

Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais

Andreza Sara Caetano de Avelar Moreira

HÉCUBA, DE EURÍPIDES: UMA PERSPECTIVA DE TRADUÇÃO

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO

Estudos Clássicos e Medievais

LINHA DE PESQUISA

Poéticas da Tradução

Belo Horizonte

2015

Andreza Sara Caetano de Avelar Moreira

HÉCUBA, DE EURÍPIDES: UMA PERSPECTIVA DE TRADUÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Estudos Clássicos.

Orientador: Profa. Doutora Tereza Virginia Ribeiro Barbosa.

Belo Horizonte

2015

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

Moreira, Andreza Sara Caetano de Avelar.
E89h.Ym-e Hécuba, de Eurípedes [manuscrito] : uma perspectiva de
tradução / Andreza Sara Caetano de Avelar Moreira. –
2015.
233 f., enc.

Orientadora: Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa.

Área de concentração: Estudos Clássicos e Medievais.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Tradução.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 107-118.

1. Eurípedes – Hécuba – Crítica e interpretação – Teses.
2. Teatro grego (Tragédia) – Traduções para o português –
Teses. 3. Tradução e interpretação – Teses. I. Barbosa,
Tereza Virgínia Ribeiro. II. Universidade Federal de Minas
Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 882.09



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Dissertação intitulada "*Hécuba*", de Eurípides: *uma perspectiva de tradução*, de autoria da Mestranda ANDREZA SARA CAETANO DE AVELAR MOREIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Clássicas e Medievais/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Tradução

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Antônio Orlando Oliveira Dourado Lopes - FALE/UFMG

Prof. Dr. Olimar Flores Júnior - FALE/UFMG

Prof. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 6 de março de 2015.

Agradecimentos

Meus agradecimentos sinceros à professora Tereza Virgínia, aos meus colegas Vanessa Ribeiro, Lorena Lopes, Marina Pelluci; aos artistas Andreia Garavello, Alessandra Stela, Josiane Félix. A todos, agradeço as opiniões e sugestões que, certamente, tornaram este trabalho melhor. Agradeço à minha família e aos meus amigos por estarem sempre comigo, pelo apoio, carinho e incentivo.

A sociedade, com efeito, começa por cantar o que sonha, depois conta o que faz, e enfim se põe a pintar o que pensa. É, digamos de passagem, por esta última razão que o drama, unindo as mais opostas qualidades, pode bem ser ao mesmo tempo cheio de profundidade e cheio de relevo, filosófico e pitoresco.

(Victor Hugo, em tradução de Célia Berretini)

Resumo: Este trabalho está composto de reflexões organizadas acerca da época do autor, dele próprio, sua vida e concepção social. Buscamos ainda analisar a retórica na obra e tentamos criar o perfil psicológico das personagens envolvidas. Todo nosso escopo periférico foi feito em função da tradução da peça *Hécuba* de Eurípides, uma tradução que pretende ser acessível e fluida, coloquial e, principalmente, direcionada para a representação nos palcos.

Palavras-chave: Teatro, Eurípides, Hécuba.

Abstract: This work is composed of organised reflections about the author's time, and about himself, his life and conceptions of society. Furthermore, we search to analyze the rhetoric in the play and we attempt to create a psychological profile of the characters involved. All of our peripheral scope was made due to the translation of *Hecuba*, by Euripides, a translation that intends to be accessible and fluid, conversational and, mainly, directed towards the representation on stage.

Keywords: Theatre, Euripides, Hecuba.

Sumário

<u>INTRODUÇÃO</u>	<u>17</u>
<u>CAPÍTULO 1: UMA ÉPOCA E UM AUTOR PARTICULAR.....</u>	<u>26</u>
<u>CAPÍTULO 2: TRAGÉDIA, TEATRO E TRADUÇÃO.....</u>	<u>49</u>
<u>CAPÍTULO 3: A RETÓRICA NA PEÇA E NO TEATRO</u>	<u>68</u>
<u>CAPÍTULO 4: UM OLHAR SOBRE AS PERSONAGENS</u>	<u>81</u>
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	<u>104</u>
<u>REFERÊNCIAS</u>	<u>107</u>
<u>HÉCUBA</u>	<u>119</u>

PARTE I

INTRODUÇÃO

Dentro dos estudos da tradução, a especificidade da teoria da tradução do texto teatral escrito ainda não foi bastante estudada no Brasil. Temos um campo de pesquisa incipiente e a situação se agrava no que diz respeito ao teatro antigo. Pretendíamos, pois, estudar Eurípides, a peça *Hécuba* e, paralelamente, estudar e empregar a teoria da tradução aplicando-a ao teatro, além de traduzir a peça.

O teatro grego tem sido traduzido inúmeras vezes por grandes estudiosos e grandes nomes; contudo, tais traduções apresentam certa defasagem no panorama contemporâneo dentro de uma análise voltada para a representação nos palcos, devido à sua sintaxe e semântica impróprias para a oralidade. Em razão disso, pretendíamos hipotetizar e aplicar nossos experimentos na tradução deste gênero. Buscamos minimizar o distanciamento entre as traduções acadêmicas e a execução cênica, além de oferecer uma perspectiva de tradução preocupada não somente com o texto literário e a beleza estética das palavras, mas também com o acesso do ator ao texto; com a comunicação interpessoal e a representação. Vários dos pressupostos teóricos nos quais nos fundamentamos foram sistematizados por Barbosa, que em sua apresentação à tradução de *Ícneutas*¹ disse privilegiar “a elaboração de um texto em sua exequibilidade cênica” (2012, p. 14). Nesse sentido, entendemos que o estudo da força da retórica, do poder imagético das palavras e do conjunto palavra-imagem-teatro se faz necessário no panorama contemporâneo. Para tanto, buscamos uma estreita relação entre a filologia, a teoria e a prática da arte tradutória, tal como Susan Bassnett (2003, p. 129) indica ser necessário².

Para nós, o teatro representa a arte corporal, visual, tangível; representa também a capacidade de envolver o outro mais que individualmente, de erigir no coletivo as percepções do mundo e de materializar a dor e a alegria nesta percepção; é a expurgação através da letra e da poesia plenas, grávidas de imagens, sons e gestos. É, pois, uma arte que toca o ‘leitor’ enquanto está silencioso e particularmente despojado, mas que, quando se faz carne, modifica e interfere no real. Entendemos que o teatro – texto e

¹ SÓFOCLES. *Ícneutas*. Tradução de Tereza Virginia Ribeiro Barbosa. Belo Horizonte. Ed. UFMG: 2012.

² BASSNETT, Susan. Problemas específicos da tradução literária. Em *Estudos da tradução*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. p. 128-174.

encenação – deve ser uma arte que busca a atenção do espectador para arrebatá-lo de si e para que ele possa se enxergar por meio dos acontecimentos que arrolam e fundam o ser fictício e o ser presentificado. O teatro é palavra viva, é som e cor, é a possibilidade manifesta diante dos olhos de quem o vê e ouve. É, portanto, a nosso entender, a mais bela e completa de todas as artes, uma vez que envolve todos os sentidos humanos. Assim, a tradução do teatro nos permitiu abordar a literatura clássica pelo viés da língua e da cultura.

No Brasil, a educação secular pretende educar o maior número de pessoas para o entendimento e apreciação das grandes obras, dentre elas, o teatro grego. Deste modo, intentamos que as obras da antiguidade sejam traduzidas com qualidade acadêmica e filológica, mas que sejam igualmente acessíveis para um público não elitizado. Acreditamos que uma opção não exclui a outra e que nosso propósito não é disparatado, uma vez que a compreensão do teatro grego – dos gregos – não se restringia a uma pequena parcela da sociedade, capaz de ler e escrever com erudição.

Pensando também nas questões culturais, buscamos uma leitura global da obra não nos focando somente em um aspecto da peça, mas tratando de abarcar, tanto quanto possível, a maior quantidade de itens que podem ser privilegiados em uma tradução. Para Bassnett (2003, p. 145), a concentração em um aspecto particular do texto (a métrica, por exemplo) em detrimento de outros, “leva o tradutor a ignorar frequentemente que o texto literário é composto de complexos sistemas que extravasam as suas próprias fronteiras”. Se a leitura do tradutor desconsiderar a estrutura global da obra e sua relação com o tempo e o espaço em que foi produzida, os elementos essenciais de origem se perdem, pois “cada época produz seus próprios signos, que se manifestam em modelos sociais e literários” (BASSNETT, 2003, p. 145). Queríamos justamente respeitar, o mais possível, os complexos sistemas que tornam a tradução um ato não somente científico, mas político, social e cultural. Pretendíamos, sobretudo, pensar na ‘legibilidade’ da tradução (BERMAN, 2007, p. 66)³, observando o ‘tecido cultural das línguas de partida e de chegada’ (ROSAS, 2003, p. 134)⁴.

O objetivo primordial deste trabalho foi apresentar uma tradução capaz de captar e expressar as necessidades e possibilidades da representação teatral na atualidade,

³ BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro. Ed. 7 letras: 2007.

⁴ ROSAS, Marta. Por uma teoria da tradução do humor. *DELTA*, 19: Especial, (2003), p. 133-161.

elevando a capacidade dramática e corporal do texto, bem como tornar o texto acessível a qualquer cidadão. Esperamos contribuir para uma teorização acerca da tradução de textos teatrais, e no caso do teatro grego, induzir a uma análise em torno do convencionalismo que tem regido a tradução há vários séculos.

Uma vez que esta tradução está voltada não apenas para a leitura, mas também para os palcos, ela não se desdobra apenas sobre os aspectos especificamente literários, linguísticos e estéticos – condições imperativas para traduzirmos os recursos retóricos de Eurípidés. Preocupamo-nos também com a desenvoltura da palavra na boca do ator, com a necessidade do uso de dêiticos, de pronomes pessoais específicos, de localizações cênicas das figuras de linguagem e pensamento, marcando a força da oratória teatral e procurando didascálias que nos orientassem especificamente no processo de representação para o público. Não nos parece que a oposição ‘voz teatral’ e ‘voz literária’ tenha sido ignorada por aqueles que escrevem e escreveram teatro desde a Antiguidade, pois já Aristóteles observara uma estreita relação entre o uso da palavra no texto e a língua falada (1449a-1449b)⁵. Para tanto, objetivamos o estudo cuidadoso da retórica cênica e da transposição de sua força à expressão literária. Buscamos entrever as marcas corporais no texto, seu processo de transmissão na escrita e de recepção do ouvinte ou espectador.

Eurípidés representa a própria rebeldia, a explosão do desejo de inovar, de quebrar com a tradição. Tal como afirmou Murray, ele “é o filho de uma forte e esplêndida tradição e também o mais feroz de todos os rebeldes contra ela, ao lado de Platão”; tendo em seu estilo a “clareza como palavra de ordem” (1913, p. 13-14)⁶. É exatamente em busca dessa clareza no estilo que trabalhamos.

Como foi dito, pretendíamos uma tradução clara e direta, capaz de alcançar qualquer público e que não estivesse voltada para a erudição ou para um vocabulário de difícil acesso. Buscamos traduzir dentro da construção sintática da língua portuguesa,

⁵ Aristóteles. *Poética*. (1449a). Tradução e notas Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

⁶ MURRAY, Gilbert. *Euripides and his age*. The University Press, Cambridge: 1913. “Euripides is the child of a strong and splendid tradition and is, together with Plato, the fiercest of all rebels against it.” ““Clarity”—saphêneia—was the watchword of style in Euripides””. (Todas as traduções aqui apresentadas são de nossa autoria, salvo quando mencionado o tradutor. Devemos, entretanto, esclarecer que na maioria das vezes, preferimos parafrasear os autores a manter citações diretas intermitentes, o que consideramos que tornaria a leitura do texto cansativa e entrecortada. Ainda assim, expomos em notas os textos em língua estrangeira.)

respeitando os valores mais coloquiais possíveis, a fim de que diretor e ator não encontrem empecilhos na dicção e no tratamento corporal ou gestual, além, é claro, de buscar, especialmente, a compreensão clara do teatro grego por parte do leitor e espectador brasileiro contemporâneo, respeitando ainda a profundidade e a beleza do texto grego, acreditando que estas duas vertentes não excluem uma à outra.

Todos os nossos estudos acerca do autor, da época – incluindo sua cultura e política –, do aspecto social e da retórica transitaram em torno especificamente da tradução, observando ainda a relação dos pontos citados com a nossa época, nossa cultura e o nosso público receptor, segundo a orientação de Lambert⁷ (2011, p. 193, 221). Talvez, por nos centrarmos na tradução em si, tenhamos sido, algumas vezes, superficiais na demonstração do conteúdo histórico, já que extraímos dele somente o que nos pareceu essencial.

Não nos dispomos a encarar este estudo como algo meramente contemporâneo, mas focamos nossos objetivos nas mais diversas opiniões possíveis a respeito do tema e das personagens, a fim de construir uma visão particular que buscasse a completude e que respeitasse os conhecimentos já alcançados acerca do poeta e da obra; trazendo novo lume e frescor a *Hécuba*. Não nos coube, portanto, fazer um estudo comparativo de traduções, nem tão pouco enumerar aquelas que não seriam palatáveis nos palcos. Não nos ativemos a questões de julgamento quanto à qualidade do que já foi feito, mas esperávamos chegar a uma tradução fluida, que pudesse ser representada e compreendida na íntegra.

Partindo de leituras críticas que abarcam tanto a peça *Hécuba* como o estudo das personagens – questionadas em seu discurso, segundo Anne Ubersfeld⁸ (2013, p. 69) –, a cultura da época euripidiana, a estrutura social, os estudos acerca do autor e de sua capacidade narrativa e retórica, do teatro e do texto clássico, expomos nossas considerações, as quais, contudo, não se firmam como rótulos, mas servem de guia a respeito do modo como a tradução se encaminhou e como pretende ser vista.

⁷ LAMBERT, José. *Literatura e tradução: textos selecionados*. Org. Andréia Guerini, Marie-Hélène Catherine Torres e Walter Costa. Rio de Janeiro: 7 letras, 2011.

⁸ UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução José Simões Almeida Júnior (coord.), Edvanda Bonavina da Rosa, Lídia Fachin e Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013. A autora diz que “a personagem do teatro está em crise”. “Dividida, explodida, distribuída em vários intérpretes, questionada em seu discurso, reduplicada, dispersa, não há violência que a escritura teatral ou a encenação contemporânea não lhe imponha” (2013, p.69).

Realizamos a tradução, buscando uma concentração em traços particulares das personagens e dos coletivos, no estilo de fala, na personalidade e, especialmente, no perfil psicológico⁹, para tentarmos deixar marcado no texto, a diferenciação dessas personagens com suas peculiaridades.

Enfrentamos o que chamamos de prova de palco e formalizamos leituras dramáticas, com auxílio de atores e diretores de teatro, para que estes pudessem interferir e opinar sobre as facilidades ou dificuldades que encontraram na dicção e na compreensão textual. Este tipo de trabalho vem sendo feito, no Brasil, por Barbosa e comprovou sua eficácia no resultado da tradução de *Medeia*¹⁰. Essa etapa não consistiu apenas um experimento, mas é parte efetiva do processo tradutório. Ou seja, após a conclusão da tradução, foi feita uma revisão gramatical, lexical e sintática. Em seguida, o tradutor passa a considerar o que se pode chamar de revisão prática: análise da acessibilidade do texto preparado, inserindo alterações adequadas, de acordo com as sugestões e participações dos atores. Neste momento, objetivávamos captar opiniões múltiplas acerca da leveza e fluidez do texto¹¹. Finalmente, para o trabalho que aqui apresentamos, pretendíamos chegar – e esperamos tê-lo conseguido – a um texto concluído, que agradasse a um público distinto, não somente aquele já iniciado nos estudos da língua e literatura gregas, e que agradasse também aos que, de fato, encaram a tragédia grega, tornando-a realidade por meio da representação.

A eleição da peça *Hécuba*, de Eurípides – que segundo Galiano (1968, p. 345)¹², pode ser registrada como pertencente à produção do ano de 424 a.C.^{13 14}, pois alguns de

⁹ KOFFKA, Kurt. *Princípios da Psicologia da Gestalt*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975. Koffka além de tratar as definições acerca da psicologia e de um amplo estudo sobre o comportamento humano e a relação deste comportamento com os sistemas culturais e sociais, estuda a estabilidade, a articulação e a formação de grupos psicológicos.

¹⁰ Eurípides. *Medeia*. Direção e coordenação geral Tereza Virginia Ribeiro Barbosa; Tradução Trupersa (Trupe de tradução de teatro antigo). São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

¹¹ Agradecemos aos artistas que colaboraram neste processo: Andreia Gravello Martins, Josiane Felix, Alessandra Stela, Maria Bouchardet, Marinho Oliveira, Edu Costa e Marco Túlio Zerlotini.

¹² GALIANO, M. Fernández. Estado actual de los problemas de cronología euripea. *Actas Del III Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid: 1968.

¹³ Mitchell-Boyask diz que para o leitor não-especialista, a diferença na data de produção (entre 425 e 423) é bastante insignificante, uma vez que o mundo psicológico e moral do drama não são moldados pelos acontecimentos de um determinado ano, mas pela crise mais geral na *pólis* ateniense trazida pela Guerra do Peloponeso (431-404) e por forças culturais, tais como a sofística, que desencadearam o poder da retórica e questionaram concepções tradicionais de moralidade e religião. (2006, p. 15)

Eurípides. *Hecuba*. Introduction, Translation and commentary - Robin Mitchell-Boyask. Newburyport: Focus Classical Library. 2006.

seus versos são parodiados por Aristófanes¹⁵, nas *Nuvens* (423 a.C.), e porque também alude à festa purificatória de Delos (425 a.C.)¹⁶ – representa um desafio no campo da tradução tanto quanto é desafiadora a tradução de qualquer obra distante no tempo e no espaço, quanto pela impossibilidade da obtenção de certezas indissolúveis no campo filológico e cultural. Evidentemente, fez-se necessária, para uma tradução adequada, especial atenção à capacidade retórica – típica do período clássico – da protagonista, o que nos levou a tentar reproduzir as escolhas do dramaturgo antigo. Além disso, consideramos a perspectiva de Walton¹⁷, que diz que *Hécuba* é uma tragédia facilmente apreciável hoje, pois diz respeito à vingança, esticando um longo braço desde o passado até o futuro, mesmo que apresentando severamente as afrontas e transgressões da Antiguidade (2009, p. 97)¹⁸. Trata-se de uma peça, na qual a protagonista “encontra alívio e alegria na vingança mais cruel” e temos nossa própria humanidade e compaixão

“For the non-specialist reader, the difference between a production date of 425 and 423 is fairly insignificant, since the drama's psychological and moral world is not shaped by the events of any particular year, but by the more general crisis in the Athenian polis brought on by the Peloponnesian War (431-404) and by cultural forces such as the Sophist who had unleashed the power of rethoric and questioned traditional conceptions of morality and religion.”

¹⁴ William Arrowsmith afirma que a métrica utilizada sugere o ano de 424 como o da produção da peça. “It is not certain when Euripides’ *Hecuba* was first produced, but metrical consideration suggest a date of around 424 BCE.” Há estudiosos que acreditam que a peça seja de 425, um dado que não podemos afirmar com absoluta clareza, uma vez que, por um lado, a determinação da data poderia estar ligada à estrutura métrica das obras do autor, mas, por outro, no caso de *Hécuba*, não nos tenha chegado sua inclusão nas listas produzidas na Antiguidade pelos escoliastas a respeito do ano de produção ou representação.

Euripides. *Hecuba*. Translated and introduction by William Arrowsmith. Edited by David Grene and Richmond Lattimore – The University of Chicago – 2013. Edição Kindle.

¹⁵ARISTÓFANES. *Las nubes*. Tradução de Francisco Rodrigues Adrados. Madrid: Cátedra. 2008. (Versos 172 e 718)

¹⁶ Hadley (1894, p. 65) diz que depois que caiu em desuso, a prática da festividade na ilha de Delos foi restaurada pelos atenienses em 426 a.C. quando da purificação daquele local. (Tucídides – V. I – nos diz que a purificação consistiu na deportação dos habitantes; e que isso aconteceu em 422 a.C.) Por outro lado, segundo Hadley, na época da produção de *Hécuba* (425 a.C.), este renascimento estaria fresco na memória dos homens. Note-se ainda que nos versos 455-465 Eurípides menciona a ilha.

Euripides. *Hecuba*. Introduction and notes by W. S. Hadely. New York: Cambridge University Press. 1894. “After falling into desuetude, the Delia was restored by the Athenians in 426 B.C., and the island purified. (Thuc. V. I. tells us that the competition of the purification consisted in the deportation of the inhabitants: this took place in 422 B.C.) At the time of the production of *Hecuba* (425 B.C. probably), this revival would be fresh in men's memories, and suggested to Eur. no doubt the mention of the island in this place.”

¹⁷ WALTON, J. Michael. *Euripides – our contemporary*. London: A&C Black Publishers Ltd. 2009.

¹⁸ “No tragedies should be easier to appreciate today than those which relate to revenge, stretching one long arm backward into the future even as the other points grimly to the affronts and transgressions of the past.”

posta à prova por Eurípides, “tão bom em manipular o paradoxo moral”¹⁹ (WALTON, 2009, p. 104).

Buscamos explicitar, ademais, a dor de uma mãe, que logo no princípio da peça relata seu sonho²⁰ acerca da morte dos filhos, buscando um adivinho(a) que o possa interpretar; seu sofrimento enquanto rainha destituída de seu trono e enquanto viúva, posto que tal é a temática central da peça; tema que, segundo Hadley (1894, p. IX)²¹, parece ter sido tirado de uma das lendas não-homéricas, possivelmente de Ἰλίου πέρσις/*Ilíou pérsis*, de Arctinus de Mileto²².

Entendemos que Eurípides, projetando todo esse jogo em torno do período consecutivo à derrocada de Tróia, visou a uma ação sociopolítica pelo teatro que ainda hoje é pertinente no que diz respeito aos estudos de gênero, aos estudos da guerra, aos estudos das técnicas de “manipulação pelo discurso” (LEFEVERE, 1997, p. 111-124)²³.

A dramaticidade das falas da matriarca (que pode assumir um tom às vezes patético) envolve e instiga o espectador a ponto de fazê-lo crer justa a crueldade com que ela se vinga pela traição do hóspede Poliméstor. Podemos inferir que a vingança é justamente pela traição sofrida, e não pela morte do filho; caso contrário, a rainha troiana desejaria também vingar-se dos aqueus – e do atrida, a quem tratou, particularmente, com certa ‘bajulação’ – pela morte de cada um de seus filhos, em especial de Polixena, a qual parecia lhe haver tocado profundamente. A morte de

¹⁹ “Who finds relief and joy in exacting the most vicious revenge for all of it on someone who was responsible for only a part of it. And because Euripides is so good at manipulating moral paradox, our own humanity and compassion are put to the test and, in all probability, submerged beneath the gratification of retribution.”

²⁰ Vaschide e Piéron (1902, p. 166) separam os sonhos na Antiguidade em categorias e afirmam que neste período a mitologia se fundia com a real significação dos sonhos e acreditava-se na oniromancia, interpretação dos sonhos por parte de um adivinho.

“At this period, mythology was merged with, or rather was displaced by, oneiromancy, which sought to interpret and explain the prophetic significance of dreams. Among dreams of the second category in the new terminology are to be included dreams of direct and distinct prevision and the enigmatical symbols which the soothsayers make it their business to interpret.”

VASCHIDE, N.; PIÉRON, H. Prophetic dreams in Greek and Roman Antiquity. *The Monist*, Vol. 11, No. 2 Jan., 1901, p. 161-194.

²¹ Eurípides. *Hecuba*. Edited by W. S. Hadley, with introduction and notes. New York: Cambridge University Press. 1894.

²² “The subject of the play seems to have been taken from one of the non-Homeric legends of the epic cycle, contained possibly in the Ἰλίου πέρσις, of Arctinus of Miletus, an early poet of eighth century B.C.”.

²³ LEFEVERE, André. *Traducción, Reescritura y la manipulación Del Canon literario*. España: Ediciones Colegio de España, 1997.

Polixena é a mais imediata na peça e ocupa a primeira parte do drama – se é que poderíamos dividi-lo²⁴.

Tal como em outras de suas peças, nessa, Eurípides outorga à mulher uma capacidade retórica inusitada para a época. Hécuba, desiludida com o que lhe restava de vida, desonrada, destituída do seu caráter e posição de rainha, vendo sua filha sendo-lhe retirada dos braços para que fosse sacrificada, usa todos os argumentos possíveis para convencer Ulisses a exortar os aqueus a não sacrificarem a jovem donzela em honra de Aquiles. Ela mesma, conhecedora dos ardis do herói, usa ardis para tentar convencê-lo. Vendo-se derrotada no uso de seus argumentos e tendo perdido a filha, descobre que já não vivia seu rebento mais jovem, Polidoro. Também com ardis, convence o atrida Agamêmnon a ajudá-la, ainda que veladamente, convencendo-o a agir tal como ela

²⁴ Conacher diz em nota (1961, p. 1) que Spranger e Delebecque (na primeira metade do século passado), ao lado de outros teóricos, alegaram uma disjunção na peça *Hécuba* e tentaram provar que o episódio de Poliméstor não fazia parte da concepção dramática original da peça. Spranger se baseou na teoria de Verral que afirmava que Eurípides escrevia peças curtas para sua produção particular e que posteriormente as aumentava para apresentações em festivais, preocupando-se pouco com a adequação ao tema original.

“Among the more extreme critics of the alleged disjunction between the parts of the Hecuba, Spanger [...] and E. Delebecque [...], both seek to prove that the Polimestor episode had no part in the original dramatic composition, which was a tragedy on the Polixena theme. Spranger’s explanation of what happened follows the theory, familiar to readers of Verral and his followers, that Euripides sometimes composed shorter plays for private production and then expanded them to festival length by adding material with [...] scant concert for its suitability to the original theme.”

CONACHER, D. J. *Euripides’ Hecuba*. The American Journal of Philology. Vol. 82, No. 1. Jan., 1961, pp. 1-26.

Por outro lado, Charles Segal (1974, p. 109) diz que “há uma unidade temática que se apóia, ao menos em parte, na interligação caracteristicamente Euripidiana entre a guerra, a monstrosidade, a violência bárbara, as mulheres, e a atmosfera erótica do sacrifício de Polixena.

“But there is also a thematic unity that rests, at least in part, on the characteristically Euripidean interconnection between war, monstrosity, barbarian violence, women, and the erotic-atmosphere of Polixena’s sacrifice.”

SEGAL, Charles. *Violence and the other: Greek, Female and Barbarian in Euripides’ Hecuba*. Transactions of the American Philological Association. 1974, Vol. 120, 1990, pp. 109-131.

O tema foi também tratado por Kirkwood, que fala da discordância dos teóricos, e diz em princípio parecer haver duas Hécubas na mesma peça – uma que aceita resignadamente a morte da filha, e outra que se vinga – mas se na primeira situação, a morte de Polixena, Hécuba é escrava, e o costume exige o sacrifício para o herói Aquiles; na segunda, ela reivindica a lei, a lealdade do hóspede, a justiça de Zeus e dos homens, por meio da persuasão.

“There seems, moreover, to be two Hecubas: one is a figure of passive suffering, who fels herself tortured by the cruelty of Odysseus and the Greek army, is grief-stricken at the fate of her daughter, and yet maintains in spite of her suffering a restraint and a stability, inspired, as she herself says (591-2), by the heroic example of Polixena; in sharpest contrast there is the vengeful Hecuba, the fiend incarnate, moral precursor of the ‘prowling hell-hound, baying on the plans of Troy’.” (1947, pp. 61-2)

KIRKWOOD, Gordon M. *Hecuba and Nomos*. Transactions and Proceedings of the American Philological Association. 1947: Vol. 78, pp. 61-68.

designara. Convence as cativas troianas – que não aparecem na peça – a auxiliá-la nos seus propósitos de assassinar os filhos de Poliméstor e de cegá-lo, pois já era passada em anos e não teria força suficiente para empunhar arma contra três. Especialmente porque era mulher, ela se faz do poder da multidão, utilizando-se da força do número contra a força masculina. Não usa venenos, como acontece, por exemplo, em *Medeia*, algo que seria natural das mulheres, e como, aliás, foi levantado por Agamêmnon no verso 878.

Tudo acontece em terra Trácia, enquanto os aqueus esperam um bom vento para zarpar em direção à pátria. No final da peça, em mais um de seus excelentes discursos, a rainha vencida manipula a opinião dos aqueus para que não fosse julgada culpada da morte dos filhos de Poliméstor, nem de tê-lo cegado, e que pudesse celebrar o funeral de seu filho junto a Polixena, sem causar desentendimentos entre os aqueus e Agamêmnon; já que, segundo a fala do atriada, os guerreiros não aceitariam o funeral do jovem morto, pois sendo filho de Príamo e irmão de Heitor, ele representava um inimigo para as tropas.

Capítulo 1: Uma época e um autor particular

- Política, guerras, sociedade

O esboço do perfil da época de Eurípides é importante para demonstrar o porquê dos problemas enfrentados pela sociedade de sua época, e como estes problemas influenciaram autor e obra. Cremos que entender o contexto de criação ajuda a captar, na modernidade, as questões e posturas que devemos tomar na tradução.

Trata-se de uma Atenas criadora de uma consciência política, desgastada emocionalmente pelas muitas guerras, passando por mudanças na estrutura política e jurídica, que enfrenta momentos ora de êxito, ora de derrota. Uma Atenas que, segundo Mossé²⁵, foi “sacudida por violentos distúrbios” (1987, p. 8), dominada, em princípio, “por uma aristocracia guerreira, dona da terra e do poder político, comandante da justiça e do direito” (1987, p. 12).

O século anterior a Eurípides foi marcado por questões internas de ordem política. O regime tirânico que vinha comandando Atenas é questionado pela população e colocado em xeque. No final do século VI, em 594, após a expulsão dos tiranos, com a ideia básica de constituir uma nova união no Estado e uma organização militar eficiente, Sólon²⁶ é eleito arconte²⁷. O rápido empobrecimento dos camponeses e sua demanda pela participação nas decisões políticas o levam a estabelecer uma primeira reforma que incluía a distribuição dos direitos políticos e obrigações dos cidadãos (FUNKE, 2001, p. 5)²⁸. Uma reforma que estava, contudo, atrelada à situação patrimonial dos indivíduos²⁹. A publicação das bases jurídicas da *pólis* se converteu na expressão visível de uma nova ordem estatal que pretendia desvincular a política das famílias nobres dirigentes e

²⁵ MOSSÉ, Claude. *Historia de una democracia*: Atenas. Ediciones Akal: Madrid, 1987.

²⁶ Mossé diz que Sólon “pertencia à aristocracia, entretanto, quer pelo seu bom temperamento, quer por necessidade, havia sido induzido a viajar, o que o colocava um pouco à margem da aristocracia tradicional” (1987, p. 14)

²⁷ O código de Dracon, segundo Mossé (1987, p. 13), instaurado “nos últimos anos do século VII, constitui a primeira tentativa, ainda que limitada aos assuntos criminais, de instituir um direito comum e dar fim às práticas de vingança familiar até então dominante da situação política da *pólis*”. Estas leis, contudo, “não atacaram o monopólio político da aristocracia e tampouco ameaçaram seu domínio social”.

²⁸ FUNKE, Peter. *Atenas Clásica*. Traducción de Rosa Pilar Blanco. Madrid: Acento Editorial: 2001.

²⁹ O fator mais significativo desta nova lei se encontra na escritura delas e na sua exposição pública, o que tornava a nova jurisdição mais compreensível e judicialmente reclamável (FUNKE, 2001, p. 6).

fomentar a participação direta dos cidadãos³⁰. Isso debilitou a posição da nobreza e despertou a consciência da população para o que viria no século seguinte.

As intervenções de Sólon, ainda que com resultado lento, modificariam a estrutura social da Ática, mas após sua retirada da vida política a agitação volta a aparecer, e, passados dois anos de anarquia, ressurgem, com maior força, as lutas entre a aristocracia pelo poder e o comando. Por volta de 561 a.C. dois partidos políticos se opõem em disputa aberta – em uma oposição basicamente regional. Observando a contenda entre os dois partidos, Pisístrato constituiu um terceiro partido com caráter democrático – embora ele esteja inscrito em um perfil de tirano tradicional da época arcaica – “levantando contra a aristocracia a massa empobrecida que esperava certas vantagens materiais”. (MOSSÉ, 1987, pp. 16-17)

Assim, na metade do século VI, alguns anos após a incipiente libertação do antigo regime, Pisístrato consegue se impor novamente como tirano de Atenas³¹, sem, entretanto, alterar profundamente as medidas de Sólon. Foi um período de grande enriquecimento, devido às novas técnicas de fabricação e desenho da cerâmica, além da produção de vinho e de azeite de oliva, que fortaleceu o comércio, a indústria e o artesanato, e acabou por expulsar outros competidores, levando Atenas a uma posição de destaque (FUNKE, 2001, p. 7). Além de se iniciar a construção de um sistema de aquedutos, as festas Panateneias e as Dionisíacas foram fomentadas pelo governo tirano, contando com a participação da população em competições artísticas e desportivas. “Homenagens e ofertas reúnem-se na Acrópole, e as grandes festas religiosas são o pretexto para afirmar a primazia da cidade de Atena, para onde convergem os melhores artistas e as mentes mais penetrantes de todo o mundo grego” (MOSSÉ, 1987, pp. 8-9) no decorrer dos séculos VI e V.

³⁰ Mossé (1987, pp. 14-15) diz que Sólon “dividiu os cidadãos em quatro categorias, que sobreviveram ao longo da história de Atenas. Os dois primeiros, pentacosiomédinos e cavalheiros, títulos reservados aos principais magistrados. Os zeugitas, reservados aos agricultores de média condição, capazes de serem equiparados a hoplitas. A última classe, os tetes, englobava outros atenienses, a massa de camponeses pobres e os artesãos não estrangeiros. Que intenção orientava essa nova divisão dos cidadãos? Certamente teve, desde o início, um objetivo preciso: definir cargas militares de cada um. Mas o fato de que esta definição tenha sido feita em função da fortuna e não do nascimento – o que em primeiro lugar comportava uma divisão da classe privilegiada em duas classes distintas – trazia à tona uma profunda mudança de mentalidade: a vontade de Sólon de fazer subsistirem as velhas maneiras aristocráticas por meio de novos critérios”.

³¹ Mossé diz que essa situação retrata a ingenuidade do povo ateniense e a necessidade de cautela quando nos referimos à opinião pública de Atenas (1987, p. 18).

Com o passar do tempo e o fortalecimento da consciência política, a população começa a se opor ao governo tirano. Em 514 a. C., após a morte de Pisístrato, seus filhos, Hiparco e Hípias assumiram o poder, mas logo sofreram um atentado, no qual Hiparco foi assassinado³². Hípias, então, precavido, decidiu endurecer o regime tirânico (MOSSÉ, 1975, p. 20) – o que aumentou o descontentamento em todas as classes sociais. Para derrotar tal governo, Clístenes subornou o oráculo de Delfos para que convencesse os espartanos a interferirem na situação ateniense. Assim lograram depor Hípias, que encontraria refúgio junto aos persas.

A nobreza, que esperava recuperar sua posição, conseguiu, em 508, que Iságoras, um de seus representantes, fosse elevado ao cargo de arconte com o propósito de tentar fazer com que a sociedade voltasse ao velho regime, dominada pelos nobres. Nesse ínterim, Clístenes começou a propagar a ideia de uma ampla reestruturação que garantiria uma participação política aos cidadãos de forma mais direta, conseguindo, com isso, o apoio de uma grande massa. Iságoras, vendo o perigo se aproximar, pediu apoio aos espartanos, que interferiram novamente na situação política ateniense e expulsaram Clístenes e as famílias de 700 partidários dele. Em uma tentativa de dissolver o conselho, Iságoras provocou a massa cidadã, que não estava disposta a novamente se tornar incapaz politicamente, e foi cercado, junto com os soldados espartanos, na Acrópolis. Funke (2001, p. 5) assim descreve a situação:

O acontecimento vivido no ano de 508 a.C. nas colinas da Acrópolis foi realmente insólito: uma massa enfurecida de atenienses assediou a fortaleza, atrás de cujos muros tinham se atrincheirado Iságoras, o supremo mandatário de Atenas, e o rei de Esparta, Cleómenes I, com algumas centenas de partidários e soldados espartanos. Após o terceiro dia³³ os assediados tiveram que se dar por vencidos. Aos espartanos foi permitido que saíssem livremente, e Iságoras conseguiu fugir sem ser descoberto entre as tropas em retirada; entretanto, seus seguidores foram detidos e executados.

Em 506 a.C. Clístenes apostou em uma ampla reorganização de toda a cidadania. Reformou a constituição da antiga Atenas, ampliando o poder da Assembleia criada por Sólon, permitindo que o cidadão votasse independente de sua renda (desde que tivesse mais de 25 anos e fosse filho de pai e mãe atenienses), criando, a partir daí, o princípio

³² Tucídides – I, 20 – diz que apenas Hípias assumiu, uma vez que era o mais velho, e Hiparco foi assassinado em uma conspiração contra o próprio Hípias, mas os conspiradores, sabendo que não conseguiriam escapar caso esperassem pelo tirano, mataram o irmão mais novo daquele antes de recuarem.

³³ Mossé diz que o sítio foi de dois dias (1987, p. 21).

de uma igualdade perante a lei e o direito e a possibilidade de ocupação em cargo público. Foi, assim, instituído um conselho de quinhentos membros, a *Bulé*, votado anualmente e formado por cidadãos maiores de trinta anos que não podiam servir mais de duas vezes. A *Bulé* passou a ser a base do novo regime³⁴. Entretanto, os Estados vizinhos consideraram que a brusca mudança do regime de Atenas seria um sinal de debilidade, e Cleómenes, o citado rei de Esparta, tentou recolocar Iságoras no poder como tirano, mas fracassou. O suposto futuro tirano teve suas propriedades confiscadas e foi condenado à morte.

Clístenes morre em 492 a.C. (FUNKE, 2001, p. 14). O ideal de isonomia que inspirou as reformas de Clístenes parte de um sentimento igualitário anterior, de quando a aristocracia começa a perder o domínio e a tirania começa a ser combatida.

Este contexto político e social lançou as bases para a sofística³⁵, que pode ser entendida como a predominância da ética aristocrática e pelo gosto da crítica à imagem tradicional das divindades, postas em voga. O contexto histórico sugere um comércio diferenciado, o despertar do indivíduo e a ampliação dos horizontes devido à política de colonização, preparando o terreno para o novo movimento, que, na década de 50 do século V, já é bastante evidente e reconhecido. Alguns mestres viajavam de cidade em cidade realizando discursos públicos para atrair pessoas, de quem cobravam taxas para oferecer-lhes educação. Em termos gerais, a sofística, segundo Bárbara Cassin, foi um movimento de pensamento que seduziu e escandalizou toda a Grécia. O foco central de seus ensinamentos concentrava-se no *lógos* ou discurso, em estratégias de argumentação no campo linguístico e retórico. Com a técnica auferida dos estudos da sofística os oradores sabiam conduzir uma assembleia e convencer os juízes. Para os sofistas, a virtude poderia ser ensinada; discutiam política, moral e religião. A arte da palavra permitia alcançar o êxito na cena política e social (BRISSON, 2000, p. 107-133)³⁶. Os sofistas surgem como uma preparação para o exercício do poder na cidade e aportam

³⁴ Segundo Mossé (1987, p. 23), “A criação dessa nova *bulé* se manifesta como o aspecto mais importante da obra política de Clístenes. A *bulé*, efetivamente, seria o órgão essencial da democracia ateniense, preparando as sessões da Assembleia, escrevendo os decretos e fazendo, ademais, o papel de um alto tribunal de justiça”.

³⁵ CASSIN, Bárbara. Sofística. Em *El saber Griego: Diccionario Crítico*. De Jacques Brunschwig y Geoffrey Lloyd, con la colaboración de Pierre Pellegrin. Traducción y adaptación de Marie-Pierre Bouyssou y Marco V. García Quintela. Ediciones Akal. Madrid: 2000. (pg. 744-757)

³⁶ BRISSON, Luc. Los sofistas. Em *CANTO-SPERBER, Monique. Filosofía griega : de Tales a Aristóteles*. Buenos Aires : Editorial Docencia: 2000. (pg. 107-133)

intensidade ao caráter contraditório da vida política, pois o domínio da palavra está diretamente relacionado ao desenvolvimento da prática pública.

Ainda no século VI, a partir de 546 a.C., os persas tinham começado as invasões que culminariam nas Guerras Médicas. Atenas, por outro lado, começa, em princípios do século V, uma campanha de colonização e redistribuição de terras, tentando invadir, inclusive, territórios conquistados pelos persas, e conseguindo, rapidamente, terras suficientes para a subsistência de toda sua população. Mas a ameaça de uma campanha persa contra a Grécia era iminente – “parece que os gregos esqueceram o que os dividia para lembrarem-se de sua origem comum” (MOSSÉ, 1987, p. 25) – e forçou os Estados Gregos a uma aliança militar – a Liga de Delos, ou Liga Helênica – em 481 a.C. para que a Hélade estivesse protegida, o que amenizou temporariamente os desentendimentos entre Esparta e Atenas. O rei Xerxes I começou neste ano uma grande invasão à Grécia. Com a derrota grega em Termópilas, os persas invadem e incendiam Atenas, que já havia evacuado sua população para Estados vizinhos; entretanto, um ano depois, em 480 a.C.³⁷, com uma frota muito inferior, na Batalha de Salamina – da qual se diz que participou Ésquilo – os gregos venceram magistralmente os persas, fazendo com que recuassem após terem deixado a Ática completamente destruída. Assim que os persas fugiram, a Liga de Delos decidiu avançar e de uma posição defensiva passou para a ofensiva, o que levou à ruptura com o Peloponeso e reacendeu as disputas por hegemonia dentro da Grécia.

Logo da vitória grega, o tesouro da Liga de Delos foi transferido para Atenas, e parte do dinheiro foi gasto na reconstrução da cidade, que começou a recolher tributos ou embarcações de outras cidades-estado transformando a contribuição inicial em impostos que apenas beneficiavam de 8 a 10% da população ateniense, segundo as estimativas de Finley (1989, p. 54)³⁸, e levou a *pólis* a alcançar renomado esplendor e potência marítima. O Estado Ateniense passa a exercer seu poder, com padrões de comportamento avaliados como uma tipologia rudimentar. Finley (1989, p. 47) esclarece por quais meios o Estado grego exerceu seu poder sobre outros:

(...) restrição da liberdade de ação nas relações interestaduais;
interferência política, administrativa e/ou jurídica nos negócios

³⁷ Este pode ter sido o ano do nascimento de Eurípides.

³⁸ FINLEY, M. I. *Economia e Sociedade na Grécia Antiga*. Tradução de Marylene Pinto Michael. São Paulo. Martins Fontes: 1989. p. 43-64.

internos; serviço militar e/ou naval compulsório; pagamento de alguma forma de “tributo”, quer, em sentido estrito, uma soma global regular, quer um imposto sobre as terras, com ou sem a subsequente emigração de colonizadores do Estado imperial; outras formas de subordinação econômica ou exploração, que variam desde o controle dos mares e regulamentos de navegação até a entrega compulsória de mercadorias a preços inferiores aos de mercado, e similares.

Como os atenienses usavam a renda da Liga em proveito próprio, era natural que alguns Estados submetidos, como, por exemplo, Tasos, Mitilene e Naxos, tentassem se libertar; mas não conseguindo organizar suas revoltas, eram esmagados. Em 464, os espartanos adotam uma clara posição de enfrentamento contra Atenas, apoiando os Estados que se sublevavam³⁹.

Efialtes reduziu consideravelmente o poder da aristocracia, e o Areópago passou a julgar exclusivamente os casos de homicídio e crimes religiosos, excluindo todos os direitos de controle legal executivo. Havia uma tensão constante entre os dois regimes. Aristocracia e isonomia (princípio da igualdade entre todos) se sentiam e embatiam veladamente. Em 461, com a morte de Efialtes, Péricles, o primeiro a utilizar o termo democracia⁴⁰ (FUNKE, 2001, p. 28), assumiu o comando e nele permaneceu até 429. A democracia, germinada em Clístenes, trouxe, aos poucos, a ruína da tradicional disputa familiar aristocrática que dominava Atenas. Esse “peso crescente do *demos* urbano conseguiu minar as bases do poder da aristocracia proprietária de terras” (MOSSÉ, 1987, p. 34).

Péricles, então, determina que sob o pagamento de certa quantia, qualquer cidadão, independente de suas propriedades, poderia participar do Conselho, dos tribunais, e concorrer a cargos públicos, inclusive de arconte, o que teria desgastado “os privilégios políticos da aristocracia” (MOSSÉ, 1987, p. 34). Atenas continua sua

³⁹ Neste ano, os espartanos foram obrigados desistir de um ataque por causa de um terrível terremoto que destruiu Esparta, além de sublevações internas na Lacedemônia; obrigando-os ainda a pedir apoio a Atenas (FUNKE, 2001, p. 28). Címon, interessado em um acordo com Esparta, decide, no Areópago, enviar alguns hoplitas e acende um descontentamento considerável na Assembleia popular, recebendo o veredicto de ostracismo, abrindo-se, então, em Atenas uma clara política anti-espartana. Foi sucedido por Efialtes.

⁴⁰ “Democracia em Atenas não era tanto uma expressão da igualdade entre seus habitantes, mas sim um reconhecimento dos direitos do envolvimento político de todos. ‘Todos’ não significa verdadeiramente toda a população, é desnecessário dizer que mulheres, escravos, estrangeiros e menores não tinham representação.” (PAINE, 2007, p. 75) “Democracy in Athens was not so much an expression of the equality of its inhabitants but more a recognition of the rights of political involvement by all. This ‘all’ did not truly encompass all of the population, needless to say. Women, slaves, foreigners and minors had no representation.”

política expansionista, mobilizando constantemente o exército, destruindo uma frota espartana em 455 a.C.. Os êxitos militares desta década proporcionaram a Atenas uma hegemonia nunca antes vivida e que jamais voltaria a alcançar. Após o retorno de Címon do exílio, empreenderam-se enfrentamentos contra a Pérsia e em uma política de conciliação, Péricles firmou um acordo de paz, denominado Paz de Cálias. Devido à constante guerra, o serviço militar era compulsório e todo ateniense deveria servir ao menos durante dois anos. Neste momento, a política de distribuição da cidadania ateniense também rompe ligeiramente os antigos grilhões e já não é necessário que o ‘cidadão’ seja filho de pai e mãe ateniense, embora a decisão de outorgar ou não a cidadania fosse tema discutido em Assembleia. O fato era que quando o indivíduo recebia a cidadania era obrigado a servir durante dois anos nas guerras, e cremos, que pelas muitas e constantes batalhas e pela necessidade de um exército sólido e numeroso, é que se afrouxaram as normas para a obtenção da cidadania.

A Liga do Peloponeso, muito antes estabelecida, se uniu à Liga Helênica durante as Guerras Médicas, mas restaurou-se após a vitória grega. Os Espartanos não estavam dispostos a permitir a consolidação da hegemonia ateniense e durante quase duas décadas as duas potências estiveram envolvidas em conflitos, até que em 445 assinaram um acordo de paz que deveria durar 30 anos. Entretanto, em 440 a.C. Corinto, um importante ponto comercial marítimo – aliada do Peloponeso – recusa um acordo comercial com Atenas. Cócira, colônia de Corinto, pretendia firmar uma aliança com Atenas para ter acesso e domínio do comércio oriental. Os comerciantes de Mégara, também aliada do Peloponeso, sofreram um embargo por parte de Atenas, não podendo mais utilizar dos portos de seu comando, o que gerou uma queda na economia mégara. Todos esses fatores desgastaram a frágil paz entre Atenas e Esparta, e acabaram envolvendo quase todos os estados gregos em uma guerra⁴¹. A política exterior e os problemas sociais trouxeram inevitavelmente a guerra, e como afirmou Struve⁴² (1986, pg. 86), “a consolidação e o aumento do poder de Atenas determinavam em todas as partes o triunfo da democracia, enquanto o princípio básico da política espartana era a implantação de regimes oligárquicos”. O primeiro momento desta guerra, de 431 a 421, é onde está situada a peça aqui em questão. Neste período, os beligerantes destruíam as

⁴¹ A história da Guerra do Peloponeso foi detalhadamente registrada por Tucídides e por Xenofonte.

⁴² V.V. Struve. *Historia de la antigua Grecia* (II). Tradução de M. Caplan e equipe editorial. Madrid: Akal Editor, 1986.

idades e matavam indiscriminadamente, sem, contudo, alcançar nenhuma vitória significativa. Se, por um lado, os espartanos eram superiores por terra, por outro, os atenienses tinham consciência de seu valor por mar. Assim, enquanto os atenienses iam pouco a pouco controlando as terras costeiras e minando o comércio peloponésico; os espartanos assolavam as terras campesinas, acarretando mais pobreza e fome à população, que não recebia a atenção de Péricles, pois este evitava um enfrentamento por terra. O máximo que se fazia era receber no contexto urbano as mulheres e crianças do campo, permitindo-se a devastação da Ática, causando grande indignação popular contra Péricles⁴³. Atenas não estava preparada para receber todos que ali chegavam fugindo da devastação dos campos. Muitos se alojavam inclusive ao redor das muralhas, nos templos e no porto do Pireu. As condições insalubres e a falta de preparo das autoridades para receber e instalar os fugitivos intensificaram a calamidade, principalmente após o aparecimento da peste que veio, aparentemente, da Pérsia e chegou pelo Pireu, segundo informa Struve (1986, pg. 95), que assim descreve a situação:

O êxodo dos campos para a cidade aumentava o sofrimento dos atenienses, sobretudo o dos próprios refugiados. E como não tinham casas e no verão viviam em choupanas pequenas e sufocantes, morriam no meio da maior desordem: os moribundos, qual cadáveres, jaziam uns sobre os outros ou se arrastavam, mais mortos que vivos pelas ruas e arredores das fontes, atormentados pela sede. Os santuários nos quais se instalaram os asilados, em barracas, estavam cheios de cadáveres, porque as pessoas morriam ali mesmo.

A ‘Peste do Egito’, assim chamada, relatada por Tucídides, dizimou cerca de um terço da população ateniense entre 429 e 426 a.C., provocou a morte do líder Péricles em 429 a.C. (deixando Atenas sem um dirigente reconhecido e reavivando as lutas políticas internas entre moderados escravistas, dirigidos por Nícias, e radicais não escravistas, dirigidos por Cleon), gerou muitas revoltas e rebeliões contra a hegemonia ateniense (além de sublevações de várias cidades-estado submetidas, que contavam com o apoio espartano para se libertarem do jugo ateniense), e guerras civis (como em Lesbos e Córçira); retratando os conflitos entre oligarcas e democratas. Ao lado de Demóstenes, Cleon, com suas estratégias financeiras, arma e alcança uma vitória

⁴³ Após a destruição deixada pelos persas, as famílias áticas finalmente estavam conseguindo se recuperar alcançando estabilidade no artesanato e na agropecuária, mas a imparcialidade de Péricles causava grande descontentamento, já que era difícil para os campesinos abandonar suas posses, pois as produções de uva e de azeitona eram lentas e demandavam muito tempo de cuidados. A destruição das plantações provocava grande amargura nos povos da ática.

decisiva sobre os espartanos em Pilos eliminando a concorrência com Nícias. Em 425 a tentativa ateniense de tomar a Beócia – principal aliada de Esparta – foi frustrada e o exército ateniense sofreu muitas baixas. Além disso, poucos anos antes, a revolta em Mitilene e a guerra civil na Cócira haviam repercutido muito em Atenas e entre os atenienses⁴⁴. A derrota ateniense em sua tentativa de tomar a Beócia encontrou aconchego na alma sofrida da população, mesmo após uma sequência de vitórias atenienses nos anos de 425 e 424. O prejuízo na Beócia foi o maior fracasso ateniense durante a primeira fase da guerra, e estima-se que ao menos 1000 atenienses tenham morrido (STRUVE, 1986, pg. 258).

O ano de 424 foi, provavelmente, o ano em que *Hécuba* foi escrita por Eurípidés, embora haja estudiosos que acreditem que a peça seja de 425⁴⁵. Mitchell-Boyask⁴⁶ diz que a peça questiona o tratamento adequado dos prisioneiros de guerra, precisamente em torno à revolta de Mitilene e que ainda mais importante é o fato de que a obra levantou a questão maior do abuso de poder por parte do vitorioso (2006, pg. 14)⁴⁷.

Em 423 foi assinado um acordo de paz de um ano, o qual tendo se passado, Cleon se dirigiu a Anfípolis e ali, em 422, foi morto, tendo antes conquistado Halepsa, Meciberna, Cleonas e Acrotas. Com a morte de Cleon, “a democracia radical perdeu influência em Atenas” (STRUVE, 1986, pg. 112) e por meio de um tratado, Nícias – novo chefe do Estado ateniense –, em 421, depois de muito desgastadas as cidades de ambas as ligas, assinou a paz que deveria durar 50 anos. Mesmo depois disso, as cidades aliadas de Atenas tentaram se libertar da opressão da democracia ateniense que tinha como base a cobrança de impostos⁴⁸.

⁴⁴ Ainda assim, neste momento, a tendência primeira de Esparta era conseguir um acordo de paz com Atenas e libertar os prisioneiros espartanos levados por Cleon.

⁴⁵ STOREY, Ian Christopher; ALLAN, Arlene . *A Guide to Ancient Greek Drama*. UK: Blackwell Publishing: 2005. (esp. pg. 134-136)

⁴⁶ Eurípidés. *Hecuba*. Introduction, Translation and Commentary by Robin Mitchell-Boyask. Newburyport: Focus Classical Library. 2006.

⁴⁷ “*Hecuba* herself questions the appropriate treatment of war prisoners, precisely the problem by the Mytilenian revolt. More importantly, such words raised the larger issue of the abuse of power by the victorious, an issue that continued for the Athenians well past the end of the war.”

⁴⁸ Interrompemos o panorama social, bélico, político e econômico que viemos fazendo, pois já se passou o momento da representação de *Hécuba*. Estamos abordando a parte histórica muito brevemente. Cientes da não necessidade de uma explanação acerca do século V e de que poderíamos ter levantado apenas a década de 30 do século IV, insistimos em manter todo esse percurso, já que foi feito durante a pesquisa.

A religião também é contestada no eixo desta nova sociedade devastada pelos conflitos internos e externos. Na Grécia desta época, segundo Vernant (1977, p. 18)⁴⁹, “é nítido o contraste com as antigas formas míticas de poder e de ação social que a pólis substituiu juntamente com as práticas e a mentalidade que lhes eram solidárias”. A decodificação do mito, para Vernant (1977, p. 8), segue as articulações do discurso – oral ou escrito – mas seu fim, talvez o fundamental, é confrontar a narrativa mítica para confrontar os elementos de versões do mesmo mito. As aspirações comunitárias e unitárias vão inserir-se mais diretamente na realidade social, orientar um esforço de legislação e de reforma; mas remodelando assim a vida pública, elas próprias vão se remodelar, laicizar-se; encarnando-se na instituição judiciária e na organização política. (VERNANT 1996, p. 56)⁵⁰.

A queda do sistema palaciano ainda no século anterior ao nascimento de Eurípides e o advento da busca pelo equilíbrio social “fará nascer, num período de desordem, uma reflexão moral e especulações políticas” (VERNANT, 1996, p. 27), reestruturando os problemas relativos às formas de poder. A política e o terreno jurídico tomam forma de agón, “cujo teatro é a ágora, praça pública, lugar de reunião” (VERNANT, 1996, p. 32). As celebrações religiosas deixam de ser exclusivamente privilégio dos aristocratas e são levadas a templos públicos, construídos desde o século VI.

Começamos pela década de representação da obra; contudo, sentimos necessidade de retroceder até o momento em que cremos ter chegado à base das transformações que interferem na peça. Preferimos manter a trajetória da nossa pesquisa sem recortes dos caminhos percorridos. Obviamente, qualquer tragédia pode se encaixar nesse perfil histórico que traçamos, e isso não nos causa nenhum transtorno. Para maiores esclarecimentos, além dos autores já mencionados, indicamos as seguintes obras, que nos auxiliaram: MARTIN, Thomas R.. *Ancient Greece. From Prehistoric to hellenistic times*. United States of America. Yale University Press, New Haven & London: 2000. / PAINE, Mike. *Ancient Greece*. Great Britain. Pocket essential: 2007.

⁴⁹ VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia da Grécia antiga*. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado, Maria da Conceição M. Cavalcante e Filomena Yoshie Hirata Garcia. São Paulo: Duas Cidades, 1977

⁵⁰ Também a incineração dos cadáveres substitui a prática da inumação, o que gera uma distância insuperável entre os homens e os deuses e faz desaparecer a figura do ‘rei divino’ (VERNANT, 1996, p. 26) Daí a importância dos ritos funerários de Polidoro na peça que aqui tratamos. Agamêmnon declara que o morto representa um inimigo para a tropa, mas percebemos que sua autoridade como rei dos reis que embarcaram para Troia é questionada quando ele compactua com os desígnios de Hécuba e autoriza os ritos do jovem.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Tradução de Isis Borges B. da Fonseca. 9ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

- O autor

As fontes divergem quanto a uma datação exata do nascimento de Eurípides, que pode ter sido 480 a.C., como indicado por Forster⁵¹ (1966, p. 50). Este autor diz que a sofística exerceu uma grande influência sobre o poeta, classificando-o como o trágico filosófico; opinião compartilhada por Lesky⁵², que acredita, inclusive, ter sido possível um contato entre Eurípides e Protágoras – “conhecido como pai dos sofistas, nascido quase na mesma época de Eurípides, provavelmente, em 485 a.C.” (1989, p. 372). Matthiessen (2010, p. 3) indica 484 ou 480 como prováveis datas do nascimento de Eurípides^{53 54}.

O autor se ocupou de problemas como a perfeição e poder dos deuses, a justiça do mundo, a posição social das mulheres e dos escravos, e outros muitos; (FORSTER, 1966, p. 50). De qualquer forma, não podemos afirmar, com exatidão, que fosse um verdadeiro discípulo dos sofistas, mas sim que mantinha uma incessante luta ao lado do movimento, e que é caracterizado, assim como sua obra, pela inquietude espiritual e social (LESKY, 1989, p. 389). O que parece incontestável é que suas peças eram populares, democráticas, que continham pessoas reais que falavam de uma maneira que os espectadores podiam entender, um comentário oriundo das *rãs*, de Aristófanes, mencionado por Storey e Allan (2005, p. 138)⁵⁵.

Numa sociedade dividida pelas guerras e por ideais democráticos e aristocráticos, Eurípides despertou certa antipatia e aversão à sua obra, fazendo com que fosse

⁵¹ FORSTER, H. A. *Literatura de la antigüedad Clásica*. Traducido por E. Donato Prunera. Barcelona. Ediciones Destino: 1966.

⁵² LESKY, Albin. *Historia de la literatura griega*. Traducción de José María Díaz Regañón y Beatriz Romero. Madrid. Editorial Gredos: 1989.

⁵³ Eurípides. *Hekabe*. Edition und Kommentar Kjeld Matthiessen. Berlin/New York: Band 34, 2010. “Eurípides, Sohn des Mnesarchides oder Mnesarchos, eines athenischen Bürgers, wurde 484 oder 480 geboren und zwar, wie berichtet wird, auf der Insel Salamis.”

⁵⁴ Mastronarde cita, em nota, a enciclopédia bizantina Suda (séc. X) como uma das principais fontes que temos de Eurípides, ao lado de Aulo Gélio e manuscritos medievais. (2010, p. 3) “The major sources are a life prefixed to the plays in the medieval manuscripts, an extended notice in the Byzantine encyclopedia called the Suda, and a section of Aulus Gellius (Noctes Atticae 15.20).” Na Suda, consta seu nascimento no dia em que os gregos afugentaram os persas, tendo sido concebido na ocasião da travessia de Xerxes. (ἐν δὲ τῇ διαβάσει Ξέρξου ἐκυοφορεῖτο ὑπὸ τῆς μητρὸς καὶ ἐτέχθη καθ' ἡν ἡμέραν Ἕλληνας ἐτρέψαντο τοὺς Πέρσας.)

⁵⁵ STOREY, Ian Christopher; ALLAN, Arlene. *A Guide to Ancient Greek Drama*. UK: Blackwell Publishing: 2005. “The Aristophanic caricature of Eurípides in *Frogs* (951–61) claims that his plays were “democratic” because they contained real people who talked in a way that the spectators could understand.”

vencedor, em vida, de apenas quatro primeiros lugares e gerando um perfil biográfico bastante satírico a partir dos comediantes. Aristófanes, por exemplo, foi um dos que difundiu a ideia de que Eurípides fosse filho de uma vendedora de verduras e legumes, quando, na realidade, parece que sua mãe teria vindo de uma família nobre. Dizia-se também que ele era ateu, e incluíram elementos míticos na vida do autor, especialmente com relação ao seu nascimento e morte. Além disso, semelhanças entre opiniões em seus textos e de outros famosos geraram acusações de plágio e colaboração, enquanto inventavam relações professor-aluno que provavelmente nunca existiram, segundo Mastronarde (2010, p. 3) ⁵⁶, que nos informa ainda que o estilo de Eurípides – incluindo “a esperteza retórica, o figurino ‘realista’, a escolha do mito sensacionalista e o estilo lírico inovador” – sendo exposto de forma satirizada na comédia, diminuiria a dignidade do gênero trágico e assim, ele não conseguiria produzir uma boa relação com seu público (2010, p. 2). ⁵⁷ Ou seja, o posicionamento social adotado pelo poeta e a troca que houve com os comediantes acarretaram o surgimento de um perfil possivelmente destorcido sobre Eurípides, que ainda hoje é levado em consideração, e que sofreu “inferências ilegítimas” a partir de declarações das personagens de seus dramas, criando-se a ideia perpétua de que “as atitudes ou experiências do próprio poeta” fossem aquelas extraídas ou de suas obras, ou dos relatos presentes na comédia. Para Lefkowitz (1979, p. 188) ^{58 59}, as anedotas sobre o poeta foram desenvolvidas a partir de uma mitologia autobiográfica especial que encontrou a sua expressão mais completa no

⁵⁶ MASTRONARDE, Donald J. *The art of Euripides: Dramatic Technique and social context*. New York. Cambridge University Press: 2010. “Mythical elements enter the lives, especially regarding birth, oracles, and death. Elements of rivalry and one-upmanship are highlighted or invented. Similarities between ideas in the poetic text and the works of other famous men generate allegations of plagiarism, collaboration, or teacher–pupil relationships that probably never existed. Illegitimate inferences are made from statements of characters in the dramas to establish the attitudes or experiences of the poet himself. The exaggerated, fantastic, or humorously malicious details provided in comedy are treated as facts. In the biographical tradition on Euripides we find the claim that his mother was a seller of vegetables (and the opinion that this claim is false)”.

⁵⁷ “The Aristophanic portrayal is the earliest source for the idea that in Euripides (as contrasted primarily with Aeschylus) rhetorical cleverness, “realistic” costuming, choice of sensationalized myth, and innovative lyric style diminish the dignity of the tragic genre and fail to produce the proper edification of the audience, as well as for the idea that Euripides is an atheist.”

⁵⁸ LEFKOWITZ, Mary R. *The Euripides Vita. Greek, Roman and Byzantine studies*. n. 2, v. 20, Chicago: Duke University Libraries. 1979, p. 187-210.

⁵⁹ “I have tried to show that these anecdotes about poets develop from a special autobiographical mythology that finds its fullest expression in the fifth century, in works like the victory odes of Pindar. 4 Poets establish themselves in first person statements as isolated figures in a hostile world, who set models of ethical behavior. The stance gives their poetry authority and excitement. In the fifth century also anecdotes began to be told that preserved the essence of the fictional autobiography, but in trivializing ways that reduced the poets' stature to a more ordinary level.”

século V. A autora crê que os próprios poetas se mostravam como figuras isoladas em um mundo hostil, estabelecendo modelos de comportamento ético. Tal postura daria mais autoridade e emoção à poesia. No quinto século as anedotas começaram a preservar a essência desta autobiografia ficcional, mas a banalização dos modos – típica da comédia – reduziu a estatura dos poetas para um nível mais normal. De fato, “as fantasias, ou o humor malicioso de detalhes exagerados, fornecidos na comédia são tratados como fatos”, e segundo Mastronarde (2010, p. 3)⁶⁰, criou-se também a ideia de que Eurípides

era socialmente distante e impopular, que compôs suas peças em uma caverna⁶¹ solitária em Salamina com vistas para o mar, que seus dramas sobre as mulheres adúlteras foram inspirados pela sua experiência pessoal com suas duas esposas adúlteras; que as mulheres atenienses no festival das Tesmofórias condenaram-no à morte, que ele foi feito em pedaços por cães (ou mulheres).

Lesky diz que seria um erro metodológico considerar como verdadeiras as informações transmitidas por meio da comédia (1989, p. 390). Analisando estes fatores, cremos que ainda que seja um erro considerar as informações vindas da comédia como verdadeiras, devemos entender que neste tipo de representação teatral está muito presente o exagero, a caricaturização, o que nos levaria a imaginar alguma relação com uma possível verdade. Ainda que a mãe de Eurípides não fosse, realmente, uma verdureira, a informação, segundo os perfis da comédia, deveria estar relacionada a algum fator da vida do poeta. Lesky (1989, p. 390) afirma que os pais do poeta eram oriundos de Flia, mas que Eurípides nasceu em uma propriedade da família em Salamina. Seu pai seria um agricultor chamado Mnesarco ou Mnesárquides, e sua mãe se chamava Clito – os quais a comédia transformou em um mascate e uma verdureira. Se o pai tinha uma propriedade, era agricultor e comercializava os produtos, a comédia teria se aproveitado destes fatos e transformado o pai em vendedor ambulante e a mãe em verdureira. A comédia exagera com o fim de tornar ridícula a situação das pessoas

⁶⁰ “[...] that he was socially aloof and unpopular with his fellow-citizens; that he composed his plays in a lonely cave on Salamis overlooking the sea; that his dramas about adulterous women were inspired by his personal experience of two adulterous wives; that Athenian women at the Thesmophoria festival discussed condemning him to death; that he was torn to pieces by dogs (or by women)”.

⁶¹ Sobre tal caverna em Salamina, Mastronarde (2010, p. 3), em nota, diz que foi identificada e contém várias dedicatórias, mostrando que era um lugar de peregrinação em tempos pós-clássico: uma xícara tem inscrito o nome de Eurípides em caracteres do período romano. “The cave on Salamis where Euripides was believed to have worked has been identified and contains various dedications, showing it was a place of pilgrimage in postclassical times: one cup has Euripides’ name inscribed on it in lettering of the Roman period.”

apresentadas, mas devemos ter em conta a possibilidade de relação com as verdades; por isso, parece-nos extremo desconsiderar todas as informações extraídas da própria literatura contemporânea ao autor. Por outro lado, devemos considerar o fato de que, se as informações apresentadas por Aristófanes fossem, de fato, verdadeiras, elas não trariam à representação teatral a graça e o divertimento do espectador, justamente por não expor nenhuma distorção e por não condizer com o perfil da comédia aristofânica, que se baseava nessa caricatura das personagens.

Parece possível que Eurípides tenha sido pintor em sua juventude, informação que se poderia confirmar por haver quadros do poeta em Mégara – os quais, igualmente poderiam ser de outro Eurípides –; e ainda, que poderia ser ele quem venceu uma corrida olímpica de carros em 416 a.C. (LESKY, 1989, p. 391).

Segundo a teoria de Alberto Medina y Juan Antonio López Férez⁶² a partir do *Mármora Paria* – uma pedra que contém informações de acontecimentos histórico-culturais relevantes, descoberta no século XVII –, Eurípides nasceu em 484, em Flia.

Relacionar seu nascimento a Salamina pode ser parte de um intuito de unificação histórica dos três grandes tragediógrafos gregos, pois Ésquilo teria lutado na batalha e Sófocles teria, ainda adolescente, participado de um coro que celebrou essa vitória ateniense. Além disso, trata-se de uma lenda que mostrava os três como representantes legítimos de três gerações. Fato é que em 446, Eurípides serviu nas batalhas, como era obrigatório, durante dois anos e nunca mais se envolveu nas questões do Estado, assim como não desenvolveu uma vida política (MEDINA, FÉREZ; 1991, p. 16). Medina e Férez afirmam que o pai de Eurípides era um comerciante e que sua mãe era de linhagem nobre (1991, p. 14), citando Filócoro – autor do século IV, do qual não temos mais que fragmentos e que parece ter escrito dezessete livros – como a fonte mais segura a respeito do poeta. Também Lefkowitz (2012, p. 87)⁶³ diz que Eurípides era uma personagem nas comédias do século V, e chistes sobre ele eram conhecidos por Filócoro no século seguinte. Temos longos fragmentos de um diálogo, *A vida de Eurípides*, da autoria do biógrafo Sátiro de Calatis do século II a.C., preservados nos manuscritos, que, mesmo que não saibamos exatamente quando ou por quem foram

⁶² EURÍPIDES. *Tragedias I*. Introducción, traducción y notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez. Editoria Gredos. Madrid: 1991.

⁶³ LEFKOWITZ, Mary R. *The lives of the Greek poets*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2012. 2ª ed.

compilados, é citado pela autora como sendo ainda a principal fonte de informações sobre a vida de Eurípides⁶⁴. Lefkovitz (1979, p. 189) ainda diz que *Vita* é de interesse particular porque, por meio desta obra, podemos traçar, ao menos em parte, o curso do desenvolvimento da biografia de Eurípides a partir de Filócoro, e que pedaços de papiro preservam uma noção dos conteúdos e organização do diálogo biográfico de Sátiro sobre o poeta, embora uma análise mais profunda possa mostrar que todas as informações aí contidas derivam da comédia ou do próprio drama de Eurípides⁶⁵.

Também dizem que foi para Atenas ainda menino, fugindo das invasões persas, e logo, no episódio do incêndio devastador⁶⁶, esteve refugiado em Salamina. É possível que na infância tenha participado de um coro com clara significação religiosa, tendo colaborado também em procissões; o que indicaria que recebeu uma educação tradicional (MEDINA, FÉREZ; 1991, p. 15).

Não sabemos se é verdadeira a informação de que teria se casado com Mileto, e logo com Quérine, e que teve muitos dissabores com ambas as esposas, tendo sido, inclusive, traído, ou ainda, que teria tido desgostos com Cefisofonte, parente da segunda mulher, quem o ajudava, dizia-se, na composição das peças e em outros assuntos (LESKY, 1989, p. 391).

- A mulher

Creemos que a visão euripidiana da mulher não está, necessariamente, relacionada com as infelicidades de seus matrimônios, como acreditava A. Douglas Thompson⁶⁷ em uma leitura simplista. Para ele, Eurípides “pintava a mulher como ela

⁶⁴ “Euripides was a character in the fifth-century comedies, and anecdotes about him were known to Philochorus in the fourth-century. We have extense fragments of a dialogue, the Life of Euripides, by the second-century B.C. biographer Satyrus of Callatis. Because its easier to see what can be learned from such fragments when they are placed in a narrative context, for the reader's convenience I shall begin with The Vita that is preserved in the manuscripts, which is still the principal source of information about Euripides' life, even though we do not know exactly when or by whom it was compiled.”

⁶⁵ “This Vita is of particular interest because we can trace at least in part the course of its development: anecdotes about Euripides were known to Philochorus in the fourth century: papyrus scraps preserve a sense of the contents and organization of Satyrus' third-century biographical dialogue about the poet. Close analysis will show that virtually all the information in the *Vita* derives from comedy or Euripides' own dramas”.

⁶⁶ Como mencionado, os persas incendiaram e destruíram Atenas completamente, que já havia evacuado a população após a derrota em Termópilas.

⁶⁷ THOMPSON, A. Douglas; M. A.; LITT, D.. Euripides and the Atic orators. A comparison. London. Macmillan and Co. Limited: 1898.

deveria ser, e não como ela era”⁶⁸. O estudioso julga que mulheres, tais como as retratadas pelo tragediógrafo, dificilmente seriam encontradas em Atenas e, sendo assim, não se tratava da criação de um caráter ideal, mas de uma idealização⁶⁹ (1898, p. 155), de uma descrição a partir de uma visão individual que se devia à frustração do autor, que não encontrou uma vida feliz no casamento, aportando uma visão amarga da mulher (1898, p. 155)⁷⁰. De modo diverso pensa Mastronarde (2010, p. 246), que crê que a forma como Eurípides coloca a mulher em suas peças pode ter gerado descontentamento público para com ele, pois o posicionamento da mulher em suas obras contribui para o importante processo da busca pela igualdade entre os sexos⁷¹, uma vez que as mulheres muitas vezes agem com grande autonomia⁷² (2010, p. 249). Podemos perceber duas visões opostas com relação ao modo como Eurípides retratava a mulher em suas peças.

Eurípides reforça a ideia de que mulheres casadas não deveriam aparecer conversando com homens que não são da família, e mesmo em situações corriqueiras as mulheres solteiras também deveriam permanecer em casa – talvez porque o “discurso público pronunciado por mulheres era considerado indecente e uma ameaça potencial para a reputação feminina” (WELMAN, 2013, p. 39)⁷³. É o caso, por exemplo, de Polixena, que é chamada para fora a fim de ouvir seu veredicto de morte⁷⁴ (MASTRONARDE, 2010, p. 250).

⁶⁸ “They are painting women as they ought to be, not as they are.”

⁶⁹ “It is not in the creation of an ideal character that we are to look for a description of the women of Athens as Euripides found them, but rather in individual utterance.”

⁷⁰ “They are painting women ‘as they ought to be’ not ‘as they are.’ Women of this heroic mould would probably have been hard to find in the Athens of their time. It is not in the creation of an ideal character that we are to look for a description of the women of Athens as Euripides found them, but rather in individual utterances. Nor are such lacking in Euripides. Whether or not the cause is to be found in an unhappy married life, he is far more bitter against women than either Aeschylus or Sophocles was.”

⁷¹ “Resulting in reversals of sympathy or destabilization of judgment, inviting exploration of routine assumptions and recognition of complexity and indeterminacy [...]. The representations of women in Euripidean tragedy also contribute to this process in an important way. Women in tragedy have been a fruitful topic for research in recent decades because of the strong impetus toward greater equality of the sexes.”

⁷² “In stories, however, women are often portrayed as acting with a greater degree of autonomy”.

⁷³ WELMAN, Thandi. *The feminine Other in Euripides’ Hecuba: exploring tensions in the masculine classical polis*. Master of Arts in the Faculty of Humanities at Stellenbosch University. 2013.

“Public speech by women was regarded as indecent and as a potential threat to the woman’s reputation”.

⁷⁴ “Euripides exploits the notion that a married woman should not be seen by or converse with males from outside the household.” [...] “Even in abnormal settings where one might expect the niceties not to prevail, for instance, in a group of enslaved captives, unmarried girls are kept indoors. Thus Polyxena in

Thompson preparou um estudo detalhado a respeito da reclusão da mulher nas peças de Eurípides. O autor diz que “em Eurípides e nos oradores há numerosas passagens que apontam a vida reclusa que as mulheres gregas eram forçadas a viver”⁷⁵ (1898, p. 151). Citamos aqui apenas alguns exemplos nos quais a mulher era tratada de forma a calar sua voz, ou tinha depreciada sua imagem:

Nos versos 343 e 344 de *Electra*, o agricultor diz para a jovem: “É uma vergonha para a mulher estar com homens jovens.”. Nos *Heraclidas*, Macária diz nos versos 474-77: “Estrangeiros, não atribuais nenhuma ousadia à minha saída. Isso é a primeira coisa que lhes peço. Pois para uma mulher, o mais belo é, junto ao silêncio, ser prudente e permanecer tranquila dentro de casa”. Em *Andrômaca*, nos versos 181-2, o corifeu diz que “o coração feminino é invejoso e sempre muito hostil contra as rivais de casamento” e nos versos 872-74, a ama diz para Hermione: “Mas vem para dentro e não apareças diante deste palácio, para que não suscites nenhum insulto, se és vista diante desta mansão.” Em *Medeia*, no verso 927, a personagem homônima diz a Jasão que não desejava desconfiar dele, mas que “por natureza, a mulher é fraca e se faz fêmea pelas lágrimas.” Ele, a partir do verso 908, diz: “Alegro mulher, com isso, não condeno o de antes. É normal na raça feminina o rancor contra o marido.”⁷⁶ Apesar de haver muitos exemplos, terminaremos com a fala de Hipólito, a partir do verso 616:

“Ó Zeus! Por que levaste à luz do sol para os homens esse metal de falsa lei, as mulheres? Se desejavas semear a raça humana não deverias ter recorrido às mulheres para isso; mas os mortais, depositando nos templos oferendas de ouro, ferro ou certo peso de bronze, deviam ter comprado a semente dos filhos, cada um à proporção de sua oferenda, e viver em casas livres de mulheres (*Hipólito*, em tradução de MEDINA, FÉREZ, 1991, v. 616-624).

Estes tipos de falas despertaram a antipatia das mulheres com relação a Eurípides – criando-se a ideia de que ele fosse machista, uma ideia do nosso tempo, que não encontra equivalentes na Antiguidade⁷⁷ – e parece-nos provável que tenha sido

Hecuba and Cassandra in Troades are initially located indoors: Polyxena is called out to hear of her impending sacrifice, and Cassandra rushes out in a mock marriage procession when Talthymbius comes to fetch her for Agamemnon.”

⁷⁵ “In Eurípides and the Orators there are numerous passages pointing to the secluded life which Greek women were forced to lead”.

⁷⁶ Eurípides. *Medeia*. op. cit.

⁷⁷ O Feminismo, enquanto movimento político, social e filosófico, nascido no século XIX, que busca direitos iguais para homens e mulheres, tanto no que se refere aos direitos legais, quanto ao direito à propriedade, direito à integridade física, à proteção e direitos reprodutivos, e que, além disso, acarreta a diminuição da autoridade masculina na família, não encontra equivalência na sociedade grega clássica.

usado como argumento para a disseminação da suposta misoginia considerada característica do autor. Contudo, em contraposição a tais falas parece-nos claro o apreço com que o autor trata as mulheres quando dá a elas uma capacidade retórica nivelando-as aos homens. As mulheres protagonistas de Eurípides são eloquentes e precisas em suas falas. Não são vagas ou absurdas, nem apresentam a ideia absoluta de reclusão feminina, mas são fortes e audazes, sem com isso serem vistas completamente como mulheres viris. Foley (2001, p. 8) ⁷⁸ nos lembra que na tragédia – não somente de Eurípides – há um espaço para a mulher que toma decisões autônomas, que delibera e despreza a autoridade masculina, o que poderia aparentar uma violação das normas culturais, mas que, contudo, envolve muito mais fatores domésticos que políticos. Não obstante, devemos ter em conta que as personagens femininas eram escritas e representadas por homens, o que, de algum modo, pode refletir certa proximidade do masculino ao feminino retratado nas peças.

Fica bastante claro, ao estudar mais profundamente o autor, que em suas obras ele mescla os ideais do novo movimento da sofística, da democracia – e lembramos que a democracia não incluía igualdade para mulheres, crianças ou escravos – aos ideais conservadores. Entendemos que tal atitude não caracteriza qualquer dúvida por parte de Eurípides, mas uma tentativa de equilibrar as forças adversárias desta sociedade que passa por uma guerra pela hegemonia e pela reestruturação de antigas concepções. Ele apresenta a típica mulher reclusa, mas, por outro lado, dota-a de autoridade e força antes não apresentadas. O que Eurípides faz é acrescentar ao perfil que se fazia da mulher, não diminuir. Ele mostra a mulher com defeitos, mas entendemos que também apresenta qualidades ⁷⁹. Pensar que o autor retratava a mulher viril como uma maneira de estampar diante da sociedade o perigo de uma mulher no poder, ou os modos que a

Não se tratava, então, de discutir os direitos da mulher. A sociedade estava estabelecida, e por muitos séculos ainda assim continuou, sem levantar a discussão referente à equidade dos gêneros. Além disso, somente o surgimento do movimento feminista fez nascer a ideia oposta do machismo. Trata-se de termos que não cabiam na sociedade helênica e, tampouco, cabia o debate sobre o tema. Analisar um autor, qualquer que seja, sob a ótica dos novos movimentos surgidos nos últimos séculos significa direcionar demasiadamente a leitura da Antiguidade, ignorando sua particularidade cultural.

⁷⁸ FOLEY, Helene P. *Female acts in Greek tragedy*. Princeton University Press. United Kingdom: 2001.

“Tragic women, however, frequently make autonomous decision, often in the absence of male guardians, and can deliberately violate cultural norms, but many of these female decisions (though there are glaring exceptions) involve domestic rather than public life.”

⁷⁹ Não podemos, contudo, esquecer-nos de que nossa visão é contemporânea e, portanto, somos influenciados pela visão feminina de nossa época – embora nos esforcemos por apartar-nos de movimentos feministas ou anti-feministas –, o que exige cuidado nas afirmações e as torna, em parte, especulações.

mulher não deveria assumir, é limitar a visão de Eurípides. Além disso, entender o autor e interpretar que tudo o que foi por ele escrito reflete seus problemas de ordem conjugal, é limitar ainda mais sua capacidade criativa e crítica.

De qualquer forma, Eurípides, segundo as obras literárias que nos chegaram, conseguiu a aversão das mulheres, que, inclusive, poderiam tê-lo dilacerado, e dos homens, segundo Mastronarde (2010, p. 5-6), por dar mais voz à mulher do que ela merecia ter. As acusações de misoginia são ponto fundamental para a compreensão da obra de Eurípides, e não podemos entender uma fala de uma personagem como algo decisivo, pois o contexto cultural, e, principalmente, a nova consciência social, influi diretamente em um dramaturgo que teria usado o teatro como manifestação das insatisfações dentro de sua sociedade; uma sociedade conservadora que “via com clareza que a crítica racionalista de poetas como Eurípides e de pensadores como Sócrates e os sofistas constituía um perigo para a estabilidade dos critérios valorativos que ela estimava como paradigmáticos e intocáveis” (MEDINA, FÉREZ; 1991, p. 12).

- Crítica social

Por esses fatores, no Período Helenístico, a obra de Eurípides não foi muito aceita, talvez pelo fato de que havia uma tendência, conforme nos diz Mastronarde (2010, p. 5-6), a denegrir a imagem democrática ateniense do século V⁸⁰; mas, ainda assim, dentro de todo o marco educacional grego, em especial no Período Bizantino, foi o segundo autor mais lido, principalmente no Egito, provavelmente sendo tomado como manual mitográfico ou coleção de histórias.

Damasceno⁸¹ diz que “o teatro de Eurípides denuncia o enfraquecimento da *pólis*, um mundo em que os deuses esgotaram suas potencialidades⁸² (2004, p. 61); e como afirmou Reinhardt (2003, p. 21)⁸³,

⁸⁰ “As part of a tendency of later historians and scholars to denigrate the Athenian democracy of the fifth century.”[...] “Euripides is, after Homer, the poet most commonly represented in the scraps of ancient books that have accidentally survived from antiquity, mainly in Egypt. But more often this cultural training derived not from detailed knowledge of an extensive range of classic texts, but from mythographic handbooks and collections of stories.”

⁸¹ DAMASCENO, Silvia. A ruptura da verossimilhança em Hécuba, de Eurípides. *Calíope*, Rio de Janeiro, 12: 60-71, 2004.

⁸² As tragédias gregas usavam, a partir da tradição, os mitos como substrato, relacionando-os às questões sociais do momento e envolvendo, por meio destes temas, o teatro em uma nobreza ancestral. Não existia uma “versão” autorizada para o mito e não houve padrão de uma história particular. Os poetas e artistas,

a crítica foi uma paixão universal, não um privilégio da imprensa que manipula continuamente nossa mentalidade. Ela salta para o centro do palco, não só na comédia, a qual domina, mas também, em última análise, na tragédia. Vemos como a hipocrisia humana no teatro de Eurípides é exposta em disfarces cada vez mais coloridos.

“Desnudada e exposta, a alma humana miserável escapa da influência divino-demoníaca a que sempre esteve sujeitada”⁸⁴ (REINHARDT, 2003, p. 25). Eurípides aproveita as questões do momento e entrelaça-as, apresentando em sua obra debates que favorecem esta mentalidade racionalista crítica de sua época (COLLARD, 2003, p. 65)⁸⁵. Como afirmou Mcdermott (1991, p. 123)⁸⁶, em qualquer obra de Eurípides

segundo Storey e Allan, eram livres para recontar o mito de qualquer maneira que julgassem conveniente. O público estaria ansioso para ver como um determinado poeta trataria uma história particular e, no caso de Eurípides, as versões eram muitas vezes livres e ousadas (“Greek myths did not exist in any sort of “Authorized Version.” There was no standard version of a particular story, and poets and artists were free to retell the myth in any manner they deemed fit. Audiences would be anxious to see how a particular poet treated a particular story, and in the case of Euripides the versions were often free and daring.”) (STOREY, ALLAN. 2005, p. 137). Isso se dava por que “havia uma convenção que permitia que a tragédia mantivesse um delicado equilíbrio entre o tempo mítico e o contemporâneo, preservando a integridade do mundo mítico e ao mesmo tempo refletindo sobre questões modernas, sem uma desarmonia ofensiva [...], mas Eurípides muitas vezes parece desprezar a convenção”. (“There was a convention which enable tragedy to maintain a delicate balance between mythical and contemporary time, preserving the integrity of the mythical world yet at the same time reflecting on modern issues without offensive disharmony... But Euripides often seems to flout the convention”). (CROALLY. 1994, p. 207) Devemos ainda considerar que “essas histórias têm características comuns: elas são definidas em um passado heróico povoado por reis e suas famílias e, claro, heróis. Neste sentido, poderíamos dizer que os trágicos e seu público sabiam o que eram mitos. Eles também sabiam que a tragédia e o mito tinham uma função didática. [...] O mito deveria persuadir o cidadão acerca das estruturas arbitrárias e artificiais de sua sociedade e mostrar que elas eram, de fato, naturais; e deveria ainda apresentar uma construção cultural como uma verdade auto-evidente. (“Greek tragedies – [...] – use stories (*mythoi*) from a long and diverse tradition for their material. These stories have common features: they are set in a heroic past peopled by kings, their families and, of course, heroes. In this sense we could say that the tragedians and their audience knew what myths were. They also knew that tragedy and myth had a didactic function. [...] Myth should persuade the citizen that the arbitrary and artificial structures of his society are in fact natural and should present a cultural construct as a self-evident truth”). (CROALLY, 1994, p. 212)

STOREY, Ian Christopher; ALLAN, Arlene. *A Guide to Ancient Greek Drama*. UK: Blackwell Publishing: 2005. (p. 134-136)

CROALLY, N. T. *Euripidean polemic: The Trojan woman and the function of tragedy*. Cambridge University Press. London: 1994.

⁸³ REINHARDT, Karl. *The Intellectual Crisis in Euripides*. In: Euripides. Oxford Readings in Classical Studies. Edited by Judith Mossman. New York: Oxford University Press. 2003, p. 16-46.

“Criticism was a universal passion, not the privilege of a press that continually makes up our minds for us. It leaps on to centre stage, not only in comedy, which it dominates, but also, ultimately, in tragedy. We see how human hypocrisy in Euripidean theatre is exposed in ever more colorful disguises.”

⁸⁴ “Liberated, laid bare, and exposed, the poor soul steps out of the sphere of influence of the divine-demonic to which it was subject, a step just as moving as it is starting.”

⁸⁵ COLLARD, C. Formal debates in Euripides’ Drama. In: *Euripides*. Oxford Readings in Classical Studies. Edited by Judith Mossman. New York: Oxford University Press. 2003, p. 64-80.

podemos observar inovações míticas⁸⁷. É ele quem, segundo Lefkowitz (2003, p. 102-103)⁸⁸, torna o público mais consciente acerca dos interesses dos deuses na vida dos homens; é ele o dramaturgo que mais estimulou os espectadores a raciocinar em torno das divindades, da guerra, das leis e da sociedade. É o poeta que, “mais que qualquer outro, questiona o público, antigo ou moderno, sobre a natureza e a existência dos deuses”⁸⁹, o que, de fato, fez parecer, na Antiguidade, que ele fosse ateu.

Comentários deste tipo estiveram sempre baseados na estrutura mordaz e retórica de sua obra, já que os deuses sempre são questionados em suas peças e em somente duas – *Ciclopes* e *Fenícias* – não há nenhum acontecimento de ordem sobrenatural, como afirmou Lefkowitz⁹⁰.

Hécuba, além de ser iniciada com a aparição de um fantasma, é uma peça que “insiste verbal e tematicamente na liberdade e na escravidão, revelando uma parcela significativa do projeto conceitual do poeta”⁹¹ (DAITZ, 1971, p. 219)⁹², especialmente no discurso de Polixena e na demonstração, por parte de Ulisses, da situação não negociável da rainha e de sua filha.

Podemos analisar, pensar, entender a obra de Eurípides como uma metáfora da situação ateniense da década de 20 daquele século – incluindo aí a situação dos escravos⁹³, dos conflitos internos em torno à democracia (moderada e radical) e dos

“Euripides sometimes gives the impression of presenting and matching debating points for their own sake.”

⁸⁶ MCDERMOTT, Emily A. Double Meaning and Mythic Novelty in Euripides' Plays. *Transactions of the American Philological Association*, 1974 - Vol. 121, (1991), p. 123-132.

⁸⁷ “A commentary on any Euripidean play will almost inevitably cite more than one plot element which seems to have been Euripides own introduction into the saga.”

⁸⁸ LEFKOWITZ, Mary R.. ‘Impiety’ and ‘Atheism’ in Euripides’ Dramas. In: *Euripides*. Oxford Readings in Classical Studies. Edited by Judith Mossman. New York: Oxford University Press. 2003, p. 102-121.

“Of the three dramatists, it is Euripides who makes his audience most keenly aware the gods' interest in human affairs.”

⁸⁹ “He is thought of as the poet Who more than any other asks his audiences, ancient and modern, to question the nature of the gods and even their existence.”

⁹⁰ “Only in two plays, the satyr play *Cyclops* and the *Phoenissae*, does no miracle occur”. (2003, p. 103)

⁹¹ “insists verbally and thematically on freedom and slavery in the process revealing a significant portion of the poet's conceptual design”.

⁹² DAITZ, Stephen G. Concepts of Freedom and Slavery in Euripides' *Hecuba*. *Hermes* 99. Bd., H. 2 (1971), p. 217-226.

⁹³ Nobreza e escravidão também estão em voga nesta sociedade. Segundo Gregory, a conduta de Eurípides com relação aos seus nobres escravos varia de acordo com a emoção de seus senhores, para abraçar seus próprios destinos, para desafiar a vontade dos seus donos. Em cada caso os escravos exercem

anseios da aristocracia – que conforme Daitz (1971, p. 218), foi modificada em consequência do envolvimento heleno na guerra contra os persas, em uma tentativa – bem sucedida – de criar um sentimento de consciência nacional baseado na perspectiva de uma suposta igualdade entre os cidadãos, em contraposição ao regime autoritário dos persas, ignorando a subserviência a um só homem e exaltando a submissão a um código de leis, que por meio dos relatos mitológicos é posto em questão por Eurípides. Não que ele simplesmente quisesse lançar mão do mito para representar a sociedade com seus muitos problemas, mas a isso, a própria tragédia se prestava e ainda se presta, pois da “simultânea afirmação da grandeza e miséria da condição humana reside em parte a atualidade da tragédia” (PEREIRA, 2007, p. 134).⁹⁴

Embora as críticas de Eurípides à sua sociedade, à guerra, à política, à sofística sejam expressas nas peças que nos chegaram, Basset (1910, p. 275)⁹⁵ afirma que Eurípides era um homem patriota, pois em sua obra há sempre uma “referência

seu próprio julgamento na escolha que consideram ser a melhor (2002, p. 159) e isso é mais um fator que classifica a tragédia como um gênero político e social (2002, p. 160). Ainda assim, como afirmaram Allan e Kelly (2013, p. 78), a tragédia usou sua inerente polifonia para encorajar o espectador a pensar não somente sobre os valores da sociedade, mas também a apreciar os benefícios que ela poderia apresentar ao público.

“The conduct of Euripides' noble slaves varies from electing to share their masters' emotion, to electing to embrace their own fates, to electing to defy their masters' will. In each instance the slaves exercise their own judgment in choosing what they deem to be the better course” / “a more nuanced account of tragedy as a political and social genre”.

GREGORY, Justina. Euripides as Social Critic. *Greece & Rome. Second Series*, Vol. 49, No. 2 (Oct., 2002), pp. 145-162.

“We shall argue that tragedy, like other forms of publicly performed and publicly consumed art in fifth-century Athens, used its inherent polyphony to encourage its audience not only to think about the values of their society, but also to appreciate its benefits”

ALLAN, William; KELLY, Adrian. *Listening to many voices: Athenian tragedy as popular art*. In: *The author's voice in classical and late antiquity*. Anna Marmodoro, Jonathan Hill (editors). Oxford University Press. UK: 2013.

⁹⁴ Como afirmou Codeço, “o teatro brinca com tudo o que é duplo. Vida e morte. Prosperidade e decadência. Guerra e paz” (2011, p. 114). O teatro “destrói” a grandiosidade da *pólis* trazendo ao palco uma mensagem de como deve se comportar uma boa comunidade (2011, p. 123), por meio da demonstração de um mundo arrasado, “com suas bases cívicas abaladas, com os valores de cidadania corrompidos e voltados para si mesmos, violência, confusão, desespero, terror. Questionam-se os deuses, ganha voz a desonra.” (2011, p. 122).

CODEÇO, Vanessa Ferreira de Sá. *Teatro Antigo grego: Uma breve introdução*. Gaia, nº8, ano XI, 2011, p. 112-129.

⁹⁵ BASSETT, Samuel Eliot. A Feature of the Local Hit in the Tragedies of Euripides. *The Classical Journal*, Vol. 5, No. 6. Classical Association of the Middle West and South. Estados Unidos: Abr., 1910.

“We find, therefore, that there is some laudatory reference to Athens in all but four of the seventeen genuine tragedies which we possess. These four exceptions are Andromache, Bacchae, Iphigenia in Aulide, and Helena.”

elogiosa”⁹⁶ a Atenas, com exceção a *Andrômaca*, *Bacantes*, *Efigênia em Aulis* e *Helena*. Em *Hécuba*, o coro menciona a cidade de Palas – Atenas – e fala do peplo cor de açafraão e dos potros do carro de Atena. Basset considera isso um louvor. Nós, contudo, pelo contexto, cremos que *Hécuba* se encaixaria dentre as peças nas quais não há louvor a Atenas, pois neste momento – verso 466 – o coro está conjecturando acerca de para onde seria levado, e, igualmente, fala de outros lugares, como, por exemplo, a Ftia, Délos ou outras ilhas. Assim, o patriotismo afirmado por Basset é questionável – ao menos em *Hécuba* –, considerando ainda o fato de que Eurípides deixou, voluntariamente, Atenas no final de sua vida.

A partir de todas essas considerações, podemos perceber em Eurípides o crítico social submetido às normas de uma sociedade que, por um lado, está se descobrindo em um novo perfil político, mas que, por outro lado, limita o poder criativo do dramaturgo temendo as reações sociais do público⁹⁷. Eurípides se aconchega neste padrão, estimulando em cada peça o raciocínio crítico do espectador.

A tradição (o mito) se impõe não somente para que a tragédia alcance o tom elevado e solene que carrega, mas também para camuflar os desgastes sociais de um tempo extremamente conflituoso e bélico.

⁹⁶ O que bem poderia ser uma barganha para tentar ganhar o prêmio no festival.

⁹⁷ Foram escritas e representadas algumas peças que não envolviam os mitos, mas as guerras do momento, embora esse fosse um terreno mais delicado. Sabemos do dramaturgo Frinico, por exemplo, como relata Funke (2001, p. 17), que em 492 a.C. com a tragédia *A tomada de Mileto*, traz à cena a conquista persa desta cidade e faz chorarem os espectadores; e trazendo a recordação tão direta da desgraça doméstica, é multado e são proibidas suas representações. Para evitar tais complicações, os tragediógrafos, e incluímos Eurípides, usavam os mitos metaforicamente para demonstrar também as desgraças domésticas, mas não de forma tão direta como fizera Frinico, pois, o dramaturgo podia ser censurado caso se ativesse demasiadamente ao real, conforme afirmou Santos (2010, p. 24).

Capítulo 2: Tragédia, teatro e tradução

“A tragédia nasce em Atenas, alcança seu ápice e degenera quase no espaço de um século”, e o espírito trágico traduz a consciência dilacerada da população, “o sentimento das contradições que dividem o homem contra si mesmo”, (VERNANT. 1977, p. 12), ela surge como “a expressão de um tipo particular de experiência humana, ligada a condições sociais e psicológicas definidas” (VERNANT. 1977, p. 17), usando, como já dissemos em outra ocasião, na maioria das peças que nos chegaram, “os mitos e lendas antigas como suporte metafórico para o questionamento político, social e jurídico” (CAETANO, 2014, p. 18)⁹⁸, ainda que os trágicos fossem “altamente conscientes da dignidade, da distância e da capacidade de adaptação da configuração heróica”⁹⁹ (CROALLY. 1994, p. 207).¹⁰⁰ “A invenção da tragédia e do teatro, é dependente da invenção de políticos” (CAETANO, 2014, p. 18).

Enquanto a política era um fenômeno pan-helênico, o desenvolvimento da democracia em Atenas permitiu de maneira mais contundente, o que Geoffrey Lloyd chamou de ‘potencial para uma inovação radical, acesso ao debate, o hábito ao escrutínio e a expectativa de justificação racional para o cargo ocupado’.¹⁰¹ (CROALLY. 1994, p. 1-2)

“A tragédia elabora seu mundo espiritual e questiona socialmente todos os problemas bélicos e jurídicos, além de questionar o poder e autoridade dos deuses e dos próprios mitos que trazem à cena” (CAETANO, 2014, p. 19), utilizando-se da linguagem ainda incipiente e ambígua do direito. Como afirma Vernant (1977, p. 13),

Os poetas trágicos utilizam o vocabulário do direito jogando com suas incertezas, flutuações, falta de acabamento, imprecisão de termos, mudanças de sentido, incoerências e oposições que revelam discordâncias no seio do próprio pensamento jurídico e traduzem igualmente seus conflitos com a tradição religiosa.

“A cidade se toma como objeto de representação, tornando-se teatro; não para refletir a realidade social, mas para apresentá-la dilacerada e dividida contra ela própria,

⁹⁸ CAETANO, Andreza. Sociedade e mito na tragédia grega. *Alétheia Revista de Estudos sobre Antiguidade e Medievo*. v. 9, n. 1. Rio Grande do Norte: 2014. pp. 12-22.

⁹⁹ “The tragedians, in short, were highly conscious of the dignity, distance and adaptability of heroic setting”. Tradução nossa.

¹⁰⁰ CROALLY, N. T. *Euripidean polemic: The Trojan woman and the function of tragedy*. Cambridge University Press. London: 1994. Tradução nossa.

¹⁰¹ “The invention of tragedy, of theatre, is dependent itself on the invention of politics. While politics was a panhellenic phenomenon, the development of democracy at Athens allowed in more thoroughgoing way what Geoffrey Lloyd has called the potential for radical innovation, Access to debate, the habit of scrutiny and the expectation of rational justification for position held”.

e questioná-la”. Ela “ocupa o espaço urbano e se desenvolve dentro das normas institucionais que condicionam os tribunais e as assembleias populares” (CAETANO, 2014, p. 20). Ela “não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social pela fundação dos concursos trágicos” (VERNANT, 1977, p. 20), e o trágico¹⁰², segundo Pereira¹⁰³, “parte de temas universais, representados no mito ou abstraídos da própria história humana: a δίκη, a justiça na relação do homem com os homens, a εὐσέβεια e a ὕβρις, a piedade e a insolência na relação do homem com os deuses” que resulta “do confronto entre o homem e forças transcendentais” e que tanto se assenta “numa concepção fatalista representada pelas forças esmagadoras do destino”, quanto “essas forças não impedem a expressão da liberdade humana, condição indispensável à relação que se estabelece entre ação e sofrimento” (2007, p. 133). Nesse contexto, assumir temas míticos e utilizar-se do sentido metafórico nas representações seria menos arriscado. Contudo,

Em Eurípidés, o tom e o vocabulário do *agón* são tão insistentemente do século V [...] que somos forçados a reconhecer que é precisamente Atenas que está sendo defendida e atacada na peça, e que se trata de uma cidade que não está sendo mediada exclusivamente pela narrativa mítica e pela divindade.¹⁰⁴ (CROALLY, 1994. p. 215)

¹⁰² “A relação entre o trágico e a tragédia não pode ser tomada pela simples categorização gramatical, já que a relação semântica entre os dois conceitos é bem mais complexa do que parece na busca de uma resposta superficial. O trágico, expressão mais comum no nosso vernáculo, refere-se ao que traz a morte, a desventura, o calamitoso ou sinistro. [...] Na verdade o trágico descreve certos tipos de experiências ou de traços básicos da existência humana. [...] A tragédia deve ser entendida como o gênero dramático específico de literatura que floresceu especialmente na Grécia, sobretudo em Atenas, influenciando profundamente a Roma antiga, a Renascença por toda a Europa até a Alemanha na virada do século XIX. Comumente são peças nas quais os personagens ilustres ou heróicos mostram uma ação elevada ou nobre que suscita terror e piedade, culminada por algum acontecimento funesto. [...] Parece ser uma ilusão pensar que todas as tragédias sejam trágicas, ou seja, que há uma crítica que poderá reconhecê-las ou não trágicas, segundo algum critério de "tragicidade". Aqui nos aproximamos de uma questão complexa sobre a universalidade do conceito de trágico e se ele abarcaria o conteúdo de todas as tragédias, ou sendo a tragédia uma criação literária, estaria sujeita à habilidade do seu autor. O crítico literário, o filósofo, o antropólogo, ou mesmo o leitor seriam a última instância a captar o trágico em uma tragédia. Esta consideração nos leva à aproximação dos conceitos e de que a tragédia, para assim ser entendida, deverá conter o trágico.”

CORREA, Carlos Pinto. O trágico e a tragédia, vinculação e escolha. *Cogito*, Salvador, v. 7, 2006. Periódico eletrônico.

¹⁰³ PEREIRA, Belmiro Fernandes. O Teatro Greco-Latino na tradição dramática do Ocidente, in *Teatro do Mundo: O Teatro na Universidade: Ensaio e Projecto*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto: 2007.

¹⁰⁴ “In Euripides, however, the tone and the vocabulary of the *agon* is so insistently fifth-century – [...] – that we are forced to recognize that it is precisely Athens which is being defended and attacked, and Athens less mediated by mythical narrative and divine personae”.

Mas a tragédia era também, além ou aquém de crítica social, uma arte e um lazer. Era um entretenimento de massas. Era um espetáculo que oferecia algo para todos os grupos sociais, desde a rica aristocracia até os cidadãos comuns¹⁰⁵ (ALLAN; KELLY, 2013, p. 90).

Foi tendo em mente estas questões relativas à tragédia e à corrente dos estudos de Patrice Pavis¹⁰⁶ em *O Teatro no cruzamento de Culturas*, que abordamos a tradução de *Hécuba* a partir dos dois campos que fazem o teatro: o texto e a ação física. Atentamos para o fato de que nenhuma obra é, por si mesma, neutra; e nenhum ator ou diretor, é também, por sua parte, neutro; já que todos estão envolvidos e amarrados por uma teia cultural e temporal que os impede observar e viver abertamente a si mesmos em sua essência pura (PAVIS, 2008, p. X). O teatro avalia e se apropria das misturas culturais, assim como toda obra literária, com a diferença de que o teatro é literatura com potência física no corpo e na voz de um encenador. Lembrando a introdução escrita por Barbosa, na tradução da *Medeia* feita pela Trupersa¹⁰⁷, o texto teatral grego nasceu não para ser apreciado na solidão, exigindo uma “leitura delicada e lenta, cuidadosa e dedicada”; mas ele nasceu para ser “compreendido e sentido no meio de muitos, no grande teatro”, no e com o público ao redor, sem que se perca a “cumplicidade do espectador com o ator”.

Pavis diz que a teoria é uma “dócil serviçal da prática” (2008, p. 2). É dentro de tais moldes que entendemos que muito além do ato de traduzir, o traduzir o teatro exige não somente a prática tradutória obtida através do conhecimento dos comentadores e filólogos que se debruçam sobre o texto, como também uma prática teatral; para que possa ser respeitada em toda sua complexidade a função do texto e sua funcionalidade, sem que uma das culturas, de partida ou de chegada, se imponha completamente sobre a outra. Pensando nessa funcionalidade textual, além da necessidade de entender o texto como teatro e, antecipadamente, vislumbrar as perspectivas e estratégias de tradução, deve-se também, conforme abordado por Peghinelli¹⁰⁸, preparar um determinado tipo de tradução para um determinado tipo de espaço no qual se pensa uma possível

¹⁰⁵ “The tragedian could make sure to offer something for every social group, from wealthy aristocratic to ordinary citizens.”

¹⁰⁶ PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Editora Perspectiva. São Paulo: 2008.

¹⁰⁷ BARBOSA, T.V.R. In: Eurípides. *Medeia*. op. cit. (p. 20).

¹⁰⁸ PEGHINELLI, Andrea. *Theatre Translation as Collaboration: A Case in Point in British Contemporary Drama*. (p. 20-30).

representação e corporificação do texto. Entendemos que este espaço também se refere à localização temporal da obra e da sua recepção.

Trabalhar a tradução de um texto teatral sem um conhecimento do que foi a tragédia grega, do que foi o século V a.C., do que foi aquela época e sociedade conturbada, e como o teatro servia de ferramenta para manifestações de certos dissabores, bem como trabalhar tal tradução sem um conhecimento ou interação mínima com a estrutura complexa do mundo do teatro, é ignorar a funcionalidade do texto e seus objetivos. Logo, para que se possa alcançar uma tradução que seja representável, cremos que seguir o exemplo de Ésquilo, Sófocles e Eurípidés – ou seja, estar inseridos no âmbito teatral – é fundamental. Não questionamos a importância do conhecimento da letra, que certamente se faz absolutamente necessário durante tal processo, mas cremos que o entrelaçamento entre a letra e o palco pode contribuir excepcionalmente para o estabelecimento definitivo de uma nova concepção de tradução de teatro que surge em nossos tempos, pois

Qualquer literatura é um sistema e há uma luta contínua para dominação entre forças conservadoras e inovadoras, entre obras canonizadas e não canonizadas, entre modelos no centro do sistema e modelos na periferia, e entre as várias tendências e gêneros. Quando a posição mais alta em uma dada literatura é ocupada por um tipo inovador, as forças mais conservadoras são encontradas mais abaixo na escala; e quando tipos mais conservadores ocupam as posições mais altas, os níveis mais baixos iniciam as renovações. E, na segunda situação, se as posições não mudam, a literatura torna-se estagnada (MILTON, 1998, p. 184).¹⁰⁹

É na intenção de, como já dissemos, “trazer novo lume à *Hécuba*”, que partimos em busca de um produto inovador que conta tanto com uma visão tradutória filológica arrojada e progressista – ciente da tradição imposta de como se deve traduzir os textos gregos, mas crítica com relação à *mise en scène* – quanto com a participação de artistas que doam seus conhecimentos cênicos para a literatura, pois o teatro impede que qualquer sistema de signos assuma uma importância “desmesurada e unilateral” (PAVIS, 2008, p. 10).

Aqui temos, então, dois pontos que merecem ser melhor esclarecidos. A função do texto e o equilíbrio entre os textos (e culturas) de origem e chegada.

¹⁰⁹ MILTON, John. *Tradução, teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Pensemos o seguinte: Susan Bassnet afirma que o tradutor deve, em primeiro lugar, “determinar a *função*¹¹⁰ do sistema da língua de partida e procurar um sistema na língua de chegada que cumpra essa mesma função” (2003, p. 189). Ela diz também que (2003, p. 193-196) quando nos deparamos com o “critério adicional da *representabilidade*¹¹¹ como pré-requisito”, devemos pensar antes nestes pré-requisitos e traduzir o texto de acordo com esta representabilidade, partindo do princípio de que o texto teatral surgiu para ser encenado e, portanto, tem características estruturais particulares que permitem que seja encenável. O tradutor, percebendo estas características, deve traduzi-las para sua língua, mesmo que sejam necessárias “transformações significativas nos planos linguístico e estilístico”. Em resumo, se a função do texto é a representação, devemos buscar uma tradução voltada a esse propósito.

O segundo ponto: Lefevere, em *Traducción, reescritura y la Manipulación Del Canon Literario* (1997, p. 126), diz que “ao tradutor se impõe a ‘poética da tradução’ de sua época”, e com ele concordamos, pois, cremos, tal como Martins, que tanto o drama escrito quanto performatizado “detêm uma qualidade cinética que propicia o movimento e a transformação dos mesmos”. Além disso, importa-nos o fato de que o receptor se torna também, em cada época, “mutuamente constituinte da performance”, numa relação potencializada pela “espacialidade física e simbólica do lugar-teatro” na medida em que a função e papel do espectador “também se metamorfoseiam” (MARTINS, 2011, p. 105)¹¹². O drama não para de mudar jamais. O espectador não se estagna. O teatro se transforma continuamente. Em um paralelo a essa “época da tradução” é indispensável atentarmo-nos para a obra em seu conjunto estruturalmente cultural, observando os pontos relevantes sobre os quais ela foi escrita – por isso mesmo é que nos dispomos antes a percorrer, ainda que brevemente, a história e a cultura grega da época anterior e contemporânea à obra, assim como vislumbramos a vida do autor, tanto quanto nos foi possível, devido às poucas informações que dele nos chegaram. Ora, transpor alguns detalhes sócio-culturais de épocas longínquas às vezes é uma tarefa de extrema dificuldade – na comédia especialmente – uma vez que questões políticas são necessariamente pautadas no teatro e o pacto com o espectador de hoje é facilmente

¹¹⁰ Grifo da autora.

¹¹¹ Grifo da autora.

¹¹² MARTINS, Leda. Performance e drama: Pequenos gestos de reflexão. In: *Aletria*. Revista de Estudos de Literatura. n.1, v. 21, Belo Horizonte: Pos-Lit, Faculdade de Letras da UFMG, 2011. p. 101-109.

quebrado se ele não tem um conhecimento mínimo daquilo que é falado. Daí a necessidade de um equilíbrio entre cultura de partida e de chegada, sem permitir que uma escravize a outra ou a apague, sem permitir que a tradução seja domesticada ou estrangeirizada totalmente¹¹³. Domesticar totalmente é apagar o estrangeiro; estrangeirizar totalmente é apagar o doméstico, pois as culturas, “ao mesmo tempo, condicionam e são condicionadas pela ação social, sendo, então, causa e consequência”, segundo a observação de Pavis (2008, p. 11).

A equiparação de ambas as forças, de ambas as culturas é essencial em nossa concepção de tradução. E, igualmente, sem o auxílio do ator dos nossos tempos, sem o engajamento com o mundo do teatro e com tudo o que ele abarca, corre-se o risco de tornar o texto teatral exclusivamente literário e não representável ou encenável. E ainda, sem a perfeita concepção da função do texto, cai-se, fatalmente, no erro de traduzir uma peça perdendo a oralidade necessária proposta em seu original; e mesmo que, no caso do teatro grego – e especialmente da tragédia – haja a preservação da solenidade nos temas e nas personagens que fazem parte do imaginário e do mundo mítico, devemos manter “o objetivo de transportar, de uma língua para outra, uma espécie de texto que somente se completa na encenação¹¹⁴” que passa “por outros sentidos” aquém e além da leitura, e, “para tanto, a tradução precisa preservar as regras básicas de um texto teatral, praticadas pela célebre tríade dos dramaturgos gregos” que abarcam desde a “imediatez de entendimento” e o “ritmo ligeiro (exceto quando a ocasião exige o contrário)” até a visualidade e as “brechas verbais para preenchimento com signos não-verbais”, além do que Barbosa chamou de “demonstratividade testemunhal”, que se relaciona à compreensão por parte do espectador, mesmo que ele não tenha recebido

¹¹³ Lawrence Venuti, criando os termos aqui citados, diz que a tradução nunca é totalmente adequada ao texto estrangeiro, e que é permitido ao tradutor escolher entre um método de domesticação com uma redução etnocêntrica do texto estrangeiro voltada para valores culturais que traz o autor para casa do tradutor, e um método estrangeirizante que exerce uma pressão sobre o texto traduzido, método no qual esses valores registram a diferença linguística e cultural do texto estrangeiro, enviando o leitor para o exterior. (1995, p 20.)

“Admitting (with qualifications like “as much as possible”) that translation can never be completely adequate to the foreign text, Schleiermacher allowed the translator to choose between a domesticating method, an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home, and a foreignizing method, an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad.”

VENUTI, Lawrence. *The translator’s invisibility: A history of translation*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1995.

¹¹⁴ BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. *Tradução de teatro grego: Édipo Rei, de Sófocles*. Cadernos de Tradução, v. 2, n. 22. Florianópolis: 2008, p. 89-106.

explicações; “é ver e entender” (BARBOSA, 2008, p. 90); pois, usando as palavras de Sánchez¹¹⁵, “uma definição da convenção teatral supõe o conceito de um acordo tácito entre a representação e os espectadores, acordo que permite, como todos os pactos, a simplificação dos dados e uma adequada designação de ênfase”, e “as convenções teatrais tendem muito mais a uma vinculação com o grupo”, entendido como o público, o que explica “o êxito do teatro antigo como espetáculo de massas” (SANCHEZ, 2005, p. 173).

Sendo assim, cremos que a tradução poderia, com êxito filológico inclusive, ser orientada com um objetivo: a representação. E devemos ter em conta que esta representação “não é uma translação do texto para a cena, mas sim um teste teórico, que consiste em colocar o texto sob tensão dramática e cênica” (Pavis, 2008, p. 27). Também entendemos que a representação “experimenta o que o texto provoca na enunciação cênica”, algo que acaba por abrir “o texto para muitas interpretações possíveis”, pois não podemos imaginar o campo das possíveis encenações de um texto. (PAVIS, 2008, p. 27, 35). Por outro lado, entendemos que baseando a tradução do texto teatral neste moldes, nada se perde se a proposta é de leitura ou de encenação, o que desmitifica a ideia de que, necessariamente, deve haver um texto para ser lido e outro para ser encenado.

As escolhas que fizemos se desvencilharam muitas vezes “do caráter genérico de verbete de dicionário”, da “tendência generalizante” e do “enrijecimento do texto em função de uma suposta fidelidade ao dicionário, uma vez que entendemos que o dicionário funciona como ponte; uma ponte usada pelo tradutor em busca das palavras que julga mais adequadas” (ARAÚJO; LEANDRO; BARBOSA, 2007, p. 105)¹¹⁶. Esta adequação, certamente está relacionada com a intenção do tradutor, com o propósito da tradução e, principalmente, com a época na qual se dá a tradução. Há que se reconhecer que não se pode seguir um modelo específico de tradução ‘adequada’, pois “nenhum modelo formal se mantém estável ao longo do tempo e suas inconsistências e transitividade, por mínimas que sejam, bloqueiam, em algum momento, sua posição central de paradigma” (MARTINS, 2011, p. 106). Importa-nos “atender às

¹¹⁵ SANCHEZ, Máximo Brioso; MEDINA, Antonio Villarrubia (editores). *Aspectos del teatro griego Antigo*. Sevilla. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla: 2005.

¹¹⁶ ARAÚJO, Ana Ribeiro Grossi; LEANDRO, Maria Clara Xavier; e BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. As dificuldades de traduzir para teatro: o prólogo das Eumênides de Ésquilo. *Cadernos de Tradução*. v. 2, n. 20. Florianópolis: 2007. p. 101-124.

expectativas” da língua e do público alvo, e por isso pensamos nos requisitos da cultura receptora do texto, mais que na cultura e língua de partida, manipulando vários “graus semânticos” (CHE SUH, 2002, p. 53)¹¹⁷ e desatendendo à forte e longeva tradição que impõe a necessidade de um vocabulário pesado e letrado aos textos traduzidos a partir da língua grega antiga. Buscamos uma tradução voltada para a performance (CHE SUH, 2002, p. 55) “realçando no texto dramático sua natureza performática por excelência” (MARTINS, 2011, p. 107). Uma tradução na qual haja interação entre os processos de produção e recepção no desempenho do evento, do espetáculo; entendendo que “essa interação é uma construção teórica, um objeto de conhecimento, que tem os vestígios de todos os seus processos constituintes e, portanto, pode ser discernido por reflexão e análise”; algo necessário para perceber a multiplicidade de pontos de vista presentes em um espetáculo teatral, segundo Snow (1993, p. 73)¹¹⁸. Aqui, pensamos a performance como definiu Liapis (2013, p. 1)¹¹⁹: “deve ser entendida incluindo todos os meios não-verbais utilizados para estabelecer ou promover a representação teatral e a concomitante produção de sentido”. Buscamos, sobretudo, traduzir fluentemente, esquivando-nos, algumas vezes, da obrigatoriedade de encaixar-nos em uma classificação em torno do nível e do rótulo da tradução elevada que estigmatiza a literatura grega, já que “toda classificação deve ser pensada como transitória e incompleta, pois não resiste ao movimento de transformação das formas que se transvestem em si mesmas e em outras, também podendo transformar o meio que as produz” (MARTINS, 2011, p. 108).

No teatro, onde as palavras são lançadas sem que se possa voltar a elas – pois “a palavra oralizada é efêmera, irrecuperável” (ARAÚJO; LEANDRO; BARBOSA, 2007, p. 106) – e onde um instante vale pelo conjunto das ações, é de extrema importância que não se perca o pacto com o espectador, porque uma palavra mal colocada pode desorientar quem a ouve. Dentro dessa perspectiva, é importante observar não somente a sintaxe e as questões linguísticas, mas também a representabilidade lexical e o

¹¹⁷ CHE SUH, Joseph. Compounding Issues on the Translation of Drama/Theatre Texts. *Translators' Journal*, vol. 47, n° 1, 2002, p. 51-57.

¹¹⁸ SNOW, Peter. Situation Vacant: Lines of Flight and the Schizo-Potential for Revolution [online]. *About Performance*, No. 1, 1993: 73-87.

“It is the interaction of the processes of production and reception, within the performance event. This interaction then is a theoretical construct, an object of knowledge, it bears the traces of all its constituent processes, and thus can be discerned only by reflection on, and analysis”.

¹¹⁹ HARRISON, George W. M.; LIAPIS, Vayos (ed.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden, Boston: 2013.

[...] “performance” is to be understood as including all non-verbal means used to establish or promote theatrical representation and the concomitant production of meaning.

comportamento difuso das palavras em situações diversas, deixando ainda que o texto traduzido mantenha obscuro aquilo que no original é obscuro, irônico o que é irônico, ambíguo o que é ambíguo, e assim por diante; sem esquecer jamais que falar e ler são dois atos que – para um ator – podem se chocar e se tornarem imiscíveis. Algumas palavras em determinada situação fonética são inviáveis na pronúncia e podem ser substituídas por outras sinônimas que melhor se encaixem na elocução e ritmo da cena – que podem, inclusive, causar um efeito muito mais plástico e visual – observando-se sempre o sentido dentro de diversos contextos. Estas são questões mais dificilmente percebidas pelo leitor, que, contudo, fazem toda a diferença no palco. Como afirmaram Araújo, Leandro e Barbosa (2007, p. 107):

Se pensarmos que um leitor tem a possibilidade de voltar algumas páginas, ou mesmo algumas palavras, e reler um trecho ou outro para facilitar sua compreensão mais adiante, o mesmo não ocorre ao espectador do teatro. Daí a preocupação que o tradutor deve ter em evitar frases longas – não no sentido escolar de períodos sem pontuação, perfeitamente cabíveis nesse caso, mas no sentido de estruturas semânticas que demoram além da capacidade da memória humana para se completarem. Deve-se, ainda, evitar apostos de difícil apreensão, perífrases, frases de articulação oral complicada, transliterações e palavras pouco usuais na língua, uma vez que o espectador não tem a possibilidade de parar para consultar as notas de rodapé, o dicionário ou o próprio texto.

Além disso, evitamos “a postura, inédita no mundo grego, eivada do pressuposto de que a escrita, sempre anterior à performance, é mais importante” (SANTOS, 2010, p. 26), fugimos do “tom inalterável e monocórdico, grave e elevado (*spoudaios*)¹²⁰ que é garantido por um vocabulário erudito e filologicamente reconstruído”¹²¹ (BARBOSA, 2011, p. 132), pelo fato de que, como já dissemos, a tragédia dos gregos era uma tragédia democrática, que atendia desde os dirigentes cultos aos cativos e metecos, e sua elevação se mostrava mais nos temas míticos que na linguagem. Por acreditarmos que a tradução deve estar voltada para um vocabulário utilizado nos dias de hoje, buscamos incrustar na peça “um mapeamento e a posterior transferência da configuração espaço-temporal, da localização pessoal da ação dramática, dos parâmetros da situação comunicativa, da relação das personagens entre si e de sua identidade social”, observando as atitudes de cada personagem como parte integrante de um grupo,

¹²⁰ E poderíamos perfeitamente entender *spoudaios* como ligeiro, rápido, excluindo a noção de gravidade e excelência. A tragédia é uma narrativa rápida, em contraposição com a epopéia.

¹²¹ BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. *Tradução e ideologia: Tradição e ruptura na tragédia Electra, de Eurípides*. Uniletras, Ponta Grossa, v. 33, n° 1, p. 127-140, jan./jun. 2011.

trazendo cada informação linguística para um campo extralinguístico “articulado por meio de um grande repertório verbal” (CHE SUH, 2002, p. 55)¹²²; pois sabemos que “as histórias representadas pela tragédia podem ter sido tradicionais, mas a tragédia, como gênero dramático, havia se afastado de suas origens rituais/orais e evoluiu a um ritmo acelerado, ao lado da prosa e das artes visuais”, conforme afirmou Sifakis (2013, p. 51)¹²³.

É em função destes nossos relatos que apostamos na participação do ator no processo de tradução, pois no teatro, é de extrema importância a valorização tanto da função do texto teatral, quanto do estudo cuidadoso em torno do léxico escolhido, contando com o auxílio de atores, uma vez que esse tipo de parceria na tradução agrega ao texto a leveza e a força necessárias para a compreensão da obra na sua multiplicidade de refúgios, quer sejam linguísticos, estilísticos, mas, especialmente, funcionais; tomando todo o cuidado com a noção de igualdade entre língua de partida e de chegada e traduzindo a obra como um conjunto que alcança as capacidades visuais, representativas e plásticas próprias do teatro. A leitura dramática da tradução tem se mostrado grande aliada dentro deste processo tradutológico, opondo-se à leitura silenciosa e cuidadosa de um texto original. Acreditamos que tanto o conhecimento filológico quanto o conhecimento prático, ou seja, cênico, sejam pontos compulsórios para a tradução teatral, e para a relevância da compreensão de palco neste processo, pensando sempre que “a tradução reinventa-se ao se aproximar o máximo possível da matriz” (DINIZ, 2010, p. 125)¹²⁴.

Ademais, pensamos sempre na maneira como o teatro era visto na antiguidade, e a quais pessoas ele era dirigido. Voltamos a afirmar, sob o risco da redundância: Creemos que o teatro deve voltar-se para qualquer público, indiferente de seu nível de

¹²² “Theatre semiotics thus enables the mapping and subsequent transfer of the spatio-temporal setting, personal localization of the dramatic action, parameters of the communicative situation, relationing of the characters with each other in terms of their social identities (relative status, group membership and general attitudes obtaining between interlocutors), extralinguistic information, etc., all of which are articulated through a large repertoire of verbal (lexical, grammatical, prosodic, paralinguistic) and non-verbal codes.”

¹²³ G. M. Sifakis; in: HARRISON, George W. M.; LIAPIS, Vayos (ed.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden, Boston: 2013. (45 – 61)

“The stories represented by tragedy may have been traditional, but tragedy as a dramatic genre had moved away from its ritual/oral beginnings and evolved at a fast pace, alongside prose and the visual arts”

¹²⁴ DINIZ, Telma Franco. Tradução, adaptação, apropriação: recriações de uma mesma matriz. In: *Tradução e recriação*. Maria de Fátima Souza e Silva, Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (organizadoras). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010.

letramento, tal qual acontecia na Grécia clássica, período no qual os espectadores pertenciam a diferentes classes sociais, desde cidadãos abastados a escravos e, inclusive, estrangeiros (CODEÇO, 2011, p. 119).

A diferença do vocabulário usado pelas personagens – algo observado por Barbosa¹²⁵ – é algumas vezes visível, como, por exemplo, logo no início da peça, podemos perceber a carência linguística de Polidoro, que entre os versos seis e quatorze usa duas vezes o verbo ὑπεκπέμπω e uma vez o verbo ἐκπέμπω, entre os versos quatro e vinte e cinco usa cinco vezes a palavra πατήρ e derivações dela, ou as palavras μητρός, δόρυ, γῆ, παῖς, ξένος, χρυσός, e outras, que aparecem repetidamente e poderiam nos apresentar, da parte da personagem, não a narrativa, meramente, mas também sua capacidade linguística, sua tenra idade e, principalmente, seu estado de ânimo – pessoas nervosas tendem a repetir palavras com maior frequência –; algo que também pode ser percebido pela repetição constante nos primeiros versos de consoantes guturais e plosivas κ, π, χ, τ e γ até o verso quinze, quando começam a ser diluídas no discurso, aparentando uma respiração em processo de desaceleração e uma fala que se aquieta aos poucos. As palavras polissílabas são raras nos versos gregos proferidos por Polidoro. Ele se concentra em dissílabos e monossílabos, assim como Polixena. Ulisses tem seu vocabulário concentrado em palavras trissílabas. Hécuba, por sua vez, apresenta um vocabulário mais rico e diversificado. Seu vocabulário é visivelmente mais variado e atraente quando se trata de um *agón*.

Buscamos evitar traduzir todas as personagens da mesma forma, o que nos levou a investigar suas características particulares e pessoais, bem como características relativas às sociedades nas quais estas personagens vivem, ou seja, variantes linguísticas que podem aparecer no texto de Eurípides, especialmente em forma de doricismos ou arcaísmos¹²⁶; esforçamo-nos para imprimir algumas características aos grupos¹²⁷.

¹²⁵ BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. O tradutor de teatro e seu papel. *Itinerários*, n. 38, Araraquara: jan./jun. 2014. pp. 27-46.

Barbosa diz que os textos das personagens têm marcas particulares para cada uma, de modo que se apresente, ele mesmo como personagem feita de letras, palavras, sintaxe: “espírito e letra”, ou que no próprio texto há características específicas para cada papel; opinião compartilhada de Mark Damen no artigo *Actor and Character in Greek Tragedy*. *Theatre Journal*, Vol. 41, No. 3, Performance in Context (Oct., 1989), p. 316-340.

¹²⁶ Castiajo (2012, p. 88) diz, apoiando em P. D. Arnott (1989, p. 88), que “os atores trágicos não falavam com dialetos, mesmo quando as personagens existentes na peça obrigavam a isso” devido a regionalismos, por exemplo. Cremos que tal afirmação exige certo cuidado, uma vez que não podemos

A partir da nossa perspectiva de renovação e vitalidade da obra, optamos por não traduzir as interjeições sempre com seu sentido de dicionário, como é o caso de $\phi\epsilon\tilde{\nu}$, $\iota\acute{o}$, $\omicron\tilde{\mu}\omicron\iota$, e outras que aparecem no decorrer do texto. Preferimos não estabelecer uma única forma para sua tradução, mas adequamos segundo a situação de lamento e a pessoa que usa tal palavra, trazendo conosco interjeições coloquiais e até algumas imprecações que agem como expressão de sentimentos na nossa língua hoje, como ‘droga’, por exemplo – mesmo que em alguns momentos tenhamos preferido o tradicional ‘ai de mim’, já consagrado como interjeição grega de lamento. Não podemos nos esquecer de que “as palavras existem apenas dentro da frase, e seu sentido depende dos demais elementos que entram na composição desta” (RÓNAI, 2012, p. 42)¹²⁸, assim, tratando de utilizar-nos dos diversos sinônimos que nossa língua apresenta acerca das interjeições, delas nos dispomos de acordo com nossa interpretação da emoção do momento em jogo com o ritmo da fala e a ênfase da situação, pois, consoantes com Rónai, acreditamos que “não estamos traduzindo palavras, mas sentenças” (RÓNAI, 2012, p. 69). Estamos conscientes de que cada opção foi, “fundamentalmente, uma questão de estilo” (RÓNAI, 2012, p. 54). Por meio de uma reflexão arguta, evitando o automatismo do dicionário e do conhecimento assimilado destas palavras gregas que se

reconstruir a fala nos palcos. Em *Hécuba*, percebemos a diferença entre personagens, que, inclusive, mostram estados de ânimo, como apresentamos. É possível que marcas dialetais não estejam presentes em todos os textos teatrais, porém acreditamos que a generalização é exagerada. Devemos observar a condição de estarmos tratando textos muito antigos, que já sofreram várias alterações no decorrer do tempo e nas mãos de diversos editores. Observamos, por exemplo, que na edição de Hadley (1894) há predominância da terminação $\epsilon\iota$ no lugar de η , usado por Gregory (1999), o que poderia indicar uma maior incidência do dialeto ático. Por outro lado, em muitas palavras, Gregory opta por η , enquanto Hadley usa α , marcando o dialeto eólico – o que seria esperado para a região de Troia – ou dórico. Ou seja, sequer podemos traçar um perfil dialetal segundo o autor, já que recebemos um texto muito modificado segundo a visão individual do editor de cada época.

¹²⁷ Pensando que a tradução exerce “pressões renovadoras sobre as estruturas linguísticas do país renovador” e sendo ainda, além de renovadora, “vernaculizante” (PAES, 1990, p. 11), mantivemos algumas palavras e expressões, ainda que não aceitas ou dicionarizadas pela normativa da língua portuguesa, como soem ser encontradas coloquialmente, sem atentar-nos somente em julgamentos de “boa” ou “má” tradução. Em outras situações, ao contrário, mantivemos certa formalidade e evitamos a coloquialidade excessiva de acordo com as situações na obra, pois “a performance veio de algum modo nos fazer entender que pensar algo não significa necessariamente mudar algo, que é preciso estar no mundo em substância e ato, pensar-se, mudar-se para fazer algo mudar efetivamente” (BARBOSA, 2011, p. 130). A medida justa é necessária. Aos troianos e ao trácio, reservamos o uso da 3ª pessoa (você, vocês). A Ulisses, o uso da 2ª pessoa (Tu e vós). Com Agamêmnon e Taltíbio misturamos os registros com 2ª pessoa do singular e no plural, 3º (Tu e vocês). Esta pode não ter sido a decisão mais acertada. Acreditamos, porém, que no decorrer do texto, essa variação será percebida como uma separação de naturalidade entre as personagens.

¹²⁸ RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

prendem rapidamente em nossa memória de longo prazo¹²⁹ – memória que nos permite uma forma estável de codificação de informações, mas que a partir de uma cadeia de informações e da elaboração dos nossos mapas conceituais, pode ser demasiadamente rígida e engessada – intentamos explorar, tanto quanto possível, as características do vocabulário português/brasileiro, sem, contudo impor sotaques.

Tentamos resguardar as inversões para os gregos, enquanto buscamos um vocabulário menos elevado – do ponto de vista da estética retórica – para troianos, embora ao coro tenhamos reservado um lirismo mais acentuado em determinados momentos. Isto não significa, em absoluto, que, em qualquer momento, tenhamos nos voltado para considerações linguísticas preconceituosas, já que não podemos medir o refinamento dos troianos e gregos. O objetivo foi, unicamente, estabelecer diferenças razoáveis entre personagens.

Poder-se-ia dizer que optamos por uma tradução mais marcadamente domesticizante, contudo, entendemos que o tratamento do tema e mito envolvidos já indicam para o receptor da mensagem uma postura a ser adotada e certo estranhamento que torna a obra e o autor exóticos em contraposição ao nacional. Falamos da negociação no plano das diferenças linguísticas e culturais do texto estrangeiro, fornecendo um conjunto de diferenças basicamente domésticas, a fim de permitir que o ‘estrangeiro’ possa ser bem recebido (VENUTI, 2006, p. 468)¹³⁰, independente da sua distância no tempo e no espaço.

Baseando-nos ainda na afirmação de Rónai, de que “a comunicação é completada pela entonação”, “a língua também possui recursos acessórios, além de palavras” e que “são eles, em primeiro lugar, os sinais de pontuação” (2012, p. 72-73), utilizamos um recurso que não é habitual nas traduções, a saber, reticências em várias ocasiões nas quais percebemos a presença, senão uma imposição, de uma pausa; mesmo

¹²⁹ ALVES, F.; MAGALHÃES, C.; PAGANO, A.; *Traduzir com autonomia: estratégias para o tradutor em formação*. São Paulo: Contexto, 2000. (p. 54)

¹³⁰ VENUTI, Lawrence (ed.), *The translation studies reader*. New York: Routledge, 2006.

“Translation never communicates in an untroubled fashion because the translator negotiates the linguistic and cultural differences of the foreign text by reducing them and supplying another set of differences, basically domestic, drawn from the receiving language and culture to enable the foreign to be received there.”

que tal imposição não viesse no texto grego editado. Sobre as pausas, Falcão¹³¹ relata vários exemplos dados a partir de entrevistas que fez com atores e, citando Gayotto, diz que a pausa “não deve ser em momento algum um silêncio morto; ao contrário, é um intervalo vivo, cheio de sentido, “um silêncio eloquente”. A pausa cria uma tensão e uma liga entre o que foi dito e a fala que virá, “transmite subtextos, recados” (2010, p. 124), pois “o ator, quando entra em contato com seu personagem, experimenta as dinâmicas do texto, nos movimentos que emergem das palavras” (2010, p. 126). A partir do momento que entendemos que o processo de criação da personagem, por parte do ator, se dá, principalmente, a partir do texto, e percebemos, no texto, situações nas quais a pausa se fazia necessária – não tanto pela representação, mas pelo significado e pela força do que viria depois – não hesitamos em usar as reticências, já que esta pausa descomplicaria a compreensão do conjunto ou de um determinado discurso. Em outras palavras: no texto grego, em alguns trechos mais complicados filologicamente, percebemos que se déssemos tal pausa, a compreensão fluía e não se faria necessário o acréscimo de conectivos para forçar uma compreensão por parte do leitor, ou de verbos e substantivos que não estavam ali, mas são acrescentados sistematicamente nas traduções. A pausa nestas ocasiões é uma pausa eloquente, uma pausa que deixa subentendido um discurso. É o que acontece, por exemplo, nos versos 31-34, quando Polidoro diz: meu corpo, flutuando debaixo das estrelas já faz três dias, minha miserável mãe, que deveras está nesta terra de Quersoneso... desde Tróia. (μήτηρ ἐμὴ δύστηνος ἐκ Τροίας πάρα). Preferimos a pausa para não impor uma interpretação particular do significado de um verbo que sequer consta no original (foi trazida), ademais, a pausa é, nesse momento, profundamente mais dramática e eloquente que uma palavra. Outras vezes, usamos reticências pela conveniência emocional da situação.

Apoiando nossa hipótese de que as personagens carregam marcas textuais particulares, retomamos o conhecido fato de que os atores eram muito provavelmente em número de três. A distribuição de papéis em *Hécuba* poderia ser assim elencada¹³²:

- Ator 1: Hécuba
- Ator 2: Ulisses / Políméstor / Agamêmnon

¹³¹ FALCÃO, Iara Fátima Fernandes. *Ação verbal e o trabalho do ator*: proposições stanislavskianas, conceitos outros e considerações atoriais. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2010.

¹³² A respeito da Serva, apresentaremos nossa concepção posteriormente.

- Ator 3: Polidoro / Taltúbio / Polixena

Poderíamos, pela distribuição de versos, atribuir o papel de Taltúbio ao Ator 2 e o de Agamêmnon ao Ator 3, mas, segundo o estudo de Damen¹³³, “os papéis assumidos pelos atores provavelmente seguiam um padrão discernível (1989, p. 335)¹³⁴” de personagens aliados ou adversários do protagonista, pelo que entendemos as personagens que atribuímos ao Ator 3, aliados de Hécuba. Agamêmnon também poderia ser entendido como aliado, contudo, não se pode observar uma compaixão ou cumplicidade espontânea e genuína na personagem. Obviamente, e como disse o próprio Damen, estamos especulando a respeito da distribuição original da peça (1989, p. 336)¹³⁵, mas o que, de fato, nos interessa é o que Damen levanta no princípio de seu estudo, quando reflete acerca da representação esperada dos atores no período clássico, além do tratamento dado à trama pelo dramaturgo, se este levava em conta a limitação dos atores (1989, p. 317)¹³⁶. Todos sabiam que os atores representavam mais de um papel. Se a distribuição de papéis era algo importante, e os artistas concorriam a um prêmio de melhor ator – a partir de 449 a.C. (CASTIAJO, 2012, p. 83)¹³⁷ – no bom desempenho de um ator que representa ao mesmo tempo o adolescente troiano Polidoro e o ancião Taltúbio, não seria obrigatória uma mudança na postura, na entonação da voz, nas palavras que usava? E tais mudanças não eram impostas pelo próprio autor ao escrever a peça? Podemos perceber as alterações nas posturas e até na posição das personagens como marcas que são dadas pelo autor, quando Hécuba, por exemplo, entra e diz que caminha com dificuldade e com a ajuda de um bastão torto, “mal se suportando em pé” como disse Damasceno (2004, p. 63); ou quando o coro diz a Taltúbio que Hécuba é a que está deitada no chão. Igualmente, Santos (2010, p. 27-28) afirmou que os dramaturgos da antiguidade

¹³³ DAMEN, Mark. *Actor and Character in Greek Tragedy*. Theatre Journal, Vol. 41, No. 3, Performance in Context (Oct., 1989), p. 316-340.

¹³⁴ “We have seen that the roles taken by an actor in Greek tragedy often fall into discernible patterns: allied or opposed characters”.

¹³⁵ “In most cases we can only speculate on the original distribution of parts. Even in the scant light of what we know, it is tempting to guess at some possible combinations that fit into known patterns”.

¹³⁶ “Were the roles more often alike or different? Did they cross the lines of gender and age? Did actors more often play characters who are sympathetic or unsympathetic to one another? In this way, I hope to shed light not only on the range of character depiction expected of actors in the Classical period but also on the playwright's treatment of plot in light of the limitation in actors.”

¹³⁷ CASTIAJO, Isabel. *O teatro grego em contexto de representação*. Imprensa da Universidade de Coimbra. Portugal: 2012.

incorporam no próprio texto a ambientação cênica e, com isso, já na leitura fica estabelecido o cenário em que a ação deve transcorrer ao longo da peça; a identificação das personagens que vão ocupando a cena regularmente se faz por meio do texto pronunciado pelos atores, assim como sua caracterização e, sobretudo, a descrição de seu estado emocional... [pois] a necessidade de fixar o texto a ser dito, cantado e coreografado e a ser, sobretudo, compreendido pelo público, fazia com que o autor apresentasse, no próprio texto, informações mínimas sobre o cenário, as indumentárias, o estado emocional das personagens, enfim, pistas que revelam uma concepção teatral.

Podemos perceber um padrão das personagens que vai além da capacidade do ator de representar duas ou três pessoas diferentes, com seus trejeitos e tons de voz. Percebemos o uso de palavras, a repetição delas, a intenção da personagem pela sintaxe que o autor usa e pela diversificação de seu vocabulário.

Percebemos também, durante a tradução, que muitas vezes nossa tentativa de conciliar dois fatores imprescindíveis em nossa concepção – deixar o texto o mais leve e fluente possível tentando uma tradução mais “fiel” e exequível – se tornava impraticável, e, em alguns momentos, tivemos que optar por uma ou outra questão. Inevitavelmente, sempre que nos deparamos com situações deste tipo, preferimos ser “infiéis” e traduzir o sentido do que foi dito, em vez das palavras. Recorremos mais uma vez às palavras de Barbosa, que diz que “se não é possível uma tradução pelo conteúdo a partir de palavras, que se recorra a outros elementos, sobretudo aqueles que forem cênicos” (2014, p. 32). Em tal situação, apoiamos sempre na compreensão imediata do que está escrito, sem necessidade de voltar ao texto para entendê-lo, e, sobretudo, pelo vocabulário de fácil absorção e dicção. É por tal razão que, enquanto tradutores, nos preocupamos em todos os momentos da tradução com a intenção comunicativa voltando-nos para os receptores aos quais se destinam nossa tradução, a saber, qualquer cidadão, e mais especialmente, diretores e atores; buscando evitar falhas “no estabelecimento apropriado de relações de equivalência linguística e referencial entre o universo textual de partida e de chegada”, conforme indica necessário Henrik Aubert¹³⁸ (1993, p. 82-83).

“As cenas de ação na maioria das peças de Eurípides são realizadas diante de um palácio, templo ou tenda” (REES, 1911, p. 386)¹³⁹ e não há um estereótipo fixo da

¹³⁸ AUBERT, Francis Henrik. *As (in)fideliades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*. São Paulo: Ed. Unicamp, 1993.

¹³⁹ REES, Kelley. The Significance of the Parodoi in the Greek Theater. *The American Journal of Philology*, Vol. 32, No. 4 (1911), p. 377-402.

representação do espaço físico, embora tal espaço seja relatado detalhadamente por meio do texto. São traços que não podem ser apagados durante a tradução, para que também o ator/diretor da atualidade possa se localizar e interagir com um espaço do qual fará parte. Até o verso cem, temos uma imagem formada, uma descrição do espaço onde a peça acontece. Polidoro diz que se mostrará na orla da praia, diante dos pés de uma escrava. Diz também que sua mãe está se erguendo. Logo, o coro diz que conseguiu fugir da tenda do senhor para quem havia sido designada por sorteio, para trazer à rainha troiana uma triste notícia. Hécuba chama Polixena que está dentro da tenda e no final da peça, convida Poliméstor a entrar na tenda que está perto dela (ταῖσδε). Temos tendas de ambos os lados do cenário, as tendas das escravas e as dos senhores¹⁴⁰. Pelos dêiticos podemos perceber o posicionamento do ator durante sua fala. Sabemos também que Poliméstor vivia na direção das tendas dos senhores, a uma distância considerável, porque ele assim explica no verso 964, e porque também Hécuba pede que Agamêmnon providencie para que sua companheira escrava atravessasse o exército aqueu intacta, a fim de enganar e atrair o hóspede trácio (verso 889). Ou quando Taltíbio entra, como observado por Pickard¹⁴¹, vindo do acampamento grego, e,

“The scene of action in most of Euripides' plays is laid before a palace, temple, or tent.”

¹⁴⁰ Gregory diz que nas peças de Eurípides em que um falante sobrenatural dá início ao prólogo, ele se justifica e anuncia o motivo pelo qual deve se retirar, e que, igualmente, ele anuncia o motivo da aproximação do mortal que chega à cena. Além disso, ela argumenta acerca do posicionamento das tendas no cenário e da possibilidade de Hécuba, sendo escrava de Agamêmnon, estar na tenda dele, informação que a própria autora recoloca posteriormente, reconhecendo que no momento da conversa bajuladora entre a rainha e Poliméstor, Agamêmnon não está por perto. Nesse momento, o trácio reconhece que só havia escravas dentro da tenda. Devido ao fato de que a escrava do coro chega dizendo que fugiu da tenda do seu senhor, é sugerido que cada escravo vivesse na tenda de seu dono. Parece óbvio, no decorrer da peça, que Hécuba está vivendo em outra tenda, com Polixena e outras escravas. Gregory ainda diz que Eurípides geralmente especifica no prólogo a estrutura do suposto cenário de representação. Ainda assim, consideramos incoerente na peça, o fato de que Hécuba, segundo relata Polidoro, está despertando e está na tenda de Agamêmnon (Ἐκάβη· περὶ γὰρ ἦδ' ὑπὸ σκηνῆς πόδα), o que indicaria que ela já foi designada como escrava dele. Quando Ulisses chega, ele declara que Hécuba foi sorteada como escrava sua. Quando Poliméstor acode ao chamado dela, ou quando ela chama por Polixena, dá-se a entender que vive em uma tenda designada às escravas. Parece que nem todas tinham sido ainda sorteadas. Sendo assim, a informação de que Hécuba vive na tenda com as escravas não é clara e se torna um obstáculo na compreensão cultural da peça, uma vez que na fala de Polidoro o ὑπὸ mais o genitivo σκηνῆς Ἀγαμέμνονος indica que ela estivesse na tenda dele, debaixo da tenda, dentro. As informações se chocam e mostram claramente uma incompatibilidade. Se ela está dormindo, acordando na tenda de Agamêmnon, ela seria escrava dele. Por outro lado, ela acorda procurando por Cassandra, que se sabe que estava vivendo com o rei.

“Euripides generally specifies in his prologue what structure the *skene* is supposed to represent.” (p. 269) GREGORY, Justina. Euripides "Hecuba" 54. *Phoenix*. Vol. 46, No. 3 (Autumn, 1992), p. 266-269.

¹⁴¹ PICKARD, John. The Relative Position of Actors and Chorus in the Greek Theatre of the V Century B. C. III. The Period of Euripides and Aristophanes. *The American Journal of Philology*, Vol. 14, No. 3. Johns Hopkins University Press. p. 273 – 304.

perguntando por Hécuba, ouve do coro que ela está perto dele, ou seja, *vemos*, no texto, a movimentação do ator, que seguiu para a direção para onde sua filha Polixena estava sendo levada e parou antes de chegar ao acampamento dos senhores. Se não é esse o caso, as tendas de senhores e escravas estavam próximas.

Para além de tudo o que já dissemos, buscamos uma linguagem temperada – usando o termo proposto por Malhadas¹⁴² (2003, p. 24) – intercalando ritmos de fala, respeitando as características individuais de cada personagem, e esforçando-nos para, sempre que possível, cuidar do ritmo, da quantidade métrica – ainda que não nos tenhamos proposto a usar quantidades de sílabas poéticas delimitadas – e de melodia na fala, desdobrando a linguagem entre elocução (*léxis*) e ritmo (*rhythmós*), observando em todos os instantes a harmonia das falas ou cantos e utilizando-nos, quando conveniente, dos componentes poéticos de ritmos e metro, sem que para isso, ignoremos a melodia. Ou seja, tentamos observar todos os aspectos abordados por Aristóteles, sem, contudo, atermo-nos especificamente a eles e lembrando-nos todo tempo que “na tragédia (na comédia antiga também) algumas partes são compostas apenas em metro (sem harmonia) e outras com canto (*mélós*)” (MALHADAS. 2003, p. 25), tentamos reservar mais melodia para as lamentações individuais e para o coro.

Falcão afirma que há nos textos algumas falas centrais que “podem ser também relacionadas aos ‘fatos ativos’, os quais, em sua sucessão e nas relações mútuas com outros fatos igualmente ativos, constituem uma espécie de ‘mapa’ para o ator, em sua relação com o texto dramático” (2010, p. 128). O contato do ator com a personagem acontece, primeiramente, como foi dito, através do texto, dos fatos expressados e entendidos, que também funcionam como criadores daquilo que o ator vai representar; daí a necessidade de buscar uma tradução que não seja obscura e que possa ser percebida com todos os sentidos.

Assumimos, enfim, as palavras de Larbaud¹⁴³:

“He asks where he can find Hekabe. The reply proves that, as they point her out, they can see her lying, wrapped up in her mantle. Polyxene has just been borne away to the camp. In the agony of parting the mother threw herself down near the exit through which her daughter disappeared. Talthybios enters from the camp. Had he come in on the 'stage' the prostrate form of the fallen queen must have been immediately before him.” (p. 275)

¹⁴² MALHADAS, Daisi. *Tragédia Grega*. O mito em cena. São Paulo: Ateliê Editorial. 2003.

¹⁴³ LARBAUD, Valery. *Sob a invocação de São Jerônimo*. Tradução de Joana Angélica. São Paulo: Mandarin, 2001. (p. 67)

Cada texto tem um som, uma cor, um movimento, uma atmosfera que lhe são próprios. Para além do sentido material e literal, todo trecho literário, como todo trecho musical tem um sentido menos aparente, e só ele cria em nós a impressão estética desejada pelo poeta. Pois bem, este é o sentido que é preciso restituir, e é, sobretudo, nisso que consiste a tarefa do tradutor.

Cabe ressaltar ainda que, para a realização da tradução, nos dirigimos, principalmente, a partir da edição comentada, publicada pela American Philological Association, de Justina Gregory. Ainda assim, utilizamo-nos da edição de W. S. Hadley (Cambridge University Press), que diz que “felizmente, em *Hécuba*, as dificuldades textuais são relativamente poucas” (1894, p. b), e que quando se encontrou com elas, sua tarefa foi decidir entre a retenção e a excisão de linhas que têm agitado e despertado facilmente as suspeitas de editores suscetíveis, isso foi mais significativo do que restaurar a tradição mutilada de manuscritos melhorados¹⁴⁴. Também tomamos como referência a edição de Gilbert Murray (Clarendon Press, Oxford) e os comentários de Michael Tierny (Bristol Classical Press).

¹⁴⁴ “Happily, in the Hecuba, textual difficulties are comparatively few, and, when we do meet with them, our task is more frequently to decide between the retention and the excision of lines which have stirred the somewhat easily roused suspicions of susceptible editors than to restore the mangled tradition of warring families of bettered manuscripts”.

Capítulo 3: A retórica na peça e no teatro

A retórica, segundo Aristóteles, é a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir (1356a)¹⁴⁵. Manuel Alexandre Júnior, define que “é um fenômeno universal aplicável às sociedades de todas as épocas. Mas foi na eloquência da comunidade helênica que ela se inspirou, nasceu e configurou” (2008, p. 2)¹⁴⁶. “A arte retórica desempenhou um papel importantíssimo no processo de dessacralização e democratização da palavra”¹⁴⁷ (VARZEAS, 2010, p. 36). Como disse Gastaldi¹⁴⁸, no drama ateniense, a retórica alcançou seu total desenvolvimento, porque, precisamente, “tragédia e comédia se constituem formas essenciais de comunicação social” a partir do momento em que o teatro se propunha a “produzir, no espectador, uma resposta às distintas formulações que pleiteavam em cena” (1968, p. 73). Júnior (2008, p. 3) acrescenta que “a retórica foi sempre uma disciplina flexível, preocupada com a persuasão dos ouvintes, mas também com a produção de formas de discurso, com a configuração e iluminação do próprio texto”, pois sempre objetivou “iluminar a compreensão, agradar à imaginação, tocar nas cordas mais sensíveis da emoção e da paixão, influir na vontade e mobilizar a ação”.

Ainda assim, nesta confluência retórica-tragédia, devemos ter em conta, como afirmou Varzeas, que “a realidade política de Atenas no período da Guerra do Peloponeso mostrava à sociedade a influência negativa das artes do discurso sobre os demagogos que tomavam conta dos destinos da *pólis*” (2010, p. 38), e que “a instrumentalização da palavra implicava a afirmação do poder do homem, da sua independência total em relação a uma transcendência, e revestia contornos de violência de efeitos tão ou mais perigosos que o uso da força” (2010, p. 41).

Eurípides é reconhecido por Conacher (2003, p. 82)¹⁴⁹ como o mais retórico dos poetas trágicos gregos, o dramaturgo que deixa mais claramente marcados os temas

¹⁴⁵ Aristóteles. *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Júnior. 2ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 2005. (p. 95)

¹⁴⁶ JUNIOR, Manuel Alexandre. Eficácia retórica: A palavra e a imagem, *Revista Rhêtorikê*, número 0, Portugal: 2008.

¹⁴⁷ VARZEAS, Marta. Tragédia e retórica no séc. V a.C.. In *Retórica e Teatro – A palavra em ação*. Belmiro Fernandes Pereira e Marta Várzeas (org.). Porto: U. Porto Editorial. 2010.

¹⁴⁸ GASTALDI, Viviana. El logos trágico y la funcionalidad de la retórica. *Calíope*, Rio de Janeiro, 2004. n. 12. p. 72-83.

¹⁴⁹ CONACHER, D. J. Rethoric and Relevance in Euripides Drama. In: *Euripides*. Oxford Readings in Classical Studies. Edited by Judith Mossman. New York: Oxford University Press. 2003, p. 81-101.

trágicos associados aos efeitos psicológicos mais contundentes. Ele acrescenta que a construção retórica das personagens, sua fala, seu discurso – longo e breve – está ligado a um perfil psicológico traçado pelo poeta com sutileza, especialmente tratando-se da personagem central da peça¹⁵⁰.

Gastaldi relata duas linhas retóricas provenientes dos filósofos, uma lógico-argumentativa e racional; a outra de caráter emotivo, ou seja, que tanto produz mundos verbais, quanto carrega a faculdade psicagógica, ou sedutora das almas e das vontades, um encantamento (1968, p. 74); o que condiz com o fato de que a retórica seja

o poder ou capacidade de descobrir os meios de persuasão para cada caso; não só, portanto, nos campos da oratória política, forense ou demonstrativa, mas também em todas as demais áreas de discussão ou comunicação do saber no âmbito das relações humanas (JUNIOR, 2008, p. 5).

Collard (2003, p. 67) afirma, a respeito da estrutura formal e estilística de Eurípidés, que a definição da formalidade vai além da “concentração dos longos discursos ou de todo o debate sobre uma única questão para a qual as partes têm visões opostas ou intenções”. A estrutura retórica, que segue um parâmetro artístico e dramático, apresenta partes conectadas entre si e desconectadas no aspecto puramente retórico. Eurípidés usa algumas palavras chave ou “premissas combativas” e marcas de debates formais utilizados em um âmbito forense, em um tribunal, ou uma argumentação sofista¹⁵¹. Castiajo nos acrescenta que as personagens trágicas “defendiam os seus pontos de vista como se estivessem perante um tribunal, argumentando e contra-argumentando”, e que este embate “desempenhava um papel preponderante” nas tragédias (2012, p. 87).

“Since Euripides is admittedly the most 'rhetorical' of the Greek tragic poets and yet also the one providing the most clearly-marked tragic themes and the subtlest psychological effects (in individual scenes if not in overall characterization).”

¹⁵⁰ “we may expect a speech to be 'in character', to tell us something significant about the speaker, especially if that speaker is a central figure in the play.” (2003, p. 83)

¹⁵¹ “The further definition of formality relates to content and style. It is something more, however, than the concentration of the long speeches, or the whole debate, on a single issue toward which the parties have opposite views or intentions. We might describe many dialogs scenes in those terms, most of all those in which one character makes a long appeal to another and receives acceptance or rejection in reasoned terms, quite often in a long reply. [...] Such headlines, or combative premisses, mark out Euripides' formal debates most obviously than Sophocles; and they show more deliberate recourse to the modes, even formulas, of forensic debate or sophistic argument.”

Observamos que há em Hécuba três grandes momentos retóricos que assumem as situações apresentadas particularmente, além disso, podemos verificar a presença das partes do discurso completo: *Proemium* (introdução), *diégesis* (narração ou discurso propriamente dito), *agón* (argumentação), *parékbasis* (digressão) – ligada à *diabolé* (gera uma concepção contra o oponente, para que seu discurso seja desacreditado e que pode transformar o culpado em vítima) – e *epílogo* (peroratio).

Por exemplo, com a chegada de Ulisses, em seu primeiro e breve discurso, observamos:

- *Proemium* (“Mulher, creio que você conhece a sentença do exército e o decreto comandado.”)
- *diégesis* (“Mas mesmo assim vou falar: Foi acertado pelos aqueus sacrificar tua menina Polixena junto do alto túmulo da urna funerária de Aquiles.”)
- *agón* (“Mandaram-nos como escolta e condutores da jovem.”)
- *parékbasis* (“E o presidente e sacerdote do sacrifício será este, o menino de Aquiles.”)
 - *diabolé* (“Então... sabe o que fazer? É melhor não seres arrancada com violência, nem entrar em luta física comigo. Mas reconhece a força e o porte dos teus males.”)
- *epílogo* (“É sábio, inclusive nos males, razeo o que se deve.”)

As mesmas estruturas podem ser vistas em intervalos mais longos. O que se segue após a entrada do herói grego é um dos *agones* da peça, que tem, por certo, três passagens agonísticas, como citou Conacher (2003, p. 96), cada uma delas transmitindo um impacto retórico diferente em seu contexto imediato¹⁵².

Nessas três passagens, Conacher ainda diz que Eurípides usa vários estratagemas retóricos relativos à *χάρις* (favor) e à arte da própria retórica. “Ao fazê-lo, ele nos mostra também como os valores dos homens, incluindo o uso da retórica, mudam

¹⁵² “Let us consider next three agonistic passages in Euripides’ *Hecuba*, each of which makes its separate rethorical impact in its immediate context.”

tragicamente com as vicissitudes da sorte”. Isto, ele afirma, “é um elemento essencial na tragédia da rainha Hécuba, como apresentado na peça (2003, p. 98) ¹⁵³.

Posteriormente temos o segundo *agón*, quando a rainha troiana está tentando convencer Agamêmnon a auxiliá-la na vingança contra o hóspede trácio. O terceiro se nos apresenta nos momentos finais, no julgamento de Poliméstor, ou de Hécuba – se visto por outra perspectiva.

Eurípides, segundo Santa Bárbara (2003, p. 54) ¹⁵⁴, distintamente de seus antecessores, reduz a parte coral dando um grande realce ao *agón*, à cena de discussão entre personagens ¹⁵⁵. No discurso final da rainha vemos as partes muito bem delimitadas, ela, inclusive, termina seu *proemium* indicando-o no verso 1195 (“E de minha parte, isto é uma introdução para o senhor!”). Ou seja, a resolução da ação dramática é dependente da retórica utilizada por determinadas personagens, pois retórica e teatro “se deixaram fascinar pelo poder da linguagem e em ambas está presente ao seu modo a eficácia do discurso persuasivo” (JÚNIOR, 2008, p. 21).

Por outro lado, a retórica, no teatro, compreende não somente linguagem, mas também manifestações extra-verbais, ou indicações para gestos e posturas do ator, como dissemos anteriormente. Nesse ínterim, no decorrer dos discursos combativos, a súplica, um elemento frequentemente utilizado, é demonstrada pelos gestos do ator que estão escritos no texto, quando Hécuba diz que está de joelhos, quando clama pela barba de Ulisses ou de Agamêmnon, quando Polixena diz a Ulisses: "Eu vejo, Ulisses, que está escondendo a mão direita debaixo da túnica e virando o rosto pra trás." (342-3). Conacher afirma que (2003, p. 101) “muitas passagens que foram avaliadas apenas como um conjunto de peças de debate sofisticado também apresentam pontos relevantes

¹⁵³ “In these three passages, Euripides rings the change on several well-worn rhetorical ploys concerning *charis* (favour) and art of rhetoric itself. In so doing, he shows us also how men's values, like their use of rhetoric, change tragically with the vicissitudes of fortune and this, I would maintain, is an essential element in the tragedy of Queen Hecuba, as it is presented in this play”.

¹⁵⁴ SANTA BÁRBARA, Maria Leonor. A pólis grega e a retórica. *Dossier Metacrítica*. Março de 2003. Edições Universitárias Lusófonas. p. 51-57.

¹⁵⁵ A respeito da redução da parte coral, Aristides E. Phoutrides comprovou que se por um lado o coro de Eurípides se mantém mais à parte das ações trágicas, por outro lado, não há redução significativa quanto à quantidade de versos, já que ele ocupa, em média, vinte e um por cento das peças, enquanto Sófocles ocupa vinte por cento.

PHOUTRIDES, Aristides Evangelus. The Chorus of Euripides. *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 27. Cambridge: Department of Classics, Harvard University, 1916. 77-170

para revelações significativas das personagens (em relação à ação dramática)”¹⁵⁶, pois “a tragédia nutre-se da retórica e cumpre-se com alguma frequência na própria expressão oratória” (JÚNIOR, 2008, p. 23). Este cumprimento da ação dramática acontece quando vemos a dinâmica da movimentação de Ulisses por meio das palavras de Polixena.

Além disso, cremos ser importante pensar na estrutura retórica da peça, nas suas proposições relacionais a partir de vários pontos de observação. Devemos analisar o objetivo comunicativo da obra, assim como sua estruturação com o entorno, uma vez que o texto não pode ser absorvido sem a compreensão de seu contexto, seu “universo humano de significações”, seu “conjunto de instrumentos verbais e intelectuais, categorias de pensamentos, tipos de raciocínios, sistemas de representações, de crenças, de valores, formas de sensibilidade, modalidade de ação e do agente”. (VERNANT, 1977, p. 18) Para isso, usando as palavras de Vernant, (1977, p.12):

Não basta notar que o trágico traduz uma consciência dilacerada, o sentimento das contradições que dividem o homem contra si mesmo; é preciso procurar descobrir em que plano se situam, na Grécia, as oposições trágicas, qual é o seu conteúdo, em que condições vieram à luz.

Na observação preliminar da macroestrutura da obra, entendemos que há uma lógica segmentada a partir do núcleo constituído pela condição pós-guerra – de Hécuba e de Atenas – que se divide em três satélites em uma relação de elaboração. Estes satélites (o sacrifício de Polixena, a descoberta da morte de Polidoro e a vingança contra Poliméstor) adicionam informações ao núcleo podendo ser entendidos tanto como uma sequência de acontecimentos – nossa abordagem preferencial –, quanto como uma lista, se entendidos como pontos isolados entre si¹⁵⁷.

Dirigindo-nos para o interior do texto, percebemos que a vingança de Hécuba com o assassinato dos filhos de Poliméstor e a cegueira dele é um resultado volitivo, no

¹⁵⁶ “All I have sought to establish is that, generally speaking, Euripidean rhetoric is not as dramatically inorganic as many scholars have argued, and that many passages which have been assessed simply as set pieces of sophistic debate also contain much that is relevant to the major themes and even to significant revelations of character (in relation to the dramatic action) in the plays to which they belong.”

¹⁵⁷ Mesmo considerando os pontos como acontecimentos isolados, estão conectados e assumem unidade por meio do caráter da heroína Hécuba, que demonstra uma mudança da submissão para a agressividade a partir da influência dos eventos, como nos afirma Hadley (1894, p. X). “The central interest, which creates unity of the Hecuba, is the character of the heroine, and the study of her change from submission to ferocity under the influence of the events represented in the play.”

qual ela, deliberadamente, como consequência da ação praticada anteriormente por ele, cria uma nova situação na peça. Temos, portanto, três pontos significativos na estrutura da obra, que poderiam fazer parecer que a peça é dividida, mas que, contudo, estão conectados pelo que Hadley chamou de interesse coletivo (1894, p. IX)¹⁵⁸ e que giram em torno de um ponto medular. A metáfora central da guerra e da divisão política sustenta os três pontos sequenciais: a morte de Polixena, a morte de Polidoro, a vingança contra Poliméstor.

Podemos inferir no texto a relação com a condição humana na guerra – durante e consequente a ela –, situação na qual Atenas é representada pelos troianos vencidos¹⁵⁹. *Hécuba* é uma alegoria daquilo que a sociedade ateniense vivia durante o anúncio de uma trégua na guerra do Peloponeso, em um momento que parecia favorecer aos Espartanos e seus aliados na perspectiva ateniense. Quiasmaticamente os atenienses que venceram e devastaram Troia são representados pelas troianas, em todas as amarguras que sofrem, na perda de seus filhos, tanto os filhos biológicos quanto os da pátria, na humilhação, na visão de um futuro sem grandes esperanças.¹⁶⁰ Há uma oposição quiasmática entre os atenienses vencedores em Troia e devastados na vida real¹⁶¹.

¹⁵⁸ “There is a unity of design which awakes what may be termed a collective interest, by bringing into lines actions and events, which, though at first sight unconnected”.

¹⁵⁹ Podemos entender nesta metáfora que os espartanos seriam representados por Ulisses e Agamêmnon (os vencedores da guerra), especialmente Ulisses – se nos voltarmos para o fato de que ele, como vencedor, não se apieda do sofrimento dos derrotados.

O mau que assola as troianas (Atenas) na peça representaria o mau que sobreviria aos atenienses contemporâneos. Devemos levar em consideração que o primeiro momento da guerra foi marcado pela destruição, pela perda inenarrável de ambos os lados; mas consideramos, para essa visão da metáfora regente da obra, a derrota recente na batalha da Beócia e a desestruturação social que se manifestou em Atenas e em seu exército com a peste negra. Lembremo-nos de que Eurípides escreveu a peça poucos anos após a morte de Péricles e a devastação de um terço da população pela peste, numa luta na qual Atenas disputava a hegemonia e poder comercial. A peça pode ter sido escrita pouco tempo após a derrota ateniense na Beócia, que acarretou inúmeras perdas de soldados, mas, principalmente, gerou um momento de desolação na população que se vira sem um líder imediato e estava dividida entre os democratas radicais não-escravistas e os democratas moderados escravistas; além, é claro, de uma parte aristocrata que esperava uma oportunidade para trazer ao cenário o antigo regime tirânico.

¹⁶⁰ Atenas vitoriosa na guerra mítica é representada por Hécuba e as cativas troianas na medida em que analisamos a condição de Atenas na Guerra do Peloponeso – a cidade que se vê devastada pelos inimigos Espartanos –; assim, Agamêmnon e os aqueus, vencedores em Troia, aqueles que representam Atenas, fazem um quiasma com os derrotados. Enquanto Troia é derrotada no mito, Atenas se vê ‘temporariamente’ derrotada na vida real, em um momento delicado da guerra. Os vencidos no mito assumem, dentro da metáfora, o lugar dos vencedores.

¹⁶¹ Lembremo-nos dos refugiados que viviam na cidade – impelidos pela necessidade de uma fuga desordenada – em condições subumanas. Além disso, devemos considerar que após a morte de Péricles, a sociedade se viu dividida, mais que entre democratas e aristocratas, entre dois grupos democratas –

O poeta usa a guerra mítica como exemplo de um destino inevitável com consequências terríveis para o vencido (MATTHIESSEN, 2010, p. 5)¹⁶². A rainha troiana diz, nos versos 282 e 283, que “para os que mandam, é preciso não mandar o que não é preciso, e aos bem-aventurados, não crer que estarão sempre bem...” Ela lembra que já foi rainha e agora não passa de escrava, situação que, igualmente, estava rondando a nata da sociedade ateniense, assim como a população mais carente¹⁶³. É como citou Maria de Fátima Souza e Silva (2012, p. 237)¹⁶⁴:

A *Hécuba* pertence ao número das peças que Eurípides dedicou a um retrato do pós-guerra, centrado não sobre a glória que os heróis almejam retirar do combate, mas sobre os destroços que restam quando os combatentes, enfim, baixam os braços. É a memória de uma cidade feita em fumo e a imagem de mulheres e jovens condenadas à servidão e à morte.

Por outro lado, Kastely (1993, p. 1037)¹⁶⁵ diz que esta peça faz “uma profunda meditação sobre a necessidade e a precariedade da retórica”, e que *Hécuba* está estruturada ao redor de três *agones* retóricos. Eurípides reforça a limitação e insuficiência do *lógos* tanto como instrumento de persuasão, quanto como instrumento de apreensão da realidade do mundo (DELGADO, 1991, p. 69)¹⁶⁶. A crise pessoal da rainha “é inseparável da grande crise retórica que ocupa um mundo constituído pela força física”, um mundo no qual “não há compromisso com a justiça e o discurso público se degenera em relações públicas que podem ser descartadas, se forem

moderados e radicais – dos quais o primeiro grupo era a favor da escravidão, e o segundo, contra. Esse dado talvez possa arrojar alguma luz sobre a postura de Eurípides, pensando na metáfora estabelecida entre aqueles que se viram derrotados na guerra (Troianas e “Atenienses”), que seriam levados como escravos – uma política repulsiva estampada diante de um público que reconhecia a situação como algo possível de lhe sobrevir –, e os que vencem (aqueus e espartanos).

¹⁶² “Der Krieg, und zwar zumeist der trojanische Krieg, dient dem Dichter als mythisches Exempel dafür, dass Kriege ein gottverhängtes und darum unabwendbares Schicksal sind, das für die Sieger nicht weniger furchtbare Folgen hat als für die Besiegten.”

¹⁶³ A posição do escravo neste momento da história é algo bastante significativo, pois Atenas se embatia entre o escravismo e o não-escravismo e acabava de sofrer uma séria derrota contra os espartanos. Para aqueles que eram a favor da escravidão, estaria diante de seus olhos a situação do escravo com todo seu sofrimento. Neste momento, eles mesmos poderiam estar incluídos neste lugar da pirâmide social.

¹⁶⁴ SILVA, Maria de Fátima Souza e. Mulheres em tempo de Guerra: A Hécuba de Eurípides. Em: *Mulheres na antiguidade: Novas perspectivas e abordagens*. CANDIDO, Maria Regina [org]. Rio de Janeiro: UERJ/NEA; Gráfica e Editora DG Ltda, 2012.

¹⁶⁵ KASTELY, James L. Violence and Rhetoric in Euripides's Hecuba. *PMLA*, Vol. 108, No. 5 (Oct., 1993), pp. 1036-1049. “his tragedy is a profound meditation on the need for and the precariousness of rhetoric.” “Euripides structures the play around three rhetorical agons”.

¹⁶⁶ DELGADO, Juan Carlos Rodríguez. Eurípides y la puesta en cuestión del logos sagrado y del logos secularizado. *Epos: Revista de filología*, ISSN 0213-201X, N° 7, 1991, p. 67-88.

inconvenientes ou cansativas” (KASTELY, 1993, p. 1037)¹⁶⁷. O *agón* com Ulisses poderia demonstrar o fato de que quem está vencendo, ou venceu, mesmo diante de um discurso louvável e respeitável do oponente, sobressai, uma vez que o outro está submetido socialmente.

Desde o princípio da peça vislumbramos a tensão que se manifesta em torno do jogo de palavras e a influência das palavras sobre as vidas das personagens. Segundo Kastely (1993, p. 1037)¹⁶⁸,

A preocupação da peça com a retórica começa com uma cena que mostra o discurso do poder. O fantasma de Aquiles adiou a partida da frota grega, exigindo o sacrifício de Polixena como uma homenagem por suas ações na guerra de Troia. O exército grego é dividido igualmente a favor e contra o sacrifício, até que Ulisses convence os soldados de que o que lhes parece uma escolha difícil e agonizante é, de fato, um problema simples de cálculo: O que é mais valioso para os Gregos? A vida de um escravo ou a honra de Aquiles?

Parece-nos ainda, e cremos ser válido lembrar, que Ulisses, especialmente, não representa um hipócrita que age segundo suas vontades somente, mas em sua postura diante dos soldados, ele faz com que reconheçam e abracem seu raciocínio, que era justo para a sociedade ateniense do século V a.C.. Além disso, o sacrifício para honra de Aquiles é o que se espera em uma sociedade guerreira. Contudo, seu compromisso é exclusivamente com o exército, o que o torna cego diante da lesão que inflige, o torna aterrorizante (KASTELY, 1993, p. 1037)¹⁶⁹ e o leva também a representar uma crítica aos demagogos, que na época de Eurípidas – após a morte de Péricles – começaram a ser vistos como homens que usavam bem as palavras e pretendiam conduzir o povo, mas que eram enganadores não somente com relação ao povo, mas também com relação a outros políticos, doentes e facilmente manipuláveis (BOYASK, 2006, p. 22)¹⁷⁰. Não importa o quanto os argumentos do adversário fossem fortes, não importa o quanto os

¹⁶⁷ “Her personal crisis is inseparable from the larger rhetorical crisis that occupies a world constituted by *bia*. In such a world, there is no commitment to justice, and public discourse degenerates into public relations, which can be discarded as soon as it proves inconvenient or irksome”.

¹⁶⁸ “The play's concern with rhetoric begins with a scene that displays the discourse of power. Achilles's ghost has delayed the departure of the Greek fleet, demanding the sacrifice of Polyxena as a tribute for his actions in the Trojan War. The Greek army is divided evenly for and against the sacrifice until Odysseus persuades the soldiers that what appears to them to be a difficult and agonizing choice is, in fact, a simple problem of calculation what is more valuable to the Greeks: the life of a slave or the honor of Achilles?”

¹⁶⁹ “He accepts unquestioningly the ethics of competition, and thus he is blind to the injury that he inflicts. His exclusive commitment to the army is what makes him so terrifying.”

¹⁷⁰ “just as the political assembly depicted in the first half of the Hecuba shows an ailing body politic easily manipulated by demagogues.”

atenienses fossem superiores; naquele momento, os Espartanos – representados por Ulisses e Agamêmnon – pareciam ter vencido e mesmo que a rainha troiana apresentasse argumentos mais sólidos e satisfatórios, ela estaria submetida à palavra dos vencedores¹⁷¹. Em uma possível situação futura, os atenienses, ainda que melhores oradores, estariam submetidos a Esparta, caso não fosse encontrada uma solução ou alcançada a vitória definitiva naquela guerra que se arrastava e acumulava sofrimento para a população. Este era o panorama daquilo que os próprios atenienses teriam que enfrentar se não se conscientizassem de tudo o que a guerra representava para a sociedade, se preferissem seguir deixando com que vidas fossem perdidas pela busca da hegemonia e do poder. Na peça, não é o argumento que leva alguém à vitória, ele confirma a posição dominante do vitorioso, pois, embora Hécuba tenha conseguido alcançar seus objetivos de vingança, ela perde sua filha em um sacrifício humano, situação na qual, segundo ela, seria mais natural acontecer o sacrifício de um boi. Conforme Kastely (1993, p. 1047), Eurípides traz para o teatro o fato de que a realização retórica é sempre ameaçada por uma hierarquia de relações de poder que mantém os poderosos longe da dor dos outros¹⁷², pois¹⁷³

Em um mundo sem lei, pode-se precisar de força física para criar uma abertura pela retórica. Em um mundo instável, onde o poder é compartilhado de forma desigual, a oposição lógica entre persuasão e força física é prejudicada pelas falhas éticas de governantes que acreditam que, por causa de seu poder, são intocáveis. Enquanto o poderoso estiver indiferente ao sofrimento, a retórica não terá uma abertura. O papel da violência em *Hécuba* é desafiar essa indiferença, fazendo quem está no poder sentir dor, de modo que clamem e exijam uma resposta à sua dor. (1993, p. 1047)

Parece-nos que, para Eurípides, a única possibilidade de paz estaria em uma negociação, na manipulação argumentativa, no uso adequado das palavras, na retórica – algo no qual os atenienses pareciam superiores devido à sua nova visão política e social e à sofística – para que a prosperidade pudesse voltar a reinar em Atenas. A negociação

¹⁷¹ Ou se preferirmos inverter a metáfora, considerando Ulisses e Agamêmnon como atenienses vencedores e troianos como espartanos perdedores, ainda assim está demarcada a injustiça e ineficiência parcial da retórica em relação à justiça e às leis humanas e divinas.

¹⁷² “Euripides argues that the rhetorical achievement is always endangered by a hierarchy of power relations that immures the powerful, away from the pain of others.”

¹⁷³ “In a world without *nomos*, one may need *bia* to create an opening for rhetoric. In an unstable world where power is shared unequally, the logical opposition of *peitho* to *bia* is undermined by the ethical failures of rulers who believe that, because of their power, they are untouchable. As long as the powerful remain indifferent to suffering, rhetoric will lack an opening. The role of violence in *Hecuba* is to challenge this indifference by making those in power feel pain, so that they cry out and demand a response to their pain.”

entre Hécuba e Agamêmnon, que se estende entre os versos 786 e 898, pode figurar a ideia de um acordo de paz entre os que naquele momento seriam – na visão dos atenienses – vencedores e vencidos. Para sustentar nosso argumento, utilizamo-nos novamente das palavras de Vernant, que diz que (1977, p. 12)

[...] as personagens heroicas, que a linguagem do homem comum torna mais próximas, não são apenas trazidas à cena diante dos olhos de todos os espectadores, mas também tornam-se objeto de um debate através das discussões que as opõe aos coristas ou umas às outras.

As personagens heróicas trazidas à cena por Eurípides preservam a solenidade, que se manifesta nestes heróis e nos mitos de um modo geral. Este tipo de solenidade, necessária ao teatro, levanta os problemas sociais de sua época. Funcionam como álibi da demonstração dos valores e anseios do poeta.

Portanto, na peça, parece-nos haver um objetivo claro: o de chocar o espectador por meio da semelhança estabelecida entre as troianas derrotadas e escravizadas e a população ateniense. Mitchell-Boyask diz que “podemos ver o drama ateniense, especialmente nas mãos de Eurípides, refletindo os crescentes níveis de selvageria em todo o mundo grego durante a guerra, bem como participar no debate sobre algumas questões levantadas pela guerra, sob o prisma do mito” (2006, p. 10)¹⁷⁴. Os gastos e as vidas perdidas na guerra somente traziam dores, assim como sofrem as mulheres na peça e, embora no interior dela os acontecimentos sejam desconhecidos para as personagens, o público percebe o conflito tornando-se capaz de abandonar as certezas antigas, “abrindo-se a uma visão problemática do mundo”, pois, como afirma Vernant (1977, p. 27):

É apenas para o espectador que a linguagem do texto pode ser transparente em todos os seus níveis, na sua polivalência e suas ambiguidades. [...] O que a mensagem trágica comunica, quando compreendida, é precisamente que, nas palavras trocadas pelos homens, existem zonas de opacidade e de incomunicabilidade. No próprio momento em que o espectador vê os protagonistas aderirem exclusivamente a um sentido e, nessa cegueira, dilacerarem-se ou perderem-se, o espectador deve compreender que realmente há dois ou mais sentidos possíveis. [...] A tensão entre o mito e as formas de pensamento próprias da cidade, os conflitos do homem, o mundo dos valores, o universo dos deuses, o caráter ambíguo e equívoco da língua – todos esses traços marcam profundamente a tragédia grega.

¹⁷⁴ “In general, we can see Athenian drama, especially in Euripides' hands, reflecting the increasing levels of savagery throughout the Greek world during the war, as well as participating in the debate over certain issues raised by the war, through the prism of myth.”

Mas o que talvez a defina no que é essencial é que o drama levado em cena se desenrola simultaneamente ao nível da existência quotidiana, num tempo humano, opaco, feito de presentes sucessivos e limitados e num além da vida terrena, num tempo divino, onipotente, que abrange a cada instante a totalidade dos acontecimentos, ora para ocultá-los, ora para descobri-los, mas sem que nada escape a ele, nem se perca no esquecimento.

A ignorância das personagens no decorrer das ações da peça marca a ignorância do próprio povo com relação à sua situação na guerra política da *pólis*, algo que deveria ser combatido, remediado por meio da tragédia – que “era parte de um debate público sobre a natureza da sociedade e do governo ateniense; o mito habilitava os dramaturgos para resolver os problemas sociais obliquamente e de formas multifacetadas”¹⁷⁵ (BOYASK, 2006, p. 8). Cremos que essa questão social e bélica – dividida em dois pontos fundamentais: a luta de Atenas pelo poder e o choque entre aristocratas, democratas escravistas e não-escravistas – é, pois, a metáfora central da obra, o que rege toda a estrutura ao redor, o que sustenta cada fala; é a alma da peça.

Se acatamos a leitura da peça como alegoria da situação político-social ateniense, o sacrifício de Polixena marcaria um paralelo entre o sacrifício dos jovens atenienses que enfrentavam os campos de batalha e corajosamente morriam por uma causa que nem mesmo os beneficiaria diretamente, já que se sabe que as riquezas de Atenas não eram distribuídas na sociedade, e grande parte da população amargava as misérias e o desleixo dos governantes.

O ouro e as vantagens, alianças aparentemente sólidas facilmente desfeitas em função da riqueza. É isso o que a morte de Polidoro demonstra. A ambição sobrepujando os valores humanos mais nobres. A morte de muitos por causa da sede de riqueza de poucos.

Se por um lado, a história de Polixena é uma história tradicional, a união Polidoro/Poliméstor é considerada uma inovação absoluta de Eurípides, para a qual até o século II não havia nenhuma referência além da do dramaturgo, sinalizando uma inovação mítica própria do autor (MCDERMOTT, 1991, p. 130)¹⁷⁶, inovação que realça

¹⁷⁵ “Tragic drama was part of the public debate about the nature of Athenian society and government. Myth enabled playwrights to address social problems obliquely and multifaceted ways”.

¹⁷⁶ “Of these two stories, the former is relatively traditional. By contrast, the absence until the second century B.C. of any other mythic reference to the Polydorus-Polymestor story as told by Euripides led many critics to conclude that this element was Euripides' own addition to the Trojan saga. [...] As he

a ironia trágica a partir do momento em que Hécuba, pranteando ainda Polixena, se vê diante de um luto novo e inesperado – conhecido já para o público (MCDERMOTT, 1991, p. 131)¹⁷⁷ –; um luto que carrega volitivamente a vingança e a morte dos filhos de Poliméstor.

E por que a vingança? Por que a brutalidade da vingança? Enquanto a morte de Polixena encontrou a resignação da matriarca, a de Polidoro despertou-lhe profunda revolta. Trata-se de “uma vingança horrível o suficiente para abafar por um momento nossa piedade por Hécuba e nossa aversão para com sua vítima até que nos lembramos do crime hediondo cujos frutos ele agora está colhendo”¹⁷⁸ (HADLEY, 1894, p. XII). Devemos pensar que se trata de um objeto de sofrimento – a perda de um filho? Hadley (1894, p. XI) diz que

a morte da filha no meio da admiração respeitosa de seus assassinos involuntários, vítima de um destino cruel, de fato, mas não desonroso, é, contudo, um majestoso toque da cena. Como é diferente a imagem do filho, em mar hostil insepulto, desfigurado por feridas abertas, vítima da cobiça de quem se professava um amigo, mas revelou-se um assassino e transgressor da sinceridade da hospitalidade¹⁷⁹.

A vingança demonstra uma reação por parte do vencido, ainda que escravo; uma reação contra a ganância do vencedor, seu poder, e também contra a ganância do Estado ateniense. A vingança e o *agón* final colocam em evidência a importância dos valores morais na sociedade.

Em sua tentativa de convencer Agamêmnon a coadunar-se em um projeto de assassinato, Hécuba lança mão de um argumento perigoso: a relação que o Atrida mantinha com Cassandra. Considerando que na sociedade ateniense do século V, a mulher, enquanto concubina servia para “proporcionar uma vida mais gratificante diariamente”, mas apenas a esposa “dá filhos legítimos e garante a continuidade da

undertakes to join these two tales into one play, Euripides also takes the opportunity to flag his own mythic innovation through double meaning.”

¹⁷⁷ “The reference to the novelty (or lack of it) point specifically to the irony of Hecuba's mourning over a known (=old) sorrow, while the audience knows she is about to be devastated by a new and unexpected one. [...] A parallel convert reference to mythic innovation in the play appears at its end, when the chorus comments Hecuba's vengeful murder of Polydorus and his sons.”

¹⁷⁸ “a vengeance horrible enough to stifle for the moment our pity for Hecuba, and our loathing for her victim, till we remember the hideous crime the fruits of which he now is reaping”.

¹⁷⁹ “the death of the daughter amid the respectful admiration of her unwilling slayers, victim of a fate, cruel indeed, but no wise dishonourable, is a stately albeit touching scene: how different the picture of the son, sea-tost unburied, disfigured by gaping wounds, victim of the cupidity of one who professed himself a friend, but has proved a murderer and breaker of the truth of hospitality”.

instituição familiar” (CONSTANTOPOULOS, 2001, p. 158)¹⁸⁰, Cassandra não teria quaisquer direitos, e muito menos Agamêmnon deveria pagar, ou retribuir de alguma forma, as agradáveis noites, especialmente por ela ser escrava e cativa de guerra, como clama a rainha troiana a partir do verso 826. O que demonstra que todos os argumentos, perigosos ou não, são válidos quando se deseja alcançar um objetivo. Mesmo que se tenha que apelar para o lado sentimental, tocar as notas mais sensíveis da emoção e da paixão, o que importa é convencer o oponente do *agón* de uma perspectiva que ele inicialmente não concorda. No discurso retórico da peça, não importam os meios, importam os fins.

Partindo, pois, de uma visão exterior ao texto, e voltando-nos para sua estrutura retórica propriamente dita, podemos observar tanto a maestria do poeta no que se refere à estruturação das palavras, quanto ao seu perfil de “trágico retórico” e crítico social.

¹⁸⁰ CONSTANTOPOULOS, Michel. Positions du féminin dans la Grèce Antique Une archéologie de l’altérité. *Figures de la Psychanalyse*, n° 6, 2001, p. p. 155-171.

“la concubine, elle, est capable d’apporter en outre les satisfactions de l’existence quotidienne ; mais seule l’épouse donne des enfants légitimes et assure la continuité de l’institution familiale”.

Capítulo 4: Um olhar sobre as personagens

Dissemos na introdução que abordaríamos as personagens tentando traçar um perfil psicológico delas¹⁸¹. Para tanto cabe esclarecer alguns pontos que nos pareceram fundamentais acerca do que seria tal perfil.

O perfil psicológico, ou comportamental, se realiza na sistematização de traços fornecidos, neste caso pelo texto, como o aspecto e a atitude da personagem em consonância com sua postura física, linguagem e discurso¹⁸². Além disso, tenta-se determinar o tipo de humor predominante, avaliar capacidades cognitivas, associando-as à postura que, em seu papel, a personagem assume diante de determinadas circunstâncias e de sua própria trajetória na peça, observando, inclusive, sua forma de

¹⁸¹ Anne Ubersfeld diz que “a ‘personagem’ não apenas ocupa o espaço de todas as incertezas textuais e metodológicas, como é o próprio lugar do embate. Para além dos problemas de método, o que está em jogo é o Eu em sua autonomia de ‘substância’, de ‘alma’, noções bem batidas após oito décadas de trabalho e de renovação da psicologia” (2013, p.69). Parece-nos significativo que a autora faça referência ao fato de que “a personagem textual, tal como se mostra na leitura, nunca está completamente isolada: apresenta-se rodeada pelo conjunto de discursos a respeito dela, discursos estes infinitamente variados conforme a história deste ou daquele texto” (2013, p. 70), o que demonstra que habitualmente se faz uma leitura da personagem teatral baseada em um conjunto texto + metatexto. Essa atitude, segundo ela, “torna muitas vezes discutível uma prática usual no teatro” que reconstrói sentimentos para as personagens a partir de uma biografia extratextual com motivações aparentes ou ocultas. Ela afirma que “a personagem teatral não se confunde com nenhum discurso que se pode construir sobre ela” (2013, p. 73). Buscamos, especialmente, pautar-nos, em nossas análises, em informações contidas na obra. Certamente, em alguns momentos, em nossa pesquisa retórica e psicológica, rondamos as informações mitológicas acerca de personagens; contudo, importa-nos mais o perfil de cada personagem – tanto retórico e textual, quanto psicológico – presentes nesta peça teatral e não em um conjunto mitográfico. Cremos, enfim, que se o dramaturgo grego tinha liberdade para expressar-se e plasmar personagens míticas conforme lhe parecia melhor – certamente sabedor de toda uma história que envolvia tais nomes, mas ainda assim configurando características diversas das já apresentadas para a sociedade de um modo geral – é também nosso dever, enquanto tradutores, captar traços particulares da obra, e não da personalidade montada pela história. Não que sejamos a-históricos, mas esperamos alcançar a essência da personagem textual dentro de *Hécuba*, não somente através da mitologia anterior.

¹⁸² As personagens que demonstram diferenças significativas com relação à constituição do discurso são Polidoro e o Coro. Polidoro pela presença sistemática de determinadas consoantes no início do discurso e pela repetição contínua de palavras, e o coro pela forma lírica, os versos curtos e mais ritmados. Hécuba, em alguns momentos, aproxima sua fala à do coro, cantando a própria dor. As palavras mais próprias do âmbito judicial, como κρίνω (1131, 1240, 1249 – discursos de Agamêmnon: sentenciar –, 89 – discurso de Hécuba: interpretar –, 645 – discurso do coro: distinguir, julgar), ἀπαίτέω (276 – discurso de Hécuba: reclamar, pedir), ἀκριβόω (1192 – discurso de Hécuba: ordenar, investigar), πείθω (294 – discurso de Polixena: convencer –, 873, 1205 – discurso de Hécuba –, 1081 – discurso de Poliméstor), ἀρκέω (1094, 1164 – discurso de Poliméstor: rechazar, apartar, socorrer –, 1233 – discurso de Hécuba), e outras, aparecem em situações agonísticas, em momentos deliberativos, nos quais alguma decisão será julgada e tomada, em boca de personagens envolvidos nestes cenários. À parte destes pormenores, não se pode afirmar, com precisão, uma mudança na forma ou no estilo das falas das personagens. Acreditamos que é possível que, originalmente, houvesse modificações mais contundentes; entretanto, como já mencionamos anteriormente, a antiguidade dos textos e as consecutivas edições transformaram o texto e apagaram, muito possivelmente, as marcas que desejaríamos encontrar.

inserção na sociedade ou “grupo sociológico”¹⁸³. Esta forma de detectar perfis ainda busca estimar a capacidade crítica do agente com relação a si mesmo e ao mundo que o cerca, o que lhe permitiria adotar atitudes adequadas em determinados momentos individuais e sociais.

O comportamento das personagens na peça segue a ordem natural do comportamento humano, é verossímil, organiza-se e reorganiza-se segundo a situação social local (como é o caso da rainha troiana e das demais escravas que perdem sua liberdade), política (como acontece com Agamêmnon quando pesa a recepção que os aqueus teriam de uma possível atitude sua que favorecesse Hécuba), mental (como Polidoro que parece ainda estar passando pelo processo de reorganização), e argumentativa (como acontece com Ulisses em seus discursos, sempre quando encontra um interlocutor que, como ele, sabe usar bem as palavras; e também como acontece com a rainha troiana no decorrer da peça). Koffka diz que a reorganização acontece em função de novos eventos. “Essas novas organizações são geradas pelas forças que se formam através da relação entre o organismo e o meio circundante” (1975, p. 654). “Portanto, sem a compreensão dos fatores sociais do comportamento, não podemos alimentar a esperança de entendê-lo. Temos de conhecer a dinâmica dos fatores sociais e os resultados que elas produzem” (1975, p. 656). Por isso é importante que tenhamos analisado, ainda que brevemente, as circunstâncias que envolveram a época, demonstrando certa relação entre o que o autor nos dá na obra e o que acontecia, por um lado com as personagens e o mito envolvido, por outro, com a sociedade ateniense de 424 a.C.; lembrando que a tragédia, segundo Vernant, é sempre um debate entre o passado do mito e o presente da cidade (1977, p. 55).

- POLIDORO

Polidoro é o filho mais novo de Hécuba e Príamo. Ele fora enviado para viver com Poliméstor durante a guerra de Tróia, na tentativa de salvar a descendência, mas foi traído e assassinado pelo hóspede do pai, que pensando nas riquezas que o jovem havia levado consigo, após tê-lo matado, atira-o ao mar, deixando seu corpo insepulto, vagando nas ondas.

¹⁸³ Quando formulamos tais procedimentos e termos, estamos nos aportando à obra de Kurt Koffka. KOFFKA, Kurt. *Princípios da Psicologia da Gestalt*. Koffka usa este conceito em todo o decorrer de sua obra.

Eurípides trouxe algumas inovações ao redor desta personagem, citadas por Guzmán¹⁸⁴. A primeira delas, é que Polidoro, na *Iliada*, aparece como filho de Príamo e uma concubina – Laotoe. Homero também diz que o jovem havia sido afastado do combate; entretanto ele permanecia em Troia e foi morto pela lança de Aquiles. Ou seja, o Polidoro de Eurípides é filho de Hécuba; não permanece em Troia, mas é mandado para a Trácia; e morre pelas mãos de Poliméstor e não de Aquiles. Segundo esta autora, a versão de Eurípides para a morte de Polidoro é mais difundida na literatura posterior – como em Virgílio e Ovídio – que a versão homérica. Cabe ainda ressaltar que ele é um jovem e não uma criança (BOYASK, 2006, p. 16)¹⁸⁵.

Polidoro parece desorientado, não no que toca às informações que traz, ao *lógos*, posto que estão colocadas de modo coeso e com bastante coerência; mas com relação ao modo de sua fala, à *léxis*¹⁸⁶. Ele repete palavras, faltam conectores, e pelos indícios que o texto nos dá com relação às consoantes usadas, apresenta certo nervosismo e indignação. Quando dizemos que está nervoso, não nos referimos somente ao conteúdo de sua fala, mas à maneira como a personagem fala. Já no primeiro verso há uma sequência de consoantes guturais e bilabiais surdas, que dão a sensação de que está gaguejando. O perfil da personagem, por meio da construção de seu discurso, comunica suas emoções e características mentais. Koffka diz que “os movimentos de uma pessoa irritada ou deprimida estarão casualmente ligados a seu estado de espírito” (1975, p. 666), o que interfere diretamente na fala, e podemos assim, entender aqui que os “movimentos” de Polidoro estão representados pelas palavras e seu longo discurso nervoso e agitado, uma vez que estamos analisando textos.

Quanto à sintaxe, além da ausência de conectores, não apresenta grandes dificuldades, ele fala com frase curtas e soltas; às vezes, sem conexão. A situação de Polidoro é delicada. Foi morto injustamente e como consequência de uma terrível traição. Seu corpo não foi sepultado. Tendo sido jogado ao mar, ele se vê sendo lançado nas ondas de um lado para o outro. De tais fatos, cremos ser coerente que haja falta de conjunções subordinativas e até mesmo a pobreza de vocabulário, embora ele seja um príncipe, que demonstra o abalo emocional em que a personagem está inserida.

¹⁸⁴ GUZMÁN, Marta Oller. *Matar al huésped en la Hécuba de Eurípides*. Faventia 29/1, 2007. 59-75.

¹⁸⁵ “In both texts he is young man, not a boy.” Os textos mencionados por Mitchell-Boyask são *Hécuba* e a *Iliada* (20.407).

¹⁸⁶ Segundo Brandão, o *lógos* diz respeito ao “quê” e a *léxis* ao “como”. *Lógos e Léxis na Retórica de Aristóteles*. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/jlinsbrandao/> (Acesso em 15/06/2014)

Kibuuka¹⁸⁷ afirma que

na primeira cena do prólogo, [Polidoro] enuncia o enredo da tragédia e descortina para o espectador o enredo e as significações primárias que conduzirão à compreensão do sentido do *mythos* e, por essa razão, das questões relacionadas à apropriação do bem-viver.

Polidoro se identifica como um fantasma (φάντασμα) e diz que foi retirado de seu corpo; sendo assim, ele não é um personagem como os demais. Mitchell-Boyask acrescenta que os fantasmas raramente aparecem nas tragédias que nos chegaram e que, provavelmente, Polidoro deve ter exercido um grande impacto no público (2006, p. 16)¹⁸⁸. É uma personagem sobre-humana que prende a atenção e o interesse da audiência, segundo Moore¹⁸⁹.

Alexander (1912, p. 423) diz, em sua classificação sobre as concepções da alma¹⁹⁰, que na Antiguidade a alma era vista como uma sombra pelos egípcios, mas que em Homero, tal ideia é utilizada apenas como uma figura de linguagem. Ele acrescenta que a noção de alma como uma sombra é a precursora natural da ideia de fantasma, auxiliada pelas imagens de sonhos e alucinações, como uma duplicação do corpo, porém intangível e evanescente, e, às vezes, como uma exageração da forma física. Ainda assim, vale ressaltar, segundo nos informa Guijarro¹⁹¹, que se trata de uma personagem em si mesma e não uma imagem onírica de outra personagem da peça, mesmo que Hécuba em seguida diga ter sonhado com o filho. Assumimos tal conclusão porque Polidoro diz claramente ter sido assassinado – e transita entre o passado e o futuro com facilidade – enquanto a mãe dirá ter sonhado que seu filho estava em perigo.

Dentro da estrutura geral do prólogo, Polidoro se identifica rapidamente – no terceiro verso – como é comum nas peças de Eurípidés, conforme observado por Moore (1916, p. 5), falando seu nome, o que serve de indicativo da importância da personagem

¹⁸⁷ KIBUUKA, Brian Gordon Lutalo. *A violência contra o inocente: A sabedoria prática na tragédia Hécuba, de Eurípidés*. HYPNOS, São Paulo, número 27, 2º semestre 2011, p. 314-326.

¹⁸⁸ “Ghosts seldom appear in the surviving Greek tragedies, and thus likely made a great impact in the theater.”

¹⁸⁹ MOORE, Clifford Herschel. *ΤΥΧΗ ΠΡΟΛΟΓΙΖΟΥΣΑ, and the Identification of the Speaker of the Prologue*. *Classical Philology*, Vol. 11, No. 1 (Jan., 1916), pp. 1-10. (p.1, 10)

¹⁹⁰ ALEXANDER, H. B. *The Conception of "Soul"*. *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, Vol. 9, No. 16 (Aug. 1, 1912), p. 421-430.

¹⁹¹ GUIJARRO, M^a. del Pilar Hernán Pérez. *Darío, Clitemnestra y Polidoro – Personajes fantasma de la tragedia griega con algo que decir*. *FORTVNATAE*, 20; 2009, p. 31-47 (p.35)

na peça (MOORE, 1916, p.7)¹⁹². Polidoro quer comunicar ao espectador o argumento da peça. O fantasma do filho de Hécuba, segundo Guijarro (2009, p. 43), “não somente impressiona o público e dá unidade à obra, como também cria um segundo nível de interpretação ao refletir sobre a morte, pois cria a comparação de como morrem ambos os irmãos e como a dor é insuportável quanto se trata de uma traição”. Para ela, “a aparição de uma personagem tão singular, o fantasma, não é casual e responde às motivações profundas dos dramaturgos gregos, tanto no nível de conteúdo, quanto de técnica dramática” (2009, p. 46). Nesta posição de “fantasma”, ainda que vários estudiosos¹⁹³ creiam que ele ocupa o lugar de um deus na peça e surja suspenso (deus-ex-máquina), Lane¹⁹⁴ acredita que ele não aparece no alto, pois se assim fosse, não teria necessidade de se afastar quando Hécuba vai entrar em cena (2001, p. 290); e também porque o fato de ele estar vagando há três dias indicaria que ele se encontra no mesmo plano que os vivos (2007, p. 294)¹⁹⁵. E ainda, se estivesse suspenso, poderia permanecer na cena sem ser visto, argumento que consideramos pertinente.

Ele e a Serva são responsáveis por tornar a peça una. E, baseando-nos na concepção Aristotélica de unidade, conforme apresentada por Malhadas (2003, p. 21-22), o fantasma de Polidoro, em *Hécuba*, é fundamental para que a peça esteja inteira. É ele quem fornece o começo, a ação anterior. É ele quem explica os acontecimentos primordiais e traz à tona fatos que se desenrolaram antes mesmo do início da representação. Por meio de sua voz a tragédia se mostra dotada da unidade necessária, malgrado, como já dissemos, muitos estudiosos creiam que a peça seja fragmentada¹⁹⁶. Ele fala da guerra de Troia, de seu envio para a corte Trácia, de sua morte infiel, além de apresentar elementos do meio (desenvolvimento) da tragédia quando anuncia também a morte de sua irmã e observa a necessidade de seu funeral. Os acontecimentos são relacionados conforme a própria natureza deles exige.

¹⁹² MOORE, Clifford Herschel. Moore diz que quando o falante do prólogo não é uma pessoa relevante no conjunto da peça, ele não diz seu nome, mas apenas explica sua relação com outra personagem significante na peça e passa a demonstrar suas características pessoais.

¹⁹³ Collard (Eurípedes: Hécuba, 1991); J. Gregory (Eurípedes: Hécuba, 1999); Mastronarde (Actors on high, the skene roof, the crane and the gods in Attic drama, 1990); J. Mossman (Wild Justice, 1995).

¹⁹⁴ LANE, Nicholas. Staying Polydorus' Ghost in the Prologue of Eurípedes' Hécuba. *The Classical Quarterly*. Vol. 57, No. 1 (May, 2007), p. 290-294.

¹⁹⁵ “That Polydorus has been hanging around for three days, could equally suggest an appearance at stage level, or even presence on stage at the play’ start.”

¹⁹⁶ Malhadas (2003, p. 22) diz que “a representação da ação, portanto, resulta num enredo uno e inteiro, cujos atos se concatenam de tal modo que nenhum pode ser deslocado ou suprimido, sem que o todo seja subvertido”.

Polidoro é uma personagem fundamental e unificadora, embora secundária. Neste momento, está atormentado e agitado. Angustia-se quando vê a mãe, e está em um estágio que lhe permite saber o passado, o presente e o futuro.

- HÉCUBA

Nesta peça, Eurípides traz a rainha troiana para o espaço privilegiado de protagonista, utilizando-se tanto do perfil homérico como de outras histórias do Ciclo troiano – como, por exemplo, *Nóstoi*, *Ilíou Persis*, *Etiópida*, *Kýpria* e outras obras conhecidas e difundidas no período clássico – acrescentando suas próprias inovações, como naturalidade e paternidade distintas da *Ilíada*. Na literatura homérica, Hécuba é uma mulher nativa da Frígia – situada na Ásia Ocidental – e é considerada a mulher troiana mais importante, ao lado de Andrômaca e Helena, segundo nos informa Kibuuka. Este autor ainda diz que ela “é caracterizada como uma mulher sofredora, cujos sofrimentos se deram em especial por conta da morte de seus filhos homens e morte ou escravização de seus filhos e filhas” e que “em Homero, Hécuba é descrita como uma figura marcada pela dedicação aos filhos e pelo sofrimento”. É mãe e esposa amorosa e cuidadosa que se preocupa mais com a sobrevivência dos filhos e do marido que com a honra ou a preservação de Troia. Ela também é passional, “piedosa e dedicada ao serviço religioso em favor de sua família e da causa posta em questão na guerra” (KIBUUKA. 2011, p. 50)¹⁹⁷. Com relação a estas informações – sem desconsiderar sua validade, mas lembrando se tratar de informação histórica metatextual – gostaríamos de ressaltar que na peça homônima, Hécuba não demonstra disposição benéfica com relação ao marido, mas sim com relação aos filhos. Ela se oferece para morrer no lugar de Polixena e pede que ao menos seja morta junto a ela. A respeito de Polidoro, o que lhe interessa é a vingança contra um hóspede infiel. Aqui, pois, ela é apresentada como mãe amorosa que se preocupa com a sobrevivência dos filhos, não se preocupa tanto pela escravização, mas muito mais pela sobrevivência em si e, de acordo com os padrões de comportamento da sociedade grega, demonstra sentimento religioso quando se enfurece diante da falha moral com relação à *xenia*¹⁹⁸.

¹⁹⁷ KIBUUKA, Brian Gordon Lutalo. A caracterização de Hécuba no ciclo troiano e no drama de Eurípides. *Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília*. V. 4. Nº1. Ano IV, julho/2011. 48-55.

¹⁹⁸ A *xenia* é uma palavra de difícil tradução, pois ela engloba tanto o ato de receber um hóspede – ser o anfitrião –, como o de ser hóspede de outro. Estabelece-se uma relação social profunda entre quem

A transgressão da *ξενία/xenía*, mediante o assassinato de um hóspede, é a chave para compreendermos a rainha troiana na peça de Eurípides. A personagem Hécuba, desde sua atitude aparentemente resignada após a morte inevitável de Polixena até a vingança contra Poliméstor, segundo nos indica Guzmán (2007, p. 60), transforma-se. A estudiosa acredita – e compartilhamos sua opinião – que existe uma gradação da intensidade do sofrimento da rainha, por isso a morte de Polidoro é mencionada no prólogo, mas somente se desenvolve na segunda metade da peça; momento no qual acontecerá uma explosão de sentimentos e dor que levará Hécuba a empregar todas suas forças na manifestação da vingança contra Poliméstor. Talvez possamos nos arriscar dizendo que a dor tem início com a perda da liberdade após a morte de Heitor e Príamo e a tomada de Troia, mas a noção de vingança e justiça somente aparece na peça a partir do momento em que o corpo de Polidoro é encontrado, conforme observou Meridor (1978, p. 29)¹⁹⁹. Trata-se, na verdade, de um acúmulo de sofrimentos que parece sufocante no momento em que Polixena é levada, mas ainda se agrava com a descoberta do corpo do filho mais jovem e o ultraje com que seu corpo havia sido tratado pelo hóspede paterno. Kibuuka (2011, p. 323) diz que a vingança de Hécuba atinge uma dimensão irracional devido à situação do estresse. Para ele “a questão central em *Hécuba* é a escolha do mal que se faz eventualmente o pior, chocando a plateia deste drama que, na verdade, é uma alegoria da violência cometida pelos próprios espectadores no âmbito da Guerra do Peloponeso”.

Kibuuka levanta duas interessantes possibilidades. A primeira: seria possível considerarmos que a rainha tenha matado os dois filhos de Poliméstor em retribuição à morte de Polixena e de Polidoro (ambos mortos por “honorarias vis e por causa do dinheiro”). Poderíamos entender que em seu íntimo, ela retribuía também a morte sofrida da filha, mas justificada por Ulisses. E a segunda possibilidade, envolvendo a cegueira provocada em Poliméstor: a razão desta atitude seria a necessidade de “fixar para sempre tal ato em sua memória, cegando-o imediatamente após ver seus filhos sendo assassinados.” (2011, p. 323).

recebe e quem se hospeda, uma relação que não poderia ser quebrada ou maculada por nenhuma das partes.

¹⁹⁹ MERIDOR, Ra'anana. Hecuba's Revenge Some Observations on Euripides' Hecuba. *The American Journal of Philology*. Vol. 99, No. 1 (Spring, 1978), p. 28-35.

“Equally important as the words of the τιμωρός-group seems to be δίκη in the expression δίκην δίδοναι (or ὑπέχειν) which, again, occurs in the Hecuba only after Polydorus' body is found, but then frequently”.

Tal como outras mulheres que protagonizam peças de Eurípides, Hécuba é dona de um discurso bem articulado. Ela “explora complementarmente a via do raciocínio ético e patético” (JÚNIOR, 2008, p. 6) e demonstra sua capacidade argumentativa em sua conversa com Ulisses e logo com o Atrida Agamêmnon. Com o primeiro, o embate retórico é acirrado, pois tanto a rainha quanto o Laertiada são perspicazes e usam palavras agudas. Hécuba faz um jogo de palavras, trazendo uma situação na qual a posição hierárquica dos dois era invertida – mais uma situação quiasmática²⁰⁰ –, quando Ulisses foi reconhecido dentro das muralhas de Ílion e tendo, portanto, estado em condição de escravo, suplicou por sua vida e foi misericordiosamente liberado pela rainha – talvez devido à sua fama.

Hewitt (1922, p. 338)²⁰¹ diz que nestes dois momentos – nas conversas com Ulisses e com Agamêmnon –

surge em *Hécuba* um conflito de gratidão entre o dever para com os mortos e para com a vida, um conflito em um plano menos trágico do que o conflito de deveres. [...] Em seus apuros, Hécuba lembra Ulisses como ela o salvou quando ele veio como um espião para Troia. Em resposta, ele equilibra a reclamação dela com a de Aquiles morto, que havia exigido como seu direito a imolação de sua filha sobre o seu túmulo.

Para Hewitt, não há qualquer afirmação definitiva. Ele constata que recusar o pedido dela seria ingratidão, mas que tal sentimento fica claro na fala da rainha deposta.

²⁰⁰ A situação quiasmática comumente não se aplica à representação cênica, contudo, de acordo com Barbosa, o corpo – e acrescentaríamos, tendo em vistas nossos objetivos, o discurso – pode atuar como signo que será lido pelo espectador e demonstrar “a contorção trágica do homem de todos os tempos com o seu violento campo energético gerado a partir de um movimento retorcido; uma encruzilhada na decisão.” Como citou a autora, “o quiasma provoca um estranhamento pelo pensamento que se expõe em conflito”, o que se adequa perfeitamente à situação teatral aqui apresentada entre Hécuba e Ulisses. Trata-se de um “movimento teatral essencial do trágico, que é ao mesmo tempo sensível no texto corporificado e abstrato no nível simbólico”.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Teatro, atos vitais e performance. *Aletria*, n.1, v.21, Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. jan. – abr. 2011. p. 121-132 (especialmente, p. 127-128)

²⁰¹ HEWITT, Joseph William. *Gratitude and Ingratitude in the plays of Euripides*. The American Journal of Philology, Vol. 43, No 4 (1922), p. 331-343.

“In the Hecuba there appears a new element in our study, a conflict of gratuities, a conflict on a less tragic plane than the conflict of duties which confronted Orestes, but, equally with that, a conflict between duty to the dead and duty to the living, and with the same decision in favor of the departed. In her dire straits Hecuba reminds Odiseus how she had saved him when he came as a spy to Troy. Odiseus answer by balancing her claim against that of the dead Achilles, who had demanded as his right the immolation of Hecuba's daughter, Polixena, upon his tomb. There is no definite statement that to decline his request would be ingratitude but that such was the feeling is clear from lines 138.”

Agora, ela era a escrava e estava suplicando pela vida da filha que seria sacrificada. Ela diz que a vida pode dar muitas voltas, mas não consegue dissuadir o herói e tão pouco a jovem, que honradamente diz preferir a morte a viver uma vida indigna. Ulisses – o mestre dos discursos por excelência – não é convencido e não resta alternativa para Hécuba a não ser se resignar com mais uma perda.

Com Agamêmnon, a rainha tem mais sucesso – o que nos parece estabelecer uma oposição clara entre a astúcia do Atrida e do Laertiada, mas, por outro lado, demonstra uma disposição prévia ao convencimento – e logra o consentimento para, como escrava, executar a desejada vingança pela morte ignominiosa do filho, trazendo a situação, primeiramente, para o terreno religioso e logo para o humano. Guzmán (2007, p. 65) diz que ela se mostra muito hábil quando entra pelo terreno divino, “porque isto lhe permite dirigir-se a Agamêmnon de igual para igual, já que todos os humanos, independente de um estatuto de livre ou escravo, estão submetidos à força dos deuses e às leis (humanas) que os governam”. Era chegado para Hécuba o momento de extravasar sua dor pelas inúmeras perdas, dentre elas a perda de sua dignidade como rainha, utilizando-se do estopim que foi a morte de Polidoro. “Deixar um crime deste calibre sem castigo representaria a destruição de um sistema de valores sobre o qual se fundamenta a convivência humana” (GUZMÁN, 2007, p. 65). Diante da incerteza do rei grego em permitir ou não a vingança, ela apela para o grau de parentesco estabelecido entre Agamêmnon e sua filha, já que Cassandra era agora sua concubina e isso importaria também a ele a vingança pela morte do cunhado – tema perigoso, como já comentamos. Segundo nos diz Guzmán, (2007, p. 72) “o castigo de Poliméstor está plenamente integrado, tanto na tradição mítica a respeito dos deveres e direitos que abarcava a hospitalidade, como na mentalidade da época a que pertence a obra”; ou seja, a vingança e o castigo condizem com o entendimento dos tempos de Eurípidés.

A transfiguração de Hécuba, anunciada por Poliméstor depois de ter sido cegado – uma profecia que o aproxima de Tirésias e Édipo – parece “relacionar a fragilidade da fortuna humana e a desintegração de um caráter nobre que após as desgraças atua de forma selvagem e desumanizada” (GUZMÁN, 2007, p. 71). Mitchell-Boyask diz que se trata, provavelmente, de uma inovação de Eurípidés (2006, p. 16)²⁰². Devemos levar em

²⁰² “Polymestor's prophecy of her transformation into a dog is likely a Euripidean innovation”.

Mitchell-Boyask, em notas (p. 86) diz: “Não há evidências na tradição de tal transfiguração antes de Eurípidés. Estudiosos se dividem em sua interpretação dessa metamorfose. Será que isso significa uma

conta a ironia presente nos momentos finais da peça e o descaso com que as supostas ‘profecias’ do trácio são tratadas, tanto por parte de Hécuba, quanto por parte de Agamêmnon.

Hécuba é, portanto, uma personagem que apresenta um crescente de sentimentos, de angústia e de dor, que, contudo, estão bem equilibrados de acordo com os momentos da peça e de acordo com as demais personagens com as quais ela dialoga. Sua emoção está presente em sua fala, mas não completamente explícita – tal como acontece com Polidoro –, o que demonstra sua constância e força emocional, mesmo diante do mosaico de perturbações que a cercam. A brusquidão de movimentos presente em alguns momentos – como quando levam Polixena, por exemplo – plasma o que Koffka (1975, p. 668) determina como irritabilidade, que estaria relacionada ao aumento crescente de voz, paralelo ao aumento da angústia, lembrando ainda que, como o próprio Koffka acrescenta, a linguagem não faz jus à variedade de padrões existentes nas muitas espécies de brusquidão e crescentes de sentimentos e de voz. (1975, p. 669).

Hécuba é a única personagem, das que travam diálogo, que não está fadada ao que Delgado chamou de “impotência comunicativa” (1991, p. 76). Se em seu debate com Ulisses ela não viu resultado favorável para seus argumentos – ainda que não possamos realmente dizer que ele venceu, pois não se dispôs ao debate, mas chegou diante dela com uma posição dominante e não deu, de fato, a possibilidade de trazer uma mudança na situação por meio de quaisquer argumentos –, com Agamêmnon e diante do ‘julgamento’²⁰³ de Poliméstor, ela sobressai e alcança seus objetivos. Daí compartilharmos o postulado de Delgado, que diz que nos casos onde a persuasão

exteriorização da selvageria interna da personagem, como argumentam Michelini (1987, p. 172), Nussbaum (1986, p. 398), e Segal (1993, p. 161-162); ou é um castigo simbólico da feroz lealdade materna pensado na caracterização de um cão, como argumentam Kovacs (1987, p. 109), Mossman (1992, p. 197), e Gregory (1999, p. XXXIV)?” “There is no evidence of tradition of such a transfiguration before Euripides. Scholars are divided in their interpretation of this metamorphosis. Does it signify an externalization of her internal savagery, as argue Michelini (1987) 172, Nussbaum (1986) 398, and Segal (1993) 161-162; or is it a punishment, but more symbolic of the fierce maternal loyalties thought to characterize dogs, as argues Kovacs (1987) 109, Mossman (1992) 197, and Gregory (1999) XXXIV ?”

²⁰³ Hécuba não nega seus atos, não nega a violência de suas atitudes, mas é contundente demonstrando a consagração da injustiça que sofreu primeiramente por parte de Poliméstor. Ela distorce a situação para manifestar a intensão maliciosa do hóspede e sua iniquidade, contrapondo sua veemência pela legalidade e retidão. Como afirmou Aristóteles (*Retórica*, 1358b), “o orador forense pode não negar que fez algo ou que agiu mal, mas nunca confessará que cometeu intencionalmente uma injustiça, pois então não seria necessário um juízo” (Aristóteles. *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, p. 105).

verbal é validada, nos encontramos com um θυμός, um ânimo, já predisposto a ser convencido (1991, p. 79).

Psicologicamente tratando a personagem, vemos duas mudanças. Primeiro um crescente de angústia, e, segundo, uma ironia mordaz e autoconfiança na justa recompensa pela traição sofrida. Se primeiro ela se mostra destruída emocionalmente, logo ela cresce no desejo vingativo e apresenta um tom zombeteiro e altivo.

Seu discurso é variado e amplo, contudo não sofre grandes alterações com a mudança de interlocutor ou da situação comunicativa.

- POLIXENA

A jovem é representante da primeira situação de peripécia apresentada na peça, como indicou Daitz (1971, p. 220), a partir do verso 548, quando ela deixa uma conjuntura de escravidão e diante da morte se torna livre – conquanto ainda houvesse a consciência coletiva de sua situação de escrava –, pois recebe de Agamêmnon a autorização para morrer como uma moça livre.

Gregory diz que, para Polixena, preferir a morte apaga sua situação como escrava, mas este apagamento do *status* atual de Polixena somente é possível porque ela não é uma escrava de nascimento, mas prisioneira de guerra, e até recentemente, princesa²⁰⁴. (2002, p. 158)

Matthiessen lembra-nos que na *Poética*, Aristóteles fala que a infelicidade imerecida de uma pessoa nobre não desperta nem medo, nem piedade, mas repugnância. A morte de Polixena causaria esta repugnância na plateia, não fosse pelo fato de que a jovem se portou com coragem e desprendimento tal que provocou, ao contrário, compaixão e simpatia tanto por ela como pela mãe, a partir do momento em que ela concebe a morte como uma libertação (2010, p. 18)²⁰⁵. Todavia julgamos que Eurípid

²⁰⁴ “For Polixena, choosing to die erases the constraint that would otherwise stamp her death as slavish. [...] this erasure of Polixena’s current status is only possible because Polixena is not a slave by birth, but a prisoner of war who was until recently a princess.”

²⁰⁵ “Aristoteles (Poetik 1452b 34–1453a 1) äußert Bedenken darüber, ob das unverdiente Unglück eines edlen Menschen als Thema einer Tragödie geeignet sei, denn es erzeuge weder Furcht noch Mitleid, sondern werde als grässlich (miarón) empfunden. Diese Bedenken sind nicht ganz unberechtigt. Polyxenes Tod würde beim Zuschauer aber nur dann Empörung auslösen, wenn er eine Vergrößerung ihres Unglücks bedeuten würde. Aber da sie sich bereits im Unglück befindet und den Tod als eine

coloca em xeque, no discurso e na postura da donzela, a questão da honra ao herói morto, da obrigatoriedade de serviços ao exército, da vida humana perdida em função das banalidades e das guerras.

A reação audaz da virgem imolada choca os espectadores, mas, por outro lado, traz à cena um julgamento sobre o que é a honra para os jovens que enfrentavam as filas no exército. Polixena representa esses homens de valor que, por obrigação e dever para com o Estado, para com a sociedade e as leis que a regem, eram mortos.

Além do ponto citado, a morte de Polixena ilumina também outro conflito bélico, relacionado ao mítico. Como foi bem lembrado por Werner²⁰⁶ acerca de Aquiles, “é de um fantasma que aqui se trata, ou seja, de uma entidade e de um discurso razoavelmente indeterminados” já que também não sabemos se “o herói exige uma virgem qualquer ou Polixena” (2004, p. XXV). O fantasma de Aquiles pede a imolação de uma virgem e, enquanto os aqueus discutiam se acatavam ou não o pedido do Pelida, Ulisses os convence a sacrificar Polixena.

O primeiro ponto que nos interessa aqui é que o fantasma de Aquiles não poderia parar os ventos, como se costuma pensar acerca da peça. O texto grego diz que ele deteve os viajantes das naus (verso 111) pedindo honra para sua tumba, e para alguns parecia ser bom dar-lhe uma vítima, para outros, não. Este conflito traz novamente à cena o choque entre moderados e radicais, entre aristocratas e democratas, mas ilumina, especialmente, o conflito mítico. O fantasma de Aquiles, o fantasma que ainda ronda a sociedade ateniense, os valores heróicos de tempos que poderiam ser obsoletos, a ideia dos antigos que ainda alimentava grande parte da população – população que precisava se desvencilhar destes mitos para avançar –, o fantasma dos antigos heróis que manipulava os jovens da época para que eles também fossem o bastante corajosos, para que morressem com honra, para que levassem em consideração as dores sofridas por estes heróis míticos e não julgassem que sua dor fosse maior. Embora Eurípides não se posicione claramente, Aquiles, em *Hécuba*, retrata o discurso mítico-religioso que torna possível a manipulação das massas.

Befreiung auffasst, bewirkt ihr Schicksal beim Zuschauer kein Entsetzen, sondern löst Anteilnahme aus, die man wohl am besten als eine mit Mitleid verbundene Bewunderung beschreiben kann.”

²⁰⁶ Eurípides. *Dois tragédias gregas: Hécuba e Troianas*. Tradução e introdução de Christian Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Como foi dito, o fantasma de Aquiles pede honra. Ele não determina o que deve ser feito. Os mitos devem receber honra na sociedade, devem ser lembrados. Mas foram os heróis vivos, não um morto, que decidiram pela imolação de uma inocente; assim como os vivos decidiam pela imolação dos jovens mortos nas batalhas do Peloponeso²⁰⁷. A cultura alimenta os mitos, eles são usados como ferramentas para o bem e para o mal, resta ao homem crítico saber como aproveitá-los.

A reação da princesa choca também pela coragem e força feminina, o que tanto incentiva os conservadores, quanto tira a força do caráter de misoginia de Eurípides. A jovem que antes estava reclusa dentro da tenda, respeitando as normas sociais que tolhiam a voz feminina, sai e se porta com tamanha coragem, uma coragem digna de qualquer varão. A mulher não é somente um instrumento de procriação a serviço dos homens, ela é um ser completo e pleno de virtudes na fala e na ação. Ela, enfim, é merecedora do respeito masculino e da admiração da sociedade que a cerca. Admiração recebida por Polixena da parte dos gregos. Trata-se de uma jovem princesa relegada à escravidão, que prefere a morte a ver seu leito – âmbito doméstico – sujo por um escravo qualquer.

Por outro lado, entendemos também que a mulher, na peça, poderia estar sendo tratada como um produto que, mesmo fugindo da escravidão, é objeto de sacrifício. A nobreza da jovem, nesta perspectiva, estaria em aceitar o fado que lhe cabia com doçura e coragem. Uma princesa que antes era digna de monarcas e nada lhe resta a não ser limpar a casa, cozinhar e tecer para um dono, um senhor que lhe obrigaria a uma vida miserável e indigna.

Polixena apresenta certo orgulho e altivez. É a personagem mais altiva da peça. Essa excelência da jovem faz com que possa morrer como se fosse livre e lhe garante o respeito e a consideração inclusive dos inimigos que a submeteram. Também por sua excelência, sua mãe sente atenuada a dor da perda de uma filha querida. Polixena é coerente e mesmo lamentando sua sorte quando Hécuba a chama pra fora da tenda, ela reconhece a morte como o melhor remédio. Ela apresenta um vocabulário

²⁰⁷ Isso diz respeito à sofística, à capacidade de manipulação pelo discurso, mas também envolve o discurso mítico-religioso no que se refere à legislação, ainda incipiente, e à transferência para o homem da responsabilidade de seus próprios atos, em contraposição à ideia de que os deuses eram responsáveis pelas loucuras que os homens faziam, uma vez que a concepção anterior era de que, devido às suas decisões, as divindades provocavam e manipulavam quaisquer situações na vida dos homens.

razoavelmente diversificado, demonstra-se piedosa, especialmente quando afirma que Zeus é seu padroeiro, e é carinhosa com a mãe, preocupa-se com a situação de escravidão solitária em que Hécuba viverá.

- ULISSES

Damasceno diz que para Ulisses, “não existe qualquer piedade em tirar a vida de uma jovem inocente” e ele age “sem atenuar a expressão, como era peculiar ao herói da *Odisseia*, famoso pelos seus discursos doces, ou talvez como a própria situação exigisse” (2004, p. 64). A brusquidão de Ulisses põe em risco uma ruptura da verossimilhança da peça, conforme Damasceno, devido à incompatibilidade com tudo o que a tradição construía acerca do herói homérico (2004, p. 65). Cremos que além da própria fala do herói, o coro já dá indicações de um Ulisses diferente daquele que a tradição apresentava (κοπίς, o mentiroso ou brigão, verso 132). Seu poder de persuasão poderia ser visto como um fator positivo. Nesta peça, o próprio Ulisses faz questão de dizer que ‘inventou muita palavra, pra não morrer’ (verso 250). Ele não se disfarça atrás das palavras, e cremos que faz isso por que não tem nada a perder na situação, é o vencedor. Chega a ser irônico quando diz “eu não sabia que tinha ganhado um dono” (verso 397) querendo colocar Hécuba em seu devido lugar e deixando claro que ela não dá nenhuma ordem, ela acata as decisões tomadas pelos gregos²⁰⁸. A permanência do herói no poder e sua relação neste momento da peça com a que antes era rainha justifica a falta de uma postura adulatora e voltada para a retórica persuasiva, pois está em uma posição segura, o que, segundo Kastelly (1993, p. 1036), faz com que fundamentar uma persuasão seja irrelevante. “O Ulisses em questão fala de modo autoritário, direto, sem se preocupar com qualquer tipo de rodeio ou cuidado, desprovido de qualquer habilidade que torne seu discurso doce ou persuasivo.” (DAMASCENO, 2004, p. 66). Aqui, não se trata de um “herói homérico, mas de um cidadão qualquer, membro de um poder não democrático, portador de uma voz autoritária e inflexível, que por razões políticas não hesita em sacrificar vidas humanas” (DAMASCENO, 2004, p. 69).

Ulisses, em *Hécuba*, carrega a imagem trazida da tradição – o cheio de ardis –, mas ele não está em uma situação na qual precise articular um discurso em sua própria defesa. Daí a impressão de termos um herói muito diferente. Ele se dispõe a escutar a

²⁰⁸ Traduzimos o verso 397 por: “Eu não sabia que lhe devo obediência”. Optamos por traduzir a intensão do que foi dito, para facilitar a compreensão da ironia da fala de Ulisses. Preferimos, tal como em outros momentos da peça, desatender a tradução palavra por palavra.

rainha troiana, mas seu ânimo não hesitou em momento algum. Mesmo ouvindo-a, ele sabia de antemão que aquilo não mudaria em nada a situação. Ulisses permite que Hécuba fale porque sabe que independente do que quer que ela fale, a postura dele não será alterada (KASTELY, 1993, p. 1038)²⁰⁹. O vocabulário é bastante diversificado, tem uma imagem superior e autoritária, com uma suave ironia. É irredutível e austero.

- CORO

O coro é constituído por escravas troianas. Não é costumeiro que interfira diretamente no desenvolvimento da peça e se mantém à parte mesmo quando Hécuba está realizando sua vingança, embora o corifeu pergunte se era preciso que entrassem e ajudassem na execução da vingança.

As partes cantadas demonstram uma nostalgia pelo que foi perdido, pela terra, pelos maridos, filhos; nostalgia pela rotina do lar, o que corrobora o papel feminino estabelecido na sociedade da época. Demonstra também incerteza e dor pelo que ainda seriam obrigadas a suportar na vida de escravas.

Parece que nem todas as troianas foram ainda designadas para seus donos. Elas ainda não sabem para onde vão. Isso, por um lado, demonstra certo suspense com relação ao futuro das escravas na peça, e, por outro, se relaciona com as incertezas relativas à escravidão na Atenas e em toda a Hélade.

Há uma clara mudança de registro quando estão nas partes corais ou quando estão comentando alguma situação apresentada nos diálogos ou monólogos. Santos (2010, p. 31) diz que

Se, na atuação do coro, há uma mudança de registro tão forte e característica, como acontece com o canto coral nas tragédias áticas, mais do que uma tradição poética ou função estética, há que se considerá-la do ponto de vista do espetáculo que o autor quer nos fazer ver.

O momento cantado é um momento de pausa, de suspense no desenrolar da trama – ou vibração, uma vez que o coro também é dança –, representa o passar do tempo, momento no qual as coisas acontecem sem que o público veja, sem que os atores em cena compartilhem.

²⁰⁹ “Odysseus permits Hecuba to speak because he knows beforehand that she will not affect his decision.”

Na entrada do coro, nos três primeiros versos, temos verbos que poderiam ser tanto primeira pessoa do singular, quanto terceira do plural. Porém, no quarto verso, um particípio feminino singular muda a estrutura e indica uma única pessoa falando de si mesma. Mantivemos no primeiro verso o plural e a partir do segundo recuperamos a primeira pessoa, separando-os com reticências, mostrando que entram as escravas juntas, e dá a entender que o primeiro verso é falado por uma, e a partir do segundo verso, outra escrava fala. Não estamos afirmando que é a melhor solução, mas cremos que desta forma conseguimos passar a imagem da entrada do coro, e se mantivéssemos todos os versos em primeira pessoa do singular, a imagem seria de uma escrava, que fala como corifeu, entrando. Por outro lado, poderíamos também pensar que parte do coro já se encontrava em cena, pois Hécuba pede ajuda às escravas para que a levem, ajudem-na a se levantar. Contudo, não temos qualquer indicação de que a rainha troiana, de fato, tenha recebido ajuda. Ela pede auxílio, mas o texto, em si, não nos indica que ela tenha recebido qualquer socorro, até o momento em que o coro entra. Pela fala de Hécuba poderíamos supor o coro já em cena, socorrendo a ex-rainha; mas a entrada do coro é um momento significativo no teatro grego, e nos deparamos com a dúvida, com a necessidade de decidir se quem fala é uma pessoa, ou mais de uma.

São todas cativas de guerra, e Mitchell-Boyask (2006, p. 17) diz que se trata de “prisioneiros de guerra diante de um público, cujos membros estão às voltas com o que fazer com os prisioneiros em sua própria guerra.”²¹⁰ São mulheres sofridas que lamentam e compartilham as penas sofridas por Hécuba, pois o sofrimento da que antes era rainha representa o próprio sofrimento individual.

Quanto à disposição métrica das partes cantadas do coro, preferimos considerar irrelevantes os comentários, devido ao que já mencionamos anteriormente, à questão das edições, que como se poderá observar nas notas da tradução, alteram não somente algumas palavras, mas a distribuição e separação de sílabas nos versos de acordo com a convicção do editor. Apenas ressaltamos que o primeiro estásimo (versos 444-454 estrofe / 455-465 antístrofe / 466-474 estrofe / 475-483 antístrofe) é o momento onde se concentra a maior quantidade de versos menores constituídos por uma longa sequência de versos de seis, sete e oito sílabas, com dois versos de onze sílabas inseridos na primeira estrofe e antiestrofe. O segundo estásimo (versos 629-637 estrofe / 638-646

²¹⁰ “prisoners of war before an audience whose members are grappling with what to do with prisoners in their own war.”

antístrofe / 647-657 epodo) expande os versos, sendo o quinto da estrofe e da antístrofe de treze sílabas, e no epodo temos verso de quinze, quatorze, treze, nove, oito e seis sílabas. No terceiro estásimo (905-913 estrofe / 914-922 antístrofe / 923-932 estrofe / 933-942 antístrofe / 943-952 epodo) temos as primeiras estrofe e antístrofe mais curtas, variando entre seis e nove sílabas, com apenas uma de doze; as segundas estrofe e antístrofe variando entre sete e quatorze sílabas, prevalecendo os versos de onze sílabas; e o epodo com uma variação mais considerável, entre sete e dezessete sílabas. Temos ainda um breve quarto estásimo (1023-1034) predominantemente com versos de onze sílabas, e apenas um verso de dez sílabas, segundo a edição de Justina Gregory. No primeiro estásimo o coro se questiona para onde será levado, qual será o destino das que antes eram livres e agora são escravas. No segundo e terceiro estásimo a menção aos mitos é mais forte e são narrados fatos da memória popular, como a disputa pela maçã dourada e o suposto rapto de Helena, além de lamentar todas as perdas sofridas. Somente no quarto estásimo podemos perceber alguma relação do canto com os acontecimentos do pretexto da peça, pois é então, quando o coro menciona a perversidade de Poliméstor e declara sua morte. Este estásimo destoa dos demais, embora cumpra seu papel, já que é proferido durante a execução da vingança de Hécuba dentro da tenda onde estavam as escravas.

Em um plano geral psicológico, as escravas troianas demonstram simpatia por Hécuba, sofrem pelas perdas dos filhos e maridos, sofrem também pelas incertezas com as quais estão convivendo, mas testemunham certa resignação diante da situação que vivem, e se solidarizam com as agruras da rainha destituída. Algumas de suas falas no decorrer da peça esboçam uma interferência na ação dramática, que, contudo, não se consolida, por não ser, de fato, a função do coro, que perpassa a relação entre o público e os atores. Há momentos ainda, nos quais as falas do coro se assemelham a oráculos, ou seja, são frases tão impactantes e sólidas que poderiam fluir como grandes rochas lançadas ao vento²¹¹, caindo em um ponto determinado previamente. São frases que imitam provérbios proféticos, como nos versos 332-3: “Como a escravidão é sempre de natureza avessa, aguenta o que não é preciso e é dominada pela força.” Em tais falas oraculares é que se encontra o vigor do coro, mais que nos cantos que apontam a passagem do tempo e os acontecimentos que não serão vistos pelo público. Nestas falas,

²¹¹ Agradecemos à diretora e atriz Anita Mosca pela metáfora extremamente imagética.

o coro explicita sua opinião diante dos acontecimentos e sugere alguma interferência, que, contudo, não chega a acontecer.

- AGAMÊMNON

É co-participante da segunda cena de peripécia da obra, quando, contracenando com a rainha escravizada, recebe dela a promessa de que ele estará livre de qualquer problema junto ao exército aqueu, no verso 868, após o crime planejado. No discurso de Hécuba, ele deixa de ser livre para se tornar escravo, enquanto ela, de escrava, passa a libertadora dele, conforme indicou Daitz (1971, p. 221), que nos declara um conceito “talvez explícito” acerca da escravidão: que a presença ou ausência de algumas qualidades como uma bondade interior, maestria interior, liberdade interior é o que permite distinguir verdadeiramente entre a liberdade e a escravidão (1971, p. 226)²¹².

Agamêmnon não é um comandante de tropa de quem pudéssemos esperar um caráter vigoroso e decidido. Ele titubeia nas decisões, em suas falas. Sua determinação consiste em manter-se viril e contundente diante do exército. O que realmente importa é preservar sua aparência. A respeito disto Mitchell-Boyask afirma que

Agamêmnon aqui, como em praticamente todas as outras obras da literatura grega em que ele aparece, é mostrado como um fraco, líder vacilante, cujas capacidades e caráter claramente não são adequados para as exigências de suas responsabilidades. [...] Na *Hécuba*, de Eurípides, ele parece mais determinado a preservar a sua própria posição e manter as mãos limpas do que fazer a coisa certa. (2006, p. 18)²¹³

Seu discurso é convincente e bem organizado, contudo, percebemos algo de subjetivo e desequilibrado, cambaleante até, na postura que adota diante dos argumentos da rainha. A compaixão que ele demonstra quando oferece a ela a liberdade (755) ou quando diz ter piedade (850), não podemos inferir se sincera. À primeira vista, sim; mas se analisamos sua decisão de não se envolver para não macular a aparência que sustenta diante dos aqueus, ele demonstra não se importar, de fato, com aquilo que é justo diante da lei dos homens e de Zeus. Sua imagem prevalece sobre o senso de justiça. Do verso

²¹² “It is the presence or absence of such qualities as inner goodness, inner mastery, and inner freedom which permit the true distinction between a free man and a slave”.

²¹³ “Agamemnon here, as in virtually every other work of Greek literature in which he appears, is shown to be a weak, vacillating leader whose capabilities and character clearly are not suited to the demands of this responsibilities. [...] In Euripides' *Hecuba* he seems more determined to preserve his own position and keep his hands clean than to do the right thing.”

876 ao 879 pode transparecer certa ironia, ou incredulidade no sucesso dos planos de Hécuba e a partir do verso 880, parece jogar a responsabilidade do êxito ou não dos planos dela em cima dos deuses, como se quisesse esquivar sua própria consciência. No verso 1117, quando pergunta a Poliméstor “quem te destruiu?” mostra-se dissimulado, pois já conhecia os planos da rainha destituída. Age, a partir de então, paliando a situação e posicionando-se como juiz. Não podemos, de fato, perceber em seu discurso, se ele manterá uma posição de juiz imparcial ou se seguirá com os planos de Hécuba. Parece esperar o potencial dos discursos para tomar uma decisão, decisão que não abalaria sua imagem diante dos aqueus.

- POLIMÉSTOR

O hóspede trácio guarda uma estreita relação com as outras vítimas da peça: Polidoro e Polixena. O prefixo *poly* está incorporado às três personagens e carrega certa ironia. Polidoro (o que traz muitos presentes) está relacionado com o ouro do qual Poliméstor se apossou e o motivo pelo qual foi morto. Por outro lado, Polixena (a que a muitos hospeda, ou hospedada por muitos) contrapõe e realça a quebra do tratado de *xenia* que desencadeia o drama de Poliméstor (o que cuida muito, que atende muito, que é muito prudente)²¹⁴. Os cuidados que se esperava do hóspede, do *xénos*, são jogados por terra em consequência dos muitos presentes que filho de Príamo carregara.

Analisando as falas da personagem, temos um Poliméstor dissimulado, que logo que se encontra com Hécuba a chama amiga e finge que nada aconteceu a Polidoro. Quando ela lhe diz que há mais ouro guardado em Troia, ele demonstra ansiedade por saber onde está o ouro e diz que cuidará muito bem de toda a riqueza troiana. Quando ela fala do suposto esconderijo, ele se apressa em perguntar: E o que mais quer me avisar de lá? (ἔτ' οὖν τι βούλη τῶν ἐκεῖ φράζειν ἐμοί;). Nos versos seguintes, ele pergunta duas vezes pelo ouro (ποῦ δῆτα; ποῦ δ';). É pela ganância que ele aceita entrar, sem seus acompanhantes, na tenda, a fim de buscar mais ouro guardado ali dentro. A ganância de Poliméstor o levou à morte. A ganância e a sede de poder estavam

²¹⁴ Mitchell-Boyask fala mais amplamente sobre o tema, conjecturando que os três nomes são, inclusive, um fator que insere a unidade estrutural da obra. Além disso, ele relaciona o nome de Polidoro com o epíteto Homérico de Ulisses indicando que a vingança de Hécuba sobre o trácio poderia representar também uma vingança contra o herói grego, que também havia desrespeitado a *xenia* quando ignorou que ela o havia salvo antes e o enviado em segurança para junto do exército grego, além de desrespeitar sua súplica. (2006, p. 18-22)

destruindo Atenas em uma guerra que lastimava os cidadãos e alastrava a fome. Em busca da riqueza excessiva só se encontra a perda da vida e dos bons princípios.

Por outro lado, depois de ser cegado, Poliméstor se torna, repentinamente, adivinho e escuta de Dioniso que Hécuba se tornará uma cadela e morrerá no mar. Também toma conhecimento da morte de Agamêmnon e Cassandra. Sendo “muito prudente” ele acaba sendo desterrado por não conseguir conter a própria boca, pois era incitado pelo deboche de Hécuba. Delgado afirma que “o ceticismo de Eurípides com relação ao poder divinatório da palavra oracular, o levam a fazer os adivinhos de suas peças, alvos de sua crítica e ironia” (1991, p. 72), trazendo situações inverossímeis, como acontece, por exemplo, quando Poliméstor diz que Hécuba se transformará em uma cadela. É um momento da peça em que se pode perceber a intensa ironia com que a protagonista trata o suposto adivinho, uma vez que “a palavra mântica não é a palavra sagrada, mas uma palavra suspeita” e “interessada por sua utilização desonesta” (DELGADO, 1991, p. 73).

Além disso, sofre a “impotência comunicativa”, já que o discurso de Poliméstor não surtiu o efeito esperado. O poder é desvalorizado na medida em que o trácio é desqualificado como um homem vil e assassino (DELGADO, p. 77). Seu discurso de defesa, diante de Agamêmnon, parece mais o discurso de um mensageiro que uma defesa diante de um juiz e é rebatido por Hécuba de uma forma convencional juridicamente (COLLARD, 2003, p. 73)²¹⁵. Ele mistura as partes do discurso e gasta sua oportunidade narrando detalhes dos acontecimentos no interior da tenda das escravas, algo impróprio para o momento. Seus argumentos são facilmente rebatidos por Hécuba, que, magistralmente, inverte a situação, colocando-o como o grande vilão que ele é, como um hóspede ingrato e traiçoeiro, falso e ganancioso.

- TALTÍBIO/MENSAGEIRO

É um senhor de idade, piedoso. Taltíbio é um arauto (mensageiro) que atracou em Tróia com os gregos. É como disse Deserto²¹⁶, “uma figura secundária por natureza”, e “carrega consigo uma imagem herdada, que já vem desde os Poemas Homéricos”. É uma personagem que “representa o comportamento humano que falta

²¹⁵ “In its richly evocative language this is more a Messenger-speech than a Law-court defense, but Hecuba rebuts it with a conventionally methodical demolition of Polymestor’s case (1187-1237)”.

²¹⁶ DESERTO, Jorge. Figuras sem nome em Eurípides. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.

aos restantes gregos” (1998, p. 18) e é – devido à tradição e conhecimento comum – alguém facilmente identificado pelo espectador. Não se trata de um mensageiro sem nome. Ele é Taltíbio. Ele é o único mensageiro chamado pelo nome, e é reconhecido tanto pelos demais personagens, como pelo público²¹⁷.

Richardson (1885, p. 41)²¹⁸ diz que todos que tem conhecimento, ainda que superficial, da Tragédia grega sabem o quão importante é o papel do mensageiro, como a ele compete a narrativa de suicídios, assassinatos, e batalhas; e que a importância do mensageiro reside não no ato sangrento, mas na vívida descrição. Taltíbio demonstra a mais verdadeira compaixão por Hécuba e admiração por Polixena. Sua narrativa é muito detalhada e mescla no discurso a primeira e a terceira pessoa, a fim de tornar mais real o que foi dito durante o sacrifício da jovem. Ele diz que somente por contar os fatos, voltará a chorar de emoção pela virgem sacrificada. Mitchell-Boyask afirma que ele serve de espelho para mostrar as inadequações morais dos líderes gregos e é o único que exibe uma genuína piedade por Hécuba (2006, p. 18)²¹⁹. Entra perguntando por ela, levanta-a do chão, transmite a mensagem e os fatos ocorridos durante a imolação da jovem, chora, se compadece, e se retira da cena quando Hécuba lhe diz para ir até os aqueus e transmitir sua mensagem: Que ninguém tocasse Polixena.

Como observou Segal (1989, p. 10)²²⁰, Taltíbio traz para a peça o questionamento acerca do poder da divindade quando, no verso 488, se pergunta se Zeus realmente cuida dos homens; questionamento que reflete o já mencionado clima conturbado da sociedade euripidiana, também no que diz respeito aos deuses, à religião do Estado, “à questão moral, intelectual e espiritual do mundo”²²¹.

²¹⁷ Taltíbio é, por exemplo, mencionado na *Ilíada* 19, 250.

²¹⁸ RICHARDSON, Rufus B. The Appeal to the Sense of Sight in Greek Tragedy. Transactions of the American Philological Association (1869-1896), Vol. 16 (1885), p.41-53.

“Everybody who has even a superficial acquaintance with Greek Tragedy knows how important is the role of messenger, and how into this part are relegated suicides, murders, and battles”. “Here the idea is not that the bloody deed is too horrible, but vivid description”.

²¹⁹ “Since he, a common soldier, is the only Greek who displays both genuine pity for Hécuba and admiration for Polyxena, we might surmise that he is serving as a foil to show further the moral inadequacies of the Greek leaders.”

²²⁰ SEGAL, Charles. *The Problem of the Gods in Euripides' Hecuba*. Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici. No. 22 (1989), p. 9-21.

²²¹ “The herald Talthybius, looking upon Hecuba's reversals, wonders whether Zeus or chance governs human life (488-91, with the generally accepted deletion of 490). Writing in the age of Sophistic questioning of traditional values, Euripides may well here be reflecting the troubled mood of his contemporaries, or at least of those who were touched by the contemporary rationalistic currents and were

Taltíbio não usa muitas interjeições. A alternância de uso dos tempos verbais parece mais estilística que relacionada ao tempo propriamente dito. Por exemplo, ele usa o verbo πληροῦσιν (encher), no presente histórico, no verso 574 e usa, no 528, αἶρει (pegar). No primeiro caso, o emprego é uma variação estilística; no segundo, o presente histórico enfatiza um momento crucial da narrativa, segundo Justina Gregory (1999, pp. 110, 115)²²². Não apresenta um dialeto épico, como é costume para os mensageiros; contudo, ecoa alguns versos de outros poetas²²³. É um mensageiro atípico entre as tragédias gregas, e, sobretudo, demonstra uma grande simpatia, se não por Hécuba, pelo sofrimento dela.

- SERVA

O que mais nos parece peculiar na Serva é o sutil conflito de sua legitimidade como parte do coro. Primeiro porque Hécuba dá uma ordem (E tu, antiga serva, pegue um vaso, mergulhe na água salgada do mar e traga aqui! – versos 609 e 610) – o que indica que ela estava presente no decorrer da peça, e, segundo, porque quando ela volta e pergunta desesperada por Hécuba, o coro lhe responde: O que foi, mulher de voz agourenta? Nunca adormecem os anúncios de dor pra mim! (versos 661 e 662). Ela funciona também como uma mensageira e responde ao coro que traz [mais] esta dor para Hécuba. Há divergência quanto aos manuscritos e edições. É possível o uso, e mais aceito, do pronome σοῦ, o que corrobora nossa interpretação, pois a fala direcionada à serva seria, então: De tua parte, não adormecem nunca os anúncios de dor? Poderíamos, com isto, interpretar que trata-se da mesma personagem que, no princípio da peça, anunciou a decisão dos argivos sobre a morte de Polixena, uma das componentes do coro.

A Serva compartilha a dor de Hécuba, não consegue sequer mostrar imediatamente o corpo ou expor a verdade acerca do motivo de sua angústia. Ela retarda outro anúncio de morte, e, segundo Deserto, “há uma motivação psicológica para este retardamento” (1998, p. 120). Trata-se de “uma cena pequena, mas Eurípides trabalhou

also earnest, decent citizens committed to the state religion and concerned to make moral, intellectual and spiritual sense of the world.”

²²² αἶρει: The historical present emphasizes crucial moments in the narrative. (1999, p. 110)

πληροῦσιν: historical present. Here for stylistic variation rather than narrative emphasis. (1999, p. 115)

²²³ 496 – *Ilíada* 22, 414; 24, 163-65; 518 – *Ilíada* 23, 98; 535 – Construção homérica de δέχομαι com dativo, *Teogonia* 479; 556-56 – *Ilíada* 2, 118; 560 – *Agamêmnon*, 242; 566 – *Ilíada* 4, 43; 574-5 – *Odisseia* 24, 44-84.

afincadamente. Transformou a fidelidade de uma serva num pudor que a impede de colocar em palavras uma angustiante revelação” (DESERTO, 1998, p. 121).

Também devemos considerar que ela é “a ligação” (DESERTO, 1998, p. 119) entre as duas partes da peça. Ela sai para buscar água para limpar o corpo de Polixena e volta com o corpo de Polidoro. Ela declara, segundo nosso entendimento, a morte da primeira e do segundo. O que não parece habitual na tragédia grega é que o coro participe tão ativamente da ação dramática, mas cremos que o texto nos respalda para acreditar que ela é parte do coro, que entra com as demais troianas e além de presenciar o desenvolvimento da ação, atua de forma significativa. Se isso é certo, poderíamos entender que ela seja o corifeu – uma personagem integrante do coro que interfere nas falas e estabelece o contato entre as personagens e o público. Se não é assim, ela permanece calada durante o desenvolvimento da peça, depois de ter atuado ativamente na entrada do coro, até que Hécuba lhe ordene buscar água do mar. Mas, por seu perfil, pelo modo de sua fala e sua aparente agitação, tanto no começo como no momento em que traz o corpo de Polidoro, acreditamos que ela, de acordo com a construção de um perfil psicológico que aqui estamos tentando criar, dificilmente se manteria calada no decorrer da ação dramática. De qualquer forma, trata-se de uma decisão a ser tomada pelo diretor e não por nós tradutores. Apenas manifestamos aquilo que o texto nos demonstrou, que pode se tratar da mesma pessoa, a que fala na entrada do coro e a que traz o corpo de Polidoro.

De fato, a participação da Serva parece ser pequena, mas devemos considerar que, para que Hécuba pedisse que fosse buscar água, ela já teria que estar ali, o que realça seu papel, dentro desta nossa perspectiva, e faz com que sua estrutura psicológica seja “coerentemente desenhada, ao milímetro, ganhando assim uma densidade de todo inesperada” (DESERTO, 1998, p. 121).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eurípides tratou a necessidade e a precariedade retórica da década de 20 do século V a.C. reforçando a limitação e a insuficiência do *lógos* como instrumentos de persuasão e apreensão da realidade. A perícia retórica e o ponto de vista dos argumentos são relevantes e inseparáveis da grande crise que ocupa um mundo guerreiro constituído pela força física. Mundo no qual não há compromisso inequívoco com a justiça, e o discurso público se degenera em relações inconvenientes que podem ser descartadas. A impotência comunicativa pode se mostrar na palestra dos contendores. As defesas, na maioria das vezes, se aproximam do discurso jurídico. É assim que o autor clássico aposta na duplicidade de sentido das palavras e se mantém, de certo modo, à parte na exaltada discussão que assomou sua época. Se por um lado demonstrou excelência na constituição bem elaborada de cada discurso, por outro, prefigurou certa abnegação quanto à demarcação nítida de sua perspectiva individual acerca de conturbados tópicos que assolavam a sociedade grega do seu século.

Nossas considerações gravitam sobre os jogos de raciocínio e a teia argumentativa que criava, expondo, via de regra, a fragilidade não somente da arte retórica em si, mas de todo um sistema político, social e econômico que se debatia em torno às questões de gênero, de guerra e de paz, de liberdade e escravidão.

A manipulação das partes do discurso é acentuada e se mostra claramente em Eurípides. Geralmente, o discurso do vitorioso é bem estruturado e o discurso do derrotado mistura as partes. O proêmio não é delimitado, a narração se mescla à digressão, a diabolé não é clara. Ele preza pela manipulação argumentativa, o uso adequado das palavras, a retórica, como uma alternativa para que a prosperidade pudesse voltar a reinar em Atenas.

As personagens heróicas trazidas à cena por Eurípides preservam a solenidade necessária ao teatro, mas também levantam os problemas sociais de sua época. Elas funcionam como álibis da demonstração dos valores e anseios do poeta, embora ele não assumira ou demonstre abertamente suas posturas.

Partindo, pois, de uma visão exterior ao texto, e voltando-nos para sua estrutura retórica e para a manipulação e o uso das palavras, podemos observar tanto a maestria do poeta no que se refere à estruturação do *lógos*, quanto ao seu perfil de “trágico retórico” e crítico social.

Em Hécuba, a liberdade é tratada nos versos 367, 550, 864 e 869. Nos dois primeiros citados, vemos retratada a situação de Polixena, a situação do escravo de guerra, do butim, que de um momento a outro se vê privado até mesmo da liberdade de escolha e de opinião. Nos outros, temos em xeque a questão: O que é realmente a liberdade? Algo que bem poderia ser entendido como uma questão filosófica. Mesmo livre, o homem tem liberdade em suas atitudes, em seus julgamentos? Ou ele está sempre submetido a alguma coisa maior que si próprio? À religião, por exemplo, ou à sociedade? Ao dinheiro? À imagem que queremos que os outros façam de nós?

A escravidão está mencionada nos versos 444-83, 638-9, 357-8, 366, 362-3, sendo relacionada à humilhação sexual, às obrigações e afazeres domésticos, à coação e à desonra que significa ser prisioneiro de guerra e escravo. Pontos que certamente se relacionam à justiça retributiva e a vingança (262, 282-83, 749, 844, 903-4, 1086, 1250-51, 1257-58), além da compreensão do *vómoç/nómos* como lei universal (798-801).

A visão da mulher, na peça, se descortina também de diferentes maneiras. A suposta inocuidade feminina (1018-22, 1031-34, 1162) é associada a uma diferenciação de raça (885) e tipos (1183-84). É exposta a situação tradicional da mulher reclusa (973-4, 173, 179), embora, em contrapartida, toda a peça gire em torno à força e resitência de uma mulher. Está claro no texto: As mulheres não são iguais. Há as que são dignas, conforme disse o coro, o grande responsável por manter a conexão com o público. Se Poliméstor diz que as mulheres são uma raça perniciosa, há que se considerar sua impotência comunicativa na obra; e ainda, se Agamêmnon diz desprezar as mulheres, há que se considerar, igualmente, que de certa forma, ele está submetido a uma, já que faz exatamente o que Hécuba desejava, talvez para defender a cama com Cassandra, talvez pela imagem titubeante que transparece.

Sobretudo, o que se ilustra na peça é a sofística (123-4, 600-1, 818-9) ainda que desfarçadamente, com sua perigosa persuasão e suas técnicas retóricas. São várias as passagens nas quais podemos observar a importância do poder comunicativo. A persuasão (133-7, 293, 814-19, 836-40), única rainha para os mortais, é capaz de mudar o parecer dos homens nos mais diversos cenários. Mesmo que a maioria não esteja de acordo com algo, um discurso bem proferido pode alterar tudo, pode fazer com que uma injustiça seja cometida, porque a palavra pode ser usada tanto para o bem, quanto para o mau. E se alguém tem reputação ilibada e já é conhecido por seus discursos geniais, não importa se em um momento sua fala seja inadequada, pois já está cercado de uma pré-disposição à aceitação de sua voz. Estão presentes no decorrer do texto mostras das

técnicas retóricas que visam a fortalecer e contrastar um ponto obscuro (135) para que ele aparente obviedade; que visam ao duplo entendimento (953-1022), quando se desmonta o argumento adversário inculcando nele um lado não esclarecido de imediato, mas que é capaz de levantar suspeitas suficientes para se obter a vitória; técnicas que visam à ênfase na recusa do opositor em enxergar o ponto de vista dos argumentos contrários; ou que visam, antes, à desambiguação calculada que pode garantir o sucesso da empreitada (875); técnicas que visam à insinuação, às vezes irônica (134, 225, 1004); à organização de ideias em um plano deliberado cuidadosamente (787-845, 864-75, 1187-1237); e que visam, por último, aos termos técnicos (ἀγών²²⁴, 229; τῷ μὲν δικαίῳ τόνδ' ἀμιλλῶμαι λόγον²²⁵, 271; λόγοις ἀμείβομαι²²⁶, 1196).

Todo o poder da palavra e toda a organização textual estão estritamente relacionados à situação social de Atenas na década de 20 daquele século. Em *Hécuba*, estão em voga e em xeque a coletividade, os ritos, as doutrinas, os princípios, os mitos, o público e o privado, a liberdade e a escravidão, o homem, a mulher; enfim, o ser humano como algoz e vítima de si mesmo.

²²⁴ Disputa, pleito, assembleia.

²²⁵ E promulgo este discurso, tendo vistas à justiça.

²²⁶ Com palavras vou replicar.

REFERÊNCIAS

ALEXANDER, H. B. The Conception of "Soul". *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*. No. 16, Vol. 9, [S.L.] Ago. 1912. p. 421-430

ALLAN, William; KELLY, Adrian. Listening to many voices: Athenian tragedy as popular art. In: *The author's voice in classical and late antiquity*. Anna Marmodoro, Jonathan Hill (editors). UK: Oxford University Press, 2013.

ALVES, F.; MAGALHÃES, C.; PAGANO, A.; *Traduzir com autonomia: estratégias para o tradutor em formação*. São Paulo: Contexto, 2000.

ARAÚJO, Ana Ribeiro Grossi; LEANDRO, Maria Clara Xavier; e BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. As dificuldades de traduzir para teatro: o prólogo das Eumênides de Ésquilo. *Cadernos de Tradução*. v. 2, n. 20. Florianópolis: 2007. p.101-124.

ARISTÓFANES. *As nuvens*. Trad. Francisco Rodrigues Adrados. Madrid: Cátedra, 2008.

Aristóteles. *Poética*. (1449a). Tradução e notas Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

_____. *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Júnior. 2ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 2005.

AUBERT, Francis Henrik. *As (in)fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*. São Paulo: Ed. Unicamp, 1993.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. *Tradução de teatro grego: Édipo Rei, de Sófocles*. Cadernos de Tradução, v. 2, n. 22. Florianópolis: 2008, p. 89-106.

_____. Antes que eu coloque a máscara e a tragédia comece. In: EURÍPIDES. *Medeia*. Trupersa Trupe de Tradução de teatro antigo. Ateliê Editorial. São Paulo: 2013, p. 13-39.

_____. Apresentação. In: SÓFOCLES. *Ícneutas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 13-41.

_____. Tradução e ideologia: Tradição e ruptura na tragédia Electra, de Eurípides. *Uniletras*. v. 33, nº 1, p. 127-140, Ponta Grossa: jan./jun. 2011.

_____. O tradutor de teatro e seu papel. *Itinerários*, n. 38, Araraquara: jan./jun. 2014. p.27-46

_____. Teatro, atos vitais e performance. In: *Aletria*. Revista de Estudos de Literatura. n.1, v. 21, Belo Horizonte: Pos-Lit, Faculdade de Letras da UFMG, 2011. p. 121-132.

_____. Teatro, atos vitais e performance. *Aletria*, n.1, v.21, Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. jan. – abr. 2011. p. 121-132

BASSETT, Samuel Eliot. A Feature of the Local Hit in the Tragedies of Euripides. *The Classical Journal*. Classical Association of the Middle West and South. [S.L] Vol. 5, No. 6., Abr., 1910. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3286965>>. Acesso em 04/09/2012.

BASSNETT, Susan. Problemas específicos da tradução literária. Em *Estudos da tradução*. Tradução de Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcelos Abreu e Paula Azambuja Rossato Antinolfi. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. p. 128-174.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro. Ed. 7 letras: 2007.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Lógos e Léxis na Retórica de Aristóteles*. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/jlinsbrandao>. Acesso em 15/06/2014.

BRISSON, Luc. Los sofistas. Em CANTO-SPERBER, Monique. *Filosofia griega* : de Tales a Aristóteles. Buenos Aires: Editorial Docencia: 2000. p. 107-133.

CAETANO, Andreza. Sociedade e mito na tragédia grega. *Alétheia Revista de Estudos sobre Antiguidade e Medievo*. v. 9, n. 1. Rio Grande do Norte: 2014. pp. 12-22.

CASSIN, Bárbara. Sofística. Em *El saber Griego: Diccionario Crítico*. De Jacques Brunschwig y Geoffrey Lloyd, con la colaboración de Pierre Pellegrin. Traducción y adaptación de Marie-Pierre Bouyssou y Marco V. García Quintela. Madrid: Ediciones Akal. 2000. p. 744-757.

CASTIAJO, Isabel. *O teatro grego em contexto de representação*. Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra. 2012.

CHE SUH, Joseph. Compounding Issues on the Translation of Drama/Theatre Texts. *Translators' Journal*, vol. 47, n° 1, 2002, p. 51-57. Disponível em <http://id.erudit.org/iderudit/007991ar>. Acesso em 19/04/2013.

CODEÇO, Vanessa Ferreira de Sá. Teatro Antigo grego: Uma breve introdução. *Gaia*, Rondônia: n. 8, ano XI, Unir. 2011, p. 112-129.

COLLARD, C. Formal debates in Euripides' Drama. In: *Euripides*. Oxford Readings in Classical Studies. Edited by Judith Mossman. New York: Oxford University Press. 2003, p. 64-80.

CONACHER, D. J. Rhetoric and Relevance in Euripides Drama. In: *Euripides*. Oxford Readings in Classical Studies. Edited by Judith Mossman. New York: Oxford University Press. 2003, p. 81-101.

CORREA, Carlos Pinto. O trágico e a tragédia, vinculação e escolha. *Cogito*, Salvador, v. 7, 2006. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792006000100007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 19 mar. 2014.

_____. Euripides' Hecuba. *The American Journal of Philology*. [S.L.] Vol. 82, No. 1, Jan., 1961, p. 1-26. Disponível em <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/292004?uid=3737664&uid=2134&uid=363933041&uid=2&uid=363933031&uid=70&uid=3&uid=60&sid=21103367376967>>. Acesso em 12/11/2013.

CONSTANTOPOULOS, Michel. Positions du féminin dans la Grèce Antique: Une archéologie de l'altérité. [S.L.] *Figures de la Psychanalyse*, n° 6, 2001, p. 155-171.

CROALLY, N. T. *Euripidean polemic: The Trojan woman and the function of tragedy*. London: Cambridge University Press. 1994.

DAITZ, Stephen G. *Concepts of Freedom and Slavery in Euripides' Hecuba*. *Hermes* 99. Bd., H. 2 (1971), p. 217-226. Disponível em

<<http://www.jstor.org/discover/10.2307/4475681?uid=3737664&uid=2134&uid=363933041&uid=2&uid=363933031&uid=70&uid=3&uid=60&sid=21103366063027>>.

Acesso em 24/10/2013.

DAMASCENO, Silvia. A ruptura da verossimilhança em Hécuba, de Eurípides. *Calíope*, Rio de Janeiro, n. 12, 2004, p. 60-71.

DAMEN, Mark. Actor and Character in Greek Tragedy. *Theatre Journal*, Vol. 41, No. 3, Performance in Context. Out., 1989, p. 316-340.

DE JONG, Irene J. F. Three Off-Stage Characters in Euripides. In: *Euripides*. Oxford Readings in Classical Studies. Edited by Judith Mossman. New York: Oxford University Press. 2003, p. 369-389.

DELGADO, Juan Carlos Rodríguez. Eurípides y la puesta en cuestión del logos sagrado y del logos secularizado. *Epos: Revista de filología*, ISSN 0213-201X, Nº 7, 1991, p. 67-88.

DESERTO, Jorge. *Figuras sem nome em Eurípides*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.

DINIZ, Telma Franco. Tradução, adaptação, apropriação: recriações de uma mesma matriz. In: *Tradução e recriação*. Maria de Fátima Souza e Silva, Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (organizadoras). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010.

EURÍPIDES. *Tragedias I*. Introducción, traducción y notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez. Madrid: Editorial Gredos. 1991.

_____. *Medeia*. Direção e coordenação geral Tereza Virginia Ribeiro Barbosa; Tradução Trupersa (Trupe de tradução de teatro antigo). São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

_____. *Hecuba*. Introduction, Translation and Commentary by Robin Mitchell-Boyask. Newburyport: Focus Classical Library. 2006.

_____. *Hecuba*. Introduction, Text and Commentary by Justina Gregory. United States of America: American Philological Association. 1999.

_____. *Hecuba*. Edited by W. S. Hadley, with introduction and notes. New York: Cambridge University Press. 1894.

_____. *Hekabe*. Edition und Kommentar Kjeld Matthiessen. Berlin/New York: Band 34, 2010.

_____. *Hecuba*. Edited with notes and vocabulary by Michael Tierny. Great Britain: Bristol Classical Press. 1979.

_____. *Hecuba*. Edited by Gilbert Murray. Clarendon Press: Oxford, 1902. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0097>>.

_____. *Duas Tragédias gregas: Hécuba e Troianas*. Tradução e introdução Christian Werner. São Paulo: Martins fontes, 2004.

_____. *Hecuba*. Translated and introduction by William Arrowsmith. Edited by David Grene and Richmond Lattimore. [S.L] The University of Chicago, 2013. Edição Kindle.

FALCÃO, Iara Fátima Fernandes. *Ação verbal e o trabalho do ator: proposições stanislavskianas, conceitos outros e considerações atorais*. 2010. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

FINLEY, M. I. *Economia e Sociedade na Grécia Antiga*. Tradução de Marylene Pinto Michael. São Paulo. Martins Fontes: 1989. p. 43-64.

FOLEY, Helene P.. *Female acts in Greek tragedy*. Princeton University Press. United Kingdom: 2001. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=HaEN2Dxxv6YC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em 05/12/2013.

FORSTER, H. A. *Literatura de la antigüedad Clásica*. Traducido por E. Donato Prunera. Barcelona. Ediciones Destino: 1966.

FUNKE, Peter. *Atenas Clásica*. Traducción de Rosa Pilar Blanco. Madrid: Acento Editorial, 2001.

GALIANO, M. Fernández. Estado actual de los problemas de cronología eurípidea. *Actas Del III Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid: 1968.

GASTALDI, Viviana. El logos trágico y la funcionalidad de la retórica. *Calíope*, Rio de Janeiro, 2004. n. 12. p. 72-83.

GREGORY, Justina. *Euripides as Social Critic*. Greece & Rome. Second Series, Vol. 49, No. 2, Oct., 2002, p. 145-162. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/826903?uid=3737664&uid=2134&uid=363933041&uid=2&uid=363933031&uid=70&uid=3&uid=60&sid=21103366236607>>. Acesso em 28/10/2013.

_____. *Euripides "Hecuba"* 54. Phoenix. Vol. 46, No. 3, Autumn, 1992, p. 266-269. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/1088696?uid=3737664&uid=2134&uid=363933041&uid=2&uid=363933031&uid=70&uid=3&uid=60&sid=21103367376967>>. Acesso em 11/11/2013.

GUIJARRO, M^a. del Pilar Hernán Pérez. Darío, Clitemestra y Polidoro, Personajes Fantasma de la Tragedia Griega con algo que decir. *FORTVNATAE*, [S.L] 20; 2009, p. 31-47.

GUZMÁN, Marta Oller, Matar al huésped en la Hécuba de Eurípides, *Faventia* Vol. 29, n. 1, Barcelona: 2007.

HARRISON, George W. M.; LIAPIS, Vayos (editores), *Performance in Greek and Roman Theatre*. Boston: Leiden, 2013.

HEATH, Malcolm. 'Iure principem locum tenet': Euripides' Hecuba. In: *Euripides*. Oxford Readings in Classical Studies. Edited by Judith Mossman. New York: Oxford University Press. 2003, p. 218-260.

HEWITT, Joseph William. Gratitude and Ingratitude in the plays of Euripides. *The American Journal of Philology*, [S.L] Vol. 43, No 4, 1922. p. 331-343.

JUNIOR, Manuel Alexandre. Eficácia retórica: A palavra e a imagem, *Rhêtorikê*, número 0, Portugal: 2008.

KAGAN, Donald. *A Guerra do Peloponeso*. Tradução Gabriela Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2006. Disponível em: < <http://books.google.com.br/books?id=LovO>

yj7XRMcC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em 12/12/2013.

KASTELY, James L. *Violence and Rhetoric in Euripides's Hecuba*. PMLA, Vol. 108, No. 5, Out., 1993, p. 1036-1049. Disponível em: <www.jstor.org/stable/462984>. Acesso em 23/11/2013.

KIBUUKA, Brian Gordon Lut. A caracterização de Hécuba na *Ilíada*, no Ciclo Troiano e no drama de Eurípides, *Revista de letras da Universidade Católica de Brasília*, Brasília: Vol. 4, N. 1. Ano IV, jul. 2011.

_____. A violência contra o inocente: A sabedoria prática na tragédia Hécuba, de Eurípides, *HYPNOS*, São Paulo: número 27, 2º semestre 2011.

KIRKWOOD, Gordon M. Hecuba and Nomos. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Vol. 78, 1947: p. 61-68. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/283482?uid=3737664&uid=2134&uid=363933041&uid=2&uid=363933031&uid=70&uid=3&uid=60&sid=21103367376967>>. Acesso em 02/12/2013.

KOFFKA, Kurt. *Princípios da Psicologia da Gestalt*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo. 1975.

LAMBERT, José. *Literatura e tradução: textos selecionados*. Org. Andréia Guerini, Marie-Hélène Catherine Torres e Walter Costa. Rio de Janeiro: 7 letras, 2011.

LANE, Nicholas. Staying Polydorus' Ghost in the Prologue of Euripides' Hecuba. *The Classical Quarterly*. Vol. 57, No. 1, May, 2007, p. 290-294. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/4493494?uid=3737664&uid=2134&uid=363933041&uid=2&uid=363933031&uid=70&uid=3&uid=60&sid=21103366236607>>. Acesso em 28/09/2013.

LARBAUD, Valery. *Sob a invocação de São Jerônimo*. Tradução de Joana Angélica. São Paulo: Mandarim, 2001.

LEFEVERE, André. *Traducción, Reescritura y la manipulación Del Canon literario*. España: Ediciones Colegio de España, 1997.

LESKY, Albin. *Historia de la literatura griega*. Traducción de José María Díaz Regañón y Beatriz Romero. Madrid. Editorial Gredos: 1989.

LEFKOWITZ, Mary R.. 'Impiety' and 'Atheism' in Euripides' Dramas. In: *Euripides*. Oxford Readings in Classical Studies. Edited by Judith Mossman. New York: Oxford University Press. 2003, p. 102-121.

_____. The Euripides Vita. *Greek, Roman and Byzantine studies*. n. 2, v. 20, Chicago: Duke University Libraries. 1979, p. 187-210. Disponível em <<http://grbs.library.duke.edu/article/view/7231/5835>>. Acesso em 10/03/2014.

_____. *The lives of the Greek poets*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2012. 2ª ed.

MALHADAS, Daisi. *Tragédia Grega*. O mito em cena. Ateliê Editorial. São Paulo: 2003.

MARTIN, Thomas R.. *Ancient Greece. From Prehistoric to hellenistic times*. United States of America. Yale University Press, New Haven & London: 2000.

MARTINS, Leda. Performance e drama: Pequenos gestos de reflexão. In: *Aletria*. Revista de Estudos de Literatura. n.1, v. 21, Belo Horizonte: Pos-Lit, Faculdade de Letras da UFMG, 2011. p. 101-109.

MASTRONARDE, Donald J. *The art of Euripides: Dramatic Technique and social context*. New York: Cambridge University Press. 2010.

MCDERMOTT, Emily A. *Double Meaning and Mythic Novelty in Euripides' Plays*. Transactions of the American Philological Association (1974-) Vol. 121, (1991), pp. 123-132. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/284447>>. Acesso em 12/10/2013.

MERIDOR, Ra'anana. *Hecuba's Revenge Some Observations on Euripides' Hecuba*. The American Journal of Philology. Vol. 99, No. 1 (Spring, 1978), p. 28-35. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/293863>>. Acesso em 18/11/2013.

MILTON, John. *Tradução, teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MOORE, Clifford Herschel. *ΤΥΧΗ ΠΡΟΛΟΓΙΖΟΥΣΑ, and the Identification of the Speaker of the Prologue*, *Classical Philology*, Vol. 11, No. 1. The University of Chicago Press, Jan., 1916.

MOSSÉ, Claude. *Historia de una democracia: Atenas*. Ediciones Akal: Madrid, 1987.

MURRAY, Gilbert. *Euripides and his age*. The University Press, Cambridge: 1913.

NAVARRO, Fred. *Dicionário do Nordeste*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

PAES, José Paulo. *Tradução a Ponte necessária, aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Editora Ática, 1990.

PAINE, Mike. *Ancient Greece*. Great Britain. Pocket essential: 20007.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Editora Perspectiva. São Paulo: 2008.

PEGHINELLI, Andrea. *Theatre Translation as Collaboration: A Case in Point in British Contemporary Drama*. *Journal for Communication and Culture* 2, no. 1 (spring 2012): 20-30.

PEREIRA, Belmiro Fernandes. *O Teatro Greco-Latino na tradição dramática do Ocidente*, in *Teatro do Mundo: O Teatro na Universidade: Ensaio e Projecto*. Faculdade de letras da Universidade do Porto: 2007.

PICKARD, John. *The Relative Position of Actors and Chorus in the Greek Theatre of the V Century B. C. III. The Period of Euripides and Aristophanes*. *The American Journal of Philology*, Vol. 14, No. 3. Johns Hopkins University Press. (273 – 304) Estados Unidos: 1893. [<http://www.jstor.org/stable/288072> (acesso em 04/09/2012)]

PHOUTRIDES, Aristides Evangelus. *The Chorus of Euripides*. *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 27 (1916). Department of Classics, Harvard University. 77-170 [www.jstor.org/stable/310565 (acesso em 04/09/2012)].

PUCCI, Pietro. *The monument and the sacrifice*. In: Euripides. Oxford Readings in Classical Studies. Edited by Judith Mossman. New York: Oxford University Press. 2003, p. 139-169.

REES, Kelley. *The Significance of the Parodoi in the Greek Theater*. The American Journal of Philology, Vol. 32, No. 4 (1911), p. 377-402.

REINHARDT, Karl. *The Intellectual Crisis in Euripides*. In: Euripides. Oxford Readings in Classical Studies. Edited by Judith Mossman. New York: Oxford University Press. 2003, p. 16-46.

RICHARDSON, Rufus B. *The Appeal to the Sense of Sight in Greek Tragedy*. Transactions of the American Philological Association (1869-1896), Vol. 16, 1885, p.41-53. [<http://www.jstor.org/stable/2935781> (acesso em 04/09/2012)]

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

ROSAS, Marta. *Por uma teoria da tradução do humor*. DELTA, 19: Especial, 2003, p. 133-161.

SANCHEZ, Máximo Brioso; MEDINA, Antonio Villarrubia (editores). *Aspectos del teatro griego Antiguo*. Sevilla. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla: 2005.

SANTA BÁRBARA, Maria Leonor. *A pólis grega e a retórica*. Dossier Metacrítica. Março de 2003. Edições Universitárias Lusófonas. p. 51-57.

SANTOS, Fernando Brandão dos. Canto e fala: o espetáculo do poder da linguagem na tragédia grega. *Calíope* 20, 2010, Rio de Janeiro: p. 22-37.

SEGAL, Charles. *The Problem of the Gods in Euripides' Hecuba*. Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici. No. 22, 1989, p. 9-21. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40235926>>. Acesso em 15/10/2013.

_____. Violence and the other: Greek, Female and Barbarian in Euripides' Hecuba. *Transactions of the American Philological Association* (1974) Vol. 120, (1990), pp. 109-131 Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/>>. Acesso em 15/10/2013.

SILVA, Maria de Fátima Souza e. *Mulheres em tempo de Guerra: A Hécuba de Eurípidés*. Em: *Mulheres na antiguidade: Novas perspectivas e abordagens*. CANDIDO, Maria Regina [org]. Rio de Janeiro: UERJ/NEA; Gráfica e Editora DG Ltda, 2012.

SNOW, Peter. *Situation Vacant: Lines of Flight and the Schizo-Potential for Revolution* [online]. *About Performance*, No. 1, 1993: 73-87. Disponível em: <<http://www.search.informit.com.au/documentSummary;dn=736059244761034;res=IE LHSS>> ISSN: 1324-6089. Acesso em 25/12/2013.

SÓFOCLES. *Ícneutas*. Tradução de Tereza Virginia Ribeiro Barbosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

STOREY, Ian Christopher; ALLAN, Arlene. *A Guide to Ancient Greek Drama*. UK: Blackwell Publishing: 2005.

STRUVE, V.V. *Historia de la antigua Grecia (II)*. Traducción de M. Caplan y equipo editorial. Madrid. Akal Editor: 1986.

SUH, Joseph Che. *Compounding Issues on the Translation of Drama/Theatre Texts*. *Translators' Journal*, Volume 47, nº 1, mar. 2002, p. 51-57 Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/007991ar>>. Acesso em 27/11/2013.

THOMPSON, A. Douglas; M. A.; LITT, D.. *Euripides and the Atic orators. A comparison*. London. Macmillan and Co. Limited: 1898.

Tucídides. *História da Guerra do Peloponeso*. Tradução de Mário da Gama Cury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 4ª ed., 2001.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução José Simões Almeida Júnior (coord.), Edvanda Bonavina da Rosa, Lídia Fachin e Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

VARZEAS, Marta. *Tragédia e retórica no séc. V a.C.*. In *Retórica e Teatro – A palavra em ação*. Belmiro Fernandes Pereira e Marta Várzeas (org.). Porto: U Porto Editorial. 2010. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=6Qk9lg68U4sC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em 25/11/2013.

VASCHIDE, N.; PIÉRON, H. *Prophetic dreams in Greek and Roman Antiquity*. The Monist, Vol. 11, No. 2 (January, 1901), p. 161-194.

VENUTI, Lawrence (ed.). *The translation studies reader*. New York: Routledge, 2006.

_____. *The translator's invisibility: A history of translation*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1995.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Tradução de Isis Borges B. da Fonseca. 9ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil: 1996.

_____. VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia da Grécia antiga*. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado, Maria da Conceição M. Cavalcante e Filomena Yoshie Hirata Garcia. São Paulo. Duas Cidades: 1977.

Xenofonte. *Helénicas*. Tradução de Orlando Guntiñas Tuñón. Madri: Gredos, 1977.

WALTON, J. Michael. *Euripides – our contemporary*. London: A&C Black Publishers Ltd. 2009. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=ESrsdKRlg6IC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em 12/10/2013.

WELMAN, Thandi. *The feminine Other in Euripides' Hecuba: exploring tensions in the masculine classical polis*. Master of Arts in the Faculty of Humanities at Stellenbosch University. 2013.

e-bibliografia:

Acesso em 05/11/2013. Disponível em Suda on Line, The Stoa Consortium. http://www.stoa.org/sol-bin/search.pl?search_method=QUERY&login=guest&enlogin=guest&page_num=1&user_list=LIST&searchstr=epsilon,3695&field=adlerhw_gr&num_per_page=25&db=REAL

PARTE II

HÉCUBA

Personagens:

Polidoro

Hécuba

Polixena

Ulisses

Agamêmnon

Taltíbio

Poliméstor

Coro/Serva

Sombra de Polidoro

Apareço... enjeitei o antro dos mortos e as portas da
treva, onde Hades está instalado separado dos deuses. 01

Polidoro, eu, nascido filho de Hécuba – a de Cisseo –
e do pai Príamo; que me mandou em segredo
da terra troiana, depois que o perigo de cair 05
debaixo da lança grega apanhou a cidade Frígia...
pra junto da casa de Poliméstor, hóspede trácio,
o que semeia esta aí, a melhor planície do Quersoneso,
e comanda com a lança o povo que ama os cavalos.

E o pai mandou muito ouro mocado comigo, 10
para que, se um dia caísse a muralha de Ílion,
não tivesse falta de sustento pros filhos vivos.

Eu era o mais jovem dos de Príamo, pelo que me mandou
em segredo da terra, porque eu não aturava com meu
braço jovem, do jeito que era, nem armadura, nem azagaia. 15

Pois é! Enquanto estavam a postos os limites rijos da
terra, e estavam de pé as torres do domínio troiano,
e meu irmão Heitor se dava bem com a lança;
eu, desgraçado, bem crescia como um galho gordo,
junto do homem trácio, junto do hóspede de pai! 20

Mas depois que a alma de Heitor cedeu...
e Troia, e foi destruído o lar de pai –
e ele cai no altar construído pros deuses,
degolado pela cria assassina de Aquiles –
o hóspede de pai me mata – eu, infeliz – por causa 25
do ouro, e depois de matar, abandonou turbulento
no mar, para ficar ele mesmo com o ouro em casa.

E me encontro na costa, e outras vezes no
desassossego do mar, levado nas muitas voltas das
ondas, não chorado, não sepultado. Vão em socorro de 30
minha querida mãe Hécuba – tirado de meu corpo,
flutuando debaixo das estrelas já faz três dias –

ὄσονπερ ἐν γῆ τῆδε Χερσονησίᾳ
 μήτηρ ἐμὴ δύστηνος ἐκ Τροίας πάρα. 35
 πάντες δ' Ἀχαιοὶ ναῦς ἔχοντες ἦσυχαι
 θάσσοις ἐπ' ἀκταῖς τῆσδε Θρηκίας χθονός·
 ὁ Πηλέως γὰρ παῖς ὑπὲρ τύμβου φανείς
 κατέσχε' Ἀχιλλεὺς πᾶν στράτευμα' Ἑλληνικόν,
 πρὸς οἶκον εὐθύνοντας ἐναλίαν πλάτην· 40
 αἰτεῖ δ' ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν Πολυξένην
 τύμβῳ φίλον πρόσφαγμα καὶ γέρας λαβεῖν.
 καὶ τεύξεταί τοι οὐδ' ἀδώρητος φίλων
 ἔσται πρὸς ἀνδρῶν· ἢ πεπρωμένη δ' ἄγει
 θανεῖν ἀδελφὴν τῷδ' ἐμὴν ἐν ἡματι.
 δυοῖν δὲ παῖδων δύο νεκρῶ κατόψεται 45
 μήτηρ, ἐμοῦ τε τῆς τε δυστήνου κόρης.
 φανήσομαι γάρ, ὡς τάφου τλήμων τύχῳ,
 δούλης ποδῶν πάροιθεν ἐν κλυδωνίῳ.
 τοὺς γὰρ κάτω σθένοντας ἐξητησάμην
 τύμβου κυρῆσαι κὰς χέρας μητρὸς πεσεῖν. 50
 τοῦμόν μὲν οὖν ὄσονπερ ἤθελον τυχεῖν
 ἔσται· γεραιᾶ δ' ἐκποδῶν χωρήσομαι
 Ἐκάβη· περᾶ γὰρ ἦδ' ὑπὸ σκηνῆς πόδα
 Ἀγαμέμνωνος, φάντασμα δαιμαίνουσ' ἐμόν.
 φεῦ·
 ὦ μήτηρ, ἥτις ἐκ τυραννικῶν δόμων 55
 δούλειον ἡμαρ εἶδες, ὡς πράσσεις κακῶς
 ὄσονπερ εὖ ποτ'· ἀντισηκώσας δέ σε
 φθείρει θεῶν τις τῆς πάροιθ' εὐπραξίας.

Ἐκάβη

ἄγετ', ὦ παῖδες, τὴν γραῦν πρὸ δόμων,
 ἄγετ' ὀρθοῦσαι τὴν ὀμόδουλον, 60
 Τρφάδες, ὑμῖν, πρόσθε δ' ἄνασσαν,
 [λάβετε φέρετε πέμπεται ἀείρετέ μου]

minha miserável mãe, que, deveras, está
 nesta terra do Quersoneso... desde Tróia.
 E todos os aqueus mansos mantêm os barcos 35
 parados no cabo desse domínio trácio.
 É que o filho de Peleu, o Aquiles, tendo se mostrado
 em cima da tumba, atracou toda a tropa grega –
 os que no mar arribavam os remos pra casa –;
 e pede a minha irmã Polixena pra arroubar ela 40
 na tumba como grata vítima de sacrifício pela honra.
 E vai conseguir isto! Não vai ficar sem presente
 junto dos cabras amigos! E o destino leva
 minha irmã a morrer neste dia.
 E minha mãe vai ver dois corpos de dois 45
 filhos, o meu e o da desventurada moça.
 Porque eu vou assomar na beira-mar, aos pés de
 uma escrava pra conseguir funeral – infortunado.
 Porque pros que têm poder lá em baixo, pedi pra
 arranjar uma tumba e pra cair nos braços de mãe. 50
 Pois é! O quanto eu quiser conseguir, vai ser meu.
 Mas vou azular pra longe da velha Hécuba,
 porque esta aí remexe os pés pela cabana de
 Agamenão, espavorida com meu fantasma.
 Puxa!
 Ô mãe, que depois dos palácios dos soberanos, 55
 a senhora vê o dia da escravidão! Como se deu mal!
 Tanto quanto um dia estava bem! Um dos deuses
 te abate compensando pelas pompas de antes!

Hécuba

Levem, ô filhas, a velha pras tendas.
 Levem endireitando a que antes era rainha e 60
 agora é companheira-escrava, troianas.
 Segurem, tomem, acompanhem, levantem minha

γεραιᾶς χειρὸς προσλαζύμεναι·
 κάγῳ σκολιῷ σκίπῳνι χερὸς 65
 διερειδομένηⁱⁱ σπεύσω βραδύπουν
 ἦλυσιν ἄρθρων προτιθεῖσα.
 ὦ στεροπὰ Διός, ὦ σκοτία νύξ,
 τί ποτ' αἴρομαι ἔννυχος οὔτω
 δείμασι φάσμασιν; ὦ πότνια Χθών, 70
 μελανοπτερύγων μᾶτερⁱⁱⁱ ὀνείρων,
 ἀποπέμπομαι ἔννυχον ὄψιν,
 [ἦν περὶ παιδὸς ἐμοῦ τοῦ σφζομένου κατὰ Θρήκην
 ἀμφὶ Πολυξείνης τε φίλης θυγατρὸς δι' ὀνείρων 75
 εἶδον γὰρ φοβερὰν ὄψιν ἔμαθον ἐδάην J^{iv}.
 ὦ χθόνιοι θεοί, σώσατε παῖδ' ἐμόν,
 ὃς μόνος οἴκων ἄγκυρ' ἔτ' ἐμῶν 80
 τὰν^v χιονώδη Θρήκην κατέχει
 ξείνου πατρίου φυλακαῖσιν.
 ἔσται τι νέον:
 ἦξει τι μέλος γοερὸν γοεραῖς.
 οὔποτ' ἐμὰ φρήν ὦδ' ἀλίαστον^{vi} 85
 φρίσσει ταρβεῖ.
 ποῦ ποτε θείαν Ἐλένου ψυχὰν
 καὶ Κασάνδραν ἐσίδω, Τρωάδες,
 ὥς μοι κρίνωσιν ὀνείρους;
 εἶδον γὰρ βαλιὰν ἔλαφον λύκου αἴμονι χαλᾶ 90
 σφαζομένην, ἀπ' ἐμῶν γονάτων σπασθεῖσαν ἀνοίκτως.
 καὶ τόδε δεῖμά μοι·
 ἦλθ' ὑπὲρ ἄκρας^{vii} τύμβου κορυφᾶς
 φάντασμ' Ἀχιλέως· ἦται δὲ γέρας
 τῶν πολυμόχθων τινὰ Τρωιάδων. 95
 ἀπ' ἐμᾶς ἀπ' ἐμᾶς οὖν τόδε παιδὸς
 πέμψατε, δαίμονες, ἰκετεύω.

velha mão, acolhendo dos dois lados.
 E eu, apoiando a mão no bastão torto 65
 vou apressar o passo lento,
 firmando as juntas.
 Ô raio de Zeus, ô noite escura!
 Porque levanto na noite assim com medo
 e com fantasmas? Ô sagrada terra, 70
 mãe dos sonhos de asas negras,
 expulso a visão noturna – a sobre
 meu filho que está a salvo na Trácia
 e em torno de Polixena, querida filha, porque 75
 pelos sonhos vi, conheci uma visão temerosa... senti!
 Ô deuses subterrâneos, salvem meu menino!
 O único que ainda é âncora do nosso palácio 80
 continua na Trácia nevada,
 na vigilância do hóspede do pai.
 Haverá algo novo! Chegará um
 canto gemido pras que gemem!
 Nunca meu ânimo se atença assim 85
 empacado... se alarma!
 Onde e quando poderia ver o sopro divino de
 Heleno e de Cassandra, troianas,
 pra que me interpretem os sonhos?
 Porque vi uma corça manchada sendo degolada pela garra matreira 90
 de um lobo, depois de ser arrancada dos meu joelhos sem compaixão.
 E este é o meu medo: O fantasma de Aquiles
 veio sobre o alto cume da tumba
 e pedia alguma das tão sofridas
 troianas como presente de honra. 95
 De minha... longe de minha filha têm de
 apartar isso, espíritos dos mortos, eu imploro!

Χορός

Ἐκάβη, σπουδῆ πρὸς σ' ἐλιάσθην
τὰς δεσποσύνους σκηναῖς προλιποῦσ',
ἴν' ἐκληρώθην καὶ προσεετάχθην 100
δούλη, πόλεως ἀπελαυνομένη
τῆς Ἰλιάδος, λόγῃς αἰχμῆ
δοριθήρατος πρὸς Ἀχαιῶν,
οὐδὲν παθέων ἀποκουφίζουσ',
ἀλλ' ἀγγελίας βάρος ἀραμένη 105
μέγα σοί τε, γύναι, κῆρυξ ἀχέων.
ἐν γὰρ Ἀχαιῶν πλήρει ξυνόδῳ
λέγεται δόξα σὴν παῖδ' Ἀχιλεῖ
σφάγιον θέσθαι· τύμβου δ' ἐπιβάς
οἷσθ' ὅτε χρυσέοις ἐφάνη σὺν ὄπλοις, 110
τὰς ποντοπόρους δ' ἔσχε σχεδίας
λαίφη προτόνοις ἐπερειδομένας,
τάδε θωύσσω· Ποῖ δὴ, Δαναοί,^{viii}
τὸν ἐμὸν τύμβον
στέλλεσθ' ἀγέραστον ἀφέντες; 115
πολλῆς δ' ἔριδος συνέπαισε κλύδων,
δόξα δ' ἐχώρει δίχ' ἀν' Ἑλλήνων
στρατὸν αἰχμητὴν, τοῖς μὲν διδόναι
τύμβῳ σφάγιον, τοῖς δ' οὐχὶ δοκοῦν.
ἦν δὲ τὸ^{ix} μὲν σὸν σπεύδων ἀγαθὸν 120
τῆς μαντιπόλου Βάκχης ἀνέχων
λέκτρ' Ἀγαμέμνων· τὼ Θησείδα δ',
ὄζω Ἀθηνῶν, δισσῶν μύθων
ρήτορες ἦσαν, γνώμη δὲ μιᾷ
συνεχωρείτην, τὸν Ἀχιλλεῖον 125
τύμβον στεφανοῦν αἵματι χλωρῷ,
τὰ δὲ Κασάνδρας λέκτρ' οὐκ ἐφάτην
τῆς Ἀχιλείας^x
πρόσθεν θήσειν ποτὲ λόγῃς.

Coro

Hécuba, rápido escapulimos pra cá...
deixei as tendas do senhor...
ali fui sorteada e nomeada como 100
escrava, corrida da cidade de Ílion,
caçada pelos aqueus
com a ponta de uma lança;
não pra aliviar as penas, mas levanto
o grande peso de uma notícia... pra senhora... 105
mulher... sou mensageiro de dores!
É que na reunião conselheira dos aqueus...
se diz... decidiram dar sua filha
vítima pra Aquiles! Trepado na tumba...
A senhora soube... quando apareceu com as 110
armas de ouro e segurou os viajantes dos
barcos... as velas que rumavam pra casa já
presas nos mastros... gritava assim:
Para aonde ides, dánaos, deixando de
trazer honras para minha sepultura? 115
E uma onda de bate-boca se chocou
e a opinião seguia dividida no exército
lanceiro dos helenos. Pra uns parecia bem
dar uma vítima... pra outros não!
E Agamenão, então, era o que te 120
defendia o bem pra sustentar
a cama com a bacante louca!
Mas os de Teseu, prole de Atenas,
eram proseadores de palavras duvidosas
e num juízo concordavam: 125
coroar a tumba de Aquiles com
sangue fresco, e que não ameaçavam
a cama de Cassandra pra colocar
diante da lança de Aquiles.

σπουδαὶ δὲ λόγων κατατεινομένων	130
ἦσαν ἴσαι πῶς, πρὶν ὁ ποικιλόφρων	
κόπις ἠδὺλόγος δημοχαριστῆς	
Λαερτιάδης πείθει στρατιάν	
μὴ τὸν ἄριστον Δαναῶν πάντων	
δούλων σφαγίων οὔνεκ ^{xi} ἀπωθεῖν,	135
μηδέ τιν' εἰπεῖν παρὰ Φερσεφόνη	
στάντα φθιμένων ὡς ἀχάριστοι	
Δαναοὶ Δαναοῖς τοῖς οἰχομένοις ^{xii}	
ὑπὲρ Ἑλλήνων	
Τροίας πεδίων ἀπέβησαν.	140
ἦξει δ' Ὀδυσσεὺς ὅσον οὐκ ἦδη,	
πῶλον ἀφέλξων σῶν ἀπὸ μαστῶν	
ἔκ τε γεραιᾶς χερὸς ὀρμήσων.	
ἀλλ' ἴθι ναοὺς, ἴθι πρὸς βωμοὺς,	
[ἴζ' Ἀγαμέμνωνος ἰκέτις γονάτων,]	145
κήρυσσε θεοὺς τοὺς τ' οὐρανίδας	
τοὺς θ' ὑπὸ γαίης ^{xiii} . ἦ γὰρ σε λιταὶ	
διακωλύσουσ' ὄρφανὸν εἶναι	
παιδὸς μελέας ἢ δεῖ σ' ἐπιδεῖν	
τύμβῳ ^{xiv} προπετῇ φοινισσομένην	150
αἵματι παρθένον ἐκ χρυσοφόρου	
δειρῆς νασμῶ μελαναυγεῖ. ^{xv}	
Ἐκάβη	
οἶ γῶ ^{xvi} μελέα, τί ποτ' ἀπύσω;	
ποίαν ἀχώ, ποῖον ὄδυρμόν,	155
<καὶ> δειλαία δειλαίου γήρωσ ^{xvii} ,	
δουλείας τᾶς οὐ τλατᾶς,	
τᾶς οὐ φερτᾶς; ὦμοι μοι ^{xviii} .	
τίς ἀμύνει μοι; ποία γενεά ^{xix} ,	
ποία δὲ πόλις; φροῦδος πρέσβυς ^{xx}	160
φροῦδοι παῖδες.	

E com empenho esticando o palavrório 130
estavam de igual pra igual, até que o astuto,
patife, fala-mansa, adulator do povo,
o filho de Laertes convence o exército
a não desprezar “o melhor de todos os dánaos”
por causa de umas escravas abatidas, 135
pra que ninguém, morrendo, chegando
de pé junto de Perséfone, dissesse que
os dánaos são desgraçados com os dánaos
que desembarcaram nas planícies troianas
e morreram pra defender os helenos. 140
Vai vir Odisseu – se é que ainda não veio –
pra arrancar de seu peito a potranca
apartando de sua velha mão.
Mas desembesta pros templos, pros altares,
se plante em súplica nos joelhos de Agamenão... 145
convoca os deuses celestiais e
os subterrâneos... Porque: ou as preces
vão impedir que seja despojada
de sua cria infeliz, ou vai ver ela
caída na tumba... uma virgem toda vermelhada 150
de sangue... com uma fonte negra-brilhante
saindo do cangote enfeitado de ouro.

Hécuba
Ai! Eu, infeliz! O que vou gritar?
Que tipo de lamento? Que tipo de queixa? 155
Desgramada também pela desgramada velhice,
pela insuportável escravidão,
intolerável! Ai de mim!
Quem me defende? Que família?
Que cidade? O velho encomendou a alma! 160
As crias encomedaram a alma!

ποίαν ἢ ταύταν ἢ κείναν
 στείχω; ποῖ δὴ ἦσω^{xxi}; ποῦ τις
 θεῶν^{xxii} ἢ δαίμων^{xxiii} ἐπαρωγός;
 ὦ κάκ' ἐνεγκοῦσαι, 165
 Τρωάδες ὦ^{xxiv} κάκ' ἐνεγκοῦσαι
 πῆματ', ἀπωλέσατ' ὠλέσατ'· οὐκέτι μοι
 βίος^{xxv} ἀγαστὸς ἐν φάει.
 ὦ τλάμων ἄγησαί μοι πούς^{xxvi},
 ἄγησαι τᾶ γηραιᾶ 170
 πρὸς τάνδ' αὐλάν: ὦ τέκνον, ὦ παῖ,
 δυστανοτάτας ματέρος — ἔξελθ'
 ἔξελθ'^{xxvii} οἴκων,
 ἄιε <σᾶς> ματέρος αὐδάν^{xxviii}.
 ἰὼ^{xxix} τέκνον ὡς εἰδῆς οἶαν οἶαν 175
 αἰὼ φάμαν περὶ σᾶς ψυχᾶς.

Πολυξένη

^{xxx} μᾶτερ μᾶτερ τί βοᾶς; τί νέον
 καρύξασ' οἴκων μ' ὥστ' ὄρνιν
 θάμβει τῷδ' ἐξέπταξας;

Ἑκάβη

ὦμοι μοι^{xxxi} τέκνον. 180

Πολυξένη

τί με δυσσημεῖς; φροίμιά μοι κακά.

Ἑκάβη

αἰαῖ σᾶς ψυχᾶς.

Πολυξένη

ἐξαύδα· μὴ κρύψης δαρὸν.

Que tipo de caminho tomo? Este
ou aquele? Pra onde correr? Onde está entre
os deuses um ajudador? Ou entre os espíritos?
Ô portadoras de males! 165
Troianas... Ô portadoras de males!
Vocês me mataram... mataram! Não há mais vida
considerável pra mim nesta luz!
Ô pé sofrido! Sê meu guia!
Guia a velha até esta barraca. 170
Ô criança! Ô cria
da mãe mais miserável! Saia,
saia de casa
– ouve a voz de sua mãe!
Ai! Pra que saiba, criança, que tipo, que tipo 175
de rumor ouço sobre seu sopro de vida.

Polixena
Mãe... mãe, por que grita? Que novidade
que a senhora proclama com esse assombro
pra me espantar de casa feito um pássaro?

Hécuba
Ai de mim, criança! 180

Polixena
O que me conta? Mau começo pra mim!

Hécuba
Ai, ai de sua alma!

Polixena
Fale logo! Não esconda tanto tempo!

δειμαίνω δειμαίνω, μάτερ,
τί ποτ' ἀναστένεις ... 185

Ἐκάβη
^{xxxii}τέκνον τέκνον μελέας ματρὸς ...

Πολυξένη
τί τόδ' ἀγγελεῖς; ^{xxxiii}

Ἐκάβη
σφάξαι σ' Ἀργείων κοινὰ
συντείνει πρὸς τύμβον γνώμα
Πηλεία ^{xxxiv} γέννα. 190

Πολυξένη
οἴμοι μάτερ, πῶς φθέγγη ^{xxxv}
ἀμέγαρτα κακῶν; μάνυσόν μοι,
μάνυσον, μάτερ.

Ἐκάβη
αὐδῶ, παῖ, δυσφήμους φήμας ^{xxxvi}:
ἀγγέλλουσ' Ἀργείων δόξαι 195
ψήφω τᾶς σᾶς περί μοῖρας ^{xxxvii}.

Πολυξένη
ὦ δεινὰ παθοῦς', ὦ παντλάμων,
ὦ δυστάνου μάτερ βιοτᾶς
οἴαν οἴαν αὖ σοι
<λώβαν> ^{xxxviii} ἐχθίσταν ἀρρήταν τ' 200
ὦρσέν τις δαίμων; <ῶμοι> ^{xxxix}
οὐκέτι σοι παῖς ἄδ' οὐκέτι δὴ
γῆρα δειλαία δειλαίω ^{xl}
συνδουλεύσω.

Que medo! Que medo, mãe!
Por que está chorando alto assim? 185

Hécuba
Ô criança! Criança da mãe infeliz!

Polixena
Que mensagem é esta?

Hécuba
O juízo de todos os argivos
tende a te fazer vítima junto da tumba
pela prole de Peleu! 190

Polixena
Ai de mim, mãe! Como clama
males não invenjáveis! Me fale,
fale, mãe!

Hécuba
Proclamo, cria, anúncios proféticos...
me chegaram as decisões dos argivos... 195
pelo voto... sobre seu destino!

Polixena
Ô terrível sofredora! Ô tão sofrida!
Ô mãe de vida miserável!
Que... Que desonra detestável
e indizível um dos espíritos lançou 200
de novo sobre a senhora! Ai de nós!
Já não vai ter esta cria, já não vai ter
a desgramada companheira-escrava
pra sua desgramada velhice!

σκύμνον γάρ μ' ὄστ' οὐριθρέπταν 205
 μόσχον δειλαία δειλαίαν
 ... ἐσόψη^{xli},
 χειρὸς ἀναρπαστὰν^{xlii}
 σᾶς ἄπο λαιμότομόν θ'^{xliii} Αἶδα
 γᾶς ὑποπεμπομέναν σκότον, ἔνθα νεκρῶν
 μέτα^{xliv} τάλαινα κείσομαι. 210
 καὶ σοῦ μέν, μάτερ, δυστάνου
 κλαίω πανδύρτοις θρήνοις,
 τοῦμοῦ^{xlv} δὲ βίον λώβαν λύμαν τ'
 οὐ μετακλαίομαι, ἀλλὰ θανεῖν μοι
 πότμος^{xlvi} κρείσσων ἐκύρησεν. 215

Χορός

καὶ μὴν Ὀδυσσεὺς ἔρχεται σπουδῇ ποδός,
 Ἐκάβη, νέον τι πρὸς σὲ σημανῶν ἔπος.

Ὀδυσσεύς

γύναι, δοκῶ μέν σ' εἰδέναι γνώμην στρατοῦ
 ψῆφόν τε τὴν κρανθεῖσαν: ἀλλ' ὅμως φράσω· 220
 ἔδοξ' Ἀχαιοῖς παῖδα σὴν Πολυξένην
 σφάζει πρὸς ὀρθὸν χῶμ' Ἀχιλλεῖου τάφου.
 ἡμᾶς δὲ πομποὺς καὶ κομιστῆρας κόρης
 τάσσουσιν εἶναι: θύματος δ' ἐπιστάτης
 ἱερέυς τ' ἐπέστη^{xlvii} τοῦδε παῖς Ἀχιλλέως. 225
 οἴσθ' οὖν ὃ δρᾶσον; μήτ' ἀποσπασθῆς βία
 μήτ' ἐς χερῶν ἄμιλλαν ἐξέλθης ἐμοί·
 γίγνωσκε δ' ἄλκην καὶ παρουσίαν κακῶν
 τῶν σῶν. σοφόν τοι κὰν κακοῖς ἄ δεῖ φρονεῖν.

Ἐκάβη

αἰαῖ: παρέστηχ', ὡς ἔοικ', ἀγὼν μέγας,
 πλήρης στεναγμῶν οὐδὲ δακρῶν κενός. 230

Porque eu... como uma bezerra criada na montanha... 205
filhote desgramada...
vai ver desgramada...
arrancada de sua mão, degolada e mandada
pras sombras da terra... pro Hades; e ali
junto dos mortos vou morar, desaventurada!
E choro, cheio de lamento, um canto de morte, 210
pela senhora, mãe... a miserável!
Mas a minha vida, minha desonra
e maltrato, eu não vou chorar depois,
porque morrer... pra mim...
foi a melhor sorte! 215

Coro

Hécuba, chega aí Odisseu
pra apressar o pé... pra te apregoar o novo mandado.

Odisseu

Mulher, creio que a sentença do exército tu conheces,
e o decreto comandado. Não obstante, proclamarei:
Foi acertado pelos aqueus sacrificar tua menina Polixena 220
junto do alto túmulo da urna funerária de Aquiles.
Mandaram-nos como escolta e condutores da jovem.
O presidente e sacerdote do sacrifício
será este, o menino de Aquiles.
Então... sabes o que fazer? É melhor não seres arrancada 225
com violência, nem entrares, comigo, em luta física.
Contudo, reconhece a força e o porte dos teus males.
É sábio, inclusive nos males, razoar o que se deve.

Hécuba

Ai! ai! Parece que começou um grande embate;
cheio de suspiros e não vazio de lágrimas. 230

κᾶγωγ' ἄρ' οὐκ ἔθνησκον^{xlviii} οὐ μ' ἐχρῆν θανεῖν,
οὐδ' ὄλεσέν με Ζεύς, τρέφει δ', ὅπως ὀρῶ
κακῶν κάκ' ἄλλα μείζον' ἢ τάλαιν' ἐγώ.
εἰ δ' ἔστι τοῖς δούλοισι τοὺς ἐλευθέρους
μὴ λυπρὰ μηδὲ καρδίας δηκτῆρια
ἐξιστορῆσαι, σέ^{xlix} μὲν εἰρηῆσθαι χρεῶν,
ἡμᾶς δ' ἀκοῦσαι τοὺς ἐρωτῶντας τάδε.

235

Ὀδυσσεύς

ἔξεστ', ἐρώτα: τοῦ χρόνου γὰρ οὐ φθονῶ.

Ἑκάβη

οἶσθ' ἠνίκ' ἦλθες Ἰλίου κατάσκοπος,
δυσχλαινία τ' ἄμορφος, ὀμμάτων τ' ἄπο
φόνου σταλαγμοὶ σὴν κατέσταζον γένυν;

240

Ὀδυσσεύς

οἶδ'· οὐ γὰρ ἄκρας καρδίας ἔψαυσέ μου.

Ἑκάβη

ἔγνω δέ σ' Ἑλένη καὶ μόνη κατεῖπ' ἐμοί;

Ὀδυσσεύς

μεμνήμεθ' ἐς κίνδυνον ἐλθόντες μέγαν.

Ἑκάβη

ἦψω δὲ γονάτων τῶν ἐμῶν ταπεινὸς ὢν;

245

Ὀδυσσεύς

ᾧστ' ἐνθανεῖν γε σοῖς πέπλοισι χεῖρ' ἐμήν.

Ἑκάβη

ἔσωσα δῆτά σ' ἐξέπεμψά τε χθονός;¹

E eu – eu mesma – não morri quando devia ter morrido!
nem Zeus me destruiu, mas me sustém pra que
eu veja o pior mal de todos os males; eu, a infeliz!
Mas se é possível pros escravos fazerem perguntas pros livres –
coisas que não afligem nem mordem seus corações – 235
então carece que você diga; e pra nós
que perguntamos, carece ouvir estas coisas!

Odisseu
É possível... pergunta, pois tempo, não economizo.

Hécuba
Você se lembra daquela vez quando veio a Ílion como espião,
descomposto e maltrapilho, e dos seus olhos, 240
o suor da matança escorria pela barba?

Odisseu
Lembro-me. De fato, tocou-me fundo o coração!

Hécuba
E te reconheceu Helena e veio contar só pra mim?

Odisseu
Recordamos que a um grande perigo chegamos!

Hécuba
E sendo humilde prendeu meus joelhos? 245

Odisseu
De modo que minha mão em teu vestido morreu.

Hécuba
E, de vera, te salvei e te mandei pra fora da terra?

Ὀδυσσεύς

ὥστ' εἰσορᾶν γε φέγγος ἡλίου τόδε

Ἐκάβη

τί δῆτ' ἔλεξας δοῦλος ὦν ἐμὸς τότε;

Ὀδυσσεύς

πολλῶν λόγων εὐρήμαθ', ὥστε μὴ θανεῖν.

250

Ἐκάβη

οὐκουν κακύνῃ^{li} τοῖσδε τοῖς βουλευμασιν,

ὄς ἐξ ἐμοῦ μὲν ἔπαθες οἷα φῆς^{liii} παθεῖν,

δρᾶς δ' οὐδὲν ἡμᾶς εὖ, κακῶς δ' ὅσον δύναι^{liiii};

ἀχάριστον ὑμῶν σπέρμ', ὅσοι δημηγόρους

ζηλοῦτε τιμάς· μηδὲ γινώσκουσθέ μοι,

255

οἱ τοὺς φίλους βλάπτοντες οὐ φροντίζετε,

ἦν τοῖσι πολλοῖς πρὸς χάριν λέγητέ τι.

ἀτὰρ τί δὴ σόφισμα τοῦθ' ἠγούμενοι

ἐς τήνδε παῖδα ψῆφον ὄρισαν φόνου;

πότερα τὸ χρῆν σφ' ἐπήγαγ' ἀνθρωποσφαγεῖν

260

πρὸς τύμβον, ἔνθα βουθυτεῖν μᾶλλον πρέπει;

ἢ τοὺς κτανόντας ἀνταποκτεῖναι θέλων

ἐς τήνδ' Ἀχιλλεὺς ἐνδίκως τείνει φόνου;

ἀλλ' οὐδὲν αὐτὸν ἦδε γ' εἵργασται κακόν.

[Ἐλένην νιν αἰτεῖν χρῆν τάφῳ προσφάγματα·

265

κεῖνη γὰρ ὄλεσέν νιν ἐς Τροίαν τ' ἄγει.]

εἰ δ' αἰχμαλώτων χρή τιν' ἔκκριτον θανεῖν

κάλλει θ' ὑπερφέρουσιν, οὐχ ἡμῶν τόδε·

ἢ Τυνδαρις γὰρ εἶδος ἐκπρεπεστάτη,

ἀδικοῦσά θ' ἡμῶν οὐδὲν ἦσσαν ηὔρεθη.

270

τῷ μὲν δικαίῳ τόνδ' ἀμιλλῶμαι λόγον·

ἂ δ' ἀντιδοῦναι δεῖ σ' ἀπαιτούσης ἐμοῦ,

ἄκουσον. ἦψω τῆς ἐμῆς, ὡς φῆς^{liv}, χερὸς

Odisseu

De modo que vejo essa luz do sol.

Hécuba

E, de vera, o que disse sendo na ocasião meu escravo?

Odisseu

A fim de não morrer, muitas palavras inventei! 250

Hécuba

E então não é desmoralizado com esses propósitos,
quem de mim provou – como você diz ter provado –
e não faz nada de bom pra nós, mas quantos males for capaz?

Linhagem ingrata é a sua! Todos políticos...
todos que correm atrás de glória! Quem dera não conhecesse vocês... 255

gente que mutilando os amigos, nem se amofina
quando está bajulando a muitos!

Aliás, que trama é essa que maquinavam
quando fixaram a pena de morte pra esta criança?
Por acaso foram induzidos pela necessidade de sacrifício humano, 260

na tumba, onde é muito mais natural sacrificar um boi?

Ou é que Aquiles, disposto a se vingar de quem o matou,
forçou, legalmente, a morte desta?

Mas contra ele, esta não executou nenhum mal!
Seria necessário requerer Helena como vítima para os ritos 265

funerários; pois, certamente, ela o destruiu e o trouxe pra Troia.

Mas se alguma das cativas deve ser eleita pra morrer,
das que sobressaem em beleza... não compete a nós!

A tindarida é muito distinguida pelo seu porte,
e está claro que em tudo ela cometeu mais injustiças que nós! 270

E promulgo este discurso, tendo vistas à justiça.

O que você deve retribuir, tendo eu iniciado a petição,
ouça: prostrando-se, você tomou minha mão e

και τῆσδε γραίας προσπίτων παρηίδος^{lv}.
 ἀνθάπτομαί σου τῶνδε τῶν αὐτῶν ἐγὼ 275
 χάριν τ' ἀπαιτῶ τὴν τόθ' ἰκετεύω τέ σε,
 μή μου τὸ τέκνον ἐκ χερῶν ἀποσπάσης,
 μηδὲ κτάνητε· τῶν τεθνηκότων ἄλλις.
 ταύτη γέγηθα κάπιλήθομαι κακῶν^{lvi}.
 ἦδ' ἀντὶ πολλῶν ἐστί μοι παραψυχή, 280
 πόλις, τιθήνη, βάκτρον, ἡγεμῶν ὁδοῦ.
 οὐ τοὺς κρατοῦντας χρὴ κρατεῖν ἄ μὴ χρεῶν,
 οὐδ' εὐτυχοῦντας εὖ δοκεῖν πράξειν αἰεί·
 κἀγὼ γὰρ ἦ ποτ', ἀλλὰ νῦν οὐκ εἴμ' ἔτι,
 τὸν πάντα δ' ὄλβον ἦμαρ ἔν μ' ἀφείλετο. 285
 ἀλλ', ὦ φίλον γένειον, αἰδέσθητί με,
 οἴκτιρον· ἐλθὼν δ' εἰς Ἀχαικὸν^{lvii} στρατὸν
 παρηγόρησον, ὡς ἀποκτείνειν φθόνος
 γυναιῖκας, ἅς τὸ πρῶτον οὐκ ἐκτείνετε
 βωμῶν ἀποσπάσαντες, ἀλλ' ὠκτίρατε. 290
 νόμος δ' ἐν ὑμῖν τοῖς τ' ἐλευθέροις ἴσος
 καὶ τοῖσι δούλοις αἵματος κεῖται πέρι.
 τὸ δ' ἀξίωμα, κἂν κακῶς λέγης^{lviii}, τὸ σὸν
 πείσει· λόγος γὰρ ἔκ τ' ἀδοξούντων ἰὼν
 κἂκ τῶν δοκούντων αὐτὸς οὐ ταῦτὸν σθένει. 295

Χορός

οὐκ ἔστιν οὕτω στερρὸς ἀνθρώπου φύσις,
 ἥτις γόων σῶν καὶ μακρῶν ὀδυρμάτων
 κλύουσα θρήνους οὐκ ἂν ἐκβάλῃ δάκρυ.

Ὀδυσσεύς

Ἐκάβη, διδάσκου, μηδὲ τῷ θυμουμένῳ
 τὸν εὖ λέγοντα δυσμενῆ ποιοῦ φρενός^{lix}. 300
 ἐγὼ τὸ μὲν σὸν σῶμ' ὑφ' οὔπερ εὐτύχουν
 σώζειν ἔτοιμός εἰμι· κούκ ἄλλως λέγω·

este velho rosto, como você mesmo diz;
e eu, clamo a retribuição do favor que te prestei 275
e reivindico, assim como suplicante, que
não arranque de minhas mãos esta criança,
nem a mates. Já basta de mortes!
Com ela me alegro e me esqueço dos males!
Ela é meu consolo diante de tantas coisas, 280
é minha cidade, minha cuidadora, é meu guia.
Pros que mandam, é preciso não mandar o que não é preciso,
e aos bem-aventurados, não crer que estarão sempre bem...
Pois eu fui antes, mas certamente agora não sou...
um dia tirou tudo de mim, toda a felicidade! 285
Mas, ô barba amiga, me respeite
e tenha piedade. Vai ao exército grego,
aconselhe! Como é odioso matar
mulheres... as que antes vocês não mataram,
mas tiveram piedade quando arrancaram dos altares. 290
Uma lei de sangue está estabelecida entre vocês,
tanto pros livres, quanto pros escravos.
Sua reputação, mesmo que fale mal, vai convencer eles.
Porque discurso de gente afamada não tem a mesma
força que o discurso de gente de má reputação! 295

Coro

Não há uma natureza humana tão infame
que ouvindo os gemidos da longa queixa tua
e de teu choro, lágrimas não derrame!

Odisseu

Hécuba, entenda, não torne hostil ao seu íntimo –
devido à raiva – quem te fala com cortesia! 300
Eu, o teu corpo, do qual, precisamente, recebi a felicidade,
estou disposto a salvar, outra coisa não digo!

ἄ δ' εἶπον εἰς ἅπαντας οὐκ ἀρνήσομαι,
 Τροίας ἀλούσης ἀνδρὶ τῷ πρώτῳ στρατοῦ
 σὴν παῖδα δοῦναι σφάγιον ἐξαιτουμένῳ. 305
 ἐν τῷδε γὰρ κάμνουσιν αἱ πολλαὶ πόλεις,
 ὅταν τις ἐσθλὸς καὶ πρόθυμος ὢν ἀνὴρ
 μηδὲν φέρεται τῶν κακίωνων πλέον.
 ἡμῖν δ' Ἀχιλλεὺς ἄξιος τιμῆς, γύναι,
 θανῶν ὑπὲρ γῆς Ἑλλάδος κάλλιστ' ἀνὴρ. 310
 οὐκ οὐκ αἰσχρὸν, εἰ βλέποντι μὲν φίλῳ
 χρώμεσθ', ἐπεὶ δ' ὄλωλε, μὴ χρώμεσθ' ἔτι;
 εἶεν· τί δῆτ' ἐρεῖ τις, ἦν τις αὖ φανῆ
 στρατοῦ τ' ἄθροισις πολεμίων τ' ἀγωνία;
 πότερα μαχοῦμεθ' ἢ φιλοψυχήσομεν, 315
 τὸν κατθανόνθ' ὀρώντες οὐ τιμώμενον;
 καὶ μὴν ἔμοιγε ζῶντι μὲν καθ' ἡμέραν
 κεῖ σμίκρ' ἔχοιμι πάντ' ἂν ἀρκούντως ἔχοι·
 τύμβον δὲ βουλοίμην ἂν ἀξιούμενον
 τὸν ἐμὸν ὀρᾶσθαι· διὰ μακροῦ γὰρ ἡ χάρις. 320
 εἰ δ' οἰκτρὰ πάσχειν φῆς, τάδ' ἀντάκουέ μου·
 εἰσὶν παρ' ἡμῖν οὐδὲν ἦσσαν ἄθλαιαι
 γραῖαι γυναῖκες ἠδὲ πρεσβῦται σέθεν,
 νύμφαι τ' ἀρίστων νυμφίων τητώμεναι,
 ὧν ἦδε κεύθει σώματ' Ἰδαία κόνις. 325
 τόλμα τάδ'· ἡμεῖς δ', εἰ κακῶς νομίζομεν
 τιμᾶν τὸν ἐσθλόν, ἀμαθίαν ὀφλήσομεν·
 οἱ βάρβαροι δὲ μήτε τοὺς φίλους φίλους
 ἠγεῖσθε μήτε τοὺς καλῶς τεθνηκότας
 θαυμάζεθ', ὡς ἂν ἡ μὲν Ἑλλὰς εὐτυχῆ,
 ὑμεῖς δ' ἔχηθ' ὅμοια τοῖς βουλευμάσιν. 330

Χορός

αἰαῖ· τὸ δοῦλον ὡς κακὸν πέφυκ' ἀεὶ
 τολμᾷ θ' ἂ μὴ χρή, τῆ βία νικώμενον.

Mas não vou negar o que diante de todos eu disse:
Conquistada Troia, dar tua menina ao primeiro
homem do exército... ao que pediu um sacrifício. 305
Na verdade, a maioria das cidades sofre nesta situação:
Quando algum homem que é valente e disposto
nada recebe a mais que os maus.
E Aquiles, para nós, é digno de honra, mulher,
ele que, do modo mais belo para um homem, morreu pela terra grega. 310
Não é então vergonhoso, se o vemos e tratamos como amigo,
tão logo faleça, não o tratamos mais assim?
Ora! E o que qualquer um vai dizer se novamente for anunciada
uma convocação do exército e uma guerra contra os inimigos?
Vendo que o morto não foi honrado, qual das duas opções: 315
vamos lutar ou nos apegar à vida?
E ademais, ao menos para mim, estando vivo, mesmo que
tenha pouco a cada dia, tudo seria o bastante;
mas desejaria que meu túmulo fosse
visto com respeito, porque é eterna a gratidão! 320
E se coisas deploráveis dizes sofrer, o que direi, escuta:
Entre nós há mulheres velhas e anciãs
não menos desgraçadas que tu,
esposas privadas dos melhores maridos,
e a poeira do monte Ida cobre os corpos deles. 325
Aguenta isso! E nós? Se costumamos, de modo perverso,
honrar o valente, por nossa ignorância vamos ser castigados.
Mas os bárbaros não tratam amigos como amigos
e nem admiram os que morreram de forma bela,
e assim, quando a Grécia tiver a bem-aventurança, 330
que recebais nas decisões o que convém.

Coro

Ai! Ai! Como a escravidão é sempre de natureza avessa,
aguenta o que não é preciso, e é dominada pela força.

Ἑκάβη

ὦ θύγατερ, οὐμοὶ μὲν λόγοι πρὸς αἰθέρα
φροῦδοι μάτην ριφέντες ἀμφὶ σοῦ φόνου· 335
σὺ δ', εἴ τι μείζω δύναμιν ἢ μήτηρ ἔχεις,
σπούδαζε πάσας ὥστ' ἀηδόνοσ στόμα
φθογγὰς ἰεῖσα, μὴ στερηθῆναι βίου.
πρόσπιπτε δ' οἰκτρῶσ τοῦδ' Ὀδυσσέωσ γόνου
καὶ πεῖθ' (ἔχεισ δὲ πρόφασιν· ἔστι γὰρ τέκνα 340
καὶ τῷδε) τὴν σὴν ὥστ' ἐποικτῖραι τύχην.

Πολυξένη

ὀρῶ σ', Ὀδυσσεῦ, δεξιὰν ὑφ' εἵματος
κρύπτοντα χεῖρα καὶ πρόσωπον ἔμπαλιν
στρέφοντα, μὴ σου προσθίγω γενειάδοσ.
θάρσει· πέφευγασ τὸν ἐμὸν Ἰκέσιον Δία· 345
ὥσ ἔψομαί γε τοῦ τ' ἀναγκαίου χάριν
θανεῖν τε χρήζουσ'· εἰ δὲ μὴ βουλήσομαι,
κακὴ φανοῦμαι καὶ φιλόψυχοσ γυνή.
τί γὰρ με δεῖ ζῆν; ἦ πατὴρ μὲν ἦν ἄναξ
Φρυγῶν ἀπάντων· τοῦτό μοι πρῶτον βίου· 350
ἔπειτ' ἐθρέφθην ἐλπίδων καλῶν ὑπο
βασιλεῦσι νύμφη, ζῆλον οὐ σμικρὸν γάμων
ἔχουσ', ὄτου δῶμ' ἐστίαν τ' ἀφίξομαι·
δέσποινα δ' ἢ δύστηνοσ Ἰδαίαισιν ἦ
γυναιξὶ, παρθένοισ τ' ἀπόβλεπτοσ μέτα, 355
ἴση θεοῖσι πλὴν τὸ κατθανεῖν μόνον.
νῦν δ' εἰμὶ δούλη. πρῶτα μὲν με τοῦνομα
θανεῖν ἐρᾶν τίθησιν οὐκ εἰωθὸσ ὄν·
ἔπειτ' ἴσωσ ἄν δεσποτῶν ὤμῶν φρένας
τύχοιμ' ἄν, ὅστισ ἀργύρου μ' ὠνήσεται, 360
τὴν Ἔκτοροσ τε χἀτέρων πολλῶν κάσιν,
προσθεῖσ δ' ἀνάγκην σιτοποιὸν ἐν δόμοισ,
σαίρειν τε δῶμα κερκίσι τ' ἐφεστάναι

Hécuba

Ô filha, minhas palavras pela tua existência,
perdidas no infinito... jogadas ao vento! 335

Mas você, se tem maior poder que sua mãe,
se apresse em soltar toda a voz, como voz de rouxinol,
pra que não te seja roubada a vida!

Se derribe queixosa no joelho desse Odisseu aí –
você tem argumento, porque também esse aí tem cria – 340
e assim pode compadecer de sua sorte!

Polixena

Eu vejo, Odisseu, que você está escondendo a mão
direita debaixo da túnica e virando o rosto
pra trás. Eu não tocaria sua barba!

Coragem! Escapou de Zeus, meu padroeiro! 345

Vou te acompanhar graças à necessidade,
e quero morrer! Porque se eu não quiser vou parecer
uma mulher vil e apegada às coisas deste mundo.

Por que devo viver? A que seu pai foi rei
de todos os frígios! Foi esse o começo de minha vida! 350

Depois fui alimentada de belas esperanças, como
noiva de reis, sustentando grande inveja de meu casório.

De quem seria a casa onde eu ia parar?

Eu era senhora das mulheres do monte Ida,
admirada pelas moças, 355

igual aos deuses – de menos por morrer.

E agora sou escrava! Primeiro, só o nome,
não sendo normal, me provoca o desejo de morrer.

Depois, igual eu encontraria o ânimo de um senhor
bruto, que vai me comprar a troco de prata – 360

irmã de Heitor e de muitos outros –

e depois de me forçar a fazer o pão em casa,
e varrer a casa e me mandar tecer,

λυπρὰν ἄγουσαν ἡμέραν μ' ἀναγκάσει·
 λέχη δὲ τὰμὰ δοῦλος ὠνητός ποθεν 365
 χρανεῖ, τυράννων πρόσθεν ἠξιομένα.
 οὐ δῆτ' ἀφίημι ὀμμάτων ἐλευθέρων
 φέγγος τόδ', Ἴδιη προστιθεῖσ' ἐμὸν δέμας.
 ἄγ' οὖν^{lx} μ', Ὀδυσσεῦ, καὶ διέργασαί μ' ἄγων·
 οὔτ' ἐλπίδος γὰρ οὔτε του δόξης ὀρῶ 370
 θάρσος παρ' ἡμῖν ὥς ποτ' εὖ πράξαι με χρή.
 μήτερ, σὺ δ' ἡμῖν μηδὲν ἐμποδὼν γένη,
 λέγουσα μηδὲ δρῶσα, συμβούλου δέ μοι
 θανεῖν πρὶν αἰσχυρῶν μὴ κατ' ἀξίαν τυχεῖν.
 ὅστις γὰρ οὐκ εἴωθε γεύεσθαι κακῶν, 375
 φέρει μὲν, ἀλγεῖ δ' ἀνχέν' ἐντιθεὶς ζυγῶ·
 θανῶν δ' ἂν εἴη μᾶλλον εὐτυχέστερος
 ἢ ζῶν· τὸ γὰρ ζῆν μὴ καλῶς μέγας πόνος.

Χορός

δεινὸς χαρακτήρ κάπῖσημος ἐν βροτοῖς
 ἐσθλῶν γενέσθαι, κάπῖ μεῖζον ἔρχεται 380
 τῆς εὐγενείας ὄνομα τοῖσιν ἀξίοις.

Ἐκάβη

καλῶς μὲν εἶπας, θύγατερ, ἀλλὰ τῷ καλῷ
 λύπη πρόσσεστιν. εἰ δὲ δεῖ τῷ Πηλέως
 χάριν γενέσθαι παιδὶ καὶ ψόγον φυγεῖν
 ὑμᾶς, Ὀδυσσεῦ, τήνδε μὲν μὴ κτείνετε, 385
 ἡμᾶς δ' ἄγοντες πρὸς πυρὰν Ἀχιλλέως
 κεντεῖτε, μὴ φεῖδεσθ'· ἐγὼ ἴτεκον Πάριν,
 ὃς παῖδα Θέτιδος ὤλεσεν τόξοις βαλῶν.

Ὀδυσσεύς

οὐ σ', ὦ γεραιά, κατθανεῖν Ἀχιλλέως
 φάντασμά· Ἀχαιοῦς, ἀλλὰ τήνδ' ἠτήσατο. 390

vai impor pra mim, que eu leve um dia lamentável.
E um escravo comprado de algum lugar vai sujar minha
cama, antes considerada digna dos monarcas. 365
Nem pensar! Entregando meu corpo pra Hades,
afugento esta luz de meus olhos livres!
Me leve, Odisseu, e quando levar, dê cabo de mim!
Porque eu não vejo, entre nós, nenhum motivo de esperança, 370
nem de glória, pra que fosse possível ser feliz algum dia.
E a senhora, mãe, não seja um atravanco pra nós,
nem falando nem fazendo nada! Mas queira comigo
morrer, antes de receber vergonhas injustas!
Porque quem não tem costume de provar os males, 375
até aguenta, mas sofre por meterem o jugo no cangote!
Eu seria muito mais feliz morrendo do que vivendo,
porque viver sem nobreza é um grande sofrimento.

Coro

Nos mortais, é o nascido dos nobres um traço típico e espantoso!
Um nome de boa linhagem 380
chega a ser ainda maior pra quem é valoroso!

Hécuba

Você falou com nobreza, filha, mas a dor
acompanha a nobreza. Se é necessário um favor
pro nascido cria de Peleu, e que vocês evitem
a desonra, Odisseu, não destrói esta aqui, 385
mas pra junto da pira de Aquiles, leve a nós;
cortem, não me poupem! Eu gerei Paris,
o que lançando flechas derribou o filho de Tétis.

Odisseu

Ó velha, o fantasma de Aquiles pediu aos aqueus
pra dar morte não a ti, mas a ela! 390

Ἑκάβη

ὕμεις δέ μ' ἄλλα θυγατρὶ συμφονεύσατε,
καὶ δις τόσον πῶμ' αἵματος γενήσεται
γαῖα νεκρῶ τε τῶ τάδ' ἐξαιτουμένῳ.

Ὀδυσσεύς

ἄλις κόρης σῆς θάνατος, οὐ προσοιστέος
ἄλλος πρὸς ἄλλῳ· μηδὲ τόνδ' ὠφείλομεν.

395

Ἑκάβη

πολλή γ' ἀνάγκη θυγατρὶ συνθανεῖν ἐμέ.

Ὀδυσσεύς

πῶς; οὐ γὰρ οἶδα δεσπότης κεκτημένος.

Ἑκάβη

ὅμοια^{lxi} κισσὸς δρυὸς ὅπως τῆσδ' ἔξομαι.

Ὀδυσσεύς

οὐκ, ἦν γε πείθη τοῖσι σοῦ σοφωτέροις.

Ἑκάβη

ὡς τῆσδ' ἐκοῦσα παιδὸς οὐ μεθήσομαι.

400

Ὀδυσσεύς

ἄλλ' οὐδ' ἐγὼ μὴν τήνδ' ἄπειμ' αὐτοῦ λιπών.

Πολυξένη

μητέρα, πιθοῦ μοι· καὶ σύ, παῖ Λαερτίου,
χάλα τοκεῦσιν εἰκότως θυμουμένοις,
σύ τ', ὦ τάλαινα, τοῖς κρατοῦσι μὴ μάχου.
βούλη^{lxiii} πεσεῖν πρὸς οὔδας ἐλκῶσαί τε σὸν
γέροντα χρῶτα πρὸς βίαν ὠθομένη,

405

Hécuba

Mas vocês me matem junto com minha filha
e duas vezes mais porção de sangue terá
pra terra e pro morto este que está pedindo.

Odisseu

A morte da tua moça basta. Não acrescentaremos uma
à outra. Quem dera se nem a dela devêssemos!

395

Hécuba

É muito necessário que eu morra com minha filha!

Odisseu

Como? Eu não sabia que lhe devo obediência!

Hécuba

Como o carvalho venenoso, assim vou me agarrar nela!

Odisseu

Não se te convencerem os mais sábios!

Hécuba

Sabe que não vou soltar de bom grado esta cria!

400

Odisseu

Pois eu muito menos saio deixando-a aqui!

Polixena

Mãe, acredite em mim! Você, filho de Laertes,
abrande com uma mãe que, com razão, está aperreada!

E a senhora, ô desventurada, não lute com os fortes!

Quer cair no chão e machucar sua

pele envelhecida quando for puxada pela força?

405

ἀσχημονῆσαι τ' ἐκ νέου βραχίονος
σπασθεῖσ', ἃ πείση; μὴ σύ γ'· οὐ γὰρ ἄξιον.
ἀλλ', ὧ φίλη μοι μῆτερ, ἠδίστην χέρα
δὸς καὶ παρειὰν προσβαλεῖν παρηίδι, 410
ὥς οὔποτ' αὔθις ἀλλὰ νῦν πανύστατον
ἀκτῖνα κύκλον θ' ἠλίου προσόψομαι.
τέλος δέχη δὴ τῶν ἐμῶν προσφθεγμάτων·
ὦ μῆτερ, ὦ τεκοῦσ', ἄπειμι δὴ κάτω.

Ἑκάβη
ὦ θύγατερ, ἡμεῖς δ' ἐν φάει δουλεύσομεν. 415

Πολυξένη
ἄνυμφος ἀνυμέναιος ὧν μ^{·lxiii} ἐχρῆν τυχεῖν.

Ἑκάβη
οἰκτρὰ σύ, τέκνον, ἀθλία δ' ἐγὼ γυνή.

Πολυξένη
ἐκεῖ δ' ἐν Ἄιδου κείσομαι χωρὶς σέθεν.

Ἑκάβη
οἴμοι· τί δράσω; ποῖ τελευτήσω βίον;

Πολυξένη
δούλη θανοῦμαι, πατρὸς οὔσ' ἐλευθέρου. 420

Ἑκάβη
ἡμεῖς δὲ πεντήκοντά γ' ἄμμοροι τέκνων.

Πολυξένη
τί σοι πρὸς Ἑκτορ' ἢ γέροντ' εἶπω πόσιν;

E se desgraçar diante de um braço jovem que te puxar?
É o que vai suceder! A senhora não! Não é digno!
Mas! Minha querida mãe, me dê a doce mão,
e aperta bochecha com bochecha; 410
porque nunca mais, mas agora, pela última vez,
vou ver os raios e o círculo do sol!
Recebe minha saudação de despedida!
Ô mãe! Ô minha mãe! Já vou pra baixo!

Hécuba
Ô filha, e na luz, nós vamos ser escravas! 415

Polixena
Sem casamento! Sem uma festa que tinha que acontecer para mim!

Hécuba
Lastimável você, criança! E eu, desgraçada mulher!

Polixena
E vou deitar lá no Hades, separada da senhora!

Hécuba
Ai de mim! Que vou fazer? Onde vou terminar a vida?

Polixena
Vou morrer escrava, vindo de um pai livre! 420

Hécuba
E nós carentes de cinquenta filhos!

Polixena
E pela senhora, o que digo pra Heitor ou pro seu velho marido?

Ἐκάβη
ἄγγελε πασῶν ἀθλιωτάτην ἐμέ.

Πολυξένη
ὦ στέρνα μαστοί θ', οἷ μ' ἐθρέψαθ' ἠδέως.

Ἐκάβη
ὦ τῆς ἀώρου θύγατερ ἀθλίας τύχης.

425

Πολυξένη
χαῖρ', ὦ τεκοῦσα, χαῖρε Κασάνδρα τ' ἐμοί,

Ἐκάβη
χαίρουσιν ἄλλοι, μητρὶ δ' οὐκ ἔστιν τόδε.

Πολυξένη
... ὃ τ' ἐν φιλίπποις Θρηξὶ Πολύδωρος κάσις.

Ἐκάβη
εἰ ζῆ γ' ἀπιστῶ δ' ὧδε πάντα δυστυχῶ.

Πολυξένη
ζῆ καὶ θανούσης ὄμμα συγκλήσει τὸ σόν.

430

Ἐκάβη
τέθνηκ' ἔγωγε πρὶν θανεῖν κακῶν ὕπο.

Πολυξένη
κόμιζ', Ὀδυσσεῦ, μ' ἀμφιθεῖς κάρα^{lxiv} πέπλους^{lxv}
ὡς πρὶν σφαγῆναί γ' ἐκτέτηκα καρδίαν
θρήνοισι μητρὸς τήνδε τ' ἐκτήκω γόοις.
ὦ φῶς· προσειπεῖν γὰρ σόν ὄνομ' ἔξεστί μοι,
μέτεστι δ' οὐδὲν πλὴν ὅσον χρόνον ξίφους

435

Hécuba

Diga que sou a mais desgraçada de todas!

Polixena

Ô peito e seios, os que me alimentaram com doçura!

Hécuba

Ô filha de sina desgraçada e prematura!

425

Polixena

Ô mãe, fique bem! E fique bem Cassandra... por mim...

Hécuba

Os outros vão ficar! Mas pra uma mãe, isso é impossível!

Polixena

... e o irmão Polidoro, que está com os trácios amantes dos cavalos!

Hécuba

Se é que está vivo! Eu desconfio... Azarenta como sou em tudo!

Polixena

Ele vive... e quando a senhora morrer, ele vai fechar seus olhos!

430

Hécuba

Eu mesma já estou morta antes de morrer, por causa de tantos males!

Polixena

Odisseu, me leve... depois que cobrir a cabeça com véus,
que antes de ser assassinada eu acabo de derreter o coração
com os lamentos de minha mãe, e derreto esta aqui com choros!

Ô luz! Ainda me é permitido falar seu nome!

435

E ninguém intervém, a não ser o tempo que caminho

βαίνω μεταξύ και πυρᾶς Ἀχιλλέως.

Ἐκάβη

οἷ ἄγω, προλείπω· λύεται δέ μου μέλη.
ὦ θύγατερ, ἄψαι μητρός, ἔκτεινον χέρα,
δόξ, μὴ λίπης μ' ἄπαιδ'· ἀπωλόμην, φίλαι. 440
ὥς τὴν Λάκαιναν σύγγονον Διοσκόροιν
Ἑλένην ἴδοιμι· διὰ καλῶν γὰρ ὀμμάτων
αἰσχιστα Τροίαν εἶλε τὴν εὐδαίμονα.

Χορός

αὔρα, ποντιάς αὔρα,
ἄτε ποντοπόρους κομί- 445
ζεις θοᾶς ἀκάτους ἐπ' οἶδμα λίμνας,
ποῖ με τὰν μελέαν πορεύ-
σεις; τῷ δουλόσυνος πρὸς οἶ-
κον κτηθεῖς· ἀφίξομαι; ἢ
Δωρίδος ὄρμον αἴας, 450
ἢ Φθιάδος, ἔνθα τὸν
καλλίστων ὑδάτων πατέρα
φασὶν Ἀπιδανὸν πεδία λιπαίνειν,

ἢ νάσων, ἀλιήρει 455

κώπα πεμπομένην τάλαι-
ναν, οἰκτρὰν βιοτὰν ἔχουσαν οἴκοις,
ἔνθα πρωτόγονός τε φοῖ-
νιξ δάφνα θ' ἱεροῦς ἀνέ-
σχε πτόρθους Λατοῖ φίλον^{lxvi} ὦ- 460

δῖνος ἄγαλμα Δίας;
σὺν Δηλιάσιν τε κού-
ραισιν Ἀρτέμιδος^{lxvii} θεᾶς
χρυσέαν τ' ἄμπυκα^{lxviii} τόξα τ' εὐλογήσω; 465

pra estar entre a espada e a pira de Aquiles.

Hécuba

Ai eu... estou desmaiando! Minhas pernas se enfraquecem!

Ô filha, abrace sua mãe! Estique a mão! Me dê...

Não me deixe sem crias! Fui destruída, amigas... 440

Tomara que assim eu veja Helena, a espartana gêmea
dos Dióscoros, que com seus belos olhos, arruinou
do modo mais vergonhoso a bem-aventurada Troia.

Coro

Brisa, marina brisa

que naus lépidas levas, 445

naus que recorrem mar

Pra qual casa, a tomada presa?

sobre o tímido braço do mar

Infeliz de mim! Adonde me vais levar?

Pra um porto da terra Dória ou da Ftia? 450

Pai das mais belas águas, se dizia!

Que o Rio Apidano os campos concebia!

[Brisa, marina brisa! Adonde me vais levar?]

Pra uma ilha serei levada 455

pelo remo quebra-mar,

numa casa, vivendo sofrida?

Adonde a palmeira, primeira a brotar,

e o loureiro ergueram rama sagrada,

pelo parto dos filhos de Zeus, 460

pra querida Leto uma oblata.

Vou com as jovens delias celebrar

da deusa Artêmis,

o arco e a coroa dourada? 465

ἢ Παλλάδος ἐν πόλει
τὰς καλλιδίφρους Ἀθα-
ναίας^{lxi} ἐν κροκέῳ πέπλω
ζεύξομαι ἄρα πώ-
λους ἐν δαιδαλέαισι ποι-
κίλλουσ' ἀνθοκρόκοισι πή-
ναις, ἢ Τιτάνων γενεὰν
τὰν Ζεὺς ἀμφιπύρῳ
κοιμίζει φλογμῷ Κρονίδα;

470

ὦμοι^{lxx} τεκέων ἐμῶν,
ὦμοι πατέρων χθονός θ',
ἅ καπνῷ κατερείπεται,
τυφομένα, δορί-
κτητος Ἀργείων· ἐγὼ δ'
ἐν ξείνῃ χθονὶ δὴ κέκλη-
μαι δούλα, λιποῦσ' Ἀσίαν,
Εὐρώπας θεραπνᾶν
ἀλλάξασ' Ἄϊδα θαλάμους.^{lxxi}

475

480

Ταλθύβιος
ποῦ τὴν ἄνασσαν δὴ ποτ' οὔσαν Ἰλίου
Ἐκάβην ἂν ἐξεύροιμι, Τρῳάδες κόραι;

485

Χορός
αὕτη πέλας σου νῶτ' ἔχουσ' ἐπὶ χθονί,
Ταλθύβιε, κεῖται συγκεκλημένη^{lxxii} πέπλοις.

Ταλθύβιος
ὦ Ζεῦ, τί λέξω; πότερά σ' ἀνθρώπους ὄρᾶν;
ἢ δόξαν ἄλλως τήνδε κεκτῆσθαι μάτην,
ψευδῆ, δοκοῦντας δαιμόνων εἶναι γένος
τύχην δὲ πάντα τὰν βροτοῖς ἐπισκοπεῖν;

490

Ou na cidade de Palas,
na cidade de Atena... então,
hei de atar na túnica cor de açafião,
os potros belos dos carros,
bordando tecidos de muitas cores 470
com tramas de muitas flores,
ou com a linhagem dos Titãs,
que acalmou Zeus Cronida
com sua chama de fogo provida!

Por minhas crias, sou infeliz, 475
por minha terra, por meus pais,
terra abatida nas cinzas jaz!
Na fumaça todos meus ais!
Dos gregos, butim de guerra,
e eu em estrangeira terra, 480
de escrava sou chamada, êa!
E destruída, depois que a Ásia for deixada,
por um quarto na Europa será trocada!

Taltíbio
Moças troianas, onde poderia eu encontrar
Hécuba, a que antes era rainha de Troia? 485

Coro
É ela, Taltíbio, que está deitada no chão
toda coberta de panos, aí perto de você.

Taltíbio
Ó Zeus! O que direi? Tu olhas para os homens,
ou é inútil, é em vão que se apegam à fé?
– Uma fé falsa que crê existir uma raça de seres divinos! – 490
Mas é a sorte que se ocupa dos viventes, tudo é sorte!

οὐχ ἦδ' ἄνασσα τῶν πολυχρύσων Φρυγῶν,
οὐχ ἦδε Πριάμου τοῦ μέγ' ὀλβίου δάμαρ;
καὶ νῦν πόλις μὲν πᾶσ' ἀνέστηκεν δορί,
αὐτὴ δὲ δούλη γραῦς ἅπαις ἐπὶ χθονὶ 495
κεῖται, κόνει φύρουσα δύστηνον κάρα.
φεῦ φεῦ· γέρων μὲν εἰμ', ὅμως δέ μοι θανεῖν
εἶη πρὶν αἰσχυρᾷ περιπεσεῖν τύχη τινί.
ἀνίστασ', ὦ δύστηνε, καὶ μετάρσιον
πλευρὰν ἔπαιρε καὶ τὸ πάλλευκον κάρα. 500

Ἐκάβη
ἔα· τίς οὗτος σῶμα τοῦμόν οὐκ ἐᾷ^{lxxiii}
κεῖσθαι; τί κινεῖς μ', ὅστις εἶ, λυπουμένην;

Ταλθύβιος
Ταλθύβιος ἦκω Δαναϊδῶν ὑπηρέτης,
[Ἀγαμέμνονος πέμπαντος, ὦ γύναι, μέτα.]

Ἐκάβη
ὦ φίλτατ', ἄρα κάμ' ἐπισφάζαι τάφω 505
δοκοῦν Ἀχαιοῖς ἦλθες; ὡς φίλ' ἂν λέγοις.
σπεύδωμεν, ἐγκονῶμεν· ἦγοῦ μοι, γέρον.

Ταλθύβιος
σὴν παῖδα κατθανοῦσαν ὡς θάψης, γύναι,
ἦκω μεταστείχων σε· πέμπουσιν δέ με
δισσοί τ' Ἀτρεΐδαι καὶ λεῶς Ἀχαιικός^{lxxiv}. 510

Ἐκάβη
οἴμοι, τί λέξεις; οὐκ ἄρ' ὡς θανουμένους
μετῆλθες ἡμᾶς, ἀλλὰ σημανῶν κακά.
ὄλωλας, ὦ παῖ, μητρὸς ἀρπασθεῖς' ἄπο,
ἡμεῖς δ' ἄτεκνοι τοῦπι σ'· ὦ τάλαιν' ἐγώ.

Não é essa a rainha dos Frígios, ricos de ouro?
Não é esta aqui a mulher do tão abençoado Príamo?
E agora toda a cidade tomada pela lança,
ela está jogada na terra, uma escrava velha e sem 495
suas crias, empapando com poeira a cabeça miserável!
Ai de mim! Sou já velho, mas espero morrer
antes que me venha uma sorte lamentável assim!
Levanta-te, miserável, tira teu corpo e tua
cabeça branca do chão! 500

Hécuba
Arre! Quem é este que não deixa que meu corpo fique jogado?
Quem quer que seja: Por que me puxa, afligida como estou?

Taltúbio
Taltúbio, a serviço dos dánaos venho!
Enviado por Agamêmnon, mulher!

Hécuba
Ô amigo! Por acaso veio porque os aqueus decidiram me 505
degolar também na tumba? Palavras amigas seriam!
Vamos nos apressar, vamos correr! Me guie, velho!

Taltúbio
Mulher, vim atrás de ti pra que enterres
tua menina morta. Tanto o Atrida quanto
a multidão de gregos me enviou! 510

Hécuba
Ai de mim! O que disse? Não veio pra que nós
sejamos mortas, mas pra proclamar males!
Ô cria, você morreu... arrancada de sua mãe!
E nós sem cria, sem você! Ô desafortunada que sou!

πῶς καί νιν ἐξεπράξατ’; ἄρ’ αἰδούμενοι; 515
ἢ πρὸς τὸ δεινὸν ἦλθεθ’ ὡς ἐχθράν, γέρον,
κτείνοντες; εἶπέ, καίπερ οὐ λέξων φίλα.

Ταλθύβιος

διπλᾷ με χρήζεις δάκρυα κερδᾶναι, γύναι,
σῆς παιδὸς οἴκτω· νῦν τε γὰρ λέγων κακὰ 520
τέγξω τόδ’ ὄμμα, πρὸς τάφω θ’ ὅτ’ ὄλλυτο.

παρῆν μὲν ὄχλος πᾶς Ἀχαιικοῦ^{lxxv} στρατοῦ
πλήρης πρὸ τύμβου σῆς κόρης ἐπὶ σφαγᾶς,
λαβὼν δ’ Ἀχιλλέως παῖς Πολυξένην χερὸς
ἔστησ’ ἐπ’ ἄκρου χώματος, πέλας δ’ ἐγώ·
λεκτοὶ τ’ Ἀχαιῶν ἔκκριτοι νεανίαι, 525

σκίρτημα μόσχου σῆς καθέξοντες χεροῖν,
ἔσποντο. πλήρες δ’ ἐν χεροῖν λαβὼν δέπας
πάγχρυσον αἶρει χειρὶ παῖς Ἀχιλλέως
χοὰς θανόντι πατρί· σημαίνει δέ μοι
σιγὴν Ἀχαιῶν παντὶ κηρῦξαι στρατῷ. 530

κἀγὼ καταστάς εἶπον ἐν μέσοις τάδε·
Σιγᾶτ’, Ἀχαιοί, σίγα πᾶς ἔστω λεώς,
σίγα σιώπα· νήνεμον δ’ ἔστησ’ ὄχλον.
ὃ δ’ εἶπεν· ἼΩ παῖ Πηλέως, πατήρ δ’ ἐμός,
δέξαι χοὰς μοι τάσδε κηλητηρίους, 535

νεκρῶν ἀγωγούς· ἐλθὲ δ’, ὡς πίης μέλαν
κόρης ἀκραιφνὲς αἶμ’ ὃ σοι δωρούμεθα
στρατός τε κἀγώ· πρευμενῆς δ’ ἡμῖν γενοῦ
λῦσαί τε πρύμνας καὶ χαλινωτήρια
νεῶν δὸς ἡμῖν πρευμενοῦς τ’ ἀπ’ Ἴλίου 540

νόστου τυχόντας πάντας ἐς πάτραν μολεῖν.
τοσαῦτ’ ἔλεξε, πᾶς δ’ ἐπηύξατο στρατός.
εἶτ’ ἀμφίχρυσον φάσγανον κόπης λαβὼν
ἐξεῖλκε κολεοῦ, λογάσι δ’ Ἀργείων στρατοῦ
νεανίαις ἔνευσε παρθένον λαβεῖν. 545

E como ela foi executada? Foi respeitoso? 515
Ou de modo terrível, velho, chegaram a matar como
a um inimigo? Fale! Mesmo que não sejam coisas gratas!

Taltíbio

Queres que eu chegue às lágrimas duas vezes, mulher,
por compaixão à tua menina! Pois agora, os males contando-te,
banharei os olhos, como junto da sepultura, quando ela era morta! 520

Estava ali toda a multidão dos aqueus, o exército
completo junto do túmulo, para o sacrifício de tua menina.

E o rapaz de Aquiles, pegando a mão de Polixena
colocou-a na parte mais alta! E eu, perto!

Jovens distinguidos e selecionados dentre os aqueus 525
foram para segurar e impedir os saltos da cabrita.

E com as mãos pegando uma taça de ouro cheia,
o menino de Aquiles levanta a mão e

liba o pai morto. Sinaliza para que eu proclame
silêncio a todo o exército dos aqueus. 530

Eu, de pé no meio deles, disse isso:

“Calem-se, aqueus! Que todo o povo esteja calado!

Calem-se! Silêncio!” E deixei a multidão tranquila!

E ele disse: “Ó meu pai, filho de Peleu,
aceita esta libação pacificadora 535

que atraí os mortos! E vem beber o sangue
negro e puro da moça, que te damos de presente
o exército e eu! Sejas gentil conosco!

Solta a popa e as amarrações das naus,
permita-nos voltar todos para a pátria, 540
alcançando, desde Troia, um retorno gentil!”

Estas coisas disse, e todo o exército rezou.

Depois, pegando o punho dourado da espada

tirou da bainha, e fez sinal para os jovens selecionados
do exército argivo, para que pegassem a virgem! 545

ἦ δ' ὡς ἐφράσθη, τόνδ' ἐσήμηνεν λόγον·
 Ὡ τὴν ἐμὴν πέρσαντες Ἀργεῖοι πόλιν,
 ἐκοῦσα θνήσκω· μή τις ἄψηται χροὸς
 τοῦμοῦ· παρέξω γὰρ δέριην εὐκαρδίως.
 ἐλευθέραν δέ μ', ὡς ἐλευθέρα θάνω, 550
 πρὸς θεῶν, μεθέντες κτείναντ'· ἐν νεκροῖσι γὰρ
 δούλη κεκληῖσθαι βασιλῆς οὔσ' αἰσχύνομαι.
 λαοὶ δ' ἐπερρόθησαν, Ἀγαμέμνων τ' ἄναξ
 εἶπεν μεθεῖναι παρθένον νεανίας.
 [οἱ δ' ὡς τάχιστ' ἤκουσαν ὑστάτην ὄπα, 555
 μεθῆκαν, οὔπερ καὶ μέγιστον ἦν κράτος.]^{lxxvi}
 κάπει τόδ' εἰσήκουσε δεσποτῶν ἔπος,
 λαβοῦσα πέπλους ἐξ ἄκρας ἐπωμίδος
 ἔρρηξε λαγόνας ἐς^{lxxvii} μέσας παρ' ὀμφαλόν,
 μαστοῦς τ' ἔδειξε στέρνα θ' ὡς ἀγάλματος 560
 κάλλιστα, καὶ καθεῖσα πρὸς γαῖαν γόνυ
 ἔλεξε πάντων τλημονέστατον λόγον·
 Ἰδοῦ, τόδ', εἰ μὲν στέρνον, ὦ νεανία,
 παῖειν προθυμῆ^{lxxviii}, παῖσον, εἰ δ' ὑπ' αὐχένα
 χηρῆς, πάρεστι λαιμὸς εὐτρεπῆς ὄδε. 565
 ὃ δ' οὐ θέλων τε καὶ θέλων οἴκτω κόρης,
 τέμνει σιδήρῳ πνεύματος διαρροάς·
 κρουνοὶ δ' ἐχώρουν. ἦ δὲ καὶ θνήσκουσ' ὅμως
 πολλὴν πρόνοιαν εἶχεν εὐσχήμων πεσεῖν,
 κρύπτουσ' ἃ κρύπτειν ὄμματ' ἀρσένων χρεῶν. 570
 ἐπεὶ δ' ἀφῆκε πνεῦμα θανασίμῳ σφαγῆ,
 οὐδεὶς τὸν αὐτὸν εἶχεν Ἀργείων πόνον·
 ἀλλ' οἱ μὲν αὐτῶν τὴν θανοῦσαν ἐκ χερῶν
 φύλλοις ἔβαλλον, οἱ δὲ πληροῦσιν πυρὰν
 κορμοὺς φέροντες πευκίνους, ὃ δ' οὐ φέρων 575
 πρὸς τοῦ φέροντος τοιάδ' ἤκουεν κακά·
 Ἔστηκας, ὦ κάκιστε, τῆ νεάνιδι
 οὐ πέπλον οὐδὲ κόσμον ἐν χεροῖν ἔχων;

E ela, quando se deu conta, soltou este discurso:
 “Ô argivos, os que arrasaram minha cidade!
 Morro de bom grado! Ninguém toque minha
 pele! Porque ofereço com valentia o cangote!
 Me destruam, mas me deixem livre, pra que 550
 eu morra livre! Pelos deuses! Porque sendo princesa,
 tenho vergonha de ser chamada de escrava no meio dos mortos!”
 O povo aprovou com gritos e o rei Agamêmnon
 disse para os jovens soltarem a virgem. E eles,
 tão logo ouviram aquela que é a última voz, 555
 e precisamente a maior em poder, soltaram-na.
 E quando ela ouviu a ordem do senhor,
 tomou o vestido e rasgou-o desde o alto dos ombros
 até abaixo das costelas, perto do umbigo,
 e mostrou os seios e o belíssimo tórax, como uma 560
 estátua; e colocando os joelhos no chão
 disse a palavra mais valente de todas:
 “Jovem, olhe aqui, se você quer acertar o peito,
 acerte! E se quer o pescoço,
 está aqui a garganta preparada!” 565
 Ele, querendo e não querendo, por pena da moça,
 cortou com um ferro a passagem de ar.
 Saíam jorros! Ela, mesmo morrendo,
 teve muito cuidado de cair com decência, escondendo
 o que deve ser escondido aos olhos dos homens! 570
 E depois que exalou o sopro por causa da ferida mortal,
 nenhum aqueu tinha mais a mesma ocupação,
 mas uns, com as próprias mãos cobriam a morta
 com folhas; e outros enchiam a pira trazendo
 ramos de pinho; e quem não trazia 575
 ouvia estas críticas dos que traziam:
 “Ó raça-ruim, estás parado? Não tens na mão
 nem um vestido nem um enfeite para a jovem?”

οὐκ εἶ τι δώσων τῇ περίσσω· εὐκαρδίῳ
ψυχὴν τ' ἀρίστη; τοιάδ' ἀμφὶ σῆς λέγων^{lxxix} 580
παιδὸς θανούσης, εὐτεκνωτάτην τέ σε
πασῶν γυναικῶν δυστυχεστάτην θ' ὄρω.

Χορός

δεινὸν τι πῆμα Πριαμίδαις ἐπέξεσεν
πόλει τε τῆμῃ θεῶν ἀνάγκαισιν τόδε.

Ἑκάβη

ὦ θύγατερ, οὐκ οἶδ' εἰς ὃ τι βλέπω κακῶν, 585
πολλῶν παρόντων· ἦν γὰρ ἄψωμαί τινος,
τόδ' οὐκ ἐᾷ με, παρακαλεῖ δ' ἐκεῖθεν αὖ
λύπη τις ἄλλη διάδοχος κακῶν κακοῖς.
καὶ νῦν τὸ μὲν σὸν ὥστε μὴ στένειν πάθος
οὐκ ἂν δυναίμην ἐξαλείψασθαι φρενός· 590
τὸ δ' αὖ λίαν παρεῖλες ἀγγελθεῖσά μοι
γενναῖος. οὐκ οὖν δεινόν, εἰ γῆ μὲν κακὴ
τυχοῦσα καιροῦ θεόθεν εὖ στάχυν φέρει,
χρηστὴ δ' ἁμαρτοῦσ' ὧν χρεῶν αὐτὴν τυχεῖν
κακὸν δίδωσι καρπὸν, ἀνθρώποι^{lxxx} δ' ἀεὶ 595
ὁ μὲν πονηρὸς οὐδὲν ἄλλο πλὴν κακός,
ὁ δ' ἐσθλὸς ἐσθλός, οὐδὲ συμφορᾶς ὑπο
φύσιν διέφθειρ', ἀλλὰ χρηστός ἐστ' ἀεὶ;
ἄρ' οἱ τεκόντες διαφέρουσιν ἢ τροφαί;
ἔχει γε μέντοι καὶ τὸ θρεφθῆναι καλῶς 600
δίδαξιν ἐσθλοῦ· τοῦτο δ' ἦν τις εὖ μάθη,
οἶδεν τό γ' αἰσχρόν, κανόνι τοῦ καλοῦ μαθῶν.
καὶ ταῦτα μὲν δὴ νοῦς ἐτόξευσεν μάτην·
σύ δ' ἔλθε καὶ σήμηνον Ἀργείοις τάδε,
μὴ θιγγάνειν μοι μηδέν', ἀλλ' εἴργειν ὄχλον, 605
τῆς παιδός· ἐν τοι μυρίῳ στρατεύματι
ἀκόλαστος ὄχλος ναυτικὴ τ' ἀναρχία

Não vais dar alguma coisa para esta extraordinária,
valente e excelente alma?"... Dizendo tais coisas 580
acerca de tua menina morta, vejo-te como a mais desafortunada
de todas as mulheres, e a que teve os melhores descendentes.

Coro

Que horrível praga ferveu contra os de Príamo,
e esta tortura dos deuses, contra minha cidade.

Hécuba

Ô filha, não sei pra qual dos males vou olhar, dos 585
muitos que existem! Porque se tomo algum pra mim,
ele não me deixa, e logo ali, por outro lado, outra
moléstia me chama, é perda em cima de perda!
E agora eu não poderia... a ponto de não gemer...
apagar do meu coração a sua dor! 590

Mas sendo anunciada como forte, você levou o excesso
de dor. Não é espantoso se uma terra ruim, conseguindo
uma oportunidade dos deuses, produz boa espiga?

E uma boa, não conseguindo o que é necessário pra ela,
dê um fruto ruim? E os homens... sempre... 595
o perverso não pode ser nada além de mau!

Mas o nobre é nobre! É sempre virtuoso!

Nenhuma desgraça destrói sua origem...

Por acaso são diferentes os pais ou os filhos?

Sem dúvida, se recebe os cuidados com jeito, 600
a lição de nobreza... e quem aprende bem isso, conhece
o que é reprovável por ter aprendido com boa regra.

E ainda nisso, minha razão disparou em vão!

Mas o senhor, vá e diga isso pros argivos: Que ninguém
toque minha cria, mas se aparte a multidão! 605

Em um exército inumerável, uma multidão indisciplinada
e marinheiros sem líder são mais fortes que o fogo.

κρείσσων πυρός, κακὸς δ' ὁ μή τι δρῶν κακόν.
 σὺ δ' αὖ λαβοῦσα τεῦχος, ἀρχαία λάτρι,
 βάψασ' ἔνεγκε δεῦρο ποντίας ἄλός, 610
 ὡς παῖδα λουτροῖς τοῖς πανυστάτοις ἐμήν,
 νύμφην τ' ἄνυμφον παρθένον τ' ἀπάρθενον,
 λούσω προθῶμαί θ' — ὡς μὲν ἀξία, πόθεν;
 οὐκ ἂν δυναίμην· ὡς δ' ἔχω (τί γὰρ πάθω;)

κόσμον τ' ἀγείρας' αἰχμαλωτίδων πάρα, 615
 αἶ μοι πάρεδροι τῶνδ' ἔσω σκηνομάτων
 ναίουσιν, εἴ τις τοὺς νεωστὶ δεσπότης
 λαθοῦσ' ἔχει τι κλέμμα τῶν αὐτῆς δόμων.
 ᾧ σχήματ' οἴκων, ᾧ ποτ' εὐτυχεῖς δόμοι,
 ᾧ πλεῖστ' ἔχων μάλιστά^{lxxxix} τ', εὐτεκνώτατε 620
 Πρίαμε, γεραιά θ' ἦδ' ἐγὼ μήτηρ τέκνων,
 ὡς ἐς τὸ μηδὲν ἤκομεν, φρονήματος
 τοῦ πρὶν στερέντες. εἶτα δῆτ' ὀγκούμεθα,
 ὃ μὲν τις ἡμῶν πλουσίοισι^{lxxxii} ἐν δώμασιν,
 ὃ δ' ἐν πολίταις τίμιος κεκλημένος; 625
 τὰ δ' οὐδὲν, ἄλλως φροντίδων βουλευμάτα
 γλώσσης τε κόμποι. κεῖνος ὀλβιώτατος,
 ὅτῳ κατ' ἦμαρ τυγχάνει μηδὲν κακόν.

Χορός

ἐμοὶ χρῆν συμφοράν,
 ἐμοὶ χρῆν πημονὰν γενέσθαι, 630
 Ἴδαίαν ὅτε πρῶτον ὕλαν
 Ἀλέξανδρος εἰλατίναν
 ἐτάμεθ', ἄλιον ἐπ' οἶδμα ναυστολήσων
 Ἑλένας ἐπὶ λέκτρα, τὰν 635
 καλλίσταν ὁ χρυσοφαῆς
 Ἄλιος ἀνγάζει.
 πόνοι γὰρ καὶ πόνων
 ἀνάγκαι κρείσσονες κυκλοῦνται 640

E o que não faz algo covarde, é covarde.
E você, antiga serva, pegue um vaso, mergulhe
na água salgada do mar e traga aqui! 610
Vou lavar a minha cria no último banho,
pra que ela seja velada! Noiva sem noivo, moça
sem mocidade! Será como ela merece? Impossível!
Não tenho como fazer! O que vai ser de mim?
Vou arrecadar enfeites junto às cativas, 615
as companheiras que vivem comigo dentro desta tenda!
Se alguma, qualquer dia desses, sem ser notada
pelo dono, roubou alguma coisa que era da casa dela.
Ô brilho da casa! Ô feliz palácio de antes!
Ô! Tinha tanta, tanta coisa! E tinha Príamo, 620
o melhor pai! E eu, esta velha aqui, mãe das crianças!
Como é que chegamos ao nada! Roubado o
orgulho de antes! E logo nos envaidecemos,
uns de nós, os ricos... nos palácios... e outros,
de serem chamados de honrados entre os cidadãos! 625
Mas estas coisas são nada! Desejo da mente
e arrogância da língua! Mais feliz é aquele
pra quem dia após dia não acontece nada de ruim!

Coro

Certo é pra mim o pesar!
A repulsa que há de vir! 630
Quando Alexandre, a madeira do Ida cortando,
o primeiro abeto tomando
e pelo tímido mar navegando
pra estar com Helena ao lado, 635
iluminada pelo Sol dourado,
a beldade!
Rodam junto à dor mais forte,
dor, fatalidade. 640

κοινὸν δ' ἐξ ἰδίας ἀνοίας
κακὸν τᾶ Σιμουντίδι γᾶ
ὀλέθριον ἔμολε συμφορά τ' ἀπ' ἄλλων.
ἐκρίθη δ' ἔρις, ἂν ἐν Ἴ-
δα κρίνει τρισσὰς μακάρων 645
παῖδας ἀνὴρ βούτας,

ἐπὶ δορι καὶ φόνῳ καὶ ἐμῶν μελάθρων λώβᾳ·
στένει δὲ καὶ τις ἀμφὶ τὸν εὐροον Εὐρώταν 650
Λάκαινα πολυδάκρυτος ἐν δόμοις κόρα,
πολιάν τ' ἐπὶ κρᾶτα μά-
τηρ^{lxxxiii} τέκνων θανόντων
τίθεται χέρα δρύπτεται τε^{lxxxiv}
<δίτυχον> παρειάν, 655
δίαιμον ὄνυχα τιθεμένα σπαραγμοῖς.

Θεράπαινα
γυναῖκες, Ἐκάβη ποῦ ποθ' ἠ παναθλία,
ἠ πάντα νικῶσ' ἄνδρα καὶ θῆλον σπορὰν
κακοῖσιν; οὐδεις στέφανον ἀνθαιρήσεται. 660

Χορός
τί δ', ὦ τάλαινα σῆς κακογλώσσου βοῆς;
ὡς οὐποθ' εὔδει λυπρά μοι^{lxxxv} κηρύγματα.

Θεράπαινα
Ἐκάβη φέρω τόδ' ἄλγος· ἐν κακοῖσι δὲ
οὐ ῥάδιον βροτοῖσιν εὐφημεῖν στόμα.

Χορός
καὶ μὴν περῶσα τυγχάνει δόμων ὕπο^{lxxxvi} 665
ἦδ', ἐς δὲ καιρὸν σοῖσι φαίνεται λόγοις.

E da loucura de um só
um mal comum veio à terra Simunte,
dramas após dramas.
E um cabra pastor
dispôs três das crias benditas 645
no concurso posto no Ida.

Com lança, com morte e com desonra de meu teto!
E ao redor do abundante rio Eurotas, em casa 650
também geme alguma jovem lacônia chorosa;
e alguma mãe...
pelos filhos mortos!
Ela põe as mãos na cabeça grisalha
Ela arranha as bochechas 655
e com as feridas enche as unhas de sangue!

Serva / Coro
Mulheres, onde? Pra que lado foi a tão desgraçada Hécuba?
A que vence a todos os cabras e todas as fêmeas
com seus males! Ninguém vai disputar essa coroa! 660

Coro
O que foi, mulher de voz agourenta?
Nunca adormecem pra mim os anúncios de dor!

Serva
Trago pra Hécuba esta dor: nas desgraças,
não é fácil uma boca dizer coisas boas pros mortais!

Coro
Aí está ela perto da tenda, zanzando... 665
E vem em boa hora pras suas palavras!

Θεράπαινα

ὃ παντάλαινα κάτι μᾶλλον ἢ λέγω,
δέσποιν', ὄλωλας κούκέτ' εἶ, βλέπουσα φῶς,
ἄπαις ἄνανδρος ἄπολις ἐξεφθαρμένη.

Ἐκάβη

οὐ καινὸν εἶπας, εἰδόσιν δ' ὠνείδισας. 670
ἀτὰρ τί νεκρὸν τόνδε μοι Πολυξένης
ἦκεις κομίζουσ', ἧς ἀπηγγέλθη τάφος
πάντων Ἀχαιῶν διὰ χερὸς σπουδῆν ἔχειν;

Θεράπαινα

ἦδ' οὐδὲν οἶδεν, ἀλλὰ μοι Πολυξένην 675
θρηνεῖ, νέων δὲ πημάτων οὐχ ἄπτεται.

Ἐκάβη

οἱ γὰρ τάλαινα· μῶν τὸ βακχεῖον κάρα
τῆς θεσπιφοδοῦ δεῦρο Κασάνδρας φέρεις;

Θεράπαινα

ζῶσαν λέλακας, τὸν θανόντα δ' οὐ στένεις
τόνδ'· ἀλλ' ἄθρησον σῶμα γυμνωθὲν νεκροῦ,
εἴ σοι φανεῖται θαῦμα καὶ παρ' ἐλπίδας. 680

Ἐκάβη

οἴμοι, βλέπω δὴ παῖδ' ἐμὸν τεθνηκότα,
Πολύδωρον, ὃν μοι Θρηξ ἔσωζ' οἴκοις ἀνήρ.
ἀπωλόμην δύστηνος, οὐκέτ' εἰμι δὴ.
ὃ τέκνον τέκνον,
αἰαῖ, κατάρχομαι νόμον^{lxxxvii}, 685
βακχεῖον ἐξ ἀλάστορος
ἀρτιμαθῆς κακῶν.^{lxxxviii}

Serva

Ô tão desaforturada... e ainda mais do que eu digo! Senhora,
está abatida e já não existe, mesmo vendo a luz do sol!
Sem crias, marido, cidade, destruída de tudo!

Hécuba

Você não diz nenhuma novidade! E fala pra quem já sabe! 670
Mas... porque vem trazendo pra mim o corpo esse
de Polixena se disseram que o funeral ia receber
zelo das mãos de todos os aqueus?

Serva

Ela não sabe nada! Mas está ainda lastimando por
Polixena e não se apressa das novas calamidades! 675

Hécuba

Ai eu, que desaforturada! Não está trazendo aqui
a báquica cabeça da advinha Cassandra, está?

Serva

Você acaba de falar de quem vive, e não geme por
este morto. Repare no corpo pelado do cadáver...
se não te parece espantoso e inesperado! 680

Hécuba

Ai, deuses! Vejo já morto meu filho Polidoro,
o que o homem trácio protegia pra mim em sua casa!
Estou sucumbindo, miserável! Não sou mais nada!
Ô filho, filho!
Ai, Ai! Começo uma prática, 685
um canto báquico que acabo
de aprender de um espírito maldito!

Θεράπαινα

ἔγνωσ γὰρ ἄτην παιδός, ὧ δύστηνε σύ;

Ἑκάβη

ἄπιστ' ἄπιστα, καινὰ καινὰ δέρκομαι.
ἔτερα δ' ἀφ' ἐτέρων κακὰ κακῶν κυρεῖ·
οὐδέ ποτ' ἀστένακτος ἀδάκρυτος ἀ-
μέρα ἴπισχῆσει.^{lxxxix}

690

Χορός

δεῖν', ὧ τάλαινα, δεινὰ πάσχομεν κακά.

Ἑκάβη

ὧ τέκνον τέκνον ταλαίνας ματρός,
τίμι μόρφῳ θνήσκεις, τίμι πότμῳ κεῖσαι;^{xc}
πρὸς τίνοσ ἀνθρώπων;

695

Θεράπαινα

οὐκ οἶδ'· ἐπ' ἀκταῖσ νιν κυρῶ θαλασσίαισ .

Ἑκάβη

ἔκβλητον, ἧ πέσημα φοινίου δορός,
ἐν ψαμάθῳ λευρῶ;

700

Θεράπαινα

πόντου νιν ἐξήνεγκε πελάγιος κλύδων.

Ἑκάβη

ὦμοι, αἰαῖ, ἔμαθον ἔνυπνον^{xcⁱ} ὀμμάτων
ἐμῶν ὄψιν· οὐ με παρέβα φάντα-
σμα^{xcⁱⁱ} μελανόπτερον,
ἄν^{xcⁱⁱⁱ} ἐσεῖδον ἀμφὶ σου^{xc^{iv}},
ὧ τέκνον, οὐκέτ' ὄντος^{xc^v} Διὸσ ἐν φάει.

705

Serva

Percebeu o destino de sua cria, ô miserável!

Hécuba

Vejo coisas incríveis, incríveis, recente, recente

E uns após outros... males golpeiam males 690

Nunca um dia pra mim vai chegar

sem lágrimas, sem soluçar!

Coro

Ô desaventurada, sofremos terríveis, terríveis males!

Hécuba

Ô criança, criança de desgramada mãe!

Com que fado morres, 695

Com que sina jazes?

Por quais mãos? Mãos de qual homem?

Serva

Não sei! Nas margens do mar achei ele!

Hécuba

Empurrado, ou na suave areia tombado

por uma lança homicida? 700

Serva

As ondas marinhas trouxeram ele do mar!

Hécuba

Droga, ai ai ai! Entendi a visão, o sonho,

de meus olhos! Não escapou de mim

o fantasma de asas negras, o que vi em volta de você, 705

que já não estavas na luz de Zeus, ô filho!

Χορός

τίς γάρ νιν ἔκτειν’; οἷσθ’ ὄνειρόφρων φράσαι;

Ἐκάβη

ἐμὸς ἐμὸς ξένος, Θρήκιος ἰππότης,

710

ἴν’ ὁ γέρων πατήρ ἔθετό νιν κρύψας.

Χορός

οἴμοι, τί λέξεις; χρυσὸν ὡς ἔχει κτανών;

Ἐκάβη

ἄρρητ’ ἀνωνόμαστα, θαυμάτων πέρα,

οὐχ ὅσι’ οὐδ’ ἀνεκτά. ποῦ δίκαια ξένων;

715

ᾧ κατάρατ’ ἀνδρῶν, ὡς διεμοιράσω

χρόα, σιδαρέφ τεμῶν φασγάνφ

μέλεα τοῦδε παιδὸς οὐδ’ ᾧκτισας^{xcvi}.

720

Χορός

ᾧ τλῆμον, ὡς σε πολυπονωτάτην βροτῶν

δαίμων ἔθηκεν ὅστις ἐστί σοι βαρὺς.

ἄλλ’ εἰσορῶ γὰρ τοῦδε δεσπότης δέμας

Ἀγαμέμνονος, τούνηθενδε σιγῶμεν, φίλαι.

725

Ἀγαμέμνων

Ἐκάβη, τί μέλλεις παῖδα σὴν κρύπτειν τάφφ

ἐλθοῦσ’ ἐφ’ οἷσπερ Ταλθύβιος ἤγγειλέ μοι

μὴ θιγγάνειν σῆς μηδέν’ Ἀργείων κόρης;

ἡμεῖς μὲν οὖν εἰῶμεν οὐδ’ ἐψαύομεν·

σὺ δὲ σχολάζεις, ὥστε θαυμάζειν ἐμέ.

730

ἦκω δ’ ἀποστελῶν σε· τάκειθεν γὰρ εἶ

πεπραγμέν’ ἐστίν, εἴ τι τῶνδ’ ἐστὶν καλῶς.

ἔα· τίν’ ἄνδρα τόνδ’ ἐπὶ σκηναῖς ὀρῶ

θανόντα Τρώων; οὐ γὰρ Ἀργεῖον πέπλοι

Coro

Quem matou, então? Sabe explicar a interpretação do sonho?

Hécuba

Meu hóspede, o meu, o cavaleiro trácio! 710

O velho pai o deixou escondido lá!

Coro

Ai, deuses! O que vai dizer? Pra ficar com o ouro depois de matar?

Hécuba

É indizível, inominável, é mais que assombroso,
injusto, insuportável! Onde está a justiça dos hóspedes? 715

Ô mais herege dos homens, como cortou a carne,
mutilando com espada de ferro os membros
desta criança e não teve pena? 720

Coro

Ô sofrida, como um espírito que te ataca
te fez a mais sofrida dos mortais. Mas, êa,
vejo ali a figura de Senhor Agamenão!
Vamos ficar caladas a partir de agora, amigas! 725

Agamêmnon

Hécuba, por que a demora para sepultar tua menina,
de acordo com o que Taltíbio me falou?
... que nenhum dos argivos tocasse tua moça!
Pois bem! Nós permitimos e não a tocamos.
E tu te atrasas... o que muito me admira! 730
Venho buscar-te! As coisas lá são bem feitas!
Se é que nisso tudo há algo de bom!
Ei! Que homem é este que vejo perto das tendas?
Um morto troiano? Porque as roupas que veste

δέμας περιπτύσσοντες ἀγγέλλουσί μοι.

735

Ἐκάβη

δύστην' — ἐμαυτὴν γὰρ λέγω λέγουσα σέ,
Ἐκάβη — τί δράσω; πότερα προσπέσω γόνυ
Ἀγαμέμνωνος τοῦδ' ἢ φέρω σιγῇ κακά;

Ἀγαμέμνων

τί μοι προσώπῳ νῶτον ἐγκλίνασα σὸν
δύρη^{xcvii}, τὸ πραχθὲν δ' οὐ λέγεις; τίς ἔσθ' ὄδε;

740

Ἐκάβη

ἀλλ', εἴ με δούλην πολεμίαν θ' ἠγούμενος
γονάτων ἀπώσαιτ', ἄλγος ἂν προσθείμεθ' ἂν.

Ἀγαμέμνων

οὔτοι πέφυκα μάντις, ὥστε μὴ κλύων
ἐξιστορῆσαι σῶν ὁδὸν βουλευμάτων.

Ἐκάβη

ἄρ' ἐκλογίζομαί γε πρὸς τὸ δυσμενὲς
μᾶλλον φρένας τοῦδ', ὄντος οὐχὶ δυσμενοῦς;

745

Ἀγαμέμνων

εἴ τοί με βούλη^{xcviii} τῶνδε μηδὲν εἰδέναι,
ἔς ταῦτόν ἦκεις· καὶ γὰρ οὐδ' ἐγὼ κλύειν.

Ἐκάβη

οὐκ ἂν δυναίμην τοῦδε τιμωρεῖν ἄτερ
τέκνοισι τοῖς ἐμοῖσι. τί στρέφω τάδε;
τολμᾶν ἀνάγκη, κἂν τύχῳ κἂν μὴ τύχῳ.
Ἀγάμεμνον, ἰκετεύω σε τῶνδε γουνάτων
καὶ σοῦ γενείου δεξιᾶς τ' εὐδαίμονος.

750

dizem-me que argivo não é!

735

Hécuba

Miserável, falo de mim mesma quando te falo:
Hécuba, o que fazer? Me curvo aos joelhos
de Agamenão aqui, ou aguento calada meus males?

Agamêmnon

Por que gemes virando as costas para mim
e não contas o ocorrido? Quem é este?

740

Hécuba

Mas, se me considerando escrava e inimiga,
me afasta de seus joelhos, somaríamos mais dor!

Agamêmnon

Não nasci adivinho para, sem ter escutado,
estar informado do rumo dos teus planos!

Hécuba

Será que estou considerando muito hostil
o ânimo deste aí, não sendo ele hostil?

745

Agamêmnon

Se queres mesmo que eu não saiba de nada,
estás de acordo comigo! Porque eu nem quero ouvir!

Hécuba

Eu não poderia vingar minhas crias sem esse aí!
Por que estou às voltas com isso? É preciso
arriscar! Tanto se consigo como se não consigo!
Agamenão, te suplico, por estes joelhos, pela
sua barba e a bem-aventurada mão direita.

750

Ἀγαμέμνων

τί χρῆμα μαστεύουσα; μῶν ἐλεύθερον
αἰῶνα θέσθαι; ῥάδιον γάρ ἐστί σοι.

755

Ἐκάβη

οὐ δῆτα· τοὺς κακοὺς δὲ τιμωρουμένη
αἰῶνα τὸν σύμπαντα δουλεύειν θέλω.

Ἀγαμέμνων

καὶ δὴ τίν' ἡμᾶς εἰς ἐπάρκεσιν καλεῖς;

Ἐκάβη

οὐδέν τι τούτων ὧν σὺ δοξάζεις, ἄναξ.
ὀρᾶς νεκρὸν τόνδ' οὗ καταστάζω δάκρυ;

760

Ἀγαμέμνων

ὀρῶ· τὸ μέντοι μέλλον οὐκ ἔχω μαθεῖν.

Ἐκάβη

τοῦτόν ποτ' ἔτεκον κᾶφερον ζώνης ὑπο.

Ἀγαμέμνων

ἔστιν δὲ τίς σῶν οὗτος, ὃ τλήμων, τέκνων;

Ἐκάβη

οὐ τῶν θανόντων Πριαμιδῶν ὑπ' Ἰλίῳ.

Ἀγαμέμνων

ἦ γάρ τιν' ἄλλον ἔτεκες ἢ κείνους, γύναι;

765

Ἐκάβη

ἀνόνητά γ', ὡς ἔοικε, τόνδ' ὄν εισορᾶς.

Agamêmnon

Que coisa desejas? Por acaso: pôr tua vida
em liberdade? Na verdade, isso é fácil para ti!

755

Hécuba

De jeito nenhum! Antes, para serem punidos os maus,
quero ser escrava toda minha vida!

Agamêmnon

Mas então, para qual socorro nos clamas?

Hécuba

Não é nada disso que pensa, Senhor!
Vê este morto, por quem derramo lágrimas?

760

Agamêmnon

Vejo! Mas eu realmente não posso adivinhar!

Hécuba

A este carreguei em meu ventre e um dia pari!

Agamêmnon

Qual dos teus meninos é este, ó infeliz?

Hécuba

É de Príamo, não é dos que morreram aos pés de Ílion.

Agamêmnon

Pois então, pariste outro além daqueles, mulher?

765

Hécuba

E em vão, como parece, esse aí que vê!

Ἀγαμέμνων
ποῦ δ' ὦν ἐτύγχαν', ἠνίκ' ὄλλυτο πτόλις;

Ἐκάβη
πατήρ νιν ἐξέπεμψεν ὀρρωδῶν θανεῖν.

Ἀγαμέμνων
ποῖ τῶν τότε' ὄντων χωρίσας τέκνων μόνον;

Ἐκάβη
ἐς τήνδε χώραν, οὔπερ ἠύρέθη θανῶν.

770

Ἀγαμέμνων
πρὸς ἄνδρ' ὃς ἄρχει τῆσδε Πολυμήστωρ χθονός;

Ἐκάβη
ἐνταῦθ' ἐπέμφθη πικροτάτου χρυσοῦ φύλαξ.

Ἀγαμέμνων
θνήσκει δὲ πρὸς τοῦ καὶ τίνος πότμου τυχῶν;

Ἐκάβη
τίνος γ' ὑπ' ἄλλου; Θρήξ νιν ὤλεσε ξένος.

Ἀγαμέμνων
ὃ τλήμον' ἦ που χρυσὸν ἠράσθη λαβεῖν;

775

Ἐκάβη
τοιαῦτ', ἐπειδὴ συμφορὰν ἔγνω Φρυγῶν.

Ἀγαμέμνων
ἠῦρες δὲ ποῦ νιν; ἦ τίς ἤνεγκεν νεκρόν;

Agamêmnon

E onde se encontrava quando foi tomada a cidade?

Hécuba

O pai mandou ele em segredo, temendo que morresse!

Agamêmnon

Neste caso, pra onde o afastou, o único vivo dos meninos?

Hécuba

Pra esta terra! Exatamente onde foi encontrado morto!

770

Agamêmnon

Com Poliméstor, o homem que comanda esta região?

Hécuba

Foi enviado pra cá, guardião de um ouro muito amargo!

Agamêmnon

E por quem foi morto? Que destino encontrou?

Hécuba

E por quem mais? O hóspede trácio o destruiu!

Agamêmnon

Que infeliz! É porque queria ficar com o ouro?

775

Hécuba

Isso mesmo! Depois que ficou sabendo do desastre dos frígios!

Agamêmnon

E encontraste este aí nalguma parte ou alguém trouxe o corpo?

Ἐκάβη
ἦδ', ἐντυχοῦσα ποντίας ἀκτῆς ἔπι.

Ἀγαμέμνων
τοῦτον ματεύουσ' ἢ πονοῦσ' ἄλλον πόνον;

Ἐκάβη
λούτρ' ὄχετ' οἴσους' ἐξ ἀλὸς Πολυξένη.

780

Ἀγαμέμνων
κτανών νιν, ὡς ἔοικεν, ἐκβάλλει ξένος.

Ἐκάβη
θαλασσόπλαγκτόν γ', ὧδε διατεμὼν χροά.

Ἀγαμέμνων
ῶ σχετλία σὺ τῶν ἀμετρήτων πόνων.

Ἐκάβη
ὄλωλα κοῦδέν λοιπόν, Ἀγάμεμνον, κακῶν.

Ἀγαμέμνων
φεῦ φεῦ· τίς οὔτω δυστυχῆς ἔφυ γυνή;

785

Ἐκάβη
οὐκ ἔστιν, εἰ μὴ τὴν Τύχην αὐτὴν λέγοις.
ἀλλ' ὧνπερ οὔνεκ' ^{xcix} ἀμφὶ σὸν πίπτω γόνυ
ἄκουσον. εἰ μὲν ὄσια σοι παθεῖν δοκῶ,
στέργοιμι' ἄν· εἰ δὲ τοῦμπαλιν, σὺ μοι γενοῦ
τιμωρὸς ἀνδρός, ἀνοσιωτάτου ξένου,
ὃς οὔτε τοὺς γῆς νέρθεν οὔτε τοὺς ἄνω
δείσας δέδρακεν ἔργον ἀνοσιώτατον,
[κοινης τραπέζης πολλάκις τυχὼν ἐμοί,

790

Hécuba

Esta aqui encontrou por acaso na orla do mar!

Agamêmnon

Procurando por ele ou outra coisa fazendo?

Hécuba

Foi buscar água do mar pra preparar o corpo de Polixena!

780

Agamêmnon

Como parece, após matar, o hóspede o lançou fora!

Hécuba

Ficou zanzando pelo mar, e por isso a pele dilacerada!

Agamêmnon

Malfadada tu pelas dores sem medida!

Hécuba

Estou perdida, Agamenão! Não falta mais nenhum mal!

Agamenão

Ai de ti!! Que mulher é assim tão mísera?

785

Hécuba

Não tem! A não ser que esteja falando da Desgraça em pessoa!

Mas olha, escute o porquê de eu me jogar nos seus joelhos:

Se parecer pro senhor que sofro de acordo com as leis divinas

vou me contentar! Mas se for o contrário, o senhor se tornará,

pra mim, vingador deste homem, do hóspede mais profano,

que sem medo dos que estão debaixo e em cima da terra

acabou de cumprir a obra mais profana...

790

Tendo dividido a mesa comigo muitas vezes,

ξενίας τ' ἀριθμῶ πρῶτα τῶν ἐμῶν^c φίλων,
 τυχῶν δ' ὅσων δεῖ καὶ λαβῶν προμηθίαν 795
 ἔκτεινε· τύμβου δ', εἰ κτανεῖν ἐβούλετο,
 οὐκ ἠξίωσεν ἀλλ' ἀφῆκε πόντιον.]
 ἡμεῖς μὲν οὖν δοῦλοι τε κάσθeneῖς ἴσως·
 ἀλλ' οἱ θεοὶ σθένουσι χῶ κείνων κρατῶν
 νόμος· νόμῳ γὰρ τοὺς θεοὺς ἡγούμεθα 800
 καὶ ζῶμεν ἄδικα καὶ δίκαι' ὠρισμένοι·
 ὅς ἐς σ' ἀνελθῶν εἰ διαφθαρήσεται,
 καὶ μὴ δίκην δώσουσιν οἵτινες ξένους
 κτείνουσιν ἢ θεῶν ἱερά τολμῶσιν φέρειν,
 οὐκ ἔστιν οὐδὲν τῶν ἐν ἀνθρώποις ἴσον. 805
 ταῦτ' οὖν ἐν αἰσχυρῷ θέμενος αἰδέσθητί με·
 οἴκτιρον ἡμᾶς, ὡς γραφεύς τ' ἀποσταθεὶς
 ἰδοῦ με κἀνάθρησον οἷ' ἔχω κακά·
 τύραννος ἦ ποτ', ἀλλὰ νῦν δούλη σέθεν,
 εὐπαις ποτ' οὔσα, νῦν δὲ γραῦς ἄπαις θ' ἅμα, 810
 ἄπολις ἔρημος, ἀθλιωτάτη βροτῶν.
 οἴμοι τάλαινα, ποῖ μ' ὑπεξάγεις πόδα;
 ἔοικα πράξειν οὐδέν· ὃ τάλαιν' ἐγώ.
 τί δῆτα θνητοὶ τᾶλλα μὲν μαθήματα
 μοχθοῦμεν ὡς χρῆ πάντα καὶ ματεύομεν, 815
 πειθῶ δὲ τὴν τύραννον ἀνθρώποις μόνην
 οὐδέν τι μᾶλλον ἐς τέλος σπουδάζομεν
 μισθοὺς διδόντες μανθάνειν, ἴν' ἦν ποτε
 πείθειν ἅ τις βούλοιο τυγχάνειν θ' ἅμα;
 τί^{ci} οὖν ἔτ' ἂν τις ἐλπῖσαι πράξειν καλῶς; 820
 οἱ μὲν γὰρ ὄντες παῖδες οὐκέτ' εἰσὶ μοι,
 αὕτη δ' ἐπ' αἰσχυροῖς αἰχμάλωτος οἴχομαι,
 καπνὸν δὲ πόλεως τόνδ' ὑπερθρώσκονθ' ὀρῶ.
 καὶ μὴν (ἴσως μὲν τοῦ λόγου κενὸν τόδε,
 Κύπριν προβάλλειν, ἀλλ' ὅμως εἰρήσεται) 825
 πρὸς σοῖσι πλευροῖς παῖς ἐμὴ κοιμίζεται

e pela quantidade de vezes que dividiu a hospitalidade,
 era tido como meu amigo, como é de lei! E pra se 795
 prevenir, matou! Se queria matar... nem considerou digno
 de uma tumba, mas despachou no mar!
 Nós mesmas, escravas e fracas... sem dúvida...
 mas os deuses têm a força e uma coisa que sobre eles
 tem poder: a lei! Por que é pela lei que acreditamos 800
 nos deuses, e vivemos separando justiça e injustiça!
 Lei que vai ser destruída... Se estando em suas mãos,
 não fizer justiça com os hóspedes que matam
 ou se atrevem a levar o que é consagrado aos
 deuses... já não terá igualdade entre os homens! 805
 Então reconheça que isso é vergonhoso, me respeite e
 tenha piedade de nós! Se afaste, como um pintor,
 olhe pra mim e esmiúce os males que carrego!
 Antes eu era rainha, mas agora, sua escrava! Antes tinha
 bons filhos, e agora, velha e sem filhos ao mesmo tempo! 810
 Sem cidade! Sozinha! A mais desgraçada dos mortais!
 Ai de mim, desafortunada! Pra donde desvia seus pés?
 Acho que não vou conseguir nada! Ô desafortunada que sou!
 Por que é que os mortais se cansam desse jeito pra aprender
 as coisas, como é necessário, e todos buscamos isso? 815
 A persuasão é a única rainha pros homens!
 Nos esforçamos mais que tudo pra aprender bem!
 Pagamos o preço pra que a gente possa, um dia,
 convencer e vencer, ao mesmo tempo, quem a gente quiser.
 Pois então por que é que alguém esperaria ter a vitória? 820
 Porque as crias que eu tinha, já não existem pra mim!
 E eu mesma... que vexame... prisioneira! Estou perdida!
 E vejo aquela fumaça que se levanta sobre a cidade!
 Além disso – talvez seja em vão esta alegação,
 usar Afrodite como pretexto; mas mesmo assim vou falar – 825
 em seus braços dorme minha cria, a sacerdotisa

[ἢ φοιβάς, ἦν καλοῦσι Κασάνδραν Φρύγες].
 ποῦ τὰς φίλας δῆτ' εὐφρόνας δείξεις^{cii}, ἄναξ,
 ἢ τῶν ἐν εὐνῇ φιλάτων ἀσπασμάτων
 χάριν τίν' ἔξει παῖς ἐμή, κείνης δ' ἐγώ; 830
 ἐκ τοῦ σκότου τε τῶν τε νυκτερησίων
 φίλτρων μέγιστη γίγνεται βροτοῖς χάρις.^{ciii}
 ἄκουε δὴ νυν· τὸν θανόντα τόνδ' ὀρᾷς;
 τοῦτον καλῶς δρῶν ὄντα κηδεστὴν σέθεν
 δράσεις. ἐνός μοι μῦθος ἐνδεῆς ἔτι 835
 εἴ μοι γένοιτο φθόγγος ἐν βραχίουσιν^{civ}
 καὶ χερσὶ καὶ κόμαισι καὶ ποδῶν βάσει
 ἢ Δαιδάλου τέχναισιν ἢ θεῶν τινος,
 ὡς πάνθ' ὀμαρτῆ σῶν ἔχουσιν γουνάτων
 κλαίοντ', ἐπισκῆπτοντα παντοίους λόγους. 840
 ὦ δέσποτ', ὦ μέγιστον Ἑλλησιν φάος,
 πιθοῦ, παράσχεε χεῖρα τῇ πρεσβύτιδι
 τιμωρόν, εἰ καὶ μηδέν ἐστίν, ἀλλ' ὅμως.
 ἐσθλοῦ γὰρ ἀνδρὸς τῇ δίκη θ' ὑπηρετεῖν
 καὶ τοὺς κακοὺς δρᾶν πανταχοῦ κακῶς ἀεὶ. 845

Χορός

δεινόν γε, θνητοῖς ὡς ἅπαντα συμπίτνει,
 καὶ τῆς ἀνάγκης^{cv} οἱ νόμοι διώρισαν,
 φίλους τιθέντες τοὺς γε πολεμιοτάτους
 ἐχθροὺς τε τοὺς πρὶν εὐμενεῖς ποιούμενοι.

Ἀγαμέμνων

ἐγὼ σέ^{cv} καὶ σὸν παῖδα καὶ τύχας σέθεν, 850
 Ἐκάβη, δι' οἴκτου χεῖρά θ' ἱκεσίαν ἔχω,
 καὶ βούλομαι θεῶν θ' οὔνεκ^{cvii} ἀνόσιον ξένον
 καὶ τοῦ δικαίου τήνδε σοι δοῦναι δίκην,
 εἴ πως φανείη γ' ὥστε σοὶ τ' ἔχειν καλῶς,
 στρατῶ τε μὴ δόξαιμι Κασάνδρας χάριν 855

de Apolo, a que os frígios chamam de Cassandra,
 Como vai mostrar que as noites são, de vera, prazerosas?
 Ou... pelos riquíssimos abraços na cama,
 que presente a minha cria vai receber, e eu por ela? 830
 O maior presente pros mortais nasce
 da escuridão e dos carinhos noturnos.
 E agora escute: Está vendo este morto?
 Fazendo algo bom por este, vai fazer por quem
 é seu parente. Meu relato precisa ainda de uma coisa, 835
 e eu queria ter voz nos meus braços,
 nas mãos, nos cabelos e na sola dos pés –
 por arte de Dédalo ou de algum deus –
 pra que todas essas vozes juntas agarrassem chorando
 seus joelhos, esmiuçando todo tipo de argumento. 840
 Ô meu dono, ô luz máxima pros gregos, se
 convença, vai! Dê uma mão vingadora pra esta velha!
 Mesmo que eu não seja nada, faça assim mesmo!
 Porque é normal homem nobre fazer justiça e fazer
 sempre o mau pros que são maus, de qualquer jeito! 845

Coro

É terrível como tudo cai em cima dos mortais!
 E as leis da necessidade determinam
 que os maiores inimigos se tornem amigos
 e que sejam odiosos os que antes eram benfeitores!

Agamêmnon

Eu tenho piedade de ti, da tua descendência, 850
 da tua sorte, Hécuba, por causa da tua mão suplicante;
 e por isso também quero que o hóspede profano
 te pague esta pena, pelos deuses e pela justiça.
 Se de algum modo, essa pena parecesse... assim...
 boa pra ti, sem dar a entender para o exército que eu quis 855

Θρήκης ἄνακτι τόνδε βουλευσαι φόνον.
ἔστιν γὰρ ἧ̄ ταραγμὸς ἐμπέπτωκέ μοι·
Τὸν ἄνδρα τοῦτον φίλιον ἠγεῖται στρατός,
τὸν καθανόντα δ' ἐχθρόν· εἰ δ' ἐμοὶ^{cviii} φίλος
ὄδ' ἐστί, χωρὶς τοῦτο κοῦ κοινὸν στρατῶ.
πρὸς ταῦτα φρόντιζ'· ὡς θέλοντα μὲν μ' ἔχεις
σοὶ ξυμπονῆσαι καὶ ταχὺν προσαρκέσαι,
βραδὺν δ', Ἀχαιοῖς εἰ διαβληθήσομαι.

Ἐκάβη
φεῦ.
οὐκ ἔστι θνητῶν ὅστις ἔστ' ἐλεύθερος·
ἢ χρημάτων γὰρ δοῦλός ἐστιν ἢ τύχης,
ἢ πλῆθος αὐτὸν πόλεος ἢ νόμων γραφαὶ
εἵργουσι χρῆσθαι μὴ κατὰ γνώμην τρόποις.
ἐπεὶ δὲ ταρβεῖς τῷ τ' ὄχλῳ πλέον νέμεις,
ἐγὼ σε θήσω τοῦδ' ἐλεύθερον φόβου.
σύνισθι μὲν γάρ, ἦν τι βουλευσω κακὸν
τῷ τόνδ' ἀποκτείναντι, συνδράσης δὲ μή.
ἦν δ' ἐξ Ἀχαιῶν θόρυβος ἢ 'πικουρία
πάσχοντος ἀνδρὸς Θρηκὸς οἷα πείσεται
φανῆ τις, εἴργε μὴ δοκῶν ἐμὴν χάριν.
τὰ δ' ἄλλα — θάρσει — πάντ' ἐγὼ θήσω καλῶς.

Ἀγαμέμνων
πῶς οὖν; τί δράσεις; πότερα φάσγανον χερὶ
λαβοῦσα γραιὰ φῶτα βάρβαρον κτενεῖς,
ἢ φαρμάκοισιν ἢ 'πικουρία τινί;
τίς σοι ξυνέσται χεῖρ; πόθεν κτήση^{cix} φίλους;

Ἐκάβη
στέγαι κεκεύθασ' αἶδε Τρωάδων ὄχλον.

o assassinato do rei trácio por causa de Cassandra...

Na verdade, há uma preocupação que me persegue:

O exército considera amigo aquele homem
e este caído morto aí, um inimigo! E se este aí é
querido para mim, isso não importa ao exército!

860

Pensa nisso: Tu me tens bem disposto a
colaborar e ajudar rapidamente, mas
bem lento pra ser desacreditado pelos aqueus.

Hécuba

Droga!

Não tem nenhum dos mortais que seja livre!

Porque ora é escravo das riquezas, ora do destino,
ora do povo de sua cidade; e ora os documentos da lei
proíbem tramitar sua vontade de modo acertado.

865

Mas como o senhor tem medo e lida mais com a multidão,
eu vou te livrar deste medo.

E se eu desejar algum mal contra quem matou
este aqui, seja meu cúmplice, mas sem ajudar.

870

E se tiver algum tumulto ou ajuda dos aqueus quando
o homem trácio sofrer como vai sofrer; e denunciar
algo, impeça sem parecer que me faz um favor.

Quanto ao resto, coragem... vou tramar tudo muito bem!

875

Agamêmnon

E como? O que farás? Matarás o primata bárbaro
pegando uma espada com tua velha mão?

Ou com ervas e com ajuda de alguém? Que braço vai
colaborar contigo? Onde conseguirás amigos?

Hécuba

Estas tendas guardam uma turba de troianas.

880

Ἀγαμέμνων

τάς αἰχμαλώτους εἶπας, Ἑλλήνων ἄγραν;

Ἐκάβη

σὺν^{cx} ταῖσδε τὸν ἐμὸν φονέα τιμωρήσομαι.

Ἀγαμέμνων

καὶ πῶς γυναιξὶν ἀρσένων ἔσται κράτος;

Ἐκάβη

δεινὸν τὸ πλῆθος σὺν δόλῳ τε δύσμαχον.

Ἀγαμέμνων

δεινόν· τὸ μέντοι θῆλυ μέμφομαι γένος.

885

Ἐκάβη

τί δ' ; οὐ γυναιῖκες εἶλον Αἰγύπτου τέκνα

καὶ Λῆμνον ἄρδην ἀρσένων ἐξώκισαν;

ἀλλ' ὧς γενέσθω· τόνδε μὲν μέθες λόγον,

πέμψον δέ μοι τήνδ' ἀσφαλῶς διὰ στρατοῦ

γυναῖκα. καὶ σὺ Θρηκὶ πλαθεῖσα ξένῳ

890

λέξον· Καλεῖ σ' ἄνασσα δὴ ποτ' Ἰλίου

Ἐκάβη, σὸν οὐκ ἔλασσον ἢ κείνης χρέος,

καὶ παῖδας, ὧς δεῖ καὶ τέκν' εἰδέναι λόγους

τοὺς ἐξ ἐκείνης. τὸν δὲ τῆς νεοσφαγοῦς

Πολυξένης ἐπίσχες, Ἀγάμεμνον, τάφον,

895

ὧς τῶδ' ἀδελφῶ πλησίον μιᾷ φλογί,

δισσὴ μέριμνα μητρὶ, κρυφθῆτον χθονί.

Ἀγαμέμνων

ἔσται τάδ' οὕτω· καὶ γὰρ εἰ μὲν ἦν στρατῶ

πλοῦς, οὐκ ἂν εἶχον τήνδε σοὶ δοῦναι χάριν·

νῦν δ', οὐ γὰρ ἴησ' οὐρίους^{cxī} πνοᾶς θεός,

900

Agamêmnon

Falas das prisioneiras, recompensa dos Gregos?

Hécuba

É com estas aí que vou castigar meu assassino.

Agamêmnon

E como as mulheres vão ter mais força que os homens?

Hécuba

Com artimanha... a multidão é terrível e invencível!

Agamêmnon

Terrível! Mas eu reprovo a raça feminina!

885

Hécuba

E daí? As mulheres não prenderam as crias de Egito;

e Lemnos, não despovoaram totalmente de machos?

Mas que seja! Deixe de palavrório e, por mim,

envie, em segurança através do exército,

esta mulher aqui. – E você, se acheque ao hóspede trácio

890

e diga a ele: Hécuba te chama, a que antes era rainha

de Troia. É de seu interesse! Também suas crias,

as crianças também têm que ouvir

as palavras dela! – E, Agamenão, atrasa o velório

de Polixena, a que acabou de ser morta,

895

pra que os dois irmãos, duas agonias pra uma mãe,

sejam velados numa só chama!

Agamêmnon

Assim será! Na verdade, se o exército pudesse

navegar, eu não poderia te permitir esse favor!

Mas agora, já que um deus não desperta a viração,

900

μένειν ἀνάγκη πλοῦν ὀρῶντας ἠσύχους^{cxii}.
γένοιτο δ' εὖ πως· πᾶσι γὰρ κοινὸν τόδε,
ἰδίᾳ θ' ἐκάστω καὶ πόλει, τὸν μὲν κακὸν
κακὸν τι πάσχειν, τὸν δὲ χρηστὸν εὐτυχεῖν. 905

Χορός

σὺ μὲν, ὦ πατρις Ἰλιάς,
τῶν ἀπορθήτων πόλις οὐκέτι λέξῃ·
τοῖον Ἑλλάνων νέφος ἀμφί σε κρύπτει
δορὶ δὴ δορὶ πέρσαν.
ἀπὸ δὲ στεφάναν κέκαρ- 910
σαι πύργων, κατὰ δ' αἰθάλου
κηλὶδ' οἰκτροτάταν κέχρωσαι.
τάλαιν', οὐκέτι σ' ἐμβατεύσω.^{cxiii}

μεσονύκτιος ὠλλύμαν,
ἦμος ἐκ δεῖπνων ὕπνος ἠδὺς ἐπ' ὄσσοις 915
σκίδνεται, μολπᾶν δ' ἄπο καὶ χοροποιὸν^{cxiv}
θυσιᾶν καταλύσας

πόσις ἐν θαλάμοις ἔκει-
το, ξυστὸν δ' ἐπὶ πασσάλῳ, 920
ναύταν οὐκέθ' ὀρῶν ὄμιλον
Τροίαν Ἰλιάδ' ἐμβεβῶτα.^{cxv}

ἐγὼ δὲ πλόκαμον ἀναδέτοις
μίτραισιν ἐρρυθμιζόμενα
χρυσέων ἐνόπτρων λεύσσουσ' ἀτέρμονας εἰς αὐγάς,^{cxvi} 925
ἐπιδέμνιος ὡς πέσοιμ' ἐς εὐνάν.

ἀνὰ δὲ κέλαδος ἔμολε πόλιν·
κέλευσμα δ' ἦν κατ' ἄστῳ Τροίας τόδ'· ᾧ^{cxvii}
παῖδες Ἑλλάνων, πότε δὴ πότε τὰν 930
Ἰλιάδα σκοπιᾶν
πέρσαντες ἤξετ' οἴκους;

temos que ficar olhando o percurso, com tranquilidade!
Que tudo dê certo! Porque isso é igual para todos,
para cada um e para cidade: que quem é ruim
sofra algo ruim; e quem é bom, seja feliz! 905

Coro

Ô pátria troiana, não serás chamada
cidade, das não demolidas!
A nuvem grega te cerca e te esconde,
com lança, com lança destruída!
A coroa de torres ruída 910
Sob uma capa de cinzas, nuas,
coberta... miserável, coberta... lamentável,
não mais correrei nas ruas suas!

Era meia-noite... arrasada!
Depois do jantar, doce sonho nos olhos se espalha. 915
Depois do canto,
acabado o sacrifício que rege a dança
o esposo na cama deita,
no cravo, a lança! 920
Já não vê a tropa marinha
não vê Troia invadida, não vê Ílion perdida!

E eu prendia
o cabelo numa touca
olhando o brilho infinito 925
do espelho dourado
pra na cama me atirar!
Invadiu a cidade, subiu o grito, e um rogo se ouvia, era este:
Ô filhos dos gregos, 930
destruída a atalaia de Ílion, à vossa cidade,
quando é que voltareis, quando é?

λέχη δὲ φίλια μονόπεπλος
λιποῦσα, Δωρίς ὡς κόρα,
σεμνὰν προσίζουσ' οὐκ ἦνυσ' Ἄρτεμιν ἅ τλάμων^{cxviii} 935
ἄγομαι δὲ θανόντ' ἰδοῦσ' ἀκοίταν
τὸν ἐμὸν ἄλιον ἐπὶ πέλαγος·
πόλιν τ' ἀποσκοποῦσ', ἐπεὶ νόστιμον^{cxix}
ναῦς ἐκίνησεν πόδα καὶ μ' ἀπὸ γᾶς 940
ᾠρίσεν Ἰλιάδος,
τάλαιν', ἀπεῖπον ἄλγει,

τὰν τοῖν Διοσκούροιν Ἑλέναν κάσιν Ἰδαῖόν τε βούταν
αἰνόπαριν κατάρρα 945
διδούσ', ἐπεὶ με γᾶς ἐκ πατρώας
ἀπώλεσεν ἐξώκισέν τ'
οἴκων γάμος, οὐ γάμος ἄλλ'
ἀλάστορός τις οἰζύς·
ἂν μήτε πέλαγος ἄλιον ἀπαγάγοι πάλιν, 950
μήτε πατρῶον ἵκοιτ' ἐς οἶκον.^{cxx}

Πολυμήστωρ
ᾧ φίλατ' ἀνδρῶν Πρίαμε, φιλότατη δὲ σύ,
Ἑκάβη, δακρῦω σ' εἰσορῶν πόλιν τε σὴν
τὴν τ' ἀρτίως θανοῦσαν ἔκγονον σέθεν. 955
φεῦ·
οὐκ ἔστιν οὐδὲν πιστὸν^{cxxi}, οὔτ' εὐδοξία
οὔτ' αὖ καλῶς πράσσοντα μὴ πράξειν κακῶς.
φύρουσι δ' αὐτὰ^{cxxii} θεοὶ πάλιν τε καὶ πρόσσω
ταραγμὸν ἐντιθέντες, ὡς ἀγνωσία
σέβωμεν αὐτούς. ἀλλὰ ταῦτα μὲν τί δεῖ 960
θρηνεῖν, προκόπτοντ' οὐδὲν ἐς πρόσθεν κακῶν;
σὺ δ', εἴ τι μέμφη^{cxxiii} τῆς ἐμῆς ἀπουσίας,
σχές· τυγχάνω γὰρ ἐν μέσοις Θρήκης ὄροις
ἀπῶν, ὅτ' ἦλθες δεῦρ'· ἐπεὶ δ' ἀφικόμην,

Só com uma túnica, amado leito deixei,
como se fosse uma moça dória
e mesmo a Artêmis me humilhei... nada consegui! Sou escória! 935
depois de ver alguém a meu marido matar,
fui levada pelo abismo do mar.

E vendo a cidade ao longe, depois que moveu a embarcação
seu pé regressante 940
e da terra Ilíada zarpou,
morri de paixão.

Pragas rogamos pra Helena, irmã dos Dióscoros, e pro pastor
do monte Ida, maldito Páris. 945

Da terra de meus pais fui banida,
e meu lar destruído
por esse casório que nem é casório,
mas é aflição de uma alma atormentada.
Que pelo salgado mar Helena não seja levada, 950
nem alcance na pátria, seu lar!

Poliméstor

Ô Príamo, o mais querido dos homens, e também você,
Hécuba, a mais querida, choro de te ver, a sua cidade,
e a nascida de você que acabou de bater as botas! 955

Diaxo!

Não tem mais nada honrado mesmo! Nem boa fama,
nem quem é feliz, nem quem é mau!
Os próprios deuses misturam e confundem
o antes e o depois, pra que a gente respeite eles
na ignorância. Mas de que adianta lamuriar estas 960
coisas, se não ajuda em nada pros males adiante?
E você, se em algo reprovos minha ausência,
pode ir parando! Porque quando você chegou aqui
eu estava lá pela fronteira da Trácia.

ἤδη πόδ' ἔξω δωμαίων αἶροντί μοι 965
ἐς ταῦτόν ἦδε συμπίτνει δμοῖς σέθεν
λέγουσα μύθους, ὧν κλύων ἀφικόμην.

Ἐκάβη
αἰσχύνομαί σε προσβλέπειν ἐναντίον,
Πολυμήστορ, ἐν τοιοῖσδε κειμένη κακοῖς.
ὄτω γὰρ ὄφθην εὐτυχοῦσ', αἰδώς μ' ἔχει 970
ἐν τῷδε πότμῳ τυγχάνουσ' ἴν' εἰμι νῦν
κούκ ἂν δυναίμην προσβλέπειν ὀρθαῖς κόραις.
ἀλλ' αὐτὸ μὴ δύσνοιαν ἠγήση σέθεν,
[Πολυμήστορ· ἄλλως δ' αἰτιόν τι καὶ νόμος,
γυναῖκας ἀνδρῶν μὴ βλέπειν ἐναντίον.] 975

Πολυμήστωρ
καὶ θαυμά γ' οὐδέν. ἀλλὰ τίς χρεία σ' ἐμοῦ;
τί χρῆμ' ἐπέμψω τὸν ἐμὸν ἐκ δόμων πόδα;

Ἐκάβη
ἴδιον ἐμαυτῆς δὴ τι πρὸς σὲ βούλομαι
καὶ παῖδας εἰπεῖν σοῦς· ὀπάονας δέ μοι
χωρὶς κέλευσον τῶνδ' ἀποστῆναι δόμων. 980

Πολυμήστωρ
χωρεῖτ', ἐν ἀσφαλεῖ γὰρ ἦδ' ἐρημία.
φίλη μὲν εἶ σύ, προσφιλές δέ μοι τόδε
στράτευμ' Ἀχαιῶν. ἀλλὰ σημαίνειν σὲ χρῆν·
τί χρῆ τὸν εὖ πράσσοντα μὴ πράσσουσιν εὖ
φίλοις ἐπαρκεῖν; ὡς ἔτοιμός εἰμ' ἐγώ. 985

Ἐκάβη
πρῶτον μὲν εἰπέ παῖδ' ὄν ἐξ ἐμῆς χερὸς
Πολύδωρον ἔκ τε πατρὸς ἐν δόμοις ἔχεις,

E depois que tornei, quando já ia tirando os pés
do palácio, me veio de encontro esta criada sua,
tagarelando seus motivos. Pronto que escutei, saí ligeiro. 965

Hécuba

Estando eu nessa desgraceira toda, tenho vergonha
de te olhar de frente, Poliméstor.

Porque dos que me viram bem-aventurada, 970

tenho vergonha deste destino que me veio agora!

E eu não poderia olhar cara a cara!

Mas não pense que é desafeição com você,

Poliméstor. E por outro lado, ainda tem o costume:

As mulheres não olham de frente os homens! 975

Poliméstor

Isso não me estranha! Mas o que necessita de mim?

Porque era necessário eu tirar os pés do palácio?

Hécuba

É uma coisa minha o que quero te contar, e

pras suas crias. Mas manda seus acompanhantes

pra longe, que não estejam nestas tendas! 980

Poliméstor

Saiam, a retirada é segura! Você é amiga,

e esse exército dos Aqueus é querido

pra mim! Mas... você deve falar:

Em que, afinal, quem está bem, deve ajudar a

amiga que não está bem? Porque eu me disponho! 985

Hécuba

Ah! Primeiro fala pra mim de meu filho, Polidoro,

o que pelas minhas mãos e do pai, você tem no palácio!

εἰ ζῆ· τὰ δ' ἄλλα δευτερόν σ' ἐρήσομαι.

Πολυμήστωρ

μάλιστα· τοῦκείνου μὲν εὐτυχεῖς μέρος.

Ἐκάβη

ᾧ φίλταθ', ὡς εὔ καξίως λέγεις σέθεν^{cxixiv}.

990

Πολυμήστωρ

τί δῆτα βούλη^{cxxy} δεύτερον μαθεῖν ἐμοῦ;

Ἐκάβη

εἰ τῆς τεκούσης τῆσδε μέμνηταί τί που^{cxxyvi};

Πολυμήστωρ

καὶ δεῦρό γ' ὡς σὲ κρύφιος ἐζήτει μολεῖν.

Ἐκάβη

χρυσὸς δὲ σῶς ὄν ἦλθεν ἐκ Τροίας ἔχων;

Πολυμήστωρ

σῶς, ἐν δόμοις γε τοῖς ἐμοῖς φρουρούμενος.

995

Ἐκάβη

σῶσόν νυν αὐτὸν μηδ' ἔρα τῶν πλησίον.

Πολυμήστωρ

ἦκιστ'· ὀναίμην τοῦ παρόντος, ᾧ γύναι.

Ἐκάβη

οἶσθ' οὖν ἂ λέξαι σοί τε καὶ παισὶν θέλω;

Está vivo? As outras coisas, pergunto em segundo lugar!

Poliméstor

Claro que sim! Quanto a isso, tem sorte!

Hécuba

Olha que amigo tão querido! Como fala bem... e digno de você!

990

Poliméstor

E o que quer saber de mim em segundo lugar?

Hécuba

Se talvez... ele se lembra de sua mãe?

Poliméstor

Mas olha! Também tentava vir aqui te ver escondido!

Hécuba

E o ouro que veio de Troia, está guardado?

Poliméstor

Claro! Olha... Está bem cuidado no meu palácio!

995

Hécuba

Guarde então! E não queira o que é dos vizinhos!

Poliméstor

De jeito maneira, mulher. Que eu desfrute do que tenho!

Hécuba

Pois então! Sabe o que quero dizer pra você e pras suas crias?

Πολυμήστωρ

οὐκ οἶδα· τῷ σῶ τοῦτο σημανεῖς λόγῳ.

Ἐκάβη

ἔστ', ὧ φιληθεῖς ὡς σὺ νῦν ἐμοὶ φιλή^{cxxvii} ...

1000

Πολυμήστωρ

τί χρῆμ' ὃ κάμῃ καὶ τέκν' εἰδέναι χρεών;

Ἐκάβη

... χρυσοῦ παλαιαὶ Πριαμιδῶν κατώρυχες.

Πολυμήστωρ

ταῦτ' ἔσθ' ἃ βούλη^{cxxviii} παιδὶ σημήναι σέθεν;

Ἐκάβη

μάλιστα, διὰ σοῦ γ'· εἶ γὰρ εὐσεβῆς ἀνὴρ.

Πολυμήστωρ

τί δῆτα τέκνων τῶνδε δεῖ παρουσίας;

1005

Ἐκάβη

ἄμεινον, ἦν σὺ κατθάνης, τούσδ' εἰδέναι.

Πολυμήστωρ

καλῶς ἔλεξας· τῆδε καὶ σοφώτερον.

Ἐκάβη

οἶσθ' οὖν Ἀθάνας Ἰλιάδος^{cxxix} ἵνα στέγαι;

Πολυμήστωρ

ἐνταῦθ' ὃ χρυσός ἐστι; σημεῖον δὲ τί;

Poliméstor

Sei não! Isso você vai me dizer com sua palavra!

Hécuba

É que há... ô meu querido... como você é querido pra mim agora!

1000

Poliméstor

Que coisa é que eu e minhas crias temos que saber?

Hécuba

... antigos esconderijos de ouro dos priamidas.

Poliméstor

E é isso que você quer dizer pra sua cria?

Hécuba

É claro, e pela tua boca! Porque você é homem piedoso!

Poliméstor

E por que carece a presença das crianças!

1005

Hécuba

É melhor... se você morre... elas vão saber!

Poliméstor

Bem falado! E isto também é sensato!

Hécuba

Então! Sabe onde está a morada de Atena Troiana?

Poliméstor

O ouro está lá? Tem alguma indicação?

Ἑκάβη
μέλαινα πέτρα γῆς ὑπερτέλλουσ' ἄνω. 1010

Πολυμήστωρ
ἔτ' οὖν τι βούλη τῶν ἐκεῖ φράζειν ἐμοί;

Ἑκάβη
σῶσαί σε χρήμαθ' οἷς συνεξῆλθον θέλω.

Πολυμήστωρ
ποῦ δῆτα; πέπλων ἐντὸς ἢ κρύψασ' ἔχεις;

Ἑκάβη
σκύλων ἐν ὄχλῳ ταῖσδε σφύζεται στέγαις.

Πολυμήστωρ
ποῦ δ'; αἶδ' Ἀχαιῶν ναύλοχοι περιπτυχαί. 1015

Ἑκάβη
ιδία γυναικῶν αἰχμαλωτίδων στέγαι.

Πολυμήστωρ
τᾶνδον δὲ πιστὰ κάρσένων ἐρημία;

Ἑκάβη
οὐδεὶς Ἀχαιῶν ἔνδον ἀλλ' ἡμεῖς μόναί.
ἀλλ' ἔρπ' ἐς οἴκους· καὶ γὰρ Ἀργεῖοι νεῶν
λῦσαι ποθοῦσιν οἴκαδ' ἐκ Τροίας πόδα· 1020
ὡς πάντα πράξας ὧν σε δεῖ στείχης πάλιν
ξὺν παισὶν οὔπερ τὸν ἐμὸν ὄκισας γόνον.

Χορός
οὔπω δέδωκας, ἀλλ' ἴσως δώσεις δίκην·

Hécuba

Uma pedra negra desponha da terra!

1010

Poliméstor

E o que mais quer me avisar de lá?

Hécuba

Quero que guarde as riquezas que vieram comigo!

Poliméstor

E cadê? Estão mocadas dentro da túnica?

Hécuba

Guardadas nestas moradas aí! Num apinhado de sobras!

Poliméstor

E onde? Isso aqui em redor é área dos aqueus!

1015

Hécuba

As moradas das mulheres prisioneiras são separadas!

Poliméstor

Lá dentro é confiável? Não tem nenhum cabra?

Hécuba

Não tem nenhum aqueu dentro! Só nós!

Vamos pra tenda, porque quando acabar tudo o que você tem de fazer, você caminha de volta com suas crias pra aonde deixou meu frangote... e os argivos estão doidinhos pra soltar as amarras dos barcos e ir de Troia pra casa!

1020

Coro

Ainda não cumpriu! Mas vai cumprir com justiça sua pena!

ἀλίμενόν τις ὡς ἐς^{cxxx} ἄντλον πεσῶν 1025

λέχριος ἐκπεσῆ φίλας καρδίας,

ἀμέρσας βίον^{cxxxι}. τὸ γὰρ ὑπέγγυον

Δίκαι καὶ θεοῖσιν οὐ ξυμπίτνει^{cxxxιι},

ὀλέθριον ὀλέθριον κακόν. 1030

ψεύσει σ' ὁδοῦ τῆσδ' ἐλπίς ἢ σ' ἐπήγαγεν

θανάσιμον πρὸς Ἴαιδαν, ὧ^{cxxxιιι} τάλας,

ἀπολέμω δὲ χειρὶ λείψεις βίον.

Πολυμήστωρ

(ἔνδοθεν)^{cxxxiv}

ὦμοι, τυφλοῦμαι φέγγος ὀμμάτων τάλας. 1035

Χορός

ἠκούσατ' ἀνδρὸς Θρηκὸς οἰμωγῆν, φίλαι;

Πολυμήστωρ

ὦμοι μάλ' αὔθις, τέκνα, δυστήνου σφαγῆς.

Χορός

φίλαι, πέπρακται καὶν' ἔσω δόμων κακά.

Πολυμήστωρ

ἀλλ' οὔτι μὴ φύγητε λαιψηρῶ ποδί·

βάλλων γὰρ οἴκων τῶνδ' ἀναρρήξω μυχοῦς. 1040

ιδού, βαρείας χειρὸς ὀρμᾶται βέλος.^{cxxxv}

Χορός

βούλεσθ' ἐπεσπέσωμεν; ὡς ἀκμὴ καλεῖ

Ἐκάβη παρεῖναι Τρωάσιν τε συμμαχοῦς.

Ἐκάβη

ἄρασσε, φείδου μηδέν, ἐκβάλλων πύλας·

Como alguém que cai nas águas sem porto, 1025
cabra safado jogado na terra é pelo próprio coração,
ofuscando a vida. Com a justiça e com os deuses
a obrigação não é jogada na terra não.

Fatal... fatal malvadeza! 1030
Nesse caminho te enganará tua crença!
Ô arruinado! A que te levou pro Hades morrediço! ...
Deixarás a vida por meio de uma mão que não fazia guerra!

Poliméstor
(de dentro)
Maldição! Fui cegado... o brilho maldito dos olhos... 1035

Coro
Amigas, ouviram o queixume do homem trácio?

Poliméstor
Maldição, mais maldição! Crianças... pela morte miserável!

Coro
Amigas, foi consumado um novo mal dentro da tenda!

Poliméstor
Arre! Não vão fugir de mim com pé ligeiro não!
Vou quebrar os cantos desta tenda, jogando... 1040
Olha, um balaço sai de minha pesada mão!

Coro
Querem que a gente entre? – O clímax nos chama
pra estarmos junto de Hécuba e das troianas como aliadas.

Hécuba
Bata forte, não deixe nada... Derrube as portas...

οὐ γάρ ποτ' ὄμμα λαμπρὸν ἐνθήσεις κόραις, 1045
οὐ παῖδας ὄψη^{cxvvi} ζῶντας οὐς ἔκτειν' ἐγώ.

Χορός

ἦ γὰρ καθεῖλες Θρηῖκα, καὶ κρατεῖς, ξένον^{cxvii},
δέσποινα, καὶ δέδρακας οἰάπερ λέγεις;

Ἐκάβη

ὄψη^{cxviii} νιν αὐτίκ' ὄντα δωμάτων πάρος
τυφλὸν τυφλῷ στείχοντα παραφόρῳ ποδί, 1050
παίδων τε δισσωῶν σώμαθ', οὐς ἔκτειν' ἐγὼ
σὺν ταῖς ἀρίσταις Τρωάσιν· δίκην δέ μοι
δέδωκε. χωρεῖ δ', ὡς ὄρας, ὄδ' ἐκ δόμων.
ἀλλ' ἐκποδὼν ἄπειμι κάποστήσομαι
θυμῷ ζέοντι^{cxlix} Θρηῖκι δυσμαχωτάτῳ. 1055

Πολυμήτωρ

ὦμοι ἐγώ, πᾶ βῶ, πᾶ στῶ, πᾶ κέλσω,^{cxl}
τετράποδος βάσιν θηρὸς ὀρεστέρου
τιθέμενος ἐπὶ χειρα κατ' ἵχνος; ποίαν
ἦ ταύταν ἦ τάνδ' ἐξαλλάξω, τὰς^{cxli} 1060
ἀνδροφόνους μάρψαι χρήζων Ἰλιάδας^{cxlii},
αἷ με διώλεσαν;

τάλαιναί κόραι τάλαιναί Φρυγῶν,
ὦ κατάρατοι, 1065

ποῖ καί με φυγᾶ πτώσσουσι μυχῶν;
εἴθε μοι ὀμμάτων αἱματόεν βλέφαρον
ἀκέσαι' ἀκέσαιο τυφλόν,^{cxliii}

Ἄλιε, φέγγος ἐπαλλάξας.

ᾶ ᾶ,

σίγα: κρυπτὰν βάσιν αἰσθάνομαι 1070
τάνδε γυναικῶν. πᾶ πόδ' ἐπάξας
σαρκῶν ὀστέων τ' ἐμπλησθῶ,

Não vai repor a visão brilhante na menina dos olhos! 1045
Não vai ver as crias vivas... as que eu matei!

Coro

Ah! Senhora!!! Não é que arrasou o trácio e venceu
o hóspede, e executou do jeitinho que disse?

Hécuba

Daqui um pouco vocês já vão ver ele diante das tendas,
andando cego, com pé cego e desvairado, 1050
e os corpos das duas crias, as que eu, com as
troianas mais arretadas, matei! Acabou de me pagar
a sentença... Como vocês podem ver, já sai das tendas!
Mas eita, vou me apartar e arredar meu pé
que o trácio está espumando uma raiva insuperável! 1055

Poliméstor

Ai, ai de mim! Pra onde vou? Onde vou parar? Pra onde me dirijo?
É marcha de uma fera montanha quadrúpede
dobrada em cima das mãos seguindo as pegadas... 1060
Por aqui ou por ali? Que rumo vou provar na minha
gana de devorar estas troianas assassinas de homens,
as que me reduziram ao nada?

Desaventuradas, raparigas frigias desaventuradas!
Ô malditas! 1065

Em que canto que vocês se encolhem pra se safar de mim?
Oxalá curasse, ô Sol, curasse,
minhas sangrentas pálpebras dos olhos,
mudando o rumo deste brilho cego.

Ah... Ah!

Silêncio! Que eu percebo a marcha mocada 1070
das mulheres. Pra onde vou lançar meu pé
e me fartar de carne e de ossos

θοΐναν ἀγρίων τιθέμενος θηρῶν, ^{cxliv}
ἀρνύμενος λώβας λύμας ἀντίποιν' ^{cxlv}
ἐμᾶς; ὦ τάλας. 1075

ποῖ πᾶ φέρομαι τέκν' ἔρημα λιπῶν
Βάκχαις Ἴαιδα ^{cxlvi} διαμοιρᾶσαι,
σφακτά, κυσίν τε φοινίαν δαῖτ' ἀνή-
μερον τ' οὐρείον ἐκβολάν ^{cxlvii};
πᾶ στῶ, πᾶ κάμψω, [πᾶ βῶ,] ^{cxlviii} 1080

ναῦς ὅπως ποντίοις πείσμασιν, λινόκροκον
φᾶρος στέλλων, ἐπὶ τάνδε συθεῖς
τέκνων ἐμῶν φύλαξ ὀλέθριον κοίταν ^{cxlix};

Χορός

ὦ τλήμον, ὥς σοι δύσφορ' εἴργασται κακά·
δράσαντι δ' αἰσχρὰ δεινὰ τὰπιτίμια 1085
[δαίμων ἔδωκεν ὅστις ἐστί σοι βαρύς].

Πολυμήτωρ

αἰαῖ, ἰὼ Θρήκης λογχοφόρον ἔνο-
πλον εὐίππον Ἄρει κάτοχον γένος. 1090

ἰὼ Ἀχαιοί, ἰὼ Ἀτρεΐδαι.

βοὰν βοὰν ἀυτῶ, βοὰν.

ὦ ἴτε μόλετε πρὸς θεῶν.

κλύει τις ἢ οὐδεὶς ἀρκέσει; τί μέλλετε;

γυναῖκες ὄλεσάν με, 1095

γυναῖκες αἰχμαλωτίδες·

δεινὰ δεινὰ πεπόνθαμεν.

ὦμοι ἐμᾶς λώβας. 1100

ποῖ τράπωμαι, ποῖ πορευθῶ;

ἀμπτάμενος οὐράνιον ὑπιπετὲς ἐς μέλαθρον,

Ἰαρίων ἢ Σείριος ἔνθα πυρὸς φλογέας ἀφίη- 1105

σιν ὄσσων αὐγάς, ἢ τὸν ἐς Αἶδα

μελάγχρωτα πορθμὸν ἄξω τάλας;^{cl}

preparando um banquete de feras selvagens,
 conseguindo um agravo como recompensa
 pela minha ruína! Ô desgramado que sou! 1075
 Pra aonde? Pra aonde me arrasto deixando minhas
 crias abatidas sozinhas, as bacantes do Hades destroço,
 uma festa de sangue pras cadelas,
 entulhos montanhosos e selvagens?
 Onde vou parar? Pra aonde me dirijo? Pra onde vou eu 1080
 como um barco preparando as velas de linho
 nas amarrações marinhas; um guardião que
 persegue esta tarimba maligna de minhas crias?

Coro
 Ô desgramado! Que males insuportáveis te causaram!
 Mas pra quem fez coisas vergonhosas... Castigo terrível... 1085
 Um dos espíritos que te é contrário, deu paga!

Polimestor
 Ai, ai! Ô raça trácia carregadora de lança,
 de boas armas e cavalos, oprimida por Ares. 1090
 Ô aqueus! Ô atridas!
 Um grito, solto um grito, um grito!
 Ah... venham! Se aproximem! Pelos deuses!
 Alguém me ouve? Ninguém vai ajudar? Por que demoram?
 As mulheres me destruíram, mulheres cativas! 1095
 Acabam de suceder coisas terríveis, terríveis!
 Ai de mim por esse ultraje!
 Pra aonde vou fugir? Pra aonde vou me apartar? 1100
 Voando pra riba? Pro teto
 celeste que voa alto?
 Adonde Órion e Sírio descarregam de seus olhos 1105
 a luz ardente de fogo? Ou vou me
 atirar pro Hades, infeliz, na balsa negra?

Χορός

συγγνώσθ', ὅταν τις κρείσσον' ἢ φέρειν κακὰ
πάθη, ταλαίνης ἔξαπαλλάξει ζόης.

Ἀγαμέμνων

κραυγῆς ἀκούσας ἦλθον· οὐ γὰρ ἤσυχος
πέτρας ὀρείας παῖς λέλακ' ἀνὰ στρατὸν 1110
Ἦχῶ διδοῦσα θόρυβον· εἰ δὲ μὴ Φρυγῶν
πύργους πεσόντας ἦσμεν Ἑλλήνων δορί,
φόβον παρέσχεν ἄν οὐ μέσως^{cli} ὄδε κτύπος.

Πολυμήστωρ

ὦ φίλτατ'· ἠσθόμην γάρ, Ἀγάμεμνον, σέθεν
φωνῆς ἀκούσας· εἰσορᾷς ἅ πάσχομεν; 1115

Ἀγαμέμνων

ἔα:

Πολυμήστορ ὦ δύστηνε, τίς σ' ἀπώλεσεν;
τίς ὄμμ' ἔθηκε τυφλὸν αἰμάξας κόρας,
παῖδάς τε τοῦσδ' ἔκτεινεν; ἦ μέγαν χόλον
σοὶ καὶ τέκνοισιν εἶχεν ὅστις ἦν ἄρα.

Πολυμήστωρ

Ἐκάβη με σὺν γυναιξίν αἰχμαλωτίσιν 1120
ἀπώλεσ' — οὐκ ἀπώλεσ', ἀλλὰ μειζόνως.

Ἀγαμέμνων

τί φῆς; σὺ τοῦργον εἴργασαι τόδ', ὡς λέγει;
σὺ τόλμαν, Ἐκάβη, τήνδ' ἔτλης ἀμήχανον;

Πολυμήστωρ

ὦμοι, τί λέξεις; ἦ γὰρ ἐγγύς ἐστί που;
σήμηνον, εἰπέ ποῦ 'σθ', ἴν' ἀρπάσας χεροῖν 1125

Coro

É compreensível! Quando alguém sofre males maiores
que o que pode aguentar quer se livrar da vida desgramada!

Agamêmnon

Vim assim que ouvi um grito: Pois a menina
da rocha montanhosa, a Eco, um barulho irradia 1110
através do exército, sem fôlego tomar! E se não soubéssemos
que as torres dos frígios caíram pela lança grega,
um medo poderoso este estampido causaria!

Poliméstor

Ô amigo! Olha que ouvindo sua voz, te reconheci,
Agamenão! Vê o que estamos sofrendo? 1115

Agamêmnon

Êa!

Poliméstor, oh infeliz! Quem te destruiu?
Quem te deixou cego e te sangrou a menina dos olhos?
E matou estas crianças? Realmente tem muita raiva
de ti e dos meninos, quem quer que tenha sido!

Poliméstor

Hécuba me arruinou, com as mulheres 1120
cativas. Não me arruinou, mas pior que isso!

Agamêmnon

O que dizes? Fizeste esta ruindade, esta, como ele falou?
Tu te atreveste, Hécuba, a esta audácia irreparável?

Poliméstor

Ai de mim! O que vai dizer? Acaso está em algum lugar perto?
Mostre! Me diga pra onde! Pra que eu arrebate, 1125

διασπάσωμαι καὶ καθαιμάξω χρόα.

Ἀγαμέμνω

οὗτος, τί πάσχεις;

Πολυμήστωρ

πρὸς θεῶν σε λίσσομαι,

μέθες μ' ἐφεῖναι τῆδε μαργῶσαν χέρα.

Ἀγαμέμνων

ἴσχ'· ἐκβαλὼν δὲ καρδίας τὸ βάρβαρον

λέγ', ὡς ἀκούσας σοῦ τε τῆσδέ τ' ἐν μέρει

1130

κρίνω δικαίως ἀνθ' ὅτου πάσχεις τάδε.

Πολυμήστωρ

λέγοιμ' ἄν. ἦν τις Πριαμιδῶν νεώτατος,

Πολύδωρος, Ἐκάβης παῖς, ὃν ἐκ Τροίας ἐμοὶ

πατὴρ δίδωσι Πρίαμος ἐν δόμοις τρέφειν,

ὑποπτος ὢν δὴ Τρωικῆς ἀλώσεως.

1135

τοῦτον κατέκτειν'· ἀνθ' ὅτου δ' ἔκτεινά νιν,

ἄκουσον, ὡς εἶ καὶ σοφῆ προμηθία.

ἔδεισα μὴ σοὶ πολέμιος λειφθεὶς ὁ παῖς

Τροίαν ἀθροΐση καὶ ξυνοικίση πάλιν,

γνόντες δ' Ἀχαιοὶ ζῶντα Πριαμιδῶν τινα

1140

Φρυγῶν ἐς αἴαν αὔθις ἄρειαν στόλον,

κᾶπειτα Θρηῆκης πεδία τρίβοιεν τάδε

λεηλατοῦντες, γείτοσιν δ' εἶη κακὸν

Τρώων, ἐν ᾧπερ νῦν, ἄναξ, ἐκάμνομεν

Ἐκάβη δὲ παιδὸς γνοῦσα θανάσιμον μόρον

1145

λόγω με τοιῶδ' ἤγαγ', ὡς κεκρυμμένας

θήκας φράσουσα Πριαμιδῶν ἐν Ἰλίῳ

χρυσοῦ· μόνον δὲ σὺν τέκνοισί μ' εἰσάγει

δόμους, ἴν' ἄλλος μὴ τις εἰδεῖη τάδε.

destróce e lhe sangue o corpo com estas mãos!

Agamêmnon

Ei! O que te sucede?

Poliméstor

Pelos deuses, te imploro:

me deixe pôr as mãos furiosas nessa...

Agamêmnon

Alto lá! Depois que arrancar do coração a barbárie,

fale, pra que te escutando, e a ela, um de cada vez,

1130

eu sentencie com justiça diante disso que te sucedeu!

Poliméstor

Eu falo! Tinha um dos de Príamo, o mais novo,

Polidoro, cria de Hécuba, que de Tróia me foi

mandado por seu pai Príamo, pra criar no palácio,

porque já suspeitava da captura de Tróia!

1135

Matei ele! Mas agora escute diante de quê

eu matei, que medida boa e sábia:

Tive medo que se não fosse vencida, a cria, como seu inimigo...

espichasse e povoasse Tróia de novo,

e os aqueus se dando conta que algum de Príamo vivia,

1140

levantariam de novo uma expedição contra o solo frígio,

e depois de devastar esta planície trácia,

saqueando... pros vizinhos de Tróia seria um horror!

Igualzinho que agora, senhor, estamos em apuros!

E Hécuba, quando atinou pro destino mortal da cria,

1145

me adulou com uma ladainha, que tinha que avisar

de um depósito secreto de ouro dos priamidas em Troia.

E sozinho, mais minhas crias, me levou pra dentro das

tendas, pra que os outros não soubessem nada disso!

ἴζω δὲ κλίνης ἐν μέσῳ κάμψας γόνυ· 1150
 πολλὰ δὲ χειρός^{clii}, αἰ^{cliii} μὲν ἐξ ἀριστερᾶς,
 αἰ δ' ἔνθεν, ὡς δὴ παρὰ φίλῳ, Τρώων κόραι
 θάκους ἔχουσαι, κερκίδ' Ἥδωνῆς χερὸς
 ἦνουν, ὑπ' αὐγᾶς τούσδε λεύσσουσαι πέπλους·
 ἄλλαι δὲ κάμακε^{cliv} Θρηκίαν θεώμεναι 1155
 γυμνὸν μ' ἔθηκαν διπτύχου στολίσματος.
 ὄσαι δὲ τοκάδες ἦσαν, ἐκπαγλούμεναι
 τέκν' ἐν χεροῖν ἔπαλλον, ὡς πρόσω πατρὸς
 γένοιτο, διαδοχαῖσ' ^{clv} ἀμείβουσαι χερῶν·^{clvi}
 κᾶτ' ἐκ γαληνῶν πῶς δοκεῖς προσφθεγμάτων 1160
 εὐθύς λαβοῦσαι φάσγαν' ἐκ πέπλων ποθὲν
 κεντοῦσι παῖδας, αἰ δὲ πολεμίων δίκην
 ξυναρπάσασαι τὰς ἐμὰς εἶχον χέρας
 καὶ κῶλα· παισὶ δ' ἀρκέσαι χρήζων ἐμοῖς,
 εἰ μὲν πρόσωπον ἐξανισταίην ἐμόν 1165
 κόμης κατεῖχον, εἰ δὲ κινοίην χέρας,
 πλήθει γυναικῶν οὐδὲν ἦνυον τάλας.
 τὸ λοισθιον δέ, πῆμα πῆματος πλέον,
 ἐξεργάσαντο δεῖν'· ἐμῶν γὰρ ὀμμάτων,
 πόρπας λαβοῦσαι, τὰς ταλαιπώρους κόρας 1170
 κεντοῦσιν αἰμάσσουσιν· εἴτ' ἀνὰ στέγας
 φυγάδες ἔβησαν. ἐκ δὲ πηδῆσας ἐγὼ
 θῆρ ὡς διώκω τὰς μαιφόνους κύνας,
 ἅπαντ' ἐρευνῶν τοῖχον ὡς κυνηγέτης
 βάλλων ἀράσσω. τοιάδε σπεύδων χάριν 1175
 πέπονθα τὴν σὴν πολέμιόν τε σὸν κτανών,
 Ἀγάμεμνον. ὡς δὲ μὴ μακροὺς τείνω λόγους,
 εἴ τις γυναῖκας τῶν πρὶν εἴρηκεν κακῶς
 ἢ νῦν λέγων ἔστιν τις ἢ μέλλει λέγειν,
 ἅπαντα ταῦτα συντεμῶν ἐγὼ φράσω· 1180
 γένος γὰρ οὔτε πόντος οὔτε γῆ τρέφει
 τοιόνδ'· ὁ δ' αἰεὶ ξυντυχῶν ἐπίσταται.

Daí eu me sento no meio de uma tarimba e dobro os joelhos! 1150

Daí muitas mãos, umas pela direita,
 outras por aqui – igual que na casa de um amigo – as
 raparigas troianas tomavam assento, e olhando na luz
 este manto, admiravam o tecido feito de mãos edonas!

As outras, contemplando minhas estacas trácias, 1155
 me deixaram nu de meu duplo armamento.

E quantas eram mães se admiravam e ninavam
 as criança nos braços pra que elas ficassem longe
 do pai, passando de mão em mão, de uma pra outra.

E depois dos mansos abraços – como imaginas –, 1160
 tirando umas espadas de algum lugar dos vestidos, de repente
 aferroaram minhas crias; e outras, segurando como
 é costume dos inimigos, retinham meus braços
 e pernas; e quando queria proteger minhas crias,
 se levantasse meu rosto, 1165
 me seguravam pelos cabelos. E se mexesse os braços,
 na multidão de mulheres... desgramado... nada conseguia!

E no fim das contas... aflição em cima de aflição...
 praticaram coisas terríveis! Porque pegando
 um broche, furaram meus olhos! Aferroaram a desgramada 1170
 menina dos olhos e sangraram! E depois marcharam
 em fugida nestes tetos! E eu, pulando igual
 que uma fera, persigo as cadelas sujas de sangue...
 escarafunchando todas as paredes! Igual que um caçador...
 atirando coisas, batendo! Tudo isso sofri... me inquieto 1175
 pela sua graça... e dei morte pra um inimigo seu,

Agamenão! Mas olha, pra não me demorar em grandes discursos,
 se alguém antes já falou mal das mulheres,
 ou agora diz, ou inda no futuro alguém vai dizer,
 eu me esforço pra amostrar tudo isso, 1180
 porque nem o mar nem a terra nutre uma raça
 como essa. E quem sempre com ela topa, sabe disso!

Χορός

μηδὲν θρασύνου μηδὲ τοῖς σαυτοῦ κακοῖς
τὸ θῆλυ συνθείς ὧδε πᾶν μέμψη γένος.

[πολλὰ γὰρ ἡμῶν^{clvii}. αἷ μὲν εἰς' ἐπίφθονοι,
αἷ δ' εἰς ἀριθμὸν τῶν^{clviii} κακῶν πεφύκαμεν.]

1185

Ἐκάβη

Ἀγάμεμνον, ἀνθρώποισιν οὐκ ἐχρῆν ποτε
τῶν πραγμάτων τὴν γλῶσσαν ἰσχύειν πλέον·
ἀλλ', εἴτε χρῆστ' ἔδρασε, χρῆστ' ἔδει λέγειν,
εἴτ' αὖ πονηρά, τοὺς λόγους εἶναι σαθροῦς,
καὶ μὴ δύνασθαι τᾶδικ' εὖ λέγειν ποτέ.

1190

σοφοὶ μὲν οὖν εἰς' οἱ τὰδ' ἠκριβωκότες,
ἀλλ' οὐ δύνανται διὰ τέλους εἶναι σοφοί,
κακῶς δ' ἀπώλοντ'· οὐτις ἐξήλυξέ πω.
καὶ μοι τὸ μὲν σὸν ὧδε φροιμίσις ἔχει·
πρὸς τόνδε δ' εἶμι καὶ λόγοις ἀμείβομαι·
ὅς φησ^{clix} Ἀχαιῶν πόνον ἀπαλλάσσω διπλοῦν

1195

Ἀγαμέμνονός θ' ἕκατι παῖδ' ἐμὸν κτανεῖν.
ἀλλ', ὦ κάκιστε, πρῶτον οὐποτ' ἂν φίλον
τὸ βάρβαρον γένοιτ' ἂν Ἑλλησιν γένος
οὐδ' ἂν δύναίτο. τίνα δὲ καὶ σπεύδων χάριν
πρόθυμος ἦσθα; πότερα κηδεύσων τινὰ
ἢ συγγενῆς ὢν ἢ τίν' αἰτίαν ἔχων;

1200

ἢ σῆς ἔμελλον γῆς τεμεῖν βλαστήματα
πλεύσαντες αὐθις; τίνα δοκεῖς πείσειν τάδε;
ὁ χρυσός, εἰ βούλοιο τάληθῆ λέγειν,
ἔκτεινε τὸν ἐμὸν παῖδα καὶ κέρδη τὰ σά.

1205

ἐπεὶ δίδαζον τοῦτο· πῶς, ὅτ' εὐτύχει
Τροία, πέριξ δὲ πύργος εἶχ' ἔτι πτόλιν,
ἔζη τε Πρίαμος Ἑκτορός τ' ἦνθει δόρυ,
τί δ' οὐ τότε, εἴπερ τῶδ' ἐβουλήθη χάριν
θέσθαι, τρέφων τὸν παῖδα κὰν δόμοις ἔχων

1210

Coro

Não seja corajoso demais! E por causa das suas desgraças
não julgue de uma só vez toda a raça feminina.

Porque muitas de nós... tem as que são dignas de inveja, 1185
mas tem as que geram esta quantidade de males!

Hécuba

Agamenão, seria necessário que entre os homens
a língua não tivesse mais força que os atos!

Mas... se tivesse feito algo honrado, devia falar honradamente;
se coisas imundas, o discurso devia ser podre; 1190

e o que é injusto não devia jamais projetar um bom discurso!

Mas olha, sábios são os que investigam exatamente estas coisas!

Mas os sábios não podem ser justos até o fim e
desgraçadamente perecem! Ninguém ainda escapou disso!

E de minha parte, isto é uma introdução pro senhor! 1195

Estou contra este aí e com palavras vou replicar!

Você fala que aparta uma fátiga mútua dos aqueus,

e que por causa de Agamenão matou minha cria,

mas, ô covarde, primeiro... uma raça bárbara não

chegaria a ser, jamais, amiga dos gregos, 1200

e nem poderia! Procurando receber qual graça,

era tão prestativo? Talvez pra se casar,

ou certamente algum parente... ou que motivo tinha?

Ou é que tinham a intenção de devastar os rebentos de sua terra

quando navegassem de volta? Pensa que isso convence a quem? 1205

Se quer falar a verdade, o ouro matou

minha cria, e também seu desejo de lucro!

E segundo, explica isso: Quando Tróia prosperava,

e ainda tinha a muralha em volta da cidade,

Príamo vivia, e Heitor florescia com a lança... 1210

Se, de vera, queria forçar este aqui a estar agradecido;

como não matou meu filho ou veio trazendo vivo pros

ἔκτεινας ἢ ζῶντ' ἤλθες Ἀργείοις ἄγων;
 ἀλλ' ἠνίχ' ἡμεῖς οὐκέτ' ἤμεν^{clx} ἐν φάει
 καπνὸς^{clxi} δ' ἐσήμην' ἄστυ πολεμίοις^{clxii} ὕπο, 1215
 ξένον κατέκτας σὴν μολόντ' ἐφ' ἐστίαν.
 πρὸς τοῖσδε νῦν ἄκουσον, ὡς φανῆ^{clxiii} κακός·
 χρῆν σ', εἴπερ ἦσθα τοῖς Ἀχαιοῖσιν φίλος,
 τὸν χρυσὸν ὃν φῆς^{clxiv} οὐ σὸν ἀλλὰ τοῦδ' ἔχειν
 δοῦναι φέροντα πενομένοις τε καὶ χρόνον 1220
 πολὺν πατρώας γῆς ἀπεξενωμένοις·
 σὺ δ' οὐδὲ νῦν πω σῆς ἀπαλλάξαι χερὸς
 τολμᾶς, ἔχων δὲ καρτερεῖς ἔτ' ἐν δόμοις.
 καὶ μὴν τρέφων μὲν ὡς σε παῖδ' ἐχρῆν^{clxv} τρέφειν
 σώσας τε τὸν ἐμόν, εἶχες ἂν καλὸν κλέος· 1225
 ἐν τοῖς κακοῖς γὰρ ἀγαθοὶ σαφέστατοι
 φίλοι· τὰ χρηστὰ δ' αὐθ' ἕκαστ' ἔχει φίλους.
 εἰ δ' ἐσπᾶνίζες χρημάτων, ὃ δ' εὐτύχει,
 θησαυρὸς ἂν σοι παῖς ὑπῆρχ' οὐμὸς μέγας·
 νῦν δ' οὐτ' ἐκεῖνον ἄνδρ' ἔχεις σαυτῷ φίλον, 1230
 χρυσοῦ τ' ὄνησις οἴχεται παῖδές τε σοί,
 αὐτός τε πράσσεις ὧδε. σοὶ δ' ἐγὼ λέγω,
 Ἀγάμεμνον, εἰ τῷδ' ἀρκέσεις, κακὸς φανῆ^{clxvi}.
 οὔτ' εὐσεβῆ γὰρ οὔτε πιστὸν οἷς ἐχρῆν,
 οὐχ ὄσιον, οὐ δίκαιον εὔδράσεις ξένον· 1235
 αὐτὸν δὲ χαίρειν τοῖς κακοῖς σὲ φήσομεν
 τοιοῦτον ὄντα. δεσπότης δ' οὐ λοιδορῶ.

Χορός

φεῦ φεῦ· βροτοῖσιν ὡς τὰ χρηστὰ πράγματα
 χρηστῶν ἀφορμὰς ἐνδίδωσ' ἀεὶ λόγων.

Ἀγαμέμνων

ἀχθεινὰ μὲν μοι τὰλλότρια κρίνειν κακά, 1240
 ὅμως δ' ἀνάγκη· καὶ γὰρ αἰσχύνην φέρει,

argivos quando tinha ele em casa e sustentava? Por que não
naquela época? Ao contrário, na hora que nós já não tínhamos
luz por causa dos inimigos – e a cidade deu sinal disso com 1215
fumaça – você matou o hóspede que tinha vindo pro seu lar!
Além disso, escuta agora como você se mostra sórdido:
Carecia que trouxesse, se realmente era amigo dos aqueus,
o ouro que afirma ter, não seu... mas deste,
pra dar pros que sofrem e que estão vivendo 1220
há muito tempo longe de seu pedaço de chão.
Mas você, nem mesmo agora tem coragem de apartar
de sua mão, e ainda teima em conservar no palácio.
E mais: se tivesse cuidado e salvado o meu filho, do
jeito que carecia cuidar do seu, receberia uma bela fama, 1225
porque os bons amigos se amostam mesmo é nas desgraças!
Mas na hora da folgança, aí de novo cada um tem amigos...
E se passasse falta das coisas... ele era rico...
o meu filho seria um grande tesouro pra você!
Mas agora não tem aquele homem como seu amigo, 1230
e o desfrute do ouro se foi... e seus filhos...
e você mesmo está aí assim! E eu te digo,
Agamenão, se amparar esse aí, você se mostra perverso,
porque faria bem a um hóspede injusto, não piedoso,
nem leal no que devia, nem decente. E afirmaremos 1235
que se diverte com os perversos por que é da
mesma laia... mas não estou caluniando o senhor!

Coro

Que coisa! Como é que pros mortais as coisas decentes
dão motivação sempre pra palavrórios decentes!

Agamêmnon

Como é árduo para mim as desgraças alheias sentenciar. 1240
Contudo, é também obrigatório; uma vez que recebendo

πρᾶγμα' ἐς χέρας λαβόντ' ἀπώσασθαι τόδε.
ἐμοὶ δ', ἴν' εἰδῆς, οὔτ' ἐμὴν δοκεῖς χάριν
οὔτ' οὖν Ἀχαιῶν ἄνδρ' ἀποκτεῖναι ξένον,
ἀλλ' ὡς ἔχης τὸν χρυσὸν ἐν δόμοισι σοῖς. 1245
λέγεις δὲ σαυτῷ πρόσφορ' ἐν κακοῖσιν ὄν.
τάχ' οὖν παρ' ὑμῖν ῥάδιον ξενοκτονεῖν·
ἡμῖν δέ γ' αἰσχρὸν τοῖσιν Ἑλλήσιν τόδε.
πῶς οὖν σε κρίνας μὴ ἀδικεῖν φύγω ψόγον;
οὐκ ἂν δυναίμην. ἀλλ' ἐπεὶ τὰ μὴ καλὰ 1250
πράσσειν ἐτόλμας, τλήθι καὶ τὰ μὴ φίλα.

Πολυμήστωρ

οἴμοι, γυναικός, ὡς ἔοιχ', ἠσώμενος
δούλης ὑφέξω τοῖς κακίοσιν δίκην.

Ἑκάβη^{clxvii}

οὔκουν δικαίως, εἴπερ εἰργάσω κακά;

Πολυμήστωρ

οἴμοι τέκνων τῶνδ' ὀμμάτων τ' ἐμῶν, τάλας. 1255

Ἑκάβη

ἀλγεῖς; τί δ'; ἦ μὲ^{clxviii} παιδὸς οὐκ ἀλγεῖν δοκεῖς;

Πολυμήστωρ

χαίρεις ὑβρίζουσ' εἰς ἐμ', ὧ πανοῦργε σύ.

Ἑκάβη

οὐ γάρ με χαίρειν χρή σε τιμωρουμένην;

Πολυμήστωρ

ἀλλ' οὐ τάχ', ἠνίκ' ἂν σε ποντία νοτίς...

em minhas mãos este caso, repelir... é vergonhoso!

A meu ver, para que saibas, não pareces me favorecer,
muito menos aos aqueus, ao assassinar o hóspede varão...
mas só para manter o ouro em teu palácio.

1245

E estando na desgraça, diz coisas válidas só para ti! Entre vós,
talvez possa ser tranquilo um anfitrião assassinar seu hóspede,
mas para nós, os gregos, não, isso é vergonhoso!

Como, então, vou evitar o ultraje sentenciando que não
cometeste injustiça? Eu não poderia! Mas tão logo te arriscaste
a cometer o que não devia, deves suportar o que é ofensivo!

1250

Poliméstor

Ai de mim! Valendo menos que uma mulher escrava...
vou responder processo como se eu fosse mau!

Hécuba

E não é justo? Se realmente cometeu maldade?

Poliméstor

Ai de mim, desgramado por causa dos meus olhos e destas crias!

1255

Hécuba

Dói é? E daí? E pensa que meu filho não me dói?

Poliméstor

Se diverte sendo descarada comigo, ô sua sabichona!

Hécuba

Mas eu não tenho que me divertir? Se me vinguei!

Poliméstor

Mas não tarda... quando a água do mar...

Ἑκάβη
μῶν ναυστολήση γῆς ὄρους Ἑλληνίδος; 1260

Πολυμήστωρ
κρύψη μὲν οὖν πεσοῦσαν ἐκ καρχησίων.

Ἑκάβη
πρὸς τοῦ βιαίων τυγχάνουσαν ἀλμάτων;

Πολυμήστωρ
αὐτὴ πρὸς ἰστὸν ναὸς ἀμβήση^{clxix} ποδί.

Ἑκάβη
ὑποπτέροις νώτοισιν ἢ ποίῳ τρόπῳ;

Πολυμήστωρ
κύων γενήση^{clxx} πύρσ' ἔχουσα δέργματα. 1265

Ἑκάβη
πῶς δ' οἶσθα μορφῆς τῆς ἐμῆς μετάστασιν;

Πολυμήστωρ
ὁ Θρηξὶ μάντις εἶπε Διόνυσος τάδε.

Ἑκάβη
σοὶ δ' οὐκ ἔχρησεν οὐδὲν ὧν ἔχεις κακῶν;

Πολυμήστωρ
οὐ γάρ ποτ' ἂν σὺ μ' εἶλες ὧδε σὺν δόλῳ.

Ἑκάβη
θανοῦσα δ' ἢ ζῶσ' ἐνθάδ' ἐκπλήσω μόρον^{clxxi}; 1270

Hécuba

Vamos... quando me levar pros limites da terra grega?

1260

Poliméstor

Melhor que isso! Te cobrir... despencada do cesto da gávea!

Hécuba

E essa violenta despencada vai me alcançar por causa de quem?

Poliméstor

Você mesma, com seu pé, vai amontar no mastro do navio!

Hécuba

Com minhas costas aladas, ou de que jeito?

Poliméstor

Vai se transformar numa cadela com olhar de fogo.

1265

Hécuba

E como é que você soube dessa minha metamorfose?

Poliméstor

O adivinho trácio, Dioniso, disse isso!

Hécuba

Mas pra você não profetizou nenhuma das desgraças que tem?

Poliméstor

Não, senão jamais você teria me agarrado assim com trapaça!

Hécuba

E lá eu vou completar meu fado morta ou viva?

1270

Πολυμήστωρ

θανοῦσα· τύμβῳ δ' ὄνομα σῶ κεκλήσεται...

Ἐκάβη

μορφῆς ἐπιδόν μή^{clxxii} τί τῆς ἐμῆς ἐρεῖς;

Πολυμήστωρ

... κυνὸς ταλαίνης σῆμα, ναυτίλοις τέκμαρ.

Ἐκάβη

οὐδὲν μέλει μοι, σοῦ γέ μοι δόντος δίκην.

Πολυμήστωρ

καὶ σὴν γ' ἀνάγκη παῖδα Κασάνδραν θανεῖν.

1275

Ἐκάβη

ἀπέπτυσ'· αὐτῶ ταῦτα σοὶ δίδωμ' ἔχειν.

Πολυμήστωρ

κτενεῖ νιν ἢ τοῦδ' ἄλοχος, οἰκουρὸς πικρά.

Ἐκάβη

μήπω μανεῖη Τυνδαρις τοσόνδε παῖς.

Πολυμήστωρ

καῦτόν γε τοῦτον, πέλεκυν ἐξάρασ' ἄνω.

Ἀγαμέμνων

οὔτος σύ, μαίνη^{clxxiii} καὶ κακῶν ἐρᾶς τυχεῖν;

1280

Πολυμήστωρ

κτεῖν', ὡς ἐν Ἄργει φόνια λουτρά σ' ἀμμένει.

Poliméstor

Morta! E o nome que vão botar em tua cova é...

Hécuba

Uma menção à minha forma, não? O que me diz?

Poliméstor

“Tumba da cadela desgramenta”... um sinal pros marinheiros!

Hécuba

Nada me importa! Pelo menos sua pena foi paga!

Poliméstor

E é o destino que também morra sua filha Cassandra!

1275

Hécuba

Eu cuspo! Quero que você tenha o mesmo fim!

Poliméstor

A azeda guardiã da casa, esposa desse aí, vai matar ela!

Hécuba

Que jamais a cria de Tíndaro enlouqueça a esse ponto!

Poliméstor

E também a ele... erguendo alto um machado!

Agamêmnon

Tu aí, enlouqueces e queres atrair mais desgraças?

1280

Poliméstor

Me mate... mas mesmo assim em Argos um banho sangrento te espera!

Ἀγαμέμνων

οὐχ ἔλξετ' αὐτόν, δμῶες, ἐκποδῶν βία;

Πολυμήστωρ

ἀλγεῖς ἀκούων;

Ἀγαμέμνων

οὐκ ἐφέξετε στόμα;

Πολυμήστωρ

ἐγκλήετ'· εἴρηται γάρ.

Ἀγαμέμνων

οὐχ ὅσον τάχος

νήσων ἐρήμων αὐτόν ἐκβαλεῖτέ ποι^{clxxiv}, 1285

ἐπεῖπερ οὕτω καὶ λίαν θρασυστομεῖ;

Ἐκάβη, σὺ δ', ὦ τάλαινα, διπτύχους νεκροὺς

στείχουσα θάπτε· δεσποτῶν δ' ὑμᾶς χρεῶν

σκηναῖς πελάζειν, Τρωάδες. καὶ γὰρ πνοᾶς

πρὸς οἶκον ἤδη τάσδε πομπίμους ὄρω. 1290

εὖ δ' ἐς πάτραν πλεύσαιμεν, εὖ δὲ τὰν δόμοις

ἔχοντ' ἴδοιμεν τῶνδ' ἀφειμένοι πόνων.

Χορός

ἴτε πρὸς λιμένας σκηνάς τε, φίλοι,

τῶν δεσποσύνων πειρασόμεναι

μόχθων· στερρὰ γὰρ ἀνάγκη. 1295

Agamêmnon

Escravos, não vão arrastá-lo e tirá-lo do caminho pela força?

Poliméstor

Dói me escutar?

Agamêmnon

Não calarão essa boca?

Poliméstor

Venham calar! Já está dito!

Agamêmnon

Já que esse aí é assim, o cúmulo da insolência, 1285

vocês não o jogarão nalguma

ilha deserta o quanto antes?

Tu, Hécuba, infeliz, vai e enterra

os dois corpos! E vocês, troianas, não

de ir para as vivendas dos vossos donos. Pois já

estou vendo estes sopros que levam pra casa! 1290

Que naveguemos tranquilos para pátria... e encontremos

bem as coisas em casa... livre desses sofrimentos!

Coro

Vamos pro porto e pras tendas, amigas,

pra provar as labutas dos donos,

porque a obrigação é dura! 1295

- ⁱ αὐτὸς δὲ (Hadley, Murray)
- ⁱⁱ διερειδομένα (Hadley, Murray)
- ⁱⁱⁱ μήτηρ (Hadley, Murray)
- ^{iv} δι' ὄνειρων φοβερὰν ἐδάην (Hadley)
- ^v τὴν (Hadley, Murray)
- ^{vi} ἀλίαστος (Hadley, Murray)
- ^{vii} Há divergência quanto à divisão dos versos 92 e 93. Murray inclui ἦλθ' ὑπὲρ ἄκρας no verso 92.
- ^{viii} Ποῖ δὴ, Δαναοί, Há divergência quanto à divisão dos versos 113 e 114. Hadley e Murray incluem Ποῖ δὴ, Δαναοί, no verso 114.
- ^{ix} ἦν δ' ὅ (Murray).
- ^x Há divergência quanto à divisão dos versos 122 ao 128.
- ^{xi} εἶνεκ (Hadley, Murray)
- ^{xii} Há divergência quanto à divisão dos versos 137 ao 139.
- ^{xiii} γαῖαν (Hadley, Murray)
- ^{xiv} Τύμβου (Hadley, Murray)
- ^{xv} Há divergência quanto à divisão dos versos 147 ao 153. Na ordenação de Gregory o verso 153 é perdido.
- ^{xvi} οἷ' γῶ (Gregory, Hadley); οἷ ἐγῶ (Murray).
- ^{xvii} δειλαία δειλαίου γήρωσ (Murray e Hadley).
- ^{xviii} οἴμοι (Murray).
- ^{xix} γέννα (Murray e Hadley).
- ^{xx} φροῦδος πρέσβυς na edição de Hadley pertence ao verso 161.
- ^{xxi} ποῖ δ' ἦσω (Murray e Hadley).
- ^{xxii} θεῶν (Murray e Hadley, pertence ao verso 163).
- ^{xxiii} δαιμόνων (Murray).
- ^{xxiv} Τρωάδες ῶ (Hadley, pertence ao verso 165).
- ^{xxv} βίος (Murray e Hadley, pertence ao verso 167).
- ^{xxvi} πούς (Hadley, pertence ao verso 170).
- ^{xxvii} ἔξελθ' (Murray, pertence ao verso 172).
- ^{xxviii} ἄιε — ματέρος αὐδάν (Murray). ἄιε ματέρος αὐδάν (Hadley). Ainda há divergência quanto à distribuição do verso.
- ^{xxix} ῶ (Murray. Hadley também usa ῶ, mas está no verso anterior, assim como τέκνον ὡς εἰδῆς).
- ^{xxx} ἰώ (Murray e Hadley).
- ^{xxxi} οἴμοι (Murray e Hadley).
- ^{xxxii} ῶ (Murray).
- ^{xxxiii} τί δὲ τόδ' (Murray).
- ^{xxxiv} Πηλείδα (Hadley).
- ^{xxxv} φθέγγει (Hadley).
- ^{xxxvi} φάμας (Hadley).
- ^{xxxvii} περί μοι ψυχᾶς (Murray e Hadley). Matthiessen (2010, p. 281) diz que o μοι causa certo incômodo. Em sua edição, ele usa περί ψυχᾶς. Acrescenta ainda que a alteração em περί μοῖρας resulta de uma reciclagem de μοι. περί μοι ψυχᾶς está presente nos manuscritos F (Marcianus Graecus 468), Sa (Vaticanus Graecus 1345) e V (Vaticanus Graecus 909). περί ψυχᾶς está presente nos escólios de M (Marcianus Graecus 471) e V (Vaticanus Graecus 909). περί μοῖρας em Sa (Vaticanus Graecus 1345 – correção supralinear), F (Marcianus Graecus 468 – com correção sem data determinada) e V (Vaticanus Graecus 909 – como uma aparente segunda correção do texto). Pela estrutura geral da obra e por termos observado um certo padrão de repetição de palavras em momentos mais angustiantes, e pelo fato de que ψυχᾶς aparecera mais duas vezes alguns versos antes, cremos que seria a opção mais condizente com o todo, embora não tenhamos entendido μοῖρας como um problema.
- ^{xxxviii} λώβαν (Murray e Hadley, pertence ao verso 199).
- ^{xxxix} <ῶμοι> (Não está presente em Murray e Hadley).
- ^{xl} δειλαίω δειλαία (Murray e Hadley).
- ^{xli} ἐσόφει (Hadley).
- ^{xlii} Hadley mantém este verso junto ao anterior, perdendo um verso.
- ^{xliii} τ' (Murray e Hadley).
- ^{xliv} μέτα (Murray e Hadley, pertence ao verso 209).
- ^{xlv} τὸν ἐμὸν (Murray e Hadley).
- ^{xlvi} ξυντυχία (Murray e Hadley). Matthiessen também usa ξυντυχία (2010, p. 116). Segundo este autor, πότμος é testemunhado em M (Marcianus Graecus 471) como uma correção posterior visível. Não há

uma mudança considerável de significados, mas sonoramente a presença marcada de guturais nos versos é quebrada pela inserção de πότημος.

^{xlvii} ἐπέσται (Murray).

^{xlviii} ἔθνησκον (Hadley).

^{lix} σοῖ (Murray e Hadley).

^l Hadley inverte a ordem dos versos que seguem, 247 – 250, na seguinte disposição: 249, 250, 247, 248.

^{li} κακύνει (Hadley).

^{lii} φῆς (Hadley).

^{liii} δύνῃ (Murray e Hadley).

^{liv} φῆς (Hadley).

^{lv} παρηΐδος (Hadley).

^{lvi} A edição de Hadley não apresenta o verso 279.

^{lvii} Ἀχαιϊκὸν (Hadley).

^{lviii} λέγη (Murray).

^{lix} φρενί (Hadley).

^{lx} ἄγου (Murray).

^{lxi} ὀποῖα (Murray e Hadley).

^{lxii} βούλει (Hadley).

^{lxiii} με (Hadley).

^{lxiv} κάρα (Murray).

^{lxv} πέπλοις (Murray).

^{lxvi} φίλα (Murray e Hadley).

^{lxvii} Ἀρτέμιδος τε θεᾶς (Hadley).

^{lxviii} χρυσεάν τ' ἄμπυκα (Murray e Hadley).

^{lxix} καλλιδίφρου θεᾶς ναίουσ' (Hadley).

^{lxx} Nos dois versos, na edição de Murray ὃ μοι (escrito separadamente).

^{lxxi} A divisão dos versos do coro é bastante diversificada. De modo geral, as duas primeiras estrofes de Gregory concordam com Murray. As suas últimas de Gregory concordam mais com a divisão de Hadley.

^{lxxii} ξυγκεκλημένη (Murray e Hadley).

^{lxxiii} ἔᾶς (Hadley).

^{lxxiv} Ἀχαιϊκός (Hadley).

^{lxxv} Ἀχαιϊκοῦ (Hadley).

^{lxxvi} Hadley não inclui os versos 555 e 556.

^{lxxvii} εἰς (Hadley).

^{lxxviii} προθυμεῖ (Hadley).

^{lxxix} λέγω (Hadley).

^{lxxx} ἀνθρώποις (Murray).

^{lxxxi} κάλλιστά (Murray e Hadley). Segundo Matthiessen (2010, p. 168), μάλιστά é testemunhado nos manuscritos medievais que contêm escólios X (Oxoniensis Bodleianus Auct, F.3.25), Xa (Oxoniensis Bodleianus Barocci 120) e Xb (Laurentianus Conventi Soppressi 71), mais especificamente em ξ, que está em conformidade com os três citados. O próprio Matthiessen usa κάλλιστά. As divergências giram em torno da possibilidade de (μάλιστά) 'ter coisas' pleonasticamente – considerando-se bens materiais e fortuna de Príamo e Hécuba – e, no caso de κάλλιστά haveria também a ideia emocional com relação à paternidade, segundo Gregory (2010, p. 121). Tierny (2004, p.87) diz, e concordamos com ele, que ambas as interpretações parecem forçadas.

^{lxxxii} πλουσίοις ἐν δώμασιν (Murray).

^{lxxxiii} μάτηρ no verso 552, sem divisão (Murray e Hadley).

^{lxxxiv} δρύπτεται τε παρειάν (Hadley). δρύπτεται παρειάν (Murray). Ambos com um verso a menos que Gregory.

^{lxxxv} σου (Murray e Hadley). Gregory usa μοι apoiando-se na interpretação de Herwerden de que o uso de σου é inadequado pelo fato de a escrava não ter sido mensageira anteriormente (2010, p. 127), o que vai contra nossa percepção de que poderia ser a mesma escrava que entrou com o coro e anunciou a decisão dos argivos sobre a imolação de Polixena. cremos que o uso de μοι aproxima emocionalmente o coro de Hécuba, mas por outro lado – o que corroboraria nossa interpretação –, Matthiessen (2010, p. 339) diz que essa mudança não é necessária, pois a serva estaria fazendo uma referência ao mensageiro Taltfíbio, que quando entra diz trazer uma mensagem concernete a Hécuba e não às demais cativas, tal como a serva anuncia.

^{lxxxvi} ὕπερ (Murray e Hadley).

- ^{lxxxvii} κατάρχομαι γόων (Murray). Começo um gemido – o que seria mais condizente, em nossa perspectiva, com a situação, embora νόμον tenha sido utilizado por Matthiessen (2010, p. 176) e atestado por ele em vários manuscritos (M - Marcianus Graecus 471, corrigido; B - Parisinus Graecus 2713; F - Marcianus Graecus 468, corrigido; Sa - Vaticanus Graecus 1345, caracterizado como variante; V - Vaticanus Graecus 909, 1250–80; T - Angelicus Graecus 14, 1300–25, rasurado), além de escólios em M, B, V, T; e outras referências.
- ^{lxxxviii} ἀρτιμαθῆ νόμον (Murray).
- ^{lxxxix} μέρα μ' ἐπισχῆσει (Murray). μέρα ἐπισχῆσει (Hadley).
- ^{xc} Gregory e Hadley unem os versos 694 e 695 em um só e perdem um verso. Murray divide o verso em dois.
- ^{xcī} ἐνύπνιον (Hadley).
- ^{xcii} φάσμα Murray mantém a palavra no verso 705, enquanto Hadley a divide entre 704 e 705.
- ^{xciii} τὰν (Murray). Murray une os versos 705 e 706.
- ^{xciv} σέ (Murray). σ' (Hadley).
- ^{xcv} ὄντα (Murray e Hadley).
- ^{xcvi} ᾄκτισας (Hadley).
- ^{xcvii} δύρει (Hadley).
- ^{xcviii} βούλει (Hadley).
- ^{xcix} εἶνεκ' (Hadley).
- ^c ἀριθμῶ πρώτ' ἔχων ἐμῶν (Murray).
- ^{ci} πῶς (Murray).
- ^{cii} δεῖξεις (Murray e Hadley).
- ^{ciii} Os versos 131 e 132 não constam na edição de Hadley.
- ^{civ} βραχίοσι (Murray e Hadley).
- ^{cv} τὰς ἀνάγκας (Murray).
- ^{cvi} ἔγωγε (Hadley).
- ^{cvii} εἶνεκ' (Hadley).
- ^{cviii} δὲ σοὶ (Murray).
- ^{cix} κτήσει (Hadley).
- ^{cx} ζῶν (Hadley).
- ^{cxī} οὐρίας (Hadley).
- ^{cxii} ὀρῶντ' ἐς ἤσυχον (Murray). ὀρῶντας ἤσυχον (Hadley).
- ^{cxiii} Os versos 912 e 913 são distribuídos em 3 versos por Maurray.
- ^{cxiv} χοροποιῶν (Murray).
- ^{cxv} Os versos 921 e 922 são distribuídos em 3 versos por Maurray.
- ^{cxvi} O verso 925 é distribuído em 2 versos por Maurray e Hadley.
- ^{cxvii} O verso 929 é distribuído em 2 versos por Maurray.
- ^{cxviii} Também há divergências quanto à distribuição deste verso. Murray mantém o verso 935 até οὐκ, Hadley divide os versos antes de οὐκ.
- ^{cxix} Em Murray e Hadley a palavra νόστιμον é um verso separado, posterior.
- ^{cxx} Esta estrofe apresenta divisão bastante diversificada entre os três editores. O verso 944 é dividido em dois por Murray e Hadley. O 951 é dividido em dois por Murray. Além disso, a divisão das palavras nas extremidades dos versos também divergem.
- ^{cxxi} οὐκ ἔστι πιστὸν οὐδέν (Murray).
- ^{cxxii} αὐτοὶ (Murray).
- ^{cxxiii} μέμφει (Hadley).
- ^{cxxiv} σέθεν λέγεις (Hadley).
- ^{cxxv} βούλει (Hadley).
- ^{cxxvi} μου (Murray e Hadley).
- ^{cxxvii} φιλεῖ (Hadley).
- ^{cxxviii} βούλει (Hadley).
- ^{cxxix} Ἰλίας (Murray e Hadley).
- ^{xxx} εἰς (Murray e Hadley).
- ^{xxxī} βίοτον (Murray).
- ^{xxxii} συμπίτνει (Murray e Hadley).
- ^{xxxiii} ἰὼ (Murray).
- ^{xxxiv} ἔσωθεν (Murray). Orientação ausente na edição de Hadley.
- ^{xxxv} O verso 1041 na edição de Gilbert Murray pertence à fala conseguinte – do coro. Na edição de Justina Gregory e de Hadley este verso pertence à fala de Poliméstor.

-
- cxxxvi ὄψει (Hadley).
- cxxxvii ξένου (Hadley).
- cxxxviii ὄψει (Hadley).
- cxxxix ῥέοντι (Murray e Hadley).
- cxl Murray e Hadley dividem este verso em dois.
- cxli Hadley divide o verso (ἐξαλλάξω, τὰς).
- cxlii Na edição de Hadley χρήζων Ἰλιάδας pertence ao verso posterior.
- cxliii ἀκέσαι' ἀκέσαιο τυφλόν, Ἄλιε (Murray). ἀκέσαιο τυφλόν ἀκέσαι' (Hadley).
- cxliv θοίναν ἀγρίων τιθέμενος θηρῶν (Murray).
- cxlv λάβαν (Murray e Hadley). λύμας ἀντίποιον' pertence ao verso posterior em Murray e Hadley.
- cxlvi Ἄιδου (Murray e Hadley).
- cxlvii τ' οὐρείαν ἐκβολάν (Murray). οὐρείαν τ' ἐκβολάν (Hadley).
- cxlviii πᾶ στῶ, πᾶ βῶ, πᾶ κάμψω (Hadley).
- cxlix ὀλέθριον κοίταν Na edição de Hadley, pertence ao verso posterior.
- cl Dos versos 1089 ao 1006 há divergências na distribuição dos versos entre os três editores.
- cli παρέσχεον οὐ μέσως (Murray e Hadley).
- clii χεῖρες (Murray).
- cliii αἶ (Murray). Versos 150 e 151.
- cliv κάμακα (Murray e Hadley).
- clv διαδοχαῖς (Murray e Hadley).
- clvi χεροῖν (Hadley).
- clvii ἔσμέν (Hadley).
- clviii οὐ κακῶν (Hadley).
- clix φῆς (Hadley).
- clx ἔσμέν (Murray e Hadley).
- clxi καπνῶ (Murray e Hadley).
- clxii πολεμίων (Murray e Hadley).
- clxiii φανῆς (Murray e Hadley).
- clxiv φῆς (Hadley).
- clxv παῖδα χρῆν (Hadley).
- clxvi φανεῖ (Hadley).
- clxvii Na edição de Gregory e Hadley esta fala pertence a Hécuba. Murray a outorga a Agamêmnon.
- clxviii τί δὴ μέ (Hadley).
- clxix ἀμβήσει (Hadley).
- clxx γενήσει (Hadley).
- clxxi βίον (Murray e Hadley). Mathiessen usa φάτιν, e indica que nos códices também pode-se encontrar πότμον (2010, p. 246), ele considera que φάτιν parece mais convincente porque a palavra está voltada para a questão oracular, enquanto as outras opções são variantes de morte e vida (2010, pg. 416).
- clxxii ἦ (Murray e Hadley).
- clxxiii μαίνει (Hadley).
- clxxiv που (Murray).