

issn: 2176-5960



**Προμηθεύς**  
journal of philosophy



N. 43 September December 2023

## SACRIFÍCIO, FUGA E SALVAÇÃO CONJUNTO INOVADOR EM EURÍPIDES, *ANDRÓMEDA*

Maria de Fátima Silva  
CECH/UC

**RESUMO:** A *Andrómeda* de Eurípidés, cuja popularidade é abonada pelo número significativo de fragmentos conservados e pelas inúmeras referências que lhe são feitas – em testemunhos literários e representações plásticas –, continua para nós um enigma. Muito nos fica obscuro, para além de uns tantos recursos de teatro que, porque ousados, mereceram alusões claras e mais ou menos consensuais. Observando a prudência necessária, pretendemos focar a nossa análise sob o ponto de vista da estrutura geral da intriga, que parece associar dois motivos da preferência do poeta: o sacrifício humano e os temas de fuga e salvação, bem representados em peça conservadas, o que permite estabelecer para cada um deles um conjunto de traços convencionais. É nesse pano de fundo que sugerimos algumas possíveis afinidades e inovações em *Andrómeda*.

**PALAVRAS-CHAVE:** sacrifício (motivo, vítima, parentes, execução); fuga e salvação (plano, obstáculos, *happy end*).

**ABSTRACT:** Euripides' *Andromeda*, whose popularity is supported by the significant number of fragments preserved and by the numerous references made to it – in literary testimonies and plastic representations –, remains an enigma to us. Many details are obscure, apart from a few theatrical resources which, because daring, have merited clear and more or less consensual allusions. Observing the necessary prudence, we intend to focus our analysis from the point of view of the general structure of the plot, which seems to associate two motifs of the poet's preference: human sacrifice and the themes of escape and salvation, well represented in preserved plays, which allows us to establish for each one of them a set of conventional traits. It is in this background that we suggest some possible affinities and innovations in *Andromeda*.

**KEYWORDS:** sacrifice (motif, victim, relatives, execution); escape and salvation (plan, obstacles, *happy end*).

## 1 Introdução

Das peças perdidas de Eurípides, *Andrómeda* é, sem dúvida, uma das que mais lamentamos que nos não tenha chegado, perante a aprovação entusiástica manifestada dos seus contemporâneos. É lapidar a avaliação feita por um escoliasta a *Rãs* 53: “Entre as mais belas tragédias de Eurípides conta-se a *Andrómeda*”,<sup>1</sup> ao pretender justificar o entusiasmo do deus do teatro, Dioniso, que recorda, num momento de lazer, a emoção que anos passados a leitura da então já célebre peça lhe tinha causado. Desta forma, Aristófanes insistia no impacto produzido por uma tragédia que antes, logo no ano a seguir à sua representação (412 a.C.), tinha parodiado com extensão e pormenor, em *Tesmofórias* (411 a.C.). À atenção do comediógrafo por esta criação de Eurípides ficamos a dever, de resto, boa parte dos fragmentos dela conservados.

Em primeiro lugar, alguns motivos e estratégias dramáticas parecem sugerir uma proximidade particular com *Helena*, uma peça apresentada por Eurípides no mesmo ano de 412 a.C. Logo, se Aristófanes as reúne debaixo de uma mesma paródia, em *Tesmofórias*, não é apenas pela confluência de data, mas também pela facilidade com que uma mesma estrutura cômica as pode abrigar e encadear dadas as muitas semelhanças entre elas. De facto, as duas recriações paródicas condensam um conjunto de elementos romanescos que lhes são comuns: a projeção inicial de uma heroína em perigo iminente, o mundo desconhecido e longínquo que a cerca, a chegada inaudita e surpreendente de um herói exótico (náufrago ou voador), o encontro ou reencontro de amantes – o amor à primeira vista ou o renovar de uma paixão antiga –, o empenho do herói, saído dos perigos do mar ou das alturas do firmamento, para socorrer uma mulher em perigo, e, em cima de todas as peripécias, um final feliz.

Na qualidade de espectador privilegiado das produções de Eurípides, Aristófanes constitui também um testemunho relevante para a determinação do que possam ter sido, em *Andrómeda*, as componentes que mais impressionaram o auditório.<sup>2</sup> E não é de menor importância para o efeito geral da peça que tenha sido sobre a ‘primeira parte’ da tragédia – a que implicava o sofrimento de Andrómeda, a sua condenação ao sacrifício e

<sup>1</sup> Sobre as menções, entre os antigos, que abonam da enorme popularidade da peça, vide WRIGHT, 2005, p. 1.

<sup>2</sup> É oportuno recordar MASTROMARCO, 2008, p. 177, na amplitude que identifica nos elementos envolvidos: “Não se consegue exaurir a interpretação dos dramas antigos na simples análise dos textos, mas ampliá-la, quanto possível, ao reconhecimento e análise de outros ‘sinais’ (aparato cénico, máscaras, trajes, gestos, música, dança) que, por ocasião do evento teatral, operavam sobre os espectadores simultaneamente à linguagem verbal”. Sobre a paródia produzida em *Tesmofórias* das duas produções de Eurípides do ano anterior, *Helena* e *Andrómeda*, vide SILVA, 1997, p. 133-155.

a intervenção salvadora de um herói apaixonado – que incidiu a atenção do comediógrafo. A paródia que dela faz, em *Tesmofórias* 1015-1097, visa, antes de mais, a abertura da peça.<sup>3</sup> A opção lírica, em substituição de um monólogo dominante em Eurípidés – de que *Helena* proporciona a Aristófanes uma paródia –, não escapa a uma recriação deformada. Articulada com os lamentos da heroína, a exploração jocosa da intervenção de Eco, que, invisível, do seu antro, repetia os gemidos da donzela deixou também uma impressão inesquecível. Era ela a única testemunha apiedada do sofrimento de Andrómeda, por entre a calada da noite, no cenário que Eurípidés criara no início da tragédia. Ao longe, sem ser vista, como para dar melhor a medida do silêncio envolvente e do abandono de Andrómeda, Eco repetia os lamentos sofridos da vítima.<sup>4</sup>

A esta angústia aparatosa respondia a entrada não menos exuberante de um herói desconhecido, Perseu, em voo, exibindo a cabeça do monstro que acabava de degolar, a Górgona Medusa, nas terras longínquas da Líbia. E Aristófanes compraz-se em exagerar os contornos desta aparição, para que Eurípidés tinha recorrido à *mechane*, tradicionalmente usada para epifanias e, entretanto, estendida a outros contextos dramáticos vistosos. Entre os dois jovens desencadeia-se uma paixão fulminante, à primeira vista, que coloca Eros ao comando dos acontecimentos.<sup>5</sup> Estes eram os motivos que o crítico registou como os que mais marcaram esta proposta, sem dúvida inovadora e ousada, do trágico.<sup>6</sup>

À distância de milénios e apesar de limitados a fragmentos, outros são os motivos da análise que tentaremos ensaiar nesta reflexão. Parece-nos defensável que a estrutura da peça obedecesse a convenções associadas a dois ‘ciclos’ de criações eurípidianas: o das peças centradas em sacrifícios humanos, que Eurípidés tendeu a

<sup>3</sup> Dos testemunhos disponíveis parece poder afirmar-se a preferência de Aristófanes por recordar momentos de abertura, como susceptíveis de deixar nos espectadores uma impressão duradoura e de representar uma estratégia verdadeiramente idiossincrática de cada poeta ou texto parodiado.

<sup>4</sup> Excluída a hipótese de um prólogo perdido, pronunciado pela Ninfa, todos são unânimes (SÉCHAN, WEBSTER, FRAENKEL) em atribuir-lhe este papel solidário com Andrómeda, mas meramente repetitivo. FRAENKEL, 1964, p. 501 reitera a natureza tradicionalmente conhecida da Ninfa como uma voz sempre pronta a responder, mas nunca a tomar a iniciativa de falar. A repetição dos lamentos de Andrómeda, considera ainda FRAENKEL, deveria ter ultrapassado as barreiras do ridículo, e, por isso, Aristófanes não teve de exagerar muito para criar a paródia hilariante de *Tesmofórias*.

<sup>5</sup> Este motivo é também sublinhado por Ovídio, *Metamorfoses* 4.675-676. CRISTÓBAL, 1989, p. 55 escreve a propósito: “Não é casual que seja este o momento para se aflorar literariamente os aspetos eróticos da saga de Perseu, herói de que antes só corria a fama de vencedor sobre a Górgona: o intrépido aventureiro, executor de façanhas aguerridas, matador do monstro, aparece assim sob uma ótica menos exterior, sujeito a sentimentos e não apenas a ações; o vencedor de Medusa vencido por Andrómeda”.

<sup>6</sup> Sobre a marca deixada na cerâmica pelo mito de Andrómeda e eventualmente pela versão eurípidiana, vide TAPLIN, 2007, p. 174-185.

situar do lado da vítima, expandindo assim a sua reação à iminência da morte e mesmo a sua adesão voluntária ao ritual por motivos superiores (estão neste caso os conhecidos sacrifícios de Macária, em *Heraclidas*, de Meneceu, em *Fenícias*, de Políxena, em *Hécuba*, de Ifigénia, em *Ifigénia em Áulis*, para referir apenas peças conservadas); entrelaçado este padrão com outro, particularmente vital em peças da década de vinte, as bem conhecidas “tragédias romanescas” de Eurípides (sobretudo *Ifigénia entre os Tauros* e *Helena*), em que domina uma sequência de exílio, perigo, fuga e salvação. Além das opções formais ou cénicas, na sua paródia de *Tesmofórias* Aristófanes deformava também, em termos mais abrangentes, este modelo de intriga, revivido por um Parente do poeta no papel da heroína presa ao pelourinho e em risco de vida, sob a ameaça de um ‘sacrifício’ punitivo – ser queimada numa pira – determinado pelas celebrantes do festival das duas deusas, e, por fim, em fuga para a salvação graças à vinda de um herói ‘apaixonado’, nem mais nem menos do que o próprio Eurípides. No conjunto, Aristófanes, na sua paródia, ia além das duas tragédias “do ano anterior” especificamente visadas, *Helena* e *Andrómeda*; através delas, envolvia, de modo mais amplo, preferências manifestadas com persistência pela imaginação euripidiana ao longo dos anos.

## 2 Reformulação da convenção do sacrifício

### 2.1 Alguns traços constantes no motivo

Reportando-se antes de mais à realidade dos sacrifícios animais do seu quotidiano e à tradição remota ou, pelo menos, muito esporádica de sacrifícios humanos, Eurípides integra os múltiplos episódios em que os trouxe a cena em tempos de grandes crises sociais, pestes, fomes, calamidades, que procuram num ritual extremo uma via de superação.<sup>7</sup> O mito não deixa de dar um contributo, ao revelar um constante intercâmbio entre a vítima animal e a humana; ora é o animal que se substitui ao jovem (como acontece com Ifigénia), ora o jovem que, em vez do animal, cobre de sangue o altar, como vítima de eleição. Mas sem dúvida o que parece constituir a essência da opção do poeta trágico por este motivo foca-se com prioridade sobre essa vítima jovem, plena de vida e de legítimos projetos, que uma força maior vem prematuramente aniquilar. Mais do que uma condenada sem apelo, ela tem alma, emociona-se com o

---

<sup>7</sup> Sobre a insistência de Eurípides no tema do sacrifício humano e sobre as convenções por ele adotadas, vide SILVA, 2005, p. 125-165.

sofrimento, raciocina sobre a penalização a que está sujeita, faz opções próprias, redime-se assim de um papel meramente passivo.

Por isso, o sacrifício, em Eurípides tendencialmente consentido, de um ser humano detém uma força emotiva intensa. A exigência, criada por uma entidade sobrenatural, do sacrifício de uma vítima humana gera um conflito imediato entre o compromisso cívico de cada cidadão e os seus liames familiares. Nesta dualidade inevitável em cada um dos membros de uma *polis*, estão enleados parentes próximos, que entram neste jogo difícil com sentimentos contraditórios. Em consequência, habitualmente não é tanto a descrição ou visualização do ritual que mais empenha Eurípides, mas as reações da vítima e dos parentes e as tensões, afetivas, morais, políticas, que se desencadeiam.

Da vítima depende, em grande parte, o dramatismo da situação. Todas elas, nos exemplos conservados, são jovens e sobretudo donzelas. E justamente por serem muito jovens e por dever ser-lhes estranha a dor e o sofrimento, maior é a angústia diante de uma morte prematura. Adolescentes de sangue real são, desde logo, vítimas perfeitas. Em conformidade, a preferência de Eurípides vai nitidamente para comportamentos elevados, em que, com serenidade e grandeza de alma, esses jovens encontram motivo para aderir à condenação por interesses superiores, da pátria ou da dignidade da família a que pertencem. Sem se omitir a possibilidade, que parece ditar o comportamento de Andrómeda, de um instinto forte de sobrevivência se sobrepor à entrega voluntária ao sacrifício e o repúdio pela extinção ser dominante. Seja como for, o patético da cena estará sempre garantido. São típicos da sua caracterização momentos de expressivo silêncio, em que as vítimas se fecham sobre si próprias e sobre a crueldade do destino que lhes coube; a par de outros de exaltação emotiva, em que dominam os lamentos e as lágrimas. Com frequência, a dor da morte é partilhada pela vítima com os parentes que a rodeiam; mas o dramatismo pode resultar também da solidão, da falta de uma presença amiga, a desumanizar um momento supremo.

Os diversos sacrifícios que nos permitem inferir dominantes na opção de Eurípides revelam ainda que este episódio constituiu inicialmente um acréscimo lateral ou complementar da intriga principal; assim acontece com os exemplos de Macária, Meneceu e Políxena. Mas o efeito garantido por estas experiências levou a que o poeta avançasse para um redimensionamento do processo e o propusesse como central na intriga; este virá a ser o caso de Ifigénia, e já antes de Andrómeda.

A presença de familiares junto da jovem cuja vida está para ser imolada abre espaço ao agudizar das emoções: pais e filhos, irmãos e irmãs, noivos e amigos, repartem-se entre a rejeição total perante uma violência inaudita, ou a adesão dolorosa à entrega de uma vida em nome de um ideal patriótico. Grandes efeitos cénicos acompanham a apresentação destas figuras ligadas à vítima pelo sangue: uma entrada aparatosa, que contribui para a imponência da cena, ocultando a ameaça latente (caso de Clitemnestra em *Ifigénia em Áulis*); a fragilidade de um grupo arrimado à proteção divina à sombra de um altar (exemplo dos suplicantes, em *Heraclidas*); ou, por fim, a prostração da derrota a que se resigna a decrepitude dos anos ou a derrocada de uma vida (caso de Hécuba na peça do mesmo nome). Susto, horror, angústia, solidariedade, apreço, são, para estes intervenientes, comportamentos naturais.

O ritual propriamente dito processa-se em geral longe da vista do auditório, em altar, muralha ou túmulo. Torna-se, portanto, inevitável a intervenção de um mensageiro que traga a cena a ‘visualização’ narrativa do sacrifício. À testemunha cabe pormenorizar os detalhes de uma cerimónia convencional (o consentimento da vítima, o coroar da sua cabeça, a purificação a anteceder o momento extremo, o golpe infligido, o correr do sangue inocente), que nem por esperada deixa de ser impressionante. Atuante está um executor, um sacerdote anónimo ou alguém específico que o mito determinou. Mas certamente é a reação digna da vítima e o apreço que gerou entre os presentes o que centra o quadro.

Por fim, uma palavra cabe à linguagem e ao lirismo que por hábito acompanham estes episódios. À linguagem cabe ser veículo de exaltação e sentimento, ou processo de reflexão e debate. Além dos gritos e lamentos, o discurso articulado, de tipo esticomítico, permeado de processos excessivos (exclamação, repetição oscilação entre o informativo e o emotivo), ou a *rhexis* explicativa de motivos e intenções, estão indelevelmente associados às preferências de Eurípides. Por sua vez o lirismo, sob a forma de *kommós* e monódia, serve para revelar extremos de desespero ou nostalgia, no momento em que o véu negro da morte irá liquidar sonhos e esperanças.

## 2.2 O caso *Andrómeda*. Tempo e contexto

Ao contrário do que é habitual nos diversos exemplos que conservamos de sacrifício humano em Eurípides, que superlativizam as causas conducentes à eliminação da vítima em detrimento da visualização do ritual, esse é um contexto ultrapassado em

*Andrómeda*. A imagem inicial que a peça projeta é, pelo contrário, captada em pleno sacrifício. Tal estratégia contribui, de forma expressiva, para colocar a tónica na própria vítima e na exaltação de um momento derradeiro, para uma jovem indefesa, solitária, exposta à iminência da morte,<sup>8</sup> sem que os motivos que o justificam tenham antes sido avaliados ou discutidos. A coadjuvar a promessa do título, *Andrómeda* é, desde o primeiro momento, a protagonista da ação. A agravar a agressividade do contexto, a noite obscurece o quadro, uma noite longa, que a prisioneira evoca com piedade e respeito:<sup>9</sup>

Ὡ νύξ ἱερά,  
ὡς μακρὸν ἵππευμα διώκεις  
ἀστεροειδέα νῶτα διφρεῦου-  
σ' αἰθέρος ἱερᾶς  
τοῦ σεμνοτάτου δι' Ὀλύμπου.

Ó noite divina,  
como corres na tua longa cavalgada,  
conduzindo o teu carro pela abóbada estrelada  
do éter sagrado,  
através do muito venerando Olimpo! (Fr. 114<sup>10</sup>)

Há desumanização nesta outra conceção de ritual, vivido em terra de bárbaros – a Etiópia –, de que qualquer sinal de sociabilidade ou solidariedade estão ausentes. Falta a presença de carrascos insensíveis ou de parentes aflitos, que, como no caso de *Ifigénia*, coincidem, para trazer ao quadro alguma humanidade. Todos estão, desta vez, ausentes, e a sua interferência é apenas recordada e censurada por *Andrómeda* e pelo Coro. Por únicas companhias a donzela tem agora a natureza e, em breve, algumas amigas que constituem a voz do coletivo. A natureza concretiza-se na ninfa *Eco*, apesar de tudo cúmplice da cativa, mas uma voz tão inócua, do ponto de vista emocional, como o próprio silêncio, porque se limita, sem um envolvimento direto, a repetir as últimas palavras do que ouve. Mais ativa é a intervenção de um coro de jovens etíopes,<sup>11</sup> cuja entrada poderia coincidir com a alva, com quem a heroína partilha o seu sofrer (fr. 117, “Queridas donzelas, minhas amigas”). Desperta para a intervenção tão díspar dos que a

<sup>8</sup> A abertura de *Andrómeda* pode, *grosso modo*, aparentá-la com a cena correspondente de *Helena* – para o dizer em poucas palavras, pelo perigo em que a heroína se encontra –, ainda que desta vez tudo concorra para uma exaltação mais acentuada: a noite, o mar ameaçador, as cadeias, a juventude da vítima, o tom profundamente doloroso do seu gemido.

<sup>9</sup> Sobre a encenação utilizada para produzir, diante do público, o quadro patético do sofrimento de *Andrómeda*, cf. HOURMOUZIADIS, 1965, p. 46-48.

<sup>10</sup> A transcrição dos fragmentos segue a edição de KANNICHT, 2006.

<sup>11</sup> A propósito das dúvidas suscitadas pela identidade do coro – de jovens etíopes companheiras de *Andrómeda*, ou de *Nereides*, apesar da ofensa cometida por *Cassiopeia*, solidárias com uma vítima inocente –, vide BAÑULS OLLER, MORENILLA, 2008, p. 97.

rodeiam, Andrómeda faz um apelo ao que há de realmente humano em seu redor (fr. 118):

κλύεις, ὦ;  
 προσαιδῶ σὲ τὰν ἐν ἄντροις,  
 ἀπόπαυσον, ἔασον, Ἀχοῖ, με σὺν  
 φίλαις γόου πόθον λαβεῖν.

Ouves-me, oh?  
 Diriço-me a ti, que habitas os antros.  
 Para, permite, Eco, que eu, com  
 as minhas amigas, me abandone ao desejo de lamento.

Falta igualmente o altar e, em vez dele, impõe-se a brutalidade de um penhasco a quem a vítima, tal como um outro Prometeu, está presa por cadeias; e, a lembrar o deus a quem o sacrifício se destina, há o mar, reino de Posídon, que exige o preço de uma vida como reparação de uma ofensa. A contento com a selvajaria reinante, não se espera um sacerdote ou qualquer outra mão humana a consumir o golpe. Para acrescentar ao terror da infeliz, é do mar que, inesperadamente, há de surgir um monstro para a devorar, como se tivéssemos regressado a um universo pré-civilizacional (fr. 115<sup>a</sup>, “expor a ser devorada por um monstro marinho”, fr. 122.4-5, “Estou é presa por cadeias vigorosas e exposta, como alimento, ao monstro Glaucetes”).<sup>12</sup>

### 2.3 Justificação do sacrifício

Motivos para a exigência do sacrifício são já passados (e nenhum dos fragmentos os refere), houve um ato de *hybris* a justificar a ira divina: o orgulho com que Cassiopeia, mãe de Andrómeda, gabou a beleza da filha<sup>13</sup> ou a sua própria, em confronto com a das Nereides, criaturas do mundo marinho (cf. Ovídio, *Metamorfoses* 4.670-671, Apolodoro 2.4.3, Higino, *Fábula* 64). Insensatez que pôs em risco a segurança da pátria: uma tremenda inundação alagou o reino de Cefeu, rei e progenitor, como sempre confrontado com uma escolha difícil – proteger a vida do seu povo e certamente a sua autoridade de soberano, pelo preço da condenação da filha.<sup>14</sup> Estava

<sup>12</sup> São inúmeros os testemunhos que abonam da popularidade deste motivo, bem como da salvação levada a cabo por Perseu: Heródoto 7.61.3, Cónon, *FGrHist* 26F 1.40, Sófocles, *Andrômeda* frs. 126-127 Radt, Ovídio, *Metamorfoses* 4.663-5.249, Pausânias 4.35.9, Estrabão 16.2.28, Filóstrato, *Imagens* 1.29, Luciano, *Diálogos dos deuses marinhos* 14.3.

<sup>13</sup> Sobre as variantes do mito relacionadas com os progenitores de Andrómeda, vide Heródoto 7.61.3, Ovídio, *Metamorfoses* 4-663-5.249, Apolodoro 2.4.3, Eratóstenes, *Catasterismos* 15-17.

<sup>14</sup> Eratóstenes, *Catasterismos* 15 diz expressamente, sobre Cefeu, “parece ter oferecido a própria filha a um monstro para a devorar”. Por sua vez Apolodoro 2.4.3 justifica a decisão de Cefeu com a pressão do povo, “forçado pelos Etíopes”, de certa forma desresponsabilizando o rei. Este tipo de hesitação ou de



criado o contexto convencional à determinação do sacrifício por uma força superior. As razões invocadas para a sua decisão não parecem ter convencido aqueles a quem a vida de uma jovem pareceu preço demasiado elevado. É o que testemunham as palavras do coro, reportando memórias das condições que levaram à situação em que a princesa se encontra, no que seria uma variação sobre a narrativa já antes proferida pela própria Andrómeda na sua monódia inicial (fr. 120):

ἄνοικτος, ὃς τεκόν σε τὰν  
πολυπονωτάταν βροτῶν  
μεθῆκεν Ἄιδαι πάτρας ὑπερθανεῖν.

Impiedoso é aquele que te gerou,  
Tu, a mais infeliz das criaturas,  
E te mandou para o Hades para morreres pela pátria.

#### 2.4 A vítima

Colocada como verdadeira protagonista no centro do quadro de abertura, todas as manifestações de Andrómeda vão no sentido do repúdio pela angústia que lhe é imposta e pela ameaça iminente a eliminar todos os seus legítimos anseios de donzela. Além da monódia de abertura em anapestos, um diálogo lírico com o coro e a cena de encontro com Perseu seriam momentos oportunos para a fazer reviver a sua dor. A sua reação é muito humana e intuitiva, inspirada pelo impulso natural para a sobrevivência. A racionalização que Eurípides havia integrado, em vários dos sacrifícios humanos que pôs em cena, conducente à ponderação dos superiores interesses em causa e à adesão voluntária da vítima, não teve lugar em *Andróméda*. De um modo muito próximo do de Ifigénia, na tragédia que, alguns anos mais tarde, Eurípides dedicou ao seu sacrifício em Áulis (1211-1252), a princesa etíope desdobra-se em lamentos e grita a sua incompreensão e repúdio por uma decisão que lhe parece inaceitável (fr. 122):

ὄρᾳς; οὐ χοροῖσιν οὐ-  
δ' ὑφ' ἡλίκων νεανίδων  
κημὸν ἔστηκ' ἔχου-  
σ', ἀλλ' ἐν πυκνοῖς δεσμοῖσιν ἐμπεπλεγμένη  
κήτει βορὰ Γλαυκέτη πρόκειμαι,  
γαμηλίῳ μὲν οὐ ξὺν  
παιῶνι, δεσμίῳ δέ.  
γοᾷσθέ μ', ὦ γυναῖκες, ὡς  
μέλεα μὲν πέπονθα μέλεος  
– ὦ τάλας ἐγώ, τάλας –,

---

pressão sobre o pai da vítima é amplamente explorado por Eurípides, em relação a Agamémnon, em *Ifigénia em Áulis*.

ἀπὸ δὲ συγγόνων ἤ ἀλλὰν ἄνομα πάθεα,  
φῶτά τε λιτομέναν,  
πολυδάκρυτον Ἄϊδα γόον φλέγουσαν  
– αἰᾶ ἰαῖ ἔ ἔ –

Estás a ver, não tomo parte nas danças  
com jovens da minha idade,  
nem me perfilo segurando a urna de sufrágio.  
Estou é presa por cadeias vigorosas  
e exposta, como alimento, ao monstro Glaucetes.  
Não com um péan  
nupcial, mas de cativoiro,  
lamentai a minha sorte, mulheres, porque,  
infeliz, sofri a infelicidade  
– ai que desgraça! Que desgraça! –,  
as dores ilegítimas impostas pelos parentes.  
Suplico à luz,  
inflamada num lamento plangente, fúnebre  
– ai, ai! Ai, ai!

A dor obsessiva que domina a personagem exige testemunhas, solicita a compreensão humana e divina. Não há, no entanto, no lamento de Andrómeda, saudade por um passado de alegrias e de afetos, como aquele que Ifigénia podia recordar. Parece que a sua curta existência se saldou nesta condenação tremenda, que, sem interromper um passado, abre sobretudo um futuro de aniquilamento, marcado pelo elemento negativo nas suas palavras, por assimetrias flagrantes entre o que ‘poderia ter sido’ e ‘é’ a sua existência, por lamentos repetidos em diversos tons. Casamento e morte seriam temas fortes, e conformes, no lamento da condenada. Dos parentes, Andrómeda não espera nada mais do que uma condenação impiedosa; é duvidoso se há uma mãe – como Hécuba junto de Políxena, Clitemnestra junto de Ifigénia – presente e compungida. Ao pai, e responsável pela condenação, não parece ligá-la, como no caso de Ifigénia em relação a Agamémnon, um afeto particular; no progenitor Andrómeda não vê mais do que aquele a quem deve “as dores ilegítimas impostas pelos parentes” (fr. 122.11). É mesmo duvidoso que Cefeu viesse presenciar o sacrifício da filha, depois da sua ausência inicial. Apenas na mente da “jovem Andrómeda” vivem memórias, das alegrias fáceis de uma dança de roda, compartilhada com donzelas da sua idade, de um péan de himeneu (1034-1035), logo seguidas da consciência dolorosa do irremediável.

Aos parentes, Eurípides parece ter preferido a presença de um desconhecido, rapidamente convertido num enamorado, que, em lugar de se conformar ou aderir às motivações do sacrifício, se posiciona ativamente como salvador. O que Aquiles viria a prometer a Ifigénia, sem que às suas palavras correspondesse um empenho genuíno (palavras tão falsas, quanto falsa era a promessa de núpcias em que se via enleado), é

executado com empenho por Perseu. Não deixa de existir emoção e sobretudo piedade como sentimentos mobilizadores desta testemunha do sacrifício. Mas às lágrimas, gritos, abraços de despedida, o herói substitui a garantia de coragem, determinação, provas dadas, como convém a quem pretende intervir e não apenas lamentar.

### **3 Errância, fuga e salvação**

Desde os tempos mais remotos da literatura grega, tomada a *Odisseia* como modelo incontornável, que o tema errância, fuga, salvação e regresso se impuseram com uma enorme vitalidade. Desde então que para esta narrativa se estabeleceu um padrão assente em pressupostos mais ou menos inevitáveis. Tempo e lugar, indispensáveis à contextualização da aventura, são tradicionalmente marcados pela amplitude, dos anos envolvidos e do espaço a percorrer. Dentro dessa moldura, um herói engenhoso, perspicaz e determinado, percorre cenários remotos, que um vasto mar separa do horizonte acolhedor da sua pátria. Dominam-no sentimentos como o da responsabilidade e da honra, a exigir coragem e uma mobilização permanente de capacidades e recursos. Desses dotes depende a concretização de um objetivo superior, que representa um permanente estímulo para o superar de inúmeras dificuldades: o regresso a casa e aos seus.

São muitos os obstáculos que perturbam o curso da aventura. Além dos que a natureza e a violência dos elementos desencadeiam, também possíveis encontros que põem em perigo ou desafiam a resistência do viajante. Num plano superior, lá estarão os deuses a participar com uma intervenção, ora favorável, ora adversa e punitiva. Mas desde sempre relevante é a participação de uma figura feminina, ligada sentimentalmente ao herói, que virá, na hora da crise, a ser uma aliada preciosa para o processo de fuga e salvação. Por prémio final não faltará à aventura o apaziguamento, sob forma de regresso à monotonia do quotidiano e à normalidade da vida.

#### *3.1 Andrómeda: Amor e salvação*

Pudemos, até este momento, encontrar para o destino de Andrómeda paralelos – por uniformidade ou divergência a partir de uma convenção – com o que, na produção de Eurípides, se tornou um lugar comum, o sacrifício voluntário de uma vida humana. Mas a partir deste momento, confrontamo-nos com um cruzamento inovador: o que

articula o motivo do sacrifício com o padrão das célebres tragédias romanescas de Eurípides, assentes numa rota de perigo, fuga e salvação.<sup>15</sup> Porque, no caso da princesa da Etiópia, nem o sacrifício se consuma – como aconteceu com Macária e Políxena –, nem se delega numa divindade apiedada a salvação da vítima – como acontecia com Ártemis junto de Ifigénia. O papel de salvador era transferido para um herói, fulminado por um amor à primeira vista e disposto a correr todos os riscos para libertar e conquistar a jovem. A ter em conta o testemunho de Aristófanes, o grande aplauso colhido por esta peça parece ter ficado a dever-se ao tratamento do amor, dominador e “fulminante”, implícito nas palavras *πόθος* (*Ra.* 53, 66-7) e *ἔμερος* (*Ra.* 59) que exprimem, em paralelo, o entusiasmo de Dioniso ao lê-la num momento de lazer.<sup>16</sup> Daí a legitimidade do comentário de GIBERT (1999-2000, p. 76): “Como veremos, o registo da receção de *Andrómeda* na antiguidade sugere, no mínimo, que muito do seu impacto se ficou a dever à história de amor, que teria rompido caminhos novos para o género trágico”.

Uma tão estrondosa novidade exigiu a Eurípides aparato cénico à altura. Entrando em voo sobre a *mechane* (cf. Aristófanes, *Tesmofórias* 1014)<sup>17</sup> de regresso de uma vitória extraordinária sobre a Górgona Medusa, Perseu vai deparar-se com uma nova aventura à medida da anterior, o confronto com o monstro marinho. No papel que lhe cabe há um paralelo com aquele que, no mesmo ano, Eurípides atribuiu a Menelau na sua *Helena*: o de, no momento de um *nostos* após uma aventura exigente, se deparar com uma espécie de réplica inesperada da sua campanha. No Egito, de regresso de Troia, Menelau viu-se envolvido na repetição de uma aventura: a de enfrentar um novo pretendente de Helena, o faraó Teoclímeneo, e de lutar uma segunda vez pelo resgate da mulher amada.<sup>18</sup> Talvez a experiência de Perseu, de regresso da Líbia e na sua passagem pela Etiópia, onde o esperava uma nova aventura que lhe valeria a mão de uma noiva desejada, respeitasse uma convenção semelhante.

<sup>15</sup> Incluídas neste número estão, entre as peças conservadas, *Ifigénia entre os Tauros* e *Helena*, que WRIGHT, 2005, p. 124 considera, juntamente com *Andrómeda*, praticamente únicas na produção trágica focada neste assunto. Aos estudiosos de Eurípides estas produções causaram surpresa e suscitaram até designações sugestivas como “tragédia de aventuras”, “tragédia romanesca”, “tragicomédia”, “paratragédia”, ou até, no limite, “comédia”. Cf. PODLECKI, 1970, p. 401-402, WRIGHT, 2005, p. 7-10. Sobre a tradição do mito de Andrómeda e de outros tratamentos literários além da versão de Eurípides, vide PODLECKI, 2009, p. 80-82.

<sup>16</sup> Vide DUNN, 2000, p. 947-948.

<sup>17</sup> Cf. Pólux 4.128.

<sup>18</sup> WRIGHT, 2005, p. 129-130 sublinha a importância do cenário exótico preferido por Eurípides neste tipo de peças: “um dos mais aparatosos elementos das tragédias de fuga é que a sua geografia seja tão decisiva quanto os mitos e as personagens”. E este não teria sido, na opinião de WRIGHT, um fator de somenos importância na paródia de Aristófanes.

Para que a fuga e salvação que se vão seguir deem aos dois protagonistas – neste caso Perseu e Andrómeda – relevo equivalente, a peça consente a Perseu, depois da monódia de Andrómeda e do diálogo lírico da jovem com o coro, o que parece uma *rhexis* de abertura. Mais uma vez o paralelo com *Helena* é manifesto. Também neste caso, a somar-se ao monólogo de abertura da heroína, o poeta cria um segundo monólogo, igualmente de abertura (385-436), para informar sobre a saga do Atrida, acabado de chegar, por mero acaso, ao Egito. Muito provavelmente, o fr. 124 de *Andrómeda* corresponderia às primeiras palavras proferidas pelo recém-chegado:

ὦ θεοί· τίς ἐς γῆν βαρβάρων ἀφίγμεθα  
ταχεῖ πεδίλῳ; διὰ μέσου γὰρ αἰθέρος  
τέμνων κέλευθον πόδα τίθημι' ὑπόπτερον  
ὑπέρ τε πόντου χεῦμ' ὑπέρ τε Πλειάδα  
Περσεύς, πρὸς Ἄργος ναυστολῶν, τὸ Γοργόνης  
κάρα κομίζων

Ó deuses! A que terra de bárbaros me trouxe,  
ligeira, a minha sandália? Pelo meio do firmamento  
cortando caminho, deponho o meu pé alado  
sobre a espuma do mar e sobre o curso das Plêiades  
eu, Perseu, que navego para Argos, da Górgona  
transportando a cabeça.

Por sua vez o fr. 125 seria um passo do mesmo monólogo em que, segundo a convenção, a personagem *prologízousa* passa da informação sobre os antecedentes da ação para o momento presente:

ἔα· τίς ὄχθον τόνδ' ὀρῶ περίρρυτον  
ἀφρῶ θαλάσσης παρθένου τ' εἰκὸν τίνα  
ἐξ αὐτομόρφων λαῖνων τυκισμάτων,  
σοφῆς ἄγαλμα χειρός;

Ei! Que riba é esta que vejo, cercada  
pela espuma do mar? Que imagem de donzela  
esculpida em pedra que bem lhe representa a forma,  
estátua saída de mão de artista?

Tal como Menelau em *Helena* (459-463), Perseu desdobra-se em interrogações para sublinhar o desconhecimento da terra a que aporta, o mesmo é dizer a lonjura de um território fora das habituais rotas de viagem. Como é típico do teatro grego, consensualmente bastante despojado de acessórios de cena e dependente das informações prestadas pelo próprio texto, Perseu acentua agora o efeito que a imagem de Andrómeda suscita em quem é por ela apanhado de surpresa, repercutindo a surpresa do auditório. Eurípides continua empenhado em tirar do espetáculo visual oferecido

pela sua protagonista a maior vantagem. Beleza e imobilismo encontram tradução apropriada numa metáfora da escultura, pelo uso insistente de um vocabulário alusivo à obra produzida, ao material usado e à técnica empenhada pelo artista.<sup>19</sup>

Os fragmentos restantes encaminham-nos de seguida para o primeiro diálogo entre o herói e a prisioneira. Não teremos, desta vez, dada a identidade dos protagonistas, a *anagnorisis* que em peças da mesma índole é de regra. Mas não deixamos de ter o mesmo jogo de retração, silêncio, meias palavras,<sup>20</sup> que tendem a adiar uma aproximação e a dar espaço a uma tensão emotiva. Não nos surpreenderíamos se fragmentos como os 126-128 fizessem parte de uma esticomitia. A uma certa retração obstinada no silêncio por parte de Andrómeda (cf. Ovídio, *Metamorfoses* 4.681-682), de acordo com o que a convenção social grega recomendava (fr. 126), corresponderia a insistência de Perseu no desejo de obter uma explicação para a cena violenta com que se via confrontado (“Donzela, que pena sinto ao ver-te suspensa”, 127), num momento em que a arremetida do monstro está iminente. A própria comiseração iria com certeza demovendo a jovem, que via no interesse do desconhecido a oportunidade de uma súplica: “Estrangeiro, tem piedade da minha desgraça” (128). A interrogação do fr. 129 (cf. Ovídio, *Metamorfoses* 4.703, em que a pergunta é dirigida aos progenitores) – “Donzela, se eu te salvar, ganho a tua gratidão? – parece apontar já para a confissão de um amor que espera retribuição.<sup>21</sup> É de imaginar que, então, Perseu fizesse jus, com as suas palavras, ao tema inovador do despontar da paixão em cena. A adesão de Andrómeda – fr. 129<sup>a</sup>, “Aqui me tens, estrangeiro, se me quiseres como escrava, como esposa, ou como serva” – volta a colocar a salvação como objetivo maior. No que nos resta da peça, Andrómeda não demonstra apreensão com o destino da Etiópia; parece disposta a tudo em nome da sobrevivência e talvez também da sedução que o desconhecido não deixa de exercer sobre ela.

<sup>19</sup> GIBERT, 1999-2000, p. 81 faz destas palavras uma interpretação literal: a de que, de facto, Perseu pensasse que estava a olhar para uma estátua, ou teria, segundo este comentador, expressado desde logo alguma comiseração por Andrómeda; vai no mesmo sentido a sugestão de WRIGHT, 2005, p. 78. A mesma imagem reaparece, a propósito de Andrómeda, em Ovídio, *Metamorfoses* 4.672-675: “não fosse a leve brisa mover os cabelos / e dos olhos deslizarem tépidas lágrimas, julgaria tratar-se / de estátua de mármore” (tradução de ALBERTO, 2007). Será particularmente interessante considerar as variantes registadas por TAPLIN, 2007, p. 175 na cerâmica, sobre a representação desta cena do aprisionamento de Andrómeda e da imagem por ela projetada, de resto em vasos de data anterior a 412 a.C. Seria então lógico considerar a versão de Sófocles como determinante nestas figurações.

<sup>20</sup> WRIGHT, 2005, p. 310 valoriza a ideia de que “os mitos nas tragédias de fuga são de certa forma problematizados: ou seja, caracterizam-se pela improbabilidade e contradição e, portanto, estão abertos à dúvida e ao ceticismo”.

<sup>21</sup> GIBERT, 1999-2000, p. 76 sublinha nesta cena “uma peça sem precedentes em que Perseu se apaixona por Andrómeda em cena”. E a abonar a sua afirmação, cita a expressão εἰς ἔρωτα πίπτειν, “entregar-se à paixão” (fr. 138), “que quase não ocorre no grego clássico”.

Talvez os frs. 130-131 abonem a passagem de uma esticomitia a uma disticomitia, para traduzir algum apaziguamento no diálogo e substituir emoção por reflexão. Para este momento, DUNN (2020, p. 950) encontra a seguinte interpretação: “Não sabemos em pormenor como é que a relação se desenvolvia, (...), mas deveria requerer tempo e paciência, dado que Perseu passava a tranquilizá-la com as suas boas intenções”. Seria também a oportunidade para Perseu mostrar dignidade e respeito pela mulher que ansiava pela fuga a qualquer preço (fr. 130):

τὰς συμφορὰς γὰρ τῶν κακῶς πεπραγῶτων  
οὐπόποθ' ὕβρις, αὐτὸς ὀρρωδῶν παθεῖν

É que as desgraças de quem sofre  
nunca as ultrajei, com receio de eu mesmo as experimentar.

Conceitos como os de “insolência” (ὕβρις), “sofrimento” (πάθος, πόνος), “esperança” (ἐλπίς), “salvação” (σωθέντα), “gratidão” (χάρις) que perpassam os frs. 129-133 talvez fossem cruciais na avaliação das circunstâncias do momento: culpa, expiação e salvação são, sem dúvida, o trajeto a que a ação em traços largos obedece. Como não menos insistente seria a afirmação da imprevisibilidade do destino humano (expressa por vocabulário da família de τύχη, τυχεῖν, frs. 115, 136, 138, 140, 142, 143, 150, 153, 154).

Provavelmente, depois deste momento de apaziguamento e confluência, impunha-se passar à ação. Ao assumir de novo o seu papel de lutador contra monstros e agora também de libertador, Perseu começaria por apresentar credenciais, aprofundando um pouco os contornos da aventura que acabava de concretizar contra a Górgona (cf. Ovídio, *Metamorfoses* 4.699-700).<sup>22</sup> A terminologia que usa é a conveniente para a caracterização convencional do herói: “glória” (εὐκλεία), “juventude” (νεότης), “audácia” (θράσος), como condições dominantes. É o que sugerem os frs. 134-134a:

εὐκλείαν ἔλαβον οὐκ ἄνευ πολλῶν πόνων  
Conquistei a glória não sem muitas penas.

νεότης μ' ἐπῆρε καὶ θράσος τοῦ νοῦ πλέον  
A juventude e a audácia motivaram-me mais do que a razão.

<sup>22</sup> A necessidade que o recém-chegado tem de se apresentar perante alguém desconhecido com que se confronta em território bárbaro põe em paralelo Perseu com Teucro e Menelau de *Helena*. Qualquer um deles é portador de notícias sobre uma aventura decisiva para o seu trajeto de vida, que ocorreu fora de cena, mas que importa à ação que vai seguir-se.

Vai-se tornando mais claro que as qualidades tradicionais que distinguem os *áristoi* têm agora outro préstimo. Não já o de tomar cidadelas faustosas como Troia, nem o de defender a pátria de uma invasão inimiga; elas são postas ao serviço das batidas do coração e se há deus que as inspire esse é certamente Eros. Por isso talvez caiba ao deus, a quem palavras de apelo são dirigidas por Perseu (fr. 136), substituir Ártemis na salvação da vítima e no patrocínio de uma paixão de que ele próprio é o inspirador. Um certo tom de censura, tão característico de Eurípides, perpassa o discurso com que o paradoxo da intervenção divina é sublinhado; como é que o deus motivador da paixão pode patrocinar, ao mesmo tempo, o amor do belo e abandonar à dor aqueles que inspira? Estas seriam certamente palavras de um Perseu apaixonado na partida para enfrentar o monstro.

σὺ δ' ὃ θεῶν τύραννε κἀνθρώπων Ἔρως,  
ἢ μὴ δίδασκε τὰ καλὰ φαίνεσθαι καλά,  
ἢ τοῖς ἐρῶσιν, ὧν σὺ δημιουργὸς εἶ  
μοχθοῦσι μόχθους, εὐτυχῶς συνεκπύνει.  
καὶ ταῦτα μὲν δρῶν τίμιος ἴθεοῖς ἔση,  
μὴ δρῶν δ' ὑπ' αὐτοῦ τοῦ διδάσκεσθαι φιλεῖν  
ἀφαιρεθῆσθαι χάριτας, αἷς τιμῶσί σε.

Tu, tirano dos deuses e dos homens, Eros,  
ou não ensines o belo a parecer belo,  
ou aos amantes, penalizados com as penas  
de que tu és artesão, transforma dor em ventura.  
Se assim fizeres, serás honrado pelos deuses.  
Se não, graças à própria aprendizagem de amar,  
vais perder a gratidão com que te honram.

As contradições que caracterizam a atuação de Eros não são menos gritantes do que as próprias de Ártemis, ao mesmo tempo protetora das crias e cobradora de sacrifícios. Ao deus é atribuída a competência de “ensinar” a arte difícil do amor e as incongruências da sua ação são flagrantes.<sup>23</sup> Como pode Eros ensinar beleza e ventura e, ao mesmo tempo, ser mestre de dor e pena? Esse é um paradoxo tão gravoso que põe em causa o próprio prestígio de um deus soberano sobre mortais e imortais. Nas palavras de Perseu vai incluído o apelo à proteção divina de que carece o bom sucesso da sua empresa de resgate de uma vítima, que é também um objeto de paixão. Faz sentido como ponto de partida para o processo de resgate.

<sup>23</sup> A mesma referência a Eros como um “mestre”, capaz de “ensinar” os recursos mais eficazes ao seu cumprimento, reaparece em *Estenebeia* fr. 663, *Hipólito Velado* fr. 430. É, portanto, transversal em contextos condicionados pela paixão.



Um diálogo entre Perseu e Cefeu poderia ocorrer, pensam alguns, ainda antes da luta contra o monstro, em que o progenitor delegava no apaixonado a proteção da filha, prometendo-lha em casamento como prémio da vitória (cf. Apolodoro 2.4.3). Mas talvez mais fácil seja a suposição de que entre os dois apaixonados, na iminência da aventura suprema, tivesse lugar uma conversa sobre os planos de futuro. Os frs. 137-143 inspiram-se na comparação entre dinheiro e felicidade, um motivo que Eurípides desenvolveu noutros contextos como no seu *Belerofonte*.<sup>24</sup>

χρήμασιν γὰρ εὐτυχῶν  
ταῖς συμφοραῖσι δ', ὡς ὀρᾶς, οὐκ εὐτυχῶ.  
Quanto a dinheiro, sou um afortunado.  
Mas quanto ao sofrimento, como podes ver, não tenho fortuna nenhuma.

A ser assim, a previsível intervenção de Cefeu seria adiada para uma outra cena, após a vitória de Perseu sobre o monstro e a libertação da filha, que teria por cenário o palácio do soberano da Etiópia.<sup>25</sup>

Menos expressivos são os fragmentos correspondentes ao trajeto da intriga que corresponderia ao desfecho da paixão de Perseu, à necessidade de ultrapassar dificuldades com vista à concretização dos seus projetos de regresso à Grécia, eventualmente antecipados por alguma divindade *ex machina*, decerto Atena, protetora do herói.<sup>26</sup> Ainda assim parece certo que a peça concedia a Perseu e Andrómeda acesso a uma união estável, conforme à desejável tranquilidade de um *oikos* vulgar.

Mas havia antes alguns obstáculos a vencer, como de resto é obrigatório nos trajetos de aventura. Quais, é difícil de estabelecer com segurança. Fineu, irmão de Cefeu, a quem o matrimónio com a princesa havia sido prometido, poderia fazer valer os seus direitos (o que, no entanto, nenhum dos fragmentos conservados abona; cf.

<sup>24</sup> Particularmente significativo pela proximidade com estas palavras, eventualmente pronunciadas por Perseu, é o fr. 285.11-13 de *Belerofonte*:

Ὅστις δὲ γαῦρον σπέρμα γενναῖόν τ' ἔχων  
βίου σπανίζεται, τῷ γένει μὲν εὐτυχεῖ,  
πενία δ' ἐλάσσων ἐστίν ...

Aquele que se orgulha de ter uma origem nobre,  
mas dispõe de poucos recursos, é favorecido pela origem,  
mas diminuído pela pobreza ...

<sup>25</sup> É o que propõem vários comentadores, entre eles BAÑULS OLLER, MORENILLA, 2008, p. 96-97. Ovídio, *Metamorfoses* 4.4.691-694 opta por integrar a presença dos progenitores, impotentes, no momento da arremetida do monstro e da intervenção de Perseu.

<sup>26</sup> Cf. o testemunho de Eratóstenes, *Catasterismos* 15, 17, 36. Garantida a partida do par para a Grécia, talvez a deusa anunciasse, para depois da sua morte, a conversão em constelações de Andrómeda, Perseu, Cassiopeia e Cefeu.

Apolodoro 2.4.3). Iria, assim, contra a promessa que os progenitores de Andrómeda, na hora do perigo, tinham feito ao salvador de lhe concederem a mão da filha.<sup>27</sup> A dar-se essa possibilidade, à semelhança do que acontece na *Helena*, em que um novo pretendente à mão da heroína, o faraó Teoclímene, se interpõe à felicidade de Menelau e Helena, também em *Andrômeda* um concorrente à mão da jovem colocaria a Perseu uma dificuldade imprevista. Ou, lembram BAÑULS OLLER e MORENILLA (2008, p. 102-103): “Também se propôs que não fosse Fineu a opor-se, mas os pais (ambos ou um deles), que, apesar de se alegrarem com a libertação da jovem, não partilham o desejo de a casar com Perseu, dada a sua situação social, porque considerado um bastardo - fr. 141 -, além da económica” (fr. 142).<sup>28</sup> Neste caso, a oposição dos pais iria contra as promessas antes assumidas pela própria Andrómeda (frs. 129, 129<sup>a</sup>, 131).

Sejam quais forem os impedimentos, os frs. 137-143 parecem convir a um *agôn* em que o tema central é a ponderação sobre os requisitos para um casamento promissor (*γενναῖον λέχος*, fr. 137) e que oporia progenitores e jovens apaixonados. Depois de posto à prova pelo vigor físico necessário ao vencedor de um monstro, Perseu terá de demonstrar *arete* equivalente na difícil defesa do seu amor. Alguém com uma visão positiva do casamento (decerto Perseu) é confrontado com o ceticismo e reprovação de um interlocutor (Fineu, Cefeu ou Cassiopeia) que talvez lhe desconhecesse a origem. A oposição parece fazer-se entre riqueza (*πλοῦτος*, frs. 137, 142, *χρυσός*, fr. 142, *χρήμασιν*, fr. 143), condição social dos amantes (*ἔσθλων ... ἔρωμένων*, fr. 138, *δοῦλος ... ἐλεύθερος*, fr. 142) e felicidade (*ἡδονῆς*, fr. 138, *εὐτυχεῖν*, frs. 142, 143). Certo é que alguém (ou Perseu, reagindo contra as censuras que lhe eram dirigidas, ou o coro) reconhecia que só com o patrocínio de um deus a felicidade se torna possível, como insistentemente afirmam os frs. 150-3.

Andrômeda – tal como Ifigénia e Helena em outras peças de fuga e salvação – não ficaria simplesmente passiva à espera da decisão do seu destino; a crer no

<sup>27</sup> São testemunhos deste motivo Ovídio, *Metamorfoses* 5.8-249, Apolodoro 2.4.3-5, Eratóstenes, *Catasterismos* 15-7. Por sua vez Hígino, *Fabula* 64, substitui o pretendente vingativo por Agenor, que, de cumplicidade com Cefeu, tentaria matar Perseu. Fazendo uso da cabeça da Górgona, o herói metamorfoseava-os em pedra.

<sup>28</sup> A consideração, por um casal, das credenciais de um possível noivo para a filha lembra *Ifigénia em Áulis* e o apoio dado por ambos os progenitores ao casamento, neste caso meramente fictício, da filha com Aquiles. Por outro lado, WRIGHT, 2005, p. 136-138 chama a atenção, nas peças de fuga, para a identidade destes aventureiros e para a exploração da fama de que gozam fora das fronteiras da Grécia. Um caso expressivo é o de Menelau, em *Helena*, confrontado com a total ignorância e consequente agressividade da porteira do palácio de Teoclímene, o faraó. Talvez no caso de *Andrômeda* Perseu vivesse a mesma experiência, resultante da falta de conhecimento que os soberanos etíopes teriam do seu verdadeiro ascendente aristocrático.

testemunho de Eratóstenes (*Catasterismos* 17), o seu apoio a Perseu era explícito: “Após ter sido salva por Perseu, recusou-se a ficar com o pai e a mãe;<sup>29</sup> partiu com Perseu para Argos por sua própria escolha, numa expressão de nobre sentimento. Também Eurípides o afirma de modo claro na sua peça”. No mesmo sentido vai a afirmação de Higino, *Astronómicos* 2.11, ao sublinhar a atitude da donzela: “nem dela recebeu menor benevolência de ânimo pelo benefício prestado” (*nec enim ab ea minorem animi benevolentiam pro beneficio accepit*). De forma inovadora, Eurípides parece ter construído, nesta sua peça, uma relação amorosa, cujo sucesso é posto na mão dos jovens emocionalmente envolvidos. A Andrómeda é reservado um desafio particular: o de correr o risco de abandonar pátria e família, para seguir o homem por quem se apaixonou até ao desconhecido.<sup>30</sup>

#### 4 Novidades formais

As novidades formais impõem-se, em *Andrômeda*, desde o início. Sem dúvida que o uso de uma monódia em anapestos líricos entoada pela heroína a abrir a peça (fr. 114, *schol.* Aristófanes, *Tesmofórias* 1065)<sup>31</sup> se distancia, de modo aparatoso, da convenção mais comum em Eurípides de um monólogo de abertura narrativo, em trímetros iâmbicos. A crer no testemunho de Aristófanes sobre esta monódia como de

<sup>29</sup> Desta informação, PETERSON, 1904, p. 101 conclui que Cassiopeia também manifestava, a par de Cefeu, reservas sobre o casamento da filha com o seu salvador. Por isso é curiosa a observação feita por Peterson: “É fácil de se ver o assunto interessante que animava esta disputa, e o poeta ter-se-ia empenhado em argumentos fortes para induzir Andrómeda a ficar; de modo que à sua decisão independente de seguir o salvador, por amor e gratidão, desconsiderando deveres tradicionais, seria dado o devido relevo”.

<sup>30</sup> Vários são os testemunhos antigos que confirmam o desfecho deste mito com o casamento de Perseu e Andrómeda, que viriam a ser os progenitores da descendência régia de Micenas. Cf. Hesíodo, *Catálogo das Mulheres* fr. 135.6 MERKELBACH-WEST, Pausânias 2.21.7, 3.1.4, 3.2.2.

<sup>31</sup> WEBSTER, 1965, p. 29 faz uma conexão oportuna entre o contexto da noite e os anapestos da heroína, lembrando dois exemplos semelhantes, o de *Ifigénia em Áulis* e o de *Reso*, atribuído a Eurípides. Sobre este tipo particular de abertura no teatro de Eurípides, cf. SÉCHAN, 1967, p. 586-587; WILLINK, 2010, p. 50-80. Apesar da clareza com que o escoliasta de *Tesmofórias* 1065 se pronuncia – “Mnesíloco, no papel de Andrómeda; abertura do prólogo de *Andrômeda*” (τοῦ προλόγου Ἀνδρομέδας εἰσβολή), vários comentadores sugerem outras possibilidades. Assim, por exemplo, Knox e Séchan sumarizam as várias posições adotadas relativamente à abertura de *Andrômeda*, a par de *Ifigénia em Áulis*, que também suprime o monólogo habitual em Eurípides. Vários estudiosos (Engelmann, Wilamowitz) recusaram-se a aceitar esta abertura lírica, e contrapuseram-lhe a hipótese de um monólogo perdido a precedê-la, pronunciado pela ninfa Eco. A maioria, porém (Welcker, Décharme, Weil, Fraenkel, Knox), aceita a informação do escoliasta já referida. FRAENKEL (*apud* KNOX, 1972, p. 243), por sua vez, considera os anapestos de *Andrômeda* não como uma monódia (apesar de *Tesmofórias* 1011), mas parte de um “dueto anapéstico”, aproximando-os assim de *Ifigénia em Áulis*. O facto de Eco se limitar a repetir os lamentos de Andrómeda não retira aos anapestos, segundo este autor, o carácter de dueto.

abertura, a opção de Eurípides seria clara: o tom que se pretende imprimir ao começo, como de resto à peça em geral, é sobretudo emotivo e lamentoso. Abandono, desespero, impotência constituem as linhas de força a imprimir como ponto de partida (frs. 114-116). As palavras iniciais da monódia contêm elementos característicos deste género lírico: um apelo angustiado à noite como testemunha dos seus males, a recriação de um ambiente patético em que domina o negrume pontado da luz das estrelas, em quatro versos repassados de epítetos trágicos.

Com a tentativa de silenciar a ninfa Eco para dar voz ao coro das donzelas (frs. 117-118), Andrómeda sustenta a passagem da monódia para um párodo amebuí, onde o ritmo iâmbico, com dócmios abundantes, exprime os sentimentos dominantes, sofrimento pela ameaça atual e terror pelo futuro. Por sua vez os frs. 119-20, 122 fazem parte de um diálogo lírico entre a heroína e o coro.

Após esta abertura marcadamente lírica, parece seguir-se a convencional *rhexis* de abertura, neste caso protelada para a entrada de Perseu (fr. 124), destinada a marcar, como é próprio dessa componente da tragédia, a estranheza do lugar e da situação. O tom interrogativo passa a dominar numa fase em que é o esclarecimento do recém-chegado o que está em causa. Poderia ser também conveniente à aceleração da ação que, sem ser um reconhecimento, é mesmo assim um momento de aproximação emotiva entre duas figuras, o recurso a um diálogo de características esticomíticas (frs. 128, 129, 129<sup>a</sup>).

A execução da aventura propriamente dita – o confronto com o monstro relegado para o extracénico –, impõe, naturalmente, um tom mais narrativo. É de imaginar a intervenção de um mensageiro que antecipasse o regresso do herói vitorioso com uma narrativa pormenorizada da façanha. Por fim, aberta a passagem a uma segunda parte da peça em que está em causa a pretensão de Perseu à mão de Andrómeda e os obstáculos a vencer, uma retórica agonística serve bem não apenas a convenção desse tipo de episódio, como os gostos reconhecidos de Eurípides em matéria de manipulação do discurso. Uma última *rhexis*, de Atena *ex machina*, coroaria, como em diversas peças conservadas do poeta, o desfecho dos acontecimentos e o futuro das personagens.

## Conclusão

Apesar de muitas dúvidas e obscuridades, resta como seguro que a *Andrómada*, com particular mestria, se enquadrava bem nas preferências de Eurípides. Depois de

testar, em diversas produções, dois temas dominantes – o sacrifício humano e a intriga aventurosa –, o poeta ousava combiná-los, de forma inovadora, na elaboração de uma mesma estrutura dramática. Um par que se apaixonava em cena constituía a linha condutora a assegurar coesão aos dois processos. De um sacrifício não consumado, evoluía-se para a defesa de um casamento e para a garantia da felicidade. Desta forma pode assegurar-se que *Andrómeda* não era apenas uma peça romanesca ou mesmo algo próximo da comédia ou do drama satírico. A densidade emotiva da ameaça de sacrifício lá estaria para lhe assegurar um tom verdadeiramente trágico. Que o público, mesmo se surpreendido com a novidade, não deixou de vibrar perante o efeito geral da produção de 412 a.C., testemunha-o a enorme repercussão e os elogios incondicionais que nunca lhe foram, ao longo dos tempos, recusados.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAÑULS OLLER, José Vicente, MORENILLA TALENS, Carmen. *Andrómeda* en el conjunto de las tragedias de Eurípides. *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos*, v. 18, 2008, p. 89-110.
- COLLARD, Christopher, CROPP, Martin. *Euripides VII Fragments: Aegeus-Meleager*. Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008.
- CREPALDI, Clara Lacerda. Os fragmentos de Andrômeda de Eurípides. *Estudos Linguísticos e Literários*, v. 55, 2016, p. 356-373.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente. Perseo y Andrómeda: versiones antiguas y modernas. *Cuadernos de Filología Clásica*, v. 23, 1989, p. 51-96.
- DUNN, Francis. Affective Attachments in Some Late Tragedies of Euripides. In: MARKANTONATOS, A. (ed.). *Brill's Companion to Euripides*. 1. Leiden, Boston: Brill, p. 947-963, 2020.
- FRAENKEL, Eduard David Mortier. Ein Motiv aus Eurípides in Einer Szene der Neuen Komödie. In: FRAENKEL, Eduard David Mortier. *Kleine Beiträge zur Klassischen Philologie. Zur Sprache, zur Griechischen Literatur*, 1. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1964.
- GIBERT, John. Falling in love with Euripides (“Andromeda”). *Illinois Classical Studies*, v. 24-25, 1999-2000, p. 75-91.

- HOURMOUZIADES, Nicolaos C. *Production and Imagination in Euripides. Form and Function of the Scene Space*. Athens: Greek Society for Humanistic Studies, 1965.
- KANNICHT, Richard. *Tragicorum Graecorum Fragmenta.V*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.
- KNOX, B. M. W. Euripides *Iphigenia in Aulide* 1-163 (in that order). *YCIS*, v. 22, 1972, p. 239-261.
- KOUSOULINI, Vasiliki. Female characters, female sympathetic choruses, and the “suppression” of antiphonal lament at the openings of Euripides’ *Phaethon*, *Andromeda*, and *Hypsipyle*. Torino: Università (online), 2020.
- MASTROMARCO, Giuseppe. La parodia dell’*Andromeda* euripidea nelle *Tesmofoiazuse* di Aristofane. *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos*, v. 18, 2008, p. 177-88.
- PETERSON, E. *Andromeda*. *JHS*, v. 24, 1904, p. 99-112.
- PODLECKI, Anthony J. The Basic Seriousness of Euripides’ *Helen*. *TAPhA*, v. 101, 1970, p. 401-418.
- PODLECKI, Anthony Joseph. Echoes of the *Prometheia* in Euripides’ *Andromeda*. In: COUSLAND, J. Robert C., HUME, James Rutherford. (eds.), *The Play of Texts and Fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*. Leiden, Boston: Brill, p. 77-91, 2009.
- SÉCHAN, Louis. *Études sur la Tragédie Grecque dans ses Rapports avec la Céramique*. Paris: H. Champion, 1967.
- SILVA, Maria de Fátima. *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*. Coimbra: Gulbenkian/JNICT, 1997.
- SILVA, Maria de Fátima. Sacrifício voluntário. Teatralidade de um motivo euripidiano. In: SILVA, Maria de Fátima. *Ensaio sobre Eurípidés*. Lisboa: Cotovia, p. 125-165, 2005.
- TAPLIN, Oliver. *Pots and plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C*. Los Angeles: Paul Getty Museum, 2007.
- WEBSTER, Thomas Bertram Lonsdale. The ‘*Andromeda*’ of Euripides. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, v. 12, 1965, p. 29-33.
- WILLINK, Charles William. The Prologue of *Iphigenia at Aulis*. In: *Collected Papers on Greek Tragedy*. Leiden, Boston: Brill, p. 50-80, 2010.
- WRIGHT, Matthew. *Euripides' Escape-Tragedies: A Study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians*. Oxford: University Press, 2005.