHO EDITORIAL

Ana Maria César Pompeu | UFC  
Beethoven Alvarez | UFF  
Cristina de Souza Agostini | UFMS  
Jovelina Ramos | UFPA  
Katia Teonia | UFRJ  
Leonardo Antunes | UFRGS  
Luiz Henrique Queriquelli | UFSC  
Rafael Brunhara | UFRGS

*Impresso no Brasil.*

*Nenhuma parte desta publicação poderá ser armazenada ou reproduzida  
por qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.*

*Todos os direitos desta edição são reservados à Editora Madamu  
Rua Terenas, 66, conjunto 6, Alto da Mooca, São Paulo, SP  
CEP 03128-010 - Fone: (11) 2966 8497  
www.madamu.com.br  
E-mail: leitor@madamu.com.br*

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
de acordo com o Código de Catalogação Anglo-Americano (AACR2)**



Elaborado por Simone Cadengue Ladislau – CRB-8/6350

#### Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura Grega
2. Teatro Grego
3. Tragédia

## AGRADECIMENTOS

A Deus, Rei das artes e das ciências.

Aos meus pais, a quem tudo devo.

À Editora Madamu, pela oportunidade.

Ao Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo, espelho através do qual vi  
refletida a incandescente imagem dos poetas trágicos.

Ao meu marido, Maciel Junior e às minhas três Marias, Rosa,  
Clara e Dulce, constelação particular que ilumina meu mundo.

## SUMÁRIO

Prelúdio .....	9
Introdução .....	15
Tradução - Grego Antigo e Português. ....	45
Posfácio .....	136
Referências .....	154
Sobre a tradutora .....	159

Dedicado à memória do meu pai,  
José Nildo Almeida de Oliveira (1965-2020)

*... vox in excelso audita est: lamentationis fletus et luctus.*  
*Rachel plorantis filios suos et nolentis consolari super eis quia non sunt.*  
(Jeremias, 31:15)

## PRELÚDIO

O presente volume é uma reelaboração da minha dissertação de Mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POET) da Universidade Federal do Ceará (UFC) e orientada pelo Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo. A dissertação intitulada “Lamento e Luto na Tradução de *As Suplicantes* de Eurípides” apresenta um estudo sobre o luto materno, as formas de lamento na Grécia Antiga a partir das indicações da peça euripídiana e a discussão de como o lamento e o luto das mães argivas, personagens do drama, podem ser traduzidos do grego para o português. Acompanha esse estudo a tradução integral de *As Suplicantes*, que foi completamente revista e aprimorada para a presente publicação, em conjunto com as notas e comentários.

O que ora se publica aqui é, portanto, diferente do estudo original disponibilizado no repositório institucional da UFC e divulgado em artigos e eventos. Para esta publicação, preocupei-me em adaptar a linguagem acadêmica do trabalho original, buscando torná-la mais acessível ao público não especializado, permitindo que leitores interessados na tragédia grega possam se aproximar do texto com proveito e prazer.

Nesse sentido, acredito que seja útil apresentar alguns pormenores do percurso traçado para traduzir *As Suplicantes*, de Eurípides. Começo pela escolha da peça como objeto de estudo, que se deu por dois motivos: O primeiro foi o interesse pelo tema do luto na Grécia Antiga, que, além de ser parte central do enredo da tragédia, ocupa um lugar importante na religião, no teatro e mesmo na política das cidades gregas, sobretu-

do, de Atenas<sup>1</sup>. Na peça euripídiana, o luto não é apenas a expressão de uma dor pessoal; ele assume uma dimensão coletiva, envolvendo mães, esposas, filhos, anciãos e governantes. As mulheres de Argos, ao se colocarem publicamente como suplicantes, transformam a dor íntima da perda em um ato político e religioso, exigindo justiça para os mortos e dignidade para os vivos. A peça dramatiza a transição do sofrimento privado para a ação cívica, revelando como o luto, quando inserido no espaço público, pode se converter em força mobilizadora, geradora de memória e intervenção.

Além disso, o tratamento dado ao lamento fúnebre na peça revela a tensão entre os costumes tradicionais e as exigências políticas da *pólis* democrática. A recusa inicial de Teseu em agir, a deliberação pública sobre o pedido das suplicantes e a posterior necessidade de uma expedição militar atestam o peso que a memória dos mortos exercia sobre decisões coletivas, bem como o cuidado que se impunha na sua ritualização. Assim, o luto, na peça, é ao mesmo tempo lamento, linguagem e gesto de piedade. Esse entrelaçamento entre perda, memória e ação coletiva foi também o que motivou, de modo mais profundo, a escolha desta tragédia como objeto de tradução e estudo.

O segundo motivo pautou-se pela carência de traduções da peça em língua portuguesa. Em 2015, ao realizar um levantamento preliminar, para iniciar minha pesquisa, identifiquei apenas três traduções publicadas até aquele ano. A primeira, em prosa, foi realizada por Fernando Couto e lançada em Portugal em 1992. A segunda, em verso, é de José Ribeiro Ferreira, publicada inicialmente em 2006, também em Portugal, e posteriormente no Brasil, em 2012. Já em 2015, o Brasil recebeu a tradução de Jaa Torrano, incluída no segundo volume do *Teatro Completo de Eurípides*, publicado em formato *e-book* pela Editora Iluminuras, dentro

1. Na Atenas do século V a.C., o luto não era apenas uma vivência privada, mas assumia dimensões públicas e políticas. O exemplo mais emblemático é a oração fúnebre oficial (*epitáphios lógos*), instituída como rito cívico após a experiência da guerra, em que um orador destacado — como Péricles, segundo Tucídides (II, 35-46) — exaltava os mortos em combate, transformando a dor coletiva em afirmação ideológica dos valores democráticos da *pólis*. Em *As Suplicantes*, Eurípides reproduz a instituição da oração fúnebre através de Adrasto (vv. 857-917).

de uma coleção em três volumes.<sup>2</sup> Diante desse panorama, percebi não apenas uma lacuna editorial, mas também um obstáculo ao acesso e à circulação crítica da peça entre leitores, pesquisadores e estudantes. Essa constatação reforçou ainda mais o interesse pela peça.

Outro ponto do percurso foi o levantamento do estado da arte. Os estudos sobre *As Suplicantes* concentram-se, em sua maioria, no caráter eminentemente político da peça, em especial nas relações entre guerra, democracia e autoridade cívica em Atenas. Um dos trabalhos pioneiros nesse campo é o de Günther Zuntz, *The Political Plays of Euripides*, publicado pela primeira vez em 1955. Zuntz dedica um capítulo de seu livro à peça, situando-a no contexto das tensões vividas por Atenas nos primeiros anos da Guerra do Peloponeso. Sua leitura ressalta como a tragédia ecoa os debates políticos contemporâneos à sua composição, sobretudo no que diz respeito à reflexão sobre a legitimidade da intervenção armada, à responsabilidade da *pólis* para com os mortos e ao uso da linguagem cívica como instrumento de persuasão.

A partir de Zuntz, outros estudos se desenvolveram nessa mesma linha. Entre eles, destaca-se o artigo de D. J. Conacher, “Religious and Ethical Attitudes in Euripides’ *Suppliants*”, publicado em 1956 na *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* (vol. 87), que investiga como Eurípides representa atitudes religiosas e éticas n’*As Suplicantes*, e argumenta que, embora aparentemente sustentada por valores tradicionais (piedade, dever religioso, honra aos mortos), a peça questiona e até ironiza essas mesmas atitudes. Outro trabalho importante é o de Ann Michelini, “Political Themes in Euripides’ *Suppliants*”, publicado em 1994 no *American Journal of Philology*, que interpreta a peça levando em consideração os limites e as contradições internas do ideal democrático. A peça, segundo a autora, não é exatamente uma apologia à democracia, mas sim um campo de tensão entre a retórica democrática e os valores tradicionais.

2. As traduções do teatro completo de Eurípides feitas pelo prof. Jaa Torrano estão sendo atualmente reeditadas pela Editora 34.

Entre os pesquisadores brasileiros, merece destaque o artigo da Professora Filomena Hirata (USP), publicado em 2002, na revista *Synthesis* (La Plata), intitulado “O Saber de Teseu nas *Suplicantes* de Eurípides”. Nesse artigo, Hirata oferece uma leitura que destaca Teseu não apenas como um típico herói grego, mas como um intérprete dos valores cívicos e religiosos de Atenas. Seu saber se revela na articulação entre a atividade política e a mediação dos conflitos que tangenciam os valores citados, compondo um contraste entre o herói autônomo (como na peça *Hipólito* de Eurípides) e o personagem mediador consciente do papel público de Atenas (*As Suplicantes*). Também merecem menção os artigos de Evandro Luis Salvador (UNESP), publicados em periódicos como *Nuntius Antiquus* (2013), *Letras Classicas* (2013), *Archai* (2015), dentre outros. Nesses artigos, o pesquisador traduz partes da peça e analisa os seus mais diversos aspectos, como a súplica, os ritos fúnebres, bem como os aspectos políticos.

Em 2008, a editora britânica Duckworth publicou o estudo de Ian C. Storey, *Euripides: Suppliant Women*, que oferece uma análise panorâmica da peça com comentários sobre cada episódio, linguagem, estrutura e tradição textual. Também merecem menção os capítulos dedicados à peça em obras mais amplas sobre Eurípides e a tragédia grega como um todo, como o de Laura McClure no volume *A Companion to Euripides* (Blackwell, 2016), e o de Daniel Mendelsohn em *Gender and the City in Euripides' Political Plays* (Oxford University Press, 2002).

Assim, muito embora se diga que *As Suplicantes* figure entre as tragédias menos encenadas ou estudadas, existe uma sólida tradição crítica que a interpreta como uma peça emblemática para se pensar as relações entre tragédia e discurso político na Atenas clássica.

Quanto à escolha da edição do texto grego utilizada, recorreu-se à de Frederick Apthorp Paley (1880; 2010), e quando esta era lacunar, buscamos a solução de outros editores como Murray (1913) e Diggle (1994), a fim de reduzir ao máximo as lacunas e eventuais interpolações.

Na tradução da peça, optei pelo verso livre, não por não acreditar na fluidez da métrica, mas por propor um rigor menor em relação à forma em prol do sentido da peça na língua portuguesa. Baseio-me em

comparações feitas com outras traduções da peça para línguas modernas, verificando as escolhas feitas pelos tradutores a partir das edições utilizadas por eles, de modo a atingir não uma conformidade com as traduções já existentes, mas novas soluções no trato tanto com a língua de partida, como com a língua de chegada. As traduções consultadas foram: as inglesas de E. P. Coleridge, primeira edição de 1938, da editora Random House, e a de David Kovacs, edição revisada de 1998, da coleção Loeb Classical Library pela Harvard University Press – ambas em prosa; as portuguesas de Fernando Couto e José Ribeiro Ferreira, já citadas anteriormente; a espanhola de José Luis Calvo Martínez, pela editora Gredos, de 1995 – também em prosa; a francesa de H. Grégoire e L. Parmentier, edição de 2002, publicada pela editora Les Belles-Lettres e, posteriormente, na revisão do texto para esta publicação, a tradução de Jaa Torrano para as editoras Iluminuras (2015) e 34 (2023).

Por fim, aproveito o ensejo para agradecer a todos que se envolveram direta ou indiretamente para que este trabalho se realizasse. Orlando Luiz de Araújo, meu estimado orientador e primeiro leitor da minha tradução, com sua sutileza e inteligência, observou todas as etapas, tanto do estudo quanto da tradução, sugerindo melhorias que eu jamais teria pensado; os membros da banca de qualificação e defesa da dissertação, professores Robert de Bröse, Walter Carlos Costa e Marcus Mota enriqueceram grandemente os pontos centrais do estudo; meu marido, Maciel Junior, acreditou em mim muito mais do que eu mesma e minhas filhas, com sua pureza amorosa, me motivam a estudar mais e mais por elas.

Estendo os agradecimentos a todos os meus alunos, colegas de profissão e seguidores das redes sociais que acreditam no meu trabalho e torcem por mim. Agradeço, por fim, o apoio e a confiança do meu editor, Marcelo Toledo, que, generosamente, me deu a oportunidade de difundir a palavra de Eurípides Brasil afora.

Fortaleza, agosto de 2025.  
Vanessa Silva Almeida Maciel.

## INTRODUÇÃO

**A**s *Suplicantes*, de Eurípides, participa do que chamamos, na mitologia, de ciclo tebano, isto é, o conjunto de mitos que envolvem Tebas, bem como os membros da família real desta cidade. As histórias mais antigas desse ciclo são o rapto de Europa, a fundação de Tebas por Cadmo, o amor entre Zeus e Sêmele, bem como a impactante passagem de Dioniso pela cidade, representado na célebre peça *Bacantes*, também de Eurípides. Entretanto, o principal eixo do ciclo tebano é constituído, sem dúvidas, pelo mito da maldição dos descendentes de Laio, a saber, Édipo e seus filhos, os chamados Labdácidas<sup>3</sup>. Tal mito possuía grande relevo no pensamento coletivo da Grécia Antiga, pois a querela entre os irmãos Etéocles e Polinices, por causa do trono de Tebas, deu origem à primeira grande empreitada militar da Idade dos Heróis, conforme indica Hesíodo nos *Trabalhos e os Dias* (vv. 161-163), precedendo a maior guerra, que foi a de Troia. Essa empreitada foi justamente a funesta expedição que o rei Adrasto enviou de Argos para ajudar Polinices a recuperar o seu direito de governar, que será o ponto inicial de *As Suplicantes*.

O mito remonta a fontes antigas. Já em Homero é possível encontrar algumas referências<sup>4</sup>, mas as fontes mais completas foram, certamente, a *Tebaida* e os *Epígonos*, poemas pertencentes ao Ciclo Épico dos

---

3. São chamados Labdácidas em referência ao nome de Lábdaco, pai de Laio e fundador dessa dinastia tebana.

4. *Il.* 4. 376-399; 10. 285-290.

quais só restaram fragmentos.<sup>5</sup> Entretanto, ao que tudo indica, em nenhuma dessas versões há menção a Atenas. Somente no final do século V a.C., por volta de 475, nos festivais de teatro, começa-se a perceber a incorporação de Atenas ao mito tebano, com Teseu sendo o responsável pela recuperação dos corpos dos guerreiros argivos que pereceram na batalha diante das sete portas de Tebas<sup>6</sup>. Até onde se pode afirmar, é Ésquilo quem primeiro faz essa incorporação e estabelece uma tradição de associar Atenas com o mito da querela entre os irmãos. Foi justamente esse tema que, no referido ano, lhe serviu de base para a composição de peças como *Eleusinos*, *Argivas* e *Filhos dos Sete*, que mostram uma situação posterior ao conflito representado em *Os Sete Contra Tebas*, mas das quais só nos restaram poucos fragmentos<sup>7</sup>.

Baseado também nesse mito e provavelmente inspirado por seu predecessor, Eurípides compõe *As Suplicantes*, peça imprecisa, permeada de mensagens subliminares, críticas e máximas que respondem a um contexto difícil para a sociedade ateniense. Nas palavras de David Kovacs, na introdução à sua tradução da peça, “*Suplicantes* [...] reflete a realidade política de seus dias”<sup>8</sup>. De fato, os cidadãos estavam há alguns anos vivenciando a Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.), e a peça traz para o palco cenas que, certamente, remetiam aos assuntos da ordem do dia na Assembleia.

## AS SUPLICANTES E A HISTÓRIA

Sabe-se que a encenação de *As Suplicantes* ocorreu durante a Guerra do Peloponeso, mas uma data precisa é difícil de ser fixada. É provável

5. *Tebaida*: Frags. IV, V e VII; *Epígonos*: Frag. I. Sobre este assunto vide G. L. Huxley, *Greek Epic Poetry*, 1969, p. 39-50.

6. De acordo com Ferreira (1986), a associação do mito dos Sete a Atenas pode ter começado já no século VI com as propagandas políticas de Psístrato.

7. Vide Allan H. Sommerstein (2002), *Greek Drama and Dramatists*, p. 34.

8. Kovacs, 1998, p. 3 – tradução nossa.

que a peça tenha sido encenada em qualquer ano entre 424 e 416 a.C.<sup>9</sup>, e muitos acontecimentos ocorridos nesse período poderiam servir de pistas para situarmos a peça nesse intervalo de tempo.

Se admitirmos, por exemplo, que a peça tenha sido composta e encenada em 424 a.C., seríamos levados a crer que a batalha de Délion nesse mesmo ano – da qual Atenas saiu derrotada – teria sido viva fonte de inspiração para Eurípides, já que o episódio com os beócios, ocorrido durante a batalha, envolveu a recusa destes em devolver os corpos dos hoplitas mortos, mesmo após o pedido feito pelo arauto ateniense<sup>10</sup>.

Em 425, um ano antes, acontece a desastrosa derrota de Esparta na batalha de Pilos. Nessa ocasião, Esparta oferece uma trégua, mas Atenas, envaidecida pela vitória e influenciada pelos discursos de Cléon, passa a resistir<sup>11</sup>. Uma possível referência a isso pode ser encontrada em *As Suplicantes* no relato de Adrasto (vv. 739-43), que pode ser interpretada como uma crítica de Eurípides à falta de prudência dos atenienses, constituindo, assim, mais um indício para situarmos a peça no período mencionado.

Por outro lado, se tiver sido encenada em 420 a.C., além da influência temática da batalha de Délion, há também o fato de Atenas ter concretizado uma aliança com Argos, nesse mesmo ano, a fim de se fortalecer na Guerra do Peloponeso<sup>12</sup>. A cena final da peça, quando a deusa Atena aparece *ex machina* exortando Teseu a selar o trato com Adrasto na fórmula determinada por ela (vv. 1187-95), pode estar se referindo a isso.

Não podemos ignorar também o *encomium* presente no argumento da peça. Eurípides parece exaltar Atenas em suas tradições, permitin-

9. Entre os que situam *As Suplicantes* em 424 a.C. estão Zuntz (1955) e Webster (1967); Collard (1975), embora não opte por nenhuma data, argumenta que é mais aceitável a data mais remota.

10. Tucídides (4. 97-101) narra esse episódio com muita riqueza de detalhes, o que leva a crer que o evento tenha causado certa comoção na população ateniense, justamente por estarem em questão a devolução dos cadáveres e o dever sagrado das honras fúnebres, que os beócios não respeitaram.

11. Tucídides, 4.17-21.

12. *Ibid.*, 5. 44-48.



do supor que se a cidade voltasse a cultuar os antigos valores e as leis naturais e divinas, seria a única capaz de equilibrar o turbilhão provocado pela guerra. Nesse sentido, Eurípides logra mostrar que através de Teseu, um governante idealista e democrático, Atenas incorre na eterna gratidão de uma das maiores cidades da Grécia: Argos. Com isso, mostra-se superior às outras cidades, principalmente à sua rival Tebas, na medida em que defende os costumes pan-helênicos e tem, sozinha, a capacidade física e moral de impor sua vontade<sup>13</sup>.

Os fatos históricos e políticos mencionados, sem dúvida, são úteis para iluminar a interpretação de *As Suplicantes*, e mostram o modo como o teatro, utilizando-se dos acontecimentos que movimentavam a sociedade ateniense, enraizava-se profundamente nela. Porém, a tragédia não se reduz a um reflexo direto de eventos contemporâneos. Sua força está, justamente, em ultrapassar o imediato, em transformar o dado histórico ou mitológico em dilema humano, e a conjuntura política em inquietação ética e social.

*As Suplicantes* é, portanto, menos um comentário sobre uma guerra específica e mais uma meditação sobre a justiça, o luto e a responsabilidade coletiva diante da morte. A peça convoca a *pólis* a olhar para si mesma: suas leis, suas crenças, suas práticas funerárias e seus limites morais. Por meio da poesia e da performance dramática, Eurípides elabora um espaço em que a memória dos mortos se inscreve não apenas como matéria de lamento, mas como um princípio fundador de reflexão sobre o viver em comum.

Assim, embora o pano de fundo histórico seja relevante para a compreensão da peça, é a dimensão trágica, com sua linguagem ritmada, seus coros enlutados, seus discursos contrapostos, que permite à peça continuar ressoando para além de seu tempo, abrindo caminhos para novas leituras, seja no campo da política, da religião ou da experiência do luto.

13. Vide Mastronade (2010, p. 257).

## DIREITO E JUSTIÇA

O tema de *As Suplicantes* é o resgate dos corpos dos guerreiros argivos das mãos de Creonte, o que leva à consideração de duas questões primordiais para o entendimento da peça: a justiça e o direito. A justiça, perpassando toda tragédia grega, domina peças como a *Oresteia*, *Antígona*, e *Orestes*, por exemplo, e o direito – conceito atrelado ao de justiça – é representado por personagens que lutam por sua garantia, tanto no âmbito natural como divino. Em *As Suplicantes*, Teseu é um desses personagens que, representando Atenas, desempenha o papel de mantenedor do direito e da justiça. É possível que a inserção de Atenas, e, consequentemente, de Teseu no mito do resgate dos corpos dos Sete tenha visado a uma propaganda política<sup>14</sup>, mas também não se nega que esses valores tinham um sentido bem mais profundo na vida dos cidadãos atenienses, do contrário, não teriam sido tão bem explorados pelos dramaturgos no teatro grego, e nem, em particular, receberiam tanta atenção de Eurípides na peça em questão.

A origem da querela entre os dois irmãos ocorre devido a uma violação de direito. Etéocles não cede o trono ao irmão quando é chegado o tempo de Polinices governar. Então, no exílio, o irmão usurpado encontra o auxílio necessário para tomar posse do que deveria ser seu por direito, já que “os que ficaram foram injustos com os ausentes” (*Supl.* 152). Adrasto, que então passara a ter um vínculo familiar com Polinices devido ao matrimônio deste com uma de suas filhas (v. 145), utiliza esse argumento para justificar sua liderança na expedição contra Tebas, e continua dizendo a Teseu: “Foi para vingar isso que fui” (v. 154).

Ainda que consideremos o não cumprimento do acordo por parte de Etéocles, a problemática que se coloca é que os deuses não viram com bons olhos a empreitada de Adrasto para “corrigir” a injustiça em favor do genro. Isso, no entender de Teseu, e do próprio Adrasto, é que

14. Vide nota 6 (p. 16).

frustrou o sucesso dos argivos. Adrasto favoreceu “os ânimos em vez da prudência” (v. 161), e o que parecia justo na sua visão, tornou-se a causa da ruína de sua cidade. Quando, então, o rei argivo vem a Teseu, “com mão suplicante” (v. 108), pedir que ele recupere os mortos retidos por Creonte em Tebas, espera encontrar em Atenas valimento e a segurança das normas, especialmente as que são regidas pela piedade para com os mortos e o trato para com o suplicante. A recusa de Teseu, surpreendente no início, é colocada como uma questão de justiça: o herói não considera justo para com Atenas tornar-se aliado de Adrasto, já que ele “desprezou com violência os deuses” (v. 231).

Entretanto, se por um lado os deuses não consentiram na restituição do direito de Polinices ao trono de Tebas por meio da expedição argiva, por outro, é a própria justiça divina que dessa vez clama, através da súplica de Adrasto e das mães dos guerreiros jazentes, que uma atitude seja tomada. Era uma norma divina e pan-helênica prestar as honras fúnebres aos mortos, de modo que a violação dessa norma feria gravemente a justiça e a todos os gregos de modo geral, além de insultar a dignidade humana.<sup>15</sup> Teseu parece não perceber isso de imediato, e é Etra, sua mãe, totalmente identificada com o sofrimento das suplicantes que estão aos seus joelhos (v. 43), que o exorta a observar a justiça e a lei divina: “Primeiramente, filho, as leis divinas exorto-te a considerar, para não errares desonrando-as” (v. 301-2). Etra não quer que o filho cometa o mesmo erro de Adrasto ao desprezar os deuses, e deixa isso bastante claro na exortação que faz (vv. 296-331). “Com os injustos é preciso ser audaz” (v. 304), e Teseu deve então tomar para si a obrigação de deter “os que violam a lei de toda a Hélade” (v. 311).

15. Georgoulaki, 1996, p. 99.

## A NORMA DOS RITOS FÚNEBRES

O resgate dos corpos, o sofrimento causado pela guerra e o cumprimento dos ritos fúnebres são as forças motoras de *As Suplicantes*, pois a peça, ao encenar a desolação das mães argivas na luta para recuperar os corpos dos filhos, promove uma profunda reflexão sobre a manutenção da “antiga lei dos deuses” (*Supl.*, 563) e da “norma de toda a Hélade” (*Supl.*, 311), muito caras à cultura grega. A peça pode ser dividida em três grandes partes segundo a sua ação: a primeira é a súplica das argivas à Etra, mãe de Teseu que, por seu lado, intercede junto ao filho pela recuperação dos mortos (v. 1-364); a segunda é o embate de Teseu com os tebanos seguido de sua vitória (v. 754-777); e a terceira é a representação dos ritos fúnebres (v. 778-1164). Nota-se, no entanto, que o resgate dos corpos e a ênfase na necessidade do cumprimento dos ritos estão presentes nas três partes.

Na literatura grega há um considerável destaque para as honras fúnebres e a sepultura dos mortos. Embora não esteja explícita n’*As Suplicantes* a questão sobrenatural da alma que fica impedida de adentrar o Hades quando o corpo não é sepultado, em Homero ela é evidente. Como podemos ver na *Ilíada*, Pátroclo aparece em sonho a Aquiles instando-o para que este o sepulte depressa, de modo que ele consiga transpor os portões do submundo: “Tu dormes, ó Aquiles, e já te esqueceste de mim./ Enquanto era vivo não me descuraste; só agora que estou morto./ Sepulta-me depressa, para que eu transponha os portões de Hades” (*Il.* 23. 69-72). Semelhantemente, na *Odisseia*, Odisseu encontra-se com o espectro vagante do companheiro Elpenor na entrada do Hades, e este lhe pede para ser sepultado: “Ai, senhor, te peço que te lembres de mim!/ Não me deixes sem ser chorado e sepultado/ quando regressardes para casa, para que não me torne contra ti/ uma maldição dos deuses” (*Od.* 11. 71-4)<sup>16</sup>.

16. Os trechos da *Ilíada* e da *Odisseia* citados são extraídos da tradução de Frederico Lourenço (2011; 2013).

Os épicos homéricos, assim como outras fontes, chamaram a atenção, em certa medida, para a necessidade sagrada da condução dos ritos fúnebres, de modo que a tradição estimulou cada vez mais essas práticas rituais, a tal ponto que, tendo o morto os seus direitos e privilégios, os quais envolviam a lamentação (*thrénos*) e a solenidade do enterro, em alguns rituais específicos, acreditava-se que o seu corpo se tornava sagrado por se transformar em uma espécie de oferenda aos deuses ctônios<sup>17</sup>. Em *As Suplicantes* podemos ver uma breve alusão a isso quando as mães cantam: “Hades venera este coro” (v. 75). É o coro que lamenta, concedendo, assim, parte do privilégio ao morto, à oferenda que será mais tarde consagrada ao deus dos infernos.

Pode-se, assim, dizer que, na cultura grega antiga, em maior ou menor grau, houve uma preocupação sobrenatural e religiosa acerca da sepultura dos mortos. Abandonar propositalmente um cadáver às feras ou, por negligência ou vingança, não o sepultar dignamente, era uma grande impiedade, contra a qual, por exemplo, Antígona se posiciona na peça homônima de Sófocles, e não hesita em dar sua vida pela causa que ela sabe ser justa: os mortos têm direito à sepultura.

## A GUERRA RESTAURADORA

É devido ao teor de justiça da exortação de Etra (vv. 297-331) que Teseu se prepara para recuperar os corpos dos guerreiros em Tebas. Primeiramente, tenta de modo amistoso, por palavras (vv. 381-98), mas é interrompido pelo arauto tebano, que exige, em nome de Creonte, a expulsão dos argivos de Atenas. Ora, o asilo aos suplicantes integra uma norma divina<sup>18</sup> que Tebas parece ignorar, da mesma forma que desconsidera os direitos dos mortos à sepultura, subordinando a justiça ao ódio. A peça apresenta, notoriamente, um caráter antitebano, e Eurípides põe

17. Vide Geogourlaki, 1996, p. 103.

18. O tema do asilo aos suplicantes é desenvolvido também por Eurípides em *Heráclidas* (430 a. C.).

na boca do arauto toda a violência que a cidade de Cadmo representa: o desprezo aos valores fundamentais, às instituições e, sobretudo, às normas divinas. Teseu, por seu lado, ao ver sua tentativa de diálogo e mediação frustrada, decide empreender uma guerra a fim de preservar o bem comum de toda a Grécia e, por mais paradoxal que possa parecer, através da guerra, restabelecer a paz e a justiça.

Duas guerras são, portanto, colocadas diante do público: a empreendida por Adrasto em favor da recuperação do trono tebano por Polinices, que, embora não faça propriamente parte da ação da peça, constitui indiretamente seu enredo, e a empreendida por Teseu em favor da recuperação dos mortos insepultos em Tebas. A diferença entre elas está no fato de que a primeira foi guiada por um espírito de intemperança, à revelia dos deuses; a segunda, pela justiça e pelo clamor divino e social do cumprimento de um dever sagrado. Isso faz com que deixemos de esperar em Eurípides um pacifista sentimental, mas antes o podemos ver como um defensor dos valores, o que pode ser reforçado ao observarmos o modo como ele preenche a peça de um tom moralizante, evidenciado nas máximas sobre a providência dos deuses (vv. 195-227), a vaidade humana (v. 127; 216; 575), a benevolência das instituições (vv. 403-8), as consequências da guerra (vv. 1090-3), etc. A própria proposição da peça apresenta o elogio a Atenas, algo que, por um lado, exalta a cidade, por outro, também serve para criticar seus erros e excessos..

Ésquilo, nos *Eleusinos*, não levou essa exaltação tão longe, e as palavras foram suficientes para que Teseu recuperasse os mortos e lhes prestasse as honras fúnebres; em *As Suplicantes*, Eurípides quer ir além e propõe uma guerra; propõe mais mortos para resgatar os mortos de uma guerra precedente<sup>19</sup>.

19. Plutarco, na *Vida de Teseu* (29. 4), desconsidera a versão de Eurípides, afirmando que Teseu recuperou os mortos através da persuasão, tal como representou Ésquilo em *Eleusinos* e conforme concordam outras fontes antigas.

## O LAMENTO FÚNEBRE DAS MULHERES E DAS MÃES

Outra força motora de *As Suplicantes* é o lamento fúnebre do coro de mães argivas pelos seus filhos mortos e insepultos, lamento este que perpassa a peça inteira, do párodo ao êxodo, conferindo-lhe enfaticamente seu tom desolador. As lamentações das argivas são o conteúdo substancial de todo o canto coral da peça. Para elas há, sim, uma dor maior do que a de perder os filhos: é vê-los privados da sepultura. E se não há meio de aplacar a dor causada pela morte, resta-lhes o amargo consolo de enterrar os filhos dignamente, pelo que elas suplicam. Chegam ao ponto de considerar dolorosa e ao mesmo tempo bela a visão dos corpos dos filhos (v. 782-3).

N'As *Suplicantes*, o lamento das personagens é de duas ordens: masculino (representado por Adrasto), e feminino (representado pelas mulheres do coro). Para Adrasto, pesa a responsabilidade de uma parte formal do rito: a oração fúnebre e o elogio dos mortos (vv. 857-932). Para as mulheres, cabe o lamento<sup>20</sup>.

A própria tradição evidencia o papel das mulheres e sua responsabilidade no luto<sup>21</sup>. Na tragédia grega: encontramos figuras como Electra, Antígona, Hécuba, Andrômaca, todas entregues à imposição da tarefa de lamentar, de prantear e de cumprir os ritos.

Em meio ao lamento das mulheres, ocupa lugar especial o lamento das mães. *As Suplicantes* é uma peça maternal. A figura da mãe está presente desde o prólogo com a figura de Etra, passando pelo estásimo, com o canto coral das mães argivas, e seguindo-se com sua presença até o final da peça. Se considerarmos, como Nicole Loraux, que a maternidade é um *télos* para as mulheres atenienses, sendo os filhos o objetivo de suas vidas, perdendo-os, naturalmente são elas as primeiras a

20. Margaret Alexiou, em seu livro *The Ritual Lament in Greek Tradition* (2008) argumenta que as duas funções eram muito bem delimitadas entre homens e mulheres no contexto fúnebre.

21. Veja-se o artigo “A dor da perda: as Mulheres e o Luto na História”, de Ricardo da Costa (2014).

assumirem o luto, pois perdem parte de seu papel no mundo<sup>22</sup>. Na peça temos notícia de que o coro é formado de outras mulheres (parentes, esposas e amigas) e até mesmo de crianças (os filhos dos guerreiros) (v. 106), mas são as mães que lideram o grupo (v. 100).

A figura materna também é preenchida em segundo plano pela presença simbólica de Deméter cujo templo dá abrigo à cena inicial da peça euripídiana. Mas o que essas mães têm em comum? O que as une ali, diante do templo das Duas Deusas?<sup>23</sup> Ora, Deméter está sempre associada à sua filha Perséfone<sup>24</sup>. O rapto desta última por Hades causou na deusa uma tristeza profunda que se alastrou por toda a terra<sup>25</sup>. As suplicantes argivas, por seu lado, perderam seus filhos no combate contra Tebas, e a dor que sentem, “a maior de todas as dores”, (v. 786), revela-se em toda a peça. A presença de Deméter, portanto, no pano de fundo, transmite uma associação bem mais profunda com essas mães, pois ela também, cheia de dor, lamentou amargamente a perda de sua filha<sup>26</sup>. Eurípides não escolheu Elêusis aleatoriamente para compor o cenário inicial de sua peça. O templo de Deméter possui o laço que une aquelas mães: o sofrimento pela perda dos filhos.

Etra, por seu lado, associa-se com as suplicantes, não pelo fato de ter perdido um filho, mas porque compartilha com elas a maternidade e o sentimento de pesar que preenche todo o ambiente da peça. Tal sentimento a acomete de tal modo que ela, envolta pelos ramos súplices (v. 32; 103), e entrando em contato com a dor das mães argivas, senta-se junto ao altar de Deméter, lançando também lágrimas de lamento com véus sobre os olhos, ainda que não seja uma delas (v. 292).

22. Loraux, 1994, p. 16.

23. Os gregos não dissociavam a figura de Deméter da de Perséfone, e frequentemente se referiam a elas juntas como “as duas deusas”.

24. O mito de Deméter e Perséfone pode ser encontrado em diversas fontes, entre elas, o *Hino à Deméter*, atribuído a Homero.

25. Em razão de sua tristeza, Deméter não intervinha na fertilidade da terra, de modo que esta não mais produzia frutos (Cf. *Hino à Deméter*, 305-7).

26. Cf. *Hino à Deméter*, 47-50.

Como se vê, a associação de Etra com as mães argivas não ocorre apenas pelo poder de interceder por elas, ou devido à recomendação sagrada de atender a uma súplica, mas, principalmente, devido a uma identificação automática e quase total: Assim como as suplicantes, Etra é uma anciã (*geraiá* – v. 42) que outrora deu à luz um filho, como elas também deram (*étekes kaí sý, ó pótnia, kouíron* [...] – v. 55). Com isso, Etra julga que também pode lamentar pelas desventuras daquelas que compartilham com ela a condição da maternidade e da velhice.

Segundo Nicole Loraux, “entre as mães enlutadas há como que uma terrível cumplicidade, ou melhor [...] uma *companhia*”<sup>27</sup>. É justamente essa companhia que une o coro de suplicantes na peça de Eurípides. Quando se referem umas às outras como *ksynalgedónes* (*companheiras de dores* – v. 74), estão afirmando essa triste cumplicidade, essa companhia paradoxal que faz com que sejam confortadas do seu sofrimento com outro de igual intensidade, e consoladas da sua dor com a de outras mães que sentem a mesma “dor geral que contém em si todas as dores”.<sup>28</sup>

O sofrimento materno se apresenta com certa recorrência em tragédias euripidianas, especialmente as que tratam do tema da guerra. N’As *Fenícias*<sup>29</sup> (c. 411 a. C.), por exemplo, perceberemos a menção aos lamentos das mães e das donzelas tebanas, ouvidos em todos os lares da cidade, tão intensos que se assemelhavam a trovões (v. 1033-40). Na mesma peça, o ápice da expressão de uma dor irrefreável é a cena do ato suicida de Jocasta pela perda dos filhos (vv. 1455-9). N’As *Troianas* (415 a. C.), Andrômaca, prenunciando a morte de seu filho Astíanax, pede-lhe que a beije uma última vez, já que não haveria outra, lamentando ter sido de balde o desvelo materno diante da tão amarga perda (v. 757-63).

27. Loraux (1994, p. 11).

28. *Ibid.* p. 10.

29. As *Fenícias* se insere no mesmo ciclo mitológico de *As Suplicantes*: o cerco de Tebas pelos argivos. Porém, o enredo se dá em um tempo anterior ao da última peça. É ainda o momento do combate, e o enfoque é dado aos tebanos.

Ainda n’As *Troianas*, Hécuba, “o paradigma da maternidade enlutada”,<sup>30</sup> chora seus filhos e não esconde seus gemidos e prantos, incentivada que é pelo pedido do coro: “geme, mãe!” (v. 1229).

Como nas peças mencionadas, n’As *Suplicantes*, o sofrimento materno não se restringe apenas aos planos emocional e psicológico, mas se faz ver também no plano físico. Ainda conforme Loraux, “as lágrimas das mães não são apenas um *tópos*, mas a própria realidade, anterior a qualquer declaração ideológica e como que por natureza não encetada”<sup>31</sup>. A ação de sulcar as faces com as unhas e sangrarem a pele (v.76-7), muito mais do que o mero desespero, é a forma encontrada de expressarem, no plano físico, a honra aos mortos desrespeitados pela privação da sepultura (v. 78).

## O LAMENTO DE ADRASTO E SUA ORAÇÃO FÚNEBRE

O lamento de Adrasto não se revela através das expressões físicas de dor e sofrimento, como no caso das mães, mas pelo aprendizado que demonstra adquirir ao longo da peça. O rei argivo reconhece desde o início que a causa de sua ruína foi sua falta de prudência (v. 128; 155-156; 160), o que, para um rei derrotado e velho (v. 118, 128; 166), é causa de grande humilhação. Seus lamentos e seus remorsos se expressam em total harmonia com o enredo da peça, fazendo referências diretas ou indiretas a episódios trazidos para dentro da cena, e que ele reconhece ter sido o instrumento causador: deseja ser engolido pela terra (v. 829) – referência ao destino de Anfiarau (v. 500-1; 925-7); deseja ser arrebatado por um furacão (v. 830), referência ao vendaval de poeira que cobriu a batalha (v. 687-8); em seguida, deseja ser fulminado pelo raio de Zeus (v. 831), em referência direta ao destino de Capaneu (v. 495-6). O rei

30. Loraux, *op. cit.* p. 36.

31. Loraux, *op. cit.* p. 19.

toma, portanto, para si toda a responsabilidade da derrota, e julga-se merecedor a um só tempo de todas as más sortes de seus guerreiros. E, numa tentativa de compensar as perdas, sua oração fúnebre é carregada de elogios aos mesmos guerreiros que, em *Os Sete Contra Tebas*, são descritos como ímpios e cruéis.<sup>32</sup>

Adrasto, sendo também um suplicante, compartilha do fardo das mães argivas (v. 20), mas seu sofrimento, diferentemente de uma dor afetiva, como é a das mães, se concentra em um tardio reconhecimento da sua falta de prudência em comandar a “mais desgraçada expedição que enviara de seu palácio” (v. 22-3). Seu sofrimento está fortemente relacionado ao seu aprendizado, adquirido através de um erro. O rei aprende, tardiamente, inúmeros valores tanto sócio-políticos quanto humanos<sup>33</sup>, amadurece e passa a encarar a guerra de modo prudente<sup>34</sup>, ele admite que preferiu a *euppsychía* (bravura) à *euboulía* (prudência) (vv. 161-162).

O discurso de Adrasto é, assim, o de um vencido. Até então, só se tinha ouvido a voz dos vencedores: os tebanos. Mas o que será que os argivos teriam a dizer sobre o quadro terrível que aqueles lhes pintaram? O que Adrasto sente após o fracasso de sua empreitada? Duas cenas d’*As Suplicantes* envolvendo o soberano argivo merecem destaque para responder a tais perguntas: 1) o primeiro episódio da peça (o diálogo em esticomítia com Teseu) e 2) o diálogo do rei com o coro nos versos 798-836.

Ainda no prólogo, Etra faz a descrição tanto da posição quanto do estado de Adrasto: “[...] e compartilhando o fardo com estas que precisam de mim, Adrasto, com os olhos marejados de lágrimas, aqui jaz [...]” (v. 20-3). Em seguida, Teseu pergunta: “quem é este que geme às portas em prantos?” (v. 104). Nesses versos, pode-se inferir que Adrasto não estava junto das mães ao redor de Etra, e sua posição é humilhan-

32. Cf. Esq. *Os Sete* v. 571-575.

33. Vide a oração fúnebre de Adrasto (vv. 857-916).

34. Cf. Ferreira, 1986.

te: ele jaz e geme às portas. Entretanto, apesar do desconforto de sua posição e da compaixão que ela poderia causar, Teseu não se identifica com sua dor. Pelo contrário, recebe-o com rispidez e indiferença (v. 110-3), e quando toma conhecimento da causa que o trouxera a Atenas, critica-o severamente em todos os pontos que o velho rei errou (195-249). Ao narrar para o Egeida como tudo aconteceu, Adrasto termina por cavar um grande abismo entre ele e Teseu, e só consegue aumentar sua irritação à medida que lhe revela como procedera para empreender a expedição<sup>35</sup>.

Quando, no verso 155, Teseu pergunta se Adrasto consultou os adivinhos para saber das condições para a empreitada, a resposta de Adrasto é direta: “Ai de mim! Atinges-me precisamente onde falhei” (v. 156). Em seguida, no verso 161, ao afirmar que ele preferiu a *euppsychía* em vez da *euboulía*, Teseu abre para Adrasto um doloroso espaço para que ele confirme seu erro, algo moralmente difícil para o ancião suportar:

Mas diante da pessoa mais forte da Hélade,  
ó rei de Atenas, tenho vergonha  
de prostrar-me por terra e abraçar-te os joelhos,  
Eu, ancião, e outrora feliz soberano.  
Porém, a necessidade obriga a ceder às desgraças.  
Salva meus mortos e apieda-te de meus males.  
(Eur. *Supl.* v. 63-66)

É tocante o pedido de Adrasto e intrigante a razão pela qual Teseu não se dispunha imediatamente a ceder. A opressão sofrida pelo rei argivo é dolorosa, pois ele, um ancião (*poliós*), vendo-se na situação de ter de se prostrar por terra, abandonando sua antiga e abastada soberania, e sendo obrigado pela necessidade, só tem, como último recurso e esperança, a boa disposição de Teseu. Adrasto sofre as consequências de

35. Cf. Hirata (2000).

uma *hýbris*, e sofre mais ainda à medida que reconhece que sua vaidade afetou todo bem comum da cidade.

No diálogo com o coro (vv. 798 a 836), por ocasião da chegada das tropas de Teseu trazendo os cadáveres, os sofrimentos de Adrasto se mostram mais intensos e mais performativos. Ele inicia a cena expressando o desejo de que o pranto das mães funcione como uma antifona ao seu (v. 800), criando um coro duplo, em que o seu lamento pessoal se projeta como voz-guia. Essa imagem de alternância – de uma dor que se deseja acompanhada e amplificada – inscreve-se na tradição coral do *thrênos*, mas também revela uma tentativa de centralizar sua própria experiência de sofrimento. Adrasto deseja que a dor coletiva responda à sua, que ecoe sua aflição.

Logo em seguida, suas falas são entrecortadas por interjeições de lamento – “iô, iô”, “ai, ai” (vv. 805–806) – que não apenas pontuam a dor, mas também desestabilizam qualquer estrutura lógica ou deliberativa. A linguagem de Adrasto se torna fragmentada, quase descontrolada, devolvendo à cena uma força particular do grito e do gemido. Há aqui um deslocamento claro da função que ele desempenhava no início da peça para o papel de enlutado, figura dilacerada pela perda e pelo fracasso.

Essa mudança de posição dramatúrgica é significativa: Adrasto, que antes tentava explicar sua expedição fracassada contra Tebas, aparece agora despido de argumentos e envolto no *páthos*. Seu discurso cede lugar ao ritual, e sua voz se aproxima da do coro das mães, que permanece sendo a grande instância do sofrimento e da evocação dos mortos ao longo da peça.

Assim, esse trecho funciona como ponto de inflexão na trajetória emocional de Adrasto dentro da tragédia: a sua voz, antes política, torna-se agora parte do ritual, e sua presença, antes hierárquica, dissolve-se na tessitura coletiva do lamento. A cena opera como uma reconciliação entre o rei fracassado e as mães enlutadas, ainda que essa reconciliação seja permeada por tensões dramáticas que Eurípides não desfaz inteiramente.

Destaca-se também a cena da oração fúnebre que o rei argivo faz em honra dos guerreiros mortos (vv. 857-917).<sup>36</sup> Podemos apontar alguns aspectos para a compreensão desta cena, tais como uma certa ironia euripídiana no trato com as virtudes e os vícios humanos, a contradição estabelecida por Teseu da imagem desmedida dos guerreiros argivos (v. 127) e sua posterior solicitação a Adrasto para relatar suas virtudes (vv. 840-5), e a discrepância entre a imagem dos guerreiros em *Os Sete contra Tebas*, de Ésquilo e no discurso de Adrasto n’*As Suplicantes*.

Na peça esquiliana, os argivos revelam-se excessivos em sua crueldade e desrespeito pela moralidade humana<sup>37</sup>, e sua violência é enfatizada pelo mensageiro ao descrever suas figuras nas portas tebanas à espera do combate (Esq. *Se.* vv. 369-685). Porém, na peça de Eurípides, embora haja alguma menção às jactâncias dos argivos em empreender a expedição (v. 127), eles são retratados por Adrasto como homens virtuosos e moderados (vv. 861-6). Isso é algo contraditório no universo do mito. Na peça de Ésquilo, não há outra razão pela qual Zeus tivesse fulminado Capaneu pelo raio que não fosse sua *hýbris* (v. 158), mas Adrasto o descreve como “incapaz de ser soberbo” (v. 862).

A cena parece estar carregada de ironia e ambivalência no que diz respeito a visão de Eurípides acerca do instituto da oração fúnebre que, pelas leis de Sólon instituídas em Atenas<sup>38</sup>, fixaram o princípio de não se dizer mal dos mortos<sup>39</sup>. Por outro lado, considerando a peça por um viés mais otimista, não se pode ignorar que a oração fúnebre de Adrasto, ainda que contenha a mordaz ironia de Eurípides sobre a tradição estabelecida em Atenas, mantém, ao mesmo tempo, uma expressão positiva dos valores cívicos que os espectadores atenienses prezavam.<sup>40</sup> Adrasto,

36. A referida cena constitui um dos pontos mais debatido em *Suplicantes*. Sobre os argumentos de debate, vide Conacher (1956), e Storey (2008).

37. Cf. Storey, 2008, p. 65.

38. Cf. Tucídides (2, 42); Platão, *Menexêno*, 234c e Plutarco, *Vida de Sólon*, 21, 1.

39. Essa ironia de Eurípides é muito bem analisada por Greenwood (1953), Conacher (1956), Fitton (1961) e Torrano (2019).

40. Cf. Storey, *op. cit.*, p. 70.

devido ao seu aprendizado, está vendo o mundo através de outro ângulo e, nesse sentido, sua oração fúnebre se torna uma declaração dos valores considerados importantes para um ideal democrático. Distanciando-se dos valores heróicos arcaicos, o rei argivo não faz o elogio fúnebre através da genealogia dos heróis, mas sim, exaltando-lhes as qualidades desejáveis pela *pólis* e que podem abranger todos os homens.

## OS LAMENTOS DE EVÁDNE E ÍFIS

O impacto causado pela cena do suicídio de Evádne suscita algumas perguntas: o que Eurípides quis comunicar ao inserir repentinamente uma mulher apaixonada se atirando do topo de uma rocha a uma pira para morrer junto ao corpo do marido, e um pai que assiste a tão sinistro espetáculo sem nada poder fazer? Qual a relação estabelecida pelo poeta entre esta cena e o restante da peça? Eurípides poderia muito bem finalizar *As Suplicantes* com o retorno dos cadáveres, e estaria, com isso, em conformidade com a unidade aristotélica da tragédia. Porém, não satisfeito, surpreende seu público com a aparição de Evádne no topo de uma rocha ameaçando atirar-se na pira do marido. Por que, então, não aparecem também as outras esposas dos outros guerreiros mortos?

A cena do suicídio de Evádne reúne em si os pares temáticos da peça: pais e filhos (através de sua relação com Ífis, seu pai), homem e mulher (ela própria e o esposo Capaneu), a comunidade e o individual (as mães argivas e a cidade de Argos, e ela própria). Considerando tais pares, pode-se dizer que a cena tem o objetivo de mostrar o mal que as expedições militares provocam tanto na esfera social quanto na individual da vida de um cidadão ateniense<sup>41</sup>. Assim, depois de um sofrimento mais geral, como é o das mães e dos filhos dos guerreiros, Eurípides conduz o foco para uma esfera mais particular, trazendo à cena a ruína

41. Cf. Ferreira, 1986.

da vida de Evádne e de Ífis, seu pai<sup>42</sup>. Para que isso ocorra, Capaneu, como o mais notável dos sete guerreiros que foram a Tebas, servirá de ponte para ligar a cena com o enredo da peça.

Se admitirmos que Eurípides quisesse revelar uma face mais íntima do sofrimento causado pela guerra, e considerando o primeiro par temático mencionado no parágrafo anterior, seria preciso, então, estabelecer a diferença entre o tipo de sofrimento dos dois personagens. De acordo com as palavras de Evádne, ela realizará “uma ação gloriosa” (v. 1055). A dor da perda do marido sublima-se e transforma-se em um anseio de *kléos* (glória), que somente será curada se ela trilhar o caminho da “bela morte” dos heróis. Ela acredita que alcançará “a mais bela vitória” (*kallínikos*)<sup>43</sup> (v. 1059) e, desta forma, a personagem parece representar um ideal de virtude (*areté*) heroica elevado, pois, para ela não se trata de um exemplo de loucura ou de sentimentalismo exacerbado, mas sim, de lealdade<sup>44</sup>. “Ainda que morto sob a terra, a ti jamais trairei em minha alma” (v. 1023-4)<sup>45</sup>.

Já para Ífis, que também perdera o filho Etéocles<sup>46</sup> no combate das portas (v. 1036-7), o sofrimento se revela de uma forma mais ordinária, pois ele representa o homem comum, que sofre devido à vaidade e à desmedida dos poderosos, e “sofre não romântica e heroicamente como Evádne, mas de modo tolo e passivo”<sup>47</sup>.

42. Abordagem semelhante é encontrada em Zuntz (1955), Kitto (1990) e Romilly (2008).

43. *Kallínikos* é um epíteto associado aos atletas vitoriosos dos jogos olímpicos e também a Hércules.

44. Talvez, por revelar esta lealdade, a literatura romana, tanto da era augustana, quanto da era de prata deu um grande espaço a Evádne. Ela está nos *Lugentes Campi da Eneida* (6. 459); Propércio, nas *Elegias* (1.15.9-22) a vê como uma esposa fiel; nas *Tristezas* (5.5, 49-64) Ovídio a coloca num grupo de mulheres virtuosas composto por Penélope, Laodâmia e Alceste em contraste com um grupo de traidoras composto por Helena, Clitemnestra e Erifile; e Sêneca, embora a referência não seja direta, nos leva a crer que nas *Controversiae* (2, 5.8) aquela mulher que se lança em uma pira por amor seja Evádne.

45. O tema da lealdade é uma tônica no discurso de Evádne. Mastronade (2010) considera que esse tema é significativamente explorado quando uma personagem feminina casada morre por seu marido, como é o caso também de Alceste. Para o autor, a atitude de Evádne, além de ser um transporte de dor e sofrimento, é também uma “hipertrofia da virtude matrimonial da lealdade” (p. 269).

46. Havia dois heróis com esse mesmo nome no combate contra Tebas: o filho de Édipo e o filho de Ífis, irmão de Evádne.

47. Kitto (1990, p. 225).



O templo de Deméter em Elêusis novamente se conecta fortemente com a cena. Ífis chega ao local dos acontecimentos em duplo pesar buscando levar o corpo do filho morto e procurando também pela filha, que sumiu de casa de repente (v.1034-40). Da mesma forma, Deméter se afligiui em busca de Perséfone, e pesarosamente descobriu que a filha havia ido reinar no mundo dos mortos. Grande foi a aflição de Deméter e grande é a de Ífis, que descobriu que a filha queria morrer com o marido (v. 1040). O lamento de Ífis chega ao ápice na reflexão que faz sobre a própria desgraça e a falta de esperança em que se encontra:

Pois bem, que devo fazer, desgraçado que sou?  
 Voltar para casa e contemplar a grande  
 solidão e a angústia em minha vida?  
 Ou ir à casa deste, Capaneu?  
 Antes era muito agradável, quando minha filha vivia,  
 mas ela não mais existe, ela que minha barba  
 sempre beijava com sua boca, e esta minha cabeça  
 sustinha em suas mãos. Nada é mais doce para um pai  
 já velho, do que sua filha [...].  
 Não me levereis o mais rápido possível para casa?  
 E não me entregareis à escuridão? Lá, definhando,  
 reduzirei à inanição meu velho corpo.  
 (Eur. *Supl.* v. 1094-1106)

Uma palavra no trecho citado é fundamental para que se entenda melhor o estado de desolação do velho Ífis. É o adjetivo *talaíporos* (infeliz, mísero), presente no verso 1093. Esse adjetivo expressa um alto grau de infelicidade e de desgraça, sendo o próprio Ífis a impô-lo a si mesmo. Com isso, ele afirma seu estado de desolação, e faz com que o coro, nos versos seguintes, se identifique também com sua dor. Essa identificação acaba sendo recíproca, pois ele, um velho pai, passa a lamentar com as velhas mães a perda dos filhos para a guerra.

Quanto ao segundo par temático (homem e mulher), se, por um lado, o corpo da mãe está ligado ao do filho desde o momento em que ela

dá à luz, por outro, o da esposa se une ao do marido pelo leito quando se casam, e Evádne considera essa união como sendo perpétua, indissolúvel mesmo na morte (v. 1005-6). É curiosa a relação estabelecida na peça entre o casamento e a morte<sup>48</sup>. Na literatura grega, essa relação é explorada algumas vezes. Em *Antígona*, vemos a personagem-título considerar o seu túmulo uma “alcova nupcial” (v. 891); o lamento de Alceste sobre sua morte voluntária na peça homônima de Eurípides é feito sobre o leito conjugal (v. 177-88); em *Ifigênia em Áulide*, a donzela protagonista é atraída ao sacrifício sob o pretexto de casamento com Aquiles (v. 128-32); em *Hécuba*, Polixena é sacrificada como noiva sobre o túmulo de Aquiles (v. 40-41); e, por fim, n’As *Troianas*, podemos ver o delírio nupcial de Cassandra (vv. 353-54) ocorrer num contexto de guerra, morte e sofrimento.

N’As *Suplicantes*, Evádne está vestida com trajes de festa (v. 1055), e fala da alegria de suas núpcias (vv. 990-9), desejando ir para a morada de Perséfone (V. 1023). Este desejo da personagem é significativo, pois o cenário é o templo de Deméter, o que evoca necessariamente o rapto de Perséfone por Hades. Ainda na relação com as duas deusas, Deméter procurou sua filha com tochas<sup>49</sup>, e Evádne procurará o marido no fogo da pira na qual é consumido. Além disso, Perséfone casou-se no mundo dos mortos, e Evádne retomarará seu casamento ali, pois não há mais lugar para ela no mundo dos vivos<sup>50</sup>.

A cena do suicídio de Evádne (v. 990-1071) ainda pode ser analisada nas dimensões da comunidade e do individual, o terceiro par temático colocado. Já foi mencionado que seu sofrimento se transforma em uma ânsia por *kléos*, pois seu desespero e a ruína de sua vida a levam a acreditar que o suicídio é algo “glorioso” (*kléion*), que preencherá o vazio

48. De acordo com Rehm (1994), o casamento em si é uma espécie de morte para a primeira vida de uma mulher, ou seja, a vida que ela levava enquanto estava na casa dos pais. Essa vida é deixada para trás quando ela se une ao marido pelo casamento. Em outras palavras, é como se ela morresse em relação à primeira vida.

49. Cf. *Hino a Deméter*, v. 48.

50. Questões semelhantes são colocadas por Storey (2008, p. 74).

da ausência do marido, já que para ela, o Hades é um lugar de libertação das penas da existência (vv. 1004-5). Desta forma, seu sofrimento é sentido em uma esfera diferente da das mães argivas (representantes da comunidade, da cidade), pois, ao contrário delas, que expressam apenas por palavras o desejo de morte como uma forma de alívio para suas dores (v. 86; 796-7), Evádne o faz por ações. Palavras apenas não são suficientes para conter sua dor, que só se consoma quando ela se atira à pira de Capaneu, “entre as chamas ardentes fundindo o corpo com o amado marido e misturando a carne com sua carne” (v. 1019-21).

Além disso, se para as mães o sofrimento naquela situação representa “a mais cachorra entre as dores” (v. 807), para Evádne trata-se de uma “ação gloriosa” (v. 1055). Dois valores, portanto, estão colocados aqui em oposição: para as mães argivas, há uma dor canina, vergonhosa, que as oprime e humilha; para Evádne, há uma dor exaltada, que a faz acreditar em “alcançar a mais bela vitória [...] sobre todas as mulheres que o sol já contemplou” (vv. 1059-61).

Por fim, seu sofrimento é individual, enquanto o das mães argivas é coletivo, e isso faz com que Evádne não se identifique com as mães dos guerreiros. Estas encontram consolo umas nas outras, enquanto aquela, em sua completa ruína e desolação, privada de seu lugar no mundo, não tem outro caminho a trilhar senão o encontro com o marido na morte. Porém, para ir a tal encontro, é necessária uma *areté* digna da jovem esposa de um herói. Isso a diferencia novamente das velhas mães argivas. Evádne possui todo o vigor e o ânimo da juventude, o que favorece a atitude que ela julga gloriosa, enquanto as mães argivas, anciãs, sem forças e desamparadas, não podem fazer mais nada a não ser lamentar em conjunto umas com as outras.

#### ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE TRADUÇÃO

A tradução aqui apresentada busca oferecer um texto que respeite a especificidade da peça euripidiana no contexto sociopolítico e cultural

da Atenas do século V a.C. A opção tradutória não se orienta por uma simplificação excessiva do texto em nome da clareza, e sim procura preservar seu caráter literário, mantendo a estrutura versificada e, sempre que possível, recuperando jogos de linguagem e recursos poéticos característicos do original grego.

Costumo dizer que, no trato com o texto de Eurípides, adotei uma postura que pode ser metaforicamente comparada à ética da *xenía* — a hospitalidade sagrada —, princípio fundamental da cultura grega antiga, tutelado por Zeus *Xénios*. Tal como o anfitrião que recebe o estrangeiro com honra e respeito, procurei acolher o texto grego na língua portuguesa sem subjugar-lo ou descaracterizá-lo. O objetivo foi alcançar uma mediação sensível entre a preservação das singularidades formais e estilísticas do original e a necessidade de tornar o texto acessível ao leitor contemporâneo, de modo que a complexidade poética da obra não se diluísse no processo tradutório, mas encontrasse expressão legítima e viva na língua de chegada.

Reconheço, no entanto, que essa mediação entre línguas e culturas, entre formas poéticas diversas e temporalidades distantes, constitui um dos desafios permanentes da prática tradutória, e exige sempre tomadas de decisões, às vezes drásticas, em cada etapa do processo tradutório. Não se trata de grecizar o português, tampouco de impor ao leitor transliterações ou termos inusitados que soariam artificiais ou deslocados. Ao mesmo tempo, não subestimo a potência expressiva da língua portuguesa, que é plenamente capaz de acolher o grego antigo com dignidade estética e precisão conceitual, sem que isso implique descaracterizar a identidade do texto-fonte ou forçá-lo a dizer o que não lhe é próprio. Nesse sentido, entendo a tarefa tradutória como a de tornar o português um espaço hospitaleiro, onde o texto grego possa se expressar, resguardando sua alteridade, mas tornando-se inteligível e experienciável em nossa língua.

Afinal, o leitor já dispõe de obras escritas originalmente em seu próprio idioma para fins de identificação imediata. Ninguém viaja a outro país buscando saborear os mesmos pratos de casa: o deslocamento

pressupõe abertura ao novo, ao distinto — ou, neste caso, ao antigo. A tradução, nesse horizonte, é uma experiência de alteridade: um fragmento do estrangeiro que nos visita e, ao fazê-lo, amplia nossa visão de mundo, nossa sensibilidade e nosso repertório intelectual.

Não é necessário dominar uma língua estrangeira para apreciar a culinária de outro país, assim como tampouco é imprescindível conhecê-la para fruir e se enriquecer com uma obra literária estrangeira. É justamente para isso que existem as traduções. Elas tornam possível o encontro entre mundos diversos, ampliando horizontes tanto para o leitor quanto para a literatura de um determinado país<sup>51</sup>.

Partindo dessa concepção, esta tradução busca oferecer ao leitor não uma versão adaptada ou atenuada da peça, mas sim uma experiência de confronto direto com a densidade da morte no universo trágico grego, bem como com os modos de agir, sofrer e resistir das personagens diante do luto e na reivindicação de um direito sagrado, amparado por normas divinas.

Busquei enfatizar os elementos culturalmente marcados, como imagens, gestos, valores, não como meros estrangeirismos opacos que geram estranhamento gratuito, mas como manifestações da alteridade grega. O objetivo é permitir que esses traços brilhem aos olhos do leitor, não apenas como curiosidades exóticas, mas como parte de uma experiência estética e ética capaz de ampliar sua percepção das possibilidades humanas que a literatura revela.

Entende-se, assim, a tradução como uma prática discursiva e crítica que vai muito além da simples transferência linguística, propondo uma reconstrução dos sentidos e das formas do texto grego dentro de um novo contexto cultural. Essa abordagem busca promover uma inserção sensível desses elementos na cultura de chegada, possibilitando que o texto traduzido mantenha sua densidade e complexidade, ao mesmo tempo em que se torna significativo e acessível ao leitor contemporâneo.

51. Sobre os ganhos para uma literatura nacional a partir das traduções, vide Larbaud (2001) e Borges (2008).

## A TRADUÇÃO DA PEÇA

Valéry Larbaud (1881-1957), em seu livro de ensaios *Sob a Invocação de São Jerônimo*, afirma o seguinte: “traduzir uma obra que nos agradou é penetrar nela mais profundamente do que podemos fazer pela simples leitura, é possuí-la mais completamente, de certa forma, é apropriar-nos dela<sup>52</sup>.” As palavras do tradutor e poeta francês são decisivas para o contexto desta tradução. Ao longo do processo de verter *As Suplicantes* para o português, percebi que traduzir é, de fato, uma forma de ler com radical intensidade, de entrar na arquitetura da obra, sondar suas escolhas lexicais, seus ritmos, seus silêncios. A apropriação a que se refere Larbaud não se dá, no entanto, como uma posse autoritária, mas como convivência íntima: traduzir é, nesse sentido, ser atravessado pela obra, ao mesmo tempo em que se lhe oferece uma nova morada.

O teatro grego, marcado por sua origem dionisíaca, carrega em si zonas de ambiguidade, instabilidade e opacidade. Sua lógica não é, necessariamente, a da linearidade ou da racionalidade, mas a da transgressão, do excesso e da transformação – traços que remetem diretamente à natureza de Dioniso, deus liminar por excelência. Ao tradutor que se propõe a transitar por esse território não é oferecido um percurso simples ou transparente: o processo exige enfrentamento constante com múltiplos níveis de sentido, estruturas simbólicas e elementos intraduzíveis. Ainda assim, essa travessia, por mais exigente que seja, revela-se paradoxalmente desejável como exercício intenso de escuta, entrega e recriação.

O que segue, portanto, são algumas considerações sobre o caminho trilhado neste trabalho. O primeiro passo foi adotar um método. Para o delimitar, recorri ao célebre ensaio “Sobre os Diferentes Métodos de Tradução”, de Friedrich Schleiermacher (1778-1834). Neste texto, o filósofo apresenta dois caminhos principais para a tradução: o primeiro

52. Larbaud, 2001, p. 71.