

SÉRIE AUTORES GREGOS E LATINOS  
TRADUÇÃO, INTRODUÇÃO E COMENTÁRIOS

# ARISTÓFANES

## RÃS

TRADUÇÃO DO GREGO, INTRODUÇÃO E NOTAS  
MARIA DE FÁTIMA SILVA

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS  
ANNABLUME

(Página deixada propositadamente em branco)

SÉRIE AUTORES GREGOS E LATINOS

# ARISTÓFANES

## RÃS

TRADUÇÃO DO GREGO, INTRODUÇÃO E COMENTÁRIO

MARIA DE FÁTIMA SILVA  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

OBRA REALIZADA NO ÂMBITO DAS ACTIVIDADES DA UI&D  
CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS

TÍTULO • Rás

AUTOR • ARISTÓFANES

Tradução do grego, introdução e notas • Maria de Fátima Silva

SÉRIE AUTORES GREGOS E LATINOS • TRADUÇÃO, INTRODUÇÃO E COMENTÁRIO

COEDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra  
URL: [http://www.uc.pt/imprensa\\_uc](http://www.uc.pt/imprensa_uc)  
E-mail: [imprensa@uc.pt](mailto:imprensa@uc.pt)  
Vendas online:  
<http://livrariadaimprensa.uc.pt>

Annablume editora · comunicação  
[www.annablume.com.br](http://www.annablume.com.br)

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEPÇÃO GRÁFICA E PAGINAÇÃO

Rodolfo Lopes, Nelson Ferreira

INFOGRAFIA

Imprensa da Universidade de Coimbra

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

[WWW.ARTIPOL.NET](http://WWW.ARTIPOL.NET)

ISSN

2183-220X

ISBN

978-989-26-0787-0

ISBN DIGITAL

978-989-26-0788-7

DOI

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0788-7>

DEPÓSITO LEGAL

375082/14

1ª EDIÇÃO: IUC • 2014

© ABRIL 2014.

ANNABLUME EDITORA · SÃO PAULO

IMPRESSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

CLASSICA DIGITALIA VNIVERSITATIS CONIMBRIGENSIS (<http://classica digitalia.uc.pt>)

CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

**FCT**

Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA

POCI/2010

Reservados todos os direitos. Nos termos legais fica expressamente proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio, em papel ou em edição electrónica, sem autorização expressa dos titulares dos direitos. É desde já excepcionada a utilização em circuitos académicos fechados para apoio a leccionação ou extensão cultural por via de *e-learning*.

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

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	
A produção de Aristófanes em 405 a. C.	7
O momento político	9
Aristófanes, um homem de teatro completo	11
A catábase	11
O <i>agôn</i> entre Ésquilo e Eurípidas	17
BIBLIOGRAFIA	27
<i>RAs</i>	33
ÍNDICE DE AUTORES E TEXTOS CITADOS	161
ÍNDICE TEMÁTICO	173

(Página deixada propositadamente em branco)

## INTRODUÇÃO

### A PRODUÇÃO DE ARISTÓFANES EM 405 A. C.

*As rãs*, apresentadas nas Leneias de 405 a. C., constituíram, na carreira do seu autor, um momento de maturidade e de glória. Depois de uma já longa experiência no teatro, Aristófanes conquistava um aplauso compensador, que o colocava em primeiro lugar no concurso onde Frínico, com as *Musas* – também uma comédia literária – , mereceu o segundo, seguido de Platão Cômico, com *Cleofonte*, uma proposta de sátira política. Mais do que a distinção de vencedor, o público garantiu-lhe, pelo entusiasmo com que aderiu à proposta de *Rãs*, uma produção ao mesmo tempo literária e política, uma reposição a curto prazo, honra rara a premiar um momento de eleição<sup>1</sup>.

Se considerarmos, no seu conjunto, as três criações premiadas em 405 (de que só a de Aristófanes chegou

---

<sup>1</sup> Sobre esta segunda representação, cf. D. M. MacDowell, *Aristophanes and Athens*, Oxford, 1995, 297-300.

até nós), é visível a prioridade dada, nesse ano, à matéria literária, subjacente aos dois primeiros lugares, seguida da paródia política, comum às *Rãs* e ao *Cleofonte*. Vários são os motivos para essa prioridade. Impôs-se, antes de mais, o efeito causado pela morte recente de Eurípides e de Sófocles (entre 406 e 405 a. C.), os dois poetas mais representativos, após o desaparecimento de Ésquilo uns cinquenta anos antes, da produção trágica, que percorrera, ao longo de todo o séc. V a. C., uma trajectória de sucesso em Atenas. A morte, a tão curto intervalo, de Eurípides e Sófocles estimulava a um balanço do que tinha sido a arte trágica e as fibras, literárias e dramáticas, que lhe deram forma nas mãos dos melhores dos seus cultores. Mas, numa Atenas em profunda crise moral, social, económica e cultural, desencadeada por trinta anos de guerra – o longo conflito civil que a história passou a designar por guerra do Peloponeso –, o esvaziamento da cena trágica dos seus mestres parecia um prenúncio aziago a inaugurar anos de decadência.

Ao mesmo tempo, a própria arte cómica atingia também o seu clímax, para iniciar um processo descendente e passar a uma fase de transição, onde muito do seu vigor crítico e espectacularidade cénica se estiolavam; razões de crise económica, associadas a outras de instabilidade política, aconselhavam moderação e maior modéstia nos efeitos e recursos. Por todos estes motivos, o ano de 405 figura como um marco de mudança, a separar tempos de apogeu de anos de inapelável decadência. Mas como se de um ‘canto do cisne’ se tratasse, *Rãs* situam-se no limite de um clímax de criatividade e sucesso. É por isso oportuna a interrogação que deixam no ar: como salvar a tragédia e a cidade?



## O MOMENTO POLÍTICO

Iniciada em 431, uma guerra intestina - que confrontava todo o mundo grego em nome da supremacia sobre a Grécia, alinhadas algumas cidades com Atenas e outras com Esparta - aproximava-se do fim, depois de uma sequência de acontecimentos instável e de resultados inseguros. Conduzida a defesa de Atenas, nos seus primeiros anos, pela estratégia montada por Péricles - não reagir às incursões do inimigo por terra e invadir-lhe o território por mar -, a cidade sofrera, logo em 430-429 a. C., dois fortes abalos: um causado pela peste que provocou pesadas baixas na população, urbana e rural, acumulada dentro das muralhas da cidade; outro pela morte do próprio estadista, vítima ele mesmo da enfermidade. Seguiram-se anos de incremento das hostilidades, em várias frentes, abandonada a política proposta por Péricles, quando, após a sua morte, o destino de Atenas passou a ser dirigido pelos demagogos, Cléon (427-421 a. C. a. C.) e Hipérbolo (420-417). 421, depois da morte de Cléon, assinalou um tempo precário de trégua, que apenas suspendeu as hostilidades cada vez mais acesas. 415-413 a. C. foi tempo de uma aventura decisiva para os interesses de Atenas: a tentativa de ocupação da Sicília, que pretendia cortar as relações entre esta e Esparta e garantir a Atenas uma vantagem decisiva na guerra, saldouse num tremendo desastre. A instabilidade gerada por este insucesso abriu espaço à revolta das cidades aliadas de Atenas e à instauração de um regime oligárquico na cidade (411 a. C.). Com o regresso da democracia (410 a. C.), os últimos anos não tinham trazido a Atenas estabilidade ou vantagem. Por isso a vitória por ela alcançada na batalha naval de Arginusas, perto de Lesbos (406 a. C.), significou uma réstia

de esperança de recuperar o controle sobre o Egeu, que os acontecimentos logo se encarregaram de desiludir. Não só esta vitória foi ganha com a perda de muitas vidas e o naufrágio de um número expressivo de navios, como divisões entre os almirantes aliadas ao mau tempo impediram a recolha dos cadáveres dos caídos em combate. Em consequência, ao sabor da vitória sobrepôs-se o amargo da revolta; perseguidos como responsáveis por tantas baixas, os oito almirantes foram, após o regresso, todos eles condenados à morte. Nessa perseguição tiveram parte activa Terâmenes e Arcedemo, ambos aludidos em *Rãs*. Passado o empolamento da revolta e da desforra, instalou-se na cidade o mal-estar pelo radicalismo da punição. Aproximava-se ainda, em 405 a. C., pouco depois da apresentação de *Rãs*, a derrota final de Egospotami e o cerco das muralhas de Atenas pela liga adversária (404 a. C.). Na cidade, o contencioso político entre as facções oligárquica e democrática mantinha-se agudo, o que se reflectia sobre a perseguição contra alguns cidadãos desfalcados de direitos e privilégios. Não admira, portanto, que o poeta de *Rãs* tenha usado a parábase para dirigir um apelo à cooperação e união social; para salvar Atenas, todas as boas vontades são precisas e a tolerância constitui a mais profícua das armas.

A agitar o facciosismo político, uma questão fundamental continuava na ordem do dia: as vantagens ou desvantagens de levar por diante o conflito, perante as ofertas de tréguas propostas pelo adversário. Nomes como o de Cleofonte, um opositor a qualquer negociação de paz, de Terâmenes, que procurava harmonizar, sob seu controle, oligarcas e democratas, e sobretudo de Alcibíades, para uns o salvador, única esperança para Atenas, para outros o traidor vendido ao inimigo, davam rosto às diversas tendências que agitavam a cidade. Não estranharemos, por isso, que

Aristófanes, incapaz de dar a vitória a qualquer um dos poetas litigantes no agôn literário, use como critério suplementar, na contenda que agita o Hades, matéria política. Que receita têm, para a crise que agita Atenas, Ésquilo e Eurípides? Que opinião pode dar cada um deles sobre Alcibíades? O que significa que *Rãs* continuavam atentas às questões do dia, repartindo a sua atenção pela matéria literária e política como duas faces de uma mesma moeda.

### ARISTÓFANES, UM HOMEM DE TEATRO COMPLETO

Qualquer espectador ou leitor de *Rãs* se dá rapidamente conta de que a estrutura da peça articula, na pessoa do protagonista – Dioniso, o próprio deus do teatro – duas componentes de fundo, usadas com reconhecido sucesso em peças recentes: uma viagem ao inferno<sup>2</sup> e um agôn literário. Com estes motivos, Aristófanes vai ao encontro das expectativas diversificadas de um público heterogêneo, colorindo à superfície de graça e ridículo a aventura do deus e reservando uma certa sofisticação intelectual como suporte do recontro entre os dois poetas, Ésquilo e Eurípides. Mas nada é simplesmente vulgar na produção de 405; mesmo a comicidade mais popular obedece a um propósito de dimensão subtil.

### A CATÁBASE

Como qualquer herói da épica – um Jasão, um Teseu ou um Ulisses, por exemplo – Dioniso<sup>3</sup> é apresentado como

---

<sup>2</sup> Como é o caso da celebrada comédia *Demos* de Éupolis, ou de *Gerytades* do próprio Aristófanes.

<sup>3</sup> Sobre a intervenção de Dioniso como personagem de comédia, em peças para nós perdidas, cf. MacDowell, 1995, 276-277; E. W. Handley,

promotor de uma viagem, longa, penosa e arriscada, seguido de um companheiro, um servo gracioso, um dos muitos Xântias da cena cómica<sup>4</sup>. Foi assim que a tradição consagrou o tema da viagem como uma busca penosa, que põe à prova a perseverança dos heróis, em nome de um objectivo superior: o regresso a casa, a recuperação de uma identidade perdida, a ressurreição de um universo de trevas até ao esplendor da tranquilidade e da paz. Que o episódio cómico do ‘escravo carregado’ é o retorno a uma estratégia conhecida e desgastada é o que os primeiros vinte versos da peça deixam claro; mas com a denúncia, fica também uma receita de sucesso: basta usar a convenção, inverter-lhe os pontos de referência, iludir as expectativas, para cumprir, com brilho, o mais difícil dos objectivos da comédia, fazer rir. Aristófanes é hábil na caricatura do motivo. Se nele se incluem, como inevitáveis, o criado dobrado ao peso das bagagens, sujeito à tirania do patrão, que se refugia em desabafos de descompressão – os eternos palavrões, em listagem conhecida –, porque não trocar-lhes as voltas? E se, em vez do criado, for o patrão – tanto mais, no caso, o deus do teatro em pessoa –, na ânsia de os proibir, a debitá-los um a um? Se, enquanto o patrão for a pé, o criado seguir montado no burro, criando um outro paradoxo: quem leva as bagagens, o burro ou o pobre Xântias? Não estará assim o poeta a dar uma lição de engenho a esses seus colegas de profissão, incapazes de arriscar um passo além do *déjà vu*?

---

‘Aristophanes’ rivals’, *PCA*, 79, 1982, 23-25. Vários são os exemplos a referir: o de *Dionisalexandre* de Cratino e *Taxiarcos* de Êupolis. A respeito da viagem de Dioniso ao Hades, na tradição mítica, em busca de sua mãe Sémele (referida pelo *schol. Rãs*, 330; Pausânias 2. 31. 2, 37. 5), vide C. H. Whitman, ‘Death and life: The *Frogs*’, in *Twentieth Century interpretations of the Frogs. A collection of critical essays*, Englewood Cliffs, 1968, 75-76.

<sup>4</sup> Sobre os diversos tipos de escravo cómico, vide M. F. Silva, *Ensaio sobre Aristófanes*, Lisboa, 2007, 183-196; sobre o Xântias de *Rãs* especificamente, K. J. Dover, *Aristophanes. Frogs*, Oxford, 1993, 43-50.

O destino deste percurso vai esclarecer-se cumprida uma primeira etapa da viagem, quando Dioniso aborda uma porta desconhecida. Mas se a incógnita sobre o morador se mantém até ao último momento, o mesmo se não passa com a estratégia dramática que Aristófanes acciona; porque, afinal, a ideia de fazer abrir uma porta para surpreender o auditório com uma imagem utópica era um processo já muito atestado na comédia, concretamente pelo criador de *Rãs*<sup>5</sup>. Aberta a porta, eis que se olham, frente a frente, dois dos filhos de Zeus, Dioniso, o viajante, vestido de amarelo, de botas confortáveis – como qualquer matrona de sociedade –, mas estranhamente revestido com a pele do leão de Nemeia e empunhando um cacete, como o mais macho dos heróis, seu irmão Hércules<sup>6</sup>. Enquanto, por trás da porta que se abre, é o próprio Hércules, o inspirador da aventura, quem aparece. Explorada até ao limite a surpresa do super-homem diante da sua caricatura, é nesta cena que o prólogo informa

---

<sup>5</sup> Lembremos diversos exemplos: a revelação do mundo estranho dos poetas, que se desvenda com a visita de Diceópolis a Eurípides, em *Acarñenses*, ou do mesmo Eurípides a Ágaton, em *Tesmofoérias*; a abordagem do Pensadoiro de Sócrates por Estrepsíades, em *Nuvens*; ou, por fim, a surpresa do mundo alado que se patenteia a dois atenienses, em *Aves*.

<sup>6</sup> C. H. Whitman, *Aristophanes and the comic hero*, Cambridge, 1964, 235 sqq., comenta que o traje híbrido que o deus usa, mais do que um recurso cómico de efeito imediato, é sinal de uma personalidade múltipla. O desenvolvimento da peça encarregar-se-á de mostrar a controvérsia que o traje, à primeira vista masculino e feminino, suporta; nele residem outras dicotomias, como a que opõe herói a companheiro, patrão a servo, homem a divindade, até à identificação do deus do teatro, que se realiza com o papel de árbitro que lhe cabe no *agôn* entre os dois poetas. Mas mesmo aí, como veremos, Dioniso não deixa de ser bipolar, acumulando o papel de deus do teatro com o de um ateniense médio, à procura de uma verdade, artística sem dúvida, mas também social. Dentro da mesma perspectiva, Ch. Segal, 'The character and cults of Dionysus and the unity of the *Frogs*', *Harvard Studies in Philology*, 65, 1961, 217-233, valoriza a sobreposição de uma réplica de Hércules, com Íaco no *comos* místico, e com o deus do teatro por fim, como uma mescla de formas culturais, que encontra unidade na figura de Dioniso.

sobre o destino da viagem, que está na essência da primeira metade da peça. Ficaremos então a saber qual o objectivo que move o deus do teatro. Trata-se de repetir a catábase outrora realizada pelo filho de Alcmena; eis o motivo da adopção das insígnias do valentaço, como ponto de partida para o reviver da sua aventura<sup>7</sup>. De Hércules, Dioniso espera informações esclarecedoras sobre o meio eficaz de chegar ao Hades e de como mover-se com sucesso nas trevas infernais. A razão que o empurra para a façanha, essa é à medida do deus do teatro: trazer do Hades um poeta de qualidade, Eurípides nas preferências do deus<sup>8</sup>, que venha revitalizar a mediocridade que, após a morte de Eurípides e de Sófocles, se instalou na cena da tragédia. Uma avaliação é feita dos nomes que restam após o desaparecimento dos grandes. E quem são eles? Iofonte, filho de Sófocles, talentoso, mas quem sabe até que ponto dependente do pai; Ágaton, que, para saudade de todos, se ausentou de Atenas; Xénocles e Pitângelo, de muito duvidosa qualidade; e, por fim, uma multidão de seguidores de Eurípides, poetas nova vaga, imitadores que não verdadeiros criadores, sem nome nem talento. É evidente que o Dioniso que responde à curiosidade de um espectador

---

<sup>7</sup> O mito oferecia, aliás, múltiplos exemplos desta façanha, como o caso de Orfeu, de Teseu, de Ulisses, ou do próprio Dioniso. Para uma síntese sobre o assunto, bem como do seu aproveitamento dramático, *vide* A. H. Sommerstein, *Aristophanes. Frogs*, Oxford, 1996, 9-10. Da saga de Hércules, um dos seus trabalhos consistiu em roubar o cão Cérbero, um monstro de três cabeças que guardava a porta do inferno.

<sup>8</sup> Dover, 1993, 10, salienta um pormenor sugestivo sobre as preferências do deus, que parece útil na ponderação da estrutura geral da peça e do seu objectivo dentro de um modelo quiástico: primeiro Dioniso deixa-se guiar pelo prazer pessoal, recordado pela leitura da *Andrómeda* de Eurípides; e só para o viabilizar acrescenta a questão, de interesse colectivo, de devolver a Atenas um poeta de qualidade; no final da peça, consciente da prioridade dos valores colectivos, o deus dá preferência a Ésquilo e abandona às trevas do Hades – e a um segundo lugar no *agôn* literário – o poeta do seu coração.

vulgar e pouco informado, de que Hércules é modelo, vota num poeta pela sua qualidade técnica e pela capacidade de ir ao encontro das expectativas de uma plateia moderna para o seu tempo; daí a sua preferência por Eurípidés. Terá portanto a sua lição a aprender, com a evolução dos acontecimentos, sobre o que seja a verdadeira qualidade poética, de interesse para a cidade. Diligência e motivo conciliam-se afinal na personalidade de Hércules: através da sua própria ida ao Hades, o herói tornou-se um exemplo de que é possível a uma criatura humana superar a morte e ressurgir das trevas<sup>9</sup>.

Detentor das necessárias informações, Dioniso lança-se na réplica da aventura antes vivida por Hércules. Esperam-no as dificuldades iniciais de quem ousa percorrer as veredas do Hades: a necessidade de remar às ordens de Caronte, embora de arte da marinharia nada saiba<sup>10</sup>, além de uma competição musical com o coaxar sonoro das rãs que povoam o lago, de que o deus, apesar da sua reconhecida competência, se sai com dificuldades. No seu comportamento, Dioniso dá expressão, gestual e verbal, à incapacidade de qualquer mortal, para quem uma viagem ao Hades é obrigatória, inédita e cheia de inevitáveis surpresas. Este confronto com as rãs constitui o primeiro percalço e prova infligidos ao viajante. No termo da sua odisseia, quando a porta do palácio de Plutão e o fim da aventura estão à vista, um outro encontro, redentor dessa vez, com os Iniciados de Elêusis fica também previsto na conversa com Hércules. Logo a intervenção dos dois coros assinala momentos climáticos na catábase do aventureiro cómico.

---

<sup>9</sup> D. Konstan, *Greek comedy and ideology*, New York / Oxford, 1995, 62, sublinha que, nessa medida, Hércules corresponde ao coro de Iniciados, que encarnam a bem-aventurança para além da superação do aniquilamento produzido pela morte.

<sup>10</sup> Não esqueçamos, no entanto, a arrogância com que o deus recordara as suas façanhas náuticas às ordens de Clístenes (vv. 48-51).

Entre eles situa-se o espaço redentor, onde uma sucessão de sofrimentos põe à prova o herói e o tempera para uma futura reintegração e clarificação do seu sentido de vida.

Passada esta barreira, sucedem-se os perigos do Hades, expressos numa sequência de cenas que, como é comum a outras comédias de Aristófanes (*Acarnenses*, *Paz*, *Aves*, *Mulheres na assembleia* e *Pluto*), põem em prática situações anunciadas na primeira parte da peça. O ridículo que a cobardia do deus efeminado suscita, nos sucessivos episódios do percurso que se segue – antes previstos pelo filho de Alcmena –, avalia-se não só por contraste com o vigor do seu modelo, o de um Hércules mais do que valente, abrutalhado, como é o herói na leitura da comédia; como também, no imediato, é com Xântias que a identidade patrão / escravo de novo se debate. Ora perseguidos pelos monstros infernais, depois acolhidos com amizade pelos *xenoi* que Hércules lá cultivara, ou, por fim, ameaçados pelos credores junto de quem o super-homem deixara contas em aberto, os dois viajantes são a cada momento postos à prova. Incapaz de defrontar os perigos, como de prescindir das seduções que o reino de Plutão também oferece, Dioniso vai sucessivamente trocando de insígnias e de papel com o escravo<sup>11</sup>: passando a Xântias os emblemas do herói quando o perigo aperta, e exigindo-as de volta, em troca dos pacotes, quando surgem as doçuras infernais. Além de divertir o auditório com a caricatura de um herói de antanho que Dioniso reveste, Aristófanes prolonga, nesta odisséia cómica, uma interrogação sobre a identidade e a função desempenhada pelo deus.

---

<sup>11</sup> A. M. Bowie, *Aristophanes. Myth, ritual and comedy*, Cambridge, 1993, 243, sublinha como esta confusão entre patrão e escravo é expressiva da anarquia social de que Atenas padecia no momento, agravada pela recente concessão de liberdade aos escravos participantes na batalha de Arginusas.



Confrontado com o seu negativo desde o primeiro momento – ele, o patrão, com o escravo que carrega as bagagens; ele, o deus da arte dramática, com um coro de rãs num desafio musical; ele, o anti-herói efeminado, com o super-homem da tradição helénica -, Dioniso busca a resposta ao papel que dele se espera na comunidade. Só com o termo da viagem, junto às portas do palácio de Plutão, está alcançado esse objectivo fundamental: o de reintegrar Dioniso na função legítima que lhe cabe enquanto deus; o mesmo é dizer, é chegada a altura de lhe devolver o estatuto que lhe pertence – o de julgar a qualidade dos poetas e de trazer o viço de volta à cena ateniense. É no cumprimento dessa dupla missão que o veremos arbitrar a contenda que agita o Hades no preciso momento da sua chegada: o *agôn* entre Ésquilo e Eurípides pela posse do trono de honra da tragédia.

### O *AGÔN* ENTRE ÉSQUILO E EURÍPIDES

A agitação que se ouve no Hades, dentro do palácio de Plutão, funciona como se de um novo prólogo se tratasse e serve para justificar alguns princípios em que o *agôn* entre os dois poetas assenta<sup>12</sup>. Primeiro a legitimidade de a disputa pelo trono da tragédia se travar entre aqueles dois contendores, Ésquilo o seu legítimo detentor até ao momento, Eurípides recém-falecido a reclamar-lhe a propriedade. Igualmente significativa é a repartição que a contenda provocou entre os mortos: em menor número os apoiantes do velho Ésquilo, mas gente de princípios; em clara maioria

---

<sup>12</sup> Lembra muito a propósito K. J. Dover, 1993, 6, que, como ocorre nos prólogos de *Cavaleiros*, *Vespas* e *Paz*, é uma conversa inicial de dois escravos o que dá início ao *agôn*, servindo-lhe especificamente de introdução.

o clá a aplaudir Eurípides, que mobilizou todos os fora-da-lei e marginais no inferno. Nesta proporção das respectivas audiências fica patente uma primeira distinção ética entre os dois poetas, Ésquilo representando a tradição e os princípios do antigamente, Eurípides a imoralidade reinante. Sófocles, também ele um possível candidato, em nome da sua conhecida bonomia reduziu-se à posição discreta de suplente. Para o público dos nossos dias, confrontado com o vasto naufrágio de muita da produção trágica ateniense, uma verdade se clarifica também neste conjunto de pressupostos aprovados pelos Atenienses do séc. V a. C. e por Dioniso, o deus do teatro: a de que são Ésquilo, Sófocles e Eurípides, os autores dos textos que conservamos, os poetas que os seus contemporâneos consideravam dignos de disputar o trono da tragédia; não foi, portanto, o simples acaso o que depôs nas nossas mãos uma selecção de autores e de peças completas; a qualidade e o sucesso tiveram também a sua quota de intervenção.

Dioniso parece ter esquecido o seu propósito de trazer Eurípides de volta à terra, quando se vê envolvido, como árbitro, numa contenda de qualidade entre Ésquilo e Eurípides. Como herói de uma viagem iniciática, o deus do teatro consumava um processo de aprendizagem e tornava-se capaz de um juízo da arte mais seguro do que aquele que o animava à partida, porque ancorado em critérios superiores. Definia e revigorava, portanto, o seu papel dentro da polis. Aliás, como persistiria o deus na sua preferência por Eurípides, confrontado com a opinião pública em volta dos dois contendores - Eurípides cercado por aplausos estrondosos de uma maioria, é certo, mas formada por marginais e gente sem princípios; e Ésquilo, embora com menor apoio, recrutando a simpatia da gente séria? Com este famoso *agôn*, Aristófanes

radicalizou para a posteridade uma oposição a relacionar os dois poetas: Ésquilo como representante da tragédia na sua forma mais antiga, severa, hierática, majestosa, ainda próxima da épica e dos valores por ela celebrados; Eurípides como o promotor de um outro modelo revolucionário, amoral, mais próximo da sociedade, fragmentada e decadente, do tempo da guerra do Peloponeso. Para servir o tom de um agonismo radical, a carácter com a comédia antiga, Aristófanes desconheceu os pontos de aproximação, para assinalar sobretudo as diferenças entre ambos.

Na prece que antecede a disputa, são equacionados alguns dos pontos essenciais que dão o tom geral à identificação literária dos dois contendores: com aparato de compostos, à maneira esquiliana, são sublinhados os temas e personagens rudes do passado, caracterizados por uma sobriedade brutal, que se exprimia numa linguagem majestosa, solene e incompreensível; em confronto com os heróis euripidianos, impressionantes no sofrimento que os vitima, aparatosos nos efeitos que os caracterizam em cena - são os paradigmáticos reis mendigos de Eurípides - e senhores de uma verborreia ágil, submissa aos cânones da retórica; ou não sejam eles criação do poeta de 'língua afiada', hábil artista da língua, invencível em subtilezas e em palavreado fiado.

A partir de um esboço geral, a avaliação prossegue com uma sequência de critérios cada vez mais minuciosos. A proporção entre os que são os agentes centrais da estrutura trágica - personagens e coro - revela uma profunda dissemetria. A opção de Ésquilo é clara: na abertura das suas peças, o velho poeta privilegia o silêncio da personagem solitária, sentada, imóvel, de rosto velado e enigmática. Refinados como momentos de grande suspense, magnificência e ambiguidade, estes quadros são exemplo privilegiado de

uma desejável harmonia dos diversos elementos accionados. A restrição pesada a que esta convenção sujeita a personagem, em número e em capacidade de acção, tem por contrapartida a generosidade com que é tratada a intervenção coral, longa e avassaladora. Já a peça atingia a metade e só então a personagem ousava contrapor à verborreia coral as primeiras palavras. Mas se o seu silêncio era um desafio à compreensão do auditório, não o eram menos os neologismos quilométricos, pesados, bovinos, com que enfim o brindava. O efeito sobre o público é expresso por Dioniso, árbitro da contenda e representante do espectador ideal: estranheza, surpresa, incompreensão, apesar do fascínio que a grandiosidade do espectáculo garantia. O deus reconhece, de facto, que o público, mesmo o menos qualificado, não deixaria apesar de tudo de colher do efeito alguma emoção, sob forma de um pasmo que se sente perante algo superior, ainda que não inteligível. Eurípidés, na mesma perspectiva, subverteu a proporção. Multiplicou as personagens, diversificou-as pelo sexo, idade e estatuto social, permitiu-lhes um espaço amplo de intervenção, tornou-as competentes no discurso, com a consequente restrição colocada ao coro. Logo a acção ganhou em ritmo e proximidade com a experiência do espectador o que perdeu em solenidade e grandeza. Torna-se também evidente que o universo onde tantas personagens fervilham tem um sentido mais doméstico, como caseiras são as intrigas em que se vêem envolvidas. Ao ‘reduzir nos quilos’ e adiposidades que a tragédia acumulara, Eurípidés não a deixou estiolar-se; revitalizou-a com novos tónicos aprendidos com a intelectualidade mais recente. Aliviada da convenção que fizera dela uma arte empolada, a tragédia enveredava por um outro convencionalismo, onde a influência dos modernos padrões intelectuais se revelava determinante.

Com a sua opção, cada um dos poetas criou ‘uma escola’ diversa e exerceu, sobre os espectadores, uma influência contrária. Se o teatro de Ésquilo apelou ao sentimento patriótico e militar dos heróis de antanho, Eurípides ensinou os Atenienses a discutir, avaliar, contestar, a pôr em causa os valores do passado e a suscitar ideias autónomas e independentes. Foi graças a um certo tipo de influência de que os sofistas tinham sido os impulsionadores e de que, em cena, Eurípides se tornou o paradigma, que o público ganhou a qualidade de um verdadeiro crítico, depois de industriado nos segredos de uma avaliação rigorosa da arte. Os espectadores que premiaram entusiasticamente *Rãs* são dessa nova ordem dos tempos um exemplo elucidativo.

Dentro do mesmo ponto de vista, os temas preferidos por cada um dos poetas colaboram com iguais objectivos. Ésquilo deu preferência ao tema da guerra, encheu a cena, numa projecção da épica, de guerreiros façanhudos, cobertos pelo fulgor das armas, apelativos do amor à pátria e à defesa dos seus interesses. Se questionado sobre os exemplos mais significativos da sua produção, Ésquilo cita os *Sete contra Tebas* e os *Persas* como as produções que melhor ilustram as suas preferências. Em contrapartida, Eurípides abriu a cena trágica ao desenho das paixões, a que as suas personagens, sobretudo as femininas, dão voz. As Fedras e as Estenebeias, mulheres maduras, apaixonadas e adúlteras, que se entregam, sem reservas, aos amores mais censuráveis, são o paradigma do escândalo moral causado pelas suas criações.

É, por isso, altura de questionar os dois poetas sobre o mérito social que pode galardoar um criador. O que constitui, de facto, a verdadeira qualidade de um poeta? E neste ponto, surpreendentemente, os dois contendores, apesar de todas as diferenças, estão de acordo; é o conselho, a capacidade de

influenciar positivamente a opinião pública, ou seja, a missão didáctica da poesia e a utilidade dos poetas como educadores da cidade o que distingue os melhores, coadjuvado, como qualidade anexa, pelo talento, a excelência e o toque de génio que garante a superioridade do pensamento e da expressão, que se testa como o modo por que o conselho impressiona e ganha eficácia<sup>13</sup>. Esta ideia de que a literatura deve ser, antes de mais, pedagógica e socialmente interventiva beneficiava do apoio de uma longa tradição, de onde Ésquilo recorda os nomes paradigmáticos de Orfeu, Museu, Hesíodo e Homero (vv. 1030-1036), e em cuja linha situa as suas próprias prioridades. Com esta preocupação em mente, cada poeta conforma o seu talento dentro de um gosto e de uma capacidade artística pessoal. Ésquilo pretendeu levar o seu público a erguer os olhos para paradigmas superiores, inspirados na épica, distantes da experiência do imediato, e, como tal, referências de carácter universal. Enquanto Eurípides se orientou por uma perspectiva realista de criação, decalcada sobre a realidade da vida e alheia a um objectivo moralizante. É evidente, porém, que, apesar de respeitadas as diferenças de opção e de gosto dramático, Ésquilo marcou, neste momento do *agôn*, pontos de vantagem, ele que representa uma época de incontestada elevação de valores e de harmonia social. Para o espectador ou leitor moderno da peça, esta avaliação não deixa de ser surpreendente, dados os critérios por que hoje aplaudimos o mérito, onde a qualidade estética, despida de uma intenção didáctica consciente, parece impor-se. Mas há que reconhecer, na própria preferência de Dioniso por Eurípides, que esta visão da criação literária era sentida como antiquada por audiências marcadas por

---

<sup>13</sup> Cf. a avaliação minuciosa que Dover, 1993, 12-15, faz dos dois conceitos que definem a qualidade de um poeta, a *dexiotes* e a *nouthesia*.

novidades intelectuais, como as do séc. V a. C. ateniense. Repetindo Dover, 16: 'É natural que muitos, ou mesmo a maioria dos Atenienses, concordassem com a ideia geral de que um poeta trágico tem a responsabilidade de 'tornar melhores os cidadãos', o que não quer dizer que realmente fossem para o teatro na expectativa de um aperfeiçoamento moral'.

Mas, a respeito da composição teatral, numa perspectiva estética, uma mesma teoria de coerência ou articulação das diversas componentes harmoniza ambos os litigantes como um princípio basilar. Dando voz a um padrão antigo de arte, Ésquilo defende uma cooperação de recursos bem doseada; que à elevação do pensamento corresponda uma linguagem solene, como de resto é próprio de personagens de alto status. Harmonia que se estende à imagem exterior que proporcionam, mais imponente do que a do comum dos mortais. Como fica patente do próprio enunciado, o todo resulta consistente e sólido, cabendo ao que é profundo alicerçar toda a criação e ao que é superficial dar um simples contributo secundário. Este era o bom modelo que Eurípides, apesar de partilhar da mesma teoria globalmente, veio deturpar. Num esforço por intensificar, com um exterior mimético, a natureza de cada personagem e a actuação sobre ela de um destino, e de a aproximar da experiência do homem comum, o novo poeta saneou a sobriedade; ao retomar as velhas personagens do mito, deu-lhes uma aparência e uma linguagem à primeira vista incompatíveis com o seu estatuto; vestiu-as de andrajos, cobriu-as de acessórios banais e fez delas tagarelas inveterados. Atrás desta vulgarização das figuras, tornou-as activas em questiúnculas domésticas, como qualquer simples Ateniense no seu modesto quotidiano.

Se descermos a um maior pormenor técnico, componentes da tragédia como os prólogos e os cantos líricos podem estabelecer novos critérios de apreciação. No caso dos prólogos, definidos por Aristóteles como tudo o que, numa peça, antecede a entrada do coro, o que o *agôn* de *Rãs* se propõe avaliar é algo de decisivo para o efeito geral de uma peça: como abre, como estimula a compreensão e capta a atenção da audiência. De acordo com o espírito geral do teatro de Ésquilo, os seus prólogos, exemplificados com a abertura de *Coéforas*, são solenes, compactos, tautológicos e mais surpreendentes do que informativos. Os de Eurípides, por seu lado, revelam-se paradoxais face à natureza versátil e inconvenção do seu autor; muito repetitivos na estrutura, muito tradicionais no enunciado dos dados do mito em questão, parecem previsíveis e inúteis no contributo que trazem à peça. Ao conteúdo monótono, adequa-se o ritmo, muito simétrico e constante, que soa ao ouvido como um disco desgastado pela repetição.

Da mesma forma que uma comparação, no plano dos prólogos, não produz, em benefício de um dos contendores, uma clara vantagem, outro tanto se passa com os cantos líricos. Ésquilo, apesar de louvado por Dioniso nesta matéria, num eco evidente de uma opinião generalizada, produz na disputa exemplares confusos, marcados por refrões repetitivos, num conjunto desagradável a ouvidos familiarizados com modernas ousadias musicais. Eurípides, esse, aberto a todas as influências e permissivo a todas as fontes de inspiração, aderiu a padrões heterogéneos, onde composições tradicionais convivem com ritmos populares, num atentado ao sentido tradicional da música trágica. A sua principal novidade consistiu ainda em ir mais longe do que remodelar, mesmo que profundamente, o canto coral;



em detrimento deste, transferiu para os actores boa parte da composição musical do seu teatro. Com as monódias, que sobretudo pôs na boca de heroínas femininas, porque detentoras de uma maior emotividade, o canto perdeu em reflexão e profundidade filosófica o que ganhou em exaltação sentimental, ao serviço do desenho das paixões de que Eurípides se tornou criador exímio.

Chegados a este ponto da análise literária e dramática de cada um dos dois poetas, o embaraço persiste: apesar das profundas diferenças a separá-los na realização criativa, ambos se equivalem em mérito. Nem mesmo a pesagem dos versos, em que Ésquilo consegue uma vantagem evidente, basta para os ordenar. Não é portanto a qualidade técnica que se impõe, mas o resultado pedagógico produzido pela criação dramática. Por isso Dioniso, como deus do teatro mas também como garante da vitalidade social, abandona o critério literário para passar ao político. É nas soluções que um e outro poeta possam ter para obviar aos grandes problemas que afligem Atenas – que expectativas depositar em Alcibíades? Que sugestão encontrar para a salvação da cidade? – que Dioniso, em desespero de causa, aposta, mas uma vez mais sem sucesso, porque as respostas adiantadas não são conclusivas, como aliás esperaríamos de uma comédia. É por isso, pressionado pela simples necessidade de decidir, que Dioniso escolhe Ésquilo, consumando agora a alteração do seu plano inicial, de que parece esquecido. Em vez de preferências pessoais, o deus privilegia os interesses da cidade<sup>14</sup>. E, nesta perspectiva, se Ésquilo representa uma Atenas em época de prosperidade e Eurípides uma cidade mergulhada

---

<sup>14</sup> A questão levantada pelo que parece uma alteração nos planos de Dioniso, e as interpretações que suscitou, é matéria tratada por D. Konstan, 1995, 61-64.

na decadência, poderá haver dúvida sobre qual dos dois melhor serve os objectivos práticos de uma reabilitação de Atenas? Na verdade, esta mudança de opinião, que enobrece o deus, parece corresponder ao abandono de uma preferência pela técnica revolucionária de Eurípides e pelo modelo conflituoso e individualista da vida da polis no momento; a esse espírito, que significa a crise, Ésquilo contrapõe-se como símbolo de uma coesão cívica que garantiu à Atenas do passado uma vida melhor. Esta dicotomia não deixaria de ser compreensível para uma sociedade mergulhada em crise, para quem a ‘ressurreição’ de Ésquilo parecia representar o retorno aos ‘bons velhos tempos’ do antigamente.

Assim, Ésquilo ganha o direito do regresso à vida – ou seja, conhece, ainda que provisoriamente, a ressurreição –, enquanto, no Hades, Sófocles lhe zela pela disponibilidade do trono em disputa. Porque se Eurípides, aproveitando da ausência do seu legítimo detentor, se instalasse nesse lugar de honra, como desinstalá-lo no futuro? Aristófanes coroava assim, de alguma forma, os dois contendores como concorrentes de mérito equilibrado na disputa que personalizam. Só o contexto cívico que os rodeou estabeleceu, de facto, uma diferença sensível: a que distingue a grandeza da ruína.

## BIBLIOGRAFIA

### EDIÇÕES, TRADUÇÕES E COMENTÁRIOS

- CANTARELLA, R.  
-1949-1964: *Le Comedie*, I-IV, Milano.
- COULON, V., VAN DAELE, H.  
-1967-1972: *Aristophane*, I-V, Paris.
- DOVER, K. J.  
-1993: *Aristophanes. Frogs*, Oxford.
- LEEUWEN, J. van  
-1968: *Aristophanis Comoediae*, I-XI, Leiden.
- MASTROMARCO, G., TOTARO, P.  
-1983: *Comedie di Aristofane*, II, Torino.
- SOMMERSTEIN, A. H.  
-1996: *Aristophanes. Frogs*, Oxford.
- STANFORD, W. B.  
-1968: *Aristophanes. The Frogs*, London.

### ESTUDOS

- ALLISON, R. H.  
-1983: “Amphibian ambiguities: Aristophanes and his *Frogs*”,  
*Greece and Rome*, 30, 8-20.
- ANDERSON, W. D.  
-1966: *Ethos and education in Greek music*, Cambridge and  
Massachusetts.

-ANTON, J. P.

-1996: "The Agathon interlude", *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 37. 3, 209-235.

-BOWRA, C. M.

-<sup>2</sup>1961: *Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides*, Oxford.

-BOWRA, C. M.

-1966: *Landmarks in Greek Literature*, London.

-BROWN, C. G.

-1991: "Empousa, Dionysus and the mysteries: Aristophanes' *Frogs* 285 ff.", *Classical Quarterly*, 41, 41-50.

-BURKERT, W.

-1985: *Greek Religion*, trad. ingl., Oxford.

-DOVER, K. J.

-1991: "The chorus of Initiates in Aristophanes' *Frogs*", in *Entretiens Hardt* 38, Genève, 173-201.

-DUMORTIER, J.

-1935: *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris.

-ELSE, G. F.

-1975: *The origin and early form of Greek tragedy*, Cambridge.

-GUGLIELMINO, F.

-1945: *Poeti della Commedia Attica Antica*, Catania.

-HABASH, M.

-2002: "Dionysos' roles in Aristophanes' *Frogs*", *Mnemosyne*, 55, 1-17.

-HANDLEY, E. W.

-1982: "Aristophanes' rivals", *PCA*, 79, 23-25.

-HARVEY, D. and WILKINS, J.

-2000: *The rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London.

-HEATH, M.

-1990: "Aristophanes and his rivals", *Greece and Rome*, 37, 143-158.

-JAY-ROBERT, G.

-2002: "Le voyage initiatique de Dionysos aux enfers ou le temps du renouveau", *Euphrosyne*, 28, 23-40.

-JOUAN, F.

-1966: *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*, Paris.

-LANATA, G.

-1963: *Poetica pre-platonica. Testimonianze e Frammenti*, Firenze.

-LAPALUS, E.

1934: "Le Dionysos et l'Héraclès des Grenouilles", *Revue des Études Grecques*, 47, 1-20.

-LAWLER, A. W.

-1950: "Limewood Cinesias and the dithyrambic dance", *Transactions of the American Philological Association*, 81, 78-88.

-LESKY, A.

-<sup>3</sup>1964: *Die griechische Tragödie*, Stuttgart.

-LESKY, A.

-<sup>3</sup>1971: *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern.

-LÉVÊQUE, P.

-1955: *Agathon*, Paris.

-MARTIN, V.

-1958: "Euripide et Ménandre face à leur public", in *Entretiens Hardt* 6, Genève, 243-283.

-MCINTOSH SNYDER, J.

-1974: "Aristophanes' Agathon as Anacreon", *Hermes*, 102. 4, 244-246.

-MELERO BELLIDO, A.

-1997: "Mito y política en la comedia de Cratino", in *Sociedad, política y literatura. Comedia griega antigua*, Salamanca, 117-131.

-MUECKE, F.

-1982: "A portrait of the artist as a young woman", *Classical Quarterly*, 32. 1, 41-55.

-PICKARD-CAMBRIDGE, A. W.

-1936: "The Niobe of Aeschylus", in *Greek Poetry and Life*, Oxford, 106-120.

-PICKARD-CAMBRIDGE, A. W.

-<sup>2</sup>1962: *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, ed. revised by T. B. L. Webster, Oxford.

-PICKARD-CAMBRIDGE, A. W.

-1968: *Dramatic Festivals of Athens*, 2 ed. revised by J. Gould and D. L. Lewis, Oxford.

-PICKARD-CAMBRIDGE, A. W.

-1956: *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford.

-PUCCI, P.

-1961: "Aristofane ed Euripide: Ricerche metriche e stilistiche", *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie*, Se. VIII, vol. X. 5, 277-421.

-ROBERTS, W. R.

-1900: “Aristophanes and Agathon”, *Journal of Hellenic Studies* 20, 44-56.

-SANSONE, D.

-1975: *Aeschylean metaphors for intellectual activity*, Hermes Einzelschr. 35, Wiesbaden.

-SEGAL, Ch.

-1961: “The character and cults of Dionysus and the unity of the *Frogs*”, *Harvard Studies in Philology*, 65, 207-242.

-SIFAKIS, G. M.

-1971: *Parabasis and animal choruses*, Londres.

-SILVA, M. F.

-2005: *Ensaaios sobre Eurípides*, Lisboa.

-SILVA, M. F.

-2007: *Ensaaios sobre Aristófanes*, Lisboa.

-SUÁREZ DE LA TORRE, E.

-1997: “Las *Ranas* de Aristófanes y la religión de los atenienses”, in A. López Eire (ed.), *Sociedad, política y literatura. Comedia griega antigua*, Salamanca, 197-217.

-TAPLIN, O.

-1972: “Aeschylean silences and silences in Aeschylus”, *Harvard Studies in Philology*, 76, 57-97.

-TAPLIN, O.

-1977: *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford.

-TAPLIN, O.

1978: *Greek Tragedy in action*, Berkeley and Los Angeles, 101-121.

-THERCY, P.

-1986: *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris.

-THOMAS, J.

-1996: 'Dionysos: l'ambivalence du désir', *Euphrosyne*, 24, 33-51.

-WEBSTER, T. B. L.

-1967: *The tragedies of Euripides*, London.

-WILSON, A. M.

-1974: "A Eupolidean precedent for the rowing scene in Aristophanes' *Frogs*", *Classical Quarterly*, 24, 250-252.

-WINNICZUK, L.

-1972: "Il silenzio come elemento teatrale", in *Studi Classici in Onore di Q. Cataudella*, II, Catânia, 105-135.



RÃS

## PERSONAGENS

XÂNTIAS, escravo de Dioniso

DIONISO

HÉRCULES

MORTO, levado em cortejo fúnebre

CARONTE

RÁS, do lago do Aqueronte

CORO, de mistas bem-aventurados, homens e mulheres

ÉACO, porteiro de Plutão

ES CRAVA, de Perséfone

ESTALAJADEIRA

PLÁTANE, outra estalajadeira

CRIADO, de Plutão

PLUTÃO

EURÍPIDES

ÉSQUILO

## FIGURAS MUDAS:

BURRO, de Dioniso

HOMENS, que transportam o morto

SERVAS, que são duas, das estalajadeiras

CRIADOS, de Plutão

DÍTILAS, CÉBLIAS, PARDOCAS, guardas citas

MUSA, de Eurípides, uma velha tocadora de castanholas

PERSÉFONE

*Em cena, avançam dois viajantes: Dioniso a pé, acompanhado de um escravo, Xântias, montado num burro e carregando ao ombro as bagagens.*

XÂNTIAS

Ó patrão, e se eu mandasse uma daquelas bocas do costume, que sempre fazem rir os espectadores?

DIONISO

À vontadinha, a que quiseres, menos ‘estou apertado’. Dessa poupa-nos, que até já dá vômitos.

XÂNTIAS

5 E se fosse então uma outra, daquelas piadas finas?

DIONISO

Desde que não seja ‘estou à rasca’!

XÂNTIAS

Qual há-de ser então? Uma de escachar a rir?

DIONISO

Tudo bem, vai em frente! Há só aquela famosa... livra-te de me vires para cá com essa!

XÂNTIAS

Qual?

DIONISO

De dizeres, a mudar a vara de ombro<sup>1</sup>, que ‘vais fazer pelas pernas abaixo’.

---

<sup>1</sup> Os escravos transportavam as bagagens suspensas de uma vara, apoiada no ombro.

XÂNTIAS

Nem que, com este peso todo em cima, 10 se me não aliviarem, ‘vou mandar um realíssimo estoiro?’

DIONISO

Essa não! Por favor! Que ainda acabo por deitar as tripas pela boca fora!

XÂNTIAS

Essa agora! Mas afinal que sentido tem carregar eu com esta tralha toda às costas, se não posso armar uma daquelas à moda do Frínico?! O Lícis e o Amípsias<sup>2</sup> fazem o mesmo, 15 põem alguém a alombar com pacotes numa comédia a toda a hora?!

DIONISO

Não me venhas com histórias! Porque eu, como espectador, de cada vez que assisto a habilidades dessas, são

---

<sup>2</sup> Alusão a três poetas rivais, acusados de cederem a um estilo de comicidade fácil, popular e desgastado pelo uso. A referência a Frínico, activo nos concursos dramáticos desde 429 a. C. e portanto da mesma geração de Aristófanos, era particularmente saborosa, por se tratar de um poeta de prestígio, concorrente de Aristófanos no mesmo concurso a que *Rás* se apresentava. Para mais a proposta de Frínico era, neste ano, também de crítica literária – *Musas* -, e granjeou-lhe o segundo lugar. Cf. a menção que lhe é feita em *Nuvens*, 555-556 como autor de uma paródia da *Andrómeda* de Eurípides. A Lícis esta é a única alusão que nos chegou, além do registo de uma vitória que conseguiu nas Dionísias de 410 (*JG* ii<sup>2</sup> 2325. 65). Finalmente Amípsias, rival directo de Aristófanos em diversas ocasiões, foi um poeta de certo sucesso, que se colocou mesmo em vantagem sobre algumas produções do autor de *Rás*; assim, com os seus *Aldeões* conseguiu uma vitória sobre *Aves* (414 a. C.), quando já antes (423 a. C.), com o *Cono*, tinha ganho um segundo lugar no certame em que a *Nuvens* coube apenas o terceiro. Sobre os poetas destacados desta fase antiga da comédia grega, vide F. Guglielmino, *Poeti della Commedia Attica Antica*, Catania, 1945; E. W. Handley, ‘Aristophanes’ rivals’, *PCA*, 79, 1982, 23-25; M. Heath, ‘Aristophanes and his rivals’, *Greece and Rome*, 37, 1990, 143-158; D. Harvey and J. Wilkins, *The rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London, 2000.

anos de vida que me tiram.

XÂNTIAS

Ai desgraçado do meu rico pescoço, 20 que está à rasca e nem uma piada pode dizer!

DIONISO

Já é preciso descaramento! Não é isto o cúmulo da preguiça, que eu, que sou Dioniso, filho de um Odre<sup>3</sup>, vá a pé e me estafe, para ceder a montada a este fulano, de modo a que sua excelência se não mace nem carregue com a carga<sup>4</sup>!

XÂNTIAS

25 Não carrego com a carga?! Eu?! Essa agora!

DIONISO

E como é que carregas, se vais montado?

XÂNTIAS (*a apontar para a bagagem que transporta*)

Como é que carrego?! Carregando com isto que aqui vês!

DIONISO

Mas como?

XÂNTIAS

Como quem faz das tripas coração.

DIONISO

Mas afinal esse peso com que tu carregas não é o burro que o carrega?

---

<sup>3</sup> Aristófanês produz um efeito de *paraprosdokian*. Em vez do esperado 'filho de Zeus', 'filho de um Odre' aponta para um dos atributos populares de Dioniso.

<sup>4</sup> Inicia-se agora um outro tipo de comicidade, assente na precisão das palavras, questão muito em voga entre os sofistas, de que Platão (cf. *Eutidemo*, 276<sup>a</sup> – 277c, 297d – 298e) dá significativo testemunho.

XÂNTIAS

Ah não, nem por sombras! Este que aqui tenho, não, bolas! Quem o carrega sou eu!

DIONISO

Mas carregas como, se tu próprio és carregado por outro?

XÂNTIAS

30 Tanto não sei. Agora que aqui o meu ombro está apertadinho de todo, lá isso está!

DIONISO

Pois então, já que dizes que o burro te não serve para nada, é a tua vez de seres tu a pegar no burro e a carregar com ele.

XÂNTIAS (*lamentoso, com os seus botões*)

Ai de mim! Que desgraça a minha! Porque não estive eu na batalha naval<sup>5</sup>? Aí é que tu ias ver como elas te cantavam!

DIONISO, *parando diante de uma porta*

35 Salta daí, malandro! Que depois desta caminhada, cá estou eu diante da porta aonde, para começar, me propunha vir<sup>6</sup>. (*Xântias desmonta, o burro é retirado de cena e Dioniso bate e chama para dentro de casa.*) Ei, moço! Ó moço! Moço!

---

<sup>5</sup> A batalha naval de Arginusas, travada no verão anterior contra a Liga do Peloponeso (cf. Xenofonte, *Hellenica* 1. 6. 24) e ganha por Atenas em condições difíceis, deu aos escravos que nela participaram, como compensação, direito à liberdade. Em contrapartida, os generais que nela exerceram o comando, por não terem sido capazes de recolher os combatentes vítimas de naufrágio, em número particularmente elevado neste combate, foram sujeitos, no outono, a um processo e condenados. Este é um caso da guerra do Peloponeso, próximo e presente na memória de todos, em que Aristófanes insiste nesta peça (cf. vv. 49, 190-192, 693-699).

<sup>6</sup> A caminhada cumpriu uma primeira etapa, com a chegada a casa de Hércules. Dioniso bate e chama o habitual criado-porteiro. Sem que nada o faça prever – uma vez que o público não foi até agora informado dessa intenção do deus viajante –, é Hércules em pessoa quem atende à porta.

HÉRCULES<sup>7</sup> (*ainda de dentro*)

Quem é? Seja lá quem for mandou-se aos coices à porta que nem um centauro. (*Abre a porta e é surpreendido pela sua imagem; enfim reconhece Dioniso.*) Ei! Explica-me lá! Que raio de ideia vem a ser esta?

DIONISO (*a Xântias*)

40 Ó moço.

XÂNTIAS

Que é?

DIONISO

Não reparaste?

XÂNTIAS

Em quê?

DIONISO

No susto que eu lhe preguei.

XÂNTIAS (*à parte*)

Lá isso foi! Não vá que te tivesses passado da bola!

HÉRCULES (*a tentar controlar-se*)

Esta é de cabo de esquadra! Não consigo deixar de rir. Por mais que me morda, rio-me na mesma.

DIONISO (*a Hércules*)

Ó amigo, chega aqui! Preciso de falar contigo.

HÉRCULES (*que se aproxima, ainda incapaz de suster o riso*)

45 Mas é que não consigo espantar o riso, ao ver uma

---

<sup>7</sup> Com esta aparição, talvez sugestiva de quebra de etiqueta na casa de um brutamontes (cf. Teofrasto, *Caracteres* 4. 9), se tira um efeito dramático eficaz: o de pôr frente a frente, sem mais delongas, as duas figuras, deus e herói, como o 'negativo' uma da outra. Num assomo de cólera, Hércules recorda, nas pancadas de Dioniso – quem sabe se tímidas! –, o som dos cascos dos Centauros, homens-cavalos, outrora vítimas de um dos trabalhos do herói. Cf. Sófocles, *Traquínia*, 1095-1096; Eurípidés, *Hércules Furioso*, 181-183, 364-374.

pele de leão por cima de um vestido amarelo. Que ideia se te meteu na cabeça? O que fazem juntos um par de botas de senhora e um cacete<sup>8</sup>? Por que paragens tens tu andado<sup>9</sup>?

DIONISO

Andei... embarcado, às ordens do Clístenes<sup>10</sup>.

HÉRCULES

E bateste-te no combate naval?

DIONISO

Bati pois. Navios inimigos, metemos no fundo 50 uma boa dúzia deles.

HÉRCULES

Vocês os dois<sup>11</sup>?

DIONISO

Sim, claro!

XÂNTIAS (*à parte*)

Esta até me deixou de olhos arregalados!

---

<sup>8</sup> Hércules explora, em cena, o paradoxo que constitui o traje de Dioniso e os seus diversos acessórios. A túnica amarela, o *krokotós*, era um traje feminino – ou com conotações efeminadas –, usado também pelos participantes dos festivais dionisiacos. Com ele concorda o coturno, uma bota larga e confortável, com iguais conotações. Em contrapartida, a pele de leão e o cacete são insígnias másculas, de um super-homem como Hércules. Interrogatório equivalente é feito pelo Parente de Eurípides a um exótico Ágaton, em *Tesmofórias*, 136-145.

<sup>9</sup> Ou seja, em que paragens foste tu arranjar semelhante moda?

<sup>10</sup> Para além da referência concreta a uma comissão de serviço na marinha, como decerto era comum durante a guerra, esta declaração de Dioniso comporta também sugestões de carácter sexual. Tanto mais que Clístenes, aqui referido como ‘comandante da expedição’, é frequentemente aludido na comédia como efeminado (cf. *Acarnenses*, 117-121, *Aves*, 831, *Tesmofórias*, 235, 574 sqq.). Se Clístenes exerceu ou não funções de trierarco, ou seja, de responsável pelo equipamento e comando de um navio, é circunstância sem confirmação.

<sup>11</sup> Dioniso e Clístenes, num prolongamento de subentendidos obscenos.



DIONISO

Pois estava eu, na coberta do navio, a ler, cá com os meus botões, a *Andrómeda*<sup>12</sup>, quando de repente uma nostalgia me bate ao coração, sabes lá tu de que maneira!

HÉRCULES

55 Uma nostalgia te bate ao coração? De que dimensão?

DIONISO

Coisa pequena, pela medida de Mólón<sup>13</sup>!

---

<sup>12</sup> A leitura colectiva, em que alguém partilha com outros o conteúdo de um texto escrito, está, na Atenas clássica, amplamente documentada; cf. Platão, *Fedro*, 97 b-c, onde Sócrates recorda ter ouvido fazer uma leitura de um livro de Anaxágoras; Aristófanes, *Cavaleiros*, 121 sqq., em que dois escravos partilham a leitura dos oráculos do Paflagónio; *Aves*, 962-989, que regista cena semelhante entre Pisetero e um profeta. Esta afirmação do Dioniso de *Rás*, em contrapartida, é a prova de que uma leitura pessoal, em voz baixa, era também praticada. Sobre esta matéria, vide J. A. Davidson, 'Literature and literacy in Ancient Greece', I, *Phoenix*, 16. 3, 1962, 141-156; B. M. W. Knox, 'Silent reading in Antiquity', *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 94, 1968, 421-435; A. K. Grailov, 'Techniques of reading in Classical Antiquity', *Classical Quarterly*, 47. 1, 1997, 56-73. É exactamente esta leitura descontraída, num momento de lazer, em pleno campo de batalha, que desperta no deus a recordação saudosa do seu autor, Eurípides, falecido no ano anterior. A *Andrómeda*, uma peça para nós perdida, foi apresentada, juntamente com *Helena*, em 412 a. C., sete anos antes de *Rás*, com um sucesso e popularidade de que dá testemunho um escólio a *Rás* 53 ao referir-se-lhe como 'uma das mais belas tragédias de Eurípides'. Uma donzela exposta sobre um rochedo, nos confins distantes da Etiópia, cercada de um turbilhão de vagas e ventos que hão-de, a qualquer momento, trazer um monstro devorador; o terror que a domina e os lamentos na noite solitária; depois a chegada imprevista de um libertador, a sua emoção perante tanta beleza e infortúnio; as delícias da ternura mútua após o desespero; eis os artifícios romanescos em que assentava esta célebre produção euripidiana, a que Aristófanes dedicou uma ampla paródia em *Tesmofórias* 1015-1132. Sobre esta cena, vide M. F. Silva, *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, Lisboa, 1997, 142-155.

<sup>13</sup> Referência a um conhecido actor, de grande estatura (cf. Demóstenes 19. 246), que colaborou várias vezes com Eurípides, nomeadamente na representação de *Andrómeda*.

HÉRCULES

Por uma mulher?

DIONISO

Nada disso.

HÉRCULES

Por um rapazinho, então.

DIONISO

Nem pensar!

HÉRCULES

Por um homem, se calhar.

DIONISO (*com um suspiro*)

Ai, ai!

HÉRCULES

Com que então de panelinha com o Clístenes, hem?!

DIONISO

Deixa-te de gozo, mano<sup>14</sup>, que quem se vê nelas sou eu. Tal é a paixão que me devora.

HÉRCULES

Paixão? Que paixão, maninho?

DIONISO

60 Nem te sei dizer. Mas enfim, vou tentar explicar-ta por analogia. Já alguma vez sentiste, assim, um desejo súbito de sopa<sup>15</sup>?

---

<sup>14</sup> Dioniso e Hércules eram, de facto, segundo a tradição mitológica, meio-irmãos, ambos filhos de Zeus e de diferentes mortais; Dioniso nasceu dos amores do pai dos deuses com Sémele, princesa de Tebas; Hércules de uma aventura romântica com a esposa de Anfitrião, Alcmena.

<sup>15</sup> Dioniso adapta a 'analogia' às preferências de seu irmão, que, na comédia, se converteu, de herói viril e justiceiro, num brutamontes permanentemente esfomeado. Cf. *Vespas*, 60, *Paz*, 741, *Aves*, 1565-1693.

HÉRCULES

De sopa?! Bolas, mil vezes na vida!

DIONISO

E então, faço-me entender<sup>16</sup> ou é preciso mais explicações?

HÉRCULES

65 Quanto à sopa, não. Percebi perfeitamente.

DIONISO

Pois tal é o desejo que me consome... por Eurípides.

HÉRCULES

Como assim?! Por Eurípides, o falecido?

DIONISO

E não há quem me tire da cabeça a ideia de ir à procura dele.

HÉRCULES

O quê? Ao Hades, lá em baixo?

DIONISO

70 Sim, pois, e mais abaixo ainda, se um tal lugar existir.

HÉRCULES

Com que intenção?

DIONISO

Sinto falta de um poeta de talento. É que uns já não existem, e os que existem não prestam<sup>17</sup>.

HÉRCULES

Como assim?! Então o Iofonte<sup>18</sup>, não está vivo?

---

<sup>16</sup> De acordo com o escoliasta, este meio verso é citado da *Hipsípila* de Eurípides, fr. 763 Kannicht.

<sup>17</sup> Citação do fr. 565. 2 Kannicht do *Eneu* de Eurípides.

<sup>18</sup> Iofonte era filho de Sófocles e, como o pai, criador de tragédias; de modo que houve quem pusesse em dúvida, perante os sucessos que obteve,

## DIONISO

Essa é até a única coisa de jeito que por aí anda, e mesmo assim tenho dúvidas. 75 Porque até sobre esse assunto me falta saber bem o que se passa.

## HÉRCULES

E porque não trazes Sófocles de preferência a Eurípidés<sup>19</sup>, se tens de trazer alguém lá de baixo?

## DIONISO

Isso não, pelo menos antes de tomar Iofonte à parte, a sós, longe do Sófocles, para testar de que é que ele é capaz. 80 Aliás o Eurípidés, que é um aldrabão<sup>20</sup>, há-de dar por paus e por pedras para se raspar comigo para aqui. Enquanto o outro, que cá era um bonacheirão, há-de continuar, lá em baixo, o mesmo bonacheirão<sup>21</sup>.

uma possível dependência em relação ao velho poeta. A comédia trata-o com apreço, considerando-o, depois de falecidos os três grandes nomes – Ésquilo, Sófocles e Eurípidés – como ‘a única coisa de jeito que ainda resta’. C. F. Russo, *Storia delle Rane di Aristofane*, Padova, 1961, 32 lembra que Iofonte, detentor de uma vitória nas Dionísias de 435, era, na data de *Rãs*, um homem de meia idade, com uma carreira já feita. Entre os temas que parece ter abordado conta-se um Télefo e uma catábase de Dioniso, decidido a resgatar do inferno sua mãe Sêmele (cf. *schol. Rãs*, 330).

<sup>19</sup> Este é um primeiro confronto a que Eurípidés é sujeito em *Rãs*, de sentido ambíguo na sua formulação. Como entender este *próteron* na boca de Hércules: trazer Sófocles *de preferência* a Eurípidés, ou trazer Sófocles *por este ser superior* (em qualidade) ou *anterior* (em idade) a Eurípidés? A resposta de Dioniso escamoteia a dificuldade e volta-se para a necessidade de testar os méritos de Iofonte longe do pai.

<sup>20</sup> Difícil seria a Dioniso iludir um Eurípidés *panourgos*, ‘aldrabão’, o poeta habilidoso em se desenvencilhar de dificuldades, que tudo faria para se libertar até da morte (cf. *Tesmofórias*, 94). O qualificativo aqui usado equivale a *mechanopoiós*, ‘inventor de estratégias’, que é um dos traços mais salientes na caricatura do poeta em *Tesmofórias*.

<sup>21</sup> Este é o qualificativo correspondente a um homem feliz e bem disposto, cidadão útil e activo, criador fecundo e aplaudido, traços com que a comédia desenhóu o retrato de Sófocles. Cf., para além de *Rãs*, 787-794, 1515-1519, *Paz*, 695-699, onde a Paz se interessa por saber notícias sobre Sófocles, um dos seus Atenienses preferidos. Os seus cantos

HÉRCULES

E o Ágaton<sup>22</sup>, por onde anda ele?

DIONISO

Pôs-se a mexer, foi um ar que lhe deu! Um bom poeta, que deixou saudades nos amiguinhos dele<sup>23</sup>.

HÉRCULES

85 Para que canto do mundo, coitado?

líricos, harmoniosos e suaves, faziam as delícias de um cidadão comum como Trigeu (*Paz*, 531). A par de *Rás*, em 405, Frínico (*Musas*, 32 K.-A.) fazia da carreira de Sófocles um balanço altamente positivo, sob todos os pontos de vista: como homem, bafejado por uma existência longa, de quase um século, como cidadão e artista coroado de inúmeros sucessos sociais e literários, que teve, para mais, a ventura de terminar os seus dias antes de chegada a hora da ruína para Atenas com o desfecho da guerra do Peloponeso, cujo apogeu ele ajudara a construir.

<sup>22</sup> Ágaton foi considerado o quarto poeta trágico em qualidade, após os três grandes nomes. Brindado, no primeiro concurso a que se apresentou (417-416 a. C.), com a vitória (cf. Platão, *Banquete*, 173 a), Ágaton dava início a uma brilhante carreira literária. Cf. *Tesmofórias*, 29 sq., onde, poucos anos passados (411 a. C.), Aristófanes se lhe refere como 'o célebre Ágaton' e dele promove uma extensa caricatura (vv. 29-265), feita de ataques violentos à vida privada do artista e de paródias ao seu estilo trágico e lírico. Sobre esta cena, *vide* M. F. Silva, *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, 385-409; W. R. Roberts, 'Aristophanes and Agathon', *Journal of Hellenic Studies*, 20, 1900, 44-56; J. McIntosh Snyder, 'Aristophanes' Agathon as Anacreon', *Hermes*, 102. 4, 1974, 244-246; F. Muecke, 'A portrait of the artist as a young woman', *Classical Quarterly*, 32. 1, 1982, 41-55; J. P. Anton, 'The Agathon interlude', *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 37. 3, 1996, 209-235. Sobre a personalidade literária de Ágaton, *vide* ainda P. Lévêque, *Agathon*, Paris, 1955.

<sup>23</sup> Parece provado por esta observação de Dioniso que Ágaton se encontrava ausente de Atenas, mas os motivos são polémicos. Por um lado, Ágaton deixou-se atrair pela hospitalidade com que a corte de Arquelau da Macedónia acolhia os artistas, dentro do espírito de um verdadeiro mecenas. O próprio Eurípides tinha feito, no final da vida, a mesma opção. Eliano (*História Variada*, 2. 21, 13. 4) testemunha os banquetes célebres que decorriam nesta corte faustosa. Por outro lado, as palavras de Dioniso podem aludir à morte do poeta, que, no entanto, parece ter ocorrido alguns anos mais tarde. Talvez se deva entender, como propõe Sommerstein, 164, que, com o seu afastamento, Ágaton estava morto para a cena ateniense.

DIONISO

Para o banquete dos bem-aventurados.

HÉRCULES

E o Xénocles<sup>24</sup>?

DIONISO

Um raio que o parta, bolas!

HÉRCULES

E o Pitângelo<sup>25</sup>? (*Dioniso limita-se a um gesto de desprezo.*)

XÂNTIAS (*à parte*)

Sobre mim, nem palavra, aqui com o meu ombro esmagadinho de todo.

HÉRCULES

E então essa outra rapaziada que para aí anda aos milhares **90** a fazer tragédias, que, em palavreado, deixa Eurípidas a milhas de distância?

DIONISO

Rabisco, é o que essa tropa é, paleio fiado, conservatório de andorinhas, a desgraça da arte, que leva sumiço – é só apanhar um coro uma vez sem exemplo! -, **95** depois de mandar não mais do que uma mijadela, única na vida, para a

---

<sup>24</sup> Xénocles, filho de Cárcino (cf. *Véspas*, 1497-1502), distinguiu-se como bailarino, juntamente com os irmãos, e dramaturgo. Aristófanes é, em geral, muito crítico sobre as suas produções (cf. *Tesmofórias*, 169). O escólio a *Paz*, 792 concretiza essa má qualidade com o tom rebuscado das intrigas e o uso excessivo de máquinas de cena. Mesmo assim conseguiu vencer as *Troianas* de Eurípidas, em 415 a. C. (cf. Eliano, *História Variada*, 2. 8). Sobre este poeta, cf. M. F. Silva, *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, 372-379.

<sup>25</sup> Pitângelo não merece a Aristófanes nem mesmo uma apreciação. E sobre ele nada mais sabemos.

tragédia<sup>26</sup>. Mas um poeta de gema<sup>27</sup>, não se encontra nem de vela acesa, capaz de se sair com uma tirada de génio.

HÉRCULES

De gema? Que é isso ‘de gema’?

DIONISO

De gema, isto é, que diga assim uma coisa atrevida, tipo 100 ‘o éter, aposento de Zeus’, ou ‘o pé do tempo’, ou ‘o espírito que se recusa a jurar sobre os altares, e vai a língua e jura falso nas costas do espírito’<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Dioniso pretende retratar a decadência que se instalou na produção trágica depois da morte dos grandes poetas. Para exprimir a esterilidade da nova geração, Aristófanes opta, em primeiro lugar, por uma metáfora vinícola, muito a propósito num festival patrocinado por Dioniso. ‘Rabisco’ é a designação que cabe aos segmentos parasitários que é preciso arrancar da vinha, porque prejudicam o fruto já formado (cf. *Etymologicum Magnum*, 367. 18 sq.) e que, na vindima, são abandonados porque inúteis. Toda esta rapaziada de poetastros usa de uma tagarelice desenfreada; os cantos que compõem são, como o da andorinha, dissonantes (cf. J. Taillardat, *Les images d’Aristophane*, Paris, 1965, 299). De resto esta expressão, ‘conservatório de andorinhas’ – *chelidónon mouseía* – é uma paródia de Eurípides, *Alcmena* fr. 88 Kannicht, ‘conservatório de rouxinóis’ – *aedónon mouseíon*, símbolo, por seu lado, do belo canto. De uma falta de talento generalizada como a que então grassa no teatro só se pode esperar ‘a ruína da arte’. Nos festivais, é já prémio suficiente para a sua falta de talento passar na pré-selecção uma única vez na vida e receber, por isso, patrocínio e acesso ao concurso.

<sup>27</sup> *Gónimos* ‘fértil’ tem aplicação fisiológica (cf. Aristóteles, *História dos Animais*, 523<sup>a</sup> 25). A surpresa de Hércules sobre o sentido da palavra, e as explicações de Dioniso, talvez testemunhem a sua novidade. A partir do século seguinte, a imagem torna-se comum aplicada ao ‘talento poético’ (cf. Platão, *Teeteto*, 151e; Filóstrato, *Vida dos Sofistas*, 2. 582; Plutarco, *Moralia*, 348b).

<sup>28</sup> Para exemplificar ‘tiradas de génio’, Dioniso cita três ousadias euripidianas. ‘O éter, aposento de Zeus’ é uma deturpação de palavras de *Melanipa Sábia*, fr. 487 Kannicht, onde se falava do ‘éter, morada de Zeus’ (cf. *Tesmofórias*, 272); a substituição de uma única palavra é sugestiva de uma irreverência divertida, em termos religiosos, a carácter com o famoso ateísmo euripidiano. Por seu lado ‘o pé do tempo’ (cf. v. 311; Eurípides, *Bacantes*, 889) é referido pelo escoliasta como citado de *Alexandre* fr. 42 Kannicht; trata-se de uma metáfora ousada, que talvez não tenha sido bem

HÉRCULES

Quer dizer que tretas dessas te dão no goto?

DIONISO

Nem mais, é um verdadeiro delírio.

HÉRCULES

Pura trapacice, deixa que te diga, e tu bem o sabes também!

DIONISO

105 Não venhas armar a tenda no meu quintal. Para isso tens o teu<sup>29</sup>.

HÉRCULES

Pois bem, o que essa história toda parece é uma porcaria pegada.

DIONISO

Quanto a comes e bebes, dá-me lições.

XÂNTIAS (*à parte*)

E sobre mim, nem palavra.

DIONISO

Mas vamos ao que cá me trouxe, com esta indumentária

---

acolhida pelos críticos por um excessivo concretismo. Por fim, Aristófanes cita, com alterações, as palavras revoltadas de Hipólito perante a Ama de Fedra, que lhe pede segredo depois da confissão insultuosa da paixão da senhora. Onde Eurípides escreveu (*Hipólito*, 612) ‘a minha língua jurou, mas o espírito manteve-se livre de juramentos’, Aristófanes altera o sentido do passo, acentuando nele uma ideia de perjúrio, que não estava no objectivo do filho da Amazona. Assim sai denunciado o lado amoral de Eurípides, o poeta aplaudido por ladrões, perjuros e parricidas. O mesmo verso do *Hipólito* serve de argumento a Dioniso (v. 1471) para justificar a quebra dos compromissos antes assumidos; havia sido também já motivo de paródia em *Tesmofórias*, 275-276.

<sup>29</sup> Ou seja, ‘deixa a avaliação dos poetas por minha conta, e ocupa-te de sopa, que disso sabes tu’. O escoliasta refere que esta seria uma citação da *Andrómaca* de Eurípides, mas tal verso não existe na versão que nos chegou. Talvez haja confusão, da parte do escólio, com a *Andrómada*, uma peça perdida.



à tua imitação; a ideia é 110 que me indiques os hospedeiros, em caso de necessidade, a quem tu mesmo recorreste, quando foste ao encontro do Cérbero<sup>30</sup>. Enumera-me tudo, portos, padarias, casas de passe, parques de repouso<sup>31</sup>, cruzamentos, fontes, estradas, cidades, alojamentos, pensões, onde haja 115 o mínimo possível de perचेijos.

XÂNTIAS (*à parte*)

E sobre mim, é que nem palavra.

HÉRCULES

Ah valente, atreves-te a lá ir? Tu também?

DIONISO

E tu, contra isso cala o bedelho. Indica-me mas é o caminho por onde eu possa chegar mais depressa ao Hades, lá em baixo. E que não seja nem muito quente, nem muito frio.

HÉRCULES

120 Ora deixa cá ver, por qual deles hei-de começar? Qual há-de ser? Há um que parte da corda e do banco. Enforca-te.

DIONISO

Vira essa boca para lá! É um sufoco esse que dizes.

---

<sup>30</sup> Um dos trabalhos de Hércules foi ir ao inferno enfrentar o cão de três cabeças, Cérbero, que lhe guardava o acesso. Na comédia grega, o motivo da catábase tinha tradição. Em 412, Êupolis, em *Demos*, tinha ressuscitado alguns dos políticos já mortos, numa tentativa para corrigir a política de Atenas. O próprio Aristófanes voltou ao tema em *Gerytades*, procurando no Hades o poeta capaz de preencher a cena ateniense. Por outro lado, Dioniso vivera, no mito, aventura semelhante, ao empreender uma viagem ao Hades para resgatar Sêmele, sua mãe. O escólio a *Rãs*, 330 refere-se a essa aventura e alude a uma tragédia de Iofonte dedicada ao motivo. Também Pausânias (2. 31. 2, 37. 5) testemunha a mesma lenda. Sobre o motivo da catábase na literatura grega, *vide* Mastromarco, 573-574.

<sup>31</sup> Cf. Platão, *Leis*, 625b; trata-se de lugares com sombra, na berma das estradas, onde se pode repousar da caminhada, em dias de calor.

HÉRCULES

Há também um outro, um atalho a direito, pisado que é um mimo, que passa pelo almofariz.

DIONISO

É a cicuta que queres dizer?

HÉRCULES

125 Ora nem mais!

DIONISO

Esse é frio, de cortar à faca mesmo! Faz logo enregelar as canelas.

HÉRCULES

Queres que te diga um rápido e sempre a descer?

DIONISO

Co'os diabos, esse sim, que como andarilho sou um desastre.

HÉRCULES

Pois bem, vai até ao Ceramico<sup>32</sup>.

DIONISO

E depois?

HÉRCULES

130 Sobe àquela torre alta que lá está.

DIONISO

E o que é que eu faço?

---

<sup>32</sup> O Ceramico era o bairro situado a noroeste da Acrópole e da ágora, uma zona pobre que ganhou o seu nome das olarias aí instaladas. A torre aqui mencionada é provavelmente a de Tímon, o misantropo, que nela encontrou um sítio isolado para viver (cf. Pausânias 1. 30. 4). Do alto dessa torre podia assistir-se à partida da corrida dos archotes. Este é um tipo de celebração de sentido ritual, realizada em honra de Atena e de outras divindades.

HÉRCULES

Assiste lá do alto à largada da corrida dos archotes<sup>33</sup>.  
E depois, quando o público gritar ‘partida!’, tu partes lá de cima, também.

DIONISO

Para onde?

HÉRCULES

Cá para baixo.

DIONISO

Assim dou mas é cabo dos miolos. 135 Não, não vou seguir por esse caminho de que falas.

HÉRCULES

Então qual há-de ser?

DIONISO

Aquele mesmo por onde também tu, outrora, lá chegaste.

HÉRCULES

Só que esse é uma maçadoria de marinharia! Para começar, vais dar a um lago enorme, sem fundo<sup>34</sup>.

DIONISO

E depois, como é que eu atravesso?

HÉRCULES

Num barquinho, assim pequenininho (*acompanha a explicação com um gesto*), um velho 140 barqueiro<sup>35</sup> vai-te atravessar, por dois óbolos a passagem.

---

<sup>33</sup> Em várias festas atenienses – Panateneias (cf. *infra* vv. 1089-1098), Hefesteias (*IG* i<sup>3</sup> 82. 30-32) e Prometeias (cf. escólio a *RAs*, 1087) – se incluía este tipo de competição.

<sup>34</sup> Ou seja, o Aqueronte, que os mortos tinham de atravessar para chegar ao Hades. Hércules, para desanimar o novo viajante, dá força aos adjectivos.

<sup>35</sup> Caronte.

DIONISO

Safa! Isto é que os dois óbolos estão na moda por tudo quanto é sítio! Como é que até lá foram parar?

HÉRCULES

Foi Teseu<sup>36</sup> que os levou. A seguir vais ver serpentes e monstros aos milhares, e pavorosos!

DIONISO

Não me venhas para cá com histórias, para me assustares e me meteres medo, 145 que não me fazes mudar de ideias!

HÉRCULES

Depois há um lodaçal imenso e uma lixeira eterna. Lá enfiados estão os que alguma vez maltrataram um hóspede, ou os que abusaram de um fedelho e ainda o burlaram por cima, ou os que bateram na mãe ou 150 foram às ventas ao pai, ou os que deram um falso testemunho, ou os que mandaram copiar uma tirada do Mórsimo<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> O rei mítico de Atenas figurava como paradigma e origem do que se poderia chamar 'o espírito ateniense' e das suas práticas. Cf., *e. g.*, Eurípides, *Suplicantes*, 399-455. A ele é atribuída a moda dos 'dois óbolos', praticada em pagamentos de serviços públicos, como por exemplo o vencimento diário de soldados e marinheiros. Sobre o assunto, *vide* W. B. Stanford, *Aristophanes. The Frogs*, London, reimpr. 1968, 84. De resto, em comparação com a prática fúnebre de colocar um óbolo na boca dos cadáveres como pagamento pela travessia do Hades, estamos perante uma inflação de 100 %. Por outro lado, o mito atribuía-lhe também uma aventura no Hades, onde tinha ido raptar Perséfone; da ira do deus dos infernos salvou-o exactamente Hércules (cf. E. *Heraclidas*, 218-219, *Hércules Furioso*, 619, 1169-1170). Como observa, a propósito, Sommerstein, 169, sendo Teseu o único ateniense que desceu ao Hades e voltou à vida, é natural que se lhe atribua a exportação, para o reino dos mortos, de práticas atenienses.

<sup>37</sup> Depois de comportamentos socialmente reprováveis, Hércules acrescenta uma transgressão de nível literário, destinada a quem manifesta interesse por um mau poeta. Mórsimo, como seu irmão Melântio, dedicou-se à tragédia, com sucesso limitado, seguindo de resto ambos uma tradição familiar, já que seu pai Fílocles, sobrinho de Ésquilo, tinha

DIONISO

Ah caramba, a essa pandilha ainda se devia juntar os que aprenderam a pírrica do Cinésias<sup>38</sup>.

HÉRCULES

Daí para a frente<sup>39</sup> vai-te envolver um som de flautas, 155 e hás-de ver uma luz maravilhosa, como a daqui. Seguem-se bosques de mirto, cortejos bem-aventurados de homens e mulheres e um grande estrépito de palmas.

DIONISO

E esses, quem são?

HÉRCULES

Os iniciados ...

XÂNTIAS (*à parte*)

Ora toma, a mim tocou-me ser o asno nos mistérios<sup>40</sup>!

desenvolvido a mesma actividade. A má qualidade da produção dos filhos de Filocles é caricaturada por Aristófanes em *Cavaleiros*, 402, *Paz*, 801-817. Mórσιμο foi autor de uma *Medeia*, em cuja representação Melântio vestiu o papel de Jasão; deste herói havia ele entoado as monódias em tom doloroso e estridente; cf. *Cavaleiros*, 400 sq., *Paz*, 1009-1014.

<sup>38</sup> Em *Aves*, 1373-1409, Cinésias é parodiado como um nome em voga entre os poetas ditirâmbicos (cf. Ferécates fr. 155. 8-12 K.-A.). Outras referências são-lhe feitas *infra* vv. 1437 sq., *Gerytades*, fr. 156 K.-A. Sobre a intervenção que teve no evoluir da música, cf. A. W. Lawler, 'Limewood Cinesias and the dithyrambic dance', *Transactions of the American Philological Association*, 81, 1950, 78-88; A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, ed. revised by T. B. L. Webster, Oxford, <sup>2</sup>1962, 44 sq.; M. F. Silva, *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, 419-421. A pírrica era uma dança executada com armas, que imitava uma coreografia de combate.

<sup>39</sup> Segue-se agora a parte agradável do Hades. Cercados de uma luz esplendorosa – que os Atenenses, orgulhosos, comparavam com a da Ática –, os iniciados de Elêusis, em cortejos de homens e mulheres, celebravam cantos e danças em honra das divindades.

<sup>40</sup> O burro tinha, no culto dionisíaco, o seu papel como montada do deus. Sobre as representações iconográficas deste motivo, cf. E. Suárez de la Torre, 'Las *Ranas* de Aristófanes y la religión de los atenienses', in A. López Eire (ed.), *Sociedad, política y literatura. Comedia griega antigua*,

160 Pois não estou para carregar com esta tralha nem mais um minuto. (*Começa a pousar a carga no chão.*)

HÉRCULES

... que te hão-de dar, tim-por-tim, todas as informações de que precisares. É que habitam ali mesmo ao lado da estrada que vai dar à porta de Plutão. Felicidades, hem mano!

DIONISO (*a Hércules, que entra em casa*)

Igualmente, 165 saudinha! (*Para Xântias, ainda a desembaraçar-se dos pacotes.*) E tu, toca a alombar com a tenda outra vez.

XÂNTIAS

O quê?! Ainda antes de a ter pousado?

DIONISO

E depressinha, toca a andar!

XÂNTIAS

Não, por favor! Contrata antes um desses tipos que vão a enterrar, que esteja pelos ajustes.

DIONISO

E se não encontrar nenhum?

XÂNTIAS

Nesse caso, conta comigo.

DIONISO (*que vê aproximar-se um cortejo fúnebre*)

Falaste na hora há. 170 Aí vai mesmo um morto a enterrar. (*Ao Morto.*) Ei amigo, é contigo que estou a falar,

---

Salamanca, 1997, 203; e sobre o seu sentido religioso, Ch. Segal, 'The character and cults of Dionysus and the unity of the *Frogs*', *Harvard Studies in Philology*, 65, 1961, 220. Esta expressão – 'virei asno nos mistérios' – tornou-se proverbial para assinalar o papel de quem sofre, quando todos os outros estão em festa (Coulon, 93), ou aquele a quem cabe todo o trabalho, enquanto as benesses no outro mundo vão para os outros (Dover, 210, Mastromarco, 578-579).

tu, o falecido. (*O Morto soergue-se.*) Ó pá, estás disposto a carregar com esta meia dúzia de pacotes até ao Hades?

MORTO  
É muita coisa?

DIONISO (*apontando os pacotes pousados no chão*)  
É isto aqui.

MORTO  
São duas dracmas pelo frete. Negócio fechado?

DIONISO  
Nem pensar! Vê lá qual é o menos que podes fazer.

MORTO (*aos que o transportam*)  
Ei vocês, siga o enterro.

DIONISO  
175 Espera, meu caro, a ver se chegamos a acordo.

MORTO  
Ou duas dracmas, ou nada feito.

DIONISO  
Ofereço-te nove óbolos<sup>41</sup>.

MORTO  
Antes voltar a viver! (*O Morto volta a deitar-se e segue o enterro.*)

DIONISO  
Isto é que ele tem topete, o fulano!

XÂNTIAS  
Pois um raio que o parta! Pronto, levo eu. (*Volta a pegar nas bagagens.*)

---

<sup>41</sup> Duas dracmas são doze óbolos; logo Dioniso contrapropõe uma dracma e meia.

DIONISO

És um tipo fixe, um sujeito às direitas. 180 Toca a andar para o barco. (*O barco de Caronte aproxima-se.*)

CARONTE

U-up! Encostar<sup>42</sup>!

DIONISO

Que é aquilo ali?

XÂNTIAS

Aquilo? É o lago.

DIONISO

Ah claro, o tal de que ele nos falava. E o barco, lá está ele.

XÂNTIAS

Pois é, caramba, e lá está o Caronte, olha ali.

DIONISO (*sem obter resposta*)

Olá, Caronte!

XÂNTIAS (*sem obter resposta também*)

Olá, Caronte!

DIONISO e XÂNTIAS (*mais alto*)

Olá, Caronte<sup>43</sup>!

CARONTE (*sem atender ao chamamento, num pregão geral*)

185 Quem vai para o eterno descanso das desgraças e das chatices? Há alguém para a planície do Esquecimento, ou lá para onde o diabo perdeu a cartola, para a Cerbéria, para o raio que o parta, ou para o Ténaro<sup>44</sup>?

---

<sup>42</sup> Sobre a encenação deste momento, cf. Dover, 212-213, Mastromarco, 580-581.

<sup>43</sup> O triplo apelo ou é ritual, para chamar os que pertencem ao reino dos mortos, sublinhando a distância que os separa dos vivos, ou sugere a velhice de Caronte, duro de ouvido.

<sup>44</sup> Aristófanês forja, através do pregão de Caronte, uma toponímia jocosa do Hades no que pretende ser um itinerário das paragens da barca



DIONISO

Eu!

CARONTE

Vamos lá, toca a embarcar.

DIONISO (*confundido com tantos destinos*)

Para onde vais afinal?

CARONTE

Para os quintos dos infernos.

DIONISO

É mesmo?

CARONTE

Nem mais, e para te fazer o jeito. 190 Anda, sobe.

DIONISO (*a Xântias*)

Ó moço, anda daí.

CARONTE

Escravos não, não os levo, a menos que tenham estado

---

de Caronte. A enumeração abre e fecha com referências tradicionalmente associadas ao Hades; primeiro a planície do Letes, ou do ‘esquecimento’ (cf. Teógnis 1216; Platão, *República*, 621<sup>a</sup>), e, no final, ao cabo Ténaro, a sul do Peloponeso, onde se situava uma das entradas do Hades (cf. Píndaro, *Píticas*, 4. 44), que Hércules atravessou na sua catábase (cf. Eurípedes, *Hércules Furioso*, 23-25; Estrabão 8. 5. 1). No espaço intermédio insere-se uma sucessão jocosa, de que faz parte: a ‘terra do burro que come a corda que se entrelaça’, numa alusão a uma cena de Cratino, fr. 367 K.-A., em que alguém entrelaçava uma corda de folhas de esparto, que ia sendo devorada por um burro. Pausânias 10. 29. 1-2, regista a presença deste motivo numa cena do outro mundo pintada por Polignoto na *Lesche* dos Cnídios, em Delfos. A tradução livre que adoptei – ‘lá onde o diabo perdeu a cartola’ – preserva o indefinido da situação e a sua correlação com o outro mundo. Segue-se a Cerbéria, população inspirada no nome do cão Cérbero, um topónimo parecido com Ciméria, região situada nos confins do Oceano e vizinha de um outro lugar de acesso ao Hades (cf. *Odisséia*, 11. 14); por fim, a expressão ‘para os corvos’, traduzida por ‘para o raio que o parta’, que é uma imprecação comum no grego coloquial.

na batalha naval<sup>45</sup>, a lutar pela ... pele.

XÂNTIAS

Ora bolas, não pude lá estar! Tive o azar de estar doente da vista<sup>46</sup>.

CARONTE

Bem, então a solução é dares a correr a volta ao lago.

XÂNTIAS

E onde é que vos espero?

CARONTE

Junto ao rochedo da Secura<sup>47</sup>, 195 lá na paragem.

DIONISO (*a Xântias*)

Entendido?

XÂNTIAS (*enfadado*)

Se entendi! Ai de mim, que desgraça a minha! Que mau encontro terei eu tido ao sair de casa? (*Parte, em corrida, à volta do lago.*)

CARONTE (*a Dioniso, que entra para o barco*)

Senta-te ao remo. (*à laia de pregão*) Se houver mais alguém para embarcar, que se despache. (*A Dioniso, que entretanto se sentou em cima do remo*) Ei tu, que estás a fazer?

DIONISO

Que estou a fazer? Nada, a não ser sentar-me em cima do remo, como tu me mandaste<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> Vide *supra* v. 33 e respectiva nota.

<sup>46</sup> Cf. Heródoto 7. 229. 1 a propósito das doenças de olhos como incapacitantes para a actividade militar e como pretexto comum para se escapar à mobilização.

<sup>47</sup> Esta é uma invenção jocosa sugestiva da 'secura' da morte, à semelhança do 'rochedo branco' (*Odisseia*, 24. 11), ou do 'rochedo onde não há riso' (*Apolodoro* 1. 5. 2).

<sup>48</sup> É óbvio que Dioniso, por ignorância, em vez de se sentar 'ao remo, junto do remo', se senta 'em cima do remo', confusão que a expressão

CARONTE (*a apontar para o banco*)

200 Ora fazes favor de te sentares aqui, pançudo?

DIONISO (*que obedece à indicação*)

Pronto!

CARONTE

E fazes favor estendes-me esses braços para a frente?

DIONISO (*de novo seguindo as instruções*)

Pronto!

CARONTE

Deixa-te de patéticas! Finca-me esses pés e toca a remar. Força!

DIONISO

A remar? Um sujeito como eu, que de experiência tem zero, que do mar não sabe nada, que com Salamina não tem nada a ver<sup>49</sup>! 205 Como posso eu remar?

CARONTE

Não tem nada que saber. Vais ouvir um canto maravilhoso, mal que pegues nos remos. É logo!

DIONISO

De quem?

---

usada no grego consente. Cena equivalente tinha lugar nos *Taxiarcos* de Êupolis, onde Dioniso aparecia como recruta da marinha e se submetia à aprendizagem necessária, sob a direcção do almirante Formião (cf. escólio *Paz*, 347); nela tinha lugar um momento em que, como aqui, Dioniso aprendia a remar (cf. *Papiro de Oxirinto* XXXV, nº 2740). Sobre as eventuais inovações introduzidas por Aristófanes, em relação à cena de Êupolis, como sobre os antecedentes da disputa do deus remador com o coro de rãs, vide R. H. Allison, 'Amphibian ambiguities: Aristophanes and his *Frogs*', *Greece and Rome*, 30, 1983, 11-13; A. M. Wilson, 'A Eupolidean precedent for the rowing scene in Aristophanes' *Frogs*', *Classical Quarterly*, 24, 1974, 250-252.

<sup>49</sup> A gente de Salamina era reconhecida como de bons navegantes; cf. *Lisístrata*, 59-60, *Mulheres na assembleia*, 37-39.

CARONTE

Das rãs-cisnes, um verdadeiro prodígio.

DIONISO

Bom, dá lá o sinal.

CARONTE

U-up! U-up! U-up!

*Enquanto o barco avança, faz-se ouvir um coro de rãs.*

RÃS<sup>50</sup>

Brekekekex, coax, coax! 210 Brekekekex, coax, coax!  
 Filhas lacustres das nascentes, entoemos, ao som da flauta,  
 o clamor dos nossos hinos, a doçura do nosso canto, coax,  
 coax, 215 que em honra de Dioniso Niseu, filho de Zeus, lá  
 nos pântanos, nós cantamos, quando, na euforia do festim,  
 nas sagradas Marmitas, avança, para o meu santuário, o povo  
 em multidão<sup>51</sup>. 220 Brekekekex, coax, coax!

---

<sup>50</sup> Grande é a discussão sobre a execução cénica da travessia de Dioniso e da intervenção do coro de rãs. Em causa está a encenação de um episódio exigente em maquinaria, ou a simples expressão auditiva deixada por um processo dependente apenas dos bastidores. Uma coisa é certa, entre tantas hesitações: a do efeito espectacular da travessia, que lhe deu honras de título da peça. Questões relacionadas com o custo da montagem, com a operacionalidade técnica, com o desdobramento dos coros, ou com a eficácia dramática foram trazidas à discussão por inúmeros estudiosos. Sobre o assunto, *vide*, e. g., G. M. Sifakis, *Parabasis and animal choruses. A contribution to the history of Attic comedy*, Londres, 1971, 94; R. H. Allison, 'Amphibian ambiguities: Aristophanes and his frogs', *Greece and Rome*, 30, 1983, 8-20; P. Thiery, *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris, 1986, 71-73.

<sup>51</sup> O *agôn* de Dioniso com as rãs constitui o primeiro dos percalços e das provas impostos ao viajante no início da sua odisseia. Antes de mais volta a ser questionada a qualidade divina do viajante. Como habitantes autóctones dos lagos, as rãs celebram, com um hino, Dioniso, senhor dos mesmos pântanos. Mesmo sem suspeitarem da identidade do passageiro, as rãs referem-se ao deus com os tradicionais epítetos de Niseu, numa remissão para os campos da sua infância; de filho de Zeus, Dioniso de seu nome; de senhor 'dos pântanos' (em referência provavelmente a uma zona a sul da Acrópole ou na região da margem do Ilissos), Limneu, onde cada

DIONISO

Já tenho o cu a gemer, ó malta do coax!

RÁS

Brekekekex, coax, coax!

DIONISO

E vocês raladas!

RÁS

225 Brekekekex, coax, coax!

DIONISO

Ora um raio que vos parta, mais ao vosso coax! Não sabem outra senão coax<sup>52</sup>!

RÁS (*redobrando de intensidade no coaxar*)

E com muita honra, ouviste, ó tu que metes o bedelho onde não és chamado! Por isso gozo da estima das Musas de belas liras, 230 e de Pã de pés de cabra, que se delicia com

---

ano Atenas, durante as Antestérias, celebrava o deus do vinho novo; a estes festivais andava associado o contacto com o mundo do além, universo dos mortos e fonte de benesses. Na melodia das rás perpassa ainda o canto ritual, a memória dos pipos sagrados e da doçura redentora dos vapores etílicos. O festival das Antestérias recebeu o nome das coroas nele usadas por rapazes e raparigas que ultrapassavam a infância. Prolongava-se por três dias; no primeiro, o povo, reunido junto ao templo de Dioniso Leneu, fazia libações e abria os pipos que continham o vinho da última colheita; o segundo era celebrado com a participação de bebedores, empunhando as suas taças e emborcando vinho em regime de concurso; o último destinava-se à homenagem e à oferenda aos mortos de panelas cheias de puré de legumes. Cf. Pickard-Cambridge, *Dramatic Festivals of Athens*, 1-25.

<sup>52</sup> Dioniso coloca-se numa posição crítica perante o canto cacofónico das rás. Com o comentário, acaba por desafiar a animosidade das suas concorrentes, que o não reconhecem agora como o deus da música e o repelem como um intruso, que intervém a despropósito em seara alheia. Ressoa a tonalidade poética do canto das rás, que se referem às divindades suas protectoras - Pã, as Musas e Apolo -, para depois reproduzirem, em ritmo onomatopaico, a sua existência lacustre. Para lhes responder, o deus apenas dispõe do ribombar de um traseiro dorido pela dureza de um banco de remador. Destituído das suas habituais prerrogativas, Dioniso apropria-se do coax das suas rivais, para levar a melhor num dissonante *agôn* musical.

o toque da flauta. Mais ainda, sou os encantos de Apolo, o  
citarista, graças ao canavial que sustento, nos pântanos, para  
a construção da sua lira. 235 Brekekekex, coax, coax!

DIONISO (*de novo impaciente*)

E a mim bolhas não me faltam, tenho o rabo farto  
de suar em bica, e não tarda que, a espreitar pela fralda da  
camisa, ele diga...

RÁS

Brekekekex, coax, coax!

DIONISO

240 Caramba, ó raça dada ao canto, acabem lá com isso!

RÁS

Qual quê?! É mais alto ainda que vamos cantar, nós  
que, em dias claros de sol, saltamos por entre junças e juncos,  
felizes 245 com as melodias que entoamos misturadas de  
mergulhos sem fim; ou que, para escaparmos à chuva que  
Zeus manda, nas águas profundas executamos coros festivos,  
com bailados ao som do ribombar das bolhas.

RÁS e DIONISO (*o deus finalmente acerta o ritmo com o  
das rás e começa a remar com normalidade*)

250 Brekekekex, coax, coax!

DIONISO

Tomem lá, que esta já eu vos fanei!

RÁS

Essa é forte demais!

DIONISO

E muito mais forte será se eu, com esta remação toda,  
255 ainda mandar um estoiro.

RÁS (*assustadas com a ameaça*) e DIONISO (*desafiador*)

Brekekekex, coax, coax!

DIONISO

Gritem à vontade, que eu fico-me nas tintas!

RÁS

Ai ele é isso! Pois então vamos coaxar com toda a força de que as nossas goelas forem capazes, 260 e durante o dia inteiro.

RÁS e DIONISO (*à força de gritar, o deus já praticamente domina o coro de Rás*)

Brekekekex, coax, coax!

DIONISO

Nesta é que vocês não me ganham!

RÁS (*a meio gás*)

Nem tu a nós, não penses!

DIONISO (*cada vez com mais força*)

Nem vocês a mim! Isso nunca! Vou coaxar, 265 se necessário for, também o dia inteiro, até arrasar com esse vosso coax. Brekekekex, coax, coax!

*As rás, vencidas, silenciam-se.*

Ora aí está! Eu não disse que, mais cedo ou mais tarde, havia de acabar com o vosso coax?

CARONTE (*a dirigir a manobra de atracação, com ordens a Dioniso*)

Alto, alto! Usa o remo para encostar. (*depois de completada a manobra*) 270 Toca a desembarcar. Paga a passagem.

DIONISO

Toma, aqui tens os teus dois óbolos. (*O barco afasta-se e Dioniso olha em volta.*) O Xântias. Onde é que está o Xântias? Ei, Xântias!

XÂNTIAS (*que se aproxima, em corrida, de bagagens às costas.*)

Ei!

DIONISO

Anda cá.

XÂNTIAS

Olá, patrão.

DIONISO

O que é que há aí para esse lado?

XÂNTIAS

Trevas e lama.

DIONISO

Os parricidas 275 e os perjuros que ele nos anunciou, viste-os por aí?

XÂNTIAS (*apontando para os espectadores*)

E tu, não?

DIONISO

Ah sim, eu também, agora já os estou a ver. Ora bem, o que fazemos então?

XÂNTIAS

O melhor que temos a fazer é ir em frente. Porque este é precisamente o lugar onde estão os tais monstros terríveis de que o tipo nos falava.

DIONISO

Há-de-mas pagar! 280 A armar aos cágados a ver se me assustava; por saber o valentaço que eu sou, morde-se de inveja. Empáfia como a de Hércules nunca se viu<sup>53</sup>. Mas cá por mim, pelava-me por encontrar um desses monstros e viver uma aventura digna de um empreendimento destes.

---

<sup>53</sup> O primeiro hemistíquio deste verso é citado do *Filoctetes* de Eurípedes, fr. 788. 1 Kannicht. Aristófanes introduz uma adaptação ao seu contexto, substituindo 'Sobranceria, como a da espécie humana, não existe', por 'Sobranceria, como a de Hércules, não existe'.



XÂNTIAS

285 Lá isso é! Olha, acabo de ouvir um ruído.

DIONISO (*aterrado*)

Onde? Onde?

XÂNTIAS

Atrás de nós.

DIONISO

Então passa para trás.

XÂNTIAS (*que obedece*)

Não, afinal parece que vem da frente.

DIONISO

Então passa para a frente.

XÂNTIAS (*enquanto muda de novo de posição*)

Ah caramba! Já o estou a ver, é um monstro enorme.

DIONISO (*que nem a olhar se atreve*)

Como é ele?

XÂNTIAS

Terrível. O que acontece é que toma as formas mais variadas. 290 Há bocado era boi, depois virou mula, agora mulher ... e uma lasca, por sinal!

DIONISO (*já animado*)

Onde é que ela está? Deixa que eu já lhe caio em cima.

XÂNTIAS

Não, espera. Deixou de ser mulher. Agora é cão.

DIONISO (*a tremer*)

É a Empusa<sup>54</sup>, estou mesmo a ver.

---

<sup>54</sup> Das lutas heróicas contra monstros sempre foi paradigma Hércules. O teste é feito, portanto, ao novo herói, mal metamorfoseado em Hércules. É de facto a metamorfose que reina nesta cena, de que Empusa, uma aventusma nocturna associada com Hécate, é a encarnação. Empusa

XÂNTIAS

O fogo põe-lhe a cara toda em brasa.

DIONISO

E tem uma perna de bronze?

XÂNTIAS

295 Tem, tem. E a outra de trampa, para teu governo.

DIONISO (*a olhar em volta, com ar de aflição*)

Ai! Onde me hei-de meter?

XÂNTIAS (*apesar de assustado, olha na direcção onde estaria o monstro*)

E eu também, para onde me hei-de safar?

DIONISO (*que corre a refugiar-se junto do sacerdote*)<sup>55</sup>

Sacerdote, salva-me, para eu poder beber um copo contigo.

XÂNTIAS

Estamos feitos! Ah Hércules todo-poderoso!<sup>56</sup>

DIONISO (*considerando que a menção de Hércules lhe diz respeito*)

Não chames por mim, hem camarada, por favor! Nada de dizeres esse nome.

---

conta-se entre 'os papões' assustadores (*FGrHist* 338F 2); de animal inofensivo – boi ou mula -, ela adquire forma de sedutora mulher, para logo virar cão perigoso. Sobre a relação entre os monstros, que assustam os iniciandos, e os rituais de Elêusis, cf. C. G. Brown, 'Empousa, Dionysus and the mysteries: Aristophanes' *Frogs* 285 ff.', *Classical Quarterly*, 41, 1991, 41-50.

<sup>55</sup> Trata-se do sacerdote de Dioniso Eleutereu que, sentado em lugar de honra ao centro da primeira fila, em pleno auditório, presidia à festa. O desejo que o deus formula de 'beber um copo' com o sacerdote alude a uma confraternização prevista para o fim da representação (cf. *Acarnenses*, 1085-1094). Cf. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford, reimpr. 1956, 141-143.

<sup>56</sup> Dirigido a Dioniso, um viajante 'à imitação' de Hércules, este apelo é altamente irónico.

XÂNTIAS

300 Dioniso, pronto.

DIONISO

Esse então ainda menos do que o outro.

XÂNTIAS (*a Empusa*)

T'arrenego, sataná! (*a Dioniso*) Por aqui, por aqui, patrão.

DIONISO (*a aproximar-se a medo*)

O que é?

XÂNTIAS

Coragem! Estamos em maré de sorte. Bem podemos dizer como o Hegélocos: 'Depois da tempestade, veio a bichana!'<sup>57</sup> 305 A Empusa foi-se.

DIONISO

Jura.

XÂNTIAS

Palavra.

DIONISO

Jura outra vez.

XÂNTIAS

Palavra.

---

<sup>57</sup> Hegélocos era um actor que tinha feito o papel de Orestes na peça euripídiana com este nome, poucos anos antes, em 408. Ficou célebre, e repetidamente ridicularizado, um deslize de pronúncia que cometeu, no v. 279, onde Orestes, ao sair de uma crise de loucura, se dirige a Electra para exprimir o prazer de um momento de tranquilidade; em vez de *galêna* 'bonança', lhe saiu *galên* 'doninha', um animal doméstico que, em Atenas, fazia o papel do gato no convívio familiar. São testemunho da mesma *gaffe* Sanírion fr. 8 K.-A., e Estrátis, frs. 1, 63 K.-A. No grego o efeito é ainda agravado pelo facto de a doninha que, de repente, se travessa no caminho ser sinal não de bonança, mas de mau agouro (cf. *Mulheres na assembleia*, 792; Teofrasto, *Caracteres*, 16. 3).

DIONISO

Volta a jurar.

XÂNTIAS

Palavra de honra.

DIONISO (*por fim tranquilo, junta-se de novo a Xântias*)

Isto é que é uma vida. Ao vê-la, fiquei sem pinga de sangue.

XÂNTIAS (*a apontar-lhe para a túnica*)

Não admira. Com o susto, foi a túnica que corou por ti<sup>58</sup>.

DIONISO

Ai, ai! De onde vêm estes males que me apoquentam?

310 Que deus posso acusar de ser a minha perdição? ‘O éter, aposento de Zeus’ ou ‘o pé do tempo’<sup>59</sup>?

*Ouve-se toques de flauta.*

XÂNTIAS

Ei!

DIONISO

Que há?

XÂNTIAS

Não ouviste?

DIONISO

O quê?

XÂNTIAS

Um sopro de flautas<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> Tipo de graça comum na comédia, a de assinalar, pelas reacções fisiológicas, as emoções da personagem.

<sup>59</sup> Cf. *supra* v. 100 e respectiva nota.

<sup>60</sup> Do mesmo modo que Empusa se fizera anunciar por um ruído, assim também é pelo ouvido que o coro de iniciados se anuncia. Compõem-no aqueles que, depois de iniciados em vida, gozam no além os prazeres luminosos e tranquilos da eternidade (cf. *Hino Homérico a Deméter*, 480-482; Píndaro fr. 137 Snell-Maehler; Sófocles fr. 837 Radt). O júbilo da eterna festa em jardim imortal é repetido no seu canto (vv.

## DIONISO

Ouvi, ouvi. E mais, uma brisa de tochas bateu-me na cara, cheia de misticismo. 315 Anda, vamo-nos esconder, pé ante pé, e ficamos a ouvir. (*Ambos recuam e se escondem.*)

## CORO

Íaco, ó Íaco! Íaco, ó Íaco<sup>61</sup>!

## XÂNTIAS

Ora cá estão eles, patrão. São os iniciados que andam por aí em festa, os tais de que ele nos falou. 320 Estão a cantar o hino a Íaco, aquele que o Diágoras compôs<sup>62</sup>.

## DIONISO

É isso é, tens razão. O melhor é ficarmos quietinhos, até termos a certeza.

---

333, 375, 392, 408, 410, 415, 443, 452). O ruído que anuncia a sua vinda vai-se tornando mais perceptível, à medida que se torna visível um clarão de tochas. Já próximo, o coro de iniciados que entoa o párodo desfila como um cortejo eleusínio que deixasse Atenas a caminho do santuário de Deméter, em Elêusis, ao som de cantos festivos. Sobre este ritual, *vide* Mastromarco, 595-597.

<sup>61</sup> Íaco, como Baco, são nomes que cabem a Dioniso como parte do cortejo ritual. Com estas invocações, o deus, na procissão que se dirige a Elêusis, representado por uma estátua coroada de mirtos, é chamado a integrar a festa e a participar nas danças. Sobre a relação do párodo das *Rãs* com os rituais de Elêusis, *vide* D. Konstan, *Greek Comedy and Ideology*, Oxford, 1995, 64; A. M. Bowie, *Aristophanes. Myth, ritual and comedy*, Cambridge, 1993, 229-234; E. Suárez de la Torre, 'Las Ranas de Aristófanes y la religión de los atenienses', in *Sociedad, política y literatura*, Salamanca, 1997, 200-201; M. Habash, 'Dionysos' roles in Aristophanes' *Frogs*', *Mnemosyne*, 55, 2002, 8-9.

<sup>62</sup> O texto aqui foi sujeito a diferentes leituras e interpretações. Se houver uma referência a Diágoras, como prefere Sommerstein, trata-se decerto de Diágoras de Melos, habitualmente referido como um ateu convicto (cf. *Nuvens*, 830, *Aves*, 1073-1074; Hermipo fr. 43 K.-A.); a graça está então em fazer dele o autor de um hino ritual ou, mais propriamente, da sua caricatura. C. 414, Diágoras tinha sido acusado de divulgar os mistérios e de os vilipendiar (*FGrHist* 342 F 16) e, por isso, levado ao exílio. Outros editores, considerando desajustada a referência a Diágoras, preferem ler *di' agonás*, ou seja, 'o hino a Íaco que eles cantam ao atravessar a ágora' de Atenas.

*Enquanto se escondem, o coro avança.*

CORO

Íaco venerando, que habitas estas paragens, 325 Íaco, ó Íaco, vem dançar para este prado, junta-te ao sagrado tíaso. Agita, em volta da cabeça, 330 a coroa coberta de bagos de mirto, bate o pé com firmeza. Conduz a celebração, 335 exuberante e festiva, onde as Graças dominam, casta e sagrada, dos teus fiéis piedosos.

XÂNTIAS (*a Dioniso*)

Ó soberana filha de Deméter<sup>63</sup>, que rico cheirinho a carne de porco me veio ao nariz<sup>64</sup>!

DIONISO

Vá, porta-te bem, que talvez te calhe alguma morcela.

CORO

340 Atiça, com o agitar das mãos, as tochas ardentes, Íaco, ó Íaco, astro fulgurante da festa nocturna. Do seu brilho todo o prado resplandece. 345 Já treme o joelho dos velhos. Ei-los que sacodem para longe as tristezas e o fardo pesado dos seus muitos anos, 350 por milagre da festa sagrada. E tu, empunhando o facho reluzente, avança e conduz para o prado, florido e viçoso, ó bem-aventurado, a juventude que forma o coro.

CORIFEU (*que avança e faz ao público esta proclamação*)

Silêncio<sup>65</sup>! Afaste-se para dar lugar aos nossos coros 355 todo aquele que é estranho a esta linguagem; que não

<sup>63</sup> O coro celebra agora Perséfone.

<sup>64</sup> Os porcos eram, habitualmente, as vítimas dedicadas em sacrifício, nos rituais de Deméter (cf. *Acarnenses*, 746-747, 764). Enquanto Dioniso, do fumo das tochas, captava o misticismo, Xântias, mais prosaico, fareja o cheiro ao grelhado. Para obter o silêncio do criado, o deus promete-lhe vagamente um repasto com as carnes do sacrifício.

<sup>65</sup> O ritual inicia-se com um apelo à concentração dos fiéis e uma execração de todos os que não são iniciados ou puros, e portanto se devem manter arredados do cerimonial.

é puro de espírito; que nunca assistiu nem celebrou as festas das Musas divinas; que se não iniciou nos ritos báquicos do Cratino taurófago<sup>66</sup>; que se entusiasma com patéticas sem tom nem som, totalmente a despropósito; que, em vez de dismantelar as dissensões internas e de ser conciliador com os concidadãos, 360 pelo contrário instiga e atiza os ânimos em nome de interesses pessoais; que, como magistrado de uma cidade fustigada pelo temporal, se deixa subornar; ou entrega, à traição, uma fortaleza ou a armada; que exporta de Egina mercadorias proibidas – que nem um Torício, esse desgraçado cobrador dos 5% - e abastece Epidauro de correias, velames e pez<sup>67</sup>; 365 ou que incentiva a que se

---

<sup>66</sup> Sobre Cratino e a sua actividade como poeta cómico, *vide* M. F. Silva, *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, 13-18, 37-41, 54-57; A. Melero Bellido, 'Mito y política en la comedia de Cratino', *in Sociedad, política y literatura. Comedia griega antigua*, Salamanca, 1997, 117-131. Pertencia a uma geração anterior a Aristófanes e desenvolveu uma longa carreira que levou a cabo com assinalável sucesso, de que Aristófanes se tornou um importante testemunho. Em *Acarnenses*, 848-852, Cratino é contemplado com uma invectiva pessoal, inspirada na sua aparência e hábitos de vida; em *Cavaleiros*, 400, alude-se à propensão do velho poeta para a bebedeira. Mas a parábase da mesma peça (vv. 526-536) recorda Cratino como um marco decisivo no estabelecimento da comédia como uma arte, pelo vigor que trouxe à invectiva, radical e despudorada, sem deixar de ser subtil pelas fórmulas usadas, o que lhe valeu uma enorme popularidade. Falecido já Cratino (em 422 a. C.), Aristófanes dedica-lhe, também neste passo de *Rãs*, uma última palavra de aplauso e saudade. Este elogio é feito em tom solene, pelo modo como associa Cratino com o deus da festa. A sua vida foi dedicada 'aos ritos báquicos', e é de Dioniso o epíteto, 'taurófago', que lhe acompanha o nome. Stanford, 105 sqq., relaciona o epíteto com o cerimonial em honra de Dioniso, em que era devorada a carne crua de um boi. Uma outra alusão ao prémio de um touro, concedido aos vencedores do ditirambo, pode estar subjacente na referência (cf. Pickard-Cambridge, *Dramatic Festivals of Athens* 78, *Dithyramb, Tragedy and Comedy* 2, 36); nesse caso, Cratino seria o poeta laureado por um incontestável valor.

<sup>67</sup> Durante a guerra do Peloponeso, estava proibido o fornecimento de produtos a cidades inimigas de Atenas, caso, por exemplo, de Epidauro. A ilha de Egina, situada a meio caminho entre as duas cidades, e que se encontrava desde 431 a. C. sob domínio ateniense (cf. Tucídides 2. 27.

financie a armada inimiga<sup>68</sup>; que emporcalha as imagens de Hécate, quando entoa os cantos cíclicos<sup>69</sup>; que, quando está no poder, rói no salário dos poetas, por ter sido posto a ridículo nas festas nacionais de Dioniso<sup>70</sup>. A gente dessa laia, eu digo e redigo e volto a dizer, pela terceira vez se preciso for, **370** que se afaste dos coros de iniciados. (*Ao Coro*) E vocês, animem-me esse canto e as nossas vigílias, como convém a um festejo como este.

### CORO

Que todos avancem, com determinação, pelos recessos floridos dos prados, em passo cadenciado, **375** a mandar piadas, graçolas, dichotes. Tivemos um almoço à tripa forra<sup>71</sup>. Vamos, toca a andar. Trata de exaltar, com um belo canto, a Salvadora<sup>72</sup>, **380** que promete eterna protecção a esta terra quer o Torício o queira quer não.

---

1), era um excelente ponto de apoio para esse comércio ilegal. Em 413 a. C. (cf. Tucídides 7. 28. 4), os Atenienses substituíram o imposto cobrado aos aliados por um taxa de 5% sobre todos os produtos que circulassem pelos portos sob seu controle. Talvez o Torício aqui mencionado estivesse encarregado dessa cobrança em Egina, e paralelamente metido num mercado negro de fornecimento ilegal. Os produtos aqui enumerados todos têm a ver com a actividade náutica.

<sup>68</sup> Dover, 241, presume que tal acusação possa aplicar-se aos Atenienses no exílio, saídos de Atenas após a rebelião oligárquica de 411, e à distância apostados em minar os interesses da sua cidade.

<sup>69</sup> O escoliasta informa que a alusão se dirige a Cinésias; cf. *supra* v. 153 e nota respectiva. Quando condutor de um coro cíclico (cf. *Aves*, 1403), Cinésias parece ter sido vítima de uma diarreia e ter deixado a sua marca algures (cf. *Mulheres na assembleia*, 329-330).

<sup>70</sup> Ou seja, alguém que, por ter sido troçado na comédia, propôs uma redução no salário dos poetas. O escólio esclarece que talvez haja aqui uma alusão a Arquino ou a Agirrio (cf. *Mulheres na assembleia*, 102), mas nada mais preciso podemos inferir.

<sup>71</sup> O cortejo entre Atenas e Eléusis iniciava-se durante a tarde, após um lauto almoço.

<sup>72</sup> Epíteto de Perséfone (cf. Pausânias 3. 13. 2); ou então de Atena, padroeira da cidade.



## CORIFEU

Vamos, entoem um outro hino dedicado à deusa dos frutos, a Deméter soberana, adornem-na de cantos sagrados, nas vossas celebrações.

## CORO

Deméter, senhora das santas orgias, 385 vem até nós, protege o teu coro<sup>73</sup>. E que, o dia inteiro, em segurança, eu me entregue à alegria e à dança.

Que me encha de dizer ou graçolas, 390 ou tiradas sérias; e depois de ter gozado e troçado de uma forma digna da tua festa, que me caiba a coroa da vitória.

## CORIFEU

Eia, vamos! 395 Invoquem para aqui, com as vossas vozes, esse deus pujante<sup>74</sup>, nosso companheiro nesta dança.

## CORO

Íaco tão venerado, o inventor do canto, tão doce, desta festa, vem ao nosso encontro, 400 acompanha-nos até à deusa, e mostra-nos que, sem cansaço, se pode fazer uma longa caminhada. Íaco, amigo dos coros, junta-te a nós.

Porque foste tu que, para provocar o riso 405 – e por economia<sup>75</sup> – nos atribuíste sandálias e túnicas estafadas, e arranjaste forma – sem abrir os cordões à bolsa – de nos divertirmos e dançarmos. Íaco, amigo dos coros, junta-te a nós.

Pois ainda agora, com uma olhadela à socapa, acabo de descobrir um pedaço de garota, 410 um palminho de cara, numa nossa parceira de folguedo; e por um rasgão da blusa,

<sup>73</sup> Este, de facto, é simultaneamente o coro da comédia e o coro de iniciados de Elêusis, devotos de Deméter.

<sup>74</sup> Trata-se agora de invocar Dioniso. O canto do coro imita a procissão em que a imagem do deus era levada de Atenas para Elêusis.

<sup>75</sup> Alusão divertida à avareza do corego, o cidadão que suportou as despesas da preparação e indumentária do coro, uma factura pesada em tempos de crise como eram os anos finais da guerra.

eis que vejo despontar-lhe o botão do peito. Íaco, amigo dos coros, junta-te a nós.

DIONISO (*sem poder conter-se entra na dança*)

Pois cá por mim, estou sempre pronto a acompanhar o cortejo. 415 O que eu quero é ir para a reinação e entrar na dança com ela!

XÂNTIAS (*que o segue*)

E eu também!

CORO (*a Dioniso e Xântias*)

E que tal se, em conjunto, gozásemos com o Arcedemo<sup>76</sup>? O tal fulano a quem sete anos não chegaram para os dentes... lhe ganharem raízes! Agora anda à caça de votos, 420 entre os mortos lá de cima<sup>77</sup>. E lá ganha o primeiro prémio em vigarice.

O filho do Clístenes<sup>78</sup>, esse, ao que ouvi dizer, anda-me

---

<sup>76</sup> Cf. *infra* v. 588. Arcedemo era então um político com visibilidade, graças à intervenção recente que tinha tido na perseguição de um dos comandantes na batalha de Arginusas (cf. Xenofonte, *Hellenica*, 1. 7. 2). Trata-se naturalmente de um estrangeiro residente que, de há anos já, se empenhava por ver registado o seu nome numa fratria, ou 'freguesia' (tipo de circunscrição administrativa e religiosa), o que lhe daria o estatuto de cidadão ateniense. O grego *phráteres*, que designa os membros de uma mesma fratria, produz um equívoco divertido com *phrastéres*, designação para os dentes definitivos, que nascem por volta dos sete anos.

<sup>77</sup> Na perspectiva dos iniciados, os mortos lá de cima são os vivos, como para estes há os mortos lá de baixo.

<sup>78</sup> O filho de Clístenes (sobre Clístenes, cf. *Tesmofórias*, 574 sqq. e respectiva nota), tinha os mesmos predicados dissolutos do pai. No cemitério, manifesta, de uma forma apropriada aos seus hábitos, a dor pela morte de Sebino, seu parceiro sexual. *Bino*, sugestivo no nome de Sebino, significa em grego 'ter relações sexuais'; o nome da freguesia a que o morto pertencia, Anafisto, presta-se a outra ambiguidade com *anaphláo*, 'ficar erecto'. A tradução que proponho é livre. Naturalmente que os gestos de dor que adopta são também sugestivos daqueles com que, em regra, se carpiam os mortos: arrancar os cabelos e arranhar as faces. Sommerstein tem da frase um outro entendimento, retirando a ideia da existência de um filho de Clístenes, que mais nenhuma fonte abona. Na leitura que prefere

aí pelos cemitérios a arrancar pêlos do rabo e a esgadanhar as bochechas. 425 Dobrado em dois<sup>79</sup>, a levar poucas e boas, põe-se a chorar e a berrar pelo Sebino, um parceiro qualquer lá da Foderice.

Corre por aí também que aquele tipo, o Cálías, o filho do Hipó-penis<sup>80</sup>, 430 se perfilou no combate ‘navaginal’, armado de uma pele de leão.

DIONISO (*que abandona a dança e retoma o seu papel de viajante*)

Sabem-nos dizer onde fica aqui a morada de Plutão? Somos estrangeiros acabados de chegar.

CORIFEU

Não tens muito para andar, 435 nem precisas de insistir na pergunta. Porque olha, estás exactamente diante da porta.

DIONISO (*a Xântias*)

Pega lá na tralha outra vez, moço.

é o ‘rabo de Clístenes’ que centra o episódio, como se, na homenagem ao ‘saudoso’ morto, fosse o lado mais ‘sensível’ de Clístenes o que tomava a dianteira e se impunha, por sinédoque, ao debochado ateniense.

<sup>79</sup> Uma atitude em que as práticas sexuais o tinham tornado mestre. E naturalmente que ‘levar poucas e boas’, para além de referir as ‘pancadas na cabeça’ próprias de um contexto de funeral, é também de sentido ambíguo.

<sup>80</sup> Cálías, filho de Hipónico (cf. *Aves*, 283-286; Platão, *Protágoras*, 314c – 316<sup>a</sup>, *Apologia*, 20<sup>a</sup>), era um ateniense rico e de família distinta, que acolhia na sua casa intelectuais destacados. Tinha também fama de mulherengo (cf. *Andócides* 1. 124-131), luxos que o levaram à falência e ao esbanjamento da fortuna paterna. É a esta última característica, a de conquistador inveterado, que Aristófanes aqui se refere. Desde logo, o nome do pai aparece sugestivamente alterado em *Hipókinos*, dando o tom sexual à filiação. A famosa expressão ‘pele de leão’, insígnia de Hércules (cf. *supra* v. 46) e emblema de valentia, aparece deturpada, substituída ‘pele’ por ‘vagina’, também ela insígnia dos ‘combates’ onde Cálías é perito. Seguindo a sugestão de Thiery, 765, ‘navaginal’, em substituição de ‘naval’, pode comportar a sugestão que todo o passo tem.

XÂNTIAS (*que obedece de má vontade*)

R'ais parta! Esta das bagagens é 'vira o disco e toca o mesmo'<sup>81</sup>!

CORIFEU

440 Avancem para o reduto sagrado da deusa, para o bosque florido, com alegria, vocês que participam na festa querida aos deuses. 445 Eu sigo, com as moças e as mulheres, para a vigília sagrada, com o facho divino na mão.

CORO

Avancemos para os prados em flor, cobertos de rosas<sup>82</sup>, 450 executando, ao nosso jeito, a mais bela das danças, numa euforia em que participam as Meras<sup>83</sup> bem-aventuradas.

É só para nós que brilha o sol 455 e o facho divino, para nós que fomos iniciados e que levamos uma vida piedosa, no respeito pelos estrangeiros e pela gente anónima<sup>84</sup>.

*O coro imobiliza-se. Dioniso e Xântias avançam para a porta do palácio de Plutão.*

DIONISO

460 Ora deixa cá ver, como hei-de eu bater a esta porta? Como há-de ser? Como é que baterá a uma porta a malta cá do sítio?

---

<sup>81</sup> Literalmente 'Corinto, filho de Zeus', expressão que se refere a uma frase que se repete e volta a repetir. Provavelmente trata-se de um bordão que se imagina desgastado na boca dos Coríntios, ao recordarem o ascendente divino do seu herói epónimo.

<sup>82</sup> A presença das rosas é sugestiva das preferências de Perséfone, raptada por Plutão justamente quando colhia flores.

<sup>83</sup> As deusas do destino, a quem cabe estabelecer o termo da vida de cada ser humano.

<sup>84</sup> O que o coro, de comédia, parece querer dizer é que, no cumprimento de um código ético a que os iniciados de Elêusis estavam sujeitos, poupava aos ataques a gente anónima, mas se reservava o direito de atacar as figuras proeminentes. Esta é uma leitura que decorre da natureza ambígua do coro.

XÂNTIAS

Não percas tempo com isso, manda-te à porta tipo Hércules: já que és lobo, veste-lhe a pele.

DIONISO (*bate com força e chama*)

Ei moço! Ó moço!

ÉACO<sup>85</sup> (*de dentro*)

Quem é?

DIONISO

O Hércules, o valentão.

ÉACO (*que agora aparece cá fora e encara com o recém-chegado*)

465 Ah miserável, descarado, atrevido, safado, safadão, safadíssimo! Foste tu quem deu sumiço ao nosso cão Cérbero<sup>86</sup>, que estava à minha guarda; apertaste-lhe as goelas, deitaste-lhe a unha e puseste-te a mexer com ele. Mas agora estás metido numa alhada. 470 Que o rochedo, de coração negro, do Estige e a falésia gotejante de sangue do Aqueronte te façam prisioneiro, mais os cães que percorrem as margens do Cocito<sup>87</sup>! Que a serpente de cem cabeças te rebente com as

---

<sup>85</sup> Éaco era, na tradição, o juiz infernal, aqui no papel de um porteiro irritadiço, como é traço da figura, de guarda ao palácio de Plutão. Sobre esta personagem, *vide* Thiery, *Aristophane. Fiction et dramaturgie*, 362 sq.; Dover, 50-53. Veja-se ainda o paralelo entre este encontro à entrada do palácio de Plutão e a recepção feita a Trigueu por Hermes no Olimpo, em *Paz*, 182-183.

<sup>86</sup> Por graciosa despromoção, Éaco, reduzido de juiz a porteiro do inferno, passa agora a guarda do cão ... de guarda, ou seja, abaixo de cão. Cérbero, a fera de três cabeças, tinha sido dominado por Hércules na sua descida aos infernos. Este é, portanto, o primeiro reflexo das más vontades deixadas no Hades pelo herói, que irão recair sobre Dioniso, parecido com ele devido às insígnias.

<sup>87</sup> Éaco ameaça o visitante com os lugares infernais. O Estige e o Cocito são rios do Hades, que desaguam no Aqueronte, provavelmente um lago (cf. *Odisséia*, 10. 513-515). Nesta paisagem sombria de morte sucedem-se os monstros: os cães que se assimilam às Fúrias (cf. Sófocles, *Electra*, 1388

miudezas. Aos teus bofes há-de colar-se 475 uma moreia de Tartessos. E os tomates, a pingar sangue, mais as tripas, que lhes chamem um figo as Górgonas... Titrasienses<sup>88</sup> - que eu vou, de corrida, buscar agora mesmo<sup>89</sup>.

*Entra, a correr, no palácio de Plutão.*

XÂNTIAS (*a Dioniso, agachado de susto*)

Ei, que estás tu a fazer?

DIONISO

Borrei-me todo. Invoca o deus<sup>90</sup>.

XÂNTIAS

480 Ah seu poltrão, fazes favor de te pôr em pé depressa, antes que algum estranho te veja?!

DIONISO (*erguendo-se a custo*)

Ai que me vai dar o fanico! Passa-me uma esponja no coração.

XÂNTIAS (*depois de procurar na bagagem*)

Pronto, toma. Passa-a tu. (*ao ver Dioniso a enfiar a esponja na parte de trás da túnica*) Mas onde tens tu o coração? Ó deuses de oiro, é aí que tu tens o coração?!

sq.), e Equidna, a serpente de cem cabeças (cf. Hesíodo, *Teogonia*, 295-332), um híbrido de mulher e víbora, que gerou vários monstros, entre os quais Cérbero.

<sup>88</sup> Aos lugares da ficção infernal substituem-se outros bem reais: Tartessos, uma cidade rica da Península Ibérica (cf. Estrabão 3. 2. 12), cujo nome lembrava Tártaro; comenta Stanford, 115: se vistas no prato, as enguias de Tartessos eram tidas pelos Atenenses como um petisco; com dimensões gigantescas e na água encarnariam um monstro assustador. Titras, por sua vez, era uma região da Ática, modesto lugar conhecido pelos figos e pelas mulheres velhas e feias. Logo o passo produz uma caricatura de um inferno assustador, misturada com meia dúzia de trivialidades.

<sup>89</sup> Paródia de um verso da *Melanipa Sábia* de Eurípides (fr. 485. Kannicht).

<sup>90</sup> Paródia da fórmula que acompanhava as libações: 'Libação derramada. Invoca o deus'.

DIONISO

É que, com o susto, 485 caiu-me o coração... barriga abaixo.

XÂNTIAS

Ah seu cobardola, rei dos cobardes nos céus e na terra!

DIONISO

Eu? Como pode ser cobarde quem te pediu uma esponja? Se fosse outro nem isso fazia!

XÂNTIAS

Então fazia o quê?

DIONISO

490 Um cobarde a sério ficava estendido no chão, a levar com o fedor nas ventas. Mas eu não, eu pus-me em pé, e mais, até passei uma esponja.

XÂNTIAS (*irónico*)

Que valentia, Deus nos valha!

DIONISO (*sem se dar conta da ironia*)

Foi mesmo, caramba! E tu, não apanhaste um susto com este bate boca e estas ameaças?

XÂNTIAS

Eu?! Nem por sombras! Entrou-me por um ouvido e saiu-me pelo outro.

DIONISO

Pois então, já que és assim tão decidido e tão valente, 495 passa tu para o meu papel. Se não sabes o que é cagar-se de medo, pega lá o cacete e a pele de leão. Em troca, faço eu de moço de fretes.

XÂNTIAS (*resignado*)

Pronto, passa para cá tudo isso depressa, vamos. Que jeito tenho eu senão obedecer? (*Já depois de trocarem as insígnias.*)

Olha só para mim: um Hércules-Xântias. 500 Agora é que vais ver se eu sou um covarde, com uma valentia à tua moda.

DIONISO

Esse perigo não há. O que tu me saíste foi um bom trampolheiro de Melite<sup>91</sup>. Bom, vamos lá, agora quem alomba com a tralha sou eu.

*Aparece uma escrava de Perséfone.*

SERVA (*a Xântias-Hércules*)

Viva, meu caro Hércules, estás por cá outra vez? Entra lá. Que a minha senhora, a deusa, mal ouviu dizer que tu tinhas chegado, 505 meteu logo o pão no forno, pôs ao lume meia dúzia de panelas de sopa, tratou de assar um boi inteiro e de cozer tartes e bolos. Anda, entra.

XÂNTIAS (*que cortesmente procura recusar o convite*)

Não te incomodes. Obrigado.

SERVA

Ora essa! Nem penses que te deixo ir embora assim, quando estão já a estufar as aves, 510 a fazer a sobremesa, a preparar um vinho doce como mel. Entra lá, vem comigo.

XÂNTIAS (*no mesmo tom*)

Não quero maçar, obrigado.

SERVA

Ora! Chega de disparates, que eu não te deixo ir embora. Aliás, está já lá dentro, em tua honra, uma flautista, uma lasca de primeira, 515 mais duas ou três bailarinas.

XÂNTIAS (*como quem desperta para o interesse do convite*)

O quê? Bailarinas, disseste tu?

---

<sup>91</sup> Em Melite, um bairro de Atenas, existia um templo dedicado a Hércules. Mas há também nesta alusão uma referência a Cálías (cf. *supra* v. 428 e nota respectiva), que tinha uma propriedade nessa zona urbana.



SERVA

Com o sangue na guelra e depiladinhas de fresco. Anda lá, que o cozinheiro já estava a tirar o peixe do forno para o mandar pôr na mesa.

XÂNTIAS

Vai tu andando, e começa por dizer 520 às bailarinas<sup>92</sup> lá dentro que EU já lá vou. (*A serva entra e Xântias volta-se para Dioniso.*) Ei rapaz, vem comigo e traz a bagagem. (*Faz menção de entrar por sua vez.*)

DIONISO

Alto aí, camarada! Não estás a levar a sério aquela brincadeira de há pouco, de eu te ter vestido de Hércules. Não te faças de parvo, ei Xântias! 525 Pega mas é nas bagagens outra vez e carrega com elas.

XÂNTIAS

Como assim? Não te passa pela cabeça tirar-me o que tu mesmo me deste?!

DIONISO

E não é para logo, é para já! Despe-me essa pele, anda! (*E vai tentando despir-lha.*)

XÂNTIAS (*a resistir*)

Lavro aqui o meu protesto e invoco os deuses por testemunhas.

DIONISO

Quais deuses, qual carapuça! 530 Não se te foi meter na cabeça a ideia absurda e pateta de que tu, um escravo e um mortal que és, passarias a filho de Alcmena<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> É pouco cortês a atitude de Xântias que, entusiasmado com as bailarinas, se esquece de aceitar e agradecer o convite à própria dona da casa, Perséfone.

<sup>93</sup> Ou seja, Hércules; cf. *supra* nota 14.

XÂNTIAS (*que finalmente acede*)

Deixa para lá, pronto! Fica-te com tudo, toma. Quem sabe um dia, se Deus quiser, ainda venhas a precisar de mim.

*Fazem a troca dos acessórios.*

CORO

Ora aqui está uma atitude de um tipo com visão e com miolo, 535 e com muita navegação, esta de saber sempre pôr-se do lado de bombordo, em vez de ficar plantado, que nem um retrato, sem sequer mexer um dedo. Saber 540 dar a volta por cima é próprio de um sujeito esperto, de um Terâmenes nato<sup>94</sup>!

DIONISO

Havia de ser bonito! O Xântias, um escravo, refastelado em tapetes de Mileto<sup>95</sup> a atirar-se à bailarina, e vir-me pedir um penico, ainda por cima; e eu, 545 ali feito parvo a olhar para ele e a fazer festinhas na coisa! Aí o fulano, ao ver o espectáculo, safado como ele é, ainda me havia de mandar um murro nos queixos que me rebentasse com a dentadura.

---

<sup>94</sup> Terâmenes figurava entre os comandantes na batalha de Arginusas. Enquanto os seus colegas avançaram para Mitilene em perseguição de um corpo de tropas inimigas, Terâmenes ficou no terreno da luta encarregado de recolher náufragos e cadáveres. Um temporal inpediu-o de se desempenhar da missão, incorrendo em crime aos olhos dos Atenenses, não só por não ter salvo a vida aos que ainda resistiam, mas por ter deixado insepultos os mortos. Terâmenes teve a habilidade de fazer recair a responsabilidade sobre os comandantes ausentes, levando-os a uma condenação à morte (cf. Xenofonte, *Hellenica*, 1. 6. 35, 7. 5-8). Já antes dera mostras de versatilidade política; ele que tinha estado envolvido no golpe oligárquico de 411 (cf. Tucídides 8. 68. 4), apressou-se, quando o processo fracassou, a alinhar com a restauração da democracia (Tucídides 8. 89. 2 – 94. 1), para se manter na vanguarda política. Para mais pormenores sobre esta personalidade, *vide* Mastromarco, 612-613.

<sup>95</sup> Os tapetes de Mileto eram tidos como artigo requintado, de primeira qualidade.

*Aparece, acompanhada de uma serva, uma primeira estalajadeira, que olha, surpreendida, para o falso Hércules. De repente, excitada, põe-se a chamar para dentro.*

ESTALAJADEIRA

Plátane, Plátane, chega aqui! (*A Plátane, que aparece com uma serva.*) Cá está ele, o aldrabão, 550 aquele que uma vez entrou aí pela pensão dentro e nos embalou dúzia e meia de pães.

PLÁTANE

Co'os diabos! É ele mesmo!

XÂNTIAS (*à parte*)

Há alguém por aí que está em maus lençóis.

ESTALAJADEIRA

... e mais umas tantas doses de carne, vinte de meio óbolo cada uma.

XÂNTIAS (*à parte*)

Há alguém por aí que vai ajustar contas.

ESTALAJADEIRA

555 ... e alhos com fartura.

DIONISO

Estás tola, mulher. Não sabes o que estás a dizer.

ESTALAJADEIRA

Diz tu que não esperavas que, com essas botas, eu te reconhecesse. E há mais: aquele monte de conservas de que eu ainda nem falei.

PLÁTANE

Isso mesmo! Nem daquele queijinho fresco, minha querida, 560 que o tipo embalou, com a cesta e tudo!

ESTALAJADEIRA

E no fim, quando lhe apresentei a conta, cravou em mim uns olhos furibundos, pôs-se a rosnar...

XÂNTIAS (*à parte*)

Faz mesmo o jeito dele. Arma dessas em todo o lado.

ESTALAJADEIRA

... e apontou-me a espada, com ar de doido varrido.

PLÁTANE

565 Foi assim foi, coitada!

ESTALAJADEIRA

Nós as duas, cheias de medo – claro está! -, escapámo-nos e fomo-nos meter no sótão. Aí o sujeito sumiu-se como por encanto, e ainda levou as mantas por cima.

XÂNTIAS (*à parte*)

Essa é mais uma das dele!

ESTALAJADEIRA

Temos de fazer alguma coisa. (*a uma escrava*) Vai-me chamar o Cléon, o meu patrono<sup>96</sup>.

PLÁTANE (*à própria escrava*)

570 E tu, o meu, se deres com ele, o Hipérbolo<sup>97</sup>,

---

<sup>96</sup> Porque se trata de estrangeiras residentes, sem plenitude de direitos, as duas estalajadeiras têm um patrono, ou procurador dos seus interesses, ateniense. Cléon encarna, nos *Cavaleiros*, o modelo do demagogo contemporâneo, membro de uma ‘dinastia’ de políticos corruptos, em que se lhe segue Hipérbolo. Já em 426, nos *Babilónios*, a segunda das comédias que produziu, Aristófanes tinha iniciado um ataque agressivo contra a política de Cléon no que se refere aos aliados de Atenas. Esse ataque valeu-lhe uma perseguição da parte do visado (cf. *Acarnenses*, 377-382, 502 sqq., 630 sqq.) e um processo incómodo, que, no entanto, parece não ter conduzido a nenhuma condenação. Como fabricante bem sucedido de curtumes, Cléon representava a nova classe burguesa, próspera nos negócios, que concorria, na ribalta política, com a velha aristocracia. A participação que teve no episódio de Pílos-Esfectéria (*vide Cavaleiros, passim*) valeu-lhe um grande prestígio e um acréscimo de influência em Atenas. Ao tempo de *Rãs*, Cléon, morto em 422, já pertencia, de há anos, ao reino dos mortos, como de resto Hipérbolo, falecido em 411. Sobre Hipérbolo, cf. *Tesmofórias*, 840 e nota respectiva.

<sup>97</sup> Hipérbolo sucedeu a Cléon na visibilidade política e como vítima

para arrasarmos com o fulano. (*As duas escravas afastam-se a cumprir as ordens.*)

ESTALAJADEIRA (*a Dioniso-Hércules*)

Ah malfadadas goelas! Não se me dava esborrachar-te à pedrada essa dentuça, com que me devoraste quilos de comida!

PLÁTANE

E eu mandar-te para os quintos dos infernos<sup>98</sup>.

ESTALAJADEIRA

575 E eu agarrar num facalhão e cortar-te essas goelas, com que me embalaste os enchidos. Vou mas é à procura do Cléon, que hoje sem falta te saca das goelas o que emborcaste, com uma queixa contra ti em tribunal. (*Entram ambas em casa.*)

DIONISO (*em tom adulator*)

Diabos me levem se o Xântias não é a menina dos meus olhos!

XÂNTIAS

580 O que tu queres sei eu! Acaba lá, acaba-me lá com essa conversa, que eu não vou virar Hércules outra vez.

DIONISO

Não digas isso, meu Xantiazinho querido.

XÂNTIAS (*a imitar o patrão*)

E como é que me transformo no filho de Alcmena se não passo de um escravo, e mortal ainda por cima<sup>99</sup>?

---

dos cómicos; Aristófanes é, desse facto, um testemunho evidente; cf. *Acarnenses*, 846-847, *Cavaleiros*, 1303-1315, 1363, *Nuvens*, 551-558, 623-624, 876, 1065-1066, *Vespas*, 1007, *Paz*, 680-692, 921, 1319, *Tesmofórias*, 840-845.

<sup>98</sup> À letra: 'E eu mandar-te atirar ao bátratro', ou seja, o precipício para onde se lançavam os corpos dos condenados. Cf. *Cavaleiros*, 1361, *Nuvens*, 1450; Heródoto 7. 133; Platão, *Górgias*, 516 d-e.

<sup>99</sup> Ironia sobre as palavras do patrão nos vv. 530-531.

DIONISO

Eu sei, eu sei, tu estás zangado, e com toda a razão, aliás! 585 Mesmo que me bateses, eu não me podia queixar. Mas se, de agora em diante, eu te voltar a tirar essa fatiota, um raio que me parta, que nem a alma se me aproveite, a mim, à mulher, aos filhos e ao remeloso do Arcedemo<sup>100</sup>!

XÂNTIAS

Registro o teu juramento e, nessa condição, aceito.

*Voltam a trocar de acessórios.*

CORO (*a Xântias*)

Cabe-te agora a ti, já que 590 recebeste de volta a fatiota que antes tinhas, recuperar aquele ânimo anterior e pôr um ar façanhudo, em memória do deus cuja pele assumiste. Mas se fores apanhado a armar barraca, 595 ou te saíres com alguma boca foleira, não escapas a alombar outra vez com a tralha toda.

XÂNTIAS

Não está mal lembrado, não senhor! Acontece que eu próprio estava a pensar na mesma coisa. A verdade é que, se aparecer qualquer coisa que valha a pena, 600 ele vai querer tirar-me a farpela outra vez, não tenho dúvidas. Mas enfim, vou retomar uma pose de valente e pôr um ar de tempestade. Parece-me que bem preciso é, porque acabo justamente de ouvir chiar a porta.

ÉACO (*que volta, acompanhado de servos*)

605 Prendam-mo, depressa, este ladrão de cães, para que leve o correctivo que merece. Vamos, despachem-se.

---

<sup>100</sup> Dioniso, de novo em pânico, está disposto a tudo, até a levar uma sova do escravo, para o convencer a trocar de identidade outra vez. Dioniso, o deus efeminado, a jurar pela mulher e pelos filhos que nunca teve, como era hábito fazer nos juramentos, é gracioso. Sobre Arcedemo, cf. *supra* v. 417 e respectiva nota.

DIONISO (*à parte*)

A coisa está torta para alguém.

XÂNTIAS (*a defender-se dos escravos que fazem menção de o prender*)

Vão àquela parte! Alto lá!

ÉACO

Ai é, queres luta?! (*Pedindo reforços*) Ó Camelo, ó Macacão, ó Peidoso<sup>101</sup>! Cheguem cá e façam frente a este gajo. (*Os servos investem contra Xântias, que acaba preso.*)

DIONISO (*em tom de aprovação*)

610 É um escândalo, este tipo! Deita as unhas ao que não lhe pertence e ainda arma bronca por cima!

ÉACO

Realmente, é fantástico.

DIONISO

É um escândalo mesmo, a vergonha das vergonhas!

XÂNTIAS

Pois bem, diabos me levem se alguma vez cá pus os pés, caramba, ou se te roubei um cabelo que fosse! 615 Aliás, faço questão de assumir, para contigo, a atitude de um verdadeiro cavalheiro. Toma lá o meu escravo e põe-no à prova<sup>102</sup>. E se conseguires provar que sou culpado, condena-me à morte.

---

<sup>101</sup> Cada um dos nomes usados em grego – Dítilas, Céblis e Párdocas – produz um efeito cómico; o primeiro, que alude a ‘duas bossas’, pode aplicar-se ao camelo; Párdocas lembra *pardeîn*, ‘dar traques’; quanto a Céblis, Hesíquio, s. u. *keblōs*, documenta o sentido de ‘macaco’. São nomes graciosos aplicados aos escravos vindos da Cítia, que, em Atenas, estavam encarregados do policiamento. Cf. *Acarnenses*, 54, *Lisístrata*, 433-462, *Tesmofórias*, 929-1226.

<sup>102</sup> Os escravos não tinham estatuto legal que lhes permitisse servir de testemunhas. Mas podiam ser questionados, a pedido de qualquer uma das partes envolvidas num litígio, ou até mesmo sujeitos a tortura para serem obrigados a falar.

ÉACO

É que meios posso eu usar?

XÂNTIAS

Os que quiseres. Amarra-o a uma escada, enforca-o, manda-lhe umas chicotadas, arranca-lhe a pele, 620 dá-lhe uma esticadela<sup>103</sup>; ou então, enfia-lhe vinagre pelo nariz abaixo, carrega-o com tijolos, e tudo o mais que te passar pela cabeça. Só não lhe sacudas o pó com alhos porros e cebolas tenras<sup>104</sup>.

ÉACO (*pronto a desancar Dioniso-escravo*)

É justa a tua proposta. Por isso, no caso de eu te estropiar o escravo, à força de pancada, dou-te uma indemnização.

XÂNTIAS

625 Não é preciso nada disso. Leva-o e põe-no à prova sem condições.

ÉACO

Então seja antes aqui, para que ele fale na tua frente<sup>105</sup>. (*a Dioniso*) Tu, pousa lá a tralha no chão, despacha-te, e vê o que dizes, nada de mentiras.

DIONISO (*depois de pousar as bagagens*)

Proíbo quem quer que seja de me pôr à prova, a mim que sou imortal. (*a Éaco*) Se não, 630 a responsabilidade é tua.

---

<sup>103</sup> Provavelmente na roda.

<sup>104</sup> O proprietário do escravo submetido a tortura tinha o direito de impor condições para evitar danos de maior sobre um bem que lhe pertencia. Neste caso, a única proibição enunciada tende a excluir 'torturas suaves'. Por sua vez quem punia o escravo podia ter de pagar uma indemnização pelos danos causados. De resto, a fala de Xântias relata um catálogo de torturas possíveis e decerto comuns.

<sup>105</sup> É óbvio que se trata de uma gentileza de Éaco. Na presença do patrão, o escravo não se atreveria a acusá-lo, com receio de punições futuras. Do ponto de vista dramático, a concessão permite que a cena decorra diante do público.



ÉACO

Que estás para aí a dizer?

DIONISO

Digo eu que sou imortal, Dioniso filho de Zeus, e que o escravo é ele.

ÉACO (*a Xântias*)

Estás a ouvir esta?

XÂNTIAS

Estou. Mais uma razão para se lhe aplicar uma carga de chicote ainda mais pesada. Se ele é deus, não sente nada.

DIONISO (*a Xântias*)

635 Então porque é que, já que afirmas que também és um deus, não hás-de levar as mesmas chicotadas que eu?

XÂNTIAS (*a Éaco*)

É justo o que ele reivindica. E o primeiro de nós dois que tu vires chorar ou reagir, por pouco que seja, às pancadas, já sabes que é esse que não é um deus.

ÉACO (*a Xântias*)

640 Uma coisa é certa, tu és um tipo fixe. Estás sempre pronto a aceitar o que é justo. (*a ambos*) Dispam-se lá. (*Ambos começam a despir-se.*)

XÂNTIAS

Como é que nos vais pôr à prova, com imparcialidade?

ÉACO

É fácil. É golpe num, golpe noutra, alternadamente.

XÂNTIAS

De acordo. (*prepara-se para levar*) Pronto. (*Éaco bate-lhe.*) Repara bem se me vês pestanejar. 645 Já me bateste?

ÉACO

Não, ainda não! (*Dá-lhe uma chicotada.*)

XÂNTIAS (*sem dar sinal de ter sentido nada*)

Foi também o que me pareceu.

ÉACO

Passemos então aqui a este fulano. Toma lá. (*Bate em Dioniso.*)

DIONISO

Já está?

ÉACO

Está pois, acabei de te bater.

DIONISO

Como assim?! Se eu nem cócegas tive!

ÉACO

Não sei. Vou voltar a experimentar este sujeito aqui.  
(*Prepara-se para bater em Xântias.*)

XÂNTIAS

Anda lá, despacha-te! (*Bate desta vez com mais força.*)  
Ai, ai! Ai, ai!

ÉACO

Ai, ai! Ai, ai?! Que conversa vem a ser essa? 650 Se calhar doeu-te?

XÂNTIAS

Qual quê?! Estava só a pensar quando são as festas de Hércules, em Diomeia<sup>106</sup>.

ÉACO

Tem a protecção divina, este gajo! Passemos ao outro outra vez. (*Volta a bater em Dioniso.*)

---

<sup>106</sup> Trata-se de uma festa quinquenal em honra de Hércules, celebrada em Diomeia, do lado sul da Acrópole. Xântias finge preocupação com a festa que, devido à guerra, deixara de se realizar, pretextando estar atento a outras questões que não às pancadas.

DIONISO

Uau!

ÉACO

Que é?

DIONISO

Estou a ver uns cavaleiros.

ÉACO

E porquê esses lamentos?

DIONISO

Cheirou-me a cebola<sup>107</sup>.

ÉACO

655 Não sentiste nada, claro.

DIONISO

Não, nada. Aliás estou-me nas tintas.

ÉACO

Então tenho de voltar a este outra vez. (*Bate, agora com mais força, em Xântias.*)

XÂNTIAS

Ai, ai!

ÉACO

Que é?

XÂNTIAS (*a mostrar o pé*)

É um espinho. Vê se mo tiras.

ÉACO

Ai, mas que treta! Vamos ao senhor que se segue.  
(*Volta a Dioniso e aplica-lhe uma boa chicotada.*)

---

<sup>107</sup> A cebola fazia parte do farnel das tropas em campanha.

DIONISO (*queixoso*)

Ah! Ah ... polo! (*Suspende o apelo e finge recitar um verso.*) Senhor, se não erro, de Delos ou Pito.

XÂNTIAS (*a Éaco*)

660 Doeu-lhe! Não ouviste?

DIONISO

Doeu o quê?! Não doeu nada. Eu estava só a citar um iambo de Hipónax que me veio à cabeça<sup>108</sup>.

XÂNTIAS (*a Éaco*)<sup>109</sup>

Assim não vais a lado nenhum. Vamos, desanca-lhe o traseiro.

ÉACO

É, realmente não. (*A Dioniso.*) Tu, desta vez vira para cá o bandulho. (*Dioniso vira-se e Éaco aplica-lhe uma pancada forte.*)

DIONISO (*a gritar*)

Posídon!!!

XÂNTIAS (*divertido*)

Alguém está a gemer.

DIONISO (*como quem canta*)

665 ... que, nas profundezas do mar, reinas no cabo Egeu, ou nas ondas glaucas<sup>110</sup>.

<sup>108</sup> Habilmente Dioniso converte um grito de dor na abertura de um poema, que lhe tivesse vindo, por acaso, à memória. Trata-se de um tipo de poesia que assenta no ritmo iâmbico; cf. M. L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlim / New York, 1974, 22-39. O escoliasta atribui este verso a Anânio, e não a Hipónax, ambos poetas do séc. VI a. C. O verso termina com a menção de dois lugares consagrados ao deus, Delos pelo nascimento, e Delfos, onde instalou o seu oráculo.

<sup>109</sup> Xântias confunde Éaco e fá-lo bater duas vezes seguidas em Dioniso.

<sup>110</sup> Efeito semelhante ao anterior. Dioniso dá um grito de dor, invocando Posídon, e depois continua com uma citação de Sófocles, *Laocoonte*, fr. 371 Radt.

ÉACO

Ah não, caramba, não consigo apurar qual de vocês os dois é um deus. Vamos lá para dentro. 670 O senhor da casa saberá reconhecer-vos, bem como Perséfone, já que são deuses eles também.

DIONISO

Tens razão. Só que bem bom era que tivesses pensado nisso primeiro, antes de eu levar uma carga de açoites.

*Entram no palácio. Tem lugar a parábase.*

CORO

Musa, dá início aos coros sagrados, vem trazer beleza 675 ao nosso canto. Vem ver esta multidão numerosa, onde abundam conhecedores sem conta<sup>111</sup>, com mais pergaminhos do que o Cleofonte<sup>112</sup>; nos seus 680 lábios bilingues pipila – coisa horrorosa! – uma andorinha trácia, pousada em bárbaro galho. É uma trova chorosa de rouxinol que ela entoou, porque o pobre está lixado, 685 mesmo se houver empate na votação<sup>113</sup>.

CORIFEU

É justo que este coro sagrado dê à cidade bons conselhos e ensinamentos úteis. Antes de mais, julgamos necessário restabelecer a igualdade entre os cidadãos e acabar com os motivos de receio. Se alguém errou, levado pelas manobras do Frínico<sup>114</sup>, 690 deve ser permitido, acho eu, a quem deu,

<sup>111</sup> Elogio ao público.

<sup>112</sup> Vide *Tesmofórias*, 805; e ainda *infra* vv. 1504, 1532. O coro acentua-lhe a origem trácia, que se notava na forma dissonante como pronunciava o grego. No entanto, como o político da moda, fazia ouvir muitas vezes o seu discurso de cima do estrado.

<sup>113</sup> Num processo, a igualdade de votos significava absolvição do réu. Mas o caso de Cleofonte não permite sequer esta escapatória. Não é muito claro a que circunstância concreta se refere Aristófanes.

<sup>114</sup> Trata-se de um político que teve uma intervenção relevante na

naquela altura, um mau passo, branquear a sua culpa e pôr para trás das costas os erros do passado. Entendo, além disso, que ninguém, na cidade, deve ser privado dos seus direitos. É que é uma vergonha que uns, por terem participado numa única batalha naval, sejam automaticamente tratados como os Platenses<sup>115</sup>, e, de escravos que eram, virem senhores. 695 Não que eu pretenda negar que esta solução seja correcta. Pelo contrário, até a aplaudo. É mesmo a única decisão acertada que vocês tomaram. Mas, em contrapartida, não estaria menos certo, em relação àqueles que tantas vezes combateram no mar ao vosso lado – eles e já os pais deles -, e que convosco têm um ascendente comum, que, face ao apelo repetido que têm feito, se pusesse uma pedra sobre esse único percalço. 700 Abrandem-me essa cólera, ó gente a quem não falta uma natural sensatez. Vamos tratá-los a todos como família, reconhecer-lhes os mesmos direitos, dar-lhes estatuto de cidadãos, já que nos acompanharam nos combates navais. Se persistirmos, nesta questão, em ficar de nariz empinado, em nos pormos nas nossas tamanquinhas, quando temos uma cidade que anda ao sabor das ondas<sup>116</sup>, 705 ainda um

---

revolta oligárquica dos Quatrocentos, em 411, derrubada no ano seguinte (cf. Tucídides 8. 68. 3). Veio a ser uma das primeiras vítimas causadas pela recuperação democrática, linchado em plena praça pública (cf. Tucídides 8. 92. 2). O coro faz um apelo em favor daqueles cidadãos que se viram punidos com a privação de direitos civis pela participação que tiveram neste golpe de estado, ao lado dos seus promotores. Uma amnistia permitiria a pacificação social e a mobilização de energias para fazer frente ao conflito exterior e à crise por ele gerada em Atenas.

<sup>115</sup> Aristófanes refere-se a uns tantos cidadãos de Plateias que, depois de escaparem ao massacre que os Espartanos, em 427, promoveram na sua cidade (cf. Tucídides 3. 68), se refugiaram em Atenas, onde lhes foi concedido direito de cidadania (cf. Demóstenes 59. 104-106). Sobre o episódio da batalha naval de Arginusas e as medidas especiais que foram tomadas sobre os escravos que nela participaram, *vide supra* vv. 191-192 e respectiva nota.

<sup>116</sup> Citação de Arquíloco, fr. 213 West.

dia havemos de ser acusados de uma grande falta de senso.

CORO

Se eu tenho uma noção clara da vida e do que seja o carácter de um sujeito que está fadado para meter o pé na argola, esse macacão que só nos traz chatices, esse badameco do Clígenes<sup>117</sup>, dos donos de balneários, 710 de quantos reinam sobre a lixívia falsificada com cinzas à mistura, e sobre a terra do Cimolo<sup>118</sup>, o mais safado que dar se pode, pouco tempo mais lhe resta para ficar entre nós. E ele bem o vê e por isso não 715 consegue viver em paz, não vá que um dia, a cair de bêbedo, saia de casa sem bastão e ainda acabe nu em pêlo<sup>119</sup>.

CORIFEU

Muitas vezes me tenho dado conta de que esta cidade tem para com a elite dos cidadãos exactamente a mesma política que 720 para com as moedas antigas e essa recente, em ouro<sup>120</sup>. Destas, que não são falsificadas, mas, sem sombra

---

<sup>117</sup> Não há qualquer outra informação sobre esta personagem, a não ser o seu estatuto modesto de patrão de uns banhos públicos, de que percebemos as preferências em relação à continuação da guerra.

<sup>118</sup> Cimolo é o nome de uma das Cíclades, onde se produz em abundância um tipo de pedra calcária, usada como detergente; cf. Ovídio, *Metamorfoses*, 7. 463.

<sup>119</sup> A ideia expressa em ‘não consegue viver em paz’ é ambígua: por um lado, quer dizer que o sujeito não apoia a negociação de uma trégua com a liga do Peloponeso, que poria fim à guerra; por outro, vive em conflito com os concidadãos, que teme e perante quem se apresenta sempre na defensiva. Mas não é por isso que se livra de ser assaltado na rua e ficar sem as roupas.

<sup>120</sup> A cunhagem antiga, em prata, ficou interdita com o bloqueio das minas do Láurion por efeito da guerra; em 406, foi posta a circular uma nova cunhagem, em ouro, depois de derretido o metal que ornamentava as estátuas da Acrópole. Uma e outra eram moedas de qualidade, com que Aristófanes compara a elite dos cidadãos. As moedas mal cunhadas, de um metal pouco valioso como o cobre, postas a circular muito pouco tempo antes da representação de *Rãs*, assemelham-se a cidadãos de segunda categoria. Do ponto de vista social, o poeta contrasta as elites aristocráticas,

de dúvida, superam quaisquer outras, as únicas cunhadas e temperadas na perfeição, válidas em todo o lado, entre os Gregos como entre os bárbaros, 725 não fazemos uso; e vamos preferir-lhes essa porcaria desses cobres, postos a circular há meia dúzia de dias, com uma cunhagem miserável. Com os cidadãos é a mesma coisa: aqueles que conhecemos como gente de boa cepa, sensatos, correctos, honestos, criados nas palestras, nos coros e na cultura<sup>121</sup>, 730 pomo-los a um canto; e valemo-nos para tudo dos cobres, gente de fora, de cabelo ruço<sup>122</sup>, vigaristas por herança, importação de última hora, que a cidade noutros tempos não queria nem para bode expiatório<sup>123</sup>.

Mas, ao menos agora, sua banda de idiotas, mudem de estratégia 735 e passem a valer-se outra vez de quem é bom. Se tiverem sucesso, merecem um louvor. E mesmo se derem com os burros na água, pois que se enforcuem, mas que o façam com uma boa corda; é o que pensará a gente de bem.

*Xântias sai do palácio com um escravo de Plutão.*

CRIADO

Por Zeus salvador, é um tipo fixe esse teu patrão.

XÂNTIAS

Como não havia de ser fixe, 740 um gajo que só sabe beber e foder?

---

com tradição e princípios, ultrapassadas pelos políticos nova vaga, sem nome nem valores, mas vendidos à corrupção e aos interesses.

<sup>121</sup> Este é o elenco correspondente ao programa tradicional de educação, assente no exercício físico, na música e na aprendizagem intelectual.

<sup>122</sup> Pírrias, 'o ruço', tornou-se na Comédia Nova frequente como nome de escravo, sobretudo trácio de origem.

<sup>123</sup> Trata-se de um ser humano, homem ou mulher, que se apedrejava ou exilava, de um modo concreto ou simplesmente simbólico, pretendendo desta forma erradicar o mal e purificar a comunidade. Em Atenas este era um ritual enquadrado nas Targélias. Cf. Burkert, *Greek Religion*, trad. ingl., Oxford, 1985, 82 sq.



CRIADO

Só pensar que não te pregou uma descasca, depois de ter arrasado contigo e de deixar bem provado que, apesar de não passares de um escravo, te estavas a armar em patrão!

XÂNTIAS

Aí ia ver como elas lhe mordiam!

CRIADO

Foi mesmo uma história à escravo, essa que tu armaste. Também eu me pelo por fazer o mesmo.

XÂNTIAS

745 Como é que é... pelas-te, dizes tu?

CRIADO

Pelar-me é pouco. Entro em transe, isso sim, quando praguejo nas costas do patrão.

XÂNTIAS

E quando apanhas uma boa bordoada e te raspas porta fora, a resmungar?

CRIADO

Essa também é um gozo dos antigos.

XÂNTIAS

E quando metes o nariz onde não és chamado?

CRIADO

Isso então, caramba, não sei de nada melhor.

XÂNTIAS

750 Zeus protector. E quando te pões à coca, a ouvir as conversas dos patrões?

CRIADO

Nem me fales. É um delírio!

XÂNTIAS

E quando depois saís por aí a dar com a língua nos dentes?

CRIADO

Eu? Meu Deus! Quando faço isso, até me mijo de gozo!

XÂNTIAS (*satisfeito*)

Bolas, dá-me cá esse bacalhau. 755 Venham daí esses ossos<sup>124</sup>! (*Enquanto se abraçam, ouve-se um tumulto lá dentro.*) Mas conta-me lá, por Zeus que é um compincha cá da malta do chicote! Que raio vem a ser isto lá dentro, um sururu, uma gritaria, uma confusão?

CRIADO

É o Ésquilo e o Eurípides.

XÂNTIAS (*surpreendido e curioso*)

Ahn?

CRIADO

Anda aí na forja uma questão, uma questão séria, séria a valer, 760 entre os mortos. Está tudo em pé de guerra.

XÂNTIAS

Mas porquê?

CRIADO

Vigora cá uma lei, a respeito das belas artes: que o melhor, entre os oficiais do mesmo ofício, tome as refeições no Pritaneu 765 e ocupe um lugar de honra ao lado de Plutão<sup>125</sup> ...

XÂNTIAS

Estou a perceber.

---

<sup>124</sup> Sommerstein, 222, observa que este gesto corresponde àqueles com que desfecha, na tragédia, uma cena de reconhecimento. Está criada entre os dois escravos uma verdadeira familiaridade.

<sup>125</sup> Os costumes no Hades são semelhantes aos de Atenas, onde ser alimentado a expensas públicas no Pritaneu e ser detentor de um lugar de honra (*proedria*) eram prerrogativas devidas a quem se distinguia ou prestava um serviço ao Estado.

CRIADO

... até que cá chegue um outro que lhe seja superior na mesma arte. Então terá de lhe ceder o lugar.

XÂNTIAS

E em que é que essa disposição incomoda Ésquilo?

CRIADO

Era ele que ocupava o trono da tragédia, 770 por ser o melhor nessa especialidade.

XÂNTIAS

E agora quem o ocupa?

CRIADO

Quando Eurípides chegou cá abaixo, fez campanha junto dos ladrões, dos carteiristas, dos parricidas, dos assaltantes, que no Hades são mais do que as mães. E eles, depois de lhe ouvirem 775 os contra-argumentos, as piruetas, as reviravoltas, passaram-se dos carretos e consideraram-no o número um. Nessa altura ele perdeu a cabeça e reivindicou o trono que Ésquilo ocupava.

XÂNTIAS

E não houve quem lhe desse uma corrida?

CRIADO

Não, ninguém. O povo, em grandes gritos, exigia que se fizesse uma avaliação para decidir 780 qual era o melhor na arte.

XÂNTIAS

A malta dos fora da lei?

CRIADO

Claro! E com uma gritaria de bradar aos céus!

XÂNTIAS

E Ésquilo, não tinha quem o apoiasse?

CRIADO

Ter, tinha. Mas gente séria, cá, há pouca, (*a apontar para o público*) como por aqui, aliás.

XÂNTIAS

E Plutão, o que é que ele tenciona fazer?

CRIADO

785 Está a preparar, agora mesmo, um debate, uma avaliação, que ponha à prova o talento dos dois.

XÂNTIAS

E outra coisa. Como é que Sófocles se não candidatou ao trono também<sup>126</sup>?

CRIADO

Ele? Bem pelo contrário. Quando cá chegou, abraçou Ésquilo, deu-lhe um aperto de mão, 790 e cedeu-lhe o trono sem mais contestações. Mas neste momento, como diz o Clidemides<sup>127</sup>, tenciona sentar-se no banco dos suplentes. Se Ésquilo levar a melhor, ele fica quieto no seu canto. Se não, admite confrontar-se com Eurípides.

XÂNTIAS

795 Quer dizer, então, que a coisa está por aí a estalar.

---

<sup>126</sup> A menção rápida e o papel secundário que se atribui a Sófocles nesta disputa podem resultar de diversas razões. Pensam alguns que o tragediógrafo teria morrido numa altura em que a peça estaria já composta, ainda que não representada. Para, de certo modo, o contemplar, Aristófanes reservar-lhe-ia algumas referências breves (cf. vv. 76-82, 1515-1519). Esta é a posição de Dover, *Aristophanic Comedy*, 181, e de V. Martin, 'Euripide et Ménandre face à leur public', in *Entretiens Hardt VI*, Genève, 1958, 246. Dover acrescenta que o plano que Aristófanes já teria formulado não foi sujeito a grandes alterações, porque afinal era o confronto entre Ésquilo e Eurípides, representantes de dois momentos acentuadamente diversos da evolução da tragédia, que o poeta de *Rãs* queria valorizar.

<sup>127</sup> Para nós um desconhecido.

CRIADO

Está, pois, e não tarda nada. É aqui mesmo que se vai dar um acontecimento extraordinário. É numa balança que se vai pesar a poesia

XÂNTIAS

O quê? Vai-se rafar<sup>128</sup> a tragédia?

CRIADO

... vão trazer réguas e esquadros de medir versos, 800 e moldes cúbicos...

XÂNTIAS

Para fazer tijolos, é isso?

CRIADO

... compassos e cunhas. É que Eurípides diz que vai testar a tragédia, verso por verso.

XÂNTIAS

Imagino que Ésquilo deve estar a ferver.

CRIADO

Pois está. Havias de ver a mirada de touro que ele lhe mandou, de cabeça baixa.

XÂNTIAS

805 E quem é o juiz nessa contenda?

CRIADO

Aí é que estava o *busilis*. É que os dois reconheciam a

---

<sup>128</sup> Ou seja, roubar no peso, como faria um comerciante. Mas a palavra usada no original deriva de *meion*, o nome que se dava ao carneiro que um pai oferecia, pelas Apatúrias, na altura de registar o filho recém-nascido, aos membros da sua colectividade ou fratria (cf. *supra* v. 418 e nota respectiva). Esta era uma palavra a significar 'muito pequeno', um brado com que o grupo saudava o animal a ser sacrificado. Possivelmente, admite Stanford, 140, a vítima era pesada diante dos confrades, e futuros consumidores da sua carne, que tendiam a achá-la sempre pouca.

falta que há de gente competente. Porque Ésquilo não vai à bola com os Atenenses<sup>129</sup> ...

XÂNTIAS

Talvez por achar que é demais a gatunagem que por aí anda.

CRIADO

..., e, para além deles, tudo o mais lhe parecia uma perfeita bambochata no que toca a conhecer **810** o talento poético. Por fim, lá se valeram do teu patrão, que, em matéria de arte, é um perito. Bom, vamos lá para dentro, que quando os patrões entram em parafuso, sobra para nós.

*Entram ambos no palácio de Plutão.*

CORO

Sem dúvida que o poeta de voz tonitruante<sup>130</sup> vai puxar lá do fundo uma raiva violenta, **815** quando vir o parlapatão do rival a aguçar um dente afiado. Aí, sob o efeito de uma fúria terrível, que olhares de raiva ele não mandará! Vai haver discursos empenachados, por entre o fulgor dos elmos, e uma chiadeira de palavras que nem lascas, **820** quando o sujeito que manobra o cinzel se defrontar com o poeta construtor de um paleio a galope.

Com as crinas eriçadas, aquela juba natural que lhe cobre o pescoço, de sobrolho carregado, assustador, num rugido, vai lançar palavras solidamente encadeadas, arrancadas, nem que fossem pregos, **825** com um sopro de gigante.

Aí a linguinha do artista do palavreado, martelador

---

<sup>129</sup> Nos últimos anos de vida, Ésquilo exilou-se na Sicília, onde veio a morrer, talvez desgostado com o rumo que levava a política ateniense, ou mesmo com a evolução da própria arte.

<sup>130</sup> Epíteto de Zeus em *Iliada*, 13. 624, o que se torna uma vénia ao talento de Ésquilo.

do blá- blá- blá, bem afiada, vai-se soltar e sacudir o freio da inveja, para destruir, com tretas de meia-tigela, o que aos pulmões deu tanto trabalho<sup>131</sup>.

*Saem do palácio de Plutão Ésquilo e Eurípides, em companhia de Dioniso.*

EURÍPIDES (*a Dioniso*)

830 O trono é que eu não deixo. Escusas de me vir com sermões. Juro a pés juntos que, na arte, sou melhor do que ele.

DIONISO (*a Ésquilo*)

Ésquilo, porque te calas<sup>132</sup>? Não ouves o que ele diz?

EURÍPIDES

Lá começa o tipo a armar aos cágados, como fazia a cada passo nas tragédias, para embasbacar o Zé pagode.

---

<sup>131</sup> Com esta intervenção, o coro estabelece um preâmbulo à contenda, caracterizando genericamente os dois rivais. Através de um conjunto de metáforas, da luta, da carpintaria, da vida animal, vai-se estabelecendo os diversos pontos de contraste: linguagem, estilo, estrutura dramática, originalidade e talento. Ambos os rivais se irão bater como feras: Ésquilo com a dignidade pesada de um leão, rugido feroz e olhos ameaçadores, frente a um adversário frágil, de silvo agudo, que lhe arreganha os dentes. O cenário muda, de repente, para um campo de batalha, onde Ésquilo se move sob o peso de um armamento faustoso e resplandecente, carregado de penachos, esbelto no seu estilo 'montado a cavalo'. Mais modesto, o inimigo confia na penetração dos argumentos, quais lascas e eixos pontiagudos. Em campos opostos, irão defrontar-se o poeta construtor, de talento ingênito, que assenta em bases sólidas a sua arte, e o poeta habilidoso, artesão ágil do cinzel, atento a um embelezamento meramente superficial. Irado, Ésquilo vai eriçar as cerdas naturais que lhe cobrem o pescoço, para lançar, num arranco visceral, um rugido imenso de palavras, 'qual gigante a despedaçar tábuas'. Sobre ele salta, com ligeireza, Eurípides, para, numa catadupa de subtilezas, com prodígios de língua, destruir aquilo que aos pulmões custou tamanho esforço. Para uma análise mais pormenorizada da linguagem deste passo, *vide* M. F. Silva, *Crítica do teatro na Comédia Antiga*, 321-323.

<sup>132</sup> Ésquilo reage de acordo com as suas preferências dramáticas, pelo silêncio. *Vide infra* vv. 911 sqq.

DIONISO

835 Ó camarada, também não é preciso exagerar.

EURÍPIDES

Eu conheço bem a peça, há muito que ando com ele debaixo de olho. Um criador de pacóvios é o que ele é, com um patuá enfatuado, sem freio na língua, sem tento nem limites, tagarela até aos quintos dos infernos, empacotador de palavões pomposos<sup>133</sup>.

ÉSQUILO (*ameaçador*)

840 Ah ele é isso, seu filho da deusa agreste<sup>134</sup>! E és tu que me vens com essa treta, seu colecionador de patacoadas, criador de mendigos, alfaiate de farrapos<sup>135</sup>! Descansa, que te não vais ficar a rir do que estás para aí a dizer.

DIONISO (*interpondo-se entre os dois*)

Calma, Ésquilo. Não te deixes levar pela raiva a ponto de perderes as estribeiras.

---

<sup>133</sup> Desta primeira apresentação resulta um Ésquilo grandioso e imponente no estilo que usa. O vocabulário adoptado pela comédia tem sonoridades esquilianas: *authadóstomos* (cf. *Prometeu*, 64, 79, 907, 964) aplica-se a uma atitude caprichosa; como é também sugestiva, nos compostos, a final *-stomos* (*Suplicantes*, 948, *Sete contra Tebas*, 612). Por outro lado *kómpos* (*kompophakelorrémona*), que se refere à sonoridade da linguagem, tem também presença significativa em Ésquilo: *Sete contra Tebas*, 425, 551, 794, *Agamémnon*, 613, *Prometeu*, 361, 1031.

<sup>134</sup> Paródia de um verso de Eurípides (fr. 885 Kannicht), de uma tragédia perdida, onde alguém interpela Aquiles. Ao substituir 'marinha', aplicado a Tétis, a mãe do herói, por 'agreste', Ésquilo insiste na alusão irónica à mãe de Eurípides, repetidamente mencionada pela comédia como hortaliçeira de profissão; cf. *Acarnenses*, 457, 478, *Cavaleiros*, 19, *Tesmofórias*, 387, 456, 910.

<sup>135</sup> Eurípides é conotado com um palavreado fluido e inconsistente, que serve um conceito de tragédia mais humanizado e próximo do quotidiano. 'Criador de mendigos' e 'alfaiate de farrapos', como adiante 'fazedor de coxos', são epítetos apropriados ao autor de uma galeria de pedintes, Télefo, Eneu, Filoctetes, Belerofonte, Fénix, Ino, entre outros (*Acarnenses*, 412-434), que encheram a cena de farrapos e dos sofrimentos extremos com que o destino os vitimou.



ÉSQUILO

845 Quero lá saber! Quero é mostrar, preto no branco, o que é que o tipo vale, este fazedor de coxos, para se pôr a armar ao pingarelho.

DIONISO (*aos criados, para dentro do palácio*)

Um carneiro, rapazes, tragam cá um carneiro preto<sup>136</sup>, que vem por aí um tufão.

ÉSQUILO (*ameaçador, avança contra o adversário*)

Tu que colecionas monódias cretenses 850 e que introduziste na arte relações escandalosas ...<sup>137</sup>

DIONISO (*com nova intervenção pacificadora*)

Calminha, hem! venerável Ésquilo. Cautela com as frechadas, meu pobre Eurípides! Põe-te à defesa, se tens juízo, antes que ele te mande à cachola com uma palavra angular<sup>138</sup>, 855 e, com aquele nervoso miudinho que

<sup>136</sup> Para sacrificar aos deuses infernais; cf. Virgílio, *Eneida*, 3. 120, 5. 772.

<sup>137</sup> Eurípides é parodiado adiante pela preferência que manifestou, crescente nas suas últimas peças, por monódias. E dentro deste padrão de canto a solo, parece ter enveredado, em alguns casos, por um modelo inovador. Os Cretenses eram, na Antiguidade, conhecidos como bailarinos ágeis, inventores dos *hyporchemata*, cantos acompanhados de dança, que permitiam aos executantes mimarem uma ideia, um sentimento ou uma acção. Esta prática, em Ésquilo e Sófocles aplicada aos coros (cf. Ateneu 21 f; Sófocles, *Ajax*, 698-700), em Eurípides estendeu-se aos actores (cf., e. g., *Fenícias*, 301 sqq., *Orestes*, 982-1012, 1369 sqq.), que passam a competir com o coro na arte de cantar e mimar. Considerando estas novas figuras musicais importadas do país de origem das Fedras e das Pasífaes, Aristófanes sentiu-se autorizado – ao reproduzir um exemplo destas monódias, *infra* vv. 1331-1364 – a fazê-lo acompanhar pelo bailado de uma dançarina em atitudes eróticas. A par das novidades musicais, Eurípides, que irá defender uma visão ‘realista’ da arte (vv. 1043-1051), não hesitou em trazer a cena as paixões humanas na sua forma extrema, adultérios e incestos a provocarem um tremendo escândalo em sua volta. Sobre o v. 850, o escoliasta remete directamente para a tragédia *Éolo*, cujo argumento incluía os amores de Cánace e de seu irmão Macareu (cf. *Nuvens*, 1371 sq., *RAs*, 1081, 1475).

<sup>138</sup> Ao que parece, *kephálaion* significa ‘enorme’, e associava-se à ideia daquelas pedras angulares, usadas nos umbrais das portas ou nos ângulos

ele tem, te faça saltar de lá o ... Télefo<sup>139</sup>. E tu, Ésquilo, domina-me essa cólera. Modera-te, quando criticas ou és criticado. Não fica bem que poetas se insultem que nem padeiras. Ora tu pegas fogo e ardes com mais facilidade do que a madeira de carvalho.

EURÍPIDES

860 Pois por minha parte estou pronto – e longe de mim escusar-me – a morder ou a ser mordido primeiro, como ele quiser, nos diálogos, nos cantos, nas fibras nevrálgicas da tragédia, e – caramba! – até no *Peleu*, no *Éolo*, no *Meleagro* e, principalmente, no *Télefo*<sup>140</sup>.

DIONISO (*a Ésquilo*)

865 E tu, o que pretendes fazer? Diz lá, Ésquilo.

ÉSQUILO

O que eu queria era não estar metido nesta discussão. Porque um concurso entre nós os dois nunca é imparcial.

dos edifícios.

<sup>139</sup> O verso reserva para o final uma surpresa irónica: em vez de ‘os miolos’, o ‘Télefo’. Sobre este famoso herói de uma das mais célebres tragédias de Eurípides, *vide Acarnenses*, 430 sqq., *Tesmofórias*, 466-519, 689-759.

<sup>140</sup> Estas são tragédias célebres, e possivelmente controversas, na produção de Eurípides, todas perdidas para nós. Peleu, o marido mortal de Tétis e pai de Aquiles, teve um lugar de destaque no teatro de Eurípides, onde lhe coube um papel de homem de carácter e defensor da justiça (assim em *Fénix* e *Peleu*, além do papel que lhe é atribuído na *Andrômaca*, esta última conservada). Pelo menos as duas últimas peças deste grupo apresentam-no já de idade avançada, débil e sentencioso, o que talvez o situasse na galeria dos ‘velhinhos’, débeis e ameaçados, de Eurípides. Sobre esta figura e o seu tratamento no teatro de Eurípides, *vide* F. Jouan, *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*, Paris, 1966, 55-66, 88. Sobre Meleagro, *vide Iliada*, 9. 524-599. Sommerstein, 232, supõe que *Meleagro* representaria o denegrir de uma história de guerra, introduzindo nela, em vez de motivações heróicas, razões de amor; não seria em nome do poder ou do prestígio, mas rendido aos encantos de Atalanta, que Meleagro se tornou o assassino dos seus dois tios maternos.

DIONISO

Como assim?

ÊSQUILO

É que a minha poesia não morreu comigo<sup>141</sup>, enquanto a dele bateu as botas com ele; logo ele pode recitá-la aqui. **870** Mas enfim, já que assim o entendes, não há outra solução.

DIONISO (*dando uma ordem para dentro do palácio*)

O incenso e o fogo<sup>142</sup>, vamos lá! Quero fazer uma prece antes de me assumir como árbitro das vossas subtilidades, para que actue com toda a competência de que for capaz. (*Ao Coro*) E vocês, acompanhem-me com um canto às Musas.

*Dioniso, depois que lhe trazem o incenso e o fogo, dá início à cerimónia, enquanto o Coro canta.*

CORO

**875** Donzelas, nove filhas de Zeus, Musas divinas, que do alto olhais os espíritos subtis e engenhosos dos poetas cinzeladores de sentenças, agora que eles se confrontam com golpes estudados e se digladiam com argumentos sinuosos, observai a potência **880** destas duas bocas, tão hábeis em

---

<sup>141</sup> Após a morte de Êsquilo, as suas peças, por decisão do governo ateniense, continuaram a ser repostas a expensas públicas, nos concursos, como homenagem da cidade ao poeta e ao seu talento (cf. *Vida de Êsquilo*, 12). Pickard-Cambridge, *Dramatic Festivals of Athens*, 86. Mas há que considerar a possibilidade de reposições, apenas abonadas para Êsquilo, no séc. V (cf. *Acarnenses*, 9-11), mas possíveis também para outros dramaturgos. O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford, 1977, 17, sugere a possibilidade, em festivais de província, de serem levadas à cena peças famosas; cf. também Pickard-Cambridge, *Dramatic Festivals of Athens*, 42-52, 99 sq., que alude à prática estabelecida no séc. IV de se repor, em Atenas, peças de Sófocles e Eurípides.

<sup>142</sup> Sobre o incenso e o fogo como materiais para um ritual propiciatório, cf. *Vespas*, 860-862, *Paz*, 948-949, *Tesmofórias*, 36-38.

produzir palavreado e serradura de versos<sup>143</sup>. Pois está iminente o grande concurso do talento.

DIONISO (*a ambos os poetas*)

885 Façam também a vossa oração, vocês os dois, antes de recitarem os vossos versos.

ÉSQUILO (*tomando entre os dedos algum incenso, que faz queimar*)

Deméter, tu que alimentaste o meu espírito, faz com que eu seja digno dos teus mistérios<sup>144</sup>.

DIONISO (*a Eurípides*)

Agora tu, toma lá também o incenso e faz uma oferenda.

EURÍPIDES

Não, obrigado. São outros os deuses da minha devoção<sup>145</sup>.

DIONISO

890 Deuses exclusivos, de cunhagem nova?

EURÍPIDES

Absolutamente.

DIONISO

Pois bem, invoca então os teus deuses privativos.

EURÍPIDES

Éter<sup>146</sup> que me alimentas, Eixo da minha língua,

<sup>143</sup> Naturalmente o 'palavreado' como produção de Ésquilo, e a 'serradura de versos' de Eurípides.

<sup>144</sup> Como originário de Elêusis, Ésquilo invoca Deméter.

<sup>145</sup> Sobre o ateísmo que a comédia atribui a Eurípides, cf. *Tesmofórias*, 450-451.

<sup>146</sup> Também o Sócrates do Pensadoiro de *Nuvens* (vv. 264 sq., 423 sq., 627) invoca deuses particulares, o Éter, a par do Caos, da Língua e das Nuvens. Quanto à Inteligência, é uma entidade invocada com frequência nos textos de Eurípides; cf., e. g., *Troianas*, 672, *Suplicantes*, 203.

Inteligência, e vós, Narinas de faro penetrante, fazei com que eu consiga refutar com eficácia os argumentos que me surjam pela frente.

CORO

895 Pois bem, também nós estamos desejosos de ouvir estes dois gênios, e de ver que batalha de argumentos vocês vão esgrimir. Vamos, dêem início à disputa. A língua, de um e de outro, é viperina, o ânimo não lhes carece de audácia, nem o espírito de agilidade. 900 Pode, de um, esperar-se que tenha uma tirada de espírito, limada com requinte; do outro, que arranque as palavras pela raiz, que agarre nelas e desanque o inimigo, levantando uma poeirada de versos<sup>147</sup>.

CORIFEU (*aos dois poetas*)

905 Vamos, depressa, é hora de cada um se pronunciar. Mas tratem de usar uma linguagem de bom gosto; nada de floreados, nem dessas patacoadas acessíveis a qualquer um.

EURÍPIDES

Muito bem! Quanto a mim e ao que valho como poeta, é matéria que deixo para depois. Para já, vou desmascarar este sujeito como um parlapatão e um vigarista, 910 e revelar por que processos ele fazia o ninho atrás da orelha de um público de imbecis, criado na escola de Frínico<sup>148</sup>. Antes de mais

<sup>147</sup> Depois de afirmar o mérito equivalente dos dois adversários, o coro insiste no tom diferente do estilo de cada um. Eurípides identifica-se por uma linguagem fina e requintada; para Ésquilo, Aristófanes utiliza uma metáfora da linguagem das corridas; *alindéthra* é o lugar arenoso onde se rolam os cavalos, após o esforço, para lhes secar o suor. Logo Ésquilo é o poeta do discurso profundo, arrasador, visceral, por oposição à subtileza elaborada do adversário.

<sup>148</sup> Frínico, o principal antecessor de Ésquilo, é, em geral, recordado pela comédia como um poeta de talento. A crer no testemunho cómico, as árias que compôs continuavam a mobilizar o aplauso dos conhecedores e não menos das massas populares. Os mais velhos conservavam das suas criações uma memória entusiasta (cf. *Vespas*, 269 sq.), sobretudo graças à doçura das suas melodias. Elegante de aspecto, as composições espelhavam

nada, sentava uma personagem solitária, coberta de véus, um Aquiles ou uma Niobe por exemplo, sem lhe mostrar a cara – um perfeito alarde de tragédia. Quanto a tugar ou mugir, nem pó<sup>149</sup>!

DIONISO

Era isso, sim, era isso mesmo.

EURÍPIDES

915 Entretanto o coro engatilhava, uns atrás dos

um requinte equivalente (*Aves*, 748 sq., *Tesmofórias*, 164 sqq.). O mundo lírico de Frínico parece denunciar um claro matiz asiático (cf. *Vespas*, 219 sq.). Sobre a produção de Frínico, vide G. F. Else, *The origin and early form of Greek tragedy*, Cambridge, 1975, 74 sq.; A. Lesky, *Die griechische Tragödie*, Stuttgart, <sup>3</sup>1964, 74-77; idem, *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern, <sup>3</sup>1971, 267 sq., 283 sq.; A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, 63-65.

<sup>149</sup> Sobre o estratagema dramático do silêncio, aqui identificado como um traço peculiar de Ésquilo, vide L. Winniczuk, 'Il silenzio come elemento teatrale', in *Studi Classici in Onore di Q. Cataudella*, II, Catania, 1972, 105-135; O. Taplin, *Greek Tragedy in action*, Berkeley and Los Angeles, 1978, 101-121; idem, 'Aeschylean silences and silences in Aeschylus', *Harvard Studies in Philology*, 76, 1972, 57-97. Aristófanos recorda dois momentos expressivos da cena esquiliana. Há vários testemunhos que confirmam a informação de Aristófanos sobre Níobe, na abertura da tragédia que tinha o seu nome (cf. *Vida de Ésquilo*, p. 3, 10; *schol.* Ésquilo, *Prometeu*, 436; Eustácio, *Odisseia*, p. 1941, 1, *Iliada*, 1343, 62); cf. ainda Pickard-Cambridge, 'The Niobe of Aeschylus', in *Greek Poetry and Life*, Oxford, 1936, 106-120. Muito provavelmente esta peça, para nós perdida, abriria com um monólogo dito talvez pela mãe de Anfíon, o marido de Níobe, que explicava a um coro surpreendido a razão do silêncio e solidão da jovem, sentada, há três dias, sobre o túmulo dos filhos. Esta explicação certamente implicava uma abertura anterior, em que o coro se perdia em longas especulações sobre o motivo daquele cogitar. Quanto a Aquiles, a dúvida é maior porque, de acordo com o *schol. Räs*, 911, tanto se podia tratar de uma referência a *Mirmidões* (onde Aquiles, após a questão com Agamémnon, surgia obstinadamente surdo à pressão da embaixada que procurava demovê-lo), como a *Frígios* (onde o silêncio do herói exprimia o seu pesar pela morte de Pátroclo), tragédias pertencentes à mesma trilogia. De acordo com a argumentação desenvolvida por Taplin, 'Aeschylean silences and silences in Aeschylus', 65, *Mirmidões*, que abria efectivamente com o párodo, em que o coro se confrontava com o enigmático silêncio de Aquiles, parece ser uma alusão mais fundamentada (cf. *infra* v. 992 e nota respectiva).

outros, meia dúzia de cantos, de um fôlego só. E eles moita!

DIONISO

Muito eu gostava desses silêncios. Davam-me um prazer que não fica atrás do que em mim produz esse paleio agora em moda.

EURÍPIDES

Porque és um asno chapado, ora aí tens!

DIONISO

Também acho. E porque é que ele armava artimanhas dessas, aqui o nosso amigo?

EURÍPIDES

Aldrabice pura! Para que o espectador ficasse suspenso, à espera, 920 até que a tal Níobe se dignasse abrir a boca. Entretanto a peça lá seguia em frente.

DIONISO

Olha o safado! Como ele fazia de mim parvo! (*a Ésquilo*) Porque te torces todo e me pões essa cara de caso? (*Ésquilo não responde*)<sup>150</sup>

EURÍPIDES

É por eu o desmascarar. A seguir, depois destas patacoadas, quando a peça já ia a meio, saía-se com uma dúzia de mastodontes, daquele palavreado 925 de sobrolho e penacho, uns papões de meter medo, desconhecidos dos espectadores<sup>151</sup>.

---

<sup>150</sup> Na verdade, Aristófanes está a usar a técnica do silêncio própria de Ésquilo: a de specular sobre os motivos do mutismo e das reacções do próprio poeta.

<sup>151</sup> A caracterização aqui feita do estilo de Ésquilo recorre a uma acumulação de epítetos alusivos a: impressão de peso e volume causada pelos seus numerosos compostos; solenidade e presunção aristocrática nas preferências vocabulares; estranheza produzida pelos neologismos frequentes.

ÉSQUILO

Com mil demónios!

DIONISO

Cala-te!

EURÍPIDES (*impávido*)

Que se percebesse, nem uma palavrinha para amostra.

DIONISO (*perante a reacção de Ésquilo*)

Não ranjas os dentes.

EURÍPIDES

Eram só Escamandros, trincheiras, e, gravadas nos escudos, águias-grifos forjadas em bronze, e palavras montadas a cavalo, 930 que não era fácil digerir<sup>152</sup>.

DIONISO

Caramba, lá isso era. Realmente eu, ‘horas a fio, durante uma noite, me mantive acordado’<sup>153</sup>, a matutar que raio de pássaro seria o tal cavalo-galo dourado<sup>154</sup>.

ÉSQUILO

Isto é que tu és parvo! Era um emblema gravado nos navios.

---

<sup>152</sup> Estas palavras compõem uma miscelânea dos efeitos vocabulares de Ésquilo. As alusões geográficas são aqui simbolizadas pelo Escamandro, como mais tarde (cf. *infra* vv. 1056 sq.) pelos Licabetos e pelos Parnassos. Sem dúvida que o Escamandro, um dos rios de Tróia, é um bom exemplo, porque ocorre com frequência em Ésquilo (cf. *Agamêmnon*, 511, 1157, *Coéforas*, 366, *Euménides*, 398). Vem depois o vocabulário épico, representado pelas ‘trincheiras’ e pelos ornamentos dos escudos (cf. *Sete contra Tebas*, 387-390, 465-469, 480-496, 539-544, 642-648). De inspiração oriental são os seres fantásticos, como as águias-grifos (cf. fr. 212E Mette). Vulgar é também em Ésquilo a referência ao brilho dos metais (cf. *Sete contra Tebas*, 386, 539, 644, frs. 109. 9, 225, 307 Mette).

<sup>153</sup> Paródia de Eurípides, *Hipólito*, 375 sq.

<sup>154</sup> Dioniso apressa-se a concordar com a denúncia de Eurípides. O cavalo-galo dourado, esclarece Ésquilo, era um emblema que adornava as naus dos Mirmidões, na tragédia com o mesmo nome; cf. fr. 212F Mette; Aristófanes, *Paz*, 1177, *Aves*, 800. Cf. Eurípides, *Ifigénia em Áulide*, 231 sqq.



DIONISO

E eu a pensar que era o filho do Filóxeno, o Erixis<sup>155</sup>.

EURÍPIDES

935 Mas diz-me cá uma coisa, tinha algum jeito meter um galo nas tragédias?

ÉSQUILO

E tu, que tens o ódio dos deuses garantido, o que usavas tu nas tuas composições?

EURÍPIDES

Cavalos-galos não usava com certeza, nem bodes-veados<sup>156</sup>, como tu, do género dos que aparecem nas tapeçarias persas. Pelo contrário, mal que herdei a arte das tuas mãos, 940 inchada à força de palavras enfáticas e pesadas<sup>157</sup>, comecei por a pôr a dieta e baixar-lhe nos quilos, com versalhadas, digressões e beterrabas brancas<sup>158</sup>, mais um tonicozinho de palavreado extraído dos livros<sup>159</sup>. Por fim, fortaleci-a com monódias, com uma pitada de Cefisofonte à mistura<sup>160</sup>. 945 E mais, não me saía com o primeiro disparate que me vinha à cabeça, nem metia as mãos pelos pés. Pelo contrário, a primeira personagem a vir a público explicava desde logo os antecedentes da acção.

<sup>155</sup> Indivíduos para nós desconhecidos.

<sup>156</sup> O bode-veado, nome dado ao 'antílope', era um animal conhecido entre os asiáticos, mas novo para os Gregos; cf. fr. 212G Mette.

<sup>157</sup> A metáfora por que Eurípides opta para retratar o processo evolutivo a que a tragédia foi sujeita corresponde à verdade. Depois de uma cura de emagrecimento, houve que tonificá-la, com metros mais ligeiros, disputas filosóficas, tiradas retóricas e ousadias líricas.

<sup>158</sup> Usadas como laxante.

<sup>159</sup> Cf. *infra* v. 1409 sobre a colecção de manuscritos que Eurípides possuía. *Vide* ainda Ateneu 3a.

<sup>160</sup> Sobre Cefisofonte, cf. *infra* vv. 1048, 1408, 1452 sq. No fr. 596 K.-A., Aristófanes reafirma a colaboração que esta personagem teria dado a Eurípides na composição das suas peças. Mas era também mencionada uma aventura romântica que Cefisofonte teria tido com a mulher do poeta, cuja veracidade não podemos comprovar.

DIONISO

Mais te valia, do que explicares os teus<sup>161</sup>.

EURÍPIDES

A seguir, desde os primeiros versos não deixava ninguém de braços cruzados. No meu teatro, falava a mulher, e o escravo não lhe ficava atrás, 950 o patrão, a moça e a velha<sup>162</sup>.

ÉSQUILO

E não era a morte o que tu estavas a pedir por tal atrevimento?

EURÍPIDES

Ora essa! Fazia-o simplesmente em nome da democracia.

DIONISO (*baixo, a Eurípides*)

Não te metas por aí, amigo. Que uma digressão sobre tal matéria não te vem nada a calhar<sup>163</sup>.

EURÍPIDES (*designando o público*)

E mais, estes tipos aqui ensinei-os a falar ...

ÉSQUILO

Até aí estou de acordo. 955 Mas antes de lhes teres impingido a lição, melhor fora que fosses desta para melhor!

EURÍPIDES

... a aplicar regras subtis, a medir versos de esquadro

---

<sup>161</sup> Cf. *supra* v. 840 e respectiva nota.

<sup>162</sup> No sentido de trazer a tragédia ao nível do quotidiano, Eurípides introduziu uma maior gama de personagens, de sexo, idade, estatuto e nível social diversos, a quem deu uma participação mais activa no desenrolar da acção. A todas concedeu a oportunidade de falar, de confessar sentimentos, discutir opiniões e defender pontos de vista pessoais.

<sup>163</sup> Dioniso põe em dúvida as convicções democráticas de Eurípides, talvez pelo exílio que o poeta preferiu na corte de Pela, na Macedónia, onde encontrava mais tranquilidade e conforto do que aqueles que uma Atenas democrática lhe consentia.

em punho, a pensar, a observar, a compreender, a gostar de argumentar, a maquinar, a ver más intenções em todo o lado, a reflectir sobre tudo e mais alguma coisa

ÉSQUILO

Até aí estou de acordo.

EURÍPIDES

... com os casos domésticos<sup>164</sup> que trazia a cena, que fazem parte do nosso quotidiano e nos são familiares, 960 de modo a dar o flanco à crítica. Porque, por os conhecerem, os tipos podiam comentar a minha arte. Não me passava pela cabeça armar aos cágados para lhes dar a volta ao miolo, nem deixá-los atordoados com os meus Cicnos e Mémnones<sup>165</sup>, de corcéis com guizos nos arreios. Basta ver quais os discípulos saídos da minha escola e os da dele. 965 Dele, o Formísio e o pacóvio do Megéneto<sup>166</sup>, gente de clarinete, lança e bigodaça, sarcásticos vergadores de pinheiros<sup>167</sup>; meus, o Clitofonte e o

<sup>164</sup> Estão agora em discussão os temas, domésticos os de Eurípides, bélicos os de Ésquilo, uns pedagógicos porque próximos e conhecidos, outros confusos e distantes.

<sup>165</sup> Cicno e Mémnon contavam-se entre os aliados dos Troianos mortos por Aquiles (cf. Píndaro, *Olímpica*, 2. 82, *Ístmica*, 5. 39-41). Taplin, *The stagecraft of Aeschylus*, 43, 76, 422 sq., vê nestes versos uma alusão ao processo, do agrado do velho poeta, de fazer entrar em cena certas personagens sobre carros de cavalos (cf., e. g., *Persas*, 155 sqq., *Agamémnon* 783 sqq.). De resto Ésquilo foi autor de um *Mémnon*, onde talvez o herói entrasse em cena sobre um carro de cavalos.

<sup>166</sup> É muito escasso o nosso conhecimento sobre Formísio e Megéneto. Do segundo, sabemos apenas pelo escoliasta que seria um sujeito prepotente e ambicioso. Confuso é também o epíteto que se lhe aplica; Manes é nome de escravo proveniente da Frígia, ou uma jogada infeliz nos dados, ou, por último, uma figura de bronze usada no jogo do cótabo. O manuscrito A (*Parisinus*) dá para o epíteto a variante *Magnes*, 'o Magnésio', cujas gentes eram tidas na conta de arrogantes (cf. Stanford, 158). Formísio parece ter desempenhado um papel político após o termo da guerra do Peloponeso (cf. Platão Cómico, fr. 127 K.-A.; Dionísio de Halicarnasso, *Lésias* 32).

<sup>167</sup> Estes longos compostos, à maneira esquiliana, condensam os traços de um guerreiro façanhudo e brutal, o primeiro; o segundo constitui uma

Terâmenes<sup>168</sup>, um primor de sofisticação.

DIONISO

O Terâmenes? Ora aí está um sujeito habilidoso e pronto para todas as eventualidades. Seja em que sarrafusca for que se veja metido, ou em risco de se meter, 970 ei-lo que salta fora com uma jogada de mestre: um tipo não de Quios, mas de Céos<sup>169</sup>.

EURÍPIDES

Pois essas qualidades fui eu que as inculquei aqui na malta (*indica o auditório*), ao introduzir na arte o raciocínio e a reflexão. De modo que, agora, eles opinam 975 sobre tudo, sabem relativizar as coisas, governam a casa melhor do que dantes, estão sempre em cima do que se passa: 'Como é que vai este assunto? Onde é que eu meti isto? Quem pegou naquilo?'

DIONISO

980 Ah, lá isso é! De facto, hoje em dia, todo e qualquer Atenense, ao entrar em casa, grita pelos criados

---

referência a Sínis, o lendário saltador do Istmo (cf. Plutarco, *Vida de Teseu* 8. 3), que costumava atar as vítimas a dois pinheiros dobrados, para desmembrar a carne dos supliciados quando depois soltava as árvores.

<sup>168</sup> São agora citados dois 'discípulos' de Eurípides, o segundo acompanhado também por um epíteto. Clitofonte era originário de uma família distinta, identificado por Aristóteles, *Constituição dos Atenienses*, 34. 3, 35. 2, como opositor da democracia. No aspecto intelectual, vemo-lo relacionado com os sofistas, e Platão, *República*, 340<sup>a</sup> apresenta-o como apoiante de Trasímaco e das suas teses sobre o poder do mais forte. Terâmenes partilhou com Clitofonte uma intervenção na instauração do regime oligárquico dos Quatrocentos, em 411. Tucídides 8. 68. 4 elogia-lhe a inteligência e os dotes oratórios. O seu natural talento havia sido cultivado pelos sofistas, Pródico nomeadamente (cf. *schol. Nuvens*, 361; Ateneu 220 b).

<sup>169</sup> Este é um gracejo que remete para o jogo dos dados. Aí 'de Quios', que é também o nome dos oriundos da ilha, aplica-se a um lance infeliz, o de uma pinta, enquanto *Coos*, 'de Cós', pelo contrário, se usa para um golpe afortunado, de seis pintas. Com uma substituição de *Coos* por *Keios*, 'de Céos', adapta-se a referência à terra de origem de Terâmenes, ou então à do sofista Pródico de Céos, com quem Terâmenes manteria um relacionamento próximo (Ateneu 220b).

com perguntas do género: ‘Onde está a panela? Quem comeu a cabeça 985 da sardinha? O meu prato, que não tinha mais de um ano, já deu o berro? Aquele dente de alho que sobrou de ontem, onde está? Esta azeitona, quem a mordeu?’ Até agora eram uns tansos, 990 ficavam de boca aberta, armados em anjinhos, uns parvos chapados<sup>170</sup>!

CORO (*a Ésquilo*)

‘Estás a ver isto, brilhante Aquiles?’<sup>171</sup> Tu, vamos lá, que tens a contrapor a estas acusações? Toma só cuidado com uma coisa: que esse teu génio não venha ao de cima e te faça passar 995 dos limites<sup>172</sup>. Que ele não te poupou! Vê lá, meu ilustre amigo, que lhe não respondas com sete pedras na mão. Dobra as velas, 1000 usa apenas as de cima, e só depois, pouco a pouco, vai soltando a corda, com cuidado, até teres um vento leve e ameno<sup>173</sup>.

CORIFEU

Tu que foste o primeiro dos Gregos a elevar a linguagem às alturas de uma torre, 1005 e que impuseste dignidade ao palavreado trágico, tem ânimo, deixa correr a fonte.

ÉSQUILO

Fervo à ideia deste debate, revolve-se-me o fígado por ter de me defrontar com um tipo destes. Mas para que ele não

<sup>170</sup> Melitides, referido no texto, era o nome de um indivíduo famoso como tonto (cf. Menandro, *Aspis*, 269; Eliano, *História Variada*, 13. 15).

<sup>171</sup> Citação dos *Mirmidões* de Ésquilo, fr. 131 Radt.

<sup>172</sup> À letra: ‘Para fora da linha das oliveiras’. Esta é uma metáfora inspirada nas corridas, em que a pista era delimitada por uma linha de oliveiras (cf. Píndaro, *Pítica*, 11. 38-40; Baquilides 10. 51-52; Ésquilo, *Prometeu*, 883, *Coéforas*, 1022-1024; Platão, *Crátilo*, 414b). Sobre esta metáfora em Ésquilo, vide D. Sansone, *Aeschylean metaphors for intellectual activity*, Hermes Einzelschr. 35, Wiesbaden, 1975, 75 sq.

<sup>173</sup> Sobre as metáforas esquilianas inspiradas na faina marítima, vide J. Dumortier, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris, 1935, 27-55; Sansone, 1975, 26 sq.

possa acusar-me de entregar os pontos (*a Eurípidés*) responde-me lá: quais as qualidades que se deve admirar num poeta?

EURÍPIDES

O talento e o conselho, porque melhoramos o nível  
1010 dos cidadãos.

ÉSQUILO

E se não cumprires esses propósitos, e pelo contrário, de sérios e dignos, tiveres feito deles uns rematados vigaristas, que castigo achas tu que mereces?

DIONISO

A morte. Não é a ele que deves fazer essa pergunta.

ÉSQUILO

Repara só que tipo de gente, à partida, ele herdou de mim: uns fulanos valentes, com uns bons palmos de altura, incapazes de desertar, 1015 que não têm nada a ver com esses badamecos, uns patetas alegres e uns aldrabões que para aí andam hoje em dia. Trata-se de gente que respirava dardos e lanças, elmos de penacho branco, capacetes, caneleiras, com a alma forrada de sete peles<sup>174</sup>.

DIONISO

A coisa vai de mal a pior. É com essa dos elmos que ele ainda me vai lixar outra vez.

EURÍPIDES (*a Ésquilo*)

E tu, que fizeste tu para lhes inculcar esses princípios?

DIONISO

1020 Fala lá, Ésquilo, não te faças caro, nem te ponhas a armar ao pingarelho!

ÉSQUILO

Fiz uma peça cheia de Ares.

<sup>174</sup> Como o escudo de Ájax; cf. *Iliada*, 7. 220.

DIONISO

Qual?

ÉSQUILO

Os *Sete contra Tebas*<sup>175</sup>. Fulano que a visse ficava em pulgas por combater.

DIONISO

Aí está um caso em que tu meteste o pé na argola. Os Tebanos, tornaste-os mais aguerridos no combate<sup>176</sup>. Por isso, toma lá. (*ameaça bater em Ésquilo.*)

ÉSQUILO

1025 Vocês só tinham de se exercitar. Mas não estiveram para aí virados. Depois, com a representação dos *Persas*<sup>177</sup>, ao celebrar um feito maravilhoso, ensinei-lhes a ânsia de vencerem sempre o inimigo.

DIONISO

Realmente para mim foi um deslumbramento quando

---

<sup>175</sup> Esta é uma peça que preservamos, composta por Ésquilo em 467 a. C., integrada na sua tetralogia tebana: *Laio, Édipo, Sete contra Tebas e Esfinge*. A crer em Plutarco, *Moralia*, 715 e, este comentário sobre os *Sete* foi feito por Górgias (82B 24 D.-K.); sobre o assunto, *vide* G. Lanata, *Poetica pre-platonica. Testimonianze e Frammenti*, Firenze, 1963, 207.

<sup>176</sup> Tebas, à frente da confederação das cidades da Beócia, tinha recentemente tomado o partido da liga do Peloponeso contra os interesses de Atenas. Contavam-se já alguns episódios militares (batalhas de Coroneia, 446, e Délio, 424), em que uma confrontação os pusera em franca vantagem sobre os Atenienses (cf. Tucídides 4. 89-101).

<sup>177</sup> Apresentada em 472, é para nós a tragédia mais antiga que conservamos. E não só esta é uma importante credencial, como também o facto de se tratar de uma peça que, excepcionalmente, se ocupa de um tema histórico. 'O feito maravilhoso' que a peça celebra é a vitória grega sobre o invasor persa, nas Guerras Pérsicas, consagrada em Salamina (na peça, narrada por um mensageiro) e em Plateias (batalha, em Ésquilo, profetizada pelo fantasma de Dario). Fazia parte de uma tetralogia, para nós de resto perdida, que incluía: *Fineu, Persas, Glauco de Pótnias e Prometeu*. Coube a Péricles assegurar a coregia desta produção. Aristófanes comete aqui um erro cronológico entre as duas tragédias, talvez mais interessado numa prioridade de interesse temático.

tu entoaste aquele lamento pelo falecido Dario. E logo o coro, a bater as mãos, assim (*imita o gesto*), gritava: 'Ai! Ai!'<sup>178</sup>

### ÊSQUILO

1030 Ora aí tens o tipo de assuntos com que se devem preocupar os poetas. Senão observa bem como, desde o princípio, os verdadeiramente bons se mostraram úteis. Orfeu ensinou-nos a celebrar os mistérios e a evitarmos os sacrifícios<sup>179</sup>; Museu, a cura das doenças e os oráculos<sup>180</sup>; Hesíodo, o trabalho da terra, as estações das colheitas e as tarefas agrícolas<sup>181</sup>; e o divino Homero<sup>182</sup>, 1035 onde foi ele buscar fama e glória senão às coisas úteis que ensinou,

<sup>178</sup> Dioniso recorda um momento dramático particular da peça: aquele em que o coro, na evocação do espectro de Dario, batia as mãos e gritava *iauoí*. Esta interjeição não corresponde às que encontramos no texto de Êsquilo (cf. vv. 652, 657, 664, 671-672, 1070-1071).

<sup>179</sup> Este mesmo conjunto de poetas mantém-se unido no espírito de Sócrates que, perante o tribunal, especula sobre a felicidade de conviver no além com os verdadeiros juízes, Minos, Éaco ou Radamanto, ou, quem sabe, com poetas como Orfeu, Museu, Hesíodo e Homero (Platão, *Apologia*, 41 a-c; cf. ainda *Protágoras*, 316 d-e). Orfeu, o símbolo lendário do cantor e do poder da poesia, andava associado à Trácia. A prova máxima do valor do seu dom, com que fascinava a natureza, deu-a ao obter dos deuses infernais a devolução da sua amada Eurídice. No séc. V a. C., circulavam poemas de sentido cosmogónico, que lhe eram atribuídos. O seu nome está também ligado a um culto; cf. W. Burkert, *Greek Religion*, Oxford, 1985, 296-299; idem, *Ancient Mystery Cults*, Cambridge, Massachusetts and London, 1987, 33 sq., 87 sq. Como o vegetarianismo andava ligado ao culto de Orfeu (Eurípides, *Hipólito*, 953-954; Platão, *Leis*, 782c), talvez este derramamento de sangue se refira sobretudo aos sacrifícios.

<sup>180</sup> Heródoto (7. 6, 8. 96. 2, 9. 43) refere a popularidade de que os oráculos de Museu gozavam na Atenas do séc. VI a. C. Como poeta lendário, Museu aparece como próximo de Orfeu (como seu filho ou discípulo, Platão, *Apologia*, 41<sup>a</sup>, *Íon*, 536b, *Protágoras*, 316d, *República*, 364e), também ele autor de poemas cosmogónicos e de hinos que tinham poderes terapêuticos (cf. Platão, *República*, 364 e). Assim, os dois poetas lendários precediam os nomes paradigmáticos de Hesíodo e Homero.

<sup>181</sup> Nos *Trabalhos e Dias*, naturalmente.

<sup>182</sup> O mesmo epíteto de 'divino' é aplicado a Homero em Platão, *Fédon*, 95 a, *Íon*, 530b.



estratégia, código militar, equipamentos dos guerreiros?

DIONISO

E mesmo assim o Pântacles<sup>183</sup> não aprendeu nada com ele, um azelha que só visto. Ainda há dias, em pleno cortejo, o sujeito enfia-me primeiro o elmo na cabeça e põe-se depois a tentar prender o penacho.

ÊSQUILO

Mas, em contrapartida, aprenderam com ele muitos outros tipos notáveis, como o Lâmaco, o herói, por exemplo<sup>184</sup>. Pois foi nele<sup>185</sup> 1040 que me fui inspirar para compor mil e uma façanhas, de Pátroclos e de Teucros de coração de leão<sup>186</sup>, de modo a estimular o cidadão a ombrear com eles, ao primeiro toque da trombeta. Mas Fedras não, caramba, putas dessas eu não compunha, nem Estenebeias<sup>187</sup>,

---

<sup>183</sup> Conhecemos um Pântacles referido por Andócides 6. 11, mas não sabemos se coincide com a personalidade aqui mencionada. Êpolis fala também de um Pântacles idiota (fr. 318 K.-A.).

<sup>184</sup> Cf. *Aristófanes* I, M. F. Silva (coord.), Lisboa, 2006, *passim*, a propósito de *Acarnenses*, em que Lâmaco, como símbolo de um militar de carreira e da classe interessada na guerra, é personagem destacada. Entretanto Lâmaco tinha morrido na campanha da Sicília, em 414 (cf. Tucídides 6. 101. 6).

<sup>185</sup> Ateneu 347e veicula a tradição de que Êsquilo se assumia como autor de ‘migalhas caídas do banquete homérico’, numa alusão à proximidade das suas criações com a tradição épica.

<sup>186</sup> Pátroclo é o companheiro de Aquiles, de cuja *philia* a *Iliada* dá o retrato mais desenvolvido. Thiery, 1282, imagina a possibilidade de Pátroclo ter sido personagem em *Mirmidões* (cf. frs. 135, 138 Radt). Quanto a Teucro, o irmão de Ajax, não sabemos também em que peça de Êsquilo apareceria, mas uma hipótese são os *Salamínios* (cf. Dover, 323). O epíteto ‘de coração de leão’ é homérico; cf. *Iliada*, 7. 228.

<sup>187</sup> As Fedras e as Estenebeias, junto com as Melanipas (cf. *infra* vv. 1049-1052, *Tesmofórias*, 497-498, 544-550), são tomadas como exemplo da imoralidade que Eurípides instalou nas suas criações. É semelhante o destino que lhes coube; mulheres casadas ambas, numa fase da vida já madura, conceberam por um jovem um amor adúltero, que, por não obter correspondência, as incita à denúncia do amante renitente. Estenebeia, mulher do rei Preto de Tirinto, ao ver-se acusada por Belerofonte, hóspede

e não há quem possa apontar uma só mulher apaixonada que eu alguma vez tenha criado.

EURÍPIDES

1045 Não, lá isso não! Porque com Afrodite não tens mesmo nada a ver.

ÉSQUILO

E oxalá que nunca venha a ter! Ao passo que sobre ti e sobre os teus teve ela um peso tremendo. A ponto que te deixou de rastos<sup>188</sup>.

DIONISO

Lá isso foi, caramba, nem mais nem menos. Aquelas pechas que apontavas à mulher do próximo, voltaram-se contra ti também.

EURÍPIDES (*a Ésquilo*)

E, ó seu grandessíssimo safado, em que é que prejudicam a cidade as minhas Estenebeias?

ÉSQUILO

1050 É que levaste esposas distintas de não menos distintos maridos a beber cicuta, ao verem-se desonradas por causa dos teus Belerofontes<sup>189</sup>.

---

do marido, denunciou-o como sedutor (cf. *Iliada*, 6. 160-165). Sobre o sentido geral desta peça para nós perdida, *vide* T. B. L. Webster, *The tragedies of Eurípidēs*, London, 1967, 80-84. Fedra, do mesmo modo, ao ver-se repudiada pelo enteado, Hipólito, acusou-o ao marido como responsável por um atentado contra o seu pudor; sobre o tratamento deste mito em Eurípidēs e respectiva bibliografia, *vide* M. F. Silva, 'A Fedra de Eurípidēs. Ecos de um escândalo', *in Ensaios sobre Eurípidēs*, Lisboa, 2005, 167-193.

<sup>188</sup> Esta é uma referência à vida pessoal de Eurípidēs e às suas infelicidades conjugais. Cf. *supra* v. 944.

<sup>189</sup> Eurípidēs foi autor de uma *Estenebeia* e de um *Belerofonte*, referido também em *Acarnenses*, 426-427; esta última teria por assunto a vingança do jovem contra a calúnia de Estenebeia. Cf. ainda *Paz*, 76-176, que é uma paródia das peças dedicadas por Eurípidēs a este tema e aos seus efeitos teatrais exuberantes, como o voo do herói sobre a *mechane*. Belerofonte

EURÍPIDES

E não é real a história que eu compus sobre Fedra?

ÉSQUILO

Sem dúvida, lá real é ela. Só que cabe ao poeta esconder o mal, e não o trazer a cena nem o apresentar. Porque às crianças 1055 é o mestre-escola que as ensina e aos adultos são os poetas. Logo é nosso estrito dever tratar de assuntos sérios.

EURÍPIDES

Portanto, quando tu nos vens com a história dos Licabetos ou das alturas do Parnasso<sup>190</sup>, em vez de usares uma língua de gente, será que isso é tratar de assuntos sérios?

ÉSQUILO

Só que, meu caro amigo, para sentenças e ideias de peso é preciso produzir uma linguagem à medida. 1060 E mais, é natural que semideuses usem um estilo mais empolado. Afinal também as roupas que vestem são mais pomposas do que as nossas. Eu mostrei o bom modelo, e tu acabaste com ele.

EURÍPIDES

Mas o que é que eu fiz afinal?

ÉSQUILO

Antes de mais vestiste reis de mendigos<sup>191</sup>, para despertarem nas pessoas um sentimento de piedade.

EURÍPIDES

E que mal trouxe eu ao mundo com essa minha opção?

---

é usado como paradigma do galã sedutor de mulheres honestas que, confrontadas com a desonra, são levadas ao suicídio.

<sup>190</sup> O Licabeto é um dos montes que cerca Atenas, situado a oriente da Acrópole, enquanto o nome de Parnasso é dado às montanhas onde se situa Delfos. Estes são termos que documentam a tendência de Ésquilo para os nomes geográficos.

<sup>191</sup> Cf. *Acarnenses*, 410-479 e *supra* vv. 841-842.

ÉSQUILO

1065 O certo é que, por tua culpa, já ninguém de posses quer equipar um navio<sup>192</sup>; tratam mas é de se enfiar nuns farrapos, de se lamentar e de dizer que estão na miséria.

DIONISO

É isso mesmo! Embora por baixo tragam uma túnica de pura lã. E depois de venderem essas patranhas, um belo dia desembestam pelo mercado do peixe<sup>193</sup>.

ÉSQUILO

Além disso, ensinaste-os a cultivar o paleio e a treta, 1070 o que esvaziou as palestras<sup>194</sup>, deixou coçados os fundilhos da rapaziada dada ao palanfrório, e incentivou a tripulação da Páralo<sup>195</sup> a contestar os oficiais. E no entanto, no meu tempo, contentavam-se com reclamar um naco de pão e gritar: ‘U-upa! U-upa!’

DIONISO

Sim, bolas, para além de mandarem um traque nas trombas do remador da fila de baixo, 1075 de cagarem em cima do vizinho de mesa, e de, quando em terra, andarem no gamanço. Agora argumentam, em vez de remarem. E por isso andam a navegar, de um lado para o outro, ao sabor do vento.

ÉSQUILO

Por que males não é este tipo responsável? Não foi ele

---

<sup>192</sup> A trierarquia era uma incumbência, atribuída aos cidadãos com bons rendimentos, de se responsabilizarem pelo apetrechamento e manutenção de um navio de guerra e de o manterem operacional. Pelos custos envolvidos, os contribuintes procuravam escapar a esse encargo.

<sup>193</sup> Ou seja, exibem em público a capacidade de adquirir produtos caros e de qualidade, o que não coincide com a pobreza que apregoam.

<sup>194</sup> Ou seja, os jovens passavam o tempo sentados, em longas discussões intelectuais, e desertavam da prática do exercício físico nas palestras.

<sup>195</sup> A trirreme designada por Páralo, juntamente com a chamada Salamínia, eram navios ao serviço do Estado (cf. Tucídides 3. 33. 1 sq., 8. 73. 5 sqq.). Cf. ainda *Aves*, 147, 1203-1204.

que trouxe à cena alcoviteiras<sup>196</sup>, 1080 e mulheres que dão à luz nos templos<sup>197</sup>, que andam metidas com os irmãos<sup>198</sup>, e que dizem que viver não é viver<sup>199</sup>? Foi a partir daí que a nossa cidade se encheu de burocratas, 1085 de aldrabões, de macacões que não páram de gozar à custa do parceiro. Em contrapartida, já não há quem seja capaz de participar na corrida dos archotes<sup>200</sup>, com a falta de exercício que por aí grassa hoje em dia.

### DIONISO

Lá isso não, realmente. A ponto que, 1090 nas Panateneias, me fartei de rir, quando me aparece um sujeito a arrastar a asa, de cabeça baixa, pálido, gorducho, muito atrás dos outros, a suar as estopinhas. Vai daí a malta do Ceramico, lá nas portas da cidade<sup>201</sup>, toca a dar-lhe palmadas, no bandulho, nos bofes, nas costas e no traseiro. E o tipo,

---

<sup>196</sup> Entre as alcoviteiras famosas de Eurípides, patrocinadoras dos amores das suas senhoras, conta-se a célebre Ama de Fedra, no *Hipólito*, que, levada pela dedicação, põe de lado escrúpulos morais e incita a apaixonada rainha a levar por diante a sua paixão culpada. Também Estenebeia parece ter tido a seu lado uma ama dedicada, capaz de pôr todo o seu empenho ao serviço do amor funesto da rainha de Tirinto. Cf. L. Séchan, *Étude sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1967, 496.

<sup>197</sup> Este é o caso da sacerdotisa Auge, a mãe de Télefo, na tragédia com o seu nome. Esse filho, de uma relação com Hércules, nasceu no próprio templo de Atena, num acto de manifesta poluição e desrespeito por um lugar sagrado (cf. *Lisístrata*, 742 sq.).

<sup>198</sup> Alusão ao incesto cometido, no *Éolo*, pelos filhos deste rei, Cánace e Macareu; cf. *Nuvens*, 1371-1372.

<sup>199</sup> Depois das questões morais, vem a condenação da oratória. Assim, na tragédia perdida *Políido* (fr. 638 Kannicht), Eurípides escrevera palavras semelhantes às que Aristófanes aqui recorda; cf. ainda *Frixo* fr. 833. 1-2 Kannicht e *infra* v. 1477.

<sup>200</sup> Cf. *supra* v. 131 e respectiva nota.

<sup>201</sup> Cf. *supra* v. 129 e nota respectiva. Aristófanes refere aqui em particular a porta dupla (*Dípilon*) que marcava o extremo do bairro do Ceramico, onde ficava o cemitério da cidade e onde terminava a corrida das Panateneias.

debaixo daquela chuva de empurrões, não tem mais nada: manda uns traques para o ar, sopra no archote e põe-se a mexer.

CORO

Brava é a questão, forte a contenda, encarniçada a luta que se desenrola.

**1100** Vai ser obra decidir, quando um carregar a fundo, e o outro conseguir dar meia volta e passar ao contra-ataque. (*Aos dois poetas.*) Não me fiquem aí a marcar passo, quando não faltam recursos, múltiplos e variados, às vossas capacidades.

**1105** Seja sobre que tema for, falem, ataquem, desfibrem peças antigas e recentes, arrisquem tiradas subtis e sofisticadas.

E se recearem que, **1110** aos espectadores, falte competência para perceber as subtilezas das vossas intervenções, não se preocupem. Que agora as coisas já não são como eram dantes. Trata-se de veteranos, e cada um tem o seu livrinho<sup>202</sup> onde aprende os requintes do saber. **1115** Que aliás dotes não lhes faltam, hoje ainda mais refinados. Portanto não há nada a temer, abordem todo e qualquer assunto; que se o problema são os espectadores, competência não lhes falta.

EURÍPIDES (*a Ésquilo*)

Pois bem, vou então virar-me especificamente para os teus prólogos<sup>203</sup>. **1120** Será portanto essa primeira parte

<sup>202</sup> Cf. *supra* v. 52 e respectiva nota. Estas são duas menções interessantes aos primeiros sinais da difusão do texto escrito. Sobre a banalidade da venda do livro entre os produtos disponíveis na ágora, cf. Aristómenes fr. 9 K.-A.; Êupolis fr. 327 K.-A.; Aristófanes, *Aves*, 1288; Nicofonte fr. 10. 4 K.-A.; Teopompo fr. 79 K.-A. A controvérsia tem sido acesa sobre que tipo de 'livro' está em causa; cf. Sommerstein, 256.

<sup>203</sup> Eurípides refere-se propriamente aos monólogos, por vezes confundidos com o prólogo, dada a tendência para se ir repetindo e impondo este modelo de abertura. No entanto, Aristóteles, *Poética*, 1452b 19 sq., define prólogo como uma componente mais ampla e diversificada, incluindo tudo aquilo que, numa peça, ocorre até à entrada do coro.

da tragédia que eu vou, antes de mais, analisar neste sujeito. Porque lá obscuro era ele, na exposição dos factos.

DIONISO

E qual dos prólogos dele vais tu analisar?

EURÍPIDES

Muitos. (*a Ésquilo*) Para começar, recita-me lá aquele famoso da saga de Orestes<sup>204</sup>.

DIONISO

1125 Vamos, calem-se todos. Recita lá, Ésquilo.

ÉSQUILO

‘Hermes ctónio, como guardião do poder paterno, sê meu protector e aliado, eu to suplico. Eis-me de volta a casa, a que regresso...’<sup>205</sup>

DIONISO (*a Eurípides*)

Tens algum comentário a fazer?

EURÍPIDES

Mais de uma dúzia.

<sup>204</sup> O texto diz propriamente da *Oresteia*. Ao pedido para recitar os primeiros versos da trilogia, seria esperado que Ésquilo recitasse a abertura do *Agamémnon*, a primeira das peças que integra. Mas Ésquilo responde com os primeiros versos de *Coéforas*, a segunda tragédia. Tem sido discutido o porquê desta opção de Ésquilo e o verdadeiro sentido da palavra *Oresteia* aqui usada. Talvez *Oresteia* não fosse neste caso o título do conjunto, mas daquela peça que trata da saga de Orestes, *Coéforas* portanto. Alguns estudiosos vêem no artigo definido – *ton ex Oresteias* – uma alusão ‘àquela célebre’ peça da *Oresteia*. Outros ainda substituem *ton* por *tin*, definido por indefinido, no sentido vago de ‘um dos da *Oresteia*’. Com esta citação, Aristófanes recupera para nós os primeiros versos de *Coéforas*, que faltavam nos códices de Ésquilo.

<sup>205</sup> Na abertura de *Coéforas*, sobre o túmulo do pai, Orestes invoca Hermes ctónio, o deus condutor das almas dos mortos para o Hades (cf. *Coéforas*, 124-6, 727 sqq.; Sófocles, *Ájax*, 831 sq., *Electra*, 110-116; Eurípides, *Alceste*, 743 sq.), que agora é ‘guardião do poder’ de um Agamémnon já falecido. É ele a entidade capaz de pôr mortos e vivos em contacto e assim mobilizar as diversas forças da vingança.

DIONISO

1130 Como assim, se ao todo não são mais de três versos?!

EURÍPIDES

Só que em cada um deles há uma catrefada de erros.

DIONISO (*perante alguns sinais de irritação por parte de Ésquilo*)

Ésquilo, aconselho-te a ficar calado. Se não, em cima destes três versos iâmbicos, ainda levas com mais algum.

ÉSKUÍLO

Eu?! Ficar calado a ouvir este fulano?

DIONISO

Fica-te pelo que te digo.

EURÍPIDES

1135 Logo para começar, ele cometeu um erro que brada aos céus.

ÉSKUÍLO (*a Dioniso*)

Vês o disparate do que estavas a dizer? (*Perante os esforços do deus para o manter calado.*). E eu ralado! (*A Eurípides*) Qual foi então o erro que eu cometi, dizes tu?

EURÍPIDES

Ora recita lá outra vez do princípio.

ÉSKUÍLO

‘Hermes ctónio, como guardião do poder paterno... ’

EURÍPIDES

É portanto Orestes que diz esses versos sobre o túmulo  
1140 do pai já falecido.



ÉSQUILO

É isso mesmo.

EURÍPIDES

E o que é que Orestes está então a dizer sobre Hermes?  
É do assassinio do pai dele às mãos de uma mulher, numa cilada, que ele diz que Hermes foi o guardião?

ÉSQUILO

Não é desse Hermes que se trata, mas do Protector<sup>206</sup>,  
1145 a que ele chamou Ctónio, e, das suas palavras, torna-se evidente que o deus herdou essa função do pai.

EURÍPIDES (*a Dioniso*)

Nesse caso, o erro ainda foi maior do que eu pensava.  
Se ele herdou do pai essa competência subterrânea... <sup>207</sup>

DIONISO

... então ele seria, por herança paterna, saltador de túmulos<sup>208</sup>.

ÉSQUILO

1150 Dioniso, andaste-me a beber zurrapa<sup>209</sup>!

---

<sup>206</sup> Este epíteto de Hermes, *Eriounios*, é já épico (cf. *Iliada*, 20. 34, 72), mas o seu sentido não é claro. Sobre as possíveis explicações, *vide* Sommerstein, 259-260.

<sup>207</sup> A conclusão da frase de Eurípides deveria ser, logicamente: ‘Se ele herdou do pai essa competência subterrânea, então Hermes é filho de Hades’, alterando a tradição que faz de Hermes filho de Zeus olímpico.

<sup>208</sup> A solução que Dioniso adianta é inesperada e graciosa. E, naturalmente, se Hermes herdou essa competência do pai, Zeus será também um gatuno. O facto de ser costume depositar objectos de valor nos túmulos tornou comum este tipo de assalto.

<sup>209</sup> À letra: ‘O vinho que tu bebes não é dos aromatizados’, ou seja, de boa qualidade.

DIONISO (*a Ésquilo*)

Recita-lhe lá o resto. (*a Eurípidés*) E tu, fica-me de olho alerta aos deslizes.

ÉSQUILO

‘Sê meu protector e aliado, eu to suplico. Eis-me de volta a casa, a que regresso...’

EURÍPIDES

Está a dizer duas vezes a mesma coisa, esse portento do Ésquilo<sup>210</sup>!

DIONISO

1155 Como, duas vezes?

EURÍPIDES

Eu explico-te. Repara bem na frase: ‘Estou de volta a casa’, diz ele, ‘e regresso’. *Voltar e regressar é a mesma coisa.*

DIONISO

Lá isso é! É como se se dissesse ao vizinho do lado: ‘Empresta-me um pilão, ou se preferires, o almofariz’.

ÉSQUILO

1160 Nada disso, seu língua de trapos, não se trata da mesma coisa. Aliás a frase é excelente.

EURÍPIDES

Ah sim?! Ora explica-me lá o que é que tu queres dizer.

ÉSQUILO

‘Voltar a casa’ só o pode fazer quem pertence a uma pátria. Nesse caso, pura e simplesmente ‘vem’. 1165

---

<sup>210</sup> Estão em causa agora as famosas tautologias de Ésquilo. O comentário feito por Eurípidés inspirou-se na prática da crítica literária desenvolvida pelos sofistas e, neste caso, possivelmente por Pródico, famoso pelos seus estudos sobre sinonímia. Trata-se, de facto, de esclarecer subtilezas diferenças entre vocábulos aparentemente sinónimos (cf. Platão, *Laques*, 197d 4 sq., *Cármides*, 163d 4, *Protágoras*, 340c 6 sqq., 358a 6 sq.).

Enquanto um exilado, *volta e regressa*.

DIONISO

Ora aí está. Muito bem! (*a Eurípides*) E tu, que tens a dizer, Eurípides?

EURÍPIDES

Eu defendo que Orestes não ‘regressa a casa’, porque foi às escondidas que ele veio, sem autorização oficial.

DIONISO

Pois bem, seja! Embora eu não perceba onde tu queres chegar.

EURÍPIDES (*a Ésquilo*)

1170 Acaba com essa história e passa ao verso seguinte.

DIONISO

Isso, passa ao seguinte, Ésquilo, vamos. (*a Eurípides*) E tu, fica de olho nos erros.

ÉSQUILO

‘Sobre esta pedra tumular apelo ao meu pai, que me escute e me ouça’<sup>211</sup>.

EURÍPIDES

Lá volta ele à carga outra vez. *Escutar e ouvir* é, evidentemente, a mesma coisa.

DIONISO

1175 É aos mortos, ouviste ó infeliz, que ele se está a dirigir. E aos mortos, mesmo chamando-os três vezes, a nossa voz não chega. Olha lá, e tu, como fazias os teus prólogos?

---

<sup>211</sup> Ésquilo prossegue com a abertura de *Coéforas*. Este tipo de repetições, que naturalmente conferem solenidade ao texto, tinha tradição na literatura grega; cf. *Iliada*, 2. 8, 7. 279, 9. 163; Eurípides, *Hipólito*, 362, *Troianas*, 1303, 1325.

EURÍPIDES

Vou-te dizer. E se me sair com repetições, ou se vires algum empolamento a despropósito, cospe-me em cima.

DIONISO

**1180** Anda, recita lá. Estou aqui para ouvir os teus prólogos e avaliar-lhes a correcção dos versos.

EURÍPIDES

‘Édipo era, a princípio, um homem afortunado’<sup>212</sup> ...

DIONISO

Ora essa! Afortunado uma gaita! A desgraça estava-lhe na massa do sangue. Tanto assim que, ainda antes de nascer, nem sequer engrandado tinha sido, e já Apolo anunciava que ele havia de **1185** matar o pai<sup>213</sup>. Como dizer então que ele era, a princípio, um homem afortunado?

EURÍPIDES

‘... que mais tarde se tornou na mais desgraçada das criaturas’.

ÉSQUILO

Ora essa! Nada disso! Diz antes que nunca deixou de o ser. Ou não foi assim? Mal que nasceu, **1190** em pleno inverno, foi metido numa púcara e exposto, para evitar que, quando homem, se tornasse no assassino do pai. Depois, andou errante, de pés inchados<sup>214</sup>, até chegar ao palácio de Pólipo. Mais tarde, ainda moço, veio a casar com uma velha, que, para cúmulo, era a mãe dele. E para acabar a história, **1195** furou os olhos<sup>215</sup>.

<sup>212</sup> Os vv. 1182 e 1187 são citação da *Antígona* de Eurípides, frs. 157 e 158 Kannicht. Naturalmente o original de Eurípides aludia ao tempo em que Édipo, vencedor da Esfinge, reinava, feliz, sobre Tebas.

<sup>213</sup> Cf. Ésquilo, *Sete*, 744-753; Eurípides, *Fenícias*, 13-22.

<sup>214</sup> Este é exactamente o sentido do seu nome: cf. Sófocles, *Rei Édipo*, 718, 1034-1036; Eurípides, *Fenícias*, 26-27.

<sup>215</sup> Ésquilo está a fazer a síntese dos tópicos tradicionais na história de Édipo: o abandono a que os pais o condenaram no Citéron, numa tentativa de o liquidar e de prevenir o oráculo que fazia dele o assassino do pai; não esquece

DIONISO (*com ironia*)

Só lhe faltou mesmo, para lhe sair a sorte grande, dividir o comando com o Erasinides<sup>216</sup>!

EURÍPIDES

Só dizes disparates. A verdade é que os meus prólogos são bons.

ÉSQUILO

Pois bem, não me proponho passar no crivo, verso por verso, as palavras que tu usas, uma a uma. Vou mas é, assim os deuses me ajudem, 1200 dar cabo dos teus prólogos... à galheta.

EURÍPIDES

À galheta? Tu? Dos meus prólogos?

ÉSQUILO

Isso mesmo. E uma chega. É que tu compões de tal maneira que qualquer coisa, uma ampulheta, uma galheta, uma saqueta<sup>217</sup>, se ajusta aos teus iambos. Faço-te uma demonstração, e é já.

---

o pormenor dos 'pés inchados' que lhe justifica o nome, 'Édipo'. Depois a ida para Corinto, onde o rei, Pólibo, o adoptou como seu filho; por fim, o regresso a Tebas, depois de matar Laio numa encruzilhada, para cumprir a última etapa do seu destino: casar com a mãe, descobrir a identidade maldita e o alcance dos crimes cometidos – parricídio e incesto -, e condenar-se à cegueira.

<sup>216</sup> Erasinides foi um dos generais condenados à morte depois da batalha de Arginusas. Cf. *supra* 190-191 e nota respectiva.

<sup>217</sup> Talvez se possa entender, antes de mais, que a ordem rítmica é tal em Eurípidés que se lhe pode ajustar uma quantidade de palavras, que são também metricamente equivalentes. Mas, além da métrica, outras equivalências as aproximam. Todas são diminutivos, como também designações de objectos comuns no quotidiano, típicos do estilo de Eurípidés e do seu esforço por trazer a tragédia ao nível do homem comum. Para além dos motivos estritamente literários, alguns estudiosos têm avançado sugestões de interpretação mais complexas. Há quem pretenda subentender nos objectos em causa uma simbologia fálica, que dá à cena um sabor obsceno (cf. C. H. Whitman, 'Lekythion apôlesen', *Harvard Studies in Philology*, 73, 1969, 109-112). Sobre a ampla discussão que este momento do *agon* de *Rãs* tem suscitado, cf. Dover, 337-339; M. F. Silva, *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, 247-250.

EURÍPIDES

1205 Ora, ora, sempre quero ver essa demonstração.

ÉSQUILO

Vais já ver.

DIONISO (*a Eurípides*)

Bem, começa então a recitar.

EURÍPIDES

‘Egipto, como conta uma história famosa, com os seus cinquenta filhos, mal acabava de aportar, numa barcaça, à costa de Argos...’<sup>218</sup>

ÉSQUILO

... perdeu uma galheta.

DIONISO

Que raio de galheta é essa? Raios que a partam! (*a Eurípides*) 1210 Recita lá um outro prólogo, para eu avaliar melhor.

EURÍPIDES

‘Dioniso, de tirso na mão, de pele de veado vestida, por entre o clarão dos archotes, em pleno Parnasso, aos saltos numa dança sagrada...’<sup>219</sup>

ÉSQUILO

... perdeu uma galheta.

DIONISO

Raios! Lá levámos outra galhetada.

EURÍPIDES

1215 Desta vez não vai haver problema, que neste

---

<sup>218</sup> Esta parece ser a abertura do *Arquelau*, fr. 846 Kannicht (*a incerta fabula*), apesar das dúvidas suscitadas pelo escoliasta, com base em afirmações de Aristarco.

<sup>219</sup> Início do prólogo da *Hipsípila*, fr. 752 Kannicht, que reconstituía a genealogia da heroína, filha de Toas, descendente por sua vez de Dioniso e Ariadne.

prólogo ele não consegue enfiar a galheta. ‘Felicidade completa na vida não existe. Há quem, embora de nascimento ilustre, tenha falta de meios de sobrevivência; outro, de berço humilde...<sup>220</sup>’

ÉSQUILO

... perdeu uma galheta.

DIONISO

1220 Eurípides...

EURÍPIDES

Que é?

DIONISO

Recolhe as velas, que a tal galheta ameaça soprar com força.

EURÍPIDES

Bem pelo contrário. Estou-me nas tintas. Desta vez vou-lha fazer saltar da mão.

DIONISO

Anda lá, passa a outro e cuidado com a galheta.

EURÍPIDES

1225 ‘Depois de partir, um dia, da cidadela de Sídon, Cadmo, filho de Agenor...<sup>221</sup>’

ÉSQUILO

... perdeu uma galheta.

DIONISO

Olha, amigo, compra-lhe mas é a galheta, antes que ela nos dê cabo dos prólogos.

<sup>220</sup> Prólogo da *Estenebeia*, fr. 661 Kannicht, que continua com as palavras ‘que cava uma terra fértil’.

<sup>221</sup> Prólogo do *Frixo*, fr. 819. 1-2 Kannicht. A frase prosseguia com a menção da chegada de Cadmo ao local onde viria a fundar Tebas.

EURÍPIDES

O quê? Eu? Comprá-la? A este gajo?

DIONISO

Se quiseres seguir o meu conselho.

EURÍPIDES

**1230** Não, nem pensar. Tenho prólogos com fartura para recitar, onde ele não consegue meter a galheta. ‘Pélops, filho de Tântalo, veio a Pisa, com os seus corcéis velozes e...’<sup>222</sup>

ÉSQUILO

... perdeu uma galheta.

DIONISO

Estás a ver, lá meteu ele outra vez a galheta. Anda lá, pá, ainda estás a tempo, paga-lha, seja a que preço for. Por um óbolo, ficas com uma galheta de primeira.

EURÍPIDES

Não, isso não. Ainda tenho prólogos em barda. ‘Eneu, um dia, no campo...’<sup>223</sup>

ÉSQUILO

... perdeu uma galheta.

EURÍPIDES

Deixa-me ao menos dizer o verso até ao fim. **1240** ‘Eneu, um dia, no campo, após uma colheita abundante, preparava-se para a oferta das primícias e...’

---

<sup>222</sup> Prólogo da *Ifigénia entre os Tauros*, 1-2, a única das peças aqui citada que chegou até nós.

<sup>223</sup> Prólogo do *Meleagro*, fr. 516 Kannicht, ainda que não os primeiros versos da abertura da peça (cf. fr. 515 Kannicht). Eneu era o pai de Meleagro, rei de Cálidon; ao fazer um sacrifício de primícias a que a citação se refere, esqueceu-se de presentear Ártemis, o que lhe valeu, como castigo, a introdução de um javali destruidor no seu território.



ÉSQUILO

... perdeu uma galheta.

DIONISO

Durante o sacrifício? E quem lha roubou?

EURÍPIDES

Ó pá, esquece esse. Ele que tente agora com este: ‘Zeus, tanto quanto, com verdade, se apregoa...’<sup>224</sup>

DIONISO

1245 Com essa acabaste comigo! Já o estou a ver com a história do ‘perdeu uma galheta’. Porque a tal galheta cola-se-te aos prólogos que nem uma luva. Bom, anda lá, passa agora aos cantos que ele compunha.

EURÍPIDES

Com certeza. E vou poder provar que ele é 1250 um músico de quinta categoria e que compõe sempre a mesma treta.

CORO

O que virá por aí? Cá por mim, morro por saber o que poderá este tipo apontar a um poeta que compôs os cantos de longe mais extensos 1255 e mais belos, que alguma vez se ouviu até hoje. (Admiro-me que ele tenha algo a dizer sobre este Senhor da arte báquica 1260 e temo por ele)<sup>225</sup>.

---

<sup>224</sup> Este é o primeiro verso da *Melanipa Sábia*, fr. 481 Kannicht (cf. *supra* v. 1082), que prossegue com ‘foi pai de Helena’. Suspensa a recitação, o eterno refrão cola perfeitamente, atribuindo a questão de sempre – ‘perdeu uma galheta’ – desta vez ao próprio Zeus.

<sup>225</sup> Sommerstein, 268, pensa que o texto que nos chegou integra a versão original usada na representação de 405, e uma versão ligeiramente revista para a reposição da peça, que ocorreu poucos meses depois da estreia. Porque é evidente a repetição da mesma ideia sob uma expressão ligeiramente diversa. Ésquilo é aqui reconhecido pelo deus como um mestre da arte trágica, sob protecção dionísíaca, e imbatíveis os seus cantos, abundantes e perfeitos.

EURÍPIDES (*com ironia*)

Ah sim, uma maravilha de cantos, não é?! É o que vamos ver, quando eu fizer uma caldeirada de todos os cantos que o tipo compôs.

DIONISO

Vamos lá então. (*Apanha umas pedrinhas do chão.*) Eu vou fazendo as contas com as pedrinhas.

EURÍPIDES (*Ouve-se uma introdução musical e o poeta vai cantando ao som da flauta*)

‘Aquiles da Ftia, porque será que, ao ouvires – 1265 ah! – os golpes da morte, não vens em nosso socorro? É Hermes o progenitor da nossa raça que veneramos nas margens deste lago. Ah! os golpes da morte, não vens em nosso socorro<sup>226</sup>?’

<sup>226</sup> Eurípidés canta cinco versos do início de outras tantas odes corais de Êsquilo, retirados de diferentes peças. O ritmo que neles visivelmente predomina é o dactílico, semelhante ao do hexâmetro épico. Baseados na informação do escoliasta, podemos identificar os vv. 1264 sq. com *Mirmidões*, fr. 212B Mette, que faz parte da embaixada a Aquiles, numa tentativa de o demover a regressar ao campo de batalha de onde se ausentou depois do conflito com Agamémnon. Tema, estilo e ritmo são homéricos. Ao apelo ao herói, catalogado pelo seu país de origem, sucede-se um longo composto esquiliano, que de resto parece um neologismo do poeta porque as duas ocorrências únicas da palavra pertencem a textos do mesmo trágico (fr. 212B Mette, *Coéforas*, 860). A citação prossegue com recursos típicos da tragédia e da epopeia; significativa é a interjeição de dor, que ocorre unicamente em passos líricos de Êsquilo (*Persas*, 1004, *Suplicantes*, 115, *Agamémnon*, 1485). Este verso será usado por Aristófanes como um refrão, que se repete após cada uma das citações seguintes, sequência que proporciona um sentido absurdo. De resto, o uso do refrão é também um processo da preferência de Êsquilo; cf., *e. g.*, *Persas*, 664-671, *Sete contra Tebas*, 975 sqq. = 986 sqq., *Suplicantes*, 117 sqq. = 127 sqq., 141 sqq. = 151 sqq., 162 sqq. = 176 sqq., 889 sqq. = 898 sqq. Por sua vez o v. 1266 (= fr. 476 Mette) pertence a uma tragédia perdida, os *Psychagogoi*, que retomava o tema da catábase de Ulisses da *Odisseia*, 11. Trata-se de uma referência a Hermes ctônio (cf. *Coéforas*, 1 sq.), como ‘padroeiro dos que vivem em volta do lago’. Triclínio, um antigo comentador, identifica o lago com o Estínfalo, na Arcádia; aí o povo vizinho adorava Hermes como seu antepassado. Atendendo, porém, ao tema e ao título da tragédia, Frietzsche sugeriu que se tratasse do Averno, o lago de Cumas, na Magna Grécia, que era considerado como uma entrada para os

DIONISO

Toma lá, Ésquilo, com dois golpes já levaste tu. (*Põe de lado duas pedrinhas.*)

EURÍPIDES

1270 ‘Ó mais insigne dos Aqueus, filho de Atreu, senhor de muitos povos, presta atenção ao que te digo<sup>227</sup> – ‘ah! os golpes da morte, não vens em nosso socorro?’

DIONISO (*que junta uma terceira pedrinha às duas anteriores*)

Lá vai mais um, Ésquilo, toma.

EURÍPIDES

‘Silêncio. As melissas preparam-se para abrir o templo de Ártemis. 1275 Ah! os golpes da morte, não vens em nosso socorro? É minha prerrogativa proclamar o presságio feliz à partida dos heróis poderosos. Ah! os golpes da morte, não vens em nosso socorro?’<sup>228</sup>

DIONISO (*que vai acrescentando mais pedrinhas*)

Meu Deus, são golpes uns atrás dos outros! Cá por

---

infernos. Esta interpretação coaduna-se melhor com a ideia de que Ésquilo se inspirasse na *nekuia* homérica. No seu conjunto, o verso obedece ao estilo próprio de um hino à divindade, o que se ajusta a exemplos semelhantes, existentes em cantos líricos de tragédias conhecidas (*e. g.*, *Suplicantes*, 1018-1034, 1035-1052, *Agamémnon*, 160-183).

<sup>227</sup> O v. 1270 prossegue no mesmo tom homérico. Há testemunhos antigos que o atribuem ao *Télefo* (Nauck, fr. 238, Mette, fr. 408), outros à *Ifigénia* (cf. *schol. ad loc.*). O nome de Agamémnon é rodeado de um conjunto de epítetos, o que é próprio do estilo de Homero e de Ésquilo.

<sup>228</sup> O v. 1274 é citado das *Sacerdotisas*, fr. 118 Mette. Parece tratar-se da descrição de um ritual. O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, 422, adianta a hipótese de este verso constituir as primeiras palavras do coro, ao fazer a sua entrada. As sacerdotisas de Ártemis, designadas por ‘abelhas’, que o constituem, preparam-se para descerrar o templo. A citação seguinte pertence a uma das tragédias conservadas, que se conta entre as que mais celebrizaram o seu autor, o *Agamémnon*. Trata-se do primeiro verso de um canto lírico (v. 104), onde o coro relembra as circunstâncias que rodearam a partida dos Aqueus para a guerra de Tróia.

mim vou mas é tomar banho, 1280 que estes golpes todos derrearam-me os rins.

### EURÍPIDES

Não, não vás ainda. Ouve primeiro outra colecção de passos líricos, inspirada nos cantos à cítara que o tipo compôs<sup>229</sup>.

---

<sup>229</sup> Esta estância compõe-se de excertos diversos, articulados em função de um certo ritmo, mas sem qualquer coerência temática, cruzada ainda por um refrão ridículo. É alinhavada à maneira de um canto acompanhado à cítara que Ésquilo configurou dentro da mais antiga tradição do género: dedicada a temas bélicos e composta em ritmo dactílico. O conjunto de citações do *Agamémnon* (vv. 104, 109), repartida por *Rãs*, 1276, 1285, dá relevo à força do estilo esquiliano. A estratégia reside em pôr em destaque uma palavra, que se rodeia de qualificativos, múltiplos e criteriosamente seleccionados; o resultado é vigoroso e preciso, como o seu autor desejava. O propósito caricatural de Aristófanes denuncia-se, aliás, pelo facto de estes serem os dois únicos versos com um encadeamento real em toda a paródia, permitindo uma melhor definição do estilo do trágico. A monotonia é acentuada pela onomatopeia *tophlatothrat tophlatothrat*, que pretende sugerir o acompanhamento musical com cítara. A nova remissão para *Agamémnon*, 111 sq. (*Rãs*, 1289) é separada das anteriores por um verso do drama satírico *Esfinge* (fr. 182 Mette) – a peça que rematava a tetralogia de Édipo, antecedida de *Laio*, *Édipo* e *Sete contra Tebas* -, de onde Frietzsche supõe tirado também o v. 1291 (fr. 198 Mette). Mette, porém, inclui-o nos fragmentos do *Mémnon*. À semelhança do que acontecera no v. 1270, o nome dos Atridas é substituído metaforicamente por epítetos que, sem dificuldade, os identificam. Além da referência ao povo que comandam, os dois guerreiros são emparelhados sob a designação de ‘trono duplo’, que é uma expressão da autoria de Ésquilo, apenas registada em *Agamémnon*, 43, 109. No clima bélico que prevalece, intromete-se um verso que alude a um ser monstruoso, a Esfinge, com a respectiva acumulação de epítetos. À Esfinge é aplicada a metáfora animal de ‘cadela’, usada com frequência por Ésquilo para seres rapaces e assassinos, como as Erinias ou a Esfinge (cf., e. g., *Prometeu*, 803, 1022, *Agamémnon*, 135, *Coéforas*, 924, 1054, fr. 198 Mette (= *Rãs*, 1291). No v. 1289, prevalecem os tópicos anteriores, a guerra e o presságio; de facto, o verso alude ao aparato bélico do exército aqueu numa campanha de vingança, apoiada pelo presságio favorável da águia. Em 1291 (fr. 198 Mette), regressa a referência à ‘cadela’, acompanhada de um adjetivo raro. Por fim (v. 1294) deparamos com um verso atribuído por Apolónio à tragédia que se intitulava *Mulheres da Trácia* (fr. 293 Mette), que tratava da morte de Ajax. Este é um verso de difícil interpretação, fora do contexto como se encontra. Liddell-Scott, s.

DIONISO

Bem, vamos lá a isso. E nada de ‘golpes de morte’.

EURÍPIDES

1285 ‘Como é que a autoridade do trono duplo dos Aqueus, da juventude da Grécia – tra-la-la, tra-la-la – a envia a Esfinge, a cadela que preside aos dias aziagos – tra-la-la, tra-la-la –, de lança em punho, ave tremenda armada para a vingança – 1290 tra-la-la, tra-la-la –, presa das cadelas agressivas, que cruzam os céus – tra-la-la, tra-la-la – e a força unida contra Ájax – 1295 tra-la-la, tra-la-la’.

DIONISO (*a Ésquilo*)

Onde foste tu desencantar essa do tra-la-la? Terá vindo de Maratona? Ou ouviste-a a alguém ao tirar água do poço<sup>230</sup>?

ÉSQUILO

O que importa é que os meus cantos os fui beber a fonte pura e depois os apurei, antes que me apanhassem a colher flores no mesmo 1300 prado sagrado que o Frínico<sup>231</sup>.

---

*v. sugklinés*, aventa a tradução ‘força unida contra Ájax’. É coerente esta última referência a um herói homérico, que preserva até ao fim o tom bélico que se impõe em toda a composição caricatural.

<sup>230</sup> O som estranho do refrão leva Dioniso a especular sobre duas possibilidades: ou se trata de um som bárbaro, que Ésquilo poderia ter registado na batalha de Maratona, onde ele mesmo combateu contra os Persas; ou então ter-se-ia inspirado numa qualquer melodia popular, a lembrar o ruído que faz a corda na roldana quando se tira água do poço, ou o canto com que se acompanha essa tarefa.

<sup>231</sup> Ésquilo justifica-se com as fontes que usa. Frietzsche (*apud* J. van Leeuwen, *Aristophanis. Comoediae IX*, Leiden, reimpr. 1968, 191), em concordância com o escoliasta, vê nas palavras obscuras de Ésquilo uma alusão a Terpandro e à lírica eólica, em grande pujança na Esparta do séc. VII a. C.; sobre o assunto, *vide* C. M. Bowra, *Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides*, Oxford, <sup>2</sup>1961, 20 sq.; A. Lesky, *Geschichte der Griechischen Literatur*, Bern, <sup>3</sup>1971, 155-157; W. D. Anderson, *Ethos and education in Greek music*, Cambridge and Massachusetts, 1966, 56. Nesta preferência, Ésquilo sente que se afasta da produção do seu antecessor, Frínico, que a comédia sempre refere como poeta de mérito (cf. *supra* v.

Enquanto este gajo aqui pasta em tudo o que é lugar, nas cantigas de putas, nos escólios de Meleto, nas flautadas dos Cários, nas marchas fúnebres, nas músicas de dança<sup>232</sup>.

---

910 e respectiva nota). Ao tom doce das melodias de Frínico, Ésquilo parece opor o timbre másculo da sua lírica.

<sup>232</sup> Eurípides é acusado de se inspirar, indiscriminadamente, em todo o tipo de fontes. Do conjunto sobressai a ideia de composições que nada têm a ver com a dignidade trágica; em compensação são ricas em potencialidades eróticas, lúdicas e populares, condizentes com o sentido de quotidiano que Eurípides introduziu no teatro. Em contraste com tão vistosos concorrentes, as formas líricas ancestrais, os trenos e as danças, deixam a sensação de uma mistura caótica de tons. ‘Os escólios de Meleto’ e as ‘flautadas dos Cários’ transportam-nos para o mundo dos banquetes (cf. *Nuvens*, 1357 sq.). Segundo Dicearco (*schol.* Platão, *Górgias*, 451e), o escólio revestiu três formas: canções de poetas famosos, como Anacreonte, Alceu ou Simónides; hinos ou peanes cantados em conjunto pelos convivas; ou cantos à desgarrada, enquanto um ramo de mirto era passado, em ziguezague, ao longo da mesa. Sobre esta matéria, *vide* Bowra, <sup>2</sup>1961, 373-397; *id.*, *Landmarks in Greek Literature*, London, 1966, 99; M. van der Valk, ‘On the composition of the Attik skolia’, *Hermes*, 102. 1, 1974, 1-20. A comédia dá testemunho da popularidade de várias destas canções; cf., e. g., *Acarnenses*, 980 sq., 1093, *Vespas*, 1224-1248, *Lisístrata*, 1236 sqq. Quanto ao nome de Meleto, podem ser várias as referências. Existiu assim um poeta trágico com este nome, de pouca qualidade (cf. *schol.* *Rãs*, 1301-1302, Aristófanis, frs. 117, 156. 9-10, 453), e para nós praticamente um desconhecido. Sommerstein, 273, no entanto, prefere identificar Meleto como um compositor de canções de amor, referido no fr. 4 de Epícrates, ao lado de Safo, Cleómenes e Lamíntio, o que o atira para o séc. VI a. C. Esta data seria mais compatível com a ideia de que o Meleto em causa tenha servido de modelo a Eurípides. Alguns editores modernos (Van Leeuwen, Coulon, Cantarella) tendem a identificá-lo com o acusador de Sócrates (cf. Platão, *Apologia*, 23e). Pauly-Wissowa, *s. v.* *Meletus*, desdobra as duas figuras (cf. *schol.* *Rãs*, 1301) e estabelece entre elas um parentesco próximo: o Meleto poeta trágico, o alvo dos comediógrafos, seria o pai do Meleto acusador de Sócrates. As ‘flautadas da Cária’ seriam composições ligeiras, tal como os escólios ligadas aos banquetes, e próprias de ambientes de lazer, com um toque de erotismo à mistura (cf. Platão Cómico fr. 71. 12sq. K.-A.; Ateneu 580d); há também testemunhos que as associam com os funerais (Platão, *Leis*, 800e; Pólux 4. 75-76; Ateneu 174f). Como tudo que provinha da Cária – muitos escravos, por exemplo –, tendiam a ser depreciadas em Atenas. Por fim, o treno, ou ‘canto fúnebre’ (cf. *Iliada*, 18. 52-64, 314-316, 24. 720-781, *Odisseia*, 24. 60 sqq.), anda tão estreitamente ligado à lírica da tragédia desde os seus primórdios, que

Espera lá que já vais ver. (*Chama para dentro do palácio de Plutão.*) Tragam-me cá a lira. Lira?! 1305 Lira, qual lira, para cantorias destas! Onde é que está a moça das castanholas<sup>233</sup>? (*Chama de novo para dentro do palácio.*) Chega aqui, Musa de Eurípidés, és o acompanhamento ideal para musiquetas desta laia.

*Aparece uma tocadora de castanholas, velha e decrépita.*

DIONISO

Esta Musa não andou na escola de Lesbos<sup>234</sup>, está-se mesmo a ver!

ÉSQUILO

Gaivotas, que junto às ondas incansáveis do mar, 1310 tagarelais, mergulhando nas gotas húmidas a face das vossas asas, pontiadas de orvalho. E vós, aranhas, que nos ângulos dos tectos, tor-tor-tor-tor-ceis, entre os dedos, os fios da trama, 1315 obra do tear sonoro. Lá onde o golfinho, amante da flauta, salta junto às popas de esporões sombrios, em direcção a oráculos e estádios. 1320 Alegria dos vinhedos em flor, gavinhas de cachos que põem fim à tristeza. Apertame, meu filho, nos teus braços<sup>235</sup>. (*a Dioniso*) Estás a ver

---

alguns autores (cf. G. F. Else, *The origin and early form of Greek tragedy*, Cambridge, 1965, 12) o identificaram como origem do género. As 'danças' que o coro trágico executava fazem parte de uma tradição que Eurípidés não renegou.

<sup>233</sup> Parece haver aqui uma alusão à *Hipsípila*, fr. 769 Kannicht, peça em que a heroína, princesa de Lemnos, durante um tempo de exílio em que se viu reduzida à condição de escrava, entretinha uma criança a tocar castanholas.

<sup>234</sup> A ilha de Lesbos, terra de origem de Aríon e de Terpandro, considerados os inventores míticos da lírica grega, e de nomes sonantes de poetas como Alceu e Safo, nada tem a ver com as preferências musicais da 'Musa de Eurípidés'. Mas, naturalmente, há também, subjacente ao comentário, uma alusão obscena ao tipo de ousadias sexuais a que o nome de Lesbos andava ligado.

<sup>235</sup> Um dos aspectos essenciais na paródia aos cantos líricos de Eurípidés

aquele ‘pezinho’ ali<sup>236</sup>?

DIONISO (*a olhar para o pé da ‘Musa’*)

Estou.

ÉSQUILO

E que tal? Estás a ver?

DIONISO

Estou.

ÉSQUILO (*a Eurípides*)

1325 E então és tu, que compões porcarias destas, que

é a própria obscuridade, em resultado da acumulação indiscriminada de imagens e expressões, bem como de ritmos, colhidos das suas produções. Em resposta à acusação de monotonia com que foi brindado, Ésquilo acentua a diversidade caótica do rival. Predominam motivos da natureza, que parecem reduzir as melodias de Eurípides a intervenções meramente decorativas, sem sentido e sem um contributo claro para a acção das peças em que se integram. De acordo com as preferências do poeta de Salamina, o mar tem, na paródia, um lugar de relevo. Os dois quadros marinhos que Aristófanes cria, centrados nas gaivotas e nos golfinhos (*Rãs*, 1317-1318 transcreve *Electra*, 435-437), plenos de luz, de frescura e de vida, estabelecem um profundo contraste com a tela que os separa, um *flash* de interior, esmagado sob a pressão de um tecto, a estreiteza de um canto e a monotonia do tecer de uma teia (cf. *Rãs*, 1316 e *Meleagro*, fr. 528a Kannicht). Para opções idênticas, em que se privilegiam os contrastes entre luz e sombra, exterior e interior, tranquilidade e angústia, cf. *Hipólito*, 121-132, *Helena*, 179-184. A repetição de uma sílaba – tor-tor-tor-tor-ceis – sugerindo que o cantor repete a mesma sílaba em tons diferentes, parodia as inovações musicais em moda nos finais do séc. V, de que Eurípides foi também um adepto entusiasta. Sobre a paródia ao vocabulário e métrica dos cantos líricos de Eurípides, vide M. F. Silva, *Crítica do teatro na Comédia Antiga*, 278-282. Sobrevém então a cena doméstica, em que a aranha se ocupa da tecelagem, tarefa que é apanágio das heroínas trágicas (cf., e. g., *Hipólito*, 125 sqq., *Hécuba*, 466-474, *Troianas*, 199 sq. *Helena*, 179 sqq.). Depois de uma menção absurda e deslocada a ‘oráculos e estádios’, o canto termina com uma nova citação (*Rãs*, 1322 = *Hipsípila*, frs. 756, 765a Kannicht).

<sup>236</sup> P. Pucci, ‘Aristofane ed Euripide: Ricerche metriche e stilistiche’, *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie*, Se. VIII, vol. X. 5, 1961, 391, entende, na palavra ‘pé’, um duplo sentido: de ‘pé’ métrico, reprovando o ritmo do verso, e de ‘pé’ da ‘Musa’ de Eurípides, que acompanhava, com uma dança grotesca, a música.



te atreves a criticar a minha música? E para a tua, vais-te inspirar na Cirene e nas doze posições em que ela é perita<sup>237</sup>! Quanto aos teus cantos líricos, tenho dito. Mas quero ainda 1330 passar em revista as tuas monódias<sup>238</sup>. (*começa a cantar*) Ó sombras da Noite, da Noite obscura, que sonho tremendo me envias do Hades invisível, senhor de uma vida que de vida nada tem, filho da negra 1335 Noite, terrível, assustadora visão, de véus tenebrosos vestida, de olhar assassino, assassino, de garras enormes<sup>239</sup>?

Servas minhas, acendam a candeia, encham os cântaros no curso dos rios, ponham água ao lume, 1340 para eu espantar, com um bom banho, este sonho divino. Ah, deus dos mares, e não é que foi isso mesmo que aconteceu! Ó da casa! Venham ver este prodígio! O meu galo, a Glice pifou-mo e pôs-se a andar. Ninfas das montanhas! 1345 Ó Mânia! Agarrem que é ladrão<sup>240</sup>!

<sup>237</sup> Cf. *Tesmofórias*, 98 e nota respectiva. Ésquilo refere-se aqui à competência sexual da conhecida cortesã.

<sup>238</sup> Esta paródia de uma monódia euripídiana, porque desligada de um contexto preciso e construída como uma amálgama de exemplos dispersos, permite criar um esquema verdadeiramente paradigmático. A expressão exaltada de sentimentos, vivida por uma falsa heroína, que não passa de uma mulher vulgar que sofre o 'desgosto profundo' do roubo de um galo, põe em evidência o contraste entre o tom trágico e emotivo da tradição e os temas e personagens do quotidiano, que Eurípides privilegiou. São comuns, nas peças que dele conservamos, estes cantos a solo, que exprimem terror ou sofrimento e que, pelo seu carácter exaltado, são próprios de figuras femininas.

<sup>239</sup> Para esta abertura é sugestiva a aproximação com *Hécuba*, 68-82, onde a heroína apela às divindades nocturnas responsáveis pelos sonhos, ou *Ifigénia entre os Tauros*, 150 sqq., para a evocação de visões nocturnas. O sonho, um motivo tradicional da convenção trágica, atinge, nesta paródia, uma expressão espectacular. É clara a insistência no vocabulário alusivo à coloração 'negra', da Noite e do pesadelo; caricaturais são ainda os jogos de palavras e as repetições, que proporcionam um todo confuso, incongruente, mas sensacionalista. Para uma análise minuciosa das componentes desta paródia, vide *Crítica do teatro na Comédia Antiga*, 283-290.

<sup>240</sup> Depois de uma abertura carregada de tonalidades trágicas,

E eu, desgraçada, toda entregue aos meus trabalhos, a tor-tor-cer, entre os dedos, um fuso carregado de linho, a fazer um novelo, para, 1350, pela alvorada, o ir vender à praça.

E ele que se sumiu, que se sumiu nos ares, levado nas pontas ligeiras das asas, e me deixou mergulhada em dor, ai!, em dor. Quantas, quantas lágrimas 1355 eu chorei! Ai, ai de mim<sup>241</sup>!

Vamos, Cretenses, filhos do Ida, peguem nos arcos e venham em meu socorro. Mexam-me essas pernas e façam-lhe cerco à casa. Que entretanto a jovem Dictina, a bela Ártemis, 1360 com as cachorrinhas dela, venha passar tudo a pente fino. E tu, filha de Zeus, a erguer nas mãos um par de tochas fulgurantes, Hécate, ilumina-me o caminho até essa Glice, para eu lhe fazer uma inspecção<sup>242</sup>.

---

produz-se um *bathos* e passamos ao comezinho. Às trevas do sonho opõe-se a luz da candeia. A visão trágica e o ritual purificador neutralizam-se pelo acender da candeia e pelo aquecer da água do banho. As divindades invocadas, desde logo Posídon, o senhor dos mares, trazem uma solenidade a despropósito – a menos que a ideia de banho seja razão suficiente para lembrar o senhor dos oceanos!

<sup>241</sup> Num tom profundamente angustiado, a heroína dá por consumada a desgraça que o sonho anunciava. O roubo do galo é então enfeitado de uma poética aparatosa, com constantes flutuações de linguagem. Mas a mesma heroína que se perde em lamentos, como qualquer verdadeira personagem de tragédia, é a que se ocupa das tarefas de uma vulgar dona de casa.

<sup>242</sup> Depois dos lamentos, a heroína envereda pelos pedidos de socorro. O canto remata então com uma série de invocações que são, de acordo com o escoliasta, inspiradas nos *Cretenses* de Eurípidés (fr. 472 Kannicht). Prossequindo com as incongruências de que todo o canto enferma, a heroína apela aos Cretenses, que imagina armados a correr pela casa. Com o nome de Hécate vem a ideia de luz, que se opõe ao negrume da abertura. Mas o tom de *bathos* regressa também: a luz, por que a heroína suspira, é necessária para iluminar a pista do ladrão e fundamental para lhe permitir recuperar o galo, depois de uma minuciosa inspecção à casa de Glice. Além dos archeiros cretenses, de grande nomeada (cf. Tucídides 6. 25. 2), referenciados pelo monte da sua ilha, o Ida, a mulher apela a Dictina, 'senhora das redes', que é um epíteto de Ártemis caçadora. Em vez dos cães, esperados para essa função, é usado um termo muito familiar

DIONISO

Chega de música<sup>243</sup>.

ÊSQUILO

Está bem, para mim também já chega. 1365 Quero é pô-lo na balança<sup>244</sup>. É aí que se vai avaliar a poesia dos dois. Ela e só ela nos vai dar o peso exacto das palavras. (*Trazem-lhes, de dentro do palácio, uma balança.*)

DIONISO

Ora venham cá. Já que vamos por aí, tenho de pesar, como quem vende queijo na praça, a arte dos poetas.

CORO

1370 Saem-se com cada uma estes artistas! Vejam-me só mais esta maravilha, uma coisa nunca vista, perfeitamente extraordinária. Quem ia ter semelhante ideia? Não, a sério, se alguém 1375 me viesse contar esta história, eu não acreditava, ia achar que era peta.

DIONISO (*a Êsquilo e Eurípides*)

Ora vamos lá, aproximem-se dos pratos.

ÊSQUILO e EURÍPIDES (*que avançam*)

Pronto.

– cachorrinhas – a despropósito no contexto. Por fim evoca também Hécate, a deusa das trevas, representada com os seus dois archotes.

<sup>243</sup> Dioniso nem sequer dá a Eurípides a oportunidade de argumentar em sua defesa, ou seja, fica a ideia de que a avaliação das monódias lhe foi desfavorável.

<sup>244</sup> A cena da pesagem dos versos tinha, na literatura grega, antecedentes conhecidos. Já Homero (*Iliada*, 22. 209-213) tinha colocado na mão de Zeus uma balança para avaliar dos destinos de Aquiles e Heitor. Cena famosa, documentada no tempo de Êsquilo pela cerâmica (cf. J. D. Beazley, *Attic Vase paintings in Boston III*, Boston, 1963, 44-46), é também a pesagem das almas de Aquiles e Mémnnon, com Zeus ou Hermes por juiz. Êsquilo aproveitou o motivo na sua *Psychostasia*, onde Tétis e a Aurora, profundamente angustiadas, assistiam à pesagem das almas dos respectivos filhos, numa cena em que o juiz é discutível (cf. Taplin, *The stagecraft of Aeschylus*, 431 sq.).

DIONISO

Segurem-nos e tratem de recitar cada um a sua frase.

1380 Não os larguem, até eu dizer: cucu.

ÉSQUILO e EURÍPIDES

Está bem.

DIONISO

Agora recitem lá cada um o seu verso aqui para a balança.

EURÍPIDES

‘Oxalá nunca a nau Argos tivesse voado além...’<sup>245</sup>

ÉSQUILO

‘Ó rio Esperquio, com os seus pastos para o gado...’<sup>246</sup>

DIONISO

Cucu!

ÉSQUILO e EURÍPIDES

Larga.

DIONISO (*a Eurípides*)

O verso deste fulano aqui 1385 vai muito mais abaixo.

EURÍPIDES

E por que razão?

DIONISO

Por que razão? Porque ele pôs no prato um rio, ou seja, tipo um vendedor de lãs encharcou o verso, como eles fazem com os novelos. Tu, pelo contrário, puseste-lhe em cima um verso alado.

EURÍPIDES

Bom, então ele que diga outro, para contrabalançar um meu.

---

<sup>245</sup> Citação da *Medeia* de Eurípides, v. 1.

<sup>246</sup> Citação do *Filoctetes* de Ésquilo, fr. 404 Mette.

DIONISO

1390 Vamos lá, segurem nos pratos outra vez.

ÉSQUILO e EURÍPIDES

Pronto.

DIONISO (*a Eurípides*)

Ora diz lá outro.

EURÍPIDES

‘Para a Persuasão, o único templo é a Palavra’<sup>247</sup>.

ÉSQUILO

‘É a única divindade, a Morte, que não se deixa cativar por presentes’<sup>248</sup>.

DIONISO

Larga.

ÉSQUILO e EURÍPIDES

Pronto.

DIONISO

Continua a ser o deste tipo que desce mais. É que ele carregou-o com a Morte, a desgraça mais pesada que existe.

EURÍPIDES

1395 E eu com a Persuasão, que, no verso, ficou mesmo a matar.

DIONISO

Pois é, só que a Persuasão é uma coisa leve e ‘sem miolo’. Vá, procura lá outro entre os teus ‘pesos pesados’, que faça pender a balança para o teu lado, um que seja sólido e maciço.

EURÍPIDES (*hesitante*)

Ora deixa cá ver: onde vou desencantar um assim? Qual há-de ser?

<sup>247</sup> Citação da *Antígona* de Eurípides, fr. 170 Kannicht.

<sup>248</sup> Citação da *Niobe* de Ésquilo, fr. 279c Mette.

DIONISO

Deixa que eu cito um: 1400 ‘Numa mesma jogada, Aquiles fez duas vezes uma pinta mais quatro’<sup>249</sup>. Vá, digam lá, é esta a vossa última pesagem.

EURÍPIDES

‘Agarrou na mão direita uma vara pesada que nem ferro’<sup>250</sup>.

ÊSQUILO

‘Carro sobre carro, cadáver sobre cadáver’<sup>251</sup>.

DIONISO (*a Eurípides*)

Ele passou-te a perna outra vez.

EURÍPIDES

Como?

DIONISO

1405 Porque pôs no prato dois carros mais dois cadáveres, um peso que nem cem Egípcios levantavam<sup>252</sup>.

ÊSQUILO

Ah não, assim não vamos a lado nenhum! Ele que se deixe desta disputa verso a verso e trate de se sentar na balança, ele, os filhos, a mulher, o Cefisofonte e mais a livralhada toda<sup>253</sup>. 1410 E eu, em resposta, mando-lhe com um par de versos cá dos meus.

---

<sup>249</sup> Citação talvez do *Télefo* de Eurípides, fr. 888 Kannicht. Parece referir-se uma cena em que Aquiles jogava aos dados. Mas já os comentadores antigos discutiam sobre que peça estaria em causa: *Ifigénia em Áulide* (mas a peça, conservada, não documenta este verso)? *Mirmidões* (que é uma criação de Êsquilo)? Trata-se de uma referência ao jogo dos três dados. O resultado de duas vezes uma pinta, mais quatro pintas não é um grande resultado, quando o máximo seria seis pintas nos três dados.

<sup>250</sup> Citação do *Meleagro* de Eurípides, fr. 531 Kannicht

<sup>251</sup> Citação do *Glauco de Pótnias* de Êsquilo, fr. 446b Mette.

<sup>252</sup> Os Egípcios eram considerados, na Grécia, capazes de executar tarefas muito pesadas, a avaliar pelas construções monumentais que haviam edificado; cf. *Aves*, 1133.

<sup>253</sup> *Vide supra* vv. 943-944 e nota respectiva.

*Retira-se a balança. Plutão sai do palácio.*

DIONISO (*a Plutão*)

Trata-se de amigos meus, e não sou eu que os vou julgar. Não quero arranjar sarilhos com nenhum deles. Um acho-o realmente talentoso, o outro deu-me no goto<sup>254</sup>.

PLUTÃO

E então? Desistes do objectivo que te cá trouxe?

DIONISO

1415 E se eu tomar uma decisão?

PLUTÃO

Nesse caso, ficas com aquele a quem deres a vitória e podes levá-lo, para não teres cá vindo em vão.

DIONISO

Deus te abençoe! (*Aos dois poetas*) Bom, eu explico. Vim cá à procura de um poeta. Com que intenção? De modo a que Atenas, passada a crise, possa organizar os seus festivais. 1420 Assim, aquele de vocês que der à cidade um bom conselho, é esse que eu decido levar. Antes de mais nada, quanto a Alcibíades<sup>255</sup>: qual é a vossa opinião, de um e de

<sup>254</sup> Naturalmente fica em aberto quem é quem nesta apreciação.

<sup>255</sup> Alcibíades refugiou-se em Esparta, em 415, com receio de se ver condenado em Atenas por impiedade e responsabilizado pela mutilação dos Hermes antes da partida para a campanha da Sicília. Aí, teve uma interferência em boa parte responsável pela derrota final da liga ateniense. Em 411, por altura da revolta oligárquica, tomou uma posição ambígua no respeitante às relações entre Atenas, Esparta e a Pérsia. Depois de um corte com Esparta, e de ambíguas conexões com a facção oligárquica ateniense, acabou a comandar uma armada de Atenas, que reclamava ideais democráticos (Tucídides 8. 82. 2, 86. 4). Pelas provas entretanto dadas como estrategista, no regresso à sua cidade, em 407, foi proclamado 'comandante supremo', confiança que lhe foi logo de seguida retirada. Afastou-se então para o Helesponto, onde tinha uma propriedade (cf. Xenofonte, *Hellenica*, 1. 5. 16 sq.). Apesar de todas estas flutuações, em 405 a relação de Atenas com Alcibíades continuava em aberto, e controvérsas as opiniões entre chamá-lo de novo à cidade e entregar-lhe o comando das tropas, ou mantê-lo à distância (Tucídides 6. 15. 4); se,

outro? Tem sido um parto difícil para a cidade.

ÉSQUILO

E ela, que opinião tem sobre o sujeito?

DIONISO

Ela? 1425 Ama-o, detesta-o e quê-lo de volta<sup>256</sup>. Mas qual é a vossa opinião sobre ele, ora digam lá?

EURÍPIDES

Cá por mim, detesto um cidadão que, para servir a pátria, não se mexe, mas para a prejudicar está sempre pronto. Para o que lhe interessa ideias não lhe faltam, mas se se trata da cidade é um inútil.

DIONISO

1430 Muito bem, certo. (*a Ésquilo*) E tu, o que achas?

ÉSQUILO

Que se não deve criar um leão numa cidade<sup>257</sup>. Ou, depois de crescer, tem de se lhe acatar os humores.

DIONISO

Oh caramba, estou metido numa alhada! Um falou ‘com cabeça’, o outro ‘pôs tudo em pratos limpos’. 1435 Passemos a uma outra questão: o que pensam vocês sobre a forma de salvar a cidade?

EURÍPIDES

Se se atasse, como um par de asas, o Cinésias ao

por um lado, ele parecia ainda o único cidadão capaz de conduzir Atenas à vitória, por outro como confiar em alguém que tinha, com o inimigo, uma proximidade perigosa? Atenas finalmente optou por manter Alcibiades no exílio, onde foi misteriosamente assassinado em 404.

<sup>256</sup> Verso citado de Íon de Quíros, fr. 44.

<sup>257</sup> Esta é uma frase de sentido oracular, que exprime repúdio pela ideia do nascimento de um tirano; cf. Heródoto 5. 92b. 3, 6. 131. 2; e ainda *Agamémnon*, 717-736.



Cleócrito<sup>258</sup>, e se os ventos os levassem por sobre a superfície do mar.

DIONISO

Havia de ter piada. Mas a que vem essa história?

EURÍPIDES

1440 No caso de haver uma batalha naval, eles, armados de galhetas de vinagre, borrifavam os olhos aos inimigos.

DIONISO

Bravo, Palamedes<sup>259</sup>, és um génio! Quem é o autor desse achado, tu ou o Cefisofonte<sup>260</sup>?

EURÍPIDES

A ideia foi minha. As galhetas é que são do Cefisofonte. Tenho uma opinião, que te vou expor.

DIONISO

Diz lá.

EURÍPIDES

Se, naquilo de que agora desconfiamos, passarmos a confiar, e vice-versa ...

DIONISO

Como? Não estou a perceber. 1445 Troca isso por miúdos e fala de modo que se entenda.

---

<sup>258</sup> Cinésias era esquelético (cf. *Aves*, 1372-1409), logo leve e volátil; Cleócrito, por seu lado, é troçado como 'filho de uma avestruz' em *Aves*, 876.

<sup>259</sup> Palamedes, filho de Náuplio, é representado, na tradição pós-homérica – uma vez que nem a *Íliada* nem a *Odisseia* o referem –, como o grego mais inteligente entre todos os que participaram na campanha contra Tróia. Esta sua qualidade, em que superava até o próprio Ulisses, criou uma rivalidade que acabou por o levar à morte. Eram-lhe atribuídas diversas invenções, como a criação dos sinais escritos, letras e números; Eurípides dedicou-lhe, em 415, o *Palamedes*, que Aristófanes parodiou, em 411, em *Tesmofórias*, 768-784.

<sup>260</sup> Vide *supra* v. 944 e nota respectiva.

EURÍPIDES

Se os cidadãos em que, hoje em dia, confiamos se nos tornarem suspeitos, e se aqueles de que nos não servimos nos passarem a ser úteis ...

DIONISO

Será que nos salvamos?

EURÍPIDES

Claro! Porque, se com o processo que temos, não chegamos a lado nenhum, 1450 não é lógico que, se fizermos exactamente o contrário, estaremos a salvo?

DIONISO (*a Ésquilo*)

E tu, que dizes?

ÉSQUILO

Diz-me primeiro 1455 quem são os que, neste momento, estão na mó de cima. A gente séria?

DIONISO

Isso é que era bom! Esses andam pelas ruas da amargura.

ÉSQUILO

Quer dizer que são os patifes que estão na berra?

DIONISO

Não, não é bem isso que acontece. Se a cidade recorre a eles é pela força das circunstâncias.

ÉSQUILO

Como salvar então uma cidade dessas, que nem com capa nem capote lá vai<sup>261</sup>.

---

<sup>261</sup> Ou seja, que está despojada de capa – roupa de qualidade, como usava a gente de posses – e de capote – à medida da gente modesta. Por isso, se a cidade não aceita a colaboração nem de ricos nem de pobres, acaba sem um dirigente venha ele de onde vier.

DIONISO

1460 Trata de encontrar uma solução, se queres voltar lá para cima.

ÉSQUILO

Depois eu lá explico. Aqui não.

DIONISO

Isso não pode ser. É daqui que tens de lhe mandar a tua benção.

ÉSQUILO

Pois então, eles que considerem como seu o território inimigo, e deixem ao inimigo o seu; 1465 a frota como seu principal recurso, e os recursos que têm como uma verdadeira falência<sup>262</sup>.

DIONISO

Certo. A menos que a malta dos tribunais lhes não chame antes um figo<sup>263</sup>.

PLUTÃO (*a Dioniso*)

Tens de tomar uma decisão.

DIONISO (*aos dois poetas*)

A minha decisão está tomada. Vou escolher o que me enche a alma<sup>264</sup>.

EURÍPIDES

1470 Lembra-te que juraste pelos deuses<sup>265</sup> que me

---

<sup>262</sup> A sugestão de Ésquilo é que a estratégia de Atenas se concentre na frota, que lhe permite atacar território inimigo, e que não ofereça resistência às incursões inimigas no seu próprio terreno. Esta receita parece inspirada na política de Péricles, assumida vinte e cinco anos antes, no início da guerra (Tucídides 1. 141-143).

<sup>263</sup> Ou seja, que os juízes não gastem em seu proveito os dinheiros públicos que deveriam ser investidos no reforço da armada.

<sup>264</sup> Esta é uma frase de tom trágico, ainda que não identificada com nenhum passo concreto.

<sup>265</sup> Não se tratou propriamente de uma jura, embora Dioniso tenha sido muito afirmativo (*supra* 68-70) no seu propósito de trazer Eurípides

havia de levar de volta. Vota nos amigos.

DIONISO

‘Foi a língua que jurou’<sup>266</sup>... mas eu prefiro o Ésquilo.

EURÍPIDES

Que foste tu fazer, desgraçado?

DIONISO

Eu? Dei a vitória ao Ésquilo. Porque não?

EURÍPIDES

E depois de cometeres uma argolada dessas, ainda te atreves a olhar para a minha cara?

DIONISO

1475 Argolada como? Depende do que (*aponta para o auditório*) o público achar<sup>267</sup>.

EURÍPIDES

Estafermo! Aceitas que eu fique morto?

DIONISO

‘Quem sabe se a vida não é a morte’<sup>268</sup>, se respirar não é comer<sup>269</sup>, se dormir não é um cobertor? (*Eurípides parte, irritado*)

PLUTÃO (*a Dioniso e Ésquilo*)

Vamos, Dioniso, venham até lá dentro.

de volta à terra.

<sup>266</sup> Dioniso responde às objecções de Eurípides com versos do próprio poeta; cf. *Hipólito*, 612; *Rãs*, 101-102.

<sup>267</sup> ‘Vergonhoso como, se assim não parecer a quem se vê na situação?’ Trata-se de uma citação do *Éolo* de Eurípides, fr. 19 Kannicht, com uma ligeira alteração, que o torna dirigido ao público do teatro. Este verso era pronunciado por Macareu, que se defendia do incesto cometido com a irmã, relativizando o crime à medida da opinião dos que o viviam. Cf. *Rãs*, 850, 1081, onde se fazem outras alusões à mesma tragédia.

<sup>268</sup> Citação de Eurípides, *Políido*, fr. 638 Kannicht; cf. *Rãs*, 1082. Aqui o verso é prolongado com outras sugestões perfeitamente absurdas.

<sup>269</sup> Em grego o jogo entre *pnein* ‘respirar’ e *deipnein* ‘comer’ é mais sugestivo.

DIONISO

Para quê?

PLUTÃO

1480 Quero oferecer-vos qualquer coisa<sup>270</sup>, antes da partida.

DIONISO

Excelente! Não me parece má ideia. (*Plutão, Dioniso e Ésquilo entram no palácio.*)

CORO

Abençoado quem tem miolo! Não faltam razões para afirmá-lo. 1485 Este aqui, por exemplo, que deu provas de bom senso, vai voltar para casa, para bem dos seus compatriotas, para bem da família e dos amigos, 1490 por ser um tipo com cabeça.

É sensato não ficar sentado ao paleio com o Sócrates<sup>271</sup>, à margem da arte, indiferente ao que há de melhor 1495 no género trágico. Porque perder tempo com paleio fiado e com tretas para boi dormir, é de quem não tem juízo.

*Plutão, Dioniso e Ésquilo regressam.*

PLUTÃO

1500 Adeus, Ésquilo, boa sorte! Vai lá, salva a nossa cidade com os teus bons conselhos, ensina os tolos, que lá não faltam! Toma, leva isto<sup>272</sup> ao Cleofonte<sup>273</sup>, 1505 isto

<sup>270</sup> Algo como o festim habitual no fecho de uma comédia se anuncia.

<sup>271</sup> Sócrates, habitualmente caricaturado por pôr tudo à discussão, é aqui referido como um crítico da arte trágica.

<sup>272</sup> O texto não vai além de se referir a objectos que, para o público, eram visíveis, com um 'isto e aquilo'. Atendendo ao género dos pronomes e tendo em consideração os meios mais habituais de suicídio, os diversos editores da peça entendem que estão em causa uma espada, uma corda e um frasco de cicuta.

<sup>273</sup> Sobre Cleofonte, *vide supra* v. 678 e nota respectiva.

para os tipos das finanças, o Mírmex e o Nicómaco<sup>274</sup>, e isto para o Arquénomo<sup>275</sup>. Diz-lhes que se despachem a vir até cá, para ao pé de mim, sem demora. Porque se não **1510** se despacharem, raios me partam se os não marco a ferro quente<sup>276</sup> e, de pés e mãos atados, com o Adimanto, o filho do Leucólofo<sup>277</sup>, os não enfio nas profundas!

### ÉSQUILO

**1515** É o que vou fazer. E tu, põe a minha cadeira à guarda do Sófocles. Ele que a vigie e ma reserve, até eu voltar um dia para cá. Porque, em talento, é a ele que eu atribuo o segundo lugar. **1520** Mas lembra-te de impedires esse aldrabão, esse vigarista, esse safado de, nem que seja por acaso, me apanhar o lugar.

### PLUTÃO (*ao Coro*)

Vocês, iluminem-no **1525** com as tochas sagradas, acompanhem-no em procissão, entoando em sua honra os hinos e os cantos que ele mesmo compôs.

### CORO (*organizando-se em cortejo*)

Primeiro, deuses infernais, concedei boa viagem a

---

<sup>274</sup> Sobre Mírmex nada sabemos. Quanto a Nicómaco, talvez tenha sido um dos membros da equipa encarregada da revisão do código legal ateniense, em 410, e o indivíduo contra quem Lísias pronunciou o seu discurso 30.

<sup>275</sup> Também um desconhecido.

<sup>276</sup> Tratamento dado a um escravo, para o distinguir, como quem marca um objecto que lhe pertence.

<sup>277</sup> Cf. *Assembleia das mulheres*, 645. Este Adimanto era, de facto, filho de Leucolófides – Leucólofo, que tem a vantagem de sugerir fanfarronice, pode ser também uma forma metricamente mais ajustável –, próximo de Alcibíades e um oligarca convicto; foi igualmente acusado de ter participado na mutilação dos Hermes, em 415, juntamente com Alcibíades (cf. *supra* nota 255) e por isso se exilou. Em 406-405, foi um dos comandantes da armada do Egeu, em substituição dos chefes destituídos depois da batalha de Arginusas. Perante os resultados desastrosos obtidos em Egospotami (405-404), foi acusado de traição (Lísias 14. 38; Xenofonte, *Hellenica*, 2. 1. 32).

um poeta que vai partir em direcção à luz. 1530 À cidade inspirai bons pensamentos, que são fonte de felicidade. Assim ficaremos livres de problemas e de terríveis recontros armados. O Cleofonte que vá para a guerra, mais quem gostar de combates, mas lá na terra do pai deles!

(Página deixada propositadamente em branco)



## ÍNDICE DE AUTORES E TEXTOS CITADOS

- Ágaton – 13 n. 5, 14, 27, 30, 31,  
     40 n. 8, 45, 45 nn. 22, 23  
 Alceu – 142 n. 232, 143 n. 234  
 Álcman – 27, 141 n. 231  
 Allison, R. H. – 27, 59 n. 48, 60  
     n. 50  
 Amípsias – 36, 36 n. 2  
     *Aldeões* – 36 n. 2  
     *Cono* – 36 n. 2  
 Anacreonte – 30, 45 n. 22, 142 n.  
     232  
 Anânio – 92 n. 108  
 Anaxágoras – 41 n. 12  
 Anderson, W. D. – 27, 141 n. 231  
 Andócides  
     1.124-131 – 75 n. 80  
     6.11 – 121 n. 183  
 Anton, J. P. – 27, 45 n. 22  
 Apolodoro  
     1. 5. 2 – 58 n. 47  
 Apolónio – 140 n. 229  
 Aríon – 143 n. 234  
 Aristarco – 134 n. 218  
 Aristóфанes – *passim*  
     *Acarnenses* – 13 n. 5, 16, 121 n.  
     184  
     9-11 – 107 n. 141  
     54 – 87 n. 101  
     117-121 – 40 n. 10  
     377-382 – 84 n. 96  
     410-479 – 123 n. 191  
     412-434 – 104 n. 135  
     426-427 – 122 n. 189  
     430 sqq. – 106 n. 139  
     457 – 104 n. 134  
     478 – 104 n. 134  
     502 sqq. – 84 n. 96  
     630 sqq. – 84 n. 96  
     746-747 – 70 n. 64  
     764 – 70 n. 64  
     846-847 – 85 n. 97  
     848-852 – 71 n. 66  
     980 sq. – 142 n. 232  
     1085-1094 – 66 n. 55  
     1093 – 142 n. 232  
*Aves* – 13 n. 5, 16, 36 n. 2  
     147 – 124 n. 195  
     283-286 – 75 n. 80  
     748 sqq. – 110 n. 148  
     800 – 112 n. 154  
     831 – 40 n. 10  
     876 – 153 n. 258  
     962-989 – 41 n. 12  
     1073-1074 – 69 n. 62  
     1133 – 150 n. 252  
     1203-1204 – 124 n. 195  
     1288 – 126 n. 202

- 1373-1409 – 53 n. 38  
 1403 – 72 n. 69  
 1565-1693 – 42 n. 15  
*Babilônios* – 84 n. 96  
*Cavaleiros* – 17 n. 12, 84 n. 96  
 19 – 104 n. 134  
 121 sqq. – 41 n. 12  
 400 sq. – 53 n. 37, 71 n. 66  
 402 – 53 n. 37  
 526-536 – 71 n. 66  
 1303-1315 – 85 n. 97  
 1361 – 85 n. 98  
 1363 – 85 n. 97  
 Fragmentos  
 117 K.-A. – 142 n. 232  
 453 K.-A. – 142 n. 232  
 596 K.-A. – 113 n. 160  
*Gerytades* – 11 n. 2, 49 n. 30  
 Fr. 156 K.-A. – 53 n. 38  
 Fr. 156. 9-10 K.-A. – 142 n. 232  
*Lisistrata*  
 59-60 – 59 n. 49  
 433-462 – 87 n. 101  
 742 sq. – 125 n. 197  
 1236 sqq. – 142 n. 232  
*Mulheres na assembleia* – 16  
 37-39 – 59 n. 49  
 102 – 72 n. 70  
 329-330 – 72 n. 69  
 645 – 158 n. 277  
 792 – 67 n. 57  
*Nuvens* – 13 n. 5, 36 n. 2  
 264 sq. – 108 n. 146  
 423 sq. – 108 n. 146  
 551-558 – 85 n. 97  
 555-556 – 36 n. 2, 37 n. 3  
 623-624 – 85 n. 97  
 627 – 108 n. 146  
 830 – 69 n. 62  
 876 – 85 n. 97  
 1065-1066 – 85 n. 97  
 1357 sq. – 142 n. 232  
 1371 sq. – 105 n. 137, 125 n. 198  
 1450 – 85 n. 98  
*schol.* 361 – 116 n. 168  
*Paz* – 16, 17 n. 12  
 76-176 – 122 n. 189  
 182-183 – 77 n. 85  
 531 – 45 n. 21  
 680-692 – 85 n. 97  
 695-699 – 44 n. 21  
 741 – 42 n. 15  
 801-817 – 53 n. 37  
 921 – 85 n. 97  
 948-949 – 107 n. 142  
 1009-1014 – 53 n. 37  
 1177 – 112 n. 154  
 1319 – 85 n. 97  
*schol.* 347 – 59 n. 48  
*schol.* 792 – 46 n. 24  
*Pluto* – 16  
*Rãs – passim*  
*Tesmofórias* – 13 n. 5, 44 n. 20  
 29 sq. – 45 n. 22

- 29-265 – 45 n. 22  
 36-38 – 107 n. 142  
 94 – 44 n. 20  
 98 – 145 n. 237  
 136-145 – 40 n. 8  
 164 sqq. – 110 n. 148  
 169 – 46 n. 24  
 235 – 40 n. 10  
 272 – 47 n. 28  
 275-276 – 48 n. 28  
 387 – 104 n. 134  
 450-451 – 108 n. 145  
 456 – 104 n. 134  
 466-519 – 106 n. 139  
 497-498 – 121 n. 187  
 544-550 – 121 n. 187  
 574 sqq. - 40 n. 10, 74 n. 78  
 689-759 – 106 n. 139  
 768-784 – 153 n. 259  
 805 – 93 n. 112  
 840 – 84 n. 96  
 840-845 – 85 n. 97  
 910 – 104 n. 134  
 929-1226 – 87 n. 101  
 1015-1132 – 41 n. 12  
*Vespas* – 17 n. 12  
 60 – 42 n. 15  
 219 sq. – 110 n. 148  
 269 sq. – 109 n. 148  
 860-862 – 107 n. 142  
 1007 – 85 n. 97  
 1224-1248 – 142 n. 232  
 1497-1502 – 46 n. 24
- Aristómenes  
 fr. 9 K.-A. – 126 n. 202
- Aristóteles – 24  
*Constituição dos Atenienses*  
 34. 3 – 116 n. 168  
 35. 2 – 116 n. 168  
*História dos animais*  
 523<sup>a</sup> 25 – 47 n. 27  
*Poética*  
 1452b 19 sq. – 126 n. 203
- Arquíloco  
 fr. 213 W – 94 n. 116
- Ateneu  
 3<sup>a</sup> – 113 n. 159  
 21f – 105 n. 137  
 174f – 142 n. 232  
 220b – 116 nn. 168, 169  
 347b – 121 n. 185  
 580d – 142 n. 232
- Baquílides  
 10. 51-52 – 117 n. 172
- Beazley, J. D. – 147 n. 244
- Bowie, A. M. – 16 n. 11, 69 n. 61
- Bowra, C. M. – 27, 28, 141 n. 231,  
 142 n. 232
- Brown, C. G. – 28, 66 n. 54
- Burkert, W. – 28, 96 n. 123, 120  
 n. 179
- Cárcino – 46 n. 24
- Cantarella, R. – 142 n. 232
- Cataudella, Q. – 32, 110 n. 149

- Cinésias – 29, 53, 53 n. 38, 72 n. 69, 152-153, 153 n. 258
- Cleómenes – 142 n. 232
- Coulon, V. – 54 n. 40, 142 n. 232
- Cratino – 30, 71, 71 n. 66  
*Dionisalexandre* – 12 n. 3  
 Fr. 367 K.-A. – 57 n. 44
- Davidson, J. A. – 41 n. 12
- Demóstenes  
 19. 246 – 41 n. 13  
 59. 104-106 – 94 n. 115
- Dicearco – 142 n. 232
- Dionísio de halicarnasso  
*Lísias* 32 – 115 n. 166
- Dover, K. J. – 12 n. 4, 14 n. 8, 17 n. 12, 22 n. 13, 23, 27, 28, 54 n. 40, 56 n. 42, 72 n. 68, 77 n. 85, 100 n. 126, 121 n. 186, 133 n. 217
- Dumortier, J. – 28, 117 n. 173
- Eliano  
*História Variada*  
 2. 21 – 45 n. 23  
 2. 8 – 46 n. 24  
 13. 4 – 45 n. 23  
 13. 15 – 117 n. 170
- Else, G. F. – 28, 110 n. 148, 143 n. 232
- Epícrates  
 Fr. 4 K.-A. – 142 n. 232
- Ésquilo – 8, 11, 14 n. 8, 17-26, 28, 31, 32, 44 n. 18, 52 n. 37, 98sqq. *passim*
- Agamémnon* – 127 n. 204  
 43 – 140 n. 229  
 104 – 139 n. 228, 140 n. 229  
 109 – 140 n. 229  
 111 sq. – 140 n. 229  
 135 – 140 n. 229  
 160-183 – 139 n. 226  
 613 – 104 n. 133  
 511 – 112 n. 152  
 717-736 – 152 n. 257  
 783 sqq. – 115 n. 165  
 1157 – 112 n. 152  
 1485 – 138 n. 226
- Coéforas* – 24, 127 nn. 204, 205, 131 n. 211  
 1 sq. – 138 n. 226  
 124-126 – 127 n. 205  
 366 – 112 n. 152  
 727 sqq. – 127 n. 205  
 860 – 138 n. 226  
 924 – 140 n. 229  
 1022-1024 – 117 n. 172  
 1054 – 140 n. 229
- Édipo* – 119 n. 175, 140 n. 229
- Esfinge* – 119 n. 175  
 Fr. 182 Mette – 140 n. 229  
 Fr. 198 Mette – 140 n. 229
- Euménides*  
 398 – 112 n. 152
- Filoctetes*  
 Fr. 404 Mette – 148 n. 246
- Fineu* – 119 n. 177

Fragmentos	1070-1071 – 120 n. 178
109. 9 Mette – 112 n. 152	<i>Prometeu</i> – 119 n. 177
212 E Mette – 112 n. 152	64 – 104 n. 133
212 F Mette – 112 n. 154	79 – 104 n. 133
212 G Mette – 113 n. 156	361 – 104 n. 133
225 Mette – 112 n. 152	803 – 140 n. 229
307 Mette – 112 n. 152	883 – 117 n. 172
<i>Frigios</i> – 110 n. 149	907 – 104 n. 133
<i>Glauco de Pótnias</i> – 119 n. 177	964 – 104 n. 133
Fr. 446 b Mette – 150 n. 251	1022 – 140 n. 229
<i>Ifigénia</i> – 139 n. 227	1031 – 104 n. 133
<i>Laio</i> – 119 n. 175, 140 n. 229	<i>schol.</i> 436 – 110 n. 149
<i>Mémnon</i> – 115 n. 165, 140 n. 229	<i>Psychagogoi</i>
<i>Mirmidões</i> – 110 n. 149, 112 n. 154, 150 n. 249	Fr. 476 Mette – 138 n. 226
Fr. 131 Radt – 117 n. 171	<i>Psychostasia</i> – 147 n. 244
Fr. 135 Radt – 121 n. 186	<i>Sacerdotisas</i>
Fr. 138 Radt – 121 n. 186	Fr. 118 Mette – 139 n. 228
Fr. 212 B Mette – 138 n. 226	<i>Salamínios</i> – 121 n. 186
<i>Mulheres da Trácia</i>	<i>Sete contra Tebas</i> – 21, 119, 119 n. 175, 140 n. 229
Fr. 293 Mette – 140 n. 229	386-390 – 112 n. 152
<i>Niobe</i> – 30, 110 n. 149	425 – 104 n. 133
Fr. 279 c Mette – 149 n. 248	465-469 – 112 n. 152
<i>Oresteia</i> – 127 n. 204	480-496 – 112 n. 152
<i>Persas</i> – 21, 119, 119 n. 177	539-544 – 112 n. 152
155 sqq. – 115 n. 165	551 – 104 n. 133
652 – 120 n. 178	612 – 104 n. 133
657 – 120 n. 178	642-648 – 112 n. 152
664 – 120 n. 178	744-753 – 132 n. 213
664-671 – 138 n. 226	794 – 104 n. 133
671-672 – 120 n. 178	975 sqq. – 138 n. 226
1004 – 138 n. 226	986 sqq. – 138 n. 226

- Suplicantes*  
 115 – 138 n. 226  
 117 sqq. – 138 n. 226  
 127 sqq. – 138 n. 226  
 141 sqq. – 138 n. 226  
 151 sqq. – 138 n. 226  
 162 sqq. – 138 n. 226  
 176 sqq. – 138 n. 226  
 889 sqq. – 138 n. 226  
 898 sqq. – 138 n. 226  
 948 – 104 n. 133  
 1018-1034 – 139 n. 226  
 1035-1052 – 139 n. 226
- Télefo*  
 Fr. 238 N<sup>2</sup> – 139 n. 227  
 Fr. 408 Mette – 139 n. 227
- Estrabão  
 3. 2. 12 – 78 n. 88  
 8. 5. 1 – 57 n. 44
- Estrátis  
 Fr. 1 K.-A. – 67 n. 57  
 Fr. 63 K.-A. – 67 n. 57
- Etymologicum Magnum* 367. 18 sq.  
 – 47 n. 26
- Êupolis – 32, 59 n. 48  
*Demos* – 11 n. 2, 49 n. 30  
*Taxiarcos* – 12 n. 3, 59 n. 48  
 Fr. 318 K.-A. – 121 n. 183  
 Fr. 327 K.-A. – 126 n. 202
- Eustácio  
*Iliada*  
 1343, 62 – 110 n. 149  
*Odisseia*  
 1941, 1 – 110 n. 149
- Eurípides – 8, 11, 13 n. 5, 14, 15,  
 17-26, 29, 30, 31, 32, 40 n. 8,  
 41 n. 12, 44, 44 nn. 18, 19, 20,  
 45 n. 23, 46, 98 sqq. *passim*
- Alceste*  
 743 sq. – 127 n. 205
- Alcmena*  
 Fr. 88 Kannicht – 47 n. 26
- Alexandre*  
 Fr. 42 Kannicht – 47 n. 28
- Andrómaca* – 48 n. 29, 106 n.  
 140
- Andrómeda* – 14 n. 8, 36 n. 2, 37  
 n. 3, 41, 41 nn. 12, 13, 48  
 n. 29
- Antígona*  
 Fr. 157 Kannicht – 132 n. 212  
 Fr. 158 Kannicht – 132 n. 212  
 Fr. 170 Kannicht – 149 n. 247
- Arquelau*  
 Fr. 846 Kannicht – 134 n. 218
- Bacantes*  
 889 – 47 n. 28
- Belerofonte* – 122 n. 189
- Cretenses*  
 Fr. 472 Kannicht – 146 n. 242
- Electra*  
 435-437 – 144 n. 235
- Eneu*  
 Fr. 565. 2 Kannicht – 43 n. 17
- Éolo* – 105 n. 137, 106, 106 n.  
 140, 125 n. 198  
 Fr. 19 Kannicht – 156 n. 267
- Estenebeia* – 122 n. 189

- Fr. 661 Kannicht – 135 n. 220
- Fenícias*
- 13-22 – 132 n. 213
- 26-27 – 132 n. 214
- 301 sqq. – 105 n. 137
- Fénix* – 106 n. 140
- Filoctetes*
- Fr. 788. 1 Kannicht – 64 n. 53
- Frixo*
- Fr. 819. 1-2 Kannicht – 135 n. 221
- Fr. 833. 1-2 Kannicht – 125 n. 199
- Fragmentos
- Fr. 885 Kannicht – 104 n. 134
- Hécuba*
- 68-82 – 145 n. 239
- 466-474 – 144 n. 236
- Helena* – 41 n. 12
- 179-184 – 144 n. 236
- Heraclidas*
- 218-219 – 52 n. 36
- Hércules Furioso*
- 23-25 – 57 n. 44
- 181-183 – 39 n. 7
- 364-374 – 39 n. 7
- 619 – 52 n. 36
- 1169-1170 – 52 n. 36
- Hipólito* – 125 n. 196
- 121-132 – 144 n. 236
- 125 sqq. – 144 n. 236
- 362 – 131 n. 211
- 375 sq. – 112 n. 153
- 612 – 48 n. 28, 156 n. 266
- 953-954 – 120 n. 179
- Hipsípila*
- Fr. 752 Kannicht – 134 n. 219
- Fr. 763 Kannicht – 43 n. 16
- Fr. 765 Kannicht – 144 n. 236
- Fr. 765 a Kannicht – 144 n. 236
- Fr. 769 Kannicht – 143 n. 233
- Ifigénia em Áulide* – 150 n. 249
- 231 sqq. – 112 n. 154
- Ifigénia entre os Tauros*
- 1-2 – 136 n. 222
- 150 sqq. – 145 n. 239
- Medeia*
- 1 – 148 n. 245
- Melanipa Sábria*
- Fr. 481 Kannicht – 137 n. 224
- Fr. 485 Kannicht – 78 n. 89
- Fr. 487 Kannicht – 47 n. 28
- Meleagro* – 106, 106 n. 140
- Fr. 515 Kannicht – 136 n. 223
- Fr. 516 Kannicht – 136 n. 223
- Fr. 528 a Kannicht – 144 n. 236
- Fr. 531 Kannicht – 150 n. 250
- Orestes* – 67 n. 57
- 279 – 67 n. 57
- 982-1012 – 105 n. 137
- 1369 sqq. – 105 n. 137
- Palamedes* – 153 n. 259
- Peleu* – 106, 106 n. 140
- Poliido*
- Fr. 638 Kannicht – 125 n. 199, 156 n. 268

- Suplicantes*  
 203 – 108 n. 146  
 399-455 – 52 n. 36  
*Tèlefo* – 106, 106 nn. 139, 140,  
 125 n. 197  
 Fr. 888 Kannicht – 150 n. 249  
*Troianas* – 46 n. 24  
 199 sq. – 144 n. 236  
 672 – 108 n. 146  
 1303 – 131 n. 211  
 1325 – 131 n. 211
- Ferécrites  
 fr. 155. 8-12 K.-A. – 53 n. 38
- Fílocles – 52-53 n. 37
- Filóstrato  
*Vida dos Sofistas*  
 2. 582 – 47 n. 27
- Frietzsche – 138 n. 226, 140 n.  
 229, 141 n. 231
- Frínico (trágico) – 109, 109-110 n.  
 148, 141-142 n. 231
- Frínico (cómico) – 36, 36 n. 2  
*Musas* – 7, 36 n. 2  
 Fr. 32 K.-A. – 45 n. 21
- Górgias  
 82B 24 D.-K. – 119 n. 175
- Gould, J. – 30
- Gravilov, A. K. – 41 n. 12
- Guglielmino, F. – 28, 36 n. 2
- Habash, M. – 28, 69 n. 61
- Handley, E. W. – 11 n. 3, 28, 36  
 n. 2
- Harvey, D. – 28, 36 n. 2
- Heath, M. – 29, 36 n. 2
- Hermipo  
 Fr. 43 K.-A. – 69 n. 62
- Heródoto  
 5. 92 b. 3 – 152 n. 257  
 6. 131. 2 – 152 n. 257  
 7. 6 – 120 n. 180  
 7. 133 – 85 n. 98  
 7. 229. 1 – 58 n. 46  
 8. 96. 2 – 120 n. 180  
 9. 43 – 120 n. 180
- Hesíodo – 22, 120, 120 nn. 179,  
 180  
*Teogonia*  
 295-332 – 78 n. 87  
*Trabalhos e Dias* – 120 n. 181
- Hesíquio – 87 n. 101
- Hino Homérico a Deméter* 480-482  
 – 68 n. 60
- Hipónax – 92, 92 n. 108
- Homero – 22, 120, 120 nn. 179,  
 180, 182, 139 n. 227  
*Iliada* – 121 n. 186, 153 n. 259  
 2. 8 – 131 n. 211  
 6. 160-165 – 122 n. 187  
 7. 220 – 118 n. 174  
 7. 228 – 121 n. 186  
 7. 279 – 131 n. 211  
 9. 163 – 131 n. 211  
 9. 524-599 – 106 n. 140  
 13. 624 – 102 n. 130



18. 52-64 – 142 n. 232  
 18. 314-316 – 142 n. 232  
 20. 34 – 129 n. 206  
 20. 72 – 129 n. 206  
 22. 209-213 – 147 n. 244  
 24. 720-781 – 142 n. 232  
*Odisseia* – 153 n. 259  
 10. 513-515 – 77 n. 87  
 11 – 138 n. 226  
 11. 14 – 57 n. 44  
 24. 11 – 58 n. 47  
 24. 60 sqq. – 142 n. 232
- Iofonte – 14, 43, 43-44 nn. 18, 19,  
 49 n. 30
- Íon de Quios  
 Fr. 44 – 152 n. 256
- Jay-Robert, G. – 29
- Jouan, F. – 29, 106 n. 140
- Knox, B. M. W. – 41 n. 12
- Konstan, D. – 15 n. 9, 25 n. 14,  
 69 n. 61
- Lamíntio – 142 n. 232
- Lanata, G. – 29, 119 n. 175
- Lapalus, E. – 29
- Lawler, A. W. – 29, 53 n. 38
- Leeuwen, J. van – 141 n. 231, 142  
 n. 232
- Lesky, A. – 29, 110 n. 148, 141 n.  
 231
- Lévêque, P. – 30, 45 n. 22
- Lewis, D. L. – 30
- Lícis – 36, 36 n. 2
- Liddell, H. G. – 140 n. 229
- Lísias  
 14. 38 – 158 n. 277  
 30 – 158 n. 274
- López eire, A. – 31, 53 n. 40
- Macdowell, D. M. – 7 n. 1, 11 n. 3
- Martin, V. – 30, 100 n. 126
- Mastromarco, G. – 27, 49 n. 30,  
 54 n. 40, 56 n. 42, 69 n. 60,  
 82 n. 94
- Mcintosh snyder, J. – 30, 45 n. 22
- Melântio – 52-53 n. 37
- Melero bellido, A. – 30, 71 n. 66
- Meleto – 142, 142 n. 232
- Menandro – 30, 100 n. 126  
*Aspis* 269 – 117 n. 170
- Mette, H. J. – 140 n. 229
- Mórsimo – 52, 52-53 n. 37  
*Medeia* – 53 n. 37
- Muecke, F. – 30, 45 n. 22
- Museu – 22, 120, 120 nn. 179, 180
- Nicofonte  
 Fr. 10. 4 K.-A. – 126 n. 202
- Orfeu – 14 n. 7, 22, 120, 120 nn.  
 179, 180
- Ovídio  
*Metamorfoses* 7. 463 – 95 n. 118

Pausânias

- 1.30. 4 – 50 n. 32  
 2.31.2 – 12 n. 3, 49 n. 30  
 2. 37. 5 – 12 n. 3, 49 n. 30  
 3. 13. 2 – 72 n. 72  
 10. 29. 1-2 – 57 n. 44

Pickard-cambridge, A. W. – 30, 31,  
 53 n. 38, 61 n. 51, 66 n. 55,  
 71 n. 66, 107 n. 141, 110 nn.  
 148, 149

Píndaro

Fr. 137 Snell-Maehler – 68 n. 60

*Ístmicas*

5. 39-41 – 115 n. 165

*Olímpicas*

2. 82 – 115 n. 165

*Píticas*

4. 44 – 57 n. 44  
 11. 38-40 – 117 n. 172

Pitângelo – 14, 46, 46 n. 25

Platão (Cómico)

*Cleofonte* – 7, 8

Fr. 71. 12 sq. K.-A. – 142 n.  
 232

Fr. 127 K.-A. – 115 n. 166

Platão

*Apologia*

20 a – 75 n. 80  
 23 e – 142 n. 232  
 41 a – 120 n. 180  
 41 a-c – 120 n. 179

*Banquete*

173 a – 45 n. 22

*Cármides*

163 d 4 – 130 n. 210

*Crátilo*

414 b – 117 n. 172

Eutidemo

276 a – 277 c – 37 n. 4  
 297 d – 298 e – 37 n. 4

Fédon

95 a – 120 n. 182

*Fedro*

97 b-c – 41 n. 12

*Górgias*

516 d-e – 85 n. 98  
*Schol.* 451 e – 142 n. 232

*Íon*

530 b – 120 n. 182  
 536 b - 120 n. 180

*Laques*

197 d 4 sq. – 130 n. 210

*Leis*

625 b – 49 n. 31  
 782 c – 120 n. 179  
 800 e – 142 n. 232

*Protágoras*

314 c – 316 a – 75 n. 80  
 316 d – 120 n. 180  
 316 d-e – 120 n. 179  
 340 c 6 sqq. – 130 n. 210  
 358 a 6 sq. – 130 n. 210

*República*

340 a – 116 n. 168  
 364 e – 120 n. 180  
 621 a – 57 n. 44

*Teeteto*

151 e – 47 n. 27

- Plutarco  
*Moralia*  
 348 b – 47 n. 27  
 715 e – 119 n. 175  
*Vida de Teseu*  
 8. 3 – 116 n. 167  
 Pródico – 116 nn. 168, 169, 130  
 n. 210  
 Pucci, P. – 31, 144 n. 236
- Roberts, W. R. – 31, 45 n. 22  
 Russo, C. F. – 44 n. 18
- Safo – 142 n. 232, 143 n. 234  
 Sanírion  
 Fr. 8 K.-A. – 67 n. 57  
 Sansone, D. – 31, 117 nn. 172,  
 173  
 Scott, R. – 140 n. 229  
 Séchan, L. – 125 n. 196  
 Segal, Ch. – 13 n. 6, 31, 54 n. 40  
 Sifakis, G. M. – 60 n. 50  
 Silva, M. F. – 12 n. 4, 31, 41 n. 12,  
 45 n. 22, 46 n. 24, 53 n. 38,  
 71 n. 66, 103 n. 131, 121 n.  
 184, 122 n. 187, 133 n. 217,  
 144 n. 235  
 Simónides – 27, 141 n. 231, 142  
 n. 232  
 Sófocles – 8, 14, 18, 26, 43 n. 18,  
 44, 44 n. 19, 44-45 n. 21, 105  
 n. 137, 107 n. 141, 158  
*Ájax*  
 698-700 – 105 n. 137  
 831 sq. – 127 n. 205
- Electra*  
 110-116 – 127 n. 205  
 1388 sq. – 77-78 n. 87, 100,  
 100 n. 126  
 Fragmentos  
 837 Radt – 68 n. 60  
*Laocoonte*  
 Fr. 371 Radt – 92 n. 110  
*Rei Édipo*  
 718 – 132 n. 214  
 1034-1036 – 132 n. 214  
*Traquínias*  
 1095-1096 – 39 n. 7  
 Somerstein, A. H. – 14 n. 7, 27, 45  
 n. 23, 52 n. 36, 69 n. 62, 74 n.  
 78, 98 n. 124, 106 n. 140, 126  
 n. 202, 129 n. 206, 137 n. 225,  
 142 n. 232  
 Stanford, W. B. – 27, 52 n. 36, 71  
 n. 66, 78 n. 88, 101 n. 128,  
 115 n. 166  
 Suárez de la torre, E. – 31, 53 n. 40,  
 69 n. 61
- Taillardat, J. – 47 n. 26  
 Taplin, O. – 32, 107 n. 141, 110 n.  
 149, 115 n. 165, 139 n. 228,  
 147 n. 244  
 Teofrasto  
*Caracteres*  
 4. 9 - 39 n. 7  
 16. 3 – 67 n. 57  
 Teógnis  
 1216 – 57 n. 44  
 Teopompo  
 Fr. 79 K.-A. – 126 n. 202

- Terpandro – 141 n. 231, 143 n. 234
- Thiercy, P. – 60 n. 50, 75 n. 80, 77 n. 85, 121 n. 186
- Thomas, J. – 32
- Totaro, P. – 27
- Triclínio – 138 n. 226
- Tucídides
- 1. 141-143 – 155 n. 262
  - 2. 27. 1 – 71-72 n. 67
  - 3. 33. 1 sq. – 124 n. 195
  - 3. 68 – 94 n. 115
  - 4. 89-101 – 119 n. 176
  - 6. 15. 4 – 151 n. 255
  - 6. 25. 2 – 146 n. 242
  - 6. 101. 6 – 121 n. 184
  - 7. 28. 4 – 72 n. 67
  - 8. 68. 3 – 94 n. 114
  - 8. 68. 4 – 82 n. 94, 116 n. 168
  - 8. 73. 5 sqq. – 124 n. 195
  - 8. 82. 2 – 151 n. 255
  - 8. 86. 4 – 151 n. 255
  - 8. 89. 2 – 94. 1 – 82 n. 94
  - 8. 92. 2 – 94 n. 114
- Valk, M. van der – 142 n. 232
- Vida de Ésquilo* 12 – 107 n. 141, 110 n. 149
- Virgílio
- Eneida*
- 3. 120 – 105 n. 136
  - 5. 772 – 105 n. 136
- Xénocles – 14, 46, 46 n. 24
- Xenofonte
- Hellenica*
- 1.5.16 sq. – 151 n. 255
  - 1.6. 24 – 38 n. 5
  - 1.6. 35 – 82 n. 94
  - 1.7. 2 – 74 n. 76
  - 2. 1. 32 – 158 n. 277
  - 7. 5. 8 – 82 n. 94
- Webster, T. B. L. – 30, 32, 53 n. 38, 122 n. 187
- West, M. L. – 92 n. 108
- Whitman, C. H. – 12 n. 3, 13 n. 6, 133 n. 217
- Wilkins, J. – 28, 36 n. 2
- Wilson, A. M. – 32, 59 n. 48
- Winniczuk, L. – 32, 110 n. 149

## ÍNDICE TEMÁTICO

- ADIMANTO – 158, 158 n. 277
- ALCIBÍADES – 10, 11, 25, 151, 151-152 n. 255, 158 n. 277
- ARCEDEMO – 10, 74, 74 n. 76, 86, 86 n. 100
- ARGINUSAS (batalha de) – 9-10, 16 n. 11, 38 n. 5, 74 n. 76, 82 n. 94, 94 n. 115, 133 n. 216, 158 n. 277
- CÁLIAS – 75, 75 n. 80, 80 n. 91
- CATÁBASE – 11-18, 44 n. 18, 49 n. 30, 52 n. 36, 57 n. 44, 138 n. 226
- CEFISOFONTE – 113, 113 n. 160, 150, 153
- CIRENE – 145, 145 n. 237
- CLEOFONTE – 10, 93, 93 nn. 112, 113, 157, 157 n. 273, 159
- CLÍGENES – 95, 95 n. 117
- CLÍSTENES – 40 nn. 10, 11, 42, 74, 74-75 n. 78
- CLITOFONTE – 115, 116 n. 168
- CORO
- Iniciados de Elêusis – 15, 15 n. 9, 28, 53 n. 39, 68-69 n. 60, 69 n. 61, 70 n. 65, 76 n. 84
- Rãs – 15, 17, 60 n. 50, 61 n. 52
- DEMAGOGOS – 9
- Cléon – 9, 84, 84 nn. 96, 97, 85
- Hipérbolo – 9, 84, 84 nn. 96, 97
- DIDACTICISMO (literário) – 21-23, 93, 115, 118, 120-121, 123
- DIONISO
- árbitro teatral – 18-26
- figura cômica – 11-17, 40 n. 8, 42 nn. 14, 15, 59 n. 48, 60 nn. 50, 51, 61 n. 52, 70 n. 64, 102 sqq. *passim*
- EGOSPOTAMI (batalha de) – 10, 158 n. 277
- ESCRAVO (personagem de comédia) – 12, 12 n. 4, 13 n. 6, 16-17, 38 n. 5, 41 n. 12, 57-58, 87 n. 102, 88 nn. 104, 105, 94, 94 n. 115, 96, 96 n. 122, 97-98, 158 n. 276
- ÉSQUILO
- cantos líricos – 24, 137-141
- compostos – 19, 20, 115 n. 167
- coro – 20, 110-111, 110 n. 149
- elementos épicos – 19, 21, 22, 121 n. 185
- linguagem majestosa – 19, 102-103, 104, 104 n. 133, 105, 108 n. 143, 109, 109 n. 147, 111, 111 n. 151, 112, 112 n. 152, 113, 117, 123, 123 n. 190, 131, 131 n. 211

- personagens – 19, 20, 23, 114,  
114 n. 162
- prólogos – 24, 126-132
- silêncios – 19, 20, 103, 103 n.  
132, 110, 110 n. 149, 111
- temas bélicos – 115, 115 nn.  
164, 165
- EURÍPIDES
- ateísmo – 47 n. 28
- cantos líricos – 24, 142-145
- cena – 44 n. 20, 122 n. 189
- coro – 20
- heroínas dissolutas –  
Estenebeias: 21, 121, 121  
n. 187, 122, 122 n. 189,  
125 n. 196; Fedras: 21,  
105 n. 137, 121, 121-122  
n. 187, 123, 125 n. 196;  
Melanipas – 121 n. 187
- linguagem sofisticada – 102-103,  
104, 104 n. 135, 108 n.  
143, 109, 109 n. 147, 113  
n. 157
- monódias – 25, 105, 105 n.  
137, 113, 145-146
- música – 24, 25
- oikeia pragmata* – 20, 23, 105,  
105 n. 137, 115, 115 n.  
164
- personagens – 20, 23, 25
- prólogos – 24, 113, 132-137
- reis mendigos – 19, 23, 104,  
104 n. 135, 105, 123
- retórica – 19, 21, 23, 113 n. 157,  
114-115, 124, 125 n. 199
- FESTIVAIS
- Antestérias – 61 n. 51
- Apatúrias – 101 n. 128
- Hefesteias – 51 n. 33
- Leneias – 7
- Mistérios de Elêusis – 69 nn.  
60, 61, 62, 70 nn. 64, 65,  
72 n. 71, 73 nn. 73, 74,  
108
- Panateneias – 51 n. 33, 125,  
125 n. 201
- Prometeias – 51 n. 33
- Targélias – 96 n. 123
- FORMÍSIO – 115, 115 n. 166
- FRÍNICO (político) – 93-94 n. 114
- HÉRCULES – 13-17, 29, 39 n. 7, 40  
n. 8, 42 nn. 14, 15, 47 n. 27,  
49 n. 30, 52 n. 36, 57 n. 44, 64  
n. 53, 65 n. 54, 66 n. 56, 75 n.  
80, 77, 77 n. 86, 80, 80 n. 91,  
81, 81 n. 95, 83-85, 90 n. 106
- LÂMACO – 121, 121 n. 184
- LEITURA – 41, 41 n. 12, 113, 126,  
126 n. 202, 150
- MECENATO (Macedónia) – 45 n. 23
- MEGÉNETO – 115, 115 n. 166
- MÓLON (actor) – 41, 41 n. 13
- MONÓDIAS – 53 n. 37
- OLIGARQUIA (revolta 411 a. C.) – 9,  
10, 72 n. 68, 82 n. 94, 93-94  
n. 114, 116 n. 168, 151 n. 255

- PÂNTACLES – 121, 121 n. 183
- PÉRICLES – 9, 119 n. 177, 155 n.  
262
- PESTE – 9
- PORTA (recurso teatral) – 13, 38 n.  
6, 76-77, 77 n. 85
- SICÍLIA (campanha da) – 9
- SÓCRATES – 41 n. 12, 108 n. 146,  
120 n. 179, 142 n. 232, 157,  
157 n. 271
- SOFISTAS – 21, 37 n. 4, 116 n. 168,  
130 n. 210
- SÓFOCLES  
cantos líricos – 44-45 n. 21
- TERÂMENES – 10, 82, 82 n. 94, 116,  
116 nn. 168, 169
- TRASÍMACO – 116 n. 168

(Página deixada propositadamente em branco)



VOLUMES PUBLICADOS NA *COLEÇÃO AUTORES*  
*GREGOS E LATINOS – SÉRIE TEXTOS GREGOS*

1. Delfim F. Leão e Maria do Céu Fialho: *Plutarco. Vidas Paralelas – Teseu e Rómulo*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2008).
2. Delfim F. Leão: *Plutarco. Obras Morais – O banquete dos Sete Sábios*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2008).
3. Ana Elias Pinheiro: *Xenofonte. Banquete, Apologia de Sócrates*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2008).
4. Carlos de Jesus, José Luís Brandão, Martinho Soares, Rodolfo Lopes: *Plutarco. Obras Morais – No Banquete I – Livros I-IV*. Tradução do grego, introdução e notas. Coordenação de José Ribeiro Ferreira (Coimbra, CECH, 2008).
5. Ália Rodrigues, Ana Elias Pinheiro, Ândrea Seiça, Carlos de Jesus, José Ribeiro Ferreira: *Plutarco. Obras Morais – No Banquete II – Livros V-IX*. Tradução do grego, introdução e notas. Coordenação de José Ribeiro Ferreira (Coimbra, CECH, 2008).
6. Joaquim Pinheiro: *Plutarco. Obras Morais – Da Educação das Crianças*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2008).
7. Ana Elias Pinheiro: *Xenofonte. Memoráveis*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2009).

8. Carlos de Jesus: *Plutarco. Obras Morais – Diálogo sobre o Amor, Relatos de Amor*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2009).
9. Ana Maria Guedes Ferreira e Ália Rosa Conceição Rodrigues: *Plutarco. Vidas Paralelas – Péricles e Fábio Máximo*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
10. Paula Barata Dias: *Plutarco. Obras Morais - Como Distinguir um Adulador de um Amigo, Como Retirar Benefício dos Inimigos, Acerca do Número Excessivo de Amigos*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
11. Bernardo Mota: *Plutarco. Obras Morais - Sobre a Face Visível no Orbe da Lua*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
12. J. A. Segurado e Campos: *Licurgo. Oração Contra Leócrates*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH /CEC, 2010).
13. Carmen Soares e Roosevelt Rocha: *Plutarco. Obras Morais - Sobre o Afecto aos Filhos, Sobre a Música*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
14. José Luís Lopes Brandão: *Plutarco. Vidas de Galba e Otão*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).

15. Marta Várzeas: *Plutarco. Vidas de Demóstenes e Cícero*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
16. Maria do Céu Fialho e Nuno Simões Rodrigues: *Plutarco. Vidas de Alcibíades e Coriolano*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
17. Glória Onelley e Ana Lúcia Curado: *Apolodoro. Contra Neera. [Demóstenes] 59*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2011).
18. Rodolfo Lopes: *Platão. Timeu-Critias*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2011).
19. Pedro Ribeiro Martins: *Pseudo-Xenofonte. A Constituição dos Atenienses*. Tradução do grego, introdução, notas e índices (Coimbra, CECH, 2011).
20. Delfim F. Leão e José Luís L. Brandão: *Plutarco. Vidas de Sólon e Públicola*. Tradução do grego, introdução, notas e índices (Coimbra, CECH, 2012).
21. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata I*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2012).
22. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata II*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2012).
23. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata III*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2012).

24. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata IV*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
25. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata V*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
26. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata VI*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
27. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata VII*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
28. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata VIII*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
29. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata IX*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
30. Reina Marisol Troca Pereira: *Hiérocles e Filágrío. Philogelos (O Gracejador)*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
31. J. A. Segurado e Campos: *Iseu. Discursos. VI. A herança de Filoctémon*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
32. Nelson Henrique da Silva Ferreira: *Aesópica: a fábula esópica e a tradição fabular grega*. Estudo, tradução do grego e notas. (Coimbra, CECH/IUC, 2013).

33. Carlos A. Martins de Jesus: *Baquílides. Odes e Fragmentos* Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2014).
34. Alessandra Jonas Neves de Oliveira: *Eurípides. Helena.* Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2014).
35. Maria de Fátima Silva: *Aristófanes. Rãs.* Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2014).

IMPRESSÃO:

ARTIPOL - ARTES TIPOGRÁFICAS, LDA.

ZONA INDUSTRIAL DE MOURISCA DO VOUGA, APARTADO 3051

3754-901 ÁGUEDA

(Página deixada propositadamente em branco)

OBRA PUBLICADA  
COM A COORDENAÇÃO  
CIENTÍFICA



CENTRO DE ESTUDOS  
CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS  
DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

