

CODEx

Revista de Estudos Clássicos
v. 6, n. 2



"Mona Lisa da Galileia"

Séc. III d.C. Zippori National Park, Israel.

letras.ufrj.br/index.php/CODEx/index

ISSN 2176-1779



Codex – Revista de Estudos Clássicos

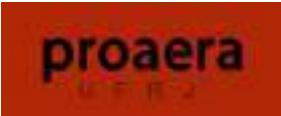
Proaera – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018

Bimestral

ISSN 2176-1779

1. Estudos Clássicos 2. Letras Clássicas 3. Filosofia Antiga 4. História Antiga
5. Arqueologia

1. Proaera



proaera
UF RJ

CODEX – REVISTA DE ESTUDOS CLÁSSICOS

EQUIPE EDITORIAL

Diretor Geral

Prof. Dr. Henrique Fortuna Cairus, UFRJ

Editoras–Chefe

Profa. Dra. Ana Thereza Basilio Vieira, UFRJ

Profa. Dra. Beatriz de Paoli, UFRJ

Editora Convidada

Profa. Dra. Adriane da Silva Duarte, USP

Tradutores

Camila Moura da Silva

Livia Gallucci

Helena Coutinho

Jeannie Bressan Annibolet de Paiva

Marina Albuquerque

Revisoras

Marina Albuquerque

Camila Moura da Silva

Editora de Layout & Capista

Livia Gallucci

Conselho Editorial

Prof. Dr. Anderson Zalewski Vargas, UFRGS

Profa. Dra. Charlene Martins Miotti, UFJF

Prof. Dr. Fábio da Silva Fortes, UFJF

Prof. Dr. Fernando Santoro, UFRJ

Prof. Dr. Henrique Cairus, UFRJ

Profa. Dra. Juliana Bastos Marques, UNIRIO

Profa. Dra. Leni Ribeiro Leite, UFES

Profa. Dra. Tatiana Ribeiro, UFRJ

Conselho Consultivo

Prof. Dr. Adriano Scatolin, USP

Prof. Dra. Anastasia Bakogianni, Massey University

Prof. Dr. André Malta, USP

Profa. Ms. Agatha Pitombo Bacelar, UnB

Prof. Dr. Breno Battistin Sebastiani, USP

Profa. Dra. Carolina de Melo Bonfim Araújo, UFRJ

Profa. Dra. Elaine Cristine Sartorelli, USP

Prof. Dr. Fabio Faversoni, UFOP

Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos, UNESP

Prof. Dr. Gabriele Cornelli, UNB

Prof. Dr. Jaa Torrano, USP

Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão, UFMG

Prof. Dr. João Angelo Oliva Neto, USP

Prof. Dr. João Batista Toledo Prado, UNESP

Profa. Dra. Marly de Bari Matos, USP

Profa. Dra. Mary Macedo de Camargo N. Lafer, USP

Prof. Dr. Marcos Martinho dos Santos, USP

Prof. Dr. Nikola D. Bellucci, Università di Bologna

Prof. Dr. Pablo Schwartz Frydman, USP

Profa. Dra. Paula da Cunha Correa, USP

Prof. Dr. Paulo Martins, USP

Prof. Dr. Paulo Sérgio Vasconcellos, UNICAMP

Prof. Dr. Roberto Bolzani Filho, USP

Prof. Dr. Trajano Augusto Ricca Vieira, UNICAMP



SUMÁRIO

ARTIGOS

Criaturas antropofágicas e a astúcia e glória de Odisseu Thais Portansky & Lucia Sano	1
A ação narrativa de focalizar: o uso de adjetivos avaliadores e o narrador da <i>Iliada</i> Gabriela Canazart & Christian Werner	17
O universo ficcional das declamações de Calpúrnio Flaco Jefferson da Silva Pontes	40
A justiça totalitária: uma apreciação da análise de Karl Popper ao conceito de justiça n' <i>A República</i> Rodrigo de Miranda	53
The Tragedy of Hoemdiplot: Freud's Fusion of Oedipus and Hamlet Richard Armstrong	71
A Tragédia de Hamlédipo: a fusão entre Édipo e Hamlet por Freud Richard Armstrong (Trad. Camila Moura da Silva)	82

DOSSIÊ

Drama Antigo & Recepção

Apresentação Adriane da Silva Duarte	94
Ecos da pretexto latina em nossos dias Zelia de Almeida Cardoso	96
Hesíodo em Eurípides: <i>Alceste</i> Jaa Torrano	114
A recepção das tragédias fragmentárias de Eurípides nos séculos V e IV a.C. Wilson Alves Ribeiro Jr.	123
<i>Ifigênia em Áulida</i> , de Eurípides: entre a tradição homérica e a herança esquiliana Beatriz de Paoli	152
<i>Christus Patiens</i> e a recepção da tragédia de Eurípides no império bizantino Waldir Moreira de Sousa Jr.	164
A recepção das tragédias de Eurípides no Teatro de Antunes Filho Samea Ghandour	181

TRADUÇÃO

- Alceste*, de Eurípides 196
Jaa Torrano

RESENHAS

- ARMITAGE, David. *Civil wars: a history in ideas*. New York: Alfred A. Knopf, 2017. xi, 349 p., ISBN 9780307271136. 233
Alessandro Rolim de Moura
- LOPEZ FÉREZ, Juan Antonio. *Galeno: Preparación y constitución de textos críticos, entrega y publicación de obras propias o ajenas*. Ediciones Clásicas: Madrid, 2018, 230 p., ISBN 978-84-7882-823-4. 240
Rodolpho Rachid



CODEX – JOURNAL OF CLASSICAL STUDIES

EDITORIAL TEAM

Director

Prof. Dr. Henrique Fortuna Cairus, UFRJ

Chief Editors

Profª. Dra. Ana Thereza Basilio Vieira, UFRJ

Profª. Dra. Beatriz de Paoli, UFRJ

Guest Editor

Profª. Dra. Adriane da Silva Duarte, USP

Translators

Camila Moura da Silva

Lívia Gallucci

Helena Coutinho

Jeannie Bressan Annibolet de Paiva

Marina Albuquerque

Revisors

Marina Albuquerque

Camila de Moura

Layout Editor & Cover Artist

Lívia Gallucci

Editorial Board

Prof. Dr. Anderson Zalewski Vargas, UFRGS

Profª. Dra. Charlene Martins Miotti, UFJF

Prof. Dr. Fábio da Silva Fortes, UFJF

Prof. Dr. Fernando Santoro, UFRJ

Prof. Dr. Henrique Cairus, UFRJ

Profª. Dra. Juliana Bastos Marques, UNIRIO

Profª. Dra. Leni Ribeiro Leite, UFES

Profª. Dra. Tatiana Ribeiro, UFRJ

Consulting board

Prof. Dr. Adriano Scatolin, USP

Prof. Dra. Anastasia Bakogianni, Massey University

Prof. Dr. André Malta, USP

Profª. Ms. Agatha Pitombo Bacelar, UnB

Prof. Dr. Breno Battistin Sebastiani, USP

Profª. Dra. Carolina de Melo Bonfim Araújo, UFRJ

Profª. Dra. Elaine Cristine Sartorelli, USP

Prof. Dr. Fabio Faversoni, UFOP

Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos, UNESP

Prof. Dr. Gabriele Cornelli, UNB

Prof. Dr. Jaa Torrano, USP

Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão, UFMG

Prof. Dr. João Angelo Oliva Neto, USP

Prof. Dr. João Batista Toledo Prado, UNESP

Profª. Dra. Marly de Bari Matos, USP

Profª. Dra. Mary Macedo de Camargo N. Lafer, USP

Prof. Dr. Marcos Martinho dos Santos, USP

Prof. Dr. Nikola D. Bellucci, Università di Bologna

Prof. Dr. Pablo Schwartz Frydman, USP

Profª. Dra. Paula da Cunha Correa, USP

Prof. Dr. Paulo Martins, USP

Prof. Dr. Paulo Sérgio Vasconcellos, UNICAMP

Prof. Dr. Roberto Bolzani Filho, USP

Prof. Dr. Trajano Augusto Ricca Vieira, UNICAMP



SUMMARY

ARTICLES

Anthropophagic Creatures and Odysseus' Cunning and Glory Thais Portansky & Lucia Sano	1
Focalization: the use of evaluative adjectives and the narrator of the <i>Iliad</i> Gabriela Canazart & Christian Werner	17
The Fictional Universe of the Calpurnius Flaccus' Declamations Jefferson da Silva Pontes	40
Totalitarian Justice: an appreciation of Karl Popper's analysis of the concept of justice in the <i>Republic</i> Rodrigo de Miranda	53
The Tragedy of Hoemdiplot: Freud's Fusion of Oedipus and Hamlet (text in English) Richard Armstrong	71
The Tragedy of Hoemdiplot: Freud's Fusion of Oedipus and Hamlet (text in Portuguese) Richard Armstrong (Transl. Camila Moura da Silva)	82

DOSSIER

Ancient Drama & Reception

Presentation Adriane da Silva Duarte	94
Echoes from the Latin <i>Praetexta</i> in our days Zelia de Almeida Cardoso	96
Hesiod in Euripides: <i>Alceste</i> Jaa Torrano	114
The Reception of Euripides Fragmentary Tragedies in Fifth and Fourth Centuries BC Wilson Alves Ribeiro Jr.	123
Euripides' <i>Iphigenia at Aulis</i> : between Homeric tradition and Aeschylean heritage Beatriz de Paoli	152
<i>Christus Patiens</i> and the Reception of the Euripidean Tragedy in the Byzantine Empire Waldir Moreira de Sousa Jr.	164
The Reception of Euripides' Tragedies at Antunes Filho Theater Samea Ghandour	181

TRANSLATION

- Euripides' *Alceste* 196
Jaa Torrano

BOOK REVIEWS

- ARMITAGE, David. *Civil wars: a history in ideas*. New York: Alfred A. Knopf, 2017. xi, 349 p., ISBN 9780307271136. 233
Alessandro Rolim de Moura
- LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio. *Galeno: Preparación y constitución de textos críticos, entrega y publicación de obras propias o ajenas*. Ediciones Clásicas: Madrid, 2018, 230 p., ISBN 978-84-7882-823-4. 240
Rodolpho Rachid





Criaturas antropofágicas e a astúcia e glória de Odisseu

Anthropophagic Creatures and Odysseus' Cunning and Glory

Thais Portansky¹

e-mail: thaisportansky@gmail.com

orcid: <http://orcid.org/0000-0003-0569-7946>

Lucia Sano²

e-mail: luciano@gmail.com

orcid: <http://orcid.org/0000-0003-3928-4277>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i2.18367>

RESUMO: Do canto IX ao XII da *Odisseia* de Homero, Odisseu torna-se um narrador em primeira pessoa e conta aos feácios suas desventuras no seu retorno a Ítaca. Dentre todos os empecilhos que encontra no caminho, em quatro situações ele corre o risco de ser devorado e esse é, de fato, o destino de alguns de seus companheiros. De acordo com Most (1989), os episódios envolvendo o Ciclope Polifemo (IX, 105-566), os Lestrigões (X, 80-134), Cila (XII, 73-141; XII, 220-263) e Caríbdis (XII, 101-110; XII, 234-244; XII, 429-444) formam um padrão de má hospitalidade. Atentando para a função semelhante que possuem esses episódios na economia interna da narrativa de Odisseu, buscou-se analisar as singularidades de cada um deles e seus efeitos na constituição do *kléos* do herói, para o qual o uso apropriado do dolo é elemento importante.

PALAVRAS-CHAVE: Homero; *Odisseia*; épica grega arcaica; Cila; Caríbdis; Lestrigões; Ciclopes

ABSTRACT: Between the books IX–XII of the *Odyssey*, Odysseus becomes a first-person narrator and tells the Phaeacians about his misfortunes upon his return to Ithaca. Among the obstacles he finds on the way, in four different contexts he runs the risk of being devoured and some of his companions are indeed devoured. According to Most (1989), the Cyclops Polyphemus (IX, 105–566), the Laestrygonians (X, 80–134), Scylla (XII, 73–141, XII, 220–263) and Charybdis (XII, 101–110; 234–244, XII, 429–444) create a pattern of bad hospitality. Considering the similar function that these episodes have in the internal economy of Odysseus' narrative, this article intends to analyse the singularities of each one of them and their effects in the composition of the hero's *kleos*, in which the proper use of *dolos* is an important element.

KEYWORDS: Homer; *Odyssey*; early Greek epic; Scylla; Charybdis; Laestrygonians; Cyclopes

¹ Mestranda (2018–2020) do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Brasil, sob orientação da orientação da Profª. Dra. Lucia Sano.

² Professora Adjunta de Língua e Literatura Grega da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Brasil.



Odisseu³ é reconhecido pelas suas palavras e silêncios bem escolhidos e pelos seus truques dolosos. É o modelo de herói astucioso, cheio de recursos. Não à toa inicia sua narrativa no canto IX da *Odisseia* proclamando: “Sou Odisseu, filho de Laertes, por causa dos dolos | sou bem conhecido por todos os homens, e minha glória chega até o céu” (εἴμ’ Ὀδυσσεὺς Λαερτιάδης, ὃς πᾶσι δόλοισιν | ἀνθρώποισι μέλω, καί μευ κλέος οὐρανὸν ἵκει, IX, 19-20)⁴. Odisseu proclama que sua fama já chegou aos céus, mas isso não o impede de tentar aumentá-la por meio de sua própria narrativa.

A glória heroica não é uma matéria tão claramente definida nos poemas homéricos. Para Aquiles, protagonista da *Iliada*, o *kléos* é condicional. Conhecem-se as opções de sua vida: ou morrer jovem no campo de batalha, mas obter uma glória imorredoura, ou viver por muito tempo, mas ver morrer a sua glória (IX, 410-16). A glória obtida em campo de batalha envolve, principalmente, o uso da força para enfrentar o oponente. O guerreiro precisa provar sua superioridade numa batalha frente a frente com o inimigo.

Na *Odisseia*, o *kléos* heroico contém alguns complicadores. Nela, há uma pluralidade de ambientes que tornam o uso de força uma peça secundária. Para trespassar os flagelos de seu retorno, Odisseu utiliza dolos e astúcias, características suas também presentes na *Iliada*⁵. O ponto central da discussão do *kléos* na *Odisseia* é o fator do *nóstos*, do retorno do herói para casa, após o fim da guerra. Para Aquiles, o retorno implicaria na falta da glória heroica. Considerando que a *Odisseia* é um poema que trata do retorno de Odisseu, como entender a glória heroica?

Abordando a teoria da “bela morte” de Jean-Pierre Vernant (1970), a qual centra o ápice da glória heroica na morte em batalha, Adriane Duarte (2001) afirma que a *Odisseia* refuta esse preceito, comprovando que Odisseu é digno de *kléos* e, ainda que Odisseu tenha escapado da morte durante a guerra de Troia, não quer dizer que está imune a ela. Destarte,

o *nóstos*, na medida em que implica mortalidade, constitui, portanto, a única forma de atingir o *kléos* e qualquer obstáculo à sua realização implica uma ameaça direta àquele, como acontece nos encontros fantásticos que permeiam a sua viagem em que o herói se defronta com o Cíclope, as Sereias, Circe e outros congêneres (DUARTE, 2001, p. 92).

³ Agradecemos ao parecerista anônimo pelos muitos comentários, que foram de grande auxílio para a escrita deste artigo.

⁴ Todas as traduções são nossas e resultam de trabalho desenvolvido ao longo de dois anos de Iniciação Científica, em que o maior objetivo da pesquisa era a própria experiência de tradução do grego homérico. As passagens traduzidas concentram-se na narrativa de Odisseu. Utilizamos a edição do texto em língua grega de Thomas W. Allen, da coleção Oxford Classical Texts (1962).

⁵ Christian Werner (2004, p. 92 et seq.) dá exemplos de passagens iliádicas em que o atributo do dolo é atribuído a Odisseu por algumas personagens (III, 200; VI, 339; XI, 430).

Os sofrimentos pelos quais Odisseu passou, para Duarte, resultam numa “mais-valia heroica”, em que o retorno não apaga o *kléos* de Odisseu, mas se soma a ele. Teodoro Assunção (1995), em sua nota à “bela morte” vernantiana, argumenta que a glória é adquirida por quem mata e não por quem morre. Deste modo, a glória de quem morre diz respeito às façanhas realizadas enquanto o guerreiro esteve vivo.

Christian Werner (2004, p. 276 et seq.), por sua vez, defende que a glória obtida pelos heróis iliádicos, dentre eles Odisseu, não está em risco. O que compõe o *kléos* de Odisseu, segundo o pesquisador, são três fatores: a) o *kléos* firmado em Troia, b) o *kléos* ganho com dolos ao longo do *nóstos* e c) o *kléos* ganho com força, o qual marca o fim do percurso de Odisseu rumo a seu eu verdadeiro e integral.

Numa sociedade cujas práticas narrativas eram baseadas na oralidade, a manutenção do *kléos* era tarefa profissional dos aedos. Tanto na *Iliada* quanto na *Odisseia*, porém, é possível encontrar ocasiões em que os heróis narram feitos gloriosos. Há, entretanto, distintas funções e significados nessas ocasiões. Aquiles narra feitos de heróis passados enquanto está afastado da guerra (IX, 185-191). Diferentemente de Aquiles, Odisseu narra as suas próprias façanhas entre os cantos IX e XII da *Odisseia*, no papel de narrador secundário no poema⁶, assumindo uma posição que lhe permite enaltecer a si próprio. O herói já desfruta de *kléos*, como se observou acima, tendo conquistado sua glória tanto com astúcia – o que se comprova pelo episódio do cavalo de pau –, quanto com habilidades guerreiras. Isso fica claro no canto VIII da *Odisseia*, no qual o aedo Demódoco narra o episódio (VIII, 497-519), demonstrando que os feitos odisseicos já eram matéria de canto.

Assim, a *Odisseia* tem como tema o homem (I, 1-10), isto é, Odisseu, e esse homem torna-se aedo de seu próprio *kléos*. No canto XXI, quando Odisseu enfrenta os pretendentes de Penélope, o narrador primário tece uma comparação entre o arco do herói e a lira do poeta. Para Werner (2004, p. 289),

em nenhum outro momento se mostra de forma mais aguda a distância entre Odisseu e os heróis da *Iliada* preocupados com o seu *kléos*. O narrador está reafirmando que Odisseu é autor de seu canto, ou seja, da *Odisseia*. As Musas e as Sirenas, por exemplo, reivindicam a autoridade sobre o que houve em Troia. O narrador da *Odisseia*, diversamente, diminui maximamente a distância que o separa de seu herói. Com isso o narrador enfatiza sua própria importância, em detrimento das Musas, e também a diferença do seu herói, que realiza seu *nóstos* justamente por compartilhar algumas características com os aedos.

Será a partir dessa visão de Odisseu como aedo construtor de seu próprio *kléos* que analisaremos de que forma o não humano contribui para sua glória heroica, para além de ter uma função narrativa prática, que é a de convencer o público feácio a auxiliá-lo no seu

⁶ Sobre a posição de narrador secundário no poema, ver De Jong (1992) e (2001).

retorno a Ítaca. Isso posto, não é insignificante que Odisseu narre suas desventuras na reta final de sua jornada. O herói ganha espaço para narrar os próprios feitos, conquistando autoridade para não só manipular a sua audiência interna, a fim de garantir seu *nóstos*, mas principalmente para construir a sua glória.

Os apólogos

Além das várias tempestades que teve de enfrentar, Odisseu, no seu retorno a Ítaca, deparou-se com diversas criaturas que se tornam obstáculo na sua viagem. Uma criatura de um olho só, gigantes que atacam na primeira oportunidade, um redemoinho que destrói qualquer nau e uma criatura de doze pernas e seis pescoços. Compondo parte dos *apólogos* de Odisseu, essas criaturas, que formam uma quadra sinistra, ameaçam sua vida quando tentam se alimentar dele.

É possível observar uma estrutura de composição anelar nos *apólogos* de Odisseu, como bem notou Glenn Most (1989, p. 22). O anel tem como centro a descida ao Hades no canto XI e separa dois grupos de cinco aventuras. Most identificou correspondências entre os encontros em duas formas distintas de tentar privar Odisseu de seu *nóstos*. Os encontros com os Lotófagos, com Circe, com as Sereias e com Calipso impedem que Odisseu parta, seja por meio de música, seja por drogas, seja por poderes eróticos. Já os Ciclopes, Lestrigões, Cila e Caríbdis são criaturas antropofágicas que, sendo assim, tentam privar Odisseu de seu *nóstos* ao devorar seus companheiros e/ou ao querer devorá-lo. Os dois episódios correspondentes que não contêm criaturas prodigiosas⁷, o de Éolo e o dos habitantes da Trinácia, também contribuem para atrasar a volta de Odisseu. Em ambos os casos, os companheiros são responsáveis por prolongar uma viagem já extensa.

Este artigo almeja, portanto, analisar a contribuição para o *kléos* de Odisseu de episódios que se enquadram num único padrão: todos envolvem criaturas que devoram os homens do herói, causando sofrimento e servindo de exemplos extremos de má hospitalidade. Para Most (1989), os exemplos dados serviriam para convencer os feácios, a audiência de Odisseu, a lhe auxiliar no seu intento de retornar a Ítaca. “O que seria o mais oposto a alimentar seus hóspedes do que se alimentar de seus hóspedes? E o que seria o mais oposto a permitir que seus hóspedes partam quando desejam do que fazer com que permaneçam para sempre?”, pergunta o autor (1989, p. 25). Os *apólogos*, portanto, de forma sutil, comunicariam a mensagem de “deixe-me ir para casa agora”.

⁷ Em sua tese de doutorado, Camila Zanon (2016) explorou as criaturas da poesia hexamétrica arcaica que tradicionalmente consideramos “monstruosas”. No entanto, após o exame de criaturas e de termos como πέλωρ e τέρας, a pesquisadora concluiu que “a multiplicidade e a complexidade subjacentes a essa categoria no mundo contemporâneo tornam, de fato, o esforço para sua delimitação uma tarefa inglória, já que qualquer definição que tente ser universalizante não dará conta dessa multiplicidade e imporá sobre a categoria ‘monstro’ um caráter imanente, transcultural e atemporal, que falseia a compreensão contextualizada da categoria em si” (p. 222). Adotamos, portanto, “criatura prodigiosa” assim como a pesquisadora, embora estejamos cientes de que a questão é complexa. Infelizmente, não tivemos acesso ao livro resultante da tese (2018) até a data da submissão deste artigo.

Sabe-se que os poemas homéricos possuem uma coerente economia interna. Pela chamada Lei de Monro, a *Odisseia* não faz alusão a acontecimentos da *Ilíada*. Haveria mesmo, portanto, apenas repetição temática e funcional de episódios nas histórias de Odisseu? Marianne Hopman (2012a) oferece uma leitura complementar ao artigo de Most, que, embora explique de forma excelente a relevância pragmática da estrutura, não satisfaz os episódios em sua individualidade ao defini-los apenas a partir da divisão entre o anfitrião antropófago e aquele que não quer deixar seu hóspede partir. Destarte, a pesquisadora traça um paralelo entre os episódios de Polifemo e de Cila a fim de explicitar suas particularidades.

Na concepção da autora, os episódios oferecem um contraste para a audiência interna (os feácios) de quem Odisseu intenta despertar tanto admiração quanto piedade para que consiga seu auxílio. Por outro lado, para a audiência externa, eles seriam uma chave interpretativa que colocaria a futura vitória de Odisseu sobre os pretendentes de Penélope em dúvida. Assim, Hopman argumenta em seu artigo que o encontro com Cila é uma aventura de fracasso num episódio organizado como uma narrativa de desejo não completo, em contraste com o episódio do Ciclope Polifemo, que seria um exemplo de narrativa de desejo completo⁸.

No entanto, Hopman, assim como Most, atribui apenas uma função aos episódios. Buscamos, portanto, ler essas passagens levando em consideração que Odisseu não é apenas um simples narrador, mas também um aedo construtor de seu próprio *kléos*.

1. Ciclope Polifemo

Ao introduzir o episódio do Ciclope Polifemo (IX, 105-566), a descrição geográfica que rodeia os Ciclopes é feita a partir do distanciamento da civilização. Eles não possuem leis (IX, 107; 112), não cultivam a terra (IX, 108) e habitam em cavernas (IX, 113). Além disso, há uma ilha próxima à terra dos Ciclopes cuja terra é fértil e onde o gado é abundante. No entanto, a ilha não é desfrutada, pois a eles falta a arte da navegação (IX, 116-41). A ordenação da narração, nesse preâmbulo, faz com que tanto a audiência primária quanto a secundária crie uma imagem sobre os Ciclopes e tome posicionamento acerca do que está por vir.

De acordo com Alfred Heubeck (1989, p. 21), o quadro criado mostra um povo na condição mais baixa de cultura, privado das benesses da civilização. Nessa primeira análise, o episódio aparenta estar organizado pelo contraste entre civilização e selvageria. No entanto, Camila Zanon (2016, p. 188) esclarece que “se os Ciclopes devem ser considerados não civilizados dentro da poesia odisséica, essa não civilidade deve ser circunscrita a um modo de vida pastoril em contraposição ao urbano, não uma contraposição entre civilização e barbárie”. Polifemo possui habilidades tais como pastorear (IX, 187-8; 217), ordenhar as

⁸ O conceito de “narrativa de desejo completo” (*narrative of desire fulfilled*) é empregado por Hopman para enfatizar que o tom do episódio depende do arranjo dado por seu narrador. Assim, Odisseu, ao narrar o episódio de Polifemo, enfatiza seu sucesso em escapar do monstro com vida ao invés de sublinhar suas falhas (como, por exemplo, na insistência em ser recebido pelo habitante da caverna ou na impossibilidade de salvar seis de seus companheiros).

ovelhas (IX, 244), produzir queijos (IX, 222-3). Ainda assim, a enormidade de Polifemo e sua voz retumbante deixam claro que o ser é uma ameaça (“assim falou, e outra vez tremeu nosso coração afável, porque tememos a voz grave e o próprio prodígio [ὥς ἔφαθ', ἡμῖν δ' αὖτε κατεκλάσθη φίλον ἦτορ, δεισάντων φθόγγον τε βαρὺν αὐτόν τε πέλωρον], IX, 256-257).

Contrapondo-se a Nieto-Hernández (2000, p. 350), que argumenta que o termo canibalismo não é bem aplicado a Polifemo porque ele se alimenta de uma espécie diferente da dele, Zanon nota que Polifemo é descrito como ἀνήρ (varão) e a ele é aplicado o termo ἀνδροφάγος (“que se alimenta de varões”), que é um *hárax legómenon*. O que nos interessa aqui é enfatizar que Polifemo é descrito como varão por Odisseu e, ao mesmo tempo, como devorador de varões. Polifemo é, portanto, uma criatura “antropomórfica e antropofágica” (ZANON, 2016, p. 195).

A decisão de Odisseu de atravessar a ilha em direção à terra que posteriormente se descobriria ser dos Ciclopes é motivada pelo desejo de ser recebido dentro dos parâmetros da hospitalidade. O herói insiste em ser recebido a despeito do pedido de seus companheiros de apenas tomarem os queijos e o gado e partir de volta para a embarcação (IX, 224-29). Odisseu-narrador reconhece que esta seria a melhor atitude, mas o Odisseu-personagem ainda não aprendera que estava numa esfera não humana e não regulada pelos seus próprios costumes.

Apesar das distintas representações entre Odisseu e Aquiles – o herói da *Iliada* – e da sua constante contraposição, Odisseu também é um herói da guerra de Troia. Werner (2004, p. 20 et seq.) defende que a *Iliada* e a *Odisseia* fazem parte de tradições de poesia oral diferentes, as quais retratam um distinto conjunto de ideias. Assim, há um “jogo poético” entre esses poemas em que a tensão é mantida pela noção de *kléos* e *nóstos* e sua relevância para o destino de cada um dos seus protagonistas, isto é, Aquiles na *Iliada* e Odisseu na *Odisseia* (WERNER, 2004, p. 289 et seq.). Esse jogo entre as tradições não é de pouca importância para o *kléos* que Odisseu continua a construir para si mesmo.

Ao ser interrogado por Polifemo sobre sua identidade, o herói não esconde ter participado do embate entre aqueus e troianos sob o comando de Agamêmnon, mas estrategicamente omite seu nome. A declaração deixa explícito que Odisseu considera seus feitos na guerra de Troia merecedores de renome, mas não se vangloria de forma insensata. O ocultamento do nome é crucial para o desenrolar dos acontecimentos e sua posterior revelação será chave para a leitura desse episódio.

Na primeira noite dentro da caverna do Ciclope, depois de devorar dois companheiros de Odisseu, Polifemo adormece. O primeiro impulso do herói é utilizar a força para dar cabo do Ciclope, mas ele repensa sua decisão.

τὸν μὲν ἐγὼ βούλευσα κατὰ μεγαλήτορα θυμὸν
 ἄσσον ἰὼν, Ξίφος ὃξὺ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ,
 οὐτάμεναι πρὸς στήθος, ὅθι φρένες ἦπαρ ἔχουσι,
 χεῖρ' ἐπιμασσάμενος: ἕτερος δέ με θυμὸς ἔρυκεν.
 αὐτοῦ γάρ κε καὶ ἄμμες ἀπωλόμεθ' αἰπὺν ὄλεθρον·
 οὐ γάρ κεν δυνάμεσθα θυράων ὑψηλάων
 χερσὶν ἀπώσασθαι λίθον ὄβριμον, ὃν προσέθηκεν. (IX, 299-305)

Eu decidi em meu espírito longânime
chegar perto dele, sacar a espada afiada de junto da coxa,
e feri-lo no peito, onde o diafragma prende o fígado,
procurando o lugar certo com a mão; mas outro impulso me reteve.
Pois ali nós também pereceríamos em uma destruição certa,
visto que não conseguiríamos da porta alta
empurrar com as mãos a pedra enorme que ele colocara.

Para Werner (2004, p. 70), “Odisseu vence o Ciclope comportando-se de maneira oposta a um herói como Aquiles”. Embora o uso da espada seja a primeira opção do herói, Odisseu reconhece que seu uso poderia implicar a sua ruína e a de seus companheiros. Odisseu, portanto, mostra-se como o herói da astúcia quando se retém e emprega uma artimanha para combater o inimigo.

É nos instantes em que Odisseu sacrifica os protocolos heroicos mais prezados no mundo da guerra que ele consegue escapar da morte. O texto parece brincar com modos opostos de ação, indicando, no mínimo, que a sua correção depende do contexto em que são aplicados (WERNER, 2004, p. 72).

Essas tensões com a temática da tradição iliádica elucidam o desenrolar do episódio. Como já se afirmou, ao ser interrogado, Odisseu sagazmente não revela seu nome. No entanto, ao ser questionado pela segunda vez, com o estratagema já em mente, Odisseu oferece o nome falso de Ninguém (Οὐτις). Além de os Ciclopes entenderem “Ninguém”, ao ser repetido por Polifemo para eles, não como um nome próprio, mas como um simples pronome, a alternativa de negação que é empregada na fala dos Ciclopes no verso 410 (μή τις) é quase uma homonímia homógrafa da palavra “astúcia” (μητις). Como se sabe, é com esse jogo de palavras que Odisseu evita que Polifemo seja socorrido pelos demais Ciclopes.

Odisseu, entretanto, revela seu verdadeiro nome:

Κύκλωψ, αἴ κέν τις σε καταθνητῶν ἀνθρώπων
ὀφθαλμοῦ εἴρηται ἀεικέλιν ἀλαωτύν,
φάσθαι Ὀδυσσῆα πτολιπόρθιον ἐξαλαῶσαι,
υἷὸν Λαέρτεω, Ἰθάκῃ ἔνι οἰκί᾽ ἔχοντα. (IX, 502-5)

Ciclope, se alguém dentre os homens mortais
te perguntar acerca do cegamento vergonhoso do olho,
anuncia que Odisseu saqueador-de-cidades cegou-te completamente,
o filho de Laerte, que tem morada em Ítaca.

Após a revelação de sua identidade, Polifemo amaldiçoa Odisseu dirigindo o pedido ao seu pai Poseidon:

‘κλῦθι, Ποσείδαον γαίηοχε κυανοχαῖτα,
 εἰ ἔτεόν γε σός εἰμι, πατήρ δ’ ἐμὸς εὐχεται εἶναι,
 δὸς μὴ Ὀδυσσῆα πτολιπόρθιον οἴκαδ’ ἰκέσθαι
 υἷον Λαέρτεω, Ἰθάκη ἔνι οἴκῳ ἔχοντα.
 ἀλλ’ εἴ οἱ μοῖρ’ ἐστὶ φίλους τ’ ἰδέειν καὶ ἰκέσθαι
 οἴκον ἐκτίμενον καὶ ἐὴν ἐς πατρίδα γαῖαν,
 ὅψε κακῶς ἔλθοι, ὀλέσας ἄπο πάντας ἑταίρους,
 νηὸς ἐπ’ ἄλλοτρίης, εὐροὶ δ’ ἐν πῆματα οἴκῳ. (IX, 528-35)

Ouve, Poseidon Move-Terra de negros cabelos:
 se de fato sou teu, e meu pai declaras ser,
 dê-me que Odisseu saqueador-de-cidades não volte para casa,
 o filho de Laerte, que tem morada em Ítaca.
 Mas se é quinhão dele ver os seus e chegar
 à casa bem construída e à terra de seu pai,
 que chegue com atraso e em aflição, tendo perdido todos os companheiros,
 sobre nau de outro, e que encontre desgraças em casa.

Calvin Brown (1966) explana sobre a relação entre nome e maldição. O pesquisador argumenta que a *Odisseia*, após o episódio do Ciclope Polifemo, é um desenrolar da praga lançada pelo filho de Poseidon. Para tanto, ele explora a questão do “poder do nome”, investigada em todas as sociedades chamadas por ele de primitivas. O objetivo de Brown é demonstrar que a maldição apenas foi possível porque Odisseu revelou seu nome no desfecho do episódio. Qual seria, portanto, a razão de Odisseu para isso?

Aristóteles (*Retórica*, B.3.16), ainda de acordo com Brown, explica a atitude do herói: enraivecido, Odisseu queria que o Ciclope soubesse quem o cegara. No entanto, o autor acredita que Aristóteles desconsidera o lado “mágico” da relação entre nome e maldição, e assim Brown explora outras dessas ligações nas demais histórias populares (*folktale*). A primeira de suas conclusões é que a revelação de um nome (que fora deliberadamente ocultado no início) após uma vitória é um motivo comum nas histórias tradicionais. O pesquisador conclui, por fim, que Odisseu comete *hýbris* durante seu encontro com Polifemo e o desenrolar da maldição seria sua punição. O autor faz um paralelo com a *Iliada*: enquanto esta é sobre a ira de Aquiles, a *Odisseia* tem sua temática central na *hýbris* de Odisseu.

Christopher Brown (1996), no entanto, entende a revelação do nome por parte de Odisseu mais como um erro de julgamento do que uma ação tomada pela *hýbris*. A questão que motiva as reflexões de Brown é o porquê de Zeus ter rejeitado o sacrifício de Odisseu ao final do episódio. Para o pesquisador, a recusa estaria mais ligada à natureza do Ciclope em Homero do que à atitude de Odisseu (1996, p. 16). Assim, o herói teria falhado ao pensar que seria recebido de acordo com as regras da hospitalidade sem perceber que fora parar num lugar onde essas regras não se aplicam. Zeus não socorre Odisseu não porque o herói teria agido com *hýbris*, mas porque as regras de hospitalidade não se aplicariam a Polifemo.

Contudo, procuraremos demonstrar que a atitude de Odisseu nada mais é que a de se certificar que a glória de ter cegado um Ciclope e de ter escapado com vida seja sua. Odisseu, como já demonstramos, não deixa de ser um herói que lutou na guerra de Troia. Seu uso regrado de astúcia para sobreviver é tão heroico como seria uma luta corpo a corpo.

2. Lestrigões

Do ponto de vista descritivo, o episódio dos Lestrigões afasta-se consideravelmente do episódio acima analisado. Não há um contraste entre rusticidade e civilização, pois ele se situa em um ambiente citadino. Enquanto os Ciclopes não possuíam leis, os Lestrigões são comandados por um rei (X, 110), reúnem-se numa ágora (X, 114), seu porto é bem posicionado e há indicação de que era utilizado (X, 87-94). Além disso, toda a descrição do porto serve quase como uma prolepse do desfecho do episódio. Será pelo seu posicionamento que a frota de Odisseu se reduzirá, deixando-o apenas com sua própria nau (X, 121-132).

Assim, o episódio construído por Odisseu-narrador focaliza a naturalidade da ambientação que não apresenta perigo aparente ou não oferece motivo para desconfianças. Heubeck (1989, p. 49) observa as similaridades do porto dos feácios (VI, 262-4), as quais sustentam e enriquecem as análises de Most acerca dos exemplos de má hospitalidade ao oferecer à audiência interna condições semelhantes entre os portos. Não é intenção do presente estudo descartar a importante contribuição do pesquisador, mas de expandi-la. Contudo, há diversas semelhanças entre os episódios dos Ciclopes e dos Lestrigões e não se pode desconsiderar a intervenção entre esses episódios, tendo em vista sua relevância para a composição do *kléos* de Odisseu e a coerência interna de seus *apólogos*.

O contraste entre esses episódios é construído por meio do jogo de afastamentos e aproximações. A descrição física das duas criaturas é feita em comparação com o tamanho das montanhas (Ciclopes: “[...] não se parecia | com homem comedor de pão, mas com o pico arborizado | das altas montanhas que aparece afastado dos outros” [... οὐδὲ ἐώκει | ἀνδρί γε σιτοφάγῳ, ἀλλὰ ρίῳ ὑλήεντι | ὑψηλῶν ὄρεων, ὃ τε φαίνεται οἶον ἀπ’ ἄλλων], IX, 190-2; Lestrigões: “e quando eles entraram na ilustre casa, encontraram | sua esposa, tão grande quanto o topo da montanha, e tiveram medo” [οἱ δ’ ἐπεὶ εἰσῆλθον κλυτὰ δώματα, τὴν δὲ γυναῖκα | εὖρον, ὅσην τ’ ὄρεος κορυφήν, κατὰ δ’ ἔστυγον αὐτήν], X, 112-3), a antropofagia de ambos é narrada com a mesma construção (IX, 289- 91, 311, 344; X, 116), os demais habitantes saem de suas casas após o chamado de Antifate e de Polifemo (IX, 118-9; X, 399-401) e ambos usam pedras como armas (IX, 537- 42; X, 121-4). Assim como Polifemo, os Lestrigões são descritos com o termo ἀνὴρ, embora o adjetivo ἀνδροφάγος não seja empregado aqui. Os Lestrigões são descritos como varões que comem pão (σῖτον ἔδοντες, X, 101). Segundo Zanon (2016), esse paralelo contrastaria com a rusticidade de Polifemo, ainda que igualmente seis dos companheiros de Odisseu sejam devorados.

As semelhanças também realçam as disparidades das situações. No episódio dos Ciclopes, Odisseu com seus ardis consegue enganá-los, impedindo que socorram Polifemo, ao passo que o grito de Antifate atrai os demais Lestrigões, ampliando, assim, os estragos que

sofreram. Além disso, Polifemo não acertou as naus com as enormes pedras que furiosamente lançava, enquanto os Lestrigões não só acertaram como destruíram todas, exceto a do próprio Odisseu.

Esse é o único, dentre os episódios analisados, em que Odisseu não procura um enfrentamento direto. O herói desembainha a espada não para um combate, mas sim para cortar os cabos que prendiam a nau (X, 125-131). Há dois contrastes ressaltados nesse episódio, que distanciam a atitude de Odisseu tanto de um herói de guerra quanto de sua atuação no episódio do Ciclope Polifemo. O herói apenas foge, salvando a si e aos seus companheiros de nau. O uso da espada também serve como prolepse do episódio de Cila. Durante o episódio dos Lestrigões, Odisseu a utiliza como instrumento de fuga enquanto, no encontro com Cila, Odisseu ergue a espada numa tentativa de combate heroico, ainda que já tivesse sido avisado de que deveria apenas fugir, como fizera na terra dos Lestrigões.

3. Caríbdis

O episódio que apresenta Cila e Caríbdis é construído a partir da dualidade entre as duas criaturas. Odisseu deve evitar enfrentar Caríbdis, uma criatura em forma de redemoinho, mesmo que para isso precise necessariamente passar em frente à caverna de Cila, o que implica perder seis companheiros. O herói já sabe o que precisa ser feito porque esse episódio, assim como os outros presentes no canto XII, diferencia-se dos demais devido ao aviso que Odisseu recebe de Circe, a deusa/feiticeira (XII, 80-110). Destarte, Odisseu ouve de Circe uma descrição detalhada das duas criaturas e recebe recomendações para que sobreviva a elas.

Como observa Heubeck (1989, p. 124), Caríbdis é descrita mais pelos seus efeitos do que pelo sua fisionomia, focalizando-se o estrago completo que causa.

τὸν δ' ἕτερον σκόπελον χθαμαλότερον ὄψει, Ὀδυσσεῦ.
 πλησίον ἀλλήλων: καί κεν διοϊστεύσειας.
 τῷ δ' ἐν ἔρινεὸς ἔστι μέγας, φύλλοισι τεθελῶς.
 τῷ δ' ὑπὸ δῖα Χάρυβδις ἀναρροιβδεῖ μέλαν ὕδωρ.
 τρὶς μὲν γάρ τ' ἀνίσιν ἐπ' ἤματι, τρὶς δ' ἀναρροιβδεῖ
 δεινόν: μὴ σύ γε κεῖθι τύχοις, ὅτε ροιβδήσειεν:
 οὐ γάρ κεν ρύσαιτό σ' ὑπέκ κακοῦ οὐδ' ἐνοσίχθων. (XII, 101-7)

Tu verás também outro promontório mais baixo, Odisseu,
 próximo um do outro: e tu poderias alcançá-lo com flecha.
 Nele há uma grande figueira, coberta com folhas abundantes.
 Por baixo dele, a divina Caríbdis engole escura água.
 Três vezes no dia sobe, e três vezes a engole
 terrivelmente: que tu não aconteças de estar lá quando ela sorver
 pois nem o Treme-Terra poderia te livrar do mal.

Hopman (2012b, p. 68) destaca que Caríbdis “é simultaneamente um ser e um espaço, animada e inanimada”. Dentre os exemplos dessa dualidade, a autora menciona o adjetivo δῖα (divina) atribuído à Caríbdis, epíteto usado na *Odisseia* apenas em referência a mulheres e deusas. Além disso, verbos como “engolir” ou “ingerir” (ἀναρροιβδεῖ, XII, 104 e 105; ῥοιβδήσειεν, XII, 106; ἀναβρόξειε, XII, 240) e “vomitar” (ἔξεμέσειε, XII, 237) possuem traços marcadamente digestivos. Assim, “meio espaço e meio criatura, Caríbdis fica na linha tênue que separa metáfora e personificação. Simultaneamente redemoinho e garganta que engole, Caríbdis é talvez o exemplo homérico mais extremo de uma figuração orgânica da paisagem” (HOPMAN, 2012b, p. 68).

Odisseu-narrador põe-se a narrar os efeitos da criatura quando a nau se aproxima:

ἡμεῖς μὲν στεινωπὸν ἀνεπλόομεν γοόωντες·
 ἔνθεν μὲν Σκύλλη, ἐτέρωθι δὲ δῖα Χάρυβδις
 δεινὸν ἀνερροιβδησε θαλάσσης ἄλμυρὸν ὕδωρ.
 ἦ τοι ὄτ’ ἐξεμέσειε, λέβης ὡς ἐν πυρὶ πολλῷ
 πᾶσ’ ἀναμορμύρεσκε κυκωμένη, ὑψόσε δ’ ἄχνη
 ἄκροισι σκοπέλοισιν ἐπ’ ἀμφοτέροισιν ἔπιπτεν·
 ἄλλ’ ὄτ’ ἀναβρόξειε θαλάσσης ἄλμυρὸν ὕδωρ,
 πᾶσ’ ἔντοσθε φάνεσκε κυκωμένη, ἀμφὶ δὲ πέτρῃ
 δεινὸν ἐβεβρύχει, ὑπένερθε δὲ γαῖα φάνεσκε
 ψάμμω κυανέῃ: τοὺς δὲ χλωρὸν δέος ἦρει.
 ἡμεῖς μὲν πρὸς τὴν ἴδομεν δείσαντες ὄλεθρον·
 τόφρα δέ μοι Σκύλλη γλαφυρῆς ἐκ νηὸς ἐταίρους
 ἔξ ἔλεθ’ ... (XII, 234–246)

Então nós navegávamos, pranteando, por um caminho estreito.
 De um lado, Cila e de outro, a divina Caríbdis
 tinha engolido terrivelmente a água salgada do mar.
 Quando ela vomitava, como um caldeirão no fogo,
 espargia toda, fervendo: e, para cima espuma
 no ponto mais alto de cada promontório caía.
 Mas quando sugava a água salgada do mar,
 ela toda mostrava um interior agitado, e em volta da pedra
 terrível retumbou, e apareceu embaixo a terra
 negra de areia; e um pálido terror os tomava.
 Enquanto nós olhamos na sua direção, temendo a ruína,
 Cila da côncava nau seis companheiros
 arrancou...

Caríbdis, além de apavorar Odisseu e seus companheiros e mostrar-se como morte certa, faz com que todos se distraiam, abrindo a guarda para que Cila pesque seis homens sem ninguém perceber.

Circe enfatiza que apenas a nau Argo sobreviveu aos tormentos de Caríbdis, uma vez que Hera os agraciara. Portanto, é inconcebível a Odisseu escolher esse caminho. Na visão de

Circe, é preferível que Odisseu perca seis companheiros para Cila do que todos eles e a si mesmo para Caríbdis. Contudo, após a parada na Trinácia, Odisseu encara novamente a criatura, dessa vez sem sua nau. O herói, apesar de sua remota chance, consegue sobreviver em razão de sua experiência anterior. Agarrando-se a uma figueira (que já tinha sido anteriormente descrita por Circe), ele observa Caríbdis regurgitar algumas peças da nau destrocada e agarra-se a elas para se afastar (XII, 420-453). Assim, Odisseu sobrevive à terrível Caríbdis. Com efeito, essa façanha aumentará o seu *kléos*.

4. Cila e Polifemo, mais uma vez

O encontro com Cila é o mais singular dos *apólogos*. Odisseu, na posição de narrador, constrói o episódio como um fracasso. A criatura é descrita por Circe da seguinte forma:

ἔνθα δ' ἐνὶ Σκύλλῃ ναίει δεινὸν λελακυῖα.
 τῆς ἧ τοι φωνὴ μὲν ὄση σκύλακος νεογιλῆς
 γίγνεται, αὐτὴ δ' αὔτε πέλωρ κακόν: οὐδέ κέ τις μιν
 γηθήσειεν ἰδών, οὐδ' εἰ θεὸς ἀντιάσειεν.
 τῆς ἧ τοι πόδες εἰσὶ δυώδεκα πάντες ἄωροι,
 ἕξ δέ τέ οἱ δειραὶ περιμήκεες, ἐν δὲ ἑκάστη
 σμερδαλέη κεφαλὴ, ἐν δὲ τρίστοιχοι ὀδόντες
 πυκνοὶ καὶ θαμέες, πλεῖοι μέλανος θανάτοιο.
 μέσση μὲν τε κατὰ σπείους κοίλοιο δέδυκεν,
 ἕξω δ' ἐξίσχει κεφαλὰς δεινοῖο βερέθρου,
 αὐτοῦ δ' ἰχθυάα, σκόπελον περιμαιμώωσα,
 δελφῖνάς τε κύνας τε, καὶ εἴ ποθι μείζον ἔλησι
 κῆτος, ἃ μυρία βόσκει ἀγάστονος Ἀμφιτρίτη.
 τῆ δ' οὐ πῶ ποτε ναῦται ἀκήριοι εὐχετόωνται
 παρφυγέειν σὺν νηί: φέρει δέ τε κρατὶ ἑκάστῳ
 φῶτ' ἔξαρπάξασα νεὸς κυανοπρόροιο. (XII, 85-100)

Ali habita Cila, que late terrivelmente:
 decerto como cachorrinha recém-nascida a voz dela
 é, mas, por sua vez, ela é um portento vil: ninguém
 se regozijaria ao vê-la, nem se os deuses encontrasse.
 Decerto os pés dela são doze, todos pendentes,
 e os pescoços muito longos são seis, e em cada um
 há cabeças terríveis de se olhar com dentes em três fileiras,
 cerrados e copiosos, cheios de negra morte.
 A metade de baixo esconde na caverna oca
 mas coloca as cabeças para fora da terrível gruta,
 e de lá pesca, espreitando avidamente em volta do promontório
 golfinhos, focas e por acaso alguma grande criatura marinha
 que pegue, as quais, incontáveis, alimenta Anfitrite rangente.
 E sobre ela marinheiros ilesos ainda não se vangloriaram
 de ter escapado com nau: mas pega com cada cabeça
 um mortal que tenha arrebatado da nau de escura proa.

Posteriormente, Odisseu a caracteriza como “terrível, selvagem, atroz e inelutável” (δεινόν τ' ἀργαλέον τε καὶ ἄγριον οὐδὲ μαχητόν, 119) e como “inevitável infortúnio” (ἄπρηκτον ἀνίην, 223). Odisseu, na posição de narrador, enfatiza, veementemente, tanto durante a narração das recomendações de Circe quanto na narração da sua própria experiência quando se encontra com a criatura, que Cila é invencível.

Hopman (2012a) aponta as semelhanças desse episódio com o de Polifemo. Ambas as criaturas habitam em cavernas (IX, 182, 237, 337, 402, 447, 458; XII, 80, 84) e a pedra que fecha a entrada da de Polifemo é tão grande que “nem vinte e duas carroças | boas, de quatro rodas, poderia suspendê-la do chão” (οὐκ ἂν τόν γε δύω καὶ εἴκοσ' ἄμαξαι | ἐσθλαὶ τετράκυκλοι ἀπ' οὗδεος ὀχλίσσειαν, IX, 241-2), enquanto a de Cila é tão alta que “nenhum homem mortal poderia escalar, nem poderia galgá-la, | nem se as mãos fossem vinte e os pés também” (οὐδέ κεν ἀμβραῖη βροτὸς ἀνὴρ οὐδ' ἐπιβαῖη, | οὐδ' εἴ οἱ χεῖρες γε εἴκοσι καὶ πόδες εἶεν, XII, 77-78) e, por fim, ambas as criaturas devoram seis companheiros de Odisseu: Polifemo devora-os em três grupos de dois (IX, 289-91, 311, 344), ao passo que Cila os devora todos de uma só vez (XII, 245-46).

Por outro lado, o ponto que mais distancia os dois episódios é o tom com que Odisseu os narra. O episódio de Polifemo, apesar de trazer desafios e de ter resultado na maldição lançada pelo filho de Poseidon, é construído como um sucesso. No entanto, o episódio de Cila é o único apresentado como um confronto em que o herói sai derrotado. A passagem pela Lestrigônia, como vimos, leva à destruição de todas as naus da frota de Odisseu, exceto pela sua própria. Além disso, é o próprio herói quem narra essas histórias depois de ter sobrevivido ao encontro com essas criaturas. Ainda assim, o herói comenta que ver seus companheiros abocanhados por Cila “foi a cena mais lamentável que vi com os meus olhos | entre tudo que sofri em minha busca no caminho do mar” (οἴκτιστον δὴ κείνο ἐμοῖς ἴδον ὀφθαλμοῖσι | πάντων, ὅσσ' ἐμόγησα πόρους ἄλὸς ἐξερεείνων, XII, 258- 259). Com efeito, o episódio distancia-se do padrão dos demais. Para Hopman (2012b, p. 40), “no fim do episódio, a distância entre Polifemo e Odisseu é confirmada. O sucesso de Odisseu sobre o Ciclope é construído como um triunfo do homem sobre forças incivilizadas. Em contraste, o episódio de Cila desafia essa visão antropocêntrica”.

Odisseu perde companheiros em praticamente todas as suas paradas enquanto busca seu retorno ao lar. Contudo, o conhecimento prévio de que seria impossível qualquer ação que os salvasse contraria sua postura de comandante. O primeiro impulso de Odisseu (assim como no episódio de Polifemo) é o de demonstrar interesse em enfrentar Cila (XII, 113-4). Circe alerta-o quanto a impossibilidade de enfrentá-la – ao invés de derrotar a criatura, esta devoraria mais companheiros.

Odisseu narra, no entanto, que, ao se ter aproximado da caverna de Cila, esquecendo-se dos conselhos da deusa, armou-se para enfrentá-la. Ela, por sua vez, enquanto Odisseu se alinhava na frente da nau, abocanhava seus companheiros, que estavam na parte de trás da nau, sem se importar com o herói, que, portanto, fracassou na sua tentativa de impedir a criatura. Tendo em mente o papel de Odisseu como aedo construtor do próprio *kléos*, é interessante indagar o motivo de Odisseu ter moldado o episódio de Cila como um fracasso

e, ademais, o porquê de enfatizar as características iliádicas⁹ de seu comportamento nesse episódio.

Hopman (2012b) lê a passagem de Cila também como um “perigo performativo”, que coloca em risco a vida do herói e, principalmente, o canto dos seus feitos. O silêncio de Odisseu durante o encontro com Cila e o fato do Odisseu-narrador enfatizar que se esquecera dos conselhos de Circe seriam evidências do perigo em que Cila colocou a narrativa das aventuras como um todo, que só são dadas a conhecer, no poema, pelo canto do próprio herói. Cila seria um recurso metapoético enquanto risco que constitui ao próprio canto de tais feitos. Assim, ela desponta como a criatura mais perigosa para Odisseu dentre aquelas as quais ele encontra em suas aventuras.

Zanon (2016), comentando Hopman, adota uma visão mais positiva da passagem. Para a pesquisadora, o episódio de Cila não seria um fracasso, mas apenas mais um dos sofrimentos que Odisseu deveria enfrentar durante o seu retorno. No entanto, tendemos a concordar com Hopman (2012b) e sua concepção de que Odisseu narra em tom jubiloso o episódio de Polifemo. O maior indício é o herói tê-lo usado como paradigmático. Ao entrar no estreito de Cila e Caríbdis, Odisseu exorta seus companheiros a ter coragem, lembrando-os que vencera o Ciclope.

ὦ φίλοι, οὐ γάρ πώ τι κακῶν ἀδαήμονές εἴμεν·
οὐ μὲν δὴ τόδε μείζον ἔπει κακόν, ἢ ὅτε Κύκλωψ
εἶλει ἐνὶ σπηϊ γλαφυρῷ κρατερῆφι βίηφιν·
ἀλλὰ καὶ ἔνθεν ἐμῆ ἀρετῆ, βουλῆ τε νόφ τε,
ἐκφύγομεν, καί που τῶνδε μνήσεσθαι οἴω. (XII, 208-12)

Ó, amigos, já não somos desconhecedores de males,
uma vez que este não é um mal maior do que quando o Ciclope
nos trancou na caverna oca com sua força bruta.
Mas escapamos por causa da minha excelência, planejamento
e mente, e espero que talvez nos lembraremos disso.

Odisseu lembra o encontro com Polifemo porque acredita ter sido bem sucedido e espera que as armas que usou contra o Ciclope (seu planejamento e mente) pudessem ser novamente empregadas contra Cila. No entanto, a expectativa do herói é frustrada.

É ela, na verdade, que emprega uma ação dolosa contra Odisseu quando captura seus companheiros enquanto todos estão distraídos olhando Caríbdis. O que significa essa inversão? Se o episódio do Ciclope Polifemo demonstra que Odisseu está preocupado com a construção de seu *kléos*, o encontro com Cila demonstra como este é configurado num ambiente não humano. O afastamento da civilização, nas aventuras narradas por Odisseu, não apenas enaltece o uso do dolo, mas engrandece a própria figura do herói. A ênfase na rusticidade de Polifemo, por exemplo, só reforça a superioridade de Odisseu, no seu próprio julgamento.

⁹ Cf. Hopman (2012a, p. 15).

Cila, por sua vez, ao devorar sorrateiramente seis homens de uma só vez, parece demonstrar um modelo torpe de astúcia, isto é, sua astúcia é selvagem e indigna. O dolo de Cila, portanto, não é usado nem com esmero, nem para sobrevivência, nem de forma gloriosa.

Ressaltamos ainda que Polifemo é descrito como um varão¹⁰. Ainda que haja tantos traços nele próximos do que consideramos monstruoso, Odisseu-narrador escolheu empregar o termo ἀνὴρ para Polifemo. Assim, podemos considerar certo grau de compatibilidade de enfrentamento, assemelhando o emprego de recursos dolosos de Odisseu àqueles usados na guerra de Troia. Cila não é semelhante a um varão em nenhum grau. Não há nada em sua descrição que a coloque em par de igualdade com Odisseu.

Destarte, é possível concluir que o dolo de Odisseu não é gratuito ou traiçoeiro, como o de Cila, mas astuciosamente empregado contra quem não lhe ofereceu o mínimo de civilidade, no seu próprio julgamento. A forma como Cila age indica, por contraste, que há um uso apropriado e heroico do dolo, capaz de garantir *kléos* a um herói. Durante o episódio de Polifemo, como já comentamos, Odisseu se nega a simplesmente roubar os queijos e partir como seus companheiros haviam sugerido e como até mesmo Odisseu-narrador confessa que teria sido a decisão mais acertada. Cila, por sua vez, age de maneira anti-heroica quando apenas abocanha os companheiros do herói. Por isso, o Odisseu-narrador contrapõe tão nitidamente sua atitude heroica – atitude que diz ter assumido mesmo avisado de que era inútil – com a atitude traiçoeira de Cila. Seu uso superior do dolo já havia sido, além disso, bem demonstrado com Polifemo.

Conclusão

Os episódios que Odisseu seleciona e estrutura possuem suas singularidades e é pelo contraste entre eles que sua especificidade é destacada. Assim, os episódios que Most (1989) identifica como exemplos de anfitrião antropofágico e que Hopman (2012a) identifica como chave interpretativa para a audiência externa, também contribuem para configurar glória heroica na *Odisseia*. Não será o uso da força que fará com que o herói sobreviva a seu oponente durante as suas aventuras, mas o uso da astúcia, como já foi observado pelos estudiosos. No entanto, não é qualquer uso do dolo que cabe a um herói na posição de Odisseu, que lutou na guerra de Troia. Nesse sentido, Cila configura-se como um exemplo execrável do uso do dolo e, portanto, é compreensível que Odisseu ressalte que “aquilo foi a cena mais lamentável que vi com os meus olhos | entre tudo que sofri em minha busca no caminho do mar.” (οἴκτιστον δὴ κείνο ἔμοῖσ' ἴδον ὀφθαλμοῖσι ἰπάντων, ὅσσοι ἔμῳ γησα πόρους ἄλλος ἐξερεείνων, XII, 258-259).

¹⁰ Odisseu descreve Polifemo como ἀνὴρ πελώριος, um homem gigantesco. Camila Zanon (2016, pp. 80-1) defende que o adjetivo aqui empregado está ligado, antes de tudo, à enormidade de Polifemo. A criatura apresenta todos os membros humanos considerados normais. A sua anormalidade consiste no tamanho agigantado de seu corpo.

Referências bibliográficas:

- ALLEN, Thomas W. *Homeri Opera Tomus III Odysseae*. Oxford Classical Texts. Oxonii, 1962.
- ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. Nota crítica à “bela morte” vernantiana. *Classica*, vol. 7, 1994, pp. 53-62.
- BROWN, Calvin S. Odysseus and Polyphemus: The Name and the Curse. *Comparative Literature*, Vol. 18, No. 3. 1966, pp. 193-202.
- BROWN, Christopher G. In the Cyclops’ Cave: Revenge and Justice in “Odyssey” 9. *Mnemosyne*, Fourth Series, Vol. 49, Fasc. 1, 1996, pp. 1-29.
- DE JONG, Irene J. F. The subjective style in Odysseus’ wanderings. *CQ*, v. 42, 1992, pp. 1-11.
- _____. *A narratological commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- DUARTE, Adriane da Silva. As Relações entre Retorno e Glória na Odisseia. *Letras Clássicas*, São Paulo, v. 5, 2001; pp. 89-97.
- HERNÁNDEZ, Pura Nieto. Back in the cave of the Cyclops. *The American Journal of Philology*, vol. 121, No. 3, 2000; pp. 345-366.
- HEUBECK, Alfred. *A commentary on Homer’s Odyssey*. Vol. II. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- HOPMAN, Marianne. Narrative and Rhetoric in Odysseus’ Tales to the Phaeacians. *American Journal of Philology*, Vol. 133, No. 1, 2012(a); pp. 1-30.
- _____. *Scylla: Myth, Metaphor, Paradox*. New York: Cambridge University Press, 2012(b).
- MOST, Glenn W. The Structure and Function of Odysseus’ Apologoi. *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 119, 1989, pp. 15-30.
- NIETO HERNÁNDEZ, Pura. Back in the cave of the Cyclops. *American Journal of Philology*, 121, 2000, pp. 345-66.
- WERNER, Christian. *Manobras Poéticas entre Ilíada e Odisseia: o caso de Odisseu*. 2004. 307f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo. 2004.
- ZANON, Camila Aline. *Onde vivem os monstros: criaturas prodigiosas na poesia hexamétrica arcaica*. 2016. 312f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- _____. *Onde vivem os monstros: criaturas prodigiosas na poesia hexamétrica arcaica*. São Paulo: Humanitas, 2018.





A ação narrativa de focalizar: o uso de adjetivos avaliadores e o narrador da “Ilíada”

Focalization: the use of evaluative adjectives and the narrator of the *Iliad*

Gabriela Canazart¹

e-mail: gabriela.canazart@usp.br

orcid: <http://orcid.org/0000-0002-5265-5899>

Christian Werner²

e-mail: crtwerner@hotmail.com

orcid: <http://orcid.org/0000-0001-8948-6825>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i2.19284>

RESUMO: Este artigo tem como principal objetivo investigar, por meio da narratologia aplicada à poesia grega épica oral, momentos em que o narrador primário, na execução de sua atividade de focalização, torna evidente sua presença na *Ilíada*. Para isso, selecionamos trechos do poema nos quais o narrador vale-se de adjetivos avaliadores ou, devido ao filtro que o narrador impõe, estabelece uma divergência entre sua narração e as secundárias. Discute-se nessa seleção os adjetivos avaliadores que qualificam o mundo dos deuses e dos humanos, tornando evidente um narrador parcial e que, portanto, faz juízos morais acerca dos deuses, seus objetos e ações, e dos humanos. Um segundo objetivo, interligado, é discutir a instância responsável por essa narrativa, se divina, em vista da invocação à Musa no início do poema e em outros momentos, ou humana, em vista da atribuição tradicional do canto ao poeta Homero.

PALAVRAS-CHAVE: adjetivos avaliadores; focalização; *Ilíada*; narrador primário; poesia grega épica oral

ABSTRACT: The main purpose of this paper is to investigate, applying narratology to early Greek hexameter poetry, moments when the primary narrator, in the pursuit of his activity as a focalizer, exposes his presence in the *Iliad*. In order to do this, we selected excerpts of the poem in which the narrator uses evaluative adjectives or establishes a difference between his own narration and the secondary ones by means of the filter he applies. We discuss evaluative adjectives that qualify the gods and humans and how they reveal a partial narrator who makes moral judgments about the gods, their objects and actions, and the humans. A second objective is to discuss the instance responsible for the narrative: divine, in view of the invocation of the Muse in the proem and in other moments of the poem, or human, in view of the traditional attribution of the singing to Homer.

KEYWORDS: evaluative comments; focalizer; *Iliad*; primary narrator; oral epic Greek poetry

¹ Graduanda na área de Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil.

² Professor de Língua e Literatura Grega da Universidade de São Paulo, Brasil.



Introdução³

Neste artigo, partindo de conceitos fundamentais da narratologia e de algumas noções básicas relevantes para a compreensão da poesia grega épica oral, apresenta-se e se explora, por meio da *Ilíada*, os momentos em que, na atividade de focalização do narrador primário, a presença desse narrador torna-se evidente ao público. A focalização é definida por de Jong como “a visualização ou lembrança de eventos e seus filtros emocionais e de ordem temporal e a transformação do espaço em cenário e de pessoas em personagens”.⁴ Levando em consideração essa definição, exploramos dela dois aspectos. O primeiro foi o filtro emocional aplicado aos eventos contados pelo narrador, investigado por meio do uso de adjetivos avaliadores, definidos como “elementos que traem (na narração primária) a presença, de outro modo invisível, do poeta”, pelo narrador.⁵ O segundo aspecto da focalização que trabalhamos foi como a aplicação do filtro do focalizador primário pode gerar divergência entre sua narração e as secundárias. A seleção desses aspectos da focalização tem como objetivo mostrar interferências evidentes do narrador na história, para, então, discutir-se um narrador que pode mostrar-se parcial e não tão objetivo.

A forma como essa presença se manifesta suscita a discussão acerca da voz desse narrador: ou bem ele pertence a uma instância divina, a Musa, como sugere o início do poema (*Il.* 1, 1-8) em que o narrador primário pede para que a deusa cante, ou bem pertence a um humano, que, tradicionalmente, é Homero, já que o narrador do poema não se identifica como deus (*Il.* 12, 176-180).

Narratologia e noções básicas da poesia grega épica oral

A narratologia é um estudo formal da narrativa e de sua estrutura. Sua formalização mais influente foi estabelecida por Gérard Genette entre as décadas de 1960 e 1980 e, com algumas mudanças propostas por Mieke Bal, foi aplicada ao estudo da poesia narrativa grega por de Jong na década de 1980 (de Jong, 1987). Nessa teoria existem três conceitos que são essenciais à nossa pesquisa: autor, narrador (voz ou voz narrativa) e focalizador. Tais conceitos somente podem ser compreendidos levando-se em conta uma divisão do fenômeno narrativo em três camadas: “texto”, pelo qual o autor é responsável; “história”, contada pelo narrador; e “fábula”, sobre a qual incide o ponto de vista do focalizador. Irene de Jong define tais camadas da seguinte forma:

³ O presente artigo é oriundo de pesquisa realizada ao longo de Iniciação Científica desenvolvida entre 10/10/2017 e 10/08/2018, sob bolsa concedida pela FAPESP (processo n. 2017/16420-0).

⁴ De Jong (2014, p. 47); a tradução de passagens citadas de obras em inglês é sempre de nossa autoria.

⁵ De Jong (2004a, p.136).

Aquilo que o ouvinte/leitor ouve/lê é o texto (primeira camada). O texto, constituído por um conjunto finito e estruturado de sinais de linguagem, é o resultado da atividade de narrar (narração) de um narrador. Aquilo que o narrador conta, o objeto de sua narração, é a história (segunda camada). A história, constituída pela fábula [...] observada a partir de certo ângulo específico, é resultado de uma atividade de focalizar (focalização) de um focalizador. Focalização não compreende somente “ver”, mas ordenar e interpretar, em resumo, todas as atividades mentais. Aquilo que o focalizador focaliza, o objeto de sua focalização, é a fábula (terceira camada). A fábula, constituída por uma série de eventos relacionados lógica e cronologicamente, é o resultado de todos os tipos de atividades dos personagens de um mundo ficcional.⁶

Em outras palavras, a história é o discurso por meio do qual se conta *como* algo aconteceu, e a fábula, *o que* aconteceu. Ela é a sucessão cronológica dos eventos: ações, acontecimentos, personagens e cenários, que, ao comporem uma história, podem ser narrados em qualquer ordem e repetidamente, por exemplo.⁷

A narratologia é responsável pelo estudo da segunda e da terceira camadas, das quais nos ocuparemos a maior parte do tempo. Entretanto, devido às características do narrador da *Ilíada*, a distinção entre autor e narrador será essencial. Tal distinção, porém, não era operante no primeiro momento da transmissão do poema, que se acredita ter sido feita de forma predominantemente oral até, pelo menos, o século V a.C.⁸

O autor é responsável pela primeira camada narrativa e também é a entidade que cria os responsáveis pelas demais camadas. Nas palavras de Schönert, “o autor real se distingue das instâncias mediadoras internas ao texto”.⁹ Em seu artigo, ao tratar especificamente da questão do autor na Antiguidade, lembra que o termo é romano e sem um equivalente grego, mas que “Platão já havia concebido para a produção poética o conceito de um discurso guiado por ‘entusiasmo’ (literalmente ‘possuído pelo deus’)”.¹⁰ Entretanto, essa visão platônica, é válido dizer, é ainda influenciada pelos séculos de transmissão oral da poesia, de sorte que “Homero”, nesse contexto, também pode ser pensado como uma metonímia de toda a tradição oral de composição em versos hexamétricos, embora seja identificado como um único autor.¹¹

⁶ De Jong (2004a, p. 31).

⁷ Cf. Ryan (2005).

⁸ Para a propagação oral até, pelo menos, o século V a.C., cf. Thomas (2005); para o uso da escrita, cf. West (2001).

⁹ Schönert (2009, p. 1).

¹⁰ Schönert (2009, p. 4).

¹¹ Cf. Malta (2015) e Nagy (2009) e (2010).

Birke e Köppe (2015) definem três responsabilidades do autor: “[...] o autor de uma obra é o que a criou e a fez existir [...]; ser o autor de uma obra literária vem com certas responsabilidades e deveres [...]; os autores são frequentemente considerados responsáveis pelos significados de suas obras [...]”.¹² Tais responsabilidades não se estendem ao narrador e essa é uma razão (ou consequência) de se diferenciar essas figuras.

Passemos para a figura do narrador, a figura interna ao texto responsável por contar os eventos da fábula. Essa figura é estritamente uma categoria textual e não se refere a uma pessoa real, como o autor. No âmbito da narratologia, já se propuseram diversos tipos de narradores, classificados, por exemplo, de acordo com seu nível de conhecimento dos eventos e distanciamento ou proximidade da história que conta. A divisão adotada por De Jong concebe os narradores como externos, ou seja, quando não são personagens da história, e internos, as personagens. Assim, na *Iliada*, o narrador externo é a figura por trás do imperativo dirigido à Musa já no primeiro verso do poema (“canta”, *aeide*).¹³ Já os narradores internos são todas as personagens que, em algum momento, contam uma história, por exemplo, Nestor em *Il.* 1, 260-72. Repare-se que a introdução da narrativa no discurso persuasivo de Nestor dirigido a Aquiles e Agamêmnon é assinalada pelo advérbio “um dia” (*pote*, 260). Assim, o que diferencia o narrador interno do externo é sua identidade.¹⁴

O narrador também pode ser distinguido a partir do seu estatuto em primário e secundário.¹⁵ O narrador primário é o que controla a narrativa principal. No caso da recepção antiga da *Iliada* e da *Odisseia*, trata-se de Homero. Um narrador secundário é aquele a quem o narrador primário confere a tarefa de contar uma história. A mais longa narrativa feita por um narrador secundário nos poemas homéricos é aquela de Odisseu aos feácios nos cantos nove a doze da *Odisseia*. Na *Iliada*, destacam-se as narrativas de Nestor, em diversos momentos no poema, e as de Fênix no canto nove. Assim, em Homero, todo narrador secundário é também interno e todo narrador interno é também secundário; o narrador primário, por sua vez, é externo.

Outra forma de distinguir os narradores é a partir do nível de conhecimento que possuem da história que contam: *narrador global* e *narrador personalizado*. Este possui conhecimento limitado do que conta, faz o leitor ter dúvidas quanto a sua autoridade e pode ser considerado, caso haja indícios, como não confiável. Aquele, por sua vez, é o narrador mais comum quando se trata de poesia clássica: possui conhecimento global, ou seja, é onisciente; conhece o passado, o presente e o futuro; narra geralmente em terceira pessoa; por causa de seu conhecimento universal, sua voz tem autoridade; e não permite, como o *narrador personalizado*, o questionamento de seus discursos¹⁶.

¹² Birke, Köppe (2015, p. 2).

¹³ Passagens da *Iliada* citadas na tradução de Lourenço (2013); texto grego em van Thiel (2010).

¹⁴ De Jong (2004a, p. 35).

¹⁵ De Jong (2004a, p. 35).

¹⁶ Cf. Margolin (2015).

Na obra de que tratamos, temos ambas as formas de narrador: um primário com conhecimento global e, nos discursos de personagens que contêm as “narrações intercaladas”, narradores secundários e de conhecimento limitado.¹⁷

O focalizador é a última categoria essencial da narratologia que nos interessa; tal categoria, assim como o narrador, é também interna ao texto. O focalizador é responsável pela aplicação de um ponto de vista na fábula, tornando-a uma história; além da aplicação do ponto de vista, o focalizador apresenta ao narratário-focalizatário primário, ou seja, ouvintes e leitores do *texto*, uma visão filtrada, isto é, uma “seleção e avaliação dos eventos”, que só é acessível aos receptores pela voz do narrador.¹⁸ O focalizador pode, assim como o narrador, ser classificado como interno ou externo e primário ou secundário, seguindo as mesmas regras.

Diferentemente da distinção entre autor e narrador, a distinção entre narrador e focalizador pode ser mais complicada, especialmente por tais categorias algumas vezes não compartilharem, por assim dizer, a mesma identidade: a narração primária pode adotar uma focalização secundária, ou seja, um narrador primário, externo, narra algo adotando (não necessariamente de forma explícita) uma focalização (ponto de vista) de uma personagem.

O que se pretende estudar aqui é a narração-focalização primária, dirigida ao narratário-focalizatário primário. A narração-focalização secundária, composta por narrativas intercaladas através do discurso de uma personagem, não será discutida. Como o narrador e o focalizador primário dividem aqui uma mesma identidade, chamaremos de forma abreviada seu discurso de narração primária. Quando uma narração primária vier acompanhada de uma focalização embutida (*embedded focalization* é o termo usado por de Jong)¹⁹, a distinção será indicada.

Um aspecto que pode reforçar a hierarquia entre narrador e personagens é a autoridade do narrador primário, que se firma logo no início do poema (*Il.* 1, 1-7):

Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida
(mortífera!, que tantas dores trouxe aos Aqueus
e tantas almas valentes de heróis lançou no Hades,
ficando seus corpos como presa para cães e aves
de rapina, enquanto se cumpria a vontade de Zeus),
desde o momento em que primeiro se desentenderam
o Atrida, soberano dos homens, e o divino Aquiles.

Essa autoridade se estabelece devido à invocação à Musa, que, como deusa, conhece passado, presente e futuro. O narrador primário inicia o poema clamando à Musa para que *ela* cante, mas é ele quem define o que será cantando e a partir de qual ponto. Uma ambiguidade se estabelece quanto à voz que passa a cantar, se a do narrador mortal ou a da Musa.

¹⁷ Reis e Lopes (1988, p. 114; p. 217).

¹⁸ De Jong (2004a, pp. 32-33).

¹⁹ De Jong (2001, p. xiii).

Brandão (2005, p. 36) argumenta que esses versos “explicitam, intencionalmente, um lugar para o sujeito da enunciação, ou, em termos concretos, um lugar para o aedo – ou poeta – que, diante de um público, se apresenta”. Mais que isso, o autor defende a concepção de um narrador primário como humano, o que se confirma, por exemplo, em *Il.* 12, 175-80, quando o poeta afirma não ter capacidade de descrever o ataque troiano à muralha dos Aqueus “como um deus” justamente por ele ser humano.

Halliwell (2011) também defende um narrador humano que canta um poema concebido por um mortal, mas ressalta a importância da invocação às Musas, já que a atividade de cantar passou a existir com o nascimento delas. Dessa relação entre canto e Musa, o autor diz:

[...] as Musas são intrínsecas ao funcionamento do canto e inseparáveis dele [...] de uma forma que as torna diferentes do estatuto de muitas outras divindades, embora a relação entre Eros ou Afrodite e a sexualidade humana seja um paralelo parcial. O discurso homérico sobre as Musas pede, em primeiro lugar, portanto, por uma compreensão acerca dos valores projetados e significados do canto como um domínio da experiência [...]²⁰

Ou seja, a invocação às Musas é essencial ao poeta, pois implica certa qualidade do canto e uma visão maior acerca do que é cantado. Isso é reiterado, pelo avesso, quando o narrador menciona que, ao opor-se às Musas, um poeta pode perder seu canto, como, por exemplo, Tâmiris (*Il.* 2, 594-600).

Já o ponto de vista que considera a voz da Musa como a que passa a cantar, diferentemente do que defendem os autores acima, pode também ser confirmado devido ao conhecimento desse narrador acerca do mundo dos deuses. Assim, quando o narrador se dirige a Menelau para comentar que sua vida foi salva por Atena (*Il.* 4, 127), ele reitera que sabe que foi essa deusa que protegeu o guerreiro da morte, mas, na sequência (*Il.* 4, 185-87), indica-se que Menelau, que é mortal, não sabe. Graziosi e Haubold (2005, p.82) assim resumem essa diferença na percepção dos deuses:

[...] os seres humanos comuns às vezes reconhecem uma intervenção divina, mas são incapazes de identificar com precisão que deus fez o quê: eles só podem mencionar ‘um deus’, ‘os deuses’ ou ‘Zeus’. Em contraste, Homero é sempre capaz de identificar os deuses precisamente e descrever como eles se relacionam uns com os outros, bem como o que eles fazem aos seres humanos [...]²¹

²⁰ Halliwell (2011, p. 58).

²¹ Graziosi e Haubold (2005, p. 82).

A discussão acerca dessa voz ainda exige que a figura do aedo seja considerada. Como mencionado, o conceito de narrador não é suficiente para tratar da poesia oral, pois os receptores primeiros da poesia homérica, inseridos no contexto da poesia hexamétrica oral, não distinguem Homero ou o aedo a representá-lo daquilo que nós chamamos de narrador. Do ponto de vista do pensamento mítico, o aedo é uma figura que detém conhecimento e a qualidade do canto por ser escolhido pelas Musas; alguns deles, como Demódoco na *Odisseia*, a fim de poderem cantar, perdem a visão, mas são compensados pelas Musas com uma visão não acessível aos mortais comuns e, às vezes, aos próprios deuses.²² Devido a essa relação com as Musas, o aedo, como mostrado na representação de Demódoco, “é honrado com um lugar no centro dos convivas, o que comprova o reconhecimento social de seu estatuto elevado”.²³

Essa relação com a Musa, entretanto, não impede que o aedo possa ter como fonte de informação uma instância humana, por exemplo quando Odisseu elogia o canto de Demódoco e diz que o aedo canta como se tivesse estado presente nos eventos ou “de outrem escutado” (*Od.* 8, 488–490).²⁴

É importante diferenciar inspiração de fonte de informação: aquela é ligada necessariamente à Musa, e a Musa, como mencionado, escolhe o poeta e lhe dá o dom do canto, fornecendo, portanto, uma inspiração permanente, por exemplo, o canto de Demódoco acerca dos amantes Ares e Afrodite, em que o aedo não precisa fazer uma invocação à Musa imediatamente antes do canto (*Od.* 8, 466–366).²⁵ Uma fonte de informação, entretanto, pode ser tanto humana quanto imortal. O próêmio dos poemas homéricos invoca as Musas emulando mais a busca de informação do que de inspiração.²⁶

O público a quem o canto é dirigido, embora não seja fonte de informação, pode também influenciar na composição do canto:

[...] pode inspirar o bardo que faz a performance a fazer uma digressão e expandir, como quando alguns poetas africanos preenchem suas composições com conversas sobre eles mesmos e suas famílias, professores, provérbios e o próprio público. O público pode forçar o poeta a uma posição agonística ou contra outros poetas [...] ou contra o próprio público [...].²⁷

²² Cf. Graziosi e Haubold (2005, p. 82).

²³ Brandão (2015, pp. 55–56).

²⁴ Brandão (2015, p. 58), Bowie (1993, p.15). Passagens da *Odisseia* citadas na tradução de Werner (2014); texto grego em van Thiel (1991).

²⁵ Cf. também *Od.* 22, 340–49.

²⁶ Acerca dessa discussão cf. Murray (1981); *contra* Halliwell (2011).

²⁷ Martin (1989, p. 6).

Assim, como aponta Martin (1989, p. 5), “onde podemos observar o público durante a performance, como em tradições de poesia oral ainda vivas, seu amplo papel contrasta de maneira enorme com o papel do leitor”.²⁸

Embora a poesia oral aceite essa forma de intervenção do público, a poesia hexamétrica possui uma forma fixa de composição quanto a sua metrficação; para a métrica ser mantida, o poeta se vale, entre outros recursos, das fórmulas, ou seja, “um grupo de palavras empregadas regularmente sob as mesmas condições métricas para expressar uma ideia essencial dada”,²⁹ como, por exemplo, o nome de um herói acompanhado de um epíteto: “glorioso Heitor” (*Il.* 4, 505) e “Aquiles de pés velozes” (*Il.* 1, 58).

A fórmula é parte da performance e “permite que se evoque o mundo dos heróis, que não existe mais, mas que guarda relações importantes com o presente”.³⁰ Em resumo:

[...] A familiaridade dos personagens principais e histórias, reforçadas pela língua e estilo conservadores da épica, oferecem estabilidade em um mundo em mudança, enquanto a flexibilidade da performance significava que as histórias poderiam ser adaptadas para seus contextos imediatos [...].³¹

Essa “flexibilidade da performance” é possível pois um “poema oral é composto não para performance, mas na performance”³² e, somada ao conservadorismo no estilo da poesia hexamétrica, demonstrado, por exemplo, nas fórmulas, permite um poema com fonte de informação tanto imortal como mortal.

Independente da fonte de informação do canto, o aedo é capaz de cantar acerca do mundo dos deuses com bastantes detalhes. O mundo dos deuses, entretanto, precisa ser tratado com cuidado, já que a partir da invocação das Musas o poeta é inspirado com esse conhecimento e o público evoca as imagens que possui acerca desse mundo. Sobre isso Graziosi e Haubold (2005) afirmam que “independente do que façamos dos deuses homéricos, nós não podemos dispensá-los como ficções literárias inteiramente separadas da vida religiosa de seus públicos”.³³

O mundo dos deuses, mesmo ligado à vida religiosa, sofre alterações em sua representação nos poemas homéricos. Além disso, enquanto na *Iliada* imortais e humanos têm seus percursos entrelaçados, na *Odisseia* os deuses, embora interfiram na vida dos mortais, não se confrontam entre si em favor dos humanos. Mesmo em relação a Posêidon, que discorda do retorno de *Odisseu*, os outros deuses esperam até ele se ausentar para então ajudar o mortal (*Od.* 1, 22-27). Na *Iliada*, por sua vez, os deuses se enfrentam para beneficiar os mortais que defendem. Devido a uma frequente discricção dos deuses ao lidar com humanos na história da *Odisseia*, a figura do aedo torna-se especialmente importante por ser o elo de ligação entre mortais e deuses.³⁴

²⁸ Martin (1989, p. 5).

²⁹ Parry (1971, p. 272).

³⁰ Werner (2018, p. 56).

³¹ Scodel (2006, p. 45).

³² Lord (1960, p. 13).

³³ Graziosi e Haubold (2005, p. 67).

³⁴ Idem (2005, p. 92-93).

A presença do narrador e os adjetivos avaliadores

Em vista da forte ligação entre mortais e imortais na *Iliada*, não surpreende que o narrador primário faça, além de descrições, juízos morais acerca do mundo dos deuses e dos homens. Esses juízos morais se dão por meio do uso, por parte do narrador, de palavras ou expressões que sugerem certa avaliação ou afetividade em relação ao que ou a quem ele canta, os quais passamos a denominar “adjetivos avaliadores”.³⁵ Outra forma de notarmos certo juízo moral do narrador é por meio das diferenças na narração de eventos entre sua narração e as secundárias; essas diferenças devem-se ao diferente filtro aplicado pelo focalizador primário a tais eventos.

Quando tratamos de adjetivos avaliadores, a fórmula, embora vista por Parry como um recurso métrico, também pode conter em si uma forma mitigada de juízo moral no sentido definido no parágrafo anterior, como o nome de heróis acompanhado de epítetos. Os epítetos não devem ser desconsiderados como adjetivos avaliadores (ainda que mitigados), pois “a repetição contínua dos epítetos parece ser um dos instrumentos retóricos mais poderosos do narrador primário”.³⁶

Começemos pelo uso de tais adjetivos quando o narrador conta acerca dos deuses:

Iguais cabeças tinha a batalha e atiravam-se uns aos outros
como lobos. A Discórdia *plena de gemidos* alegrou-se com tal visão.
Pois era a única dos deuses que estava ao lado dos combatentes.
Os outros deuses não estavam com eles, mas *descansados*
se sentavam nos seus palácios, lá onde para cada um
fora construída uma bela casa nas faldas do Olimpo.³⁷

“Plena de gemidos” (*polústonos*), um epíteto, aparece somente mais uma vez em narração primária qualificando “setas” (*Il.* 15, 450) e uma vez em narração secundária qualificando “sofrimentos” (*kēde'*, *Il.* 1, 445). Como *polústonos* ocupa a mesma posição métrica nas três passagens, pode-se propor que se trate de linguagem formular, até porque é na mesma posição sua única aparição na *Odisseia* (*Od.* 19, 118), também em narração secundária. Todos os usos de *polústonos* estão em contextos em que alguma morte acontece ou é lembrada, como o assassinato de Lícofron, a praga enviada por Apolo e as mortes na guerra de Troia; não surpreende que a deusa Discórdia seja assim qualificada, já que esta se alegra em frente a um combate em que muitos são assassinados. Nenhum outro mortal ou deus é qualificado dessa forma, somente abstrações ou objetos e, por essa razão, mesmo que *polústonos* seja um epíteto, seu caráter avaliador em relação à deusa é evidente.

Um adjetivo que parece avaliador em sentido forte é “descansados” (*hékēloi*). Essa é a única vez que tal adjetivo aparece em narração primária; as outras sete ocorrências são todas em narrações intercaladas. Essa distribuição mostra que o narrador homérico é imparcial de uma forma diferente do que sugerido por Griffin (1986), que propõe que:

³⁵ Cf. de Jong (2004a, p. 136).

³⁶ De Jong (2004a, p. 137).

³⁷ *Il.* 11, 72-77 (aqui e nas citações da *Iliada* abaixo, os itálicos são sempre nossos).

O que se evita na narrativa (primária) é a expressão de certas formas de julgamento: do que é certo ou errado em uma ação, do juízo ou da insensatez das decisões e dos humores. Tal expressão de julgamento é tanto universal quanto importante para Homero, mas raramente é expressa de uma forma direta.³⁸

De Jong (2004a), por outro lado, sugere que adjetivos avaliadores, em sua maioria, quando usados pelo narrador primário, podem constituir uma focalização embutida, ainda que em muitos casos percebe-se uma ambiguidade quanto à instância a quem, de fato, pode-se atribuir tal adjetivo avaliador.

“Descansados”, nos versos mencionados, não indica focalização embutida e nem há ambiguidade quanto à focalização. O uso do adjetivo, nesse caso, parece realmente indicar uma avaliação e, portanto, parcialidade do narrador primário, pois, dentre as sete ocorrências do adjetivo, duas são em falas de deuses e qualificam outros deuses de forma crítica: Hera qualifica Afrodite e Apolo (*Il.* 5, 760) e Posêidon qualifica Zeus (*Il.* 15, 195); e uma é na fala de Atenas censurando a postura de Diomedes (*Il.* 5, 800-803). As falas dos mortais, por seu lado, sempre qualificam outros mortais ao usar o adjetivo, inclusive na *Odisseia*. Portanto, como a narração primária qualifica os deuses, a escolha desse adjetivo pelo narrador primário o aproxima dos próprios deuses, inclusive no uso de forma crítica do adjetivo.

Outro adjetivo que aparece somente uma vez em narração primária é “superior” (*kreíssōn*) e qualifica a intenção (*vóos*) de Zeus:

Ora Pátroclo chamou por seus cavalos e por Automedonte
e seguiu atrás de Troianos e Lícios, grandemente desvairado,
o estulto! Pois se tivesse acatado a palavra do Pelida,
teria escapado ao fado malévolos da negra morte.
Mas a intenção de Zeus é sempre *superior* à dos homens,
ele que põe em fuga o homem corajoso e facilmente
o defrauda da vitória, quando ele próprio incita ao combate.
Foi Zeus que agora lançou ímpeto no peito de Pátroclo.³⁹

O adjetivo ocorre onze vezes na *Iliada* e seis na *Odisseia* e esse é o único caso em que é usado pelo narrador primário, destacando, como acima explicado, o caráter fortemente avaliativo de tal adjetivo.

O adjetivo traduzido por Lourenço como “superior” também pode traduzir o adjetivo comparativo *phérteroi* (ou o superlativo *phértatos*) e é usado para classificar os deuses como superiores aos mortais de forma similar ao uso de *kreíssōn*, acima mencionado:

³⁸ Griffin (1986, p. 38).

³⁹ *Il.* 16, 684-691.

Como a água se precipitou e sobre seu peito o bronze
 ressoava de modo medonho. Desviava-se do dilúvio
 e fugia em frente, mas o rio seguia atrás com rugido descomunal.
 Tal como quando da nascente de água escura o jardineiro
 desvia a corrente de água para as plantas e canteiros
 de enxada na mão, retirando do canal os empecilhos;
 à medida que flui todos os seixos são arrastados,
 e a água sussurrando segue depressa para baixo, descendo
 o terreno inclinado até ultrapassar quem a guia —
 assim a onda da corrente ultrapassava Aquiles, rápido
 embora fosse. Aos homens *superiores* são os deuses.⁴⁰

Nesse momento, Aquiles luta contra o rio/deus Xanto. O narrador destaca a rapidez do herói, mas lembra ao narratário que os deuses são superiores aos homens e, por isso, Aquiles não pode combater o rio sozinho.

O narrador primário usa esse mesmo adjetivo mais quatro vezes em sua narração, três delas qualificando heróis:

Ter-se-ia então revelado, ó Menelau, o termo da tua vida
 às mãos de Heitor, visto que ele era muito *mais forte* (*phérteros*)
 se ao levantarem-se não tivessem os reis dos Aqueus te agarrado.⁴¹

Há nesse trecho uma apóstrofe ao herói Menelau, mas quem recebe o mesmo adjetivo dos deuses é Heitor (*Il. 7, 105*). Ambos os heróis, um devido à apóstrofe⁴² e outro devido à qualificação, têm um valor moral superior estabelecido pelo narrador.

Em *Il. 2, 769*, Aquiles é superior comparado a outros chefes:

Quanto a homens, o melhor era Ajax, filho de Télamon,
 estando Aquiles zangado; pois *o melhor* (*phértatos*) de todos era ele,
 assim como os cavalos que transportavam o irreprensível Pelida.⁴³

O último herói qualificado como superior pelo narrador primário é Dólops, quando comparado aos outros filhos de Lampo:

[...] Entretanto contra ele saltou Dólops,
 perito lanceiro, filho de Lampo, a quem gerara Lampo,
 filho de Laomedonte, *experto* (*phértaton*) na bravura animosa:⁴⁴

⁴⁰ *Il. 21, 254-264.*

⁴¹ *Il. 7, 104-106.*

⁴² Acerca da apóstrofe como sinal de compaixão do narrador pelas personagens, cf. de Jong (2004a, p.16).

⁴³ *Il. 2, 768-770.*

⁴⁴ *Il. 15, 525-527.*

Dessa forma, pode-se concluir que *phérteros/-atos* é um comparativo/superlativo cujo uso pelo narrador é comum para comparações entre mortais, sendo usado apenas uma vez para comparar deuses e mortais.

Além dos próprios deuses, como mostrado, os objetos que eles possuem são também descritos de forma avaliadora pelo narrador primário:

De roda do Atrida os reis criados por Zeus apressavam-se
na organização do exército; e com eles ia Atena de olhos esverdeados,
segurando a égide — *veneranda, imarlescível, imortal*,
de que pendiam cem borlas inteiramente feitas de ouro,
todas *bem forjadas*, valendo cada uma o *preço de cem bois*.⁴⁵

O primeiro adjetivo da égide, “veneranda” (*erítimon*), aparece duas vezes no discurso do narrador primário qualificando “égide”, sendo a segunda vez para aquela de Apolo (*Il.* 15, 361). “Imarlescível” (*agērōn*) aparece somente uma vez na narração primária. Esse adjetivo, nas quatro ocorrências, sempre vem acompanhado de “imortal” (*athanátēn*), mas o contrário não acontece.

“Bem forjadas” (*euplekées*) aparece duas vezes e ambas são na narração primária; a segunda vez refere-se ao carro de Menelau, que está em competição com o carro de Diomedes (*Il.* 23, 436). Por fim, o “preço de cem bois” (*hecatómboios*) aparece duas vezes no discurso do narrador primário, ambas as vezes se referindo a um valor simbólico, expressando algo valioso. O mesmo acontece na narração secundária de uma personagem mortal (*Il.* 21, 79).

O mundo dos deuses como um todo é também comentado pelo narrador primário. Em *Il.* 2, 35-40 temos⁴⁶:

Assim falando, desapareceu o sonho, deixando-o ali a refletir
no coração sobre coisas que não haveriam de se cumprir.
Pois pensava ele poder naquele dia tomar a cidade de Príamo,
insensato!, que não conhecia os trabalhos que Zeus planejava.
Na verdade era sua intenção impor sofrimentos e gemidos
tanto a Troianos como a Dânaos, no decurso de combates *renitentes*.

Há mais de um adjetivo avaliador nesses versos. “Insensato” (*népios*) se refere a Agamêmnon, que acredita no sonho falso que Zeus envia. O adjetivo tem caráter avaliador forte. O interessante desse adjetivo é que, embora forte, é, no sentido acima, mais frequentemente usado pelo narrador primário; isso acontece devido à visão privilegiada desse narrador, pois para o próprio personagem e seus homens a decisão de Agamêmnon é prudente, já que ele assume ter sido avisado por Zeus. É somente devido a essa visão

⁴⁵ *Il.* 2, 445-449.

⁴⁶ Esse trecho é brevemente discutido por de Jong (2004b, p.16).

favorecida do narrador que o público sabe da imprudência de Agamêmnon. Essa forma de uso desse adjetivo, pelo narrador primário, repete-se várias vezes, em todas deixando clara a focalização primária desse narrador e seu filtro emocional aplicado, ambos evidenciando a interferência do narrador na história em favor do público, pois os personagens não têm acesso a essa informação.

“Renitentes” (*kraterás*) se refere aos combates entre troianos e dânaos. “Renitentes” é parte de uma fórmula, pois é um dos epítetos que acompanha uma das formas de “combate” (*husmínas*); aparece tanto na narração de personagens quanto no discurso do narrador primário, sendo mais frequente nesse último.⁴⁷

O verso 36 e os versos 39–40 comentam a vontade de Zeus. Eles são, em conjunto, construídos como uma prolepse interna, ou seja, o público sabe que Agamêmnon não tomará a “cidade de Príamo” naquele momento; isso é o desejo do herói, mas a personagem é deixada na ignorância:

[...] Mesmo para o público, o Plano de Zeus em resposta a Tétis parece inicialmente estar controlando a estrutura da trama. No entanto, gradualmente, torna-se claro que Zeus tem planos mais complexos, e que Aquiles, embora mais próximo dos deuses do que outros mortais, está longe de estar no comando. O poeta não elucida quando ou por que Zeus concebeu essa maneira de fazer a trama da *Ilíada*, com a derrota grega, ficar em conformidade com o esboço geral da tradição, a qual exige que os troianos percam [...].⁴⁸

Por se dar por meio de uma prolepse, a atividade de focalização torna evidente a figura do narrador, já que prevê as vontades dos deuses, o que um humano comum não pode fazer. A prolepse ainda mostra que o narrador primário é conhecedor não só do mundo dos deuses, mas também das intenções futuras desses deuses, podendo inclusive informá-las ao público.

Outra forma comum de esse narrador primário se mostrar conhecedor da vontade dos deuses é comentando, de forma avaliadora, os sacrifícios que os mortais fazem e como os deuses os recebem:

Assim falou Heitor; e os Troianos gritaram alto.
Desatrelaram dos jugos os cavalos suados
e ataram-nos com correias, cada um junto do seu carro.
Da cidade trouxeram bois e robustas ovelhas
rapidamente; e providenciaram vinho *doce como mel*
e pão das suas casas; recolheram também muita lenha,
e ofereceram aos deuses imaculadas hecatombes.
Os ventos levaram o aroma da planície até o céu, aroma

⁴⁷ Cf. de Jong (2004a, p. 232).

⁴⁸ Scodel (2004, p. 53).

agradável, mas que os deuses bem-aventurados não degustaram, nem tal quiseram: pois muito lhes era *detestável* Ílion sagrada e Príamo e o povo de Príamo da lança de freixo.⁴⁹

De Jong diz que os “comentários avaliadores” (*evaluative comments*), na *Iliada*, “tendem a enfatizar a natureza gloriosa ou trágica dos heróis (que marcham em direção a sua morte sem o saber)”.⁵⁰ Isso é justamente o que acontece nesses versos. Os troianos fazem hecatombes esperando que os deuses as recebam e lhes concedam o que querem, mas isso não acontece, segundo comenta o narrador primário. Esses comentários, ainda defende a mesma autora, são uma intervenção do narrador na história, o que torna evidente a sua presença.

“Doce como mel” (*melíphrona*) é um adjetivo avaliador fraco e, na maioria das ocorrências, o adjetivo qualifica o sabor do vinho. Aparece somente duas vezes na narração primária e diversas vezes em narração secundária. O interessante desse adjetivo é que ele aparece duas vezes associado a contexto negativo: o sonho falso enviado por Zeus a Agamêmnon (*Il.* 2, 34) e Heitor recusando o vinho oferecido pela mãe (*Il.* 6, 264-265). Tanto o sonho quanto o vinho são qualificados com esse mesmo adjetivo, mas o sonho engana, e o vinho pode fazer com que a força e a coragem sejam esquecidas. No trecho em questão, o “vinho doce como o mel” faz parte de um contexto em que os troianos são enganados, já que, segundo o comentário do narrador primário, os deuses não recebem o sacrifício. Ao classificar vinho com esse adjetivo, a narração primária se aproxima da narração secundária dos mortais; ao mesmo tempo, ao prever que os deuses não aceitarão o sacrifício, mostra uma visão maior que a dos homens comuns.

Aroma é qualificado como “agradável” (*hēdeĩan*). O adjetivo é mais frequente na narração primária e, em sua maioria (quatro ocorrências), qualifica “riso” (do verbo *geláō*; *Il.* 2, 270). Somente nessa passagem qualifica aroma, mesmo considerando as narrações intercaladas. O adjetivo é mais frequente na *Odisseia*, especialmente em narrações secundárias, qualificando “vinho” (*méthū*; *Od.* 9, 557); quando usado pelo narrador primário qualifica “riso” e “sono” (*húpnōn*; *Od.* 15, 44).

Ílion é chamada de “detestável” (*apēkhtheto*); contudo, o comentário feito pelo narrador primário encerra uma focalização secundária: a dos deuses. Ílion, Príamo e seu povo são assim adjetivados uma segunda vez (*Il.* 24, 22-30) na focalização de Hera e Posêidon:

Deste modo na sua fúria Aquiles aviltou o divino Heitor.
Mas condoeram-se os deuses bem-aventurados ao verem
o que se passava e incitaram o Matador de Argos de vista arguta
a roubar o cadáver. A todos os outros isto agradou,
menos a Hera e a Posêidon e à virgem de olhos esverdeados,
que estavam como quando primeiro lhes *repugnou* a sacra Ílion
e Príamo e seu povo, por causa do desvario de Alexandre,
que insultou as deusas quando elas vieram à sua granja,
ao louvar aquela que lhe favoreceu sua lascívia atroz.

⁴⁹ *Il.* 8, 542-552. Kelly (2008, pp. 403-406) discorda dos argumentos para se deletarem os versos 548 e 550-52.

⁵⁰ De Jong (2004b, p. 16).

Dessa forma, esse comentário avaliador seria melhor atribuído aos deuses do que ao narrador primário.

Porém, às vezes não é possível atribuir-se facilmente os comentários avaliadores a uma focalização primária ou a uma embutida dos focalizadores secundários. Em *Il.* 5, 1-9, o narrador conta como Atena ajudou Diomedes em combate:

Foi então que a Diomedes, filho de Tideu, Palas Atena
outorgou força e coragem, para que se tornasse *preeminente*
entre todos os Argivos e obtivesse uma fama *gloriosa*.
Fez-lhe arder do elmo e do escudo uma chama indefectível,
como o astro na época das ceifas que pelo brilho sobressai
entre os outros, depois de ter se banhado no Oceano.
Foi uma chama destas que ela lhe acendeu na cabeça
e nos ombros; e enviou-o para o meio da refrega,
onde se juntava o maior número de combatentes.

“Preeminente” (*ékdeños*) é um adjetivo avaliador. Essa é a única vez que tal adjetivo aparece na *Ilíada* (na *Odisseia* ele não é usado), o que não nos permite decidir, apenas a partir da distribuição do adjetivo, a quem pertence essa avaliação, se ao narrador primário ou a uma focalização embutida da deusa Atena. Entretanto, orações finais podem expressar uma focalização secundária implícita do personagem que é sujeito do verbo principal, portanto, o mais provável é que “preeminente” seja a focalização de Atena e, portanto, seu filtro emocional acerca de Diomedes.⁵¹

O segundo é “gloriosa” (*esthlón*), qualificando fama (*kléos*). *Esthlón* frequentemente qualifica abstrações, como “dádiva” (*dósis*) (*Il.* 10, 213) e “conselho” (*boulê*) (*Il.* 18, 313). *Kléos*, que aparece diversas vezes no poema, é “um dos termos épicos para expressar fama, fama constituindo-se, na sociedade pré-literária dos heróis homéricos, em ‘ser assunto’, ser lembrado na história ou no canto”.⁵² Essa “fama gloriosa” que Atenas possibilita a Diomedes é a que o poeta ouve e é capaz de cantar (*Il.* 2, 484-487).

Flexões humanas na voz do narrador primário

Como mencionado, diferenças entre a narração primária e as secundárias não só evidenciam a presença do narrador, como também revelam um diferente filtro do focalizador em relação a esses eventos. Devido a esse filtro, o narrador primário estabelece um juízo moral próprio sobre tais eventos, o que permite que sua narração se diferencie das secundárias. Quando essas divergências acontecem, suscita-se a discussão acerca da voz do narrador: pode-se pensar em uma flexão humana que o narrador primário apresenta quanto aos acontecimentos que envolvem os deuses.

⁵¹ Sobre focalização secundária implícita em orações finais, cf. de Jong (2004a, pp. 118-19).

⁵² De Jong (2004a, p. 51).

Isso acontece, por exemplo, quando os aqueus constroem sua muralha mas não oferecem aos deuses hecatombes, o que perturba Posêidon e faz com que ele reclame junto a Zeus, que autoriza a derrubada da muralha:

Não duvides que se espalha a tua fama até onde chega a aurora!
 Vai! Quando os Aqueus de longos cabelos
 tiverem regressado com as naus à amada terra pátria,
 rebenta com a muralha e arrasta-a toda para o mar;
 e cobre a vasta praia novamente com areia,
 para que por ti fique eliminada a muralha dos Aqueus.⁵³

O receptor sabe que a muralha será realmente derrubada (prolepse externa), mas o narrador, ao se referir a esse mesmo evento mais adiante no poema, descreve o acontecimento futuro como decisão de Posêidon e Apolo, pois, como defendemos, seu filtro é humano e se, de fato, são Posêidon e Apolo que derrubam a muralha, pode-se atribuir a eles tal decisão:

Mas quando morreram os melhores dos Troianos
 e quando muitos dos Argivos ou tinham morrido ou partido,
 e a cidade de Príamo foi saqueada no décimo ano
 e os Argivos partiram nas naus para a amada terra pátria,
 foi então que *Posêidon e Apolo tomaram a decisão*
 de varrer de lá a muralha, reunindo o caudal dos rios
 que das montanhas do Ida fluíam para o mar.⁵⁴

Outra razão que leva as narrações a divergirem é o focalizatário primário, nos casos em que o narrador primário dirige diretamente a ele sua focalização. Isso acontece, por exemplo, na chamada *Theomachia*, quando os deuses se enfrentam. Apolo e Posêidon, que a princípio se afastaram, decidem enfrentar-se. Quem primeiro fala é Posêidon. Há dois momentos essenciais nessa fala, o primeiro quando Posêidon diz a Apolo que esse, por ser mais novo, deve começar a luta:

Febo, por que razão nos afastamos? Não fica bem,
 já que outros começaram. Mais vergonhoso seria, se assustados
 regressássemos ao Olimpo, ao palácio de Zeus de brônzeo chão.
 Começa! Pois tu és mais novo. Não seria bonito ser eu
 a começar, visto que sou mais velho e sei mais coisas.⁵⁵

O segundo quando Posêidon relembra que nem ele nem Apolo foram honrados pelo homem para quem estão prestes a lutar:

⁵³ *Il.* 7, 459-463.

⁵⁴ *Il.* 12, 13-19.

⁵⁵ *Il.* 21, 434-440.

Na verdade construí para os Troianos a muralha em torno da cidade,
vasta e de grande beleza, para que a cidade nunca fosse saqueada.
E tu, ó Febo, apascentaste o gado de passo cambaleante
nas faldas do Ida de muitas florestas e muitas escarpas.
Mas quando as estações jucundas volveram até chegar o termo
da nossa jorna, foi então que de todo o pagamento nos defraudou
o tremendo Laomedonte, e mandou-nos embora com ameaças.⁵⁶

Por não terem sido honrados, Apolo concorda que não devem prosseguir com a luta:

Sacudidor da Terra, nunca dirias que tenho discernimento
no espírito, se eu lutasse contra ti por causa dos mortais,
esses desgraçados, que como as folhas ora estão
cheios de viço e comem o fruto dos campos,
ora definham e morrem. Com toda a rapidez
desistamos do combate. Eles que lutem entre si.⁵⁷

Posêidon, em seu discurso, diz que a razão de não lutarem é a desonra que ele e Apolo receberam de Laomedonte e é essa razão com a qual Apolo concorda em sua resposta ao falar sobre a brevidade da vida dos mortais. Outra razão que pode ter feito Apolo desistir do combate é lutar contra alguém nitidamente mais velho, o irmão de seu pai. A maneira como Posêidon começa sua fala parece retomar o aviso que não há muito recebeu da deusa Íris quando respondera à mensagem de Zeus de forma “áspera e forte”:

É portanto assim, ó Segurador da Terra de azuis cabelos,
que devo transmitir a Zeus esta mensagem áspera e forte,
ou mudarás ainda de intenção? Adaptável é o espírito dos nobres.
Sabes como as Erínias seguem sempre para favorecer os mais velhos.⁵⁸

Íris sugere que é sabido entre todos que os mais velhos são favorecidos; talvez esse também fosse um motivo para que Apolo não lutasse com Posêidon, irmão de seu pai.

Entretanto, o motivo dado pelo narrador primário é outro:

Assim dizendo, virou as costas, pois *envergonhava-se*
de se pegar à pancada e ao murro contra o irmão de seu pai.⁵⁹

⁵⁶ *Il.* 21, 446-452.

⁵⁷ *Il.* 21, 462-467.

⁵⁸ *Il.* 15, 201-204.

⁵⁹ *Il.* 21,468-469.

Esse motivo é apresentado em uma focalização embutida dirigida especialmente ao focalizatório primário. De fato, os discursos que expressam emoção não são apenas uma descrição de eventos pelo narrador primário, eles são

[...] pequenas espiadas na mente das personagens participantes naqueles eventos. Dessa forma, a história é motivada [...] e, ao mesmo tempo, o ouvinte/leitor (através do focalizatório secundário e narrador primário) é atraído para a história de forma mais completa [...].⁶⁰

A focalização humana do narrador primário se torna mais evidente com o uso de “envergonhava-se”, um verbo derivado do substantivo *aidōs*, termo avaliador mais comumente usado em narrações secundárias com o significado de “vergonha”.⁶¹ A voz do narrador, nesse caso, é humana e por isso difere do discurso dos deuses. A narração primária complementa o discurso do deus, já que a vergonha que Apolo sente só é expressada através dela. Essa expressão do sentimento de Apolo, especialmente por ser a vergonha, aproxima o público dos eventos narrados.

As divergências de narração também podem acontecer quando o narrador primário como que corrige ou completa uma informação dada anteriormente por ele próprio, caso não se quiser atribuir tal divergência ao caráter oral da composição. Em *Il.* 23, 188-191, o narrador descreve como Apolo cobriu o chão onde estava o corpo de Heitor para que esse não fosse degradado:

E por cima dele trouxe uma nuvem escura Febo Apolo,
do céu para a planície, e cobriu todo o terreno
onde jazia o cadáver, para que antes do tempo a força do sol
não mirrasse a carne nos seus músculos e membros.

Nessa descrição do narrador, o “terreno” (*khōron*) é coberto com uma nuvem para proteger o corpo de Heitor. Entretanto, em *Il.* 24, 19-21, é apenas o corpo que é coberto e, assim, protegido, e pela égide de Apolo, não por uma nuvem, para não ser dilacerado:

Porém Apolo afastava da carne todo o aviltamento, com pena
de Heitor, até na morte. Cobriu-lhe o corpo todo com a égide
dourada, para que Aquiles não lhe dilacerasse a carne ao arrastá-lo.

Apesar de pequena, há uma diferença entre as duas narrações na forma como o narrador diz que o corpo de Heitor foi preservado por Apolo. Tal diferença pode indicar uma falta de certeza do narrador, que, embora saiba que o corpo esteja sendo preservado por Apolo, não sabe a forma como o deus faz. Outra possibilidade é que o poeta tenha um

⁶⁰ De Jong (2004a, p. 113).

⁶¹ De Jong (2004a, p. 269).

repertório variado de imagens possíveis para representar a cena em que um deus protege o corpo de um mortal.⁶²

Essa incerteza do narrador primário quanto a uma informação acerca dos deuses, que indica uma instância humana, é manifestada também por meio de uma “voz anônima”, ou seja, momentos em que “o narrador suprime sua onisciência”⁶³:

Assim marcharam como se o fogo lavrasse na terra inteira;
a terra gemeu como que sob Zeus, que com o trovão se deleita,
encolerizado, quando fustiga o chão em torno de Tifeu
na terra dos Árimos, *onde se diz ser* o leito de Tifeu:
deste modo grandemente gemeu a terra sob os pés
dos que caminhavam; e depressa atravessaram a planície.⁶⁴

“Onde se diz ser” (*hóthi phasí... émmenai*) é a expressão que mostra a voz anônima na narração primária. A expressão mostra uma incerteza do narrador: ele não afirma que a terra de Arimos é leito de Tifeu.

A voz anônima e as diferentes versões entre narrações podem indicar um narrador humano; ao mesmo tempo, saber que o corpo de Heitor é protegido por Apolo lhe confere caráter divino. Essa ambiguidade da figura do narrador é consistente em todo o poema. Assim, alguns símiles construídos por esse narrador demonstram um conhecimento que não caberia, tradicionalmente, a um mortal comum. Eles são uma forma de mostrar os deuses agindo, comparando-os com os feitos mortais. Quando os cavalos velozes de Heitor o levantam, o acontecimento é comparado com a força da chuva que Zeus manda:

Tal como quando sob uma tempestade se enegrece toda a terra
em dia de ceifa, quando torrencialmente Zeus faz chover,
encolerizado na sua fúria contra homens que pela força
na assembleia proferem sentenças judiciais tortas,
escorraçando assim a justiça, indiferentes à vingança divina;
e todos os seus rios incham ao fluir o seu caudal
e as torrentes sulcam muitas colinas e em direção
ao mar purpúreo correm grandes correntes com fragor
a pique das montanhas, destruindo os campos dos homens —
assim era o relinchar das éguas Troianas a galope.⁶⁵

Esse símile traz diversas ações que encontramos na própria *Iliada*. As sentenças judiciais avaliadas como “tortas” (*skoliás*), única vez que tal adjetivo aparece e na focalização de Zeus, podem ser reconhecidas, *mutatis mutandis*, por exemplo, na decisão de Agamêmnon de não devolver a filha de Crises (*Il.* 1, 26-32). Embora não haja cenas dos rios destruindo os

⁶² Agradeço ao parecerista anônimo da *Codex* por esta sugestão.

⁶³ De Jong (2004a, p. 14).

⁶⁴ *Il.* 2, 780-785.

⁶⁵ *Il.* 16, 384-393.

campos, o rio Escamandro se rebela contra Aquiles, por este o estar enchendo com os corpos dos troianos (*Il.* 21, 305-330). Zeus manda “chuva ensanguentada” (*psiás haimatóeis*) quando está prestes a perder seu filho Sarpédon (*Il.* 16, 458-461).

A relação entre deuses e mortais é clara nesse símile e demonstra conhecimento do narrador primário de ambos os mundos, especialmente o dos deuses, ao descrever a ação de Zeus.

A descrição do mundo dos deuses, entretanto, às vezes não se faz tão clara ao público, que é mortal, no símile usado pelo narrador. Isso acontece, por exemplo, na descrição da velocidade com que Hera deixa o Monte Ida (*Il.* 15, 78-83):

Assim falou; e não lhe desobedeceu Hera, a deusa dos alvos braços,
mas dirigiu-se das montanhas do Ida ao alto Olimpo.
E tal como se apressa o pensamento do homem, que atravessou
vasta extensão de terra e assim pensa no seu espírito experiente
“quem me dera estar aqui, ou ali”, formulando muitos desejos —
assim rapidamente se apressou com afinco a excelsa Hera.

O símile, nesse caso, descreve um acontecimento do mundo mortal. Embora a palavra para expressar a velocidade da deusa Hera, *aíssō*, seja usada em diversas descrições dos deuses deixando o Olimpo para outros lugares (*Il.* 2, 167; 7, 19), a comparação com a velocidade (*aíssō*) do pensamento (*nóos*) não é tão comum. Além dessa ocorrência, aparece somente na *Od.* 7, 36, em que a deusa Atena assim qualifica as naus feácias: “suas naus são rápidas como asa ou pensamento”. Portanto, o que o narrador tenta expressar acerca dos mortais na *Ilíada*, a velocidade do pensamento, só aparece novamente da mesma forma no discurso de uma deusa na *Odisseia*. O narrador da *Ilíada*, que se mostra intermediário entre deuses e mortais, parece se esforçar, nesse momento, em transformar o que sabe acerca dos deuses, por ter uma visão privilegiada, em um canto dirigido a homens comuns, já que, se levarmos em consideração ambos os poemas, a noção do pensamento veloz só cabe ao narrador da *Ilíada* e à deusa Atena. Entretanto, diferentemente da comparação das velocidades, a aproximação da nau e do pensamento à ideia de vagar em muitos lugares parece ser mais compreensível no mundo mortal, isso porque tal aproximação aparece no discurso de Alcino, que é mortal:

De fato, não há timoneiros entre os feácios,
nem lemes existem, que outras naus possuem;
elas conhecem os pensamentos e o juízo dos varões,
e de todos conhecem as cidades e os campos férteis
dos homens, e rápido cruzam o abismo do mar,
encobertas em bruma e nuvens; e nunca têm
medo de dano sofrer ou de ser destruídas.⁶⁶

⁶⁶ *Od.* 8, 557-563.

Essa ambiguidade da figura do narrador, que demonstra conhecimento além do que um humano comum seria capaz, como no símile acima, mas também apresenta flexões humanas em narrativas que envolvam os deuses e às vezes corrige ou completa sua própria narração, dessa forma, não transparecendo nela nem um caráter divino nem humano, persiste mesmo se desconsiderarmos o conhecimento excepcional, ou a falta dele, acerca dos deuses. A escolha das palavras que o narrador primário faz para narrar o poema é uma mistura de palavras usadas por humanos e por deuses nas narrações secundárias, como já mostrado acima. Por exemplo, o rio Escamandro (*Skámandros*), assim chamado por mortais, é também assim chamado pelo narrador; entretanto, Xanto (*Xánthos*), nome usado pelos deuses, também é usado na narração primária (Il. 20, 74).

Considerações finais

Com a análise dos casos, o narrador primário da *Iliada* revela-se, através de sua linguagem, muito complexo para que apenas uma teoria, ou estudo, consiga descrevê-lo e analisá-lo em sua totalidade. Esse narrador, como tentamos mostrar, não é sempre imparcial e vale-se, em sua própria focalização, de recursos avaliadores, como os adjetivos e diferentes filtros que fazem sua narração divergir de uma secundária, embora, de fato, ele pareça evitar fazer julgamentos, como defende Griffin (1986). Assim, torna-se evidente, ao menos nas ocorrências escolhidas e averiguadas, que muitas palavras avaliadoras são encontradas apenas uma vez na narração primária e diversas vezes em narração secundária. Em um caso mais complexo, a palavra avaliadora foi encontrada somente uma vez em todo o poema, tornando a focalização ambígua, como defende de Jong (2004a), e, portanto, difícil de associar a qualquer focalizador.

Os casos de prolepse estudados expõem algumas divergências que podem ocorrer quanto à descrição de um mesmo evento. Isso ocorre porque, como defendemos, o narrador primário aplica uma visão diferente sobre esses eventos se comparado às próprias personagens; quando detectada tal diferença entre narrações, especialmente na divergência de prolepses, pode-se falar de um filtro emocional diferente que o narrador emprega para tais eventos. As divergências entre narrações primárias, por outro lado, parecem acontecer menos devido a esse filtro e mais por um caráter humano que o narrador primário apresenta, também percebido em seu léxico.

O que mostramos foi um narrador primário que, devido a seu caráter humano, às vezes é parcial e pouco objetivo. Isso aparece pelo uso de palavras avaliadoras, as quais, em muitos casos, são comuns aos narradores humanos. Embora esse narrador primário seja capaz de descrever e comentar o mundo dos deuses, a precisão com que o faz pode ser questionada, já que seu discurso, às vezes, diverge do discurso dos deuses e ele próprio faz emendas em sua narração quando trata de tal mundo.

Referências bibliográficas:

- AUER, Peter; VON ESSEN, Gesa; FRICK, Werner (Ed.). *Author and Narrator: Transdisciplinary Contributions to a Narratological Debate*. Berlin, Munich, Boston: De Gruyter, 2015.
- BAKKER, Egbert. *Pointing to the past: from formula to performance in Homeric poetics*. Cambridge: Center for Hellenic Studies, 2005.
- BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. 3. ed. Toronto: University Of Toronto Press, 2009.
- BOWIE, E. L.. Lies, Fiction and Slander in Early Greek Poetry. In: GILL, Christopher; WISEMAN, T.p. (Ed.). *Lies and Fiction in the Ancient World*. Texas: University Of Exeter Press, 1993, pp. 1-37.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga Musa: (arqueologia da ficção)*. 2. ed. Belo Horizonte: Relicário, 2015.
- CUNLIFFE, Richard John. *A Lexicon of the Homeric Dialect*. Norman: University Of Oklahoma Press, 1963.
- DE JONG, Irene J. F. *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- _____, Irene J. F. Homer. In: NÜNLIST, René; BOWIE, Angus M.; DE JONG, Irene J. F. (Ed.). *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature: Studies in Ancient Greek Narratives*. Netherlands: Brill, 2004b, pp. 13-24.
- _____, Irene J. F. *Narratology and Classics: A Practical Guide*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- _____, Irene J. F. *Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the Iliad*. 2. ed. London: Bristol Classical Press, 2004a.
- FOLEY, John Miles. Oral Tradition and its implications. In: MORRIS, Ian; POWELL, Barry (Ed.). *A New Companion to Homer*. Leiden/New York/Koln: Brill, 1997, pp. 146-173.
- GRAZIOSI, Barbara; HAUBOLD, Johannes. *Homer: The Resonance of Epic*. London: Bloomsbury, 2005.
- GRIFFIN, Jasper. Homeric Words and Speakers. *The Journal Of Hellenic Studies*, [s.l.], v. 106, pp. 36-57, nov. 1986. Cambridge University Press (CUP). <http://dx.doi.org/10.2307/629641>.
- HALLIWELL, Stephen. *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek poetics from Homer to Longinus*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- HÜHN, Peter; PIER, John; SCHMID, Wolf (Ed.). *Handbook of Narratology*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2009.
- KELLY, Adrian. *A Referential Commentary and Lexicon to Homer, Iliad VIII*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

- LORD, Albert Bates. *The Singer of Tales*. New York: Harvard University Press, 1960.
- MALTA, André. *A musa difusa: visões da oralidade nos poemas homéricos*. São Paulo: Annablume Clássica, 2015.
- MARTIN, Richard P. *The language of Heroes: Speech and Performance in the Iliad*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1989.
- MURRAY, Penelope. Poetic inspiration in early Greece. *The Journal Of Hellenic Studies*, [s.l.], v. 101, pp. 87-100, nov. 1981. Cambridge University Press (CUP). <http://dx.doi.org/10.2307/629846>.
- NAGY, Gregory. *Homer the classic*. Washington DC.: Center for Hellenic Studies, 2009.
- _____. *Homer the preclassic*. Berkeley: University of California Press, 2010.
- PARRY, Milman. *The Making of Homeric Verse: The collected papers of Milman Parry*. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RYAN, Marie-laure. Story-Discourse Distinction. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-laure (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Oxfordshire: Routledge, 2005, pp. 566-567.
- SCODEL, Ruth. The story-teller and his audience. In: FOWLER, Robert (Ed.). *Cambridge Companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 45-55.
- VAN THIEL, H. *Homeri Ilias*. Hildesheim, Zúrick, New York: Olms, 2010.
- VAN THIEL, H. *Homeri Odyssea*. Hildesheim: Olms, 1991.
- WERNER, Christian. *Memórias da Guerra de Tróia: a performance do passado épico na Odisseia de Homero*. São Paulo: Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume Editora, 2018.





Recebido em 12/4/2018
Aprovado em 14/11/2018



O universo ficcional das declamações de Calpúrnio Flaco

The Fictional Universe of the Calpurnius Flaccus' Declamations

Jefferson da Silva Pontes¹

e-mail: j_pontes@live.com

orcid: <http://orcid.org/0000-0002-8653-6281>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i2.16862>

RESUMO: A tradição dos manuscritos nos legou cinquenta e três fragmentos de declamações de autoria de Calpúrnio Flaco, como, convencionalmente, a crítica tem chamado o autor desse conjunto de declamações conhecido como *Excerpta*. Quanto à datação desses fragmentos na história da literatura latina, algumas informações extraídas dos próprios textos, bem como o estilo da escrita e a recorrência de certos temas foram utilizadas para contextualizá-los nos primeiros séculos do Império Romano. No que tange aos temas, Sussman (1994) é categórico ao afirmar que o retrato pintado a partir das declamações de Flaco, assim como as leis que regem os casos e as situações propostas para a confecção dos discursos são muito distantes do cotidiano e das práticas forenses rotineiras à época em que foram escritas. Diante dessas informações, este artigo tem por objetivo mostrar o universo ficcional criado por Calpúrnio Flaco através dos cinquenta e três fragmentos de declamações a que temos acesso.

PALAVRAS-CHAVE: Calpúrnio Flaco; *Excerpta*; declamações; declamações latinas

ABSTRACT: The tradition of the manuscripts bequeathed us fifty-three fragments of declaiming by Calpurnius Flaccus, as conventionally the critic has called the author of this set of declamations known as *Excerpta*. As to the dating of these fragments in the history of Latin literature, some information extracted from the texts themselves, as well as the style of writing and the recurrence of certain themes were used to contextualize them in the first centuries of the Roman Empire. Regarding the themes, Sussman (1994) is categorical in affirming that the portrait painted from Flaccus' declamations, as well as the laws that govern the cases and the situations proposed for the making of the speeches, are far removed from daily life and practices forensics at the time they were written. Given this information, this article aims to show the fictional universe created by Calpurnius Flaccus through the fifty-three fragment of declamations to which we have access.

KEYWORDS: Calpurnius Flaccus; *Excerpta*; declamations; Roman declamations

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil, sob a orientação do Prof. Dr. Fábio Fortes.



Os exercícios declamatórios nos instigam a pensar quase, imprescindivelmente, em memória – não aquela inerente ao processo de memorização dos discursos – mas na coletiva², a que envolve um mundo social inteiro, haja vista, a partir do conjunto de declamações latinas legadas da Antiguidade, poderemos conjecturar o que, presumivelmente, era contemporâneo à sua ascensão como gênero literário. As declamações, como são mais conhecidos esses exercícios, são, como propõe Martin Bloomer (2007, p. 297), “o primeiro grande movimento literário do Império Romano³”, embora sua prática entre os latinos remonte a séculos anteriores⁴. Sabe-se, contudo, que não era um tipo de exercício tão aperfeiçoado se comparado em seus primórdios com aqueles praticados durante o Império, sobretudo ao considerarmos o que sublinha Bloomer (2007, p. 298), quando afirma que originalmente o termo declamação designava o treinamento vocal, ou ainda se nos atermos ao relato de Cícero (*Brut.* 309-310), ao contar que, no período republicano, não existiam reuniões para ouvir alguém declamando, prática recorrente nos séculos posteriores.

Pode-se dizer quanto às declamações que seu principal objetivo era a criação de um discurso aplicando todas as técnicas aprendidas por meio dos exercícios preparatórios (*progymnasmata*⁵), a fim de defender uma causa proposta pelo professor de retórica. A respeito dessa etapa do aprendizado, Rezende (2010, p. 129) comenta que essa passagem para o último nível de formação representava “o momento supremo em que acontecia a transição dos estudos teóricos e das técnicas, praticadas junto ao *grammaticus* e ao *rhetor*, para um conhecimento funcional”. Para o autor, esse conhecimento estaria vinculado à capacidade de criação de um discurso que fosse original e, sobretudo, adequado às circunstâncias da causa. Tais causas tinham por cerne assuntos fictícios, distantes do cotidiano do fórum, o que, por afastarem-se da realidade cotidiana, assinala Rezende (2010, p. 129-130), foi tornando-se “propriamente um espetáculo cênico, um exercício de ficção, marcado pela artificialidade dos temas, pelo patético sensacionalismo dos apelos e por uma linguagem de estilo empolado”.

² Por memória coletiva, seguimos as ideias de Jacques Le Goff em “História e memória” (1990), sobretudo quando o historiador francês inclui a memória como uma das principais questões inerentes à sociedade porque, de acordo com Le Goff, “a memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro” (p. 420). A memória é para qualquer civilização a sobrevivência e a perpetuação da cultura, haja vista, postula o autor, ela ser um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade* (itálicos do autor), individual ou coletiva.

³ *Declamation is the first major literary movement of the Roman Empire.* (Todas as traduções no presente artigo são de nossa responsabilidade, exceto indicação contrária).

⁴ Na *Retórica a Herênio* e no *De inuentione*, encontramos referência a alguns exercícios de retórica, as *thesis*, por exemplo, que exigiam dos seus praticantes a elaboração de um discurso sobre uma questão proposta.

⁵ Fala-se amplamente, à luz dos ensinamentos de Quintiliano na *Institutio oratoria*, sobre o processo de aprendizagem junto ao *grammaticus* e o *rhetor* ressaltando o elo entre a retórica e o teatro a partir de uma etapa escolar proposta por Quintiliano, a escola do *comoedus*, em Pontes (2017, p. 6-55).

Ainda que seja um movimento literário arraigado de artificialidade (ou ficcionalidade), não podemos ignorar o fato de que é possível encontrarmos, a partir dos temas e personagens, memórias daquela sociedade que presenciou seu surgimento.

Encontram-se aqui representados toda sorte de protagonistas nos mais distintos incidentes. Para Erik Gunderson (2003, p. 31), nessa terra da fantasia, não existem objetos reais (*sic*) que sejam memoráveis, o que caracterizaria qualquer história narrada em uma declamação como insubstancial, assim como a memória de um sonho. Todavia, caminhamos na direção oposta de Gunderson por acreditar que, mesmo que não sejam “objetos reais”, tudo aquilo que está narrado “na terra da fantasia” ou possui algo intrínseco que seja memorável ou traz consigo uma reflexão, é uma crítica tanto social como política através da narrativa daqueles casos, por vezes, esdrúxulos. Tais narrativas podem colocar em evidência as mazelas sociais de uma época comparando-as veladamente às benesses de outros tempos, sobretudo através da memória tal qual utilizada por Sêneca, o velho, no prefácio ao primeiro livro das suas controvérsias, que funciona como uma ferramenta que o possibilita a “regressar a sua época de estudante e olhar para tempos melhores⁶”.

O prefácio de Sêneca às controvérsias tem atraído até hoje o olhar de pesquisadores devido à profundidade da discussão quanto aos caminhos trilhados pela retórica durante o Império e por esse elogio à memória. Um desses pesquisadores é Bonner (1949) que, partindo das *Oratorum et Rhetorum sententiae, divisiones et colores*, de Sêneca, nos oferece um importante estudo sobre as declamações romanas onde encontramos duas instigantes perguntas acerca do universo delas. O primeiro questionamento de Bonner (1949, p. 33) se refere à influência das declamações gregas nas romanas e vice-versa⁷. A segunda indagação, a que mais nos interessa por hora, é a seguinte: “em que medida, se for o caso, elas representam a vida contemporânea de Roma? Elas são puramente fictícias ou podem ser consideradas como um espelho da vida e conduta Augustana?⁸”. Ainda que Bonner esteja olhando para o *corpus* das declamações de Sêneca, o velho, tal questionamento nos instiga a pensar, de igual modo, o quão há, no conjunto de declamações atribuídas a Calpúrnio Flaco, de indícios da sociedade a que foram contemporâneas? Todo esse universo representado através dos cinquenta e três excertos de declamações são um reflexo do Império ou da República Romana?

Em uma resposta objetiva, Paul Aizpurua (2005, p. 18), em introdução à sua tradução francesa, comenta que embora Flaco escreva durante o Império, é a Roma republicana e a Grécia arcaica que são o plano de fundo para a elaboração dessas declamações. Diante de tal afirmação, ambicionamos trazer à discussão, nas páginas seguintes, questões pertinentes que norteiam a *persona* do autor, sua obra e o universo ficcional criado por Calpúrnio Flaco através dos cinquenta e três fragmentos de declamações a que temos acesso, ou mundo intratextual como denomina Daniele van Mal-Maeder (2007,

⁶ Sen., *Con. 1.Praef. 1 redire in antiqua studia melioresque ad annos respicere.*

⁷ *How far are they Greek, and how far are they Roman, and what kind of influences are noticeable in them?* (Até que ponto elas são gregas ou até que ponto elas são romanas? Qual o tipo de influência é perceptível nelas?)

⁸ *To what extent, if at all, do they represent the contemporary life of Rome? Are they purely imaginary, or may they be regarded as a mirror of Augustan life and conduct?*

p. 42), construído com reminiscência da Roma republicana e da Grécia arcaica a partir dos temas, das leis e dos personagens propostos nas declamações.

Não podemos, a princípio, deixar de comentar que existem poucos indícios quanto à existência de Calpúrnio Flaco. Sua coletânea de declamações sobreviveu em uma antologia de dez oradores menores conhecida como *Corpus decem rhetorum minorum*⁹. Pouco se sabe sobre Calpúrnio Flaco, até mesmo sua existência é colocada em discussão¹⁰, entretanto, infere-se, a partir de algumas evidências, a existência do nosso autor. A primeira delas refere-se ao remetente de um pequeno bilhete de Plínio, o jovem, em que lê-se no título: “Caio Plínio a seu querido Calpúrnio Flaco, saudações¹¹” (*Ep.* 5. 2). Uma segunda referência é um conjunto de citações do nome Calpúrnio Flaco em uma seleta de textos oriundos da antiguidade como, por exemplo, o édito 11 do quarto livro da *Digesta* de Justiniano (*Digesta*, 4. 4. 22)¹², os quais corroboram para algumas leituras de que Flaco teria sido *consul suffectus* no ano de 96 EC¹³. Por fim, outra indicação ao nome de Flaco é uma inscrição registrada no CIL (*Corpus Inscriptorum Latinarum*) II, 4202¹⁴ oriunda da província da Hispânia Citerior, onde supostamente nosso autor teria sido cônsul.

⁹ Para mais informações sobre os manuscritos dos *Excerpta*, ver Stramaglia (2006, p. 572, n. 71) e Sussman (1994, p. 19-20).

¹⁰ Paul Aizpurua (2005, p. 15) afirma que “*Calpurnius Flaccus n'est pour nous qu'un nom: on ne peut dire avec certitude à quelle époque il vécut, ni dans quelle région de l'empire*” (Calpúrnio Flaco é, para nós, apenas um nome: não podemos afirmar com certeza em qual época ele viveu, muito menos em que região do Império).

¹¹ C. PLINIUS CALPURNIO FLACCO SUO S.

1 *Accepi pulcherrimos turdos, cum quibus parem calculum ponere nec urbis copiis ex Laurentino nec maris tam turbidis tempestatibus possum. 2 Recipies ergo epistulas steriles et simpliciter ingratas, ac ne illam quidem sollertiam Diomedis in permutando munere imitantes. Sed, quae facilitas tua, hoc magis dabis veniam, quod se non mereri fatentur. Vale.* (Caio Plínio a seu Calpúrnio Flaco, saudações. 1 Recebi belíssimos tordos, os quais eu não posso retribuir à altura, nem a partir dos recursos de Laurentino e nem de tão túrbido mar. 2 Receberás, então, cartas vãs e simplesmente indelicadas que, por certo, não imitam aquela destreza de Diomedes na troca de presentes. Mas, essa tua complacência perdoará isso, já que confessam não merecer. Adeus).

¹² *In integrum vero restitutione postulata adversus aditionem a minore factam, si quid legatis expensum est, vel pretia eorum qui ad libertatem aditione eius pervenerunt, a minore refundenda non sunt. quemadmodum per contrarium cum minor restituitur ad adeundam hereditatem, quae antea gesta erant per curatorem bonorum decreto praetoris ad distrahenda bona secundum iuris formam constitutum, rata esse habenda Calpurnio Flacco severus et Antoninus rescripserunt.* (Na íntegra restituição, decerto, solicitada contra o recebimento de herança feita por um menor, se algo foi pago pelo legado ou os valores daqueles que alcançaram a liberdade por meio desse dinheiro não deverão ser devolvidos pelo menor. Do mesmo modo, em caso contrário, quando o menor é restituído para recebimento da herança, todas as transações realizadas anteriormente pelo curador dos bens, instituído pelo decreto do pretor, para a separação dos bens segundo a forma da lei deverão ser ratificados pelo que Severo e Antonino responderam a Calpúrnio Flaco).

¹³ Uma das primeiras fontes em que tivemos acesso a essa informação é a dissertação inaugural de Hans Weber (1898); no entanto há publicações mais antigas referenciadas por Weber e Sussman (1994) que sustentam essa hipótese entendendo que a carta de Plínio teria origens hispânicas, região em que, provavelmente, Flaco teria sido cônsul.

¹⁴ *C(aio) Calpurnio / P(ubli) f(ilio) Quir(ina) Flacco / flam(ini) p(rovinciae) H(ispaniae) c(iterioris) / curatori templi / praef(ecto) murorum / col(onia) Tarr(aconensium) ex d(ecreto) d(ecurionum) / C(aius) Calpurnius Flaccus / honorem accepit / impensam remisit.* (Caio Calpúrnio / filho de Públio e Quirina Flaco / para o flâmine da província da Hispânia Citerior / curador do templo / chefe dos muros / a colônia de Tarraconense a partir do decreto dos decuriões / Caio Calpúrnio Flaco / receba essa honra / dedicada enviada).

Como resume Hans Weber (1898), em um dos primeiros trabalhos sobre os *Excerpta*, quanto à autoria e datação de tais textos só podemos fazer conjecturas, mas é quase certo que, por questões de estilo e do gênero da obra, seria um autor que produziu entre os três primeiros séculos do Império Romano, época em que a declamação se encontrava em pleno desenvolvimento. Alguns estudiosos apontam, cada um a seu entendimento e seguindo alguns dos poucos comentadores do texto latino, um período contextualizando Flaco e seus *Excerpta*. Aizpurua (2005, p. 15), por exemplo, acredita que nosso autor os escreveu após a Dinastia Severa, meados do segundo para o terceiro século da era comum. Lewis Sussman (1994, p. 6-8), tradutor inglês, por sua vez, se limita a contextualizá-los após o ano de 96 da era comum, utilizando algumas informações retiradas dos textos como o estilo da escrita e a recorrência de certos temas, o que os tornariam contemporâneos às *Declamationes maiores* de Pseudo-Quintiliano.

A recente publicação de Biagio Santorelli, todavia, na coletânea *Reading Roman declamation – Calpurnius Flaccus* (2017), traz ao público um importante estudo pautado em um dos últimos trabalhos publicados postumamente de Lennart Håkanson a respeito do ritmo das *clausulae* das *Declamationes maiores* atribuída ao Pseudo-Quintiliano. Com o objetivo de estabelecer uma data aproximada para cada declamação das *Maiores*, Håkanson reconhece dezenove padrões rítmicos¹⁵, os mesmos que são utilizados por Calpúrnio Flaco. O estudo de Santorelli, por sua vez, revela que a prosa rítmica utilizada por Flaco é aquela denominada como *cursus* – composta, na maioria dos casos, de uma mescla de *clausulae* que não mais são interpretadas como uma sucessão de sílabas longas e breves, mas como uma cadência de sílabas acentuadas e não acentuadas (SANTORELLI, 2107, p. 135) – um padrão linguístico que, embora tenha sido estabelecido apenas no século V EC, era comumente utilizado por escritores da metade do segundo até o terceiro século da era comum, assim como autores de origem africana (SANTORELLI, 2107, p. 138).

Quanto aos assuntos, em meio às tradicionais querelas da riqueza *versus* a pobreza (como em Sêneca, o velho), comparecem temas particularmente polêmicos por tratarem sobre assassinatos em família, suicídio motivado por uma profecia, tentativas de parricídio, conspirações tirânicas e casos de incesto entre mãe e filho. Nada tão distinto do que encontramos nas outras três coletâneas de declamações latinas. Quanto a esse conjunto de temas que parece distanciar-se da realidade, Bloomer (2007, p. 305) argumenta que “as leis e os temas das declamações abordam as piores coisas que poderiam acontecer a uma família, na maioria das vezes, as piores coisas que uma criança poderia sofrer ou fazer¹⁶”, temas que

¹⁵ O estudo completo de Lennart Håkanson (2014) sobre as *Declamationes maiores* foi organizado e publicado por uma série de autores, dentre os quais está Santorelli, em dois volumes reunindo pesquisas dedicadas à argumentação, aos principais modelos literários, à história da transmissão e aos ritmos das cláusulas das *Declamationes maiores*, originalmente, em língua alemã. Santorelli fornece uma excelente síntese do trabalho de Håkanson recuperando toda a discussão e características dos principais padrões rítmicos das *Maiores* encontrados nos *Excerpta* (*dicretic*, *ditrochee* e *cretic-trochee*) na coletânea de textos sobre Calpúrnio Flaco organizada por Dinter, Guérin e Martinho (2017).

¹⁶ *The laws and themes treat the worst things that could happen to a family, most often the worst things that children could suffer or do.*

foram selecionados entre aqueles que poderiam fornecer um amplo material para um estudo aprofundado das paixões humanas e foram remodelados segundo a forma, a expressão literária e as condições políticas daquele tempo, o que nos instiga a pensá-los como um reflexo dos primeiros séculos da nossa era.

Essa repetição dos temas, para Mal-Maeder (2007, p. 4), partiria de um princípio pedagógico a partir do qual são realizadas múltiplas combinações nos temas, leis e personagens atuando em seus conflitos públicos e privados, mas sempre, como nos lembra Mal-Maeder (2007, p. 9), retomando a ideia de Bonner (1949, p. 33) e Paul Aizpurua (2005, p. 18) com as quais começamos esse texto, “em um passado idealizado, aquele da Grécia clássica e da antiga República [romana], cujos atores aparecem como figuras mistificadas¹⁷”. Quanto a esse aspecto, Mal-Maeder (2007, p. 85) comenta que a realidade do universo declamatório tende a içar-se ao nível do mito, o que nos permite, aqui, trazermos à nossa discussão o trabalho de Mary Beard (1993) que propõe uma leitura das declamações como uma importante parte do que a autora chama de mito-poesia (*mythopoesis*) romana. Para Beard (1993, p. 54), as declamações são muito mais do que meros exercícios declamatórios, uma vez que nos fornecem um retrato da vida social e cultural da elite romana dos primeiros séculos da era comum, ainda que não resgatem, em sua completude, um cenário da vida real, mas aquele de um mundo fictício construído a partir dos conflitos familiares e dos problemas de ordem pública.

Ainda que sejam ficcionais, esses exercícios de retórica podem evidenciar muito do tempo a que foram contemporâneos e, como bem sublinha Beard (1993, p. 60), fornecerem uma estrutura mito-ficcional dentro da qual era possível debater e re-debater os problemas humanos que estavam no coração da sociedade romana (ou de qualquer outra). As declamações teriam então uma função social a partir da qual “a elite romana aprendeu a pensar com suas próprias regras sociais e a negociar os problemas, inconsistências e paradoxos de que qualquer sistema de regras desse tipo necessariamente lança mão¹⁸” (BEARD, 1993, p. 60, *itálicos da autora*).

Estamos certos de que as declamações “não são [textos] independentes e precisam ser lidos dentro de seus contextos, mas, ao mesmo tempo, eles constituem um gênero por conta própria, uma estrutura retórica e literária que continua não explorada completamente¹⁹”, como salienta Dinter (2015, p. 2). É preciso resgatarmos esses textos não apenas pelo seu valor retórico-literário, mas também porque podem, em pequena ou larga escala, ser um retrato da sociedade em que originalmente circularam, já que, como frutos de um complexo sistema educacional, as declamações, aventa Joy Connolly (2015, p. 191), foram capazes de ajudar a ditar normas sociais em toda a sociedade. Entretanto, investigar indícios sociológicos nessas declamações, acreditando na sua influência sobre a sociedade romana, exige que

¹⁷ *Dans un passé idéalisé, celui de la Grèce classique ou de l’Ancienne République, dont les acteurs apparaissent comme des figures mythifiées.*

¹⁸ *The Roman elite learned to think with their own social rules and to negotiate the problems, inconsistencies and paradox that any such system of rules necessarily throws up.*

¹⁹ *These texts are not independent and have to be read within their contexts, but at the same time they also constitute a genre on their own, the rhetorical and literary framework of which remains not yet fully explored.*

consideremos a extrema ficcionalidade dos temas expressos ao longo de todo o conjunto dos *Excerpta*. Preocupação que, a princípio, Gunderson (2003, p. 19) não se atém quando afirma que as declamações “são apenas peças simples que transcrevem diretamente as atitudes romanas²⁰”, assim como são o instrumento pelo qual os romanos constroem e reconstróem para si mesmos questões de sua romanidade a partir das ferramentas conceituais áspers e prontas que eles tinham em mãos (GUNDERSON, 2003, p. 22).

Diante das reflexões expostas até aqui e como veremos adiante, a luxúria, violência e os conflitos sociais e, principalmente, familiares, seriam as ferramentas que ajudariam os declamadores a construir essa romanidade e, ao mesmo tempo, manter fixo o olhar nos tempos passados, tal qual o declamador fictício das declamações de Flaco que recupera, de forma extremamente sucinta, se comparada às declamações atribuídas a Pseudo-Quintiliano e às de Sêneca, uma gama de elementos oriundos do passado da Grécia e da Roma republicana nas declamações. Por fim, antes de adentrarmos no universo ficcional de Flaco, é mister acrescentamos o comentário de Jonathas Mannering (2017, p. 9-10) para quem a brevidade dos textos não permite muita compreensão das atitudes daquele tempo, mas, em contrapartida, nos permite infinitas conexões entre si, uma vez que os cinquenta e três fragmentos estão organizados de uma maneira intersticial, isto é, de alguma forma em que uma declamação responderia à outra, visto que estão conectadas por grupos temáticos com a finalidade, inclusive, de mostrar como a variedade retórica pode minar de numerosas situações.

Assim como nos tempos republicanos, o universo ficcional²¹ de Flaco é expectador de vários conflitos e guerras protagonizadas por soldados e generais que lutam bravamente em prol do seu povo (declamações²² 3, 15²³, 17, 19, 36, 45, 50 e 52). É com frequência que encontramos argumentos que trazem a expressão *belli tempore* em seu bojo, assim como ricos (*dives*) assumindo o comando das forças armadas, lutando bravamente as batalhas e fazendo usufruto, caso vençam – e isso acontece na maioria dos casos – de uma recompensa (declamações 1, 8, 15, 25, 26, 27, 28, 29, 32 e 36), como prevê a legislação no conjunto dos *Excerpta* estabelecendo, em apenas um caso, dois prêmios (declamação 25) para aquele que venceu uma batalha. É interessante ressaltar que aqueles que sofrem com a escolha de tal recompensa são os pobres (*pauperes*), inimigos de longa data daqueles que detém o poder (declamações 15, 27 e 28). As recompensas, de igual modo e em maior número, são

²⁰ *Declamations, though, are hardly simple pieces that directly transcribe Roman attitudes.*

²¹ Paul Aizpurua (2005, p. 17) nomeia esse universo ficcional como *L'étrange cité* (A cidade estrangeira).

²² Adotamos a edição crítica de Lennart Håkanson (1978) em nossa pesquisa e, conseqüentemente, confecção deste texto. Todas as referências aos textos de Flaco estão em consonância com tal edição, bem como as traduções, em inglês, de Sussman (1994) e, em francês, de Aizpurua (2005).

²³ Escolheremos uma declamação para exemplificar cada caso indicado na seqüência. Todas as traduções dos fragmentos das declamações de Calpúrnio Flaco são de nossa autoria. Calp. 15 *Desertor capite puniatur. Ter vir fortis militiã vacet. Praemium victor imperator accipiat. Ter virum fortem imperator coegit ad bellum. Coactus deseruit. imperator praemio impunitatem desertoris petit. desertor contradicit.* [LEIS] 1) Um desertor será punido com a morte. 2) Um homem condecorado três vezes estará isento do serviço militar. 3) Que um general vitorioso receba uma recompensa. [TEMA] Um general obrigou um homem condecorado três vezes [a ir] à guerra. O coagido desertou. O general reivindica, como recompensa, a imunidade do desertor. O desertor contesta.

utilizadas como punição para um crime cometido ou como mecanismo retirado da incolumidade de alguém.

Quanto à legislação vigente nesse universo intratextual, Calpúrnio Flaco parece buscar elementos da jurisprudência grega e os mescla à romana²⁴ (declamações 16 e 17), bem como leis que fazem referência a uma antiga legislação romana (declamação 15). Algumas delas não aparecem nas outras coletâneas de declamações, apenas em Flaco (declamação 17 e 25), o que nos instiga a pensar sobre o aparecimento de situações em que a jurisprudência já não mais dava conta e surgia, então, a necessidade da criação de novas leis que fossem capazes de punir os infratores, ou ainda de leis que pudessem retardar a punição, como vemos no caso 25 (*fortis duo praemia*), onde encontramos a seguinte lei: “que a punição de um estuprador seja adiada para o trigésimo dia²⁵”. Não seria de se estranhar, em um ambiente regrado de ficcionalidade a criação dessa lei, mas o que merece ser salientado é que temos aqui a modificação de um texto jurídico²⁶ (independente da sua veracidade) justificado por parte do argumento da declamação²⁷.

Essas leis permitem diversas punições aos condenados e o uso de quaisquer meios para a obtenção da verdade, sobretudo o uso da tortura (declamações 7²⁸, 12, 13 e 40), a crucificação de escravos e estrangeiros (declamações 17²⁹ e 23) mediados por um executor oficial (declamações 4, 24, 26, 43 e 44) e sanções de acordo como a lei de talião (declamação 9 e 43). As execuções e os julgamentos acontecem em um cenário propício: ou no fórum ou na cúria (declamações 9 e 18), mas também diante de uma assembleia de sacerdotes, por não

²⁴ Os livros de Bonner (1949) e Lanfranchi (1938) são as principais fontes de acesso à jurisprudência no âmbito das declamações.

²⁵ *Poena raptoris in diem tricesimum differatur.*

²⁶ A versão completa (ou mais aceitável do texto) aparece em Sêneca (*Controv.* 2.3), Quintiliano (*Inst.* 9.2.90) e Pseudo-Quintiliano (*Dmin.* 349): *raptor, nisi et suum et rapte patrem intra dies triginta exoraverit, pereat* (que um estuprador, se não recebeu o perdão da vítima e do pai dela, morra dentro de trinta dias).

²⁷ Um de dois irmãos cometeu estupro. A estuprada desejou a morte do estuprador. A punição foi adiada. O outro irmão lutou bravamente. Como primeira recompensa pede a incolumidade do irmão; obteve. Como segunda, requer a morte da estuprada. O irmão contesta (*Ex duobus fratribus unus rapuit. rapta mortem optavit. poena dilata est. alter fortiter fecit. primo praemio petit fratris incolumitatem; impetravit. secundo raptae mortem postulat. frater contradicit.*).

²⁸ Calp. 7 *Pauper et dives inimici. pauperi duo filii. dives imperator creatus. rumor ortus est prodi rem publicam a pauperis filiis. utrumque torquens pernegantem necavit, corpora eorum extra vallum proici iussit. quae hostes sepelierunt et recesserunt. pauper accusat divitem caedis.* [TEMA] Um homem rico e outro pobre eram inimigos. O pobre tinha dois filhos. O rico foi nomeado general. Surgiu um rumor de que os filhos do pobre teriam traído a República. Torturando-os, [o general] matou os dois, ainda que negassem até o fim, e ordenou que jogassem seus corpos para fora das trincheiras. Os inimigos os sepultaram e se retiraram [do campo de batalha]. O pobre acusa o rico de assassinato.

²⁹ Calp. 17 *Civitatem peregrinus usurpans veneat. Pauper et dives inimici. visi sunt in gratiam redisse. pauper accusatus peregrinitatis venit, emit eum dives et paedagogum filio dedit. adulescens in adulterio deprehensus occisus est. agitur paedagogus in crucem. Appellat tribunos de iniusto supplicio.* [LEI] Um estrangeiro usurpando do status de cidadão será vendido como escravo. [TEMA] Um pobre e um rico eram inimigos. Pareciam ter se reconciliado. O pobre, acusado de ser estrangeiro, foi vendido como escravo. O rico o comprou e o torna pedagogo do seu filho. O jovem foi descoberto em adultério e morto. O pedagogo é levado à crucificação. Ele apela aos tribunos por condenação injusta.

conter um viés judicial tão acentuado (declamação 19), diante de um conselho de generais (declamação 3) ou de senadores (declamação 18), diante de outro conselho deliberativo (declamações 19 e 52); apelações aos tribunais (declamações 17, 23, 33 e 42), diante de eleitores em um discurso eleitoral (declamação 47) e ainda discursos no fórum e diante dos Senadores (declamações 20, 38, 39, 50 e 53). Os condenados são presos na antiga prisão Tuliana dos romanos (declamação 9).

As famílias que povoam essa cidade são, em certa medida, o centro de todos os conflitos apresentados nas declamações, assim como naqueles enredos das comédias latinas inspiradas pela Comédia Nova³⁰. Claramente identificamos a estrutura patriarcal que sustenta o pilar das relações familiares, sempre a responsável pelas tramas envolvendo os membros da família: o pai é quem dá seus filhos em adoção ao homem rico com anseios de ter filhos (declamações 11³¹, 30 e 53), ou que troca seus filhos pelos filhos do seu antigo inimigo, o homem rico (declamação 53). É esse mesmo pai que dá o consentimento no casamento de suas filhas, quem, aparentemente, permite que elas sejam violentadas para poderem se casar com seus pretendentes (declamações 16, 34 e 40), já que, como se percebe a partir da leitura desses textos, aparece como algo comum que pretendentes estupassem as meninas com quem desejavam se casar – não se sabe se o matrimônio era proibido pelo pai e esse era um modo de consegui-lo. É o pai quem obriga seus filhos a trocar suas esposas (declamação 48³²) e quem detém o direito de deserdar e aceitar seus filhos novamente (declamações 14, 18 e 19).

No entanto, como quase toda forma de governo está susceptível a ameaças, a supremacia do pai no governo da família, às vezes, é posta em perigo devido aos percalços da Fortuna (declamação 10) e é constantemente atacada de diversas formas: por sua esposa, potencial envenenadora (declamações 12 e 40), e até por seus filhos, sempre suspeitas de

³⁰ Entende-se por Comédia Nova as produções gregas que foram compostas no período de 323 AEC até o final do século seguinte e as peças romanas, também conhecidas como *comoediae palliatae*, em referência ao *pallio*, vestimenta grega. Entre os latinos, Plauto e Terêncio são grandes expoentes na produção de comédias; entre os gregos, Menandro é o grande nome a ser citado, embora autores como Aléxis de Túrio, Filêmon Difilo de Sínope e Apolodoro de Caristo tenham integrado esse movimento de produção de comédias. Para mais informações sobre a Comédia Nova, indicamos a leitura de Richard Hunter (2010).

³¹ Calp. 11 *Pauper et dives inimici. pauperi tres filii. quodam tempore visi sunt amici. petit dives a paupere filios in adoptionem et accepit. unus in adulterio deprehensus est et occisus, alius affectatae tyrannidis reus factus est damnatus. tertium pauper repetit. dives contradicit.* [TEMA] Um homem pobre e outro rico eram inimigos. O pobre tinha três filhos. Após certo tempo, pareciam amigos. O rico pede os filhos do pobre em adoção, ele aceita. Um foi descoberto em adultério e morto; outro, feito réu em uma conspiração tirânica e condenado. O pobre pede de volta o terceiro filho. O rico contesta.

³² Calp. 48 *Ex duobus filiis <pater> alteri uxorem dedit, alter incidit in adversam valetudinem. medici dixerunt animi esse languorem. quaerenti patri fratris uxorem se amare confessus est. petit pater a filio, ut matrimonio cederet; impetravit. inventos in adulterio postea fratrem et uxorem secundus maritus occidit. abdicatur a patre.* [TEMA] <Um pai> deu uma esposa a um dos seus dois filhos, [a esposa] do outro ficou doente. Os médicos disseram que era uma fraqueza da mente. Ao ser questionado pelo seu pai, [o filho] confessou estar apaixonado pela esposa do irmão. O pai pede ao filho que conceda sua esposa em casamento ao seu irmão; conseguiu. Depois disso, descobertos em adultério, o segundo marido matou o irmão e a esposa. Foi deserddado pelo pai.

quererem atacar o poder ou até mesmo a vida do *paterfamilias* (declamações 4³³ e 9). Embora o *parricidium* caracterize-se pelo assassinato de qualquer membro da família, sua forma mais abominável e presente nas declamações de Flaco é o assassinato do pai pelos filhos (declamações 4, 10, 12, 21), ou ainda as acusações de loucura que são infligidas pelos filhos (declamações 8, 30 e 38). Não apenas a vida do pai está em perigo. Em meio aos conflitos familiares, é necessário resgatarmos os casos em que a nova esposa do segundo casamento é a pessoa suspeita pela morte do seu enteado ou está envolvida de alguma forma nos conflitos que abalam as estruturas da família (declamações 4, 12, 22, 35).

A causa mais comum da desordem familiar é, todavia, como na comédia grega e romana, o amor: o adultério cometido por uma mulher casada é um tema bastante recorrente, mas apenas aqui no conjunto dos *Excerpta* (declamações 2³⁴, 11, 17, 23, 31, 40, 48 e 49), abundam exemplos desse tema entre as declamações de Sêneca e de Pseudo-Quintiliano. O amor é, quase sempre, o gerador dos conflitos familiares: uma mãe que se torna rival da sua própria filha (declamação 40), um pai se apaixona por sua nora, um irmão por sua irmã (declamações 49 e 44) ou as conflituosas relações das madrastas com seus enteados (declamação 22), por exemplo. É imprescindível que mencionemos aqui os conflitos amorosos que extrapolam as fronteiras da família tradicional, as conflituosas relações protagonizadas pelas prostitutas (*meretrices*), motivo pelo qual filhos são deserdados, um escravo e, ao mesmo tempo, um homem perdido em amores é mandado à cruz e razão pela qual pai e filho protagonizam, talvez, a mais engraçada disputa judicial (respectivamente declamações 30, 33³⁵ e 37).

Assim como em Roma e na Grécia, os deuses eram cultuados e tinham presença marcante na vida dos cidadãos. Nas declamações de Calpúrnio Flaco também encontramos a representação dos deuses, templos e altares sagrados. Há referência ao sacerdote de Marte (declamação 26), que habitaria em qualquer cidade grega ou romana, detentor do privilégio de libertar um condenado. A menção dos deuses Penates (declamação 24), ao deus Lar (declamação 4) e aos votos oficiais (declamação 26) nos remetem a Roma, mas um oráculo que exige uma vítima humana para acabar com uma epidemia nos envia de volta à Grécia (declamações 19 e 44). Celebram-se o culto dos gentios (declamação 24), as procissões de casamentos e funerais de acordo com os costumes de Roma (declamação 24), assim como a divindade mais influente sobre a vida desses cidadãos é a Fortuna (declamações 8, 11 e 26). Invocados principalmente através de exclamações patéticas, os deuses são pouco presentes nesse universo bastante secularizado, preso exclusivamente às paixões humanas.

³³ Calp. 4 *Damnatus parricidii anno custodiatur. Qui sub noverca damnatus est, vult illum pater domi custodire. ille petit, ut publico carcere servetur.* [LEI] Um condenado por parricídio dever ser mantido em custódia por um ano. [TEMA] Um homem foi condenado por agir sob influência da sua madrasta e seu pai o deseja manter em custódia em casa. O réu pede para ser preso na prisão pública.

³⁴ Calp 2 *Matrona Aethiopem peperit. arguitur adulterii.* [TEMA] Uma mulher deu à luz a uma criança negra. Acusam-na de adultério.

³⁵ Calp. 33 *meretrix servum suum amantem se in cruce agit. appellat tribunos ille de iniusto supplicio.* [TEMA] Uma prostituta manda à cruz seu escravo, o seu amante. Ele apela aos tribunos alegando punição injusta.

Em certa medida, os textos de Flaco, apesar de em alguns casos apresentarem semelhanças pontuais (temáticas ou legislativas) com as declamações de Sêneca ou as de Pseudo-Quintiliano, abarcam certa peculiaridade, seja pela forma como são apresentados, seja pela extensão das controvérsias, ou ainda pelo universo ficcional construído com todos os fragmentos. Alguns acontecimentos apresentados por Calpúrnio Flaco possuem Roma como cenário ou aludem a histórias romanas, a instituições romanas como os tribunos (declamações 17, 23, 33 e 42), o triunfo dos guerreiros (declamações 8 e 42), o consulado (declamações 8 e 47), à província romana na Espanha (declamação 2), o sacerdócio de Marte (declamação 26), às leis das Doze Tábuas (declamações 9 e 43) e à execução de filhos de acordo com *patria potestas* (declamações 24, 44 e 45).

Em acontecimentos, por outro lado, identificamos alusões ao mundo grego como no aparecimento de um *ephebus* (declamação 41) e os casos em que os protagonistas são os tiranos, por exemplo. O restante dos casos parece ocupar um meio termo entre o mundo grego e romano, refletindo os enredos, personagens e tramas da comédia grega nova e romana (declamação 37³⁶). Não podemos, diante desse universo ficcional, nos esquecer que as declamações eram exercícios escolares que ascenderam ao patamar de um gênero literário. Como lembra Henri Bornecque (1902, p. 81), os personagens que desempenham um papel nessas declamações são muitas vezes personagens que nunca existiram, como os heróis corajosos; já outros são muito padronizados, como aqueles pobres inimigos dos ricos, e aqueles que são protagonistas dessas histórias desde que os exercícios declamatórios foram instituídos na Grécia, como os piratas e tiranos.

Essas histórias, entretanto, além do seu valor educacional, possuem um valor social, uma vez que evidenciam, como assegura Beard (1993, p. 61), que declamação é debate sobre problemas, é negociação sem fim porque nenhuma das partes sairá vencedora; assim como a criação de textos que abordam problemas calcados no cotidiano demonstram, de igual maneira, o simples fato de que a controvérsia sempre foi construída em torno de figuras históricas e incidentes para mostrar claramente que a história dos mitos romanos não era meramente “*exemplar*” (itálico da autora), mas, acreditamos, eram reguladoras. Apoiados no que disse Sêneca, o velho, no prefácio ao livro primeiro das suas controvérsias e suasórias, cremos que esse retorno ao passado, através da inserção de leis, personagens e temas oriundos da Grécia e de Roma, reforça a ideia da existência de um ideal de retórica que não mais existe durante o Império, já que, como denunciam o próprio Sêneca, o velho (1 *Praef.*7), Quintiliano (*Inst.* 5. 12. 20) e Tácito (*Dial.* 26. 2), havia, contemporâneo a eles, uma retórica corrompida pelos excessos da época, e retratar os conflitos dos personagens em uma ambientação que retome os costumes e valores da República seria um modo de recuperar aquele padrão de eloquência que estava sendo perdido.

³⁶ Calp. 37 *Diversas meretrices amabant pater et filius. pater filio pecuniam dedit, ut amatam patris redimeret. ille suam redemit. abdicatur.* [TEMA] Um pai e seu filho amavam diferentes prostitutas. O pai deu dinheiro ao filho para que [lhe] comprasse a sua amada. O filho comprou a [dele]. Foi deserdado.

Referências bibliográficas:

- AIZPURUA, Paul. Un monde de mots. In: _____ FLACCUS, Calpurnius. *Les plaidoyers imaginaires (Extraits des déclamations)*. Paris: Gallimard, 2005, p. 7-26.
- BEARD, Mary. Looking (harder) for Roman myth: Dumézil, declamation and the problems of definition. In: *Mythos in mythenloser Gesellschaft: Das Paradigma Roms*. Stuttgart und Leipzig: Teubner, 1993, p. 44-64.
- BLOOMER, W. M. Roman declamation: The Elder Seneca and Quintilian. In: DOMINK, William e HALL, Jon (Ed.). *A companion to Roman rhetoric*. Oxford: Blackwell, 2007, p. 297-306.
- BONNER, S. F. *Roman declamation in the late Republic and early Empire*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1949.
- BORNECQUE, Henri. *Les déclamations et les déclamateurs d'après Sénèque le Père*. Lille: Université de Lille, 1902.
- CIL – *Corpus Inscriptionum Latinarum*. v. II. Berlin: Akademie Verlag, desde 1863.
- CONNOLLY, J. Imaginative fiction beyond social and moral norms. In: DINTER, Martin; GUÉRIN, Charles; MARTINHO, Marcos (Eds.). *Reading Romans declamation: the declamations ascribed to Quintilian*. Berlin; New York: De Gruyter, 2015, p. 191-208.
- DINTER, M. Introduction: reading Roman declamation – The declamations ascribed to Quintilian. In: DINTER, Martin; GUÉRIN, Charles; MARTINHO, Marcos (Eds.). *Reading Romans declamation: the declamations ascribed to Quintilian*. Berlin; New York: De Gruyter, 2015, pp. 1-10.
- FLACCI, Calpurnii. *Declamationum excerpta*. Lennart Håkanson (Ed.). Stuttgart: Teubner, 1978.
- GUNDERSON, Erik. *Declamation, paternity, and Roman identity: authority and the Rhetorical self*. New York: Cambridge University Press, 2003.
- HÅKANSON, Lennart. *Studien zu den pseudoquintilianischen Declamationes maiores*. Biagio Santorelli (Ed.). Vol. I e II. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2014.
- HUNTER, Richard L. *A comédia nova da Grécia e de Roma*. Tradução de Rodrigo Tadeu Gonçalves et al. Curitiba: Ed. da UFPR, 2010.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão et al. Campinas : Ed. da UNICAMP, 1990.
- MAL-MAEDER, Danielle van. *La fiction des déclamations*. Leiden/Boston: Brill, 2005.
- MANNERING, Jonathan E. Declamation 2.0 – Reading Calpurnius ‘Whole’. In: DINTER, Martin T.; GUÉRIN, Charles e MARTINHO, Marcos (Eds.). *Reading Roman declamation – Calpurnius Flaccus*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2017, p. 9-44.
- PONTES, Jefferson da Silva. *Talis actor, qualis orator: encenando o discurso oratório*. 2017. 140 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

- REZENDE, Antônio Martinez de. *Rompendo o silêncio: a construção do discurso oratório em Quintiliano*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.
- SANTORELLI, Biagio. Metrical and accentual clausulae as evidence for the date and origin of Calpurnius Flaccus. In: DINTER, Martin T.; GUÉRIN, Charles e MARTINHO, Marcos (Eds.). *Reading Roman declamation – Calpurnius Flaccus*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2017, p. 129-140.
- STRAMAGLIA, Antonio. Le Declamationes maiores pseudo-quintilianee: genesi di una raccolta declamatoria e fisionomia della sua trasmissione testuale. In: AMATO, Eugenio (Ed.). *Approches de la Troisième Sophistique*. Brussels: Éditions Latomus, 2006, p. 555-588.
- SUSSMAN, Lewis W. Introduction. In: _____. *The declamations of Calpurnius Flaccus*. Leiden; New York, Höln: Brill, 1994, pp. 1-23.
- WEBER, Hans. *Quaestiones Calpurniae ad explorandam elocutionem et aetatem Calpurnii Flacci rhetoric collatae*. Donauwörth: Universität München, 1898.





A justiça totalitária: uma apreciação da análise de Karl Popper sobre o conceito de justiça n'“A República”

Totalitarian Justice: an appreciation of Karl Popper's analysis of the concept of justice in the *Republic*

Rodrigo de Miranda¹

e-mail: rodrigodemiranda1925@gmail.com

orcid: <http://orcid.org/0000-0002-5614-7920>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i2.17122>

RESUMO: Para o filósofo da ciência Karl Popper, *A República* é talvez a mais esmerada monografia que já se escreveu sobre justiça. Nela, Platão desenvolve diversos entendimentos sobre o conceito, sobretudo no primeiro livro, onde nos são apresentadas as ideias falsas de justiça. Platão evita, ou negligencia, mencionar a noção corrente em seu tempo, isto é, a igualdade perante a lei (ἰσονομία). Segundo Popper, esta negligência é explicável pelo fato de o estado ideal representar o que viria a ser o estado totalitário. Contudo, através de uma análise minuciosa do livro *A sociedade aberta e seus inimigos*, podemos perceber que o maior interesse de Popper talvez não seja a noção de igualdade, mas sim a presumida crítica de Platão ao que chama de “individualismo altruísta”. O presente artigo, portanto, tem por objetivo analisar a pertinência da interpretação popperiana do conceito de justiça em Platão a partir do primeiro livro d'*A República*.

PALAVRAS-CHAVE: Platão; Karl Popper; justiça; isonomia

ABSTRACT: For the philosopher of science Karl Popper, *The Republic* is perhaps the most careful monograph that has ever been written about justice. In it, Plato works several understandings about the concept, especially in the first book, where we are presented to the false ideas of justice. Plato avoids or neglects to mention the notion that was current in his time, that is, that of equality before the law (ἰσονομία). According to Popper, this neglect is explicable by the fact that the ideal state represents what would become the totalitarian state. However, through close scrutiny of the book *Open Society and its enemies*, we may realize that Popper's main interest may not lie in the notion of equality, but rather in Plato's presumed criticism of what he calls "altruistic individualism". The present article therefore aims to analyze the relevance of Popper's interpretation of the concept of justice in Plato from the first book of *The Republic*.

KEYWORDS: Plato; Karl Popper; justice; isonomy

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil, sob a orientação do Prof. Dr. Anderson Zalewski Vargas. Bolsista do CNPq.



Much has been written about the interpretation of Plato in the last thirty years. Once interpreted as a revolutionary of the Left and a prophet of Socialism, he has latterly been interpreted as a revolutionary of the Right and a forerunner of Fascism. In the pages of this book the author hopes, and even believes, that Plato simply appears as himself – a revolutionary indeed, and even an authoritarian, but a revolutionary of the pure idea of the Good, and an authoritarian of the pure reason, unattached either to the Right or the Left. (Sir Ernest Barker, 1946) ².

Introdução

Como escrevera Joel Candau, no preâmbulo de seu *Memória e Identidade*, “somos todos ‘condenados ao tempo’, condição da qual não escapa nenhuma existência” (2012, p. 15). Partindo desse pressuposto, é possível imaginar que todos os conceitos possuem um lugar de pertença. Por estarem atados a esse *a priori* radical que é estarem no mundo, invariavelmente dialogam *com* e correspondem *a* determinados conjuntos de entendimentos definidos e mais ou menos bem delimitados sobre o mundo. Assim como na psicanálise clínica freudiana o *outro*, seja um indivíduo, a sociedade ou uma ideia, sempre deve ser levado em consideração como modelo, referência e objeto de aprovação ou desaprovação; assim como na mecânica newtoniana as noções de repouso e movimento só podem ser assimiladas se se levar em conta o lugar do corpo (mesmo que esse lugar seja o vácuo), não existem ideias “soltas” no espaço e no tempo, uma vez que “os fatos que os sentidos nos fornecem são pré-formados de modo duplo: pelo caráter histórico do objeto e pelo caráter histórico do órgão perceptivo. Nem um nem outro são meramente naturais, mas enformados pela atividade humana, sendo que o indivíduo se autopercebe, no momento da percepção, como receptivo e passivo” (HORKHEIMER, 1983, p. 125). Uma teoria (termo derivado do grego, “contemplação do divino”, o que indica seu lugar de pertença e aponta para uma ressignificação semântica ao longo tempo) não pode ser tomada como pressuposto universal e inabalável. A ciência tem uma história, e assim também os critérios de avaliação que determinam o que é válido e o que não é, quer chamemos esses critérios de práticas ou de

² BARKER, E. *Greek Political Theory: Plato and his predecessors*. London: Methuen & CO. LTD. 1946. P. X. <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.226680>. Acesso em 15/11/2018.

epistemologia. Popper, em sua crítica ao *historicismo*³, na qual apresenta a contrapartida de um positivismo lógico pautado pelo critério da falseabilidade – isto é, um entendimento a partir do qual uma teoria só poderá ser considerada aceitável segundo parâmetros científicos se for possível a sua contestação/refutação pelos fatos ou se não falhasse perante determinadas provas –, cria também um sistema de validação igualmente problemático. Ao opor idealismo e realismo, pressupõe que haja algo como uma essência dos objetos e fenômenos avaliados pela ciência. A ideia de essência, fundamental para a constituição do que é entendido como *real*, revela, ao final do confronto com o *a posteriori* da hipótese, sua fragilidade intrínseca. O “progresso” objetivo da ciência e a complexidade de infra e superestrutura resultante deste mesmo “progresso” não são um critério de validação de regras de falseabilidade. *Grosso modo*, dizer que o *real* é irrefutável⁴ porque hoje usamos penicilina – e isso seria (futuro do pretérito) um “claro” indício de que a ciência persegue a verdade e o *real existe* – não exclui o caráter acidental e contingente da descoberta científica. Seguindo esse raciocínio, acreditar que as regras da ciência ou a providência divina são as responsáveis pelo progresso é igualmente irrefutável e não passível de ser invalidado pelos fatos.

O que aventei realizar neste artigo, portanto, não foi avaliar o mérito da aplicabilidade, ou não, das categorias de Popper e de seu entendimento sobre ciência e teoria do conhecimento aos domínios das ciências humanas ou da prática historiográfica, nem tampouco fazer uma apologia do filósofo que foi considerado o intelectual orgânico mais lido nas ditaduras da América do Sul nas décadas de 1970 e 1980⁵, representante de um neoliberalismo conservador. O esforço que dispendi foi uma avaliação sobre a pertinência da

³ Para Karl Popper, o historicismo consiste na concepção de que: 1) o objetivo das ciências sociais é propor profecias históricas e gerar expectativa de que essas profecias são necessárias para qualquer teoria racional, tendo como pressuposto a ideia fundamental de que deveria ser possível prever revoluções com a mesma precisão que Tales de Mileto previa eclipses solares; e 2) que a finalidade das ciências sociais é fundamentalmente a mesma das ciências naturais, isto é, fazer previsões, mais precisamente previsões históricas, sobre o desenvolvimento político e social da humanidade, e que feitas essas previsões, a tarefa última da política pode ser determinada. Até aqui, temos dois enunciados formulados: o primeiro, que estabelece a missão das ciências sociais de fazer previsões históricas, constitui o que Popper chama de *doutrina historicista da história*; e segundo, a ideia de que a função da política é atenuar as dores do parto dos desenvolvimentos políticos, o que o autor denomina *doutrina historicista da política*. Juntas, essas doutrinas formam um esquema mais amplo, o *historicismo*: aquele ponto de vista de que a evolução da humanidade segue um enredo e que, se se conseguisse descobrir esse enredo, ter-se-ia a chave para o futuro. Para uma explicação mais completa, conferir especialmente POPPER, K. *A miséria do historicismo*. São Paulo: Edusp, 1980.

⁴ Aqui, cabe um esclarecimento no que tange ao entendimento de Popper sobre o *idealismo*. O autor compreende o conceito como uma doutrina a partir da qual “nosso mundo comum seja apenas nosso sonho” (POPPER, 1975, p. 46), fazendo uma crítica contumaz às metanarrativas (como diria Hayden White, metahistórias ou filosofias especulativas da história) historicistas e teleológicas que marcam o pensamento do século XIX. Contudo, parece contraditório, pois Popper opõe *idealismo* e *realismo*, mesmo sendo este último também uma teoria metafísica: “o realismo, como qualquer coisa fora da lógica e da aritmética finita, não é demonstrável [...], o realismo nem sequer é refutável.” (POPPER, 1975, p. 46). Ao que tudo indica, o que acaba resultando é que tanto o *real* como o *ideal* são igualmente irrefutáveis.

⁵ “Assim, não surpreende que Popper suba ao primeiro plano nas sociedades em que os quartéis impõem a Segurança Nacional, transformando-se no principal filósofo das ditaduras militares da América do Sul” (HINKELAMMERT, 1986, p. 225).

interpretação popperiana no que diz respeito à suposta rejeição de Platão à igualdade perante a lei (ἰσωνομία). Para tanto, e partindo da premissa de que conhecer o autor é uma das chaves para compreensão de seu pensamento, na primeira seção busquei apresentar “Popper como leitor de Platão”, demonstrando seu lugar social, as influências que moldaram suas perspectivas teóricas, e sua atuação intelectual enquanto integrante de um contexto histórico muito particular: o da ascensão dos regimes totalitários na Europa (no escrito popperiano, uma das preocupações do autor consiste em aventar a possibilidade de a origem da ideia de Estado totalitário estar presente nos escritos platônicos). Na seção seguinte, procuro empreender uma análise sobre as falsas concepções de justiça (δίκη), isto é, aquelas apresentadas no primeiro livro d’*A República*. A finalidade específica dessa parte do artigo é demonstrar que a isonomia não é rejeitada em nenhum momento pela personagem de Sócrates: não é sequer mencionada ou associada aos falsos conceitos de justiça. Na seção três, busquei demonstrar *como* Popper constrói sua crítica a partir de uma presumida rejeição da isonomia por Platão para, finalmente, apresentar sua real ambição ao tecer a crítica ao filósofo ateniense, baseada na também presumida aversão ao “individualismo altruísta” (POPPER, 1974, p. 117) presente no texto grego. Já na conclusão, sugiro que a afição de Popper ao tecer a crítica a Platão pode estar relacionada mais à tentativa de associar a emergência do fenômeno totalitário a determinados projetos de sociedade que marcaram o século XX, e que o filósofo procura associar à “esquerda” política, do que propriamente a um interesse genuíno na rejeição do discípulo de Sócrates à isonomia na cidade ideal.

Levando em consideração que os interesses de pesquisa do historiador sempre revelam, a partir da noção de *operação historiográfica* de Michel de Certeau, seu lugar social – dado elementar e inescapável da pesquisa científica –, penso ser pertinente a análise do tema em questão. Sobretudo num contexto de ataque à democracia e à soberania do voto, como o que vivemos no Brasil desde ao menos a campanha presidencial de 2014, em vista do desenvolvimento e da apropriação do signo “justiça” de forma tão pouco isonômica e conveniente apenas para os que detêm o poder no país.

1. Popper leitor de Platão e a escrita de “A sociedade aberta e seus inimigos”

Um dos filósofos da ciência mais respeitados e lidos do século XX, Karl Popper elaborou um sistema de pensamento que foi discutido amplamente durante décadas, gerando uma série de conflitos e novas perspectivas epistemológicas em diversos âmbitos das ciências naturais⁶ e também no campo das ciências humanas⁷. A título de exemplo, noção de

⁶ John Eccles, vencedor do prêmio Nobel de Neurobiologia, salienta a importância de Popper para o desenvolvimento de suas investigações: “[...] minha vida científica deve tanto a minha conversão, se assim posso denominá-la, abraçando os ensinamentos de Popper acerca da conduta da investigação científica [...] que me empenhei em seguir Popper na formulação e na investigação de problemas fundamentais na neurobiologia.” (MAGEE, s./d., p. 11).

⁷ *A miséria da filosofia*, de Edward Thompson, é uma crítica contumaz e direta à obra *A miséria do historicismo* de Popper.

falsificação fora importante no desenvolvimento do pensamento de teóricos da história e historiografia, como Paul Ricoeur⁸ e Michel de Certeau⁹, nas discussões que elaboraram sobre história entre ciência e ficção (ou mesmo literatura). Já em oposição aos nomes proeminentes da escola de Frankfurt, como Herbert Marcuse, Max Horkheimer ou Theodor Adorno, elaborou também uma noção de *crítica* ligada ao que chama de racionalismo, a fim de demarcar claramente o que é esse conceito e por que ele diverge do idealismo.

De ascendência judia, Popper nasceu em 28 de julho de 1902 em Himmelhof, distrito de Viena. Foi o terceiro de três filhos, e seu seio familiar, burguês por excelência, era extremamente propício a um desenvolvimento intelectual adequado para os parâmetros de sua época. Seu pai era um renomado advogado e acadêmico (segundo Roberta Corvi, mais um acadêmico do que um advogado) e também sua mãe viera de uma família cujo gosto pela alta cultura, sobretudo a música erudita, era acentuado, tendo Popper cogitado seguir a carreira de músico durante a juventude. Aos 17 anos, filiou-se a uma associação Socialista, chegando a considerar-se comunista (CORVI, 2005, p. 3), mas logo abandonou essa postura.

Desiludido com o caráter dogmático do Marxismo, moveu-se para longe dele, mas continuou a chamar-se de socialista por alguns anos. O Socialismo fora, para ele, não mais do que “um postulado ético: nada além da ideia de justiça”. Somente depois ele teria percebido que aquele socialismo de estado era meramente opressão e que não poderia reconciliar-se com a liberdade: a “liberdade é mais importante que a igualdade” porque “se a liberdade é perdida, não haverá sequer igualdade entre os não livres”.¹⁰ (CORVI, 2005, p. 3)¹¹.

Começa a desenhar-se, a partir daí, uma mudança crucial na perspectiva de Popper. Ao comparar as teorias científicas de Marx, Freud e Alder com aquelas de Maxwell e Einstein, passou a considerar as primeiras como dogmáticas e as outras como puramente científicas, sujeitas à crítica racional e ao falibilismo¹². Assim, Popper passou a acreditar que o diferencial das teorias científicas é sua atitude autocrítica¹³. A partir da leitura de sua *Autobiografia Intelectual*, podemos perceber alguns traços curiosos a respeito não só de sua atitude filosófica:

⁸ Com *Hermenêutica e Ideologias*.

⁹ Com *História e Psicanálise e A escrita da História*.

¹⁰ “Disillusioned with the dogmatic character of Marxism, he moved away from it but continued to call himself a socialist for a number of years. Socialism was then for him no more than ‘an ethical postulate: nothing other than the idea of justice’. Only later did he realize that state socialism was merely oppression and could not be reconciled with freedom; that ‘freedom is more important than equality’ because ‘if freedom is lost, there will not even be equality among the unfree’.”

¹¹ Tradução minha.

¹² “[...] o que mais me impressionou foi a explícita asserção de Einstein, de que consideraria insustentável a sua teoria caso ela viesse a falhar em certas provas” (POPPER, 1977, p. 44).

¹³ “Cheguei, assim, em fins de 1919 à conclusão de que a atitude científica era uma atitude crítica, em que não importam as verificações, mas as provas cruciais – provas que poderiam refutar a teoria em exame, conquanto jamais pudessem estabelecê-la ou prová-la”. (POPPER, 1977, p. 45).

No que respeita a meu desenvolvimento filosófico, lembro-me de alguns de seus primeiros estágios. E não há dúvida de que começou depois de principiado meu desenvolvimento intelectual e moral. (POPPER, 1977, p. 14).

Segundo Julio Pereira, uma observação desse tipo é bastante interessante quando parte de um filósofo que se situa próximo à tradição analítica, uma vez que grande parte da filosofia analítica aparece quase como um “discurso sem sujeito” (PEREIRA, 1993, p. 17). Popper, por outro lado, se reconheceria como um “sujeito falante”, e chega a descrever traços de personalidade indubitavelmente elitistas ao longo de sua autobiografia, por exemplo, quanto afirma que o aprendizado na escola por uma criança deve ser unicamente voltado para ler e contar: “tudo o mais é atmosfera e aprendizado através da leitura e reflexão”. (POPPER, 1977, p. 18). Segundo Stefano Gattei, podemos situar Popper, portanto, em um “caminho do meio” entre duas aproximações autoritárias da ciência e da sociedade, a saber, dogmatismo e relativismo (GATTEI, 2009, p. 1), mas jamais associá-lo ao positivismo.

Em 1937, Popper e sua família, buscando abrigo e refúgio da perseguição racial e política, deixam Viena e partem para a Nova Zelândia, onde este se tornaria professor na *University of Canterbury* (CORVI, 2005, p. 7). No prefácio da segunda edição de *A sociedade aberta e seus inimigos*, Popper revela que a decisão final de escrevê-lo fora assentada em março de 1938¹⁴, quando recebera a notícia da invasão da Áustria pelas tropas nazistas. Em verdade, Popper reconhece que a atitude de escrever *A sociedade aberta* partiu de sua inquietação para tentar compreender a guerra:

Nem a guerra, nem qualquer outro acontecimento contemporâneo, se mencionavam explicitamente no livro. Era ele, porém, uma tentativa de entender esses acontecimentos, o que estava por trás deles e algumas das consequências que provavelmente surgiriam após vencida a guerra. (POPPER, 1974, p. 8).

Popper toma nesta obra como objeto de crítica as obras de Karl Marx e Platão, no que diz respeito às suas respectivas proposições de estado e sociedade, que o autor considera *idealistas*¹⁵. Confessa que sente a necessidade de “encarar Platão com olhos fortemente críticos, precisamente porque a geral adoração do ‘divino filósofo’ encontra base real em sua esmagadora obra intelectual”. Conforme propõe no prefácio à primeira edição, essa postura condiz com a tentativa que o autor julga necessária de que “se nossa civilização tem de sobreviver, devemos romper com a habitual deferência para com os grandes homens” (POPPER, 1974, p. 7). Reconhece que “mesmo onde se volta para o passado, seus problemas [os abordados no livro] são os de nossa própria época; e esforcei-me ao máximo para expô-los com a possível simplicidade, esperando assim esclarecer questões que a todos dizem respeito” (POPPER, 1974, p. 7), isto é, a emergência do estado totalitário na Europa¹⁶.

¹⁴ Popper trabalhou nos manuscritos de *A sociedade aberta* entre 1938 e 1943.

¹⁵ Este argumento será apresentado e desenvolvido na seção *A interpretação popperiana d'A República*.

¹⁶ Como o totalitarismo enquanto fenômeno social característico do século XX não está em discussão neste trabalho, não cabe a estas páginas trazer a problematização teórica que envolve o conceito.

Como foi e será argumentado ao longo deste trabalho, a premissa de toda a crítica de Popper à cidade ideal de Platão consiste na suposta rejeição da igualdade perante a lei. Na próxima seção, onde exponho os falsos conceitos de justiça trabalhados pelo filósofo grego n’*A República*, meu intento é demonstrar que não existe nenhuma rejeição da personagem de Sócrates à noção de isonomia ao longo do texto. Se, por um lado, não existe no texto antigo a associação desse conceito a uma ideia falsa de justiça, por outro, tampouco existe a menção a ele.

2. Os (falsos) conceitos de justiça no primeiro livro d’*“A República”*

Popper considerou *A República* o mais esmerado tratado sobre a justiça já escrito (POPPER, 1974, p. 107). Conforme dito anteriormente, ele justifica seu interesse em estudá-lo em *A sociedade aberta e seus inimigos* por considerar que o resultado do estado ideal proposto por Platão é o estado totalitário. Nesta seção, analisarei os “falsos” conceitos de justiça contidos no primeiro livro d’*A República*, de forma a avaliar a pertinência da interpretação popperiana da suposta rejeição, por Platão, da noção de justiça como igualdade perante a lei (ἰσωνομία)¹⁷. Como argumentou Devin Stauffer, em sua dissertação defendida em 1998 e publicada em 2001, o primeiro livro d’*A República* é como que o coração da análise platônica sobre a justiça, e é mesmo essencial para o desenvolvimento dos demais livros, pois dialoga com as concepções usuais de justiça naquele contexto particular e mostra como são falhas e problemáticas. Por consequência, o texto ora analisado torna-se a base para toda a argumentação de Platão ao longo do escrito (STAUFFER, 2001, p. 17). Com orientação semelhante, Nickolas Pappas argumenta que “[...] Platão quer o Livro I para aludir às premissas fundamentais do seu argumento. A nível mais geral, o Livro I pode ler-se como preparação para o tratamento das virtudes na República” (PAPPAS, 1996, p. 43). Já para Gabriela Carneiro, quando expõe a polêmica sobre o texto fazer, ou não, parte do argumento central da obra, posiciona-se segundo a mesma orientação que os autores supracitados, escrevendo que “o Livro I serve de preâmbulo para as investigações do restante da República” (CARNEIRO, 2017, p. 21).

Diferentemente da maioria dos diálogos, *A República* é a narrativa de uma discussão feita em primeira pessoa. Memória dos acontecimentos do dia anterior, quem relembra o

¹⁷ Na verdade, Platão desenvolve a investigação sobre a sua própria concepção de justiça apenas no livro IV, a partir de 430d. Argumenta que a justiça “consiste em fazer cada um o que lhe compete e não entregar-se a múltiplas ocupações” (433b); “conservar cada um o que é seu e fazer o que lhe compete” (434a). A partir destas premissas, o que se descobrir de justo na cidade será transposto aos homens (434e-435a). Conforme dito na introdução, a finalidade de trabalhar os falsos conceitos de justiça nesse escrito consiste em demonstrar que a isonomia não é rejeitada por Platão, isto é, dentre os falsos conceitos de justiça, a igualdade perante a lei não é considerada falsa (no próprio diálogo *Górgias* há uma menção à isonomia, como será mostrado adiante), como afirma Popper. A relação entre a cidade platônica e a isonomia simplesmente é distinta da concepção moderna, individualista e liberal, nutrida pelo filósofo vienense. Na conclusão do trabalho, apresento possíveis interpretações para essa rejeição.

ocorrido é a própria personagem de Sócrates. Na narrativa, Sócrates e Gláucon voltam de suas ablações à deusa Bêndis no Pireu quando encontram Céfalo, Polemarco e diversos companheiros. Após uma breve introdução em que é feito um elogio à prudência e ao saber envelhecer, pautado por moderação e jovialidade, Sócrates introduz o enredo do primeiro livro como um todo, isto é, as (falsas) noções de justiça. A primeira tentativa de definição é apresentada por Polemarco, filho de Céfalo, que atribui sua autoria ao poeta lírico Simônides, e consiste em argumentar “que é justo dar a cada um o que lhe é devido”¹⁸. Sócrates buscar sintetizar o argumento de Polemarco em uma máxima mais clara, mas ligeiramente modificada, de que justiça é a arte (τέχνη δικαιοσύνη) que “dá ajuda aos amigos e prejuízo aos inimigos” (332d): essa é a primeira definição de justiça formalmente apresentada no livro. A partir desse reconhecimento, Sócrates agora procura persuadir seu interlocutor de que essa definição não é adequada ao que a justiça realmente é. Entre 332e e 334e, a personagem procura refutar este argumento a partir de um jogo de associações e palavras. Resumidamente, a argumentação consiste em provocar: “a quem chamas amigos: aos que parecem honestos a uma pessoa, ou aos que o são de facto, ainda que não o pareçam? E outro tanto direi dos inimigos?”.

Polemarco argumenta que “É natural¹⁹ [...] amar a quem nos parece honesto, e odiar a quem nos parece mau”. Contudo, Sócrates acrescenta que é possível nos enganarmos acerca do caráter daqueles que consideramos bons ou maus. Refuta, portanto, a ideia de que se faz, necessariamente, bem aos amigos e mal aos inimigos uma vez que não sabemos quem é, ou não, “bom e útil”. A primeira definição de justiça apresentada foi facilmente desconsiderada.

A próxima definição é apresentada pelo próprio Sócrates, como uma modificação e restrição da primeira: “é justo tratar bem um amigo que é bom e prejudicar um inimigo que é mau”, uma proposição aparentemente mais consistente e, portanto, mais difícil de ser atacada. Contudo, vemos que o caminho empreendido por Platão, por meio da fala de Sócrates, é razoavelmente mais curto ao desconsiderar este argumento. Afinal, seria a “função de um homem justo [...] prejudicar a quaisquer seres humanos?”²⁰. Embora Polemarco tenda a sustentar a asserção de que é lícito ao justo prejudicar ao injusto, a personagem de Sócrates

¹⁸ Todas as citações traduzidas para o português d’*A República* são traduções de Maria Helena Rocha Pereira, Carlos Alberto Nunes ou traduções livres. Para comparar as traduções de alguns conceitos-chave, usei a versão de Paul Shorey. A consulta ao texto em grego se deu através da ferramenta Perseus: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0167%3Abook%3D1%3Asection%3D327a>. Acesso em 16/11/2018.

¹⁹ Nesta passagem, εἰκόσ (termo normalmente traduzido como “provável/verossímil”) é traduzido como “natural” por Maria Helena da Rocha, e assim também o faz Carlos Alberto Nunes: “qualquer pessoa, respondeu, terá naturalmente de amar a quem considera bom e odiar a quem tem na conta de desonesto”. Por sua vez, Paul Shorey parece manter o sentido do termo associado à verossimilhança: “‘It is likely,’ he said, ‘that men will love those whom they suppose to be good and dislike those whom they deem bad.’” (grifo meu).

²⁰ É oportuno mencionar que, em outro livro de Stauffer, onde analisa o diálogo *Górgias*, o autor revela como temas aparentemente díspares como retórica, justiça e vida filosófica estão entrelaçados em um todo coerente. A própria noção platônica de justiça no quarto livro sugere uma interpretação mais holística do pensamento do autor. Para uma análise minuciosa do tema, conferir STAUFFER, D. *The Unity of Plato's 'Gorgias': Rhetoric, Justice, and the Philosophic Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

procura superar esse sofisma a partir da noção de que as pessoas prejudicadas tendem a tornar-se mais injustas, e não o contrário (335b-c): na medida em que a justiça é considerada uma virtude ou excelência humana, as pessoas que são prejudicadas, bem como aquelas que são autoras do ato de prejudicar a outrem, acabam por tornar-se mais injustas.

Portanto, se alguém disser que a justiça consiste em restituir a cada um aquilo que lhe é devido, e com isso quiser significar que o homem justo (δικαίου ἀνδρός) deve fazer mal aos inimigos, e bem aos amigos – quem assim falar não é sábio (σοφός), porquanto não disse a verdade. Efectivamente, em caso algum nos pareceu que fosse justo (δίκαιον οὐδένα) fazer mal a alguém. (335e).

Para Platão, é inconcebível que a ideia de bem/bom (ἀγαθός) esteja dissociada da ideia de justiça (δίκη). Portanto, atribui a autoria dessa definição, qual seja, a de que justo é fazer bem aos amigos e mal aos inimigos, não a Simônides ou a qualquer outro “de nossos homens sábios e bem-aventurados” (335e), mas sim a pessoas de índole duvidosa, “algum outro homem abastado que acreditava deter grande poder” (336a), como Xerxes (rei dos persas) ou Ismênio de Corinto (famigerado por sua enorme fortuna). O ponto alto do primeiro livro, ou seja, o embate com Trasímaco, que escutava Sócrates e Polemarco, revelar-nos-á a terceira definição de justiça.

É interessante notar, após termos observado que Platão não dissocia a virtude da ideia de bem e prudência (φρόνησις), que Trasímaco é descrito na narrativa como um animal selvagem prestes a dar o bote (336b). Antes de iniciar sua fala, Trasímaco não só é desqualificado, como seu comportamento é associado à inumanidade. Tidos na filosofia platônica como antagonistas aos filósofos por não se preocuparem genuinamente com a verdade e cobrarem por suas aulas de retórica e filosofia, os sofistas são aqui representados por essa personagem. Portanto, Trasímaco traduz em sua primeira fala a crítica dos sofistas à maiêutica socrática.

[...] Que estais para aí a falar há tanto tempo, ó Sócrates? Porque vos mostrais tão simplórios, cedendo alternadamente o lugar um ao outro? Se na verdade queres saber o que é a justiça (τὸ δίκαιον), não te limites a interrogar nem procures a celebridade a refutar quem te responde, reconhecendo que é mais fácil perguntar do que dar a réplica. Mas responde tu mesmo e diz o que entendes por justiça. E vê lá, não me digas o que é o dever, ou a utilidade, ou a vantagem, o proveito ou a conveniência. Mas, o que disseres, diz-mo clara e concisamente, pois, se te exprimires por meio de frivolidades desta ordem, não as aceitarei. (336c-d)

O prudente e polido Sócrates amacia o ego de seu adversário com sua modéstia em reconhecer-se (ainda que ironicamente) inferior e, dada essa inferioridade, Trasímaco deveria vê-lo como objeto de pena por parte de indivíduos inteligentes (337a) como ele. Ainda como forma de desqualificá-lo, Platão nos apresenta a interpretação de que Trasímaco só

cedera porque “desejava conquistar a admiração deles [os ouvintes do debate] ao apresentar sua resposta” (338b), e não porque quisesse ouvir a definição de Sócrates sobre a justiça. Segue-se, portanto, a terceira noção de justiça presente no primeiro livro d’*A República*: o famigerado argumento de Trasímaco sobre o justo nada mais ser senão a “vantagem do mais forte (κρείττονος συμφέρον)” (338c)²¹.

Trasímaco estabelece, e Sócrates está de acordo, que existem três tipos de estados: os que são governados por tiranos, os governos democráticos e os aristocráticos. Cada um deles cria leis para sua própria vantagem, seus governantes declaram que isso é justo (porque são os detentores do poder) e, conseqüentemente, essa é a prova definitiva de que a justiça é a vantagem do mais forte, ou seja, do governo estabelecido (338d-339-a).

Seguindo a linha de argumentação utilizada para derrubar o segundo conceito de justiça, Sócrates insiste que, por vezes, os governos criam leis cujos benefícios não serão colhidos pelos mais fortes, mas sim pelos mais fracos. Trasímaco rebate, pois alguém que incorre em erro não é o mais forte, conquanto erra (341a). Eis que Sócrates associa o governar ao campo da arte (τέχνη): a finalidade da τέχνη não é sua própria vantagem, mas a de seu objeto (assim como a finalidade da medicina não é o ganho de dinheiro pelo médico, mas curar o doente) que, além de ser mais fraco, está submetido a ela. Portanto, “é daqueles que estão submetidos ao seu governo e do que é vantajoso e apropriado para eles que ele [o governante] cuida, e tudo que ele diz e faz, o diz e faz a favor deles” (342e). A resposta de Trasímaco é contundente:

É que tu julgas que os pastores ou os boieiros velam pelo bem das ovelhas ou dos bois, e que os engordam e tratam deles com outro fim em vista que não seja o bem dos patrões ou o próprio. E mesmo os que governam os Estados, aqueles que governam de verdade, supões que as suas disposições para com os súbditos são diferentes das que se têm pelos carneiros, e que velam por outra coisa, dia e noite, que não seja tirarem proveito deles? [...] a justiça e o justo [são] um bem alheio, que na realidade consiste na vantagem do mais forte e de quem governa, e que é próprio de quem obedece e serve ter prejuízo. [...] E assim, ó meu simplório, basta reparar que o homem justo em toda a parte fica por baixo do injusto. (343b-d).

A injustiça, portanto, é muito mais vantajosa do que a justiça para o indivíduo, pois torna extremamente feliz aquele que a comete: somente se combate a injustiça quando e porque se tem medo de sofrê-la²². Esta, portanto, é mais livre, mais forte e mais poderosa do que a justiça. O argumento de Trasímaco, de uma atualidade profundamente desconcertante, somente será combatido por Sócrates com base naquilo que Popper chama, em *A sociedade aberta*, de idealismo (cf. POPPER, 1974, p. 100). Vejamos como a personagem socrática argumenta:

²¹ Como escolha pessoal, preferi traduzir o termo συμφέρον como “vantagem”, assim como o faz Carlos Alberto Nunes e Paul Shorey (*advantage*), por seu apelo patético. Por outro lado, Maria Helena da Rocha Pereira usa o termo “conveniência” nesta passagem, embora em outros contextos semânticos também traduza o termo como “vantagem”.

²² No segundo livro é narrado o mito do anel de Gíges, o que reforça este argumento.

Como assim, Trasímaco? [...]; então não sabes que não há quem aceite voluntariamente qualquer posto de comando [ἄρχειν]? Todos exigem remuneração, pois nunca é em benefício próprio que trabalham, mas no dos seus administrados. Responde-me apenas o seguinte: não consideramos como distintas entre si as artes em geral, por ter cada uma delas função diferente das demais? (345e-346a).

É muito oportuno notar que Platão faz uma clara associação entre ἄρχειν, o “governar” no sentido mais amplo do termo, que não se restringe somente à esfera política, e τῶν τεχνῶν, as artes, como forma de garantir a viabilidade de seu argumento. A personagem de Sócrates propõe que todas as artes nos beneficiam de uma forma particular, e novamente reitera que “cada uma delas cumpre sua própria tarefa e beneficia seu próprio objeto” (346d), pois “ninguém voluntariamente opta por governar e assumir os problemas de outras pessoas a fim de resolvê-los, a não ser mediante o recebimento de remuneração [...]” (346e-347a). A forma de remuneração “das pessoas mais excelentes” e que estimula os “mais decentes” a governar não é nem o amor pelas honras nem tampouco pelo dinheiro: estes homens bons, pelo fato de serem bons, não terão nenhuma vantagem em governar. Por isso, devem ser levados a governar para que os maus não o façam.²³ Assim, Sócrates termina por discordar fortemente da afirmação de Trasímaco sobre a justiça ser a vantagem do mais forte.

É salutar percebermos, contudo, que não é claro se Sócrates refuta Trasímaco no primeiro livro. Segundo Gabriela Carneiro, “fica-nos a impressão de que Trasímaco [...] apresenta argumentos e definições mais bem elaboradas que Sócrates [...]”. Por isso mesmo, continua, o “livro I é claramente socrático [...]”. Os personagens estão diante de um impasse com relação ao qual sentem-se, de certa forma, acuados por não terem uma resposta satisfatória” (CARNEIRO, 2017, p. 17). Talvez seja possível interpretar que a saída de Platão para a aporia do sofista seja rejeitar um estado *real* com o advento do estado *ideal*.²⁴ Contudo, qualquer discussão que não se refira ao primeiro livro d’*A República* como um diálogo que explora os principais conceitos de justiça de seu tempo (tomados como falsos pela personagem de Sócrates) transcende o objetivo deste trabalho. Caberá na próxima seção analisar o teor da argumentação de Popper para associar a crítica da igualdade perante a lei a um conceito de justiça rejeitado por Platão – o que, como se pôde perceber nesta seção que termina aqui, não se confirma no livro que analisa os falsos conceitos de justiça.

²³ Para uma análise acurada dos argumentos “imoralistas”, conferir HANSEN, P. *Plato's Immoralists and Their Attachment to Justice: A Look at Thrasymachus and Callicles*. Charleston: BiblioBazaar, 2011. Já para uma investigação histórica do desenvolvimento da justiça no pensamento grego, conferir especialmente HAVELOCK, E. *The Greek Concept of Justice: From Its Shadow in Homer to Its Substance in Plato*. Cambridge: Harvard University Press, 1978. Por outro lado, para refletir como *A República* constitui a construção de um projeto político que tem relação imediata com a própria atividade de Platão na cidade de Atenas, conferir a dissertação de mestrado de Ana Alice Miranda Menescal, intitulada *A ideia de justiça e a formação da cidade ideal na República de Platão*, cuja referência se encontra na bibliografia, ao final deste escrito.

²⁴ No restante do primeiro livro, é discutida por Sócrates e seus companheiros se a vida de uma pessoa justa é mais ou menos feliz do que a de uma pessoa injusta. Para que a finalidade deste artigo não seja deslocada, os falsos conceitos de justiça apresentados por Platão bastam.

3. A interpretação popperiana da justiça n'“A República”

Popper dedica uma seção inteira do primeiro volume de *A sociedade aberta e seus inimigos* (voltado exclusivamente ao filósofo ateniense e que se chama *O fascínio de Platão*) ao que denomina seu “programa político”. As duas fórmulas fundamentais que traduzem este programa são 1) a teoria idealista da mudança e 2) seu naturalismo.

A fórmula idealista é: *detenha-se toda a mudança política!* A mudança é maléfica; o repouso, divino. Toda mudança pode ser detida se se fizer do estado cópia exata de seu original, isto é, a Forma ou Ideia da cidade. E se se perguntasse como seria isso praticável, poder-se-ia responder com a fórmula naturalista: *volte-se à natureza!* (POPPER, 1974, p. 100).

Para Popper, essas exigências, nas quais se fundamenta todo o plano político de Platão, baseiam-se, por sua vez, no seu *historicismo*. Os principais elementos que menciona são: a estrita divisão de classes; a identificação do destino do estado com o da classe dirigente; o monopólio da classe governante sobre coisas tais como as virtudes e o adestramento militares; a necessidade da censura de todas as atividades intelectuais da classe dirigente e da elaboração de uma propaganda contínua cujo objetivo seria moldar suas mentes; e a autossuficiência do estado (POPPER, 1974, p. 100-1). O autor pondera que esse programa pode ser considerado totalitário: “longe de ser superiormente moral ao totalitarismo, identifica-se fundamentalmente com ele”, de forma a acrescentar que “minha tese é que suas exigências políticas [as de Platão n' *A República*] são puramente totalitárias e anti-humanitárias” (POPPER, 1974, p. 103).

Inicialmente, Popper diferencia o que “a maioria de nós” considera como justiça do que Platão apresenta. No primeiro caso, justiça seria uma igual restrição da liberdade para todos, o tratamento igual perante a lei, tratem-se de indivíduos ou de grupos sociais, em vista da imparcialidade da justiça e da igualdade de benefícios dos membros de um determinado estado. Platão teria um entendimento diferente:

[...] afirmo que, na *República*, ele usou a palavra “justo” como sinônimo de “aquilo que é do interesse do estado melhor”. E qual o interesse do estado melhor? Deter qualquer mudança, por meio de uma manutenção rígida da divisão de classes e do governo de uma classe. (POPPER, 1974, p. 103).

Contudo, argumenta Popper, parece contraditório que, para além das definições de justiça apresentadas no primeiro capítulo d' *A República* e da formulação subsequente feita por Platão, não se mencione a concepção usual, “sustentada pela grande massa” como “convenção” e “de acordo com a própria natureza”, de igualdade perante a lei (ἰσονομία),

apresentada pelo próprio Platão num diálogo anterior, o *Górgias*²⁵. A conclusão a que chega Popper é que o discípulo de Sócrates tentara apresentar como sendo “justo” seu totalitário regime de classes, mas os cidadãos atenienses contemporâneos da concepção d’*A República* consideravam como justiça exatamente o oposto:

Este resultado é surpreendente e abre caminho a numerosas indagações. Por que Platão proclamou, na *República*, que justiça significava desigualdade, quando, no consenso geral, significava igualdade? Para mim, a única resposta plausível parece ser a de que ele desejava fazer propaganda de seu estado totalitário, persuadindo o povo de que este era o estado “justo”. (POPPER, 1974, p. 106).

Popper dificilmente consegue esconder sua indignação, e formula duas interpretações para a omissão da isonomia: 1) a teoria igualitária não fora levada em conta; ou 2) Platão deliberadamente a evitou. A crítica do autor consiste em alegar que Platão induzira seus leitores a pensar que todas as teorias importantes de justiça haviam sido examinadas e discutidas, o que consistiria num caso de desonestidade intelectual (POPPER, 1974, p. 108). Para Popper, o fundamental é perceber que o movimento igualitário, como Platão o conheceu, “representava tudo quanto ele odiava” (p. 109). Isto se faz presente também em sua manifestação claramente patética²⁶ que reproduzo integralmente:

Visto como a palavra “justiça” significa para nós um alvo da maior importância e como tantos estão dispostos a tudo sofrer por ela, o engajamento dessas forças humanitárias ou, pelo menos, a paralisação do igualitarismo era por certo um objetivo digno de ser visado por um crente do totalitarismo. Sabia Platão, porém, que a justiça significava tanto para os homens? [...] não podemos duvidar de que Platão conhecesse a força da fé e, acima de tudo, da fé na justiça. Nem podemos duvidar que a *República* devesse visar à preservação dessa fé, substituindo-a por uma fé diretamente oposta. À luz das duas provas disponíveis, parece-me probabilíssimo que Platão soubesse muito bem o que estava fazendo. O igualitarismo era seu arqui-inimigo e ele dispusera destruí-lo, sem dúvida acreditando sinceramente ser ele um grande mal e um grande perigo. (POPPER, 1974, p. 107).

²⁵ Conferir especialmente 483c-d. Já no livro segundo d’*A República* existe também uma possível menção à equidade em 359c, que não foi bem desenvolvida como argumento. No livro oitavo, podemos perceber em 558c que a democracia é mencionada como uma forma “nobre” de governo, num tom evidentemente irônico, e em seguida é sugerido que ela “distribui uma espécie de igualdade indiscriminadamente tanto aos iguais quanto aos desiguais”. Em *Leis*, 757a-e, também existe uma menção a que o tratamento igual dos desiguais gera iniquidade. Concordemos ou não com Popper, é difícil argumentar que Platão era um entusiasta do regime democrático.

²⁶ No sentido de *pathos*. Segundo *A arte retórica* de Aristóteles, *pathos* é um dos três meios artísticos de persuasão (junto com *logos* e *ethos*), e significa o que causa numa plateia o discurso do orador, as emoções que ele incita.

Popper entende que o princípio da justiça de Platão requeria privilégios naturais para os líderes naturais. A pergunta fundamental seria, portanto, como Platão pôde contestar o princípio igualitário. O filósofo teria percebido a fraqueza do argumento naturalista (isto é, que todos os homens são biologicamente iguais) e, desta fraqueza, tirara vantagem: por um lado, existiria uma grande atração em proclamar a igualdade; mas, por outro lado, essa atração é demasiado pequena se comparada à produzida pela alegação de que alguns são superiores e outros inferiores. Afinal de contas, propõe Popper, “és tu igual ao teu criado, aos teus escravos, ao trabalhador manual? A própria pergunta é ridícula!” (POPPER, 1974, p. 110). Platão teria recorrido a uma forma muito convincente de incitar o desprezo e o ridículo da reivindicação da igualdade natural. Vencida essa batalha, Popper sugere que Platão tentou estabelecer, a partir disso, o “seu próprio anti-igualitarismo” concluindo que a justiça é conservar cada qual em sua posição que é a da sua própria classe ou casta (POPPER, 1974, p. 112). Assim encerra-se a introdução d’*A República*, que trataria de persuadir o leitor de que o melhor estado é o proposto no escrito.

A última observação de Glaucon pode ser tomada como uma indicação de que Platão tinha consciência do que estava fazendo nesse “extenso prefácio”. Não interpretá-lo como coisa diversa de uma tentativa – que se demonstrou altamente eficiente – de embalar as faculdades críticas do leitor e, por meio de uma dramática exibição de fogos de artifício verbais, distrair-lhe a atenção da pobreza intelectual dessa magistral peça dialogada. Somos tentados a pensar que Platão conhecia sua fraqueza e o modo de ocultá-la. (POPPER, 1974, p. 114).

Concluída a apresentação da interpretação popperiana do conceito de justiça em Platão, podemos perceber que o seu apelo patético chega ao extremo no final da análise, de forma que o desenvolvimento subsequente de seu argumento (analisar o princípio geral do *individualismo*) já está bastante evidente. A manifestação de Popper em prol do igualitarismo, da igualdade perante a lei e da democracia pode realmente convencer, em uma leitura apressada, que sua maior crítica a Platão é justamente em relação à transposição da igualdade a um plano não privilegiado dentro da estrutura de organização do programa político do estado ideal. Assim como o Sócrates platônico d’*A República*, o que Popper parece fazer é valer-se de uma estratégia de persuasão para nos convencer; sua maior preocupação: demonstrar o suposto ódio de Platão ao que chama de “individualismo altruísta” (POPPER, 1974, p. 117).

Seguindo sua argumentação, Popper é extremamente meticuloso ao distinguir sinônimos (isto é, palavras diferentes com mesmo significado) de homônimos (palavras iguais com sentidos distintos). É de seu interesse diferenciar os conceitos de individualismo e coletivismo e associar ao primeiro o signo da igualdade. Para tanto, propõe que o “individualismo” não deve ser confundido com o “egoísmo” e que “coletivismo não se opõe ao egoísmo, nem se identifica com o altruísmo ou a generosidade” (POPPER, 1974, p. 115), mas, por outro lado, um antiolecionista poderia ser um altruísta. Fica evidente ao longo da argumentação que, em verdade, Popper não perdoa Platão não por seu suposto ódio à igualdade, mas sim por seu – também presumido – ódio ao individualismo:

Ora, é interessante notar que, para Platão, e para a maioria dos platônicos, um individualismo altruísta (como por exemplo o de Dickens) não pode existir. De acordo com Platão, a única alternativa para o coletivismo é o egoísmo; identifica simplesmente todo altruísmo com coletivismo e todo individualismo com egoísmo. [...] A identificação do individualismo com o egoísmo fornece a Platão poderosa arma para defender o coletivismo, assim como para atacar o individualismo. Ao defender o coletivismo, pode apelar para nosso sentimento humanitário de desprendimento; ao atacar, pode ferretar todos os individualistas como egoístas, incapazes de devotamento a qualquer coisa que não eles próprios. (POPPER, 1974, p. 116).

Popper tem o individualismo como premissa de sua teoria do conhecimento. Ademais, excetuando o fato de ser ligado à Escola Austríaca, ao Círculo de Viena, à Sociedade Mont Pèlerin e à organicidade de seus interesses de classe, advoga em prol desse pressuposto pelo fato de considerar que este, unido ao altruísmo, constituiu o que chamou “a base de nossa civilização ocidental” (POPPER, 1974, p. 117). Ao tentar responder por que Platão atacara o individualismo, presume que “ele [Platão] sabia muito bem o que estava fazendo ao apontar as armas para esta posição”. Popper sugere saber o que se passava na cabeça de Platão ao imaginar que o maior inimigo deste (não mais o igualitarismo defendido com paixão anteriormente) seria o individualismo, pelo fato de associar a justiça platônica ao coletivismo. Todo o anacronismo da escolha de seus conceitos à parte, tentaria o autor nos persuadir da existência de um Platão inimigo do livre-mercado, isto é, da *sociedade aberta*? Se sim, portanto, seria um inimigo – isto está sugerido no título do livro – a ser combatido, como sugere o prefácio à primeira edição citado anteriormente.

Conclusão

Ao analisar as diferentes concepções de justiça no primeiro livro d’*A República*, podemos confirmar a tese de Popper de que uma das concepções usuais em seu tempo (não a única, como sugere), também apresentada pelo próprio Platão no *Górgias*, não é desenvolvida em nenhum momento. Além disso, o autor procura associar o estado ideal construído por Platão às experiências políticas traumáticas de seu próprio tempo, materializadas no conceito de *totalitarismo*. A partir da leitura tanto do discípulo de Sócrates quanto de Popper, é possível perceber que existem alguns elementos que fazem jus à interpretação popperiana d’*A República*. Podemos considerar que o estado ideal detém alguns elementos em comum com o estado totalitário experienciado pelo breve século XX, como o chamou Hobsbawm (conforme exposto no início da seção anterior). Contudo, talvez seja demasiado problemático fazer a associação direta empreendida pelo filósofo vienense: usar um conceito historicamente pertencente ao seu tempo para preencher de sentido uma utopia mais de dois mil anos distante é, no mínimo, anacrônico.

O que Popper parece fazer é trazer à tona, além de uma possível mágoa do socialismo real – uma vez que, conforme dito na segunda seção, o autor sofreu uma grande decepção com esse viés teórico/prático –, uma apologia do liberalismo econômico e do individualismo metodológico como teoria do conhecimento mais adequada e científica, e também como projeto de sociedade mais justo, “isonômico”. Contudo, também acaba por revelar a velha dicotomia política entre posições conservadoras e posições de cunho transformador, sendo as primeiras defensoras, sobretudo, de que o princípio fundamental da vida em sociedade é a liberdade, e as segundas, de que é preciso dirimir as desigualdades sociais. O segundo volume de *A sociedade aberta e seus inimigos* é dedicado exclusivamente a contestar o marxismo como teoria científica e como projeto político. Popper não somente colocou Marx e Platão como inimigos da sociedade aberta, mas também como teóricos do totalitarismo.

Ademais, convém mencionar que o conceito de justiça defendido pelo Sócrates platônico é amplamente rejeitado pelo filósofo vienense, conforme exposto na seção anterior. No livro quarto d’*A República*, argumenta-se, a partir de 430d, que a justiça “consiste em fazer cada um o que lhe compete e não entregar-se a múltiplas ocupações” (433b); “conservar cada um o que é seu e fazer o que lhe compete” (434a). A partir destas premissas, o que se descobrir de justo na cidade será transposto aos homens (434e–435a). Este entendimento “coletivista” da justiça se mostrara inaceitável para o filósofo liberal.

Na sua tentativa de escancarar os problemas dos regimes políticos autoritários por meio de uma análise da justiça totalitária, Popper não estava tão preocupado em garantir a vez e a voz das ideias de igualdade e democracia. Uma análise que leve em consideração o lugar de pertença e de produção discursiva de um dos filósofos da ciência mais respeitados em seu ciclo no século XX revelará não só o campo que estava em disputa na época, isto é, o da validade científica dos projetos de sociedade, mas também o desmoronamento de um mundo sólido, representado pelo regime moderno de historicidade que sucumbia, quanto mais entrincheirado e em ruínas (literal e metaforicamente) ficava o mundo de Popper.

Neste trabalho, portanto, busquei demonstrar, sobretudo, e desde a introdução, o papel fundamental do espaço e do tempo na produção intelectual. O longo primeiro parágrafo, assim como a citação de Horkheimer, não foram escolhas arbitrárias, mas visam a ilustrar precisamente os vínculos indissociáveis de homens e mulheres com o mundo e a história. Como sugere Sir Ernest Barker na epígrafe deste trabalho, muito já se escreveu sobre Platão desde o mundo antigo. Em seu tempo, o autor foi associado ora à direita, ora à esquerda. Licenças à parte, Platão continuará sendo lido e resignificado. Hoje, contudo, sabemos que o melhor é não arriscar juízos peremptórios.

Referências bibliográficas:

- CANDAU, J. *Memória e identidade*. São Paulo: Editora Contexto, 2012.
- CARNEIRO, G. *A relação entre a noção de justiça (dikaíosunē) e a teoria das Formas na República de Platão*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Filosofia, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Goiânia, 2017.
- CORVI, R. *An introduction to the thought of Karl Popper*. Nova York: Routledge, 2005.
- GATTEI, S. *Karl Popper's philosophy of science: rationality without foundations*. Nova York: Routledge, 2009.
- HANSEN, P. *Plato's Immoralists and Their Attachment to Justice: A Look at Thrasymachus and Calicles*. Charleston: BiblioBazaar, 2011.
- HAVELOCK, E. *The Greek Concept of Justice: From Its Shadow in Homer to Its Substance in Plato*. Cambridge: Harvard University Press, 1978.
- HINKELAMMERT, F. *Crítica à razão utópica*. São Paulo: Edições Paulinas, 1986.
- HORKHEIMER, M. Teoria tradicional e teoria crítica. In: _____. ADORNO, T. HABERMAS, J. BENJAMIN, W. *Os pensadores*. pp. 117-154. São Paulo: Editora Abril, 1983.
- MAGEE, B. *As ideias de Popper*. São Paulo: Cultrix, S.D.
- MENESCAL, A. *A idéia de Justiça e a formação da cidade ideal na República de Platão*. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Filosofia) – Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, 2009.
- PAPPAS, N. *A República de Platão*. Tradução de Abílio Queiroz. Lisboa: Edições 70, 1996.
- PEREIRA, J. *Epistemologia e liberalismo: uma introdução à filosofia de Karl Popper*. Porto Alegre: Edpucrs, 1993.
- PLATÃO. *Platonis Opera*, ed. John Burnet. Oxford University Press, 1903. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0167%3Abook%3D1%3Asection%3D343b>. Acesso em 19/11/2018.
- PLATÃO. Gorgias. In: *Plato in Twelve Volumes, Vol. 3*. Tradução de W. R. M. Lamb. Cambridge: Harvard University Press; Londres: William Heinemann Ltd., 1967. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0178%3Atext%3DGorg>. Acesso em 21/11/2018.
- _____. Laws. In: *Plato in Twelve Volumes, Vols. 10 & 11*. Tradução de R. G. Bury. Cambridge: Harvard University Press; Londres: William Heinemann Ltd., 1967/1968. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0166>. Acesso em 21/11/2018.
- _____. Republic. In: *Plato in Twelve Volumes, Vols. 5 & 6*. Tradução: Paul Shorey. Cambridge: Harvard University Press; Londres: William Heinemann Ltd., 1969. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0168%3Abook%3D1%3Asection%3D327a>. Acesso em 16/11/2018.

- _____. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3ª Edição. Belém: EDUFPA, 2000.
- _____. *A República*. Tradução, introdução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 9ª Edição. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001
- POPPER, K. *Conjecturas e refutações*. Brasília: Editora da UnB, 1972.
- _____. *A sociedade aberta e seus inimigos*. São Paulo: Edusp, 1974. 2v.
- _____. *Conhecimento objetivo*. São Paulo: Edusp, 1975.
- _____. *Autobiografia intelectual*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.
- _____. *A miséria do historicismo*. São Paulo: Edusp, 1980.
- STAUFFER, D. *Plato's Introduction to the Question of Justice*. Nova York: State University of New York Press, 2001.
- _____. *The Unity of Plato's 'Gorgias': Rhetoric, Justice, and the Philosophic Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.





The Tragedy of Hoemdiplot: Freud's Fusion of Oedipus and Hamlet¹

A Tragédia de Hamlédipo: a fusão entre Édipo e Hamlet por Freud

Richard H. Armstrong²

e-mail: richarda@central.uh.edu

orcid: <http://orcid.org/0000-0003-3227-5204>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i2.21595>

ABSTRACT: Very early on, Freud centered his argument for the universality of the Oedipus complex on a reading of Oedipus tyrannus. But why did he insist on reading it specifically as a theatrical experience on the part of a modern audience? This article argues that Freud's theory from the start had fused the Sophoclean play with Shakespeare's Hamlet, deploying Oedipus tyrannus metatheatrically as Hamlet deployed "The Murder of Gonzago" to trigger a reaction in Claudius. Freud puts us in the audience of Oedipus in order for us to sense our own oedipal guilt, confirming his theory.

KEYWORDS: Sigmund Freud; Oedipus Complex; Sophocles; Hamlet; Shakespeare; *Oedipus Tyrannus*; Oedipus the King; Jean Mounet-Sully; Adolf Wilbrandt; *The Interpretation of Dreams*

RESUMO: Desde suas primeiras elaborações, o argumento de Freud em prol da universalidade do complexo de Édipo esteve centrado numa leitura de *Édipo Rei*. Mas por que Freud insiste em ler essa peça especificamente como uma experiência teatral por parte de uma audiência moderna? Este artigo defende que a teoria de Freud, desde o princípio, fundiu a peça sofocliana ao *Hamlet* de Shakespeare, fazendo um uso metateatral de *Édipo Rei* equivalente ao que faz Hamlet com "O Assassinato de Gonzago", para provocar uma reação em Cláudio. Freud nos coloca na audiência de *Édipo* para que sejamos tomados por nossa culpa edipiana, confirmando assim sua teoria.

PALAVRAS-CHAVE: Sigmund Freud; Complexo de Édipo; Sófocles; Hamlet; Shakespeare; *Oedipus Tyrannus*; Édipo Rei; Jean Mounet-Sully; Adolf Wilbrandt; *A Interpretação dos Sonhos*

¹ A versão traduzida para o português deste artigo pode ser acessada diretamente pelo DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i2.21596>

² Associate Professor of Classical Studies in the Department of Modern and Classical Languages and The Honors College of the University of Houston, United States of America.



The Riddle of Oedipus

You really can't think of the 20th-century reception of Oedipus without thinking about Freud – even if only unconsciously. The figure of Oedipus is literally emblematic of early psychoanalysis. An engraving of Ingres' *Oedipus and the Sphinx* hung over the famous couch at Berggasse 19; a similar image served as Freud's bookplate, and later the logo for the International Psychoanalytic Press in Vienna. In *The Interpretation of Dreams*, Freud went so far as to liken Oedipus' process of self-discovery in the Sophoclean play to "the work of a psychoanalysis" (SE 4: 262). At the heart of this emblematic status is of course the Oedipus complex, a "shibboleth" of orthodox psychoanalysis as he called it. By the time Freud wrote *Totem and taboo* in 1912–13, the Oedipal saga became transformed into what he later termed a "scientific myth" about the primal father, his murder at the hands of his sons, and the origins of exogamy, culture, religion and society as consequences of that dire deed. Freud's interest in Oedipus certainly has the contours of a gripping monomania. But what is the genesis of this very specific attachment to the King of Thebes?

This is a question I began to ask many years ago, when I first noticed that his focus on Oedipus is very much shaped as a theatrical experience. That is, when Freud theorizes the Oedipus complex, he thinks very concretely of the *modern* audience seeing the Sophoclean play in performance. This detail is very important, and it is also consistent in how he talks about the text over some period of time. See for example the first mention of his theory, in a private letter to his friend Wilhelm Fliess of October 15, 1897.

...die griechische Sage greift einen Zwang auf, den jeder anerkennt, weil er dessen Existenz in sich verspürt hat. *Jeder der Hörer* war einmal im Keime und in der Phantasie ein solcher Ödipus, und vor der hier in die Realität gezogenen Traumerfüllung schaudert jeder zurück mit dem ganzen Betrag der Verdrängung, der seinen infantilen Zustand von seinem heutigen trennt. (Masson, 1986, p. 293).

...the Greek legend seizes upon a compulsion which everyone recognizes because he senses its existence within himself. *Everyone in the audience* was once a bidding Oedipus in fantasy and each recoils in horror from the dream fulfillment here transplanted into reality, with the full quantity of repression which separates his infantile state from his present one. (Masson, 1985, p. 272, my emphasis).

Note how Freud doesn't refer to a reader, but literally a listener (*Hörer*), or rather *jeder der Hörer*, or "each one of the listeners," i.e. the *audience*. Moreover, he refers specifically to a *modern* audience, in order to create a riddle out of the play; namely, how can an ancient tragedy that seems to be about such foreign ideas as fate and the omnipotence of the gods move a *modern* audience at all? He contrasts this theatrical success to modern attempts to create a tragedy of fate (*Schicksalstragödie*), and declares these later works dismal failures with the audience because they are not built on the same psychic material. It's also important to note that Freud always refers to the play by the German title *König Ödipus*, not *Oedipus rex* as translated in the Standard Edition; the German title is completely domesticated, as with a contemporary performance text. It was always staged in Austria and Germany as *König Ödipus*, not *Oedipus rex*.

Two questions arise from this, which I first tried to answer years ago. First there is the *historical* question of just which productions might lie behind his assumption that a modern audience reacts this way. Second, there is the *theoretical* question, why insist so strongly and specifically on the Sophoclean work as a theatrical experience? Now, I'll admit that years ago, I naïvely thought I'd found an answer concerning the genesis of Freud's obsession. The 1880s and 1890s were indeed an Age of Oedipus on the stages of Paris and Vienna, the two cities most important to Freud's personal experience as he gestated psychoanalysis. The great French actor Jean Mounet-Sully had made the play a star vehicle at the Comédie Française beginning in the 1880s, and he became the definitive Oedipus of the 19th century. In Vienna, the director Adolf Wilbrandt realized a life-long ambition to stage this and other Greek tragedies when he became the director of the Hofburgtheater, the Imperial Court Theater of Vienna and the pre-eminent stage in the German-speaking world. So initially I felt we had a tidy little connection to make: Freud was, as his biographer Ernest Jones even said, greatly impressed by Mounet-Sully as a medical student in Paris when he saw the French actor as Oedipus. When he returned home shortly thereafter to Vienna, Wilbrandt's *König Ödipus* premiered at the Burgtheater to huge acclaim. So one could entertain the idea that a decade before he turned to formulate a central feature of psychoanalysis, his formative theatrical impressions preconditioned him to see the Sophoclean play in this vivid, living way. A vital link between theory and theatricality is thus forged, and the reception scholar can call it a day.

Upon further investigation, however, things fell apart with this approach. First, it turns out that Freud could *never* have seen Mounet-Sully as Oedipus in Paris. It was not put on at all during his stay. Yet his biographer Jones and his friend Marie Bonaparte kept the factoid alive that he had seen it, even though Bonaparte in particular knew it was not true (that's a long story). Nor is there any evidence that Freud saw the Wilbrandt production at the Burgtheater, though it was much discussed in the papers. If we were willing to make a *minimal* argument, however, we could say it doesn't matter: all Freud needed was the general notion that *Oedipus tyrannus* is a success on the modern stage, even if that was merely hearsay. But I am loath to revert to a general "climatological argument" and contend that the notion was simply "in the

air.” Moreover, given Freud’s bent for empirical observation and anecdotes – not to mention name-dropping – why wouldn’t he at least reference the specific actors or productions that prove his point? The name of Mounet-Sully would certainly have been one to conjure with when *The Interpretation of Dreams* was written in 1898-99, by which time Mounet-Sully had played Oedipus around the world, from Moscow to Athens to Baltimore.

This brings us back to my second question: given the clear outline of the Oedipus story – the *Sagenstoff* as Freud calls it, or “mythic material” – which even Aristotle said would evoke pity and fear just by reading it (*Poetics* 1453b3-6) – why is the *theatricality* of the play essential to Freud’s argument for the universality of the Oedipus complex? At long last, I think I have figured out the right approach to this question. First, the “climatological” argument does make a certain contribution here: Freud takes it for granted that what he describes really happens in the modern theater, and just having read reviews would be sufficient for him to make this assumption. Second and more importantly, the *audience* reaction serves as a quick empirical leap in the argument, and helps to get around a problem inherent in his attempt to take clinical data to make universal psychological theories. Throughout *The Interpretation of Dreams*, Freud regularly has to remind the reader that his rich experience with neurotic patients is relevant to general psychology, in that the mental life of neurotics is different only in degree and not in kind from healthy people. It was certainly a risk to make a case for the universal nature of Oedipal emotions – the desire to kill one parent and sleep with the other – which he does for the first time publically in *The Interpretation of Dreams*. Moreover, this was tricky territory for Freud personally, as his revelation concerning these emotions came from his *self-analysis*, as the letter to Fliess makes very clear from the outset

Ein einziger Gedanke von allgemeinem Wert ist mir aufgegangen. Ich habe die Verliebtheit in die Mutter und die Eifersucht gegen den Vater **auch bei mir** gefunden und halte sie jetzt für ein allgemeines Ereignis früher Kindheit, wenn auch nicht immer so früher wie bei den hysterisch gemachten Kindern. (Masson, 1986, p. 293).

A single idea of general value dawned on me. I have found, **in my own case too**, [the phenomenon of] being in love with my mother and jealous of my father, and *I now consider it a universal event in early childhood*, even if not so early as in children who have been made hysterical. (Masson, 1985, p. 272; my emphasis)

At first I had assumed that this leap from a personal discovery of Oedipal emotions to a universal theory applicable to all people could simply be explained as the natural fruit of Freud’s time in the theater. Having been one of many in the audience who felt the power of the play, he could swiftly assume his disturbing self-analysis was actually a discovery of something universally true of all human beings – and what a relief that would be for him personally. But as the historical part of this thesis fell apart, *much* to my regret and dismay I might add, I had to

reconsider entirely the role of theatricality in this whole affair. The question continued to bother me: if personal experience cannot really explain his theatrical approach to Sophocles, then what led him to make the argument in this form? And that is when Hamlet entered the scene.

Hamlet to the Rescue

From the outset, Freud's argument for the universality of the Oedipus complex was always based *on two plays*, not one. Both in Freud's letter to Fliess from 1897 and in the much expanded argument made in 1899 in *The Interpretation of Dreams*, a long analysis of *Hamlet* follows immediately upon his discussion of *König Ödipus*. For a German-speaking audience, *Hamlet* was very comfortable ground: the play was regularly produced throughout the German-speaking world and was much discussed. And for Freud's argument the two plays fit together very nicely, though it is interesting to note an essential difference in his approach to them: whereas Freud insists on the *theatricality* of the Sophoclean play, writing as one in the audience, his discussion of *Hamlet* is more specifically *literary*, and references rather the character Hamlet's Oedipal emotions and even their possible genesis in Shakespeare's own personal situation at the writing of the play. So let's keep an eye on this key difference in approach and ask: why is only *one* of these plays treated theatrically while the other is approached through basic character analysis and a biographical supposition about the author?

A first answer has specifically to do with the nature of Freud's argument. Part of his identification with Oedipus before the Sphinx is that he imagines science to be a process of solving age-old riddles of nature. The shocking discovery that Oedipal emotions are a universal condition seems to float an answer to a question that was not really being asked. That question is: why does Sophocles' play have such power over a modern audience? I say this question was not asked, because for most critics the answer was that Sophocles was a superb playwright or that the actor Mounet-Sully was a brilliant interpreter, or that the director Adolf Wilbrandt had the appropriate taste and vision to bring it across meaningfully for the Viennese. Freud effectively formulates the success of the ancient play with the modern audience as a *riddle*, which he then solves. This is painfully apparent in the completely circular logic of his argument in *The Interpretation of Dreams*:

Das Altertum hat uns zur Unterstützung dieser Erkenntnis einen Sagenstoff überliefert, dessen durchgreifende und *allgemeingültige Wirksamkeit nur durch eine ähnliche Allgemeingültigkeit der besprochenen Voraussetzung* aus der Kinderpsychologie verständlich wird. ([1900] 1991, p. 268).

This discovery is confirmed by a legend that has come down to us from classical antiquity: a legend whose profound and *universal power to move can only be understood if the hypothesis I have put forward* in regard to the psychology of children *has an equally universal validity*. (SE 4: 261; my emphasis).

In other words, we can *only* understand the universal power of *Oedipus tyrannus* if Freud's hypothesis of Oedipal emotions is also universal. Freud's long discussion of the Oedipus play deliberately puts us at the center of it, reacting to it and coming to a terrible realization of our own repressed sense of guilt over our Oedipal impulses. The figure embodied on the stage is the wish-fulfillment of our childhood desires, and our reaction is one of a horrified recognition – though the fully conscious recognition remains just below the surface – and *must* remain so.

Having done the harder job of turning *Oedipus tyrannus* into a riddle he just solved, Freud immediately turns to one of literature's most famous "problem plays". Unlike Oedipus, Hamlet's behavior truly is a riddle that even the greatest critics grappled with. Freud gleefully supplies an answer as to why the Prince is so hesitant to perform a revenge that his murdered father demands of him. Unlike Goethe, Freud does not see Hamlet as a man made incapable of action through overthinking; as he points out quite rightly in the cases of the murder of Polonius and the deaths of Rosencrantz and Guildenstern, Hamlet is capable of swift, violent action. Thus one could *not* diagnose him as a passive neurasthenic, as was done in Freud's day. Hamlet's real problem is that he unconsciously identifies with his uncle, who in killing his father and marrying his mother has merely done what he himself wished to do as a child. His hesitancy to act, in other words, is *neurotic inhibition*, not cowardice. His inhibition to action is not general, but very precise – neurotically precise: he simply cannot kill the man he identifies with. This is a very influential reading of the play, which had its impact on the staging of Hamlet throughout the twentieth century.

Now, from the outset, *Hamlet* always came after Freud's discussion of *Oedipus*, even in the original private formulation in the letter of 1897. However, in the first three editions of *The Interpretation of Dreams*, the long paragraph analyzing *Hamlet* was relegated to a footnote. Only in the fourth edition of 1914 did it find its way into the main text. But this secondary position is completely misleading, because fundamentally, Hamlet, not Oedipus is the figure that corresponds to the condition of the modern adult. What turns Oedipal emotions into a "complex" (as it was termed later) is precisely their repression and relegation to the unconscious, and Freud's analysis of Hamlet is very clear on this account. When Hamlet declares, "Thus conscience does make cowards of us all," (III, i) Freud sees this as the dim memory of Hamlet's own Oedipal desire to do just what his Uncle has done, and so "His conscience is his unconscious sense of guilt". The German brings out this paradox of being unconsciously conscious even more: "Sein Gewissen ist ein unbewußtes Schuldbewußtsein" (Masson, 1886, p. 294). So Hamlet's condition is one of neurotic inhibition, and as Freud later said in *The Interpretation of Dreams*:

Here I have translated into conscious terms what was bound to remain unconscious in Hamlet's mind; and if anyone is inclined to call him a hysteric, I can only recognize it as the conclusion [to be drawn] from my interpretation. (SE 4: 265; translation altered).

So as paradigmatic as Oedipus is for psychoanalysis, Hamlet is the actual model of *homo Freudianus*, the modern hysteric haunted by his own desires. Or to put it another way: unlike Hamlet, Oedipus does *not* have an Oedipus complex. Oedipus is rather a figure of wish-fulfillment, a kind of perverse ideal of childhood desire from which any well adjusted adult must shrink back in horror. Effectively we the audience stand in relation to Oedipus the way Hamlet stands to his uncle; it is a relation of unconscious identification, tinged with horror and disgust.

Now we come to the real gist of the matter: that is, why Freud's deployment of Oedipus is theatrical while his discussion of Hamlet is characterological. I contend that it is precisely Freud's reading of *Hamlet* that causes him to deploy *Oedipus tyrannus* in this manner, which I would rather now call *metatheatrical*, rather than theatrical. Like Freud, Hamlet has some serious evidentiary concerns. He is worried that the ghost compelling him to kill his uncle might be a devil preying upon his weakness and melancholy in order to damn him. His solution is to use the visiting actors to present a play that mimics the very crime his uncle has allegedly committed. Having just fallen himself under the spell of the actor's brief performance of the murder of Priam, Hamlet decides to have them perform "The murder of Gonzago," into which he will insert "a speech of some dozen or sixteen lines". There's a lot going on with the metatheatricality of these players within the play, but for the character of Hamlet, the plan is clear:

I have heard
That guilty creatures, sitting at a play,
Have by the very cunning of the scene
Been struck so to the soul that presently
They have proclaim'd their malefactions;
For murder, though it have no tongue, will speak
With most miraculous organ. I'll have these players
Play something like the murder of my father
Before mine uncle. I'll observe his looks;
I'll tent him to the quick. If 'a do blench,
I know my course. (III, I, 584-594)

So compare this, then, to Freud's theatrical analysis of the audience watching *Oedipus*.

If *Oedipus the King* moves a modern audience no less than it did the contemporary Greek one, **the explanation can only be** that its effect does not lie in the contrast between destiny and human will, but is to be looked for

in the particular nature of the material on which that contrast is exemplified. There must be something *which makes a voice within us ready to recognize the compelling force of destiny* in the *Oedipus* [...]. His destiny moves us only because it might have been ours—because the oracle laid the same curse upon us before our birth as upon him. It is the fate of all of us, perhaps, to direct our first sexual impulse towards our mother and our first hatred and our first murderous wish against our father. (SE 4: 262; my emphasis).

Note the rather sudden way in which a conditional premise becomes a fact: *if* the play moves a modern audience as much as it did an ancient Greek one, *then this can only be* by reason of his theory. As I said, Freud has made the play's theatrical success into a riddle he now solves. But very quickly he links the modern playgoer's reaction to an unconscious sense of guilt.

King Oedipus, who slew his father Laius and married his mother Jocasta, merely shows us the fulfillment of our own childhood wishes. But, more fortunate than he, we have meanwhile succeeded, in so far as we have not become psychoneurotics, in detaching our sexual impulses from our mothers and in forgetting our jealousy of our fathers. Here is one in whom these primeval wishes of our childhood have been fulfilled, and we *shrink back in horror from him with the whole force of the repression by which those wishes have since that time been held down within us*. While the poet, as he unravels the past, brings to light the guilt of Oedipus, *he is at the same time compelling us to recognize our own inner minds, in which those same impulses, though suppressed, are still to be found*. (SE 4: 262-263; my emphasis).

Freud's psychodynamics of repression make this scenario more complex than the play within a play in *Hamlet*; unlike Claudius, we only half know our own guilt; if we fully recognized it, like the guilty king in *Hamlet*, we would run from the theater. And the force of our reaction *against* the figure of Oedipus is equal to the force required to keep from being *just like him*; this is what he means when he talks about "the whole force of the repression by which those wishes have since that time been held down within us". This is part of Freud's economics of mental energy, which must always be accounted for. Here the adult and the child are in conflict: the child's powerful Oedipal feelings *require* the force of repression, which is a constant expenditure of energy, not a one-time thing. When we sleep, this repression lessens, and the childhood desires reassert themselves. This is how Oedipus is able to enter *The Interpretation of Dreams* in the midst of a discussion of common dream types. But the virtual reality of the theater also lulls us into relaxing our repression, thus allowing a playwright access to our deeper selves. Because we are distanced from the play as an illusion, we can turn a blind eye to what it's doing to us on a deeper psychological level and assume we're just having an appropriate theatrical experience. Effectively, we do not really know what's going on at a conscious level, though another part of us knows all too well.

I mentioned earlier that the theatrical approach to Oedipus was a way for Freud to leap from his personal discovery of Oedipal feelings to the theory of a universal condition. I think you can see this in his description of what happens in terms of the very pronouns he uses, where he seems to enlist us into his Oedipal army. “There must be something which makes a voice within *us* ready to recognize the compelling force of destiny...”; “His destiny moves *us* only because it might have been *ours*”; “he is [...] compelling *us* to recognize our own inner minds, in which those same impulses, though suppressed, are still to be found” (SE 4: 262). In contrast, Freud always describes Hamlet in the third person as a distinct character and never puts us in the audience of the play; fundamentally he treats Hamlet like one of his hysterical case studies – recall he freely admits one could call him an hysteric. Yet Freud has deliberately imitated Hamlet in putting *us all* together in an audience watching the Oedipus play, giving a description of our reaction to it as proof of our unconscious guilt and the rightness of his own theory. Recall Hamlet’s words: “The play’s the thing / Wherein I’ll catch the conscience of the King” (III, iii, 600-601). After the king gets up in horror at the play, Hamlet rejoices, “I’ll take the ghost’s / word for a thousand pound. Didst perceive?” (III, ii, 280-281). From Hamlet, then, Freud draws the notion that an audience’s reaction can indeed constitute a vital bit of evidence, the psychic truth of hidden guilt.

It’s not just the metatheatrical deployment of a play in this discussion that makes Freud’s fusion of *Hamlet* and *Oedipus the king* so clearly evident. Yes, putting us in the audience watching *Oedipus* is indeed a bit like a “Mouse-trap,” as Hamlet jokingly calls the play he has them put on. In *Hamlet* we also can see how the psychodynamics of theatricality are discussed explicitly by the characters. First there is the matter of aesthetic distancing. “The Murder of Gonzago” is seemingly a foreign play, “written in very choice Italian,” Hamlet claims, though he also calls it “the image of a murder done in *Vienna*”. It’s almost as if Shakespeare was anticipating Freud on that note. Similarly *Oedipus* is an ancient play, seemingly very distant from our modern concerns, as Freud likes to stress. Then there is also an elaborate demonstration of psychological denial, or what in this context we might just call dramatic irony, when the Player Queen drones on and on about her refusal to have any other husband should her man die. This occasions Hamlet’s mother to say, “The lady doth protest too much, / methinks”. Shakespeare allows us to see how the King and Queen of Denmark are made to feel uncannily uncomfortable by the drama as it is being performed. When the King becomes concerned there may be some offence in the play, Hamlet gaily responds, “Tis a knavish piece of work; but what of that? Your Majesty, and we that have free souls, it touches not. Let the galled jade wince, our withers are unwrung.” (III, ii). The dramatic irony here is of course that *we know full well* Hamlet plans to offend with this play; his insouciant claim that it is a trifle is a ruse. And the very next thing we see in the play within the play is that Gonzago’s *nephew* poisons the King in the garden. “You shall see anon how the murderer gets the love of Gonzago’s wife,” comments Hamlet. At that exact moment the king rises and leaves.

One seldom hears a precise discussion of this scene, so note this: Hamlet stages a play that re-enacts the *method* his uncle used to poison his father, that is, an act of fratricide. But the actual murderer in the Murder of Gonzago is rather Gonzago's *nephew*, which could be seen as a threat: Hamlet the nephew threatening to murder King Claudius, his uncle. If Hamlet *is* the murderous nephew, that would imply he is then supposed to “get the love of Gonzago's wife”; this would mean Hamlet seeks to become the lover of his own mother. No wonder Freud paid so much attention to this play. Not only does it show us the theatricality of the guilty mind; this scene gives us a multilayered display of conversations where light and polite badinage covers deep and sinister undercurrents. It shows people watching a play that appears to mean one thing on the surface, but clearly is about something else. Once King Claudius suspects what it's about, he cannot watch it. Note what Freud says of us:

Like Oedipus, we live in ignorance of these wishes, repugnant to morality, which have been forced upon us by Nature, and after their revelation we may all of us well seek to close our eyes to the scenes of our childhood (SE 4: 263).

Claudius runs from the theatrical representation of the scene of his crime; what are we to do when confronted with the scene of our childhood desires? Admittedly at this point in Freud's literary application of psychoanalysis, he has not explained how *pleasure* in such a tragedy is possible. But within a few years, he would attend to this problem, as he was keenly aware that without understanding our ability to *enjoy* watching *Oedipus tyrannus* or *Hamlet*, he would have misunderstood entirely the kinds of compensations literature and art afford us.

Conclusion

Let me tie the threads of this presentation together a bit more neatly now by way of conclusion. Freud's reading of Sophocles' *Oedipus tyrannus*, first of all, was remarkably literal for his time. That is, he really felt it was a play about patricide and maternal incest, and nothing else. At the time he wrote this, there were scholars who liked to dissolve these crimes into nature allegories, or refocus the discussion on the nature of human agency in general, discoursing on free will and determinism or the nature of Greek religious thinking as “the real issue” at stake in the play. Freud would have none of it. He is doggedly literal, and forces us to accept that these horrific deeds *are* what they are. However, at the time he had an insight into these two plays, he was losing his ability to believe in actual deeds. His earlier theory that all hysteria originates from sexual molestation had fallen apart, and he was looking for a way to support the idea that childhood *fantasy* of such crimes could have a key role in psychological development. And that's what the Oedipus complex is: a traumatic *fantasy* of love and rivalry, which we learn to repress and overcome. Hamlet, as a mysterious figure of hesitancy, could then be read in the light of Oedipus: Hamlet now is a man whose internal conflict comes from the memory of a traumatic

fantasy, the desire to do what his uncle has actually done. In a way, Freud's reading of Oedipus was effective in being completely literal, while his reading of Hamlet was effective by being completely original, but not at all obvious. Only in the light of Oedipus, could Hamlet now be seen for the inhibited hysteric that he is. But then only in the light of Hamlet could Freud come to imagine how to explain our fascination with Oedipus, a fascination that had only recently become a genuine fact of life in the theaters of Europe. We are Hamlet in the audience as we watch *Oedipus the king*, and suddenly realize we were once Oedipus "in embryo and in fantasy" as he said – *im Keime und in der Phantasie*. For Freud, this fused reading of the two plays was the solution to a problem that went well beyond the texts; yet they remain powerful interpretations of both works to this day. For classical reception, Freud's fused reading presents a powerful case study in *cultural convergence*. Say what you like about the Oedipus complex as a psychological theory, but in this conjoined reading of Sophocles and Shakespeare, we definitely have a striking paradigm for the classical tradition at the dawn of the twentieth century.

Works Cited:

- FREUD, Sigmund. *The Interpretation of Dreams. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Trans. and edited by James Strachey et al. London: The Hogarth Press, [1900] 1953. Vols. 4 and 5. (Cited by convention as SE vol: page.).
 _____. *Die Traumdeutung*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, [1900] 1991.
- MASSON, J. M. (Ed. and trans.). *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887-1904*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1985.
- MASSON, J. M. (Ed.) *Briefe an Wilhelm Fliess 1887-1904*. Frankfurt am Main: S. Fischer.





Recebido em 23/9/2018
Aprovado em 10/12/2018



A Tragédia de Hamlédio: a fusão entre Édipo e Hamlet por Freud¹

The Tragedy of Hoemdiplet: Freud's Fusion of Oedipus and Hamlet

Richard H. Armstrong²

e-mail: richarda@central.uh.edu

orcid: <http://orcid.org/0000-0003-3227-5204>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i2.21596>

Tradução: Camila de Moura Silva³

e-mail: camilam02@gmail.com

orcid: <http://orcid.org/0000-0002-9933-2608>

RESUMO: Desde suas primeiras elaborações, o argumento de Freud em prol da universalidade do complexo de Édipo esteve centrado numa leitura de *Édipo Rei*. Mas por que Freud insiste em ler essa peça especificamente como uma experiência teatral por parte de uma audiência moderna? Este artigo defende que a teoria de Freud, desde o princípio, fundiu a peça sofocliana ao *Hamlet* de Shakespeare, fazendo um uso metateatral de *Édipo Rei* equivalente ao que faz Hamlet com “O Assassinato de Gonzago”, para provocar uma reação em Cláudio. Freud nos coloca na audiência de *Édipo* para que sejamos tomados por nossa culpa edipiana, confirmando assim sua teoria.

PALAVRAS-CHAVE: Sigmund Freud; Complexo de Édipo; Sófocles; Hamlet; Shakespeare; *Oedipus Tyrannus*; Édipo Rei; Jean Mounet-Sully; Adolf Wilbrandt; *A Interpretação dos Sonhos*

ABSTRACT: Very early on, Freud centered his argument for the universality of the Oedipus complex on a reading of *Oedipus Tyrannus*. But why did he insist on reading it specifically as a theatrical experience on the part of a modern audience? This article argues that Freud's theory from the start had fused the Sophoclean play with Shakespeare's *Hamlet*, deploying *Oedipus Tyrannus* metatheatrically as Hamlet deployed “The Murder of Gonzago” to trigger a reaction in Claudius. Freud puts us in the audience of *Oedipus* in order for us to sense our own oedipal guilt, confirming his theory.

KEYWORDS: Sigmund Freud; Oedipus Complex; Sophocles; Hamlet; Shakespeare; *Oedipus Tyrannus*, Oedipus the King; Jean Mounet-Sully; Adolf Wilbrandt; *The Interpretation of Dreams*

¹ A versão original deste artigo, em inglês, pode ser acessada diretamente pelo DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i2.21595>

² Professor Associado de Estudos Clássicos do Departamento de Línguas Clássicas e Modernas e do The Honors College da Universidade de Houston, Estados Unidos da América.

³ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil, sob a orientação do Prof. Dr. Henrique Cairus e co-orientação da Profa. Dra. Beatriz de Paoli.



O Enigma de Édipo

É impossível pensar na recepção de Édipo no século XX sem pensar em Freud, mesmo que apenas inconscientemente. A imagem de Édipo é literalmente emblemática para o início da psicanálise. Uma reprodução em gravura do quadro *Édipo e a Esfinge*, de Ingres, pendia sobre o famoso divã na rua Berggasse, nº 19; uma imagem parecida serviu de *ex libris* a Freud, e posteriormente de logotipo para a Editora Psicanalítica Internacional, em Viena. Em *A Interpretação dos Sonhos*, Freud chega a equiparar o processo de autodescobrimento na peça sofocliana ao “trabalho de uma psicanálise” (SE 4: 262). No coração desse *status* emblemático encontra-se, evidentemente, o complexo de Édipo, um “xibolete” de psicanálise ortodoxa, como ele próprio o chamou. Na época em que Freud escreveu *Totem e tabu*, em 1912-13, a saga de Édipo havia se transformado no que ele posteriormente denominou um “mito científico” sobre o pai primevo, seu assassinato pela mão de seus filhos e as origens da exogamia, da cultura, da religião e da sociedade como consequências desse ato nefando. O interesse de Freud por Édipo possui certamente os contornos de uma monomania arrebatadora. Mas qual é a gênese desse apego bastante específico ao rei de Tebas?

Essa é uma pergunta que comecei a me fazer há muitos anos, quando percebi pela primeira vez que o seu foco em Édipo estava conformado em grande medida à experiência teatral. Ou seja, quando Freud teoriza sobre o complexo de Édipo, ele pensa muito concretamente numa audiência *moderna* assistindo à encenação da peça sofocliana. Esse detalhe é muito importante, e também é consistente com a maneira como ele fala sobre o texto durante determinado período. Tome-se, por exemplo, a primeira menção à sua teoria, em uma carta pessoal de 15 de outubro de 1897 ao amigo Wilhelm Fliess.

...die griechische Sage greift einen Zwang auf, den jeder anerkennt, weil er dessen Existenz in sich verspürt hat. *Jeder der Hörer* war einmal im Keime und in der Phantasie ein solcher Ödipus, und vor der hier in die Realität gezogenen Traumerfüllung schaudert jeder zurück mit dem ganzen Betrag der Verdrängung, der seinen infantilen Zustand von seinem heutigen trennt. (Masson, 1986, p. 293).

...a lenda grega recorre a uma compulsão que todos reconhecem, pois ele sente a sua existência dentro de si. *Todos na audiência* foram, alguma vez, em germe e em fantasia, um tal Édipo [esbravejando ordens], e todos recuam de horror diante da realização do sonho aqui transplantada para a realidade, com a quantidade total de repressão que separa seu estado infantil do seu estado presente. (Masson, 1985, p. 272, ênfase minha⁴).

⁴ As passagens do texto inglês de Masson, tal qual citadas por Armstrong, serviram de base para as traduções para o português (N. T.).

Observem como Freud não se dirige a um leitor, mas literalmente a um ouvinte (*Hörer*), ou antes a *jeder der Hörer*, ou a “cada um dos ouvintes”, i.e. a *audiência*. Mais ainda, ele dirige-se especificamente a uma audiência *moderna*, de forma a criar um enigma a partir da peça; a saber, como uma tragédia antiga que parece tratar de ideias tão estranhas, como destino e a onipotência dos deuses, pode sequer chegar a comover uma audiência *moderna*? Ele contrasta esse sucesso teatral com tentativas modernas de criar uma tragédia de destino (*Schicksalstragödie*), e declara que esses trabalhos mais recentes fracassavam grosseiramente com a audiência, pois não eram feitos a partir do mesmo material psíquico. Também é importante notar que Freud sempre se refere à peça pelo título alemão *König Ödipus* e não *Oedipus rex*, como foi traduzido na edição Standard⁵; o título alemão é completamente domesticado, como um texto contemporâneo para montagem. A peça sempre era encenada na Áustria e na Alemanha como *König Ödipus*, não *Oedipus rex*.

Daí surgem duas perguntas que eu tentei responder pela primeira vez anos atrás. Em primeiro lugar, há a questão *histórica* de que produções exatamente estariam por trás da suposição de que uma audiência moderna reage dessa maneira. Em segundo lugar, há a questão *teórica*: por que insistir tão forte e especificamente sobre a obra sofocliana enquanto experiência teatral? Bom, eu devo admitir que, anos atrás, pensava ingenuamente que encontraria uma resposta para a gênese da obsessão de Freud. As décadas de 1880 e 1890 foram, de fato, uma Era Édipo nos palcos de Paris e de Viena, as duas cidades mais importantes para a experiência pessoal de Freud no período em que gestava a psicanálise. O grande ator francês Jean Mounet-Sully tinha feito da peça um carro-chefe da Comédie Française no princípio dos anos de 1880, e ele tornou-se o Édipo definitivo do século XIX. Em Viena, o diretor Adolf Wilbrandt realizou seu desejo de toda a vida de encenar essa e outras tragédias gregas quando se tornou diretor do Hofburgtheater, Teatro da Corte Imperial de Viena e palco mais proeminente do mundo germanófono. Portanto, eu sentia que inicialmente tínhamos apenas uma pequena conexão a fazer: Freud havia ficado muito impressionado com Mounet-Sully, como disse seu biógrafo Ernest Jones, quando viu o ator francês como Édipo nos seus anos de estudante de medicina em Paris. Quando, pouco depois, voltou para casa em Viena, o *König Ödipus* de Wilbrandt estava estreando no Burgtheater, sob forte aclamação. Era então possível alimentar a ideia de que uma década antes de se dedicar a formular um elemento central da psicanálise, suas impressões teatrais formativas o condicionaram a ver a peça sofocliana dessa maneira viva e nítida. Forja-se, assim, uma conexão vital entre teoria e teatralidade, e o estudioso da recepção pode dar por encerrada a jornada de trabalho.

⁵ Nome pelo qual ficou conhecida a edição inglesa das obras completas de psicologia de Sigmund Freud, sob a coordenação do psicanalista, tradutor e editor James Strachey. Foi publicada pela primeira vez pela editora Hogarth Press, de Londres, entre 1953 e 1974 (N. T.).

Conforme a investigação avançou, no entanto, essa abordagem caiu por terra. Em primeiro lugar, acontece que Freud *nunca* poderia ter assistido a Mounet-Sully como Édipo em Paris. A peça não esteve em cartaz nenhuma vez durante a sua estadia ali. No entanto, seu biógrafo Jones e sua amiga Marie Bonaparte mantiveram vivo o factóide de que ele a havia assistido, ainda que a própria Bonaparte soubesse que não era verdade (essa é uma longa história). Tampouco há evidências de que Freud tenha assistido à produção de Wilbrandt no Burgtheater, ainda que ela tenha sido amplamente discutida nos jornais. Se quiséssemos formular um argumento *mínimo*, contudo, poderíamos dizer que não importa: tudo de que Freud precisava era da noção geral de que *Oedipus tyrannus* era um sucesso dos palcos modernos, ainda que só por ouvir dizer. Mas eu reluto em retornar a um “argumento climatológico” geral, e defendo que a noção simplesmente “estava no ar”. Além disso, dada a inclinação de Freud para a observação empírica e para as anedotas — para não falar nas alusões nominais — por que ele não mencionaria ao menos atores ou apresentações específicos, a fim de provar seu ponto? O nome de Mounet-Sully certamente estava em voga quando *A Interpretação dos Sonhos* foi escrita, em 1898-99, época em que Mounet-Sully já havia interpretado Édipo ao redor do mundo, de Moscou a Atenas e a Baltimore.

Isso nos traz de volta à minha segunda questão: dados os contornos claros da história de Édipo — o *Sagenstoff*, como diz Freud, ou “material mítico” —, que até mesmo Aristóteles dizia evocar pena e medo apenas com sua leitura (*Poética*, 1453 b3-6), por que a *teatralidade* da peça é essencial para a defesa de Freud da universalidade do complexo de Édipo? Finalmente, acredito ter encontrado a abordagem correta para essa questão. Em primeiro lugar, o argumento “climatológico” contribui aqui de certa forma: Freud toma por certo que o que ele descreve realmente acontece no teatro moderno, e a leitura das críticas seria suficiente para que ele fizesse essa suposição. Em segundo lugar, e mais importante, a reação da *audiência* serve como um rápido salto empírico na argumentação, e ajuda a contornar um problema inerente à sua tentativa de usar dados clínicos para fazer teorias psicológicas universais. Ao longo de *A Interpretação dos Sonhos*, Freud frequentemente tem de recordar o leitor de que a sua rica experiência com pacientes neuróticos é relevante para a psicologia geral, na medida em que a vida mental dos neuróticos difere somente em grau, mas não em tipo, daquela das pessoas saudáveis. Era certamente um risco defender a natureza universal das emoções edípicas — o desejo de matar um dos pais e de dormir com o outro —, algo que faz publicamente pela primeira vez em *A Interpretação dos Sonhos*. Além disso, este era um território pantanoso para Freud particularmente, já que sua revelação a respeito dessas emoções surgiu da *autoanálise*, conforme a carta a Fliess deixa claro desde o princípio:

Ein einziger Gedanke von allgemeinem Wert ist mir aufgegangen. Ich habe die Verliebtheit in die Mutter und die Eifersucht gegen den Vater **auch bei mir** gefunden und halte sie jetzt für ein allgemeines Ereignis früher Kindheit, wenn auch nicht immer so früher wie bei den hysterisch gemachten Kindern. (Masson, 1986, p. 293).

Uma única ideia de valor geral me sobreveio. Eu descobri, **também em meu próprio caso**, [o fenômeno de] estar apaixonado por minha mãe e com ciúmes de meu pai, e *agora considero que esse seja um fenômeno universal que se manifesta cedo na infância*, mesmo que não tão cedo quanto em crianças tornadas histéricas. (Masson, 1985, p. 272; ênfase minha).

Num primeiro momento, supus que esse salto de uma descoberta pessoal das emoções edipianas para uma teoria universal aplicável a todas as pessoas pudesse ser explicado simplesmente como um fruto natural do tempo de Freud no teatro. Sendo um dos muitos na audiência que sentiram o poder da peça, ele poderia supor rapidamente que a sua perturbadora autoanálise era, na verdade, a descoberta de algo universalmente verdadeiro a respeito de todos os seres humanos — e que alívio isso traria a ele em particular. Mas, à medida que a parte histórica da tese caía por terra, para meu *profundo* pesar e desânimo, eu tive de reconsiderar inteiramente o papel da teatralidade no assunto como um todo. A questão continuava a me incomodar: se a sua experiência pessoal não é de fato capaz de explicar a abordagem teatral de Sófocles, então o que o levou a construir o argumento dessa forma? Foi então que Hamlet entrou em cena.

Hamlet ao Resgate

Desde o princípio, o argumento de Freud em prol da universalidade do complexo de Édipo sempre esteve baseado em *duas peças*, não uma. Tanto na carta de 1897 de Freud para Fliess quanto no argumento bastante ampliado de 1899 em *A Interpretação dos Sonhos*, uma longa análise de *Hamlet* segue-se imediatamente à sua discussão de *König Ödipus*. Para uma audiência germanófona, *Hamlet* era um terreno bastante seguro: a peça era produzida regularmente ao longo do mundo germanófono, e era bastante discutida. Para o argumento de Freud, as duas peças funcionavam muito bem juntas, embora seja interessante notar uma diferença essencial na sua abordagem de cada uma: enquanto Freud insiste na *teatralidade* da peça sofocliana, escrevendo como alguém que está na audiência, a sua discussão de *Hamlet* é mais especificamente *literária*, e refere-se mais às emoções edipianas do personagem Hamlet e até à sua possível gênese na situação pessoal do próprio Shakespeare ao escrever a peça. Então, devemos ficar atentos a essa diferença central entre as abordagens e perguntar: por que apenas *uma* dessas peças é tratada teatralmente, enquanto a outra é abordada por meio da análise básica dos personagens e de uma suposição biográfica a respeito do autor?

Uma primeira resposta tem que ver especificamente com a natureza do argumento de Freud. Parte da sua identificação com Édipo diante da Esfinge é que ele imagina a ciência como o processo de solucionar enigmas intemporais da natureza. A descoberta chocante de que as emoções edipianas são uma condição universal parece responder a uma pergunta que

ninguém estava realmente fazendo. A pergunta é: por que a peça de Sófocles exerce tamanho poder sobre uma audiência moderna? Digo que ninguém estava fazendo essa pergunta porque, para a maioria dos críticos, a resposta era que Sófocles era um dramaturgo excepcional ou que o ator Mounet-Sully era um intérprete brilhante, ou que o diretor Adolf Wilbrandt tinha gosto e visão adequados para transpor o sentido da peça para o público vienense. De fato, o sucesso da peça antiga com a audiência moderna é formulado por Freud como um *enigma*, que ele então soluciona. Isso fica aparente na lógica totalmente circular do seu argumento n’*A Interpretação dos Sonhos*.

Das Altertum hat uns zur Unterstützung dieser Erkenntnis einen Sagenstoff überliefert, dessen durchgreifende und *allgemeingültige Wirksamkeit nur durch eine ähnliche Allgemeingültigkeit der besprochenen Voraussetzung* aus der Kinderpsychologie verständlich wird. ([1900] 1991, p. 268).

Essa descoberta é confirmada por uma lenda que nos legou a antiguidade clássica: uma lenda cujo profundo e *universal poder de comoção só pode ser compreendido se a hipótese que formulei a respeito da psicologia das crianças tiver uma validade igualmente universal*. (SE 4: 261; ênfase minha).

Em outras palavras, poderemos compreender o poder universal de *Oedipus tyrannus* somente se a hipótese de Freud a respeito das emoções de Édipo for também universal. A longa discussão de Freud sobre a peça de Édipo nos coloca deliberadamente no seu centro, reagindo a ela e chegando a uma terrível compreensão acerca de nosso próprio sentimento reprimido de culpa por nossos impulsos edípicos. A figura encarnada no palco é a da realização de nossos desejos infantis, e nossa reação é a de um reconhecimento horrorizado — embora o reconhecimento totalmente consciente permaneça logo abaixo da superfície — e *deve* permanecer assim.

Concluído o trabalho mais difícil de transformar *Oedipus tyrannus* num enigma que ele acaba por resolver, Freud imediatamente se volta para uma das “peças problema” mais famosas da literatura. Diferentemente de Édipo, o comportamento de Hamlet é de fato um enigma, com o qual se digladiaram até mesmo os melhores críticos. Freud oferece alegremente uma resposta ao porquê de o Príncipe hesitar tanto em realizar a vingança que seu pai assassinado exige dele. Ao contrário de Goethe, Freud não vê Hamlet como um homem incapacitado para a ação pelo pensamento excessivo; como aponta muito corretamente, nos casos do assassinato de Polônio e das mortes de Rosencrantz e Guildenstern, Hamlet é capaz de ações céleres e violentas. Deste modo, *não* é possível diagnosticá-lo como um neurastênico passivo, como era usual nos tempos de Freud. O verdadeiro problema de Hamlet é que ele se identifica inconscientemente com seu tio, que, ao matar seu pai e casar-se com sua mãe, fez simplesmente o que ele próprio desejava fazer na infância. Sua hesitação em agir, em outras palavras, é uma *inibição neurótica*, e não covardia. Sua inibição para a ação não é geral, mas muito precisa — neuroticamente precisa: ele

simplesmente não pode matar o homem com o qual se identifica. Esta é uma leitura muito influente da peça, que teve seu impacto nas representações de Hamlet ao longo do século XX.

Desde as primeiras elaborações, *Hamlet* sempre seguiu-se às discussões de Freud sobre Édipo, mesmo na formulação original e pessoal da carta de 1897. Entretanto, nas três primeiras edições de *A Interpretação dos Sonhos*, o longo parágrafo que analisa *Hamlet* foi relegado a uma nota de rodapé. Somente na quarta edição, de 1914, ele tomou seu lugar no corpo do texto. Mas, essa posição secundária é completamente ilusória, pois, fundamentalmente, Hamlet, e não Édipo, é a figura que corresponde à condição do adulto moderno. Aquilo que faz das emoções edípicas um “complexo” (como foi mais tarde denominado) é precisamente a sua repressão e rejeição ao inconsciente, e a análise de Hamlet feita por Freud é muito clara nesse ponto. Quando Hamlet declara: “Assim, a consciência nos transforma em covardes” (III, i), Freud enxerga aí a memória baça do desejo edípico do próprio Hamlet de fazer o mesmo que seu tio, portanto “sua consciência é seu sentimento inconsciente de culpa.” O alemão ressalta ainda mais o paradoxo de ser inconscientemente consciente: “Sein Gewissen ist ein unbewußtes Schuldbewußtsein” (Masson, 1886, p. 294). A doença de Hamlet é, portanto, uma inibição neurótica, como Freud disse mais tarde em *A Interpretação dos Sonhos*:

Aqui, traduzi em termos conscientes aquilo que estava fadado a permanecer inconsciente na mente de Hamlet; e se alguém estiver propenso a chamá-lo de histérico, devo entendê-lo como a conclusão [a ser tirada] da minha interpretação. (SE 4: 265; tradução alterada).

Assim como Édipo é paradigmático para a psicanálise, Hamlet é o verdadeiro modelo do *homo Freudianus*, o histérico moderno atormentado por seus próprios desejos. Para colocá-lo de outro modo: ao contrário de Hamlet, Édipo *não* tem complexo de Édipo. Édipo é, antes, a figura da realização dos desejos, um tipo de ideal perverso do desejo infantil diante do qual qualquer adulto bem ajustado deve recuar de horror. Nós, a audiência, estamos para Édipo assim como Hamlet para seu tio; é uma relação de identificação inconsciente, tingida de nojo e de horror.

Chegamos agora ao verdadeiro cerne da questão, ou seja, por que a mobilização de Édipo por Freud é teatral enquanto a discussão sobre Hamlet é caracterológica. Eu defendo que é justamente a sua leitura de *Hamlet* que faz com que Freud mobilize *Oedipus tyrannus* dessa maneira, que eu preferiria agora chamar de *metateatral*, em vez de teatral. Assim como Freud, Hamlet tem alguns problemas probatórios. Ele está preocupado com a possibilidade de que o fantasma que o compele a matar seu tio seja um demônio aproveitando-se de sua fraqueza e melancolia para condená-lo. Sua solução é usar os atores convidados para representar uma peça que imite o crime que seu tio supostamente cometeu. Logo depois de ele mesmo ter sido capturado pela breve encenação do ator para o assassinato de Príamo, Hamlet decide fazê-los encenar “O assassinato de Gonzago”, em que irá inserir “uma fala de umas doze ou dezesseis linhas.” Há muita coisa em torno da metateatralidade desses atores dentro da peça, mas, para o personagem de Hamlet, o plano é claro:

Tenho ouvido
dizer que os criminosos, quando assistem
a representações, de tal maneira
se comovem com a cena, que confessam
na mesma hora em voz alta seus delitos,
pois embora sem língua, o crime fala
por modo milagroso. Esses atores
irão representar para meu tio
a morte de meu pai. Hei de observar-lhe
os olhos e sondar-lhe a alma até o fundo.
Se se assustar, conheço o meu caminho. (II, ii, 584-594)⁶

Comparem então essa passagem à análise teatral feita por Freud da audiência assistindo a *Édipo*.

Se *Édipo Rei* comove uma audiência moderna tanto quanto o fez com a audiência grega sua contemporânea, a explicação só pode ser que seu efeito não reside no contraste entre destino e vontade humana, devendo ser buscado na natureza particular do material com que esse contraste é exemplificado. Deve haver algo *que faz com que uma voz dentro de nós esteja pronta a reconhecer a força arrebatadora do destino em Édipo* [...]. Seu destino nos comove apenas porque ele poderia ter sido o nosso — porque o oráculo lançou sobre nós, antes do nascimento, a mesma maldição que pesa sobre ele. A sina de todos nós é, quiçá, orientar nosso primeiro impulso sexual na direção de nossa mãe e nosso primeiro ódio e nossa primeira vontade assassina contra nosso pai. (SE 4: 262; ênfase minha).

Notem a maneira um tanto súbita como uma premissa condicional torna-se um fato: *se* a peça comove uma audiência moderna tanto quanto uma audiência da antiguidade grega, *então só pode ser* devido à sua teoria. Como eu disse, Freud transformou o sucesso teatral da peça num enigma que agora resolve. Mas ele associa muito rapidamente a reação dos espectadores a um sentimento inconsciente de culpa.

O rei Édipo, que vitimou seu pai Laio e casou-se com sua mãe Jocasta, mostra-nos tão somente a realização de nossos próprios desejos infantis. Porém, mais afortunados que ele, nós tivemos sucesso desde então, na medida em que não nos tornamos psiconeuróticos, em separar nossos desejos sexuais de nossas mães e em esquecer o ciúme de nossos pais. Eis alguém em quem

⁶ SHAKESPEARE. *Hamlet*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

esses desejos primevos da infância foram realizados, e *recuamos de horror diante dele com toda a força da repressão, pela qual esses desejos têm sido desde então contidos dentro de nós*. Ao mesmo tempo em que o poeta, ao destrinchar o passado, traz à tona a culpa de Édipo, *ele nos compele a reconhecer nossa própria mente interior, onde esses mesmos impulsos, embora suprimidos, podem ainda ser encontrados*. (SE 4: 262-263; ênfase minha).

A psicodinâmica da repressão em Freud torna esse cenário ainda mais complexo que a peça dentro da peça em *Hamlet*; ao contrário de Cláudio, conhecemos apenas parcialmente nossa própria culpa; se a reconhecêssemos totalmente, como o rei culpado de *Hamlet*, sairíamos correndo do teatro. A força da nossa reação *contra* a figura de Édipo é igual à força necessária para evitarmos ser *exatamente como ele*; é a isso que ele se refere quando fala da “força da repressão pela qual esses desejos têm sido desde então contidos dentro de nós”. Isso faz parte da economia de energia mental em Freud, que sempre deve ser levada em conta. Aqui, adulto e criança estão em conflito: os poderosos sentimentos edipianos da criança *exigem* a força de repressão, que é um dispêndio constante de energia, e não algo que ocorre uma única vez. Quando dormimos, a repressão diminui e os desejos da infância se reafirmam. Assim é que Édipo pode aparecer n’*A Interpretação dos Sonhos* no meio de uma discussão sobre tipos comuns de sonhos. Mas a realidade virtual do teatro também nos acalma até relaxarmos a nossa repressão, permitindo que o dramaturgo acesse nosso eu profundo. Distanciamos-nos da peça como de uma ilusão, por isso é possível fechar os olhos para o que está acontecendo conosco num nível psicológico mais profundo e supor que estamos tendo uma experiência teatral satisfatória. De fato, não sabemos conscientemente o que nos está acontecendo, ainda que outra parte de nós saiba de tudo muito bem.

Eu mencionei anteriormente o fato de que a abordagem teatral de Édipo foi a maneira encontrada por Freud para saltar da sua descoberta pessoal dos sentimentos edipianos para a teoria de uma condição universal. Acredito que é possível percebê-lo na sua descrição dos acontecimentos a partir dos pronomes que utiliza, pois parece alistar-nos em seu exército edipiano. “Deve haver algo que faz com que uma voz dentro de *nós* esteja pronta a reconhecer a força arrebatadora do destino...”; “Seu destino *nos* comove apenas porque ele poderia ter sido o *nosso*”; “ele [...] *nos* leva a reconhecer nossa própria mente interior, onde esses mesmos impulsos, embora suprimidos, podem ainda ser encontrados” (SE 4:262). Por outro lado, Freud sempre descreve Hamlet na terceira pessoa como um personagem distinto, e nunca nos coloca na audiência da peça; ele trata Hamlet fundamentalmente como um de seus estudos de caso de histeria — lembrem-se de que ele admite livremente que alguém o chame de histérico. Ainda assim, Freud imitou Hamlet deliberadamente ao colocar-nos *todos* juntos na audiência que assiste à peça de Édipo, ao fornecer uma descrição da nossa reação como prova de nossa culpa inconsciente e da correção de sua própria teoria. Lembrem-se das palavras de Hamlet: “E a peça

é a coisa, eu sei, com que a consciência hei de apanhar o rei”⁷ (III, iii, 600-601). Depois de o rei levantar-se horrorizado durante a peça, Hamlet regozija-se, “Aposto mil contra um na palavra do espectro. Percebestes?”⁸ (III, ii, 280-281). É de Hamlet, portanto, que Freud retira a noção de que a reação da audiência pode, de fato, constituir um indício vital, a verdade psíquica da culpa oculta.

Não é apenas o emprego metateatral de uma peça na discussão que deixa tão claramente evidente a fusão entre *Hamlet* e *Édipo rei* por Freud. Sim, colocar-nos na audiência assistindo a *Édipo* é, de fato, uma espécie de “ratoeira”, como Hamlet chama jocosamente a peça que faz encenar. Em *Hamlet*, também podemos ver como as psicodinâmicas da teatralidade são discutidas explicitamente pelos personagens. Em primeiro lugar, há a questão do distanciamento estético. “O assassinato de Gonzago” é aparentemente uma peça estrangeira, “escrita em italiano castiço”, diz Hamlet, embora ele também a chame “a imagem de um assassinato ocorrido em Viena”⁹. É quase como se Shakespeare estivesse antecipando Freud nessa observação. Da mesma forma, *Édipo* é uma peça antiga, aparentemente muito distante das nossas preocupações modernas, como Freud gosta de salientar. Em seguida, temos também uma demonstração elaborada da negação psicológica, ou daquilo que neste contexto poderíamos chamar simplesmente ironia dramática, quando a Rainha da Peça discorre incessantemente sobre a sua recusa em ter qualquer outro marido caso seu esposo morra. Isso leva a mãe de Hamlet a dizer: “A dama acaso protesta demais, / creio eu”¹⁰. Shakespeare nos faz ver como o Rei e a Rainha da Dinamarca são levados a sentir-se estranhamente incomodados pelo drama enquanto ele é encenado. Quando o Rei fica preocupado de que haja algum delito na peça, Hamlet responde alegremente: “[esta obra é] pura velhacaria. Mas, que importa? Nem Vossa Majestade, nem eu, que temos a consciência limpa, somos atingidos. Os sendeiros que esperneiem; não estamos com o lombo pisado”¹¹ (III, ii). A ironia dramática neste caso, claro está, é a de que *conhecemos perfeitamente* os planos de Hamlet de ofender com essa peça; a observação displicente de que ela é insignificante é um ardil. O que vemos logo em seguida na peça dentro da peça é que o *sobrinho* de Gonzago envenena o Rei no jardim. “Vereis dentro de pouco como o assassino obtém o amor da mulher de Gonzago”¹², comenta Hamlet. Nesse exato momento, o rei levanta-se e sai.

É raro escutar uma discussão precisa a respeito desta cena, então observem: Hamlet encena uma peça que reproduz o *método* que seu tio usou para envenenar seu pai, isto é, um ato de fratricídio. Mas, o real assassino em “O assassinato de Gonzago” é antes o *sobrinho* de Gonzago, o que pode ser visto como uma ameaça: Hamlet, o sobrinho, ameaçando matar o Rei Cláudio, seu tio. Se Hamlet *for* o sobrinho assassino, isso implica que ele deve então “obter o

⁷ Tradução de Carlos Alberto Nunes (N. T.).

⁸ Tradução de Carlos Alberto Nunes (N. T.).

⁹ Tradução nossa (N. T.).

¹⁰ Tradução nossa (N. T.).

¹¹ Tradução de Carlos Alberto Nunes (N. T.).

¹² Tradução de Carlos Alberto Nunes (N. T.).

amor da esposa de Gonzago”; isso significaria que Hamlet pretende tornar-se amante de sua própria mãe. Não surpreende que Freud tenha dedicado tamanha atenção a essa peça. A cena em questão não somente nos mostra a teatralidade de uma mente culpada; ela fornece um quadro de conversações em muitas camadas, no qual uma zombaria leve e formal encobre fluxos subterrâneos profundos e sinistros. Ela mostra pessoas assistindo a uma peça que parece significar uma coisa na superfície, mas que claramente trata de outra. Quando o Rei Cláudio suspeita do que se trata, ele torna-se incapaz de assisti-la. Observe o que diz Freud a nosso respeito:

Como Édipo, vivemos na ignorância desses desejos repugnantes à moralidade, que nos foram introjetados pela Natureza, e depois de sua revelação podemos todos, com razão, tratar de fechar os olhos para as cenas de nossa infância. (SE 4: 263).

Cláudio foge diante da representação teatral da cena de seu crime; o que devemos fazer quando confrontados com a cena de nossos desejos infantis? Deve-se admitir, neste ponto da aplicação literária da psicanálise levada a cabo por Freud, que ele não explicou como é possível obter *prazer* nessa tragédia. Dentro de alguns anos, porém, ele atentaria para esse problema, pois sabia perfeitamente que sem compreender nossa capacidade de *apreciar Oedipus tyrannus* ou *Hamlet* ao assisti-los, não poderia entender corretamente os tipos de compensação que literatura e arte nos brindam.

Conclusão

Deixem-me agora amarrar um pouco melhor as pontas desta apresentação, à guisa de conclusão. Em primeiro lugar, a leitura de Freud de *Oedipus tyrannus*, de Sófocles, era extraordinariamente literal para o seu tempo. Isto é, ele realmente sentia que essa era uma peça sobre parricídio e incesto materno, e nada mais. Na época em que escreveu isso, havia estudiosos que gostavam de diluir esses crimes em alegorias da natureza, ou de deslocar o foco da discussão para a natureza da ação humana em geral, discursando sobre livre-arbítrio e determinismo ou sobre a natureza do pensamento religioso grego como “a verdadeira questão” em jogo na peça. Freud não admitia nada disso. Ele é rigorosamente literal, e nos força a aceitar que esses atos horrendos *são* o que são. Entretanto, na época em que aprofundou sua visão sobre as duas peças, ele estava perdendo a capacidade de acreditar no ato¹³ tal e qual. Sua antiga teoria de que toda histeria surge do abuso sexual havia caído por terra, e ele estava buscando uma maneira de sustentar a ideia de que a *fantasia* infantil de tais crimes poderia ter

¹³ Palavra cara à literatura psicanalítica, o “ato” (tradução do alemão *Tat*) está associado ao *acting out* da psicanálise americana e à “passagem ao ato” da psicanálise francesa. Jacques Lacan, em seu seminário sobre *A angústia*, distingue posteriormente os três termos, conferindo ao ato *status* de conceito (cf. ACTING OUT. In: ROUDINESCO; PLON. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.) (N. T.).

um papel crucial no desenvolvimento psicológico. É nisto que consiste o complexo de Édipo: uma *fantasia* traumática de amor e rivalidade, que aprendemos a reprimir e superar. Hamlet, enquanto figura misteriosa da hesitação, passou, então, a ser lido à luz de Édipo: Hamlet é agora um homem cujo conflito interno vem da memória de uma fantasia traumática, do desejo de fazer o que seu tio fez de fato. De certo modo, a leitura de Édipo feita por Freud era eficaz por ser completamente literal, enquanto sua leitura de Hamlet era eficaz por ser completamente original, mas nada óbvia. Somente à luz de Édipo, Hamlet podia agora ser visto como o histérico inibido que ele é. Mas também, somente à luz de Hamlet, Freud poderia ter imaginado como explicar nossa fascinação por Édipo, fascinação que só há pouco havia se tornado um genuíno fato da vida nos teatros da Europa. Nós somos Hamlet quando assistimos a *Édipo rei* e nos damos conta repentinamente de que já fomos Édipo “em germe e em fantasia”, como ele diz — *im Keime und in der Phantasie*. Para Freud, essa leitura fundida das duas peças foi a solução para um problema que se estendia até muito além dos textos; ainda assim, continuam sendo interpretações poderosas das duas obras até os dias de hoje. Para a recepção clássica, a leitura fundida de Freud apresenta um poderoso estudo de caso de *convergência cultural*. Digam o que quiserem sobre o complexo de Édipo enquanto teoria psicológica, mas, nesta leitura conjunta de Sófocles e Shakespeare, definitivamente encontramos um paradigma notável para a tradição clássica na aurora do século XX.

Bibliografia citada:

- FREUD, Sigmund. *The Interpretation of Dreams. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Trans. and edited by James Strachey et al. London: The Hogarth Press [1900], 1953. Vols. 4 and 5. (Convencionalmente citado por SE vol: page).
- _____. *Die Traumdeutung*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag [1900], 1991.
- MASSON, J. M. (Ed. and Trans.). *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887-1904*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1985.
- MASSON, J. M. (Ed.). *Briefe an Wilhelm Fliess 1887-1904*. Frankfurt am Main: S. Fischer.



CODEX

Revista de Estudos Clássicos

DOSSIÊ

Drama antigo & Recepção

Adriane da Silva Duarte (Org.)

Autores:

Zelia de Almeida Cardoso

Jaa Torrano

Wilson Alves Ribeiro Jr.

Beatriz de Paoli

Waldir Moreira de Sousa Jr.

Samea Ghandour



Dossiê: Drama Antigo e Recepção Apresentação

Adriane da Silva Duarte¹

e-mail: asduarte@usp.br

orcid: <http://orcid.org/0000-0002-7133-3115>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i2.22450>



A Recepção dos Clássicos (*Classical Reception*) tem se tornado um campo de investigação dos mais férteis no âmbito dos Estudos Clássicos, em vista, sobretudo, da centralidade da cultura grega e latina no imaginário ocidental. A área envolve o exame de como textos e outros produtos oriundos de Grécia e de Roma foram transmitidos, apropriados e interpretados em contextos variados e através dos mais diversos meios, dando origem a traduções, novos textos, representações teatrais, filmes, telas e esculturas, entre outras tantas possibilidades, que buscam dialogar com essa tradição.

A recepção pode ter um caráter intracultural, de largamente praticada na filologia clássica, ao se examinar o eco de uma obra antiga em outra, seja através de análises intertextuais, seja através do desenvolvimento de tópicos comuns. Alargando-se mais os horizontes, é possível perscrutar a presença do mundo clássico em épocas e culturas distantes daquela. É importante ressaltar que todo estudo de recepção constitui uma estrada de mão-dupla, em que simultaneamente se ilumina a obra antiga e se revela algo sobre aqueles que a revisitam.

¹ Professora Livre-Docente de Língua e Literatura Grega da Universidade de São Paulo, Brasil. Líder do Grupo de Pesquisa Estudos sobre o Teatro Antigo.

O Dossiê *Drama Antigo e Recepção* reúne algumas das contribuições apresentadas durante o *VI Colóquio do Grupo de Pesquisa Estudos sobre o teatro antigo: Drama Antigo e Recepção*, que teve lugar na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em março de 2017. O recorte proposto, como indicado no título do evento, era examinar como o teatro greco-latino foi vetor de recepção, vide os artigos de JAA Torrano e Beatriz Paoli sobre a presença de Hesíodo e Homero na tragédia de Eurípidés, e, por sua vez, inspirou releituras tanto na própria Antiguidade quanto posteriormente, nos séculos subsequentes, como exposto nos textos de Wilson Alves Ribeiro Jr., Waldir Moreira de Sousa Jr. e Samea Ghandour, sobre o mesmo tragediógrafo, e de Zélia de Almeida Cardoso sobre Sêneca².

O Grupo de Pesquisa Estudos sobre o Teatro Antigo, filiado à Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, existe desde 2002 e é coordenado pelas professoras Zélia de Almeida Cardoso e Adriane da Silva Duarte, ambas da Universidade de São Paulo, sede de suas atividades. Além das pesquisadoras, integram o Grupo docentes e alunos vinculados à Pós-graduação em Letras Clássicas de diversas Instituições nacionais, acolhendo também excepcionalmente convidados de outras Universidades do Brasil e do Exterior, que possam contribuir para a discussão dos temas que precede a realização dos Colóquios. Convido os que quiserem conhecer melhor as atividades do Grupo de Pesquisa Estudos sobre o Teatro Antigo a visitar seu site: <http://teatro.warj.med.br>.



² Outras contribuições para o mesmo Colóquio terminaram dispersas em outras publicações. Caso o leitor deseje consultá-las, estão disponíveis para consulta online: Duarte, A. S. Sócrates em Wall Street. Os Parlapatões e a recepção da comédia aristofânica no início do governo Lula, em *Itinerários*, n.45, pp. 53-69, 2017 (<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8891>); Freitas, R. C. A glauberiana, um coro trágico de Édipo: do mundo antigo ao Brasil tropical, em *Itinerários*, n.45, pp. 35-51, 2017 (<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/9020>); Torres, M. L. A comédia como espelho: Thomas Randolph e a recepção elisabetana do teatro antigo, em *O teatro transcende*, v. 22/1, pp. 34-47, (DOI: <http://dx.doi.org/10.7867/2236-6644.2017v22n1p34-47>).



Ecos da pretexto latina em nossos dias¹

Echoes from the Latin *Praetexta* in our days

Zelia de Almeida Cardoso²

e-mail: zlvdacar@usp.br

orcid: <http://orcid.org/0000-0001-9525-9522>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i2.21531>

RESUMO: No século III a.C., quando o teatro culto foi introduzido em Roma, alguns poetas itálicos compuseram as primeiras “fábulas pretextas”, dramas cujos enredos se baseavam na história romana, em acontecimentos coetâneos ou em lendas latinas. Entretanto, embora a produção de pretextas se tenha estendido da época republicana ao período imperial, apenas *Otávia*, drama de autoria discutível, que aborda a condenação da esposa de Nero, chegou na íntegra até nossos dias. Durante o Renascimento, o período barroco e o neoclassicismo numerosos dramaturgos modernos voltaram a explorar assuntos romanos históricos e lendários em suas peças, ressuscitando a pretexto. Nos séculos XIX e XX, os temas relacionados com a história de Roma foram também abordados no romance e no cinema, enquanto novos dramas deram continuidade às antigas pretextas. A análise de diversos espetáculos que têm algum vínculo com fatos sucedidos na Antiguidade romana, realizados em São Paulo no século XXI, demonstra a presença da cultura clássica no teatro hodierno, desafiando o tempo e as circunstâncias.

PALAVRAS-CHAVE: teatro latino; drama histórico; *fabula praetexta*; pretextas modernas

ABSTRACT: During the third century B.C., when the literary drama was introduced in Rome, some poets composed the first *fabulae praetextae*, tragedies whose plots were based on Roman history, current events or Latin legends. Considering the production of *praetextae* gathered from the Roman Republic era through the Imperial period, *Octavia*, an anonymous drama which depicts the conviction of Nero's wife, is the only play of that genre to survive in its entirety. During the Renaissance, the Baroque and the Neoclassical period, a number of modern playwrights revisited Roman historical narratives and legends, reviving the *fabula praetexta*. In the 19th and 20th centuries, the Roman themes were also portrayed in novels and movies, while ancient *praetextae* received sequel versions. The analysis of numerous performances in São Paulo during the 21st century related to events in Ancient Roma reveals the presence of the classical culture on stage today, defying time and circumstances.

KEYWORDS: Latin theater; historical drama; *fabula praetexta*; modern *praetextae*

¹ Este artigo foi elaborado, em parte, com subsídios da pesquisa intitulada *Projeções da pretexto latina no mundo renascentista e barroco*, contemplada com Bolsa de Produtividade em Pesquisa concedida pelo CNPq [1999], ao qual se reiteram agradecimentos.

² Professora Titular Sênior de Língua e Literatura Latina da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil. Sócia Honorária da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos. Membro Honorário da Sociedade Brasileira de Retórica.



Em meados do século III a.C., quando os primeiros poetas latinos começaram a escrever tragédias e comédias inspiradas na dramaturgia grega, alguns deles, valendo-se de temas baseados na história romana, compuseram peças de caráter nacionalista nas quais se mesclaram elementos ficcionais com fatos verídicos e personagens imaginários com figuras reais. Estava criada a *pretextata*, a *fabula praetextata*³ da antiga Roma, original em seus conteúdos, embora relacionada de alguma forma com os poucos dramas gregos de caráter histórico⁴. Névio, com *Clastidium* (*Clastídio*) e *Romulus* (*Rômulo*), e Ênio, com *Sabinae* (*As sabinas*) e *Ambracia* (*Ambrácia*)⁵, foram os primeiros teatrólogos de origem itálica a dedicarem-se ao gênero⁶. Suas obras indicaram as duas direções que seriam tomadas pela *pretextata*: a exploração de antigas lendas de fundo histórico, preservadas possivelmente em canções

³ Sob a designação de *fabula praetextata* ou *praetextata*, o drama baseado em fatos reais ocorridos em Roma assim se chamou pelo fato de os atores usarem na representação roupas romanas, entre as quais a toga *pretextata*, e não a indumentária grega como ocorria quando se encenavam tragédias mitológicas inspiradas na dramaturgia helênica. Horácio, na *Arte poética* (285-288) se refere ao gênero dizendo: *Nil intemptatum nostri liquere poetae/ nec minimum meruere decus uestigia Graeca/ ausi deserere et celebrare domestica facta,/ uel qui praetextas uel qui docuere togatas* (“Os nossos poetas nada deixaram sem experimentar e não muito pequeno louvor mereceram os que ousaram abandonar as pegadas dos gregos e celebrar os feitos nacionais ou os que fizeram representar as peças *pretextatas* ou as *togadas*” – TRINGALI, 1993, p. 20; 33).

⁴ Ao passar em revista a produção teatral grega, verifica-se que ao lado da grande quantidade de tragédias de assunto mitológico foram também compostos alguns dramas cujo enredo se baseou em fatos históricos. Frínico, poeta ateniense considerado por Platão, em *Minos*, um dos criadores da tragédia (Plat. *Min.* 320 e), escreveu a *Tomada de Mileto*, representada em 492 a.C., conforme Heródoto, (Hdt. 6, 21), e *As Fenícias*, representada em 476 a.C.; Ésquilo compôs *Os persas*, encenada em 472 a.C., a única tragédia grega representante da categoria que se preservou até nossos dias. No século IV a.C., Moschíon escreveu *Temístocles* e *Ferenses*, dramas históricos que praticamente se perderam (LESKY, 1971, p. 231).

⁵ Para maiores informações sobre o assunto consultar as obras de Nevio Zorzetti (1980, p. 29-52), Mario Erasmo (2004, p. 9-51) e James Boyle (2006, p. 36 seqq. e *passim*).

⁶ De origem campaniana, Cneu Névio (*Gnaeus Naevius* – 270-201 a.C.), o criador da *fabula praetextata*, além das duas obras citadas, foi o autor da primeira epopeia latina – um poema nacionalista intitulado *Bellum Punicum* (*A guerra púnica*), do qual restam fragmentos –, bem como de seis tragédias de assunto mitológico e de trinta e três comédias. Quinto Ênio (*Quintus Aeniús* – 239-169 a.C.), natural da Calábria, ao lado das *pretextatas* compôs uma epopeia de caráter histórico, *Annales* (*Anais*), treze tragédias, uma comédia, sátiras e poemas de caráter filosófico (BOYLE, 2006, p. 36-87).

convivais – é o caso de *Rômulo* e de *As sabinas*⁷ – e a focalização de temas político-militares coetâneos – o que se verifica em *Clastídio* e *Ambrácia*⁸.

No período republicano tardio e na época imperial, outros escritores romanos, tais como Pacúvio, Ácio, Cássio de Parma, Curiácio Materno, Pompônio Segundo⁹, também compuseram pretextas, mas das obras então produzidas só restaram os títulos e alguns escassos fragmentos¹⁰. Apenas permaneceu na íntegra para a posteridade a pretexto intitulada *Octávia* (*Otávia*¹¹), obra de autoria discutível¹², mas atribuída por vezes a Sêneca por ter sido encontrada em um manuscrito que continha as tragédias senequianas¹³. Escrita provavelmente na época dos Flávios, *Otávia* se constitui num texto bastante especial. Diferentemente do que ocorreu com outras pretextas, nas quais os autores se ocuparam com vitórias de generais romanos ou com material lendário de fundo histórico, o argumento, nesse drama, foi extraído de uma questão doméstico-política: o repúdio e a condenação de

⁷ Embora não se conheça cabalmente o assunto dessas pretextas, é possível que em *Rômulo* – uma espécie de canção de gesta, segundo Bayet (1965, p. 37 e 61) – se explorasse a morte do fundador da Cidade e, em *As sabinas*, o rapto das mulheres, ocorrido no início do reinado de Rômulo, segundo lenda histórica relatada posteriormente por Tito Lívio (1944, p. 29 seqq.).

⁸ Em *Clastídio*, o argumento seria provavelmente a vitória de Cláudio Marcelo sobre os gauleses, em 222 a.C.; em *Ambrácia*, a tomada da cidade homônima por Fúlvio Nobilior, em 189 a.C., durante a guerra da Etólia.

⁹ Pacúvio focalizou, em *Paulus* ou *Paullus* (*Paulo*), o triunfo de Paulo Emílio em Pidna, em 168 a.C.; Ácio dramatizou, em *Brutus* (*Bruto*) e *Aeneadae siue Decius* (*Enéadas ou Décio*), as vitórias de generais romanos sobre etruscos e samnitas, respectivamente; Cássio de Parma, no período republicano tardio, compôs uma pretexto também intitulada *Brutus* (*Bruto*); Curiácio Materno, no período imperial, sob o governo de Vespasiano, foi autor de *Cato* (*Catão*) e *Domitius* (*Domício*); Pompônio Segundo, que viveu sob os governos de Tibério, Cláudio e Calígula, escreveu *Aeneas* (*Eneias*).

¹⁰ Boyle (2006, p. 49-52; 83-87; 106-108; 117 seqq.; 123-124; 137-142; 158), em *An introduction to Roman tragedy*, apresenta alguns fragmentos de pretextas do período republicano, traduzindo e comentando versos – muitas vezes incompletos – do *Clastídio* e do *Rômulo*, de Névio; da *Ambrácia* e d'*As sabinas*, de Ênio; do *Paulo*, de Pacúvio; do *Bruto* e dos *Enéadas ou Décio*, de Ácio. Procedimento semelhante encontramos em *Roman tragedy, theatre to theatricality* de Mario Erasmio (2004, p. 9-51).

¹¹ Sugere-se, como leitura suplementar para obtenção de maiores informações sobre a pretexto remanescente, o estudo de Rolando Ferri, *Octavia: a play attributed to Seneca*, fruto da tese de doutoramento do autor (FERRI, 2003).

¹² Sobre a controversa questão da autoria de *Otávia* e, conseqüentemente, da época em que a pretexto teria sido composta, tem havido uma longa discussão. Do lado dos que admitiram que Sêneca tenha sido seu autor, podemos lembrar o nome de Francesco Giancotti (1954), que retomou o debate em meados do século XX, mencionando a posição de alguns de seus antecessores e contra-argumentando com eles, conforme o caso. Entre os que se recusaram a aceitar essa postura, invocando razões de ordem histórica e estilística, citamos Pierre Grimal (1955, p. 398-401), que resenhou a obra de Giancotti. Sugere-se, ainda, a esse respeito, a leitura de importantes artigos de Martin Carbone (1977, p. 48-67), M. Royo (1983, p. 189-200) e Joe Park Poe (1989, p. 434-459).

¹³ Segundo Léon Herrmann, que na primeira metade do século XX estabeleceu o texto das tragédias de Sêneca, traduziu-as e as estudou em profundidade, inclusive sob o aspecto ecdótico, *Octávia* não se encontrava presente no *Codex Etruscus*, que representa a chamada classe E dos manuscritos e é o mais importante dos códices que contém os textos trágicos senequianos. Encontrava-se em um manuscrito compilado provavelmente no século IV, que teria gerado a classe dos códices conhecida como classe A. Estes códices se caracterizam pela presença de interpolações e por apresentar as tragédias em uma ordem diversa da do *Etruscus* e com títulos diferentes. Conforme pareceres de estudiosos, endossados por Herrmann, entre as interpolações observadas nesse manuscrito estaria a da pretexto (SÊNEQUE, 1971, p. viii-xii).

Otávia, a primeira esposa de Nero, acusada de fomentar uma revolta junto ao povo e banida pelo Imperador para a ilha de Pandatária, onde deveria encontrar a morte.

Último e único exemplar da cadeia de pretextas que se estendeu pelo tempo, *Otávia* pode ser considerada a peça inaugural de uma nova série de dramas de tema romano, compostos a partir do século XVI.

O estudo da evolução do teatro nos mostra que, assim como ocorreu com os outros gêneros dramáticos, a pretexta se revitalizou no mundo ocidental durante o Renascimento, o período barroco e o neoclassicismo¹⁴. Foram muitos os teatrólogos que compuseram nessa época, obras dramáticas que exploram a história de Roma. Como exemplos eloquentes poderíamos lembrar Giangiorgio Trissino, Pietro Aretino, Giambattista Cinzio, Robert Garnier, Antoine de Montchrestien, Corneille, Racine, Shakespeare, Ben Jonson, Dryden, Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Voltaire¹⁵.

Os argumentos utilizados nas novas “pretextas” cobrem diferentes momentos que marcaram a vida romana, envolvendo inúmeros vultos históricos ou pseudo-históricos. Nelas surgem personagens como os Horácios, Lucrecia, Virgínia, Coriolano, Cipião, Catão, Cornélia, Mário, Sula, Pompeu, Júlio César, Marco Antônio, Bruto, Otávio, Cícero, Lívia, Cina, Sílio, Agripina, Nero, Britânico, Oto, Tito, Teodósio, Pulquéria e muitos outros, bem

¹⁴ Lembre-se que nos séculos XV e XVI, numerosas obras dramáticas latinas começaram a ser traduzidas em línguas modernas na Itália, na França e na Inglaterra, exercendo poderosa influência sobre os primeiros dramaturgos (HIGUET, 1949. p. 133 seqq.).

¹⁵ A lista de autores dessa época que exploraram o mundo romano em suas obras dramáticas é significativa. Na Itália, podemos citar, como autores de “pretextas modernas”, Giangiorgio Trissino, com *Sofonisba* (1515), Pietro Aretino, com *Orazia* (1546), e Giambattista Giraldo Cinzio, com *Cleopatra* (c.1545). Em Portugal, Sá de Miranda também escreveu uma *Cleópatra* (c.1557), hoje perdida em sua maior parte. Na França, podem ser citados os nomes de Etienne Jodelle, com *Cléopâtre captive* (1553), Marc Antoine Muret, com *Julius Caesar* (1554), Jacques Grévin, com *César* ou *Mort de César* (1558), Robert Garnier, com *Porcie*, (1568), *Cornélie* (1573) e *Marc-Antoine* (1578), Antoine de Montchrestien, com *Sophonisbe* (1596), Alexandre Hardy, com *Coriolan* (1600?), *Cornélie* (1609) e *Lucrece* (1616), Jean de Mairet, com *Sophonisbe* (1629) e *Marc-Antoine* (1630), La Calprenède, com *La mort de Mithridate* (1637), Scudéry, com *La mort de César* (1636), Bensérade, com *Cléopâtre* (1635), Pierre Corneille, com *Cinna* (1642), *Polyeucte* (1642), *La mort de Pompée* (1643), *Théodore* (1646), *Héraclius* (1647), *Nicomède* (1651), *Sertorius* (1662), *Sophonisbe* (1663), *Othon* (1664), *Attila* (1667), *Tite et Bérénice* (1670), *Pulchérie* (1672) e *Suréna* (1674), Tristram l’Hermite, com *La mort de Sénèque* e *La mort de Crispe ou les malheurs domestiques du grand Constantin*, (1645), Jean Rotrou, com *Saint Genest* (1646), Jean Baptiste Racine, com *Britannicus* (1669), *Bérénice* (1670) e *Mithridate* (1673), Thomas Corneille com *Bérénice* (1657), *La mort de Commode* (1658), *Maximien* (1662) e *La mort d’Annibal* (1669), Pradon, com *Regulus* (1688), *Germanicus* (1694) e *Scipion l’Africain* (1697), Philippe Quinault, com *Agrippa* (1663), Jean Campistron, com *Virginie* (1683), *Arminius* (1684), *Adrien* (1690), *Aétius* (1693) e *Pompéia*, e Antoine La Fosse, com *Manlius Capitolinus* (1698). Na Inglaterra, além de William Shakespeare, com *Julius Caesar* (c.1599), *Antony and Cleopatra* (1606/7) e *Coriolanus* (1608/9), mencionamos Samuel Daniel, com *Cleopatra* (1594), Thomas Lodge, com *The wounds of civil war* (c.1589), Ben Jonson, com *Sejanus* (1603) e *Catiline* (1611), Philip Massinger, com *The Roman actor* (1626), John Dryden, com *All for love or the world well lost* (1678) e Nathaniel Lee, com *Theodosius or the force of love* (1681). Na Espanha, temos Cervantes, com *La destrucción de Numancia* (c.1582), Lope de Vega, com *Honrado Hermano* (c.1623), e Calderón de la Barca, com *El segundo Escipión* (1683). No século XVIII, na França, na esteira do Iluminismo e prenunciando as ideias libertárias que adviriam com a Revolução Francesa, Voltaire compôs as tragédias *Brutus* (1730), na qual exalta a liberdade, e *La mort de César* (1735).

como figuras de estrangeiros, vinculados de alguma forma à história de Roma, quer na condição de aliados quer na de inimigos; é o caso de Massinissa, Sofonisba, Aníbal, Viriato, Surena, Nicomedes, Cleópatra, Mitridates, Átila, Berenice.

As pretextas, ressuscitadas, além de dominarem os séculos XVI e XVII e de entrarem pelo século XVIII, exerceram influência sobre o romance dito “histórico” que floresceu no século XIX¹⁶. No século XX, ao lado de manterem-se em textos dramáticos – em peças como *Caesar and Cleopatra* (*César e Cleópatra*), de Bernard Shaw (1901), *Caligula* (*Calígula*), de Albert Camus, (1944)¹⁷, *Der Horatier* (*O Horácio*), de Heiner Müller (1968) –, os temas romanos demonstraram seu poder no cinema¹⁸ e, por extensão, na televisão e na internet, chegando ao século XXI, em frequentes espetáculos teatrais que evocam obras da historiografia clássica escritas por Júlio César, Tito Lívio, Tácito, Plutarco, Suetônio, Dion Cassius e Apiano, entre outros historiadores da Antiguidade.

Ilustramos esse fenômeno lítero-teatral, que atesta a importância da recepção dos clássicos, com alguns comentários sobre peças baseadas na história de Roma, equivalentes, portanto, a “ressurreições” da velha *fabula praetexta*, apresentadas na cidade de São Paulo em nosso século.

Iniciamos nossas reflexões com referências a representações dos três dramas “romanos” de Shakespeare, levados à cena em traduções ou adaptações: *Julius Caesar* (*Júlio César*), *Antony and Cleopatra* (*Antônio e Cleópatra*) e *Coriolanus* (*Coriolano*).

Muito embora não possamos deixar de lembrar a importante apresentação do *Júlio César* que ocorreu em 1966, no Teatro Ruth Escobar, quando o texto integral da tragédia, em tradução de Carlos Lacerda, foi levado à cena numa *performance* inesquecível, sob a direção de Antunes Filho, com a participação de Juca de Oliveira, Aracy Balabanian, Jardel

¹⁶ Um importante romance que focaliza o mundo romano é *The last days of Pompeii* (*Os últimos dias de Pompeia*) (1834), de Edward Bulwer-Lytton. Foi adaptado para o cinema e filmado numerosas vezes: na Inglaterra, em 1901, com direção de Robert William Paul; na Itália, em 1908, pela Ambrosio Film, com direção de Arturo Ambrosio; em 1909, com direção de Giuseppe de Liguore; em 1913, de Enrico Vidali; em 1926, de Carmine Galloni; em 1949, de Paolo Moffa e Marcel l’Herbier; finalmente em 1959, em produção ítalo-hispânica-alemã, pela Cineproduzione Associate Transocean Film, com direção de Mario Bonard. Demonstra também alguma relação com o romance o filme *Pompeii* (*Pompeia*) (2014), dirigido por Paul Anderson. Outros romances do século XIX que geraram filmes de caráter histórico inspirados no mundo romano são: *Fabiola* (1854), do Cardinal Nicholas Wiseman, adaptado para o cinema e filmado na Itália em 1912, pela Cinés Films, com direção de Enrico Guazzoni; em 1917, pela Palatino, sob direção do mesmo Enrico Guazzoni; e em 1949, sob a direção de Alessandro Blasetti, em produção franco-italiana; *Ben-Hur* (1880), de Lewis Wallace, adaptado para o cinema e filmado nos Estados Unidos, em 1907-9, sob a direção de Sidney Olcott; em 1925, pela Metro Godwin-Mayer, sob direção de Fred Niblo; e em 1959, também pela Metro Goldwin-Mayer, sob direção de William Wyler; *Quo vadis?* (1894), de Henryk Sienkiewicz, adaptado para o cinema e filmado numerosas vezes: na França, em 1901, pela Pathe-Zecca; na Itália, em 1912, pela Cinés Films, com direção de Enrico Guazzoni; em 1924, pela Palatino, em produção ítalo-alemã, com direção de Arturo Ambrosio e George Jacoby; nos Estados Unidos, em 1951, pela Metro Goldwin-Mayer, com direção de Mervyn Le Roy (CANO; LORENTE, 1985, p. 122 seqq.).

¹⁷ Composta entre 1938 e 1941, a peça de Camus foi publicada em 1944, tendo sido representada pela primeira vez em 1945, em Paris, no Théâtre Hébertot (CAMUS, 1977, p. 11).

¹⁸ Cano e Lorente (1985, p. 123-89) listam, em sua obra *Espectacle, amor i martiris al cinema de romans*, 185 filmes realizados de 1896 a 1972, baseados em fatos históricos ocorridos no mundo romano.

Filho, Sadi Cabral, Raul Cortez e Glória Menezes, entre outros, partimos para comentários sobre os espetáculos mais recentes (MAGALDI; VARGAS, 2000, p. 368).

Em agosto de 2006, foi apresentada pelo Grupo Párias, no Teatro Fábrica, uma adaptação do *Julius Caesar*, feita por Beatriz Bolonha, sob direção da própria adaptadora. Em 2015, de setembro a outubro, foi encenado, no Teatro Porto Seguro, o drama *Caesar – Como construir um império*, uma nova adaptação do texto shakespeariano, realizada e dirigida por Roberto Alvim, e protagonizada por Caco Ciocler e Carmo Dalla Vecchia. Essa adaptação – que pretendeu ser uma releitura da tragédia – reduziu suas dimensões, concentrando-se a ação no desempenho dos dois atores que acumularam vários papéis, sem que se deixasse de registrar nas falas a essência daquilo que a obra original oferece.

O *Julius Caesar* de Shakespeare – uma legítima herança dos clássicos, que lhes atesta a receptividade em tempos modernos –, se constitui num texto rico e complexo. Composto provavelmente em 1599 e representado pela primeira vez nesse ano¹⁹, foi associado a Hamlet, por seu tom e conteúdo, e é considerado uma tragédia de reflexão.

O tema da peça é a morte de Júlio César, fato histórico bem documentado e, segundo Ribner e Kittredge (1971, p. 1006), o evento mais conhecido da história romana, durante todo o Renascimento. Conforme a crítica, a fonte principal de Shakespeare para a composição da tragédia foi as *Bíoi parálleloi (Vidas paralelas*²⁰), de Plutarco, um conjunto de vinte e três pares de biografias de personalidades gregas e romanas com alguma afinidade, seguido de quatro biografias isoladas, escrito entre 96 e 117 a.D. A publicação da tradução das *Vidas paralelas*, na Inglaterra, em 1579, feita por Thomas North a partir da tradução francesa de Jacques Amyot, deu um grande impulso à divulgação de fatos da história antiga que se prestavam a encenações teatrais.

Em *Julius Caesar*, Shakespeare se inspira, sobretudo, na biografia de Júlio César contida nas *Vidas paralelas* (PLUTARQUE, 1994, p. 181-263), texto que apresenta muitos pontos comuns com a que se encontra em *A vida dos doze Césares*²¹, de Suetônio (1998, p. 19-87), também utilizada pelo teatrólogo como fonte. Além dessas obras, é possível que Shakespeare ainda se tenha valido, como material de apoio, de *As guerras civis*, de Apiano, e possivelmente da *História romana*, de Dion Cassius, de cartas escritas por Cícero a Ático após o assassinio de César, das *Filípicas*, de Cícero, e da *Farsália*, de Lucano.

O texto shakespeariano é muito próximo do que foi escrito por Plutarco. No primeiro ato, valendo-se da biografia de César e, em escala menor, da de Bruto, o dramaturgo explora alguns fatos que precederam a morte do governante e que são mencionados tanto pelo historiador grego como por Suetônio: as atitudes do povo e dos políticos em relação a César, o tríplice oferecimento de uma coroa de rei a ele e a recusa, a celebração dos *Lupercalia* em Roma, a advertência de um adivinho sobre os idos de março, o diálogo que se trava entre Bruto e Cássio, as referências à ocorrência de prodígios. No

¹⁹ Há referências à peça feitas por Thomas Platter, viajante suíço que esteve na Inglaterra em 1599 (RIBNER; KITTREDGE, 1971, p. 1006).

²⁰ Cf. SHAKESPEARE, 1952, p. 82-145.

²¹ Não se conhece o título original da obra de Suetônio. Talvez fosse *De uita duodecim Caesarum libri VIII (Sobre a vida dos doze Césares, em oito livros)*, conforme sugere Chevallier (1968, p. 251).

segundo ato, Shakespeare se vale principalmente da “vida” de Bruto, destacando-se os diálogos entre ele e Pórcia, sua esposa, travados na propriedade do casal, e as conversas mantidas pelos conjurados. Nas últimas cenas, o teatrólogo volta a basear-se no relato sobre a vida de César ao mencionar o sonho de Calpúrnia, o pedido por ela feito ao esposo para que ele não fosse ao Senado e a negação do governante. Chega-se ao terceiro ato, com a entrega de um bilhete a César por intermédio de um mensageiro, a nova advertência do adivinho, a chegada ao Senado e o assassinio perpetrado por um grupo de romanos. A fonte continua a ser a biografia de César. E aqui uma curiosidade. Plutarco descreve a agressão levada a termo pelos conspiradores armados de punhais, as reações de César e a aproximação de Bruto, o último a atingi-lo. Para o historiador, César, ao ver o filho adotivo chegar para feri-lo, cobre a cabeça com a toga e se deixa cair, ensanguentado, aos pés da estátua de Pompeu. No texto de Shakespeare, entretanto, a agressão ocorre de surpresa, quando os conjurados se aproximam de César e o agridem sem que nenhum faça uso da palavra. Ao ver Bruto chegando depois de todos os outros, com um punhal na mão, César se dirige a ele, dizendo-lhe em latim: “*Et tu, Brute!*” (“Também tu, Bruto!”). Nesse momento Shakespeare se aproxima de Suetônio que, ao relatar o ocorrido, menciona a mesma frase, agora dita em grego, dirigida por César a Bruto: *Kai su téknon?* (“Também tu, meu filho?” – Suet. *Caes.* 82²²). Além de terem o mesmo sentido e a mesma construção, a frase em latim no texto em inglês evoca a expressão em grego no texto latino.

Shakespeare termina o terceiro ato da tragédia, explorando a reação dos conjurados ante a morte do prócer e a confusão que se estabeleceu no Senado e na cidade. Retorna, pois, ao texto de Plutarco, e forja o elaborado discurso de Bruto a que o historiador simplesmente alude. Quanto ao discurso de Marco Antônio – um dos trechos mais conhecidos da tragédia shakespeariana –, entrecortado por intervenções dos cidadãos e culminando com a abertura do testamento de César, pode-se creditá-lo ao talento do bardo inglês. É um longo desenvolvimento de uma pequena referência plutarquiana contida na biografia de Bruto. Para os dois últimos atos que envolvem a formação do primeiro triunvirato, as dissensões entre os conspiradores, as aparições do fantasma de César, a batalha de Filipos, as mortes de Cássio e Bruto, Shakespeare continua a basear-se no texto de Plutarco²³.

Há muitos elementos, na tragédia shakespeariana, entretanto, que revelam a criatividade do teatrólogo e sua originalidade. Lembramos, como exemplos, além da composição dos magníficos discursos citados, a cuidadosa caracterização dos personagens masculinos e femininos – sobretudo a de Pórcia e Bruto, torturados por conflitos interiores –, bem como o cuidado com os níveis de fala e com toda a elaboração poética do texto.

²² Cf. SUETÔNE, 1963.

²³ As comparações entre os textos de Shakespeare e Plutarco são indicadas por Verity (SHAKESPEARE, 1952, p. 160-185). Ver também MARTINDALE; MARTINDALE, 1994, p. 121 seqq.

Por suas características e qualidades, a tragédia *Julius Caesar* obteve o favor da crítica, foi traduzida e representada em numerosas línguas e atingiu por várias vezes o grande público por intermédio de traduções e adaptações teatrais e de filmes cinematográficos²⁴.

A segunda tragédia “romana” de Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, também foi representada em São Paulo no século XXI. De setembro a outubro de 2006, sob a direção de Paulo José, com Maria Padilha, Adriano Garib e Leonardo Brício no elenco, o público paulistano teve a oportunidade de assistir no teatro do Sesc Vila Mariana à encenação da obra, em tradução de Geraldo Carneiro, com adaptações. Alguns anos antes, em novembro de 1995, a peça havia sido representada na língua original, no Sesc Consolação, num espetáculo legendado dirigido por Vanessa Redgrave, do Moving Theatre, de Londres, que também atuou no espetáculo, desempenhando o papel da personagem principal. O objetivo da companhia multiétnica então liderada pela atriz – a produção de um teatro que fosse “o reflexo das contradições e dos problemas dos tempos em que vivemos”, conforme reza seu Estatuto²⁵ –, determinou a escolha do texto shakespeariano que, por sua atualidade, permitiu aos espectadores o contato com uma obra elisabetana que alia um caso de amor a guerras, lutas pelo poder e ambição desmedida, focalizando as diferenças humanas e os preconceitos, valorizando a ousadia feminina, capaz de, num ato de coragem, optar pela morte quando necessário, e trazendo de volta a nossos dias um episódio crucial da história romana.

Composta por Shakespeare entre 1606 e 1607, *Antony and Cleopatra* toma por ponto de partida a ligação entre Marco Antônio e a rainha egípcia e chega à derrota das forças por eles lideradas, procurando acentuar não só a relação amorosa existente entre ambos, mas também, e sobretudo, a vida da época, com suas conspirações e lutas. Embora não possa ser considerada apenas como uma espécie de continuação do *Julius Caesar*, *Antony and Cleopatra* volta a trazer ao público importantes personagens históricos, presentes no primeiro drama, ao focalizar o momento em que, já desfeito o segundo triunvirato, Otávio e Marco Antônio se desentendem, dando ocasião à batalha de Actium, ocorrida em 31 a.C., quando a vitória de Otávio sobre as forças de seu oponente, que se aliara a Cleópatra, ocasionou a morte do casal e o desabrochar do chamado período imperial.

A principal fonte utilizada por Shakespeare nessa tragédia foi a biografia de Antônio (PLUTARCH, 1994), presente nas *Vidas paralelas*, na qual são explorados fatos ocorridos em Roma a partir dos idos de março. Muito embora algumas peças teatrais versando sobre a

²⁴ O primeiro filme baseado na tragédia shakespeariana foi *La mort de Jules César*, produzido na França em 1907 por Georges Méliés, precursor da arte cinematográfica, produtor e diretor de mais de 500 filmes e criador de “efeitos especiais” no cinema. A ele se seguiram, nos Estados Unidos, o *Julius Caesar* da Vitagraf (1908), sob a direção de William V. Ranous; na Itália, o *Giulio Cesare* (também intitulado *Bruto*) da Pasquali Film (1909), dirigido por Giovanni Pastrone; na Inglaterra, o *Julius Caesar* da Charles Urban Trading Company (1910), sob a direção de Theo Bouwmeester, bem como o *Julius Caesar* da F. R. Benson Company (1912), dirigido por F. R. Benson; nos Estados Unidos, o *Julius Caesar* produzido pela M.G.M. (1953) e dirigido por Joseph L. Manckiewicz; na Inglaterra, o *Julius Caesar* da Commonwealth United (1970), com direção de Stuart Burge (CANO; LORENTE, 1985, p. 123-189).

²⁵ Os dados referentes ao Estatuto constam do programa do espetáculo (*Antony & Cleopatra de William Shakespeare*. SESC, 1995, p. 10).

trágica história dos amantes tivessem sido publicadas e representadas anteriormente²⁶, só se tem certeza de que Shakespeare conhecia a *Cleopatra* de Giambattista Cinzio, editada na Itália, em 1545, uma vez que alguns nomes próprios de personagens são idênticos ou semelhantes nas duas peças e diferentes das formas fornecidas por Plutarco.

A dependência de Shakespeare em relação ao historiador grego é bastante peculiar: em alguns momentos o texto do dramaturgo se aproxima bastante do de Plutarco, de quem ele utilizou também o plano da história, mas há numerosas passagens totalmente originais.

Confrontado com as obras que anteriormente haviam tratado do mesmo assunto, o drama de Shakespeare revela a excelência do teatrólogo inglês ao criar uma obra na qual se unem a beleza literária e um nítido caráter político.

A terceira “pretexto” composta por Shakespeare – *Coriolanus* – foi objeto de duas adaptações nos últimos anos, dando origem a dois diferentes espetáculos. O primeiro foi apresentado em 2013, nos meses de setembro e outubro, quando, sob a direção de Esther Góes, foi levada à cena, no Sesc Bom Retiro, uma adaptação da peça, realizada por ela e por Ariel Borghi, com a participação dos próprios adaptadores como atores.

Outra versão foi oferecida ao público entre junho de 2017 e julho de 2018, pela Cia. Ocamorana. A encenação da peça, sob a direção de Márcio Boara, ocorreu em três temporadas, em diferentes casas de espetáculo²⁷: no Teatro Arthur Azevedo, no João Caetano e no Alfredo Mesquita²⁸.

O *Coriolanus* de Shakespeare, cuja data de composição é incerta, bem como as de suas primeiras representações²⁹, se inspira na história do general romano Caio Márcio Coriolano, que supostamente teria vivido em Roma no século V a.C. Em relação às fontes utilizadas pelo dramaturgo inglês, a principal foi a biografia de Coriolano, contida nas *Vidas paralelas* de Plutarco e baseada provavelmente em Tito Lívio (1944, p. 253–273) que, no segundo livro da *História romana*³⁰, explora os acontecimentos tratados no enredo dramático.

Embora atualmente se considere Coriolano um herói semilendário, Plutarco o apresenta como um general patrício que, embora se tenha destacado na guerra contra os volscos, foi acusado pelos romanos de aspirar à tirania, sendo em decorrência processado e

²⁶ Antes de *Anthony and Cleopatra* haviam sido publicadas a *Cleopatra* de Giambattista Girdali Cinzio, na Itália, em 1545, a *Cléopâtre* de Etienne Jodelle, na França em 1552, a *Cleópatra* de Sá de Miranda, em Portugal, em 1557, o *Marc Antoine* de Robert Garnier, na França, em 1578, e a *Cleopatra*, de Samuel Daniel, na Inglaterra, em 1594.

²⁷ As representações no Teatro Arthur Azevedo ocorreram de 30 de junho a 30 de julho de 2017; no Teatro João Caetano, de 15 de março a 8 de abril de 2018; no Teatro Alfredo Mesquita, de 01 de junho a 01 de julho de 2018.

²⁸ À guisa de informação suplementar lembramos que, em 1973, a tragédia *Coriolano* havia sido representada em São Paulo no Teatro Municipal, pela Cia. Paulo Autran, sob direção de Celso Nunes, com Paulo Autran e Henriette Morineau como personagens principais.

²⁹ Acredita-se que a tragédia *Coriolanus* tenha sido uma das últimas peças dramáticas de Shakespeare, escrita talvez entre 1608 e 1609. É provavelmente posterior, portanto, à tragédia *Coriolan*, escrita pelo teatrólogo francês Alexandre Hardy, por volta de 1600, mas o dramaturgo inglês certamente não a conheceu, uma vez que a tragédia francesa só foi publicada em 1625 (RIBNER; KITTREDGE, 1971, p. 1375).

³⁰ Em geral se traduz por *História romana* ou *História de Roma* a monumental obra de Tito Lívio (*Ab Vrbe condita libri*), composta originalmente por 142 livros; desses livros se perdeu uma parte bastante significativa da qual se têm informações por meio de resumos (*periochae*).

exilado. Desgostoso, aliou-se aos inimigos, cujo exército passou a conduzir, dirigindo-se com eles a Roma e submetendo as cidades que estavam em seu caminho. No entanto, cedendo a súplicas de sua mãe e de sua esposa, abandonou o exército e refugiou-se em Âncio, onde foi morto pelos volscos.

Shakespeare teatraliza o relato de Plutarco, condensando a história, diminuindo ou aumentando a importância de certos fatos e eliminando alguns detalhes. Na composição de personagens, trabalha com sua criatividade, exagerando a rude arrogância do general, criando a figura do jovem Márcio, filho de Coriolano, e fazendo de Volúmnia, a mãe do herói, uma figura feminina da maior importância, que exercia grande influência sobre o filho e era capaz de persuadi-lo com facilidade.

As criações e os anacronismos observados nas tragédias romanas de Shakespeare não as tornam “inféis” às fontes clássicas. Ao contrário, valorizam a herança recebida dos antigos, mostrando como, através dos tempos, o material histórico elaborado na Antiguidade foi recebido pelos “modernos”, fazendo-se presentes até hoje no teatro por meio dos diferentes recursos e suportes dos quais dispomos atualmente.

Acrescentamos às apresentações da “trilogia romana” shakespeariana a do poema narrativo *The rape of Lucrece* (*A violação de Lucrecia*), encenado pela Royal Shakespeare Company, em adaptação realizada e dirigida por Elizabeth Freestone e Feargal Murray e interpretada por Camille O’Sullivan. Trazido a São Paulo em abril de 2014 e representado com legendas em português no Teatro Paulo Autran, no Sesc Pinheiros, o poema, com quase dois mil versos, composto em 1549 e transformado em peça teatral, é ambientado na Roma Antiga, na época dos reis, e relata a história de Lucrecia, contada magistralmente por Tito Lívio (1944, 153-163) no primeiro livro da *História romana* (1, 57-59) e também evocada por Ovídio nos *Fastos* (2, 685-852). De acordo com o historiador, a bela e virtuosa dama de Colácia foi violentada, numa noite, por Sexto Tarquínio, o filho do rei Tarquínio, o Soberbo. Ao amanhecer, Lucrecia mandou chamar o esposo e o pai, ausentes num campo de batalha, relatou-lhes o acontecido e se apunhalou, a fim de lavar sua honra com sangue. A reação do povo diante do fato causou a deposição e o exílio do rei, a morte do estuprador e a instalação da república em Roma em substituição ao antigo regime político³¹.

A fonte principal utilizada por Shakespeare para a elaboração do poema foi, sem dúvida, a obra de Tito Lívio, mas também se observa no texto certa influência de Ovídio e possivelmente da *Legend of good women*, de Chaucer³².

³¹ A história de Lucrecia se popularizou no decorrer dos tempos. Santo Agostinho comparou a dama colatina com mulheres cristãs em *Cidade de Deus*, obra publicada no século V; Dante a ela se referiu na *Divina comédia*, no canto IV do “Inferno”, e o próprio Shakespeare aludiu a ela em *Titus Andronicus*, *As you like it*, *Twelfth night* e *Macbeth*. O assunto foi explorado por pintores como Ticiano, Rembrandt, Rafael, Botticelli, Cranach, Dürer, Veronese e outros, e inspirou o drama de André Obey, *Le viol de Lucrece*, de 1931, que, por sua vez, foi adaptado pelo libretista Ronald Duncan para a ópera *The rape of Lucretia*, de Benjamin Britten, em 1946.

³² Nesse longo poema composto por Geoffrey Chaucer no século XIV, com base em obras de Virgílio, Ovídio e Higino, entre outros, o poeta relata a história de dez mulheres presentes em textos clássicos: Cleópatra, Tisbe, Dido, Hipsipile, Medeia, Lucrecia, Ariadne, Filomela, Fílis e Hipermnestra.

Dando um salto no tempo, partimos para considerações sobre obras dramáticas modernas, baseadas em textos históricos latinos, representadas recentemente em São Paulo, em traduções ou adaptações.

Entre novembro de 2008 e fevereiro de 2009, foi encenada no Sesc Pinheiros, a peça *Calígula*, de Albert Camus, em tradução de Dib Carneiro Neto.

O mesmo espetáculo, que contou com a direção de Gabriel Villela, tendo Thiago Lacerda no papel-título, foi rerepresentado de novembro a dezembro de 2010, no Teatro Vivo³³, depois de ter passado por Brasília, Campo Grande, Porto Alegre, Vitória, Salvador, Natal, Recife, Rio de Janeiro e Fortaleza e de ter sido contemplado com os Prêmios *Contigo! 2009* de melhor espetáculo do ano e melhor ator.

Em outubro e novembro de 2010, outra versão do *Calígula* de Camus foi levada ao palco pelo Núcleo 1408 da Cia. de Teatro e Invenção, no Teatro Coletivo, traduzido por Paulo de Tharso, dirigido por Rui Xavier e interpretado por Daniel Sommerfeld e Hévellin Gonçalves. Nessa encenação contou-se com a utilização de projeções e danças que procuraram simbolizar os desejos do Imperador.

A fonte principal para o texto de Camus foi, sem dúvida, a biografia de Calígula encontrada em *A vida dos doze Césares* de Suetônio (2002, p. 243-291). O biógrafo, por sua vez, cita as fontes que consultou para escrever essa parte da obra e reclama da diversidade das informações que obteve, mas, apesar disso, ele conseguiu debuxar um perfil extraordinário para caracterizar o governante: um homem e um monstro. Um homem afável, querido e amável: o “príncipe desejado” – *exoptatissimus princeps* – e ao mesmo tempo um monstro feroz e depravado (SUETÔNIO, 2002, p. 250-253) que, ao lado de amar espetáculos, jogos e apresentações teatrais e de distribuir alimentos à população, mandava assassinar pessoas – às vezes com requintes de crueldade –, determinava atos de tortura, praticava incestos com as irmãs, aproveitava-se de mulheres de todas as castas, inclusive de esposas de amigos, exigia que o povo passasse fome, quando isso lhe aprazia, fechando os celeiros da Cidade, mandava que se alimentassem as feras do circo com prisioneiros vivos, aliava, como diz Suetônio, “à monstrosidade de seus atos a atrocidade de seus propósitos”, mantendo-se impassível e considerando a impassibilidade como o principal traço de seu caráter.

Diante desse quadro e valendo-se provavelmente de uma fonte tão rica, não teria sido problema para Albert Camus utilizar a figura do imperador demente como protagonista de uma peça que deveria pôr em evidência a “filosofia do absurdo” de forma chocante: nada tem sentido; assemelhar-se aos deuses é ser irracional, injusto e imoral.

Publicado em 1944, o drama *Calígula* se divide em quatro atos e apresenta, como personagens históricos, o próprio Calígula, Cesônia, sua mulher, e Quéreas, que, segundo Suetônio (2002, p. 289), era um velho tribuno de uma coorte pretoriana, que participou do

³³ Houve três encenações anteriores do *Calígula* de Camus em São Paulo. Em 1962, Sérgio Cardoso apresentou a peça no Teatro Bela Vista, desempenhando o papel principal. Nesse mesmo ano, o diretor e ator francês Maurice Jacquemont, em visita à cidade de São Paulo, a encenou em versão original (MAGALDI; VARGAS, 2000, p. 420). Em 1992, de agosto a dezembro, uma nova encenação ocorreu no Teatro Maria Della Costa, sob a direção de Djalma Limongi Batista, com Edson Celulari como protagonista. Esse espetáculo foi rerepresentado em outubro de 1993, dessa vez no Teatro Artur Azevedo.

assassínio do imperador. Os demais são figuras fictícias com nomes romanos ou gregos (Hélicon, Cipião, Metelo, Lépido, Otávio, Múcio) e personagens anônimos (guardas, servidores, poetas, um velho, uma mulher). No texto de Camus, porém, há muitas referências a fatos mencionados por Suetônio: o desaparecimento de Calígula após a morte de Drusila, sua irmã e amante, o olhar estranho do imperador, a ligação com Cesônia, as condenações, as execuções, a demência, a conspiração, a sonegação de alimentos para o povo, a participação em espetáculos, os disfarces, o desprezo por todos, a monstruosidade de uma personalidade.

Em fevereiro e março de 2008, havia sido representada, em São Paulo, na Casa Café e Teatro, outra peça focalizando a figura do imperador demente: *A decadência do Império Romano de Calígula*, uma “releitura” realizada por Heberth Bezerril, que também dirigiu o espetáculo e dele participou como personagem. A novidade, dessa vez, foram as cenas fortes e a focalização de relações homoeróticas entre o imperador e Tibério Gemelo, neto de Tibério por este adotado como filho e sucessor, juntamente com Calígula, seu sobrinho-neto. Tais relações não são documentadas: o que se sabe é que Calígula concedeu a Gemelo o título de “Príncipe da Juventude”, no dia em que este recebeu a toga viril, mas que algum tempo depois, inesperadamente, mandou um tribuno militar assassiná-lo (SUETÔNIO, 2002, p. 254 e 261).

Passando adiante, focalizamos mais um espetáculo inspirado na história romana e representado em São Paulo no século XXI. Falamos das *Memórias de Adriano*, monólogo levado à cena na Sala Jardel Filho, do Centro Cultural São Paulo, de janeiro a fevereiro de 2016, e reapresentado em junho do mesmo ano no Sesc Ipiranga. O monólogo, que se configura como uma carta imaginária do imperador Adriano³⁴ a Marco Aurélio, seu filho adotivo e futuro sucessor, é uma adaptação do romance homônimo, de Marguerite Yourcenar, realizada por Thereza Falcão, que nela conservou vários trechos da obra original. Interpretado por Luciano Chirolli e dirigido por Inez Viana, mostra Adriano que, ao sentir-se próximo da morte, relata a história de sua existência, fazendo considerações sobre a vida, o amor, o homoerotismo, a amizade, o poder, a guerra, a justiça, a escravidão, o dinheiro e a corrupção.

Marguerite Yourcenar (1903-1987), romancista, poeta e memorialista de origem belga, publicara seu primeiro romance *Alexis ou le traité du vain combat* (*Alexis ou o tratado do vão combate*) em 1929, mas se tornou realmente famosa a partir de 1951, com a edição de *Mémoires d'Hadrien*, texto que começou a ser composto em 1924 e só foi concluído depois de 27 anos, tendo sido reescrito várias vezes. Para redigi-lo a autora se dedicou a uma exaustiva pesquisa e recorreu a uma ampla bibliografia. Conforme indicações em nota apresentada no final do livro (YOURCENAR, 1980, p. 322), foram suas principais fontes a *História romana* de Dion Cassius, que tem um capítulo consagrado ao Imperador, e a *Vida de*

³⁴ Tendo vivido entre 76 e 138 de nossa era, Adriano - *Publius Aelius Traianus Hadrianus* - governou o Império Romano por 21 anos, de 117 até sua morte.

Adriano, bem como a *Vida de Élio César*, de Eparciano, encontradas na *Historia Augusta*³⁵. São os clássicos do passado manifestando-se numa obra literária moderna. Além dessas fontes a autora se valeu de detalhes coligidos nas biografias de Antonino e Marco Aurélio, também contidas na *Historia Augusta*, na *Consolação* endereçada a Adriano pelo filósofo neopitagórico Numênio³⁶, em textos fúnebres compostos por ocasião da morte de Antínoo, amigo do imperador, e em cartas, fragmentos de discursos e relatórios escritos pelo próprio Adriano.

O romance de Yourcenar – de grande intensidade dramática e revelando-se como poderoso elemento de recepção de clássicos – forneceu o material para a adaptação dramaturgica de Thereza Falcão, na qual o imperador, ao dirigir-se a Marco Aurélio, procura mostrar-lhe acima de tudo que o amor é mais importante que o poder, o que valoriza, no texto dramático, a relação que existiu entre Adriano e Antínoo, muito embora, conforme M. E. Menezes (2016, p. C3) não sejam obscurecidas as reflexões sobre a justiça e a beleza que permeiam o texto.

Em agosto de 2017, no Teatro Ágora, foi apresentado mais um espetáculo cujo assunto foi extraído da história de Roma: uma sessão especial destinada a comemorar os quase vinte anos de encenações do monólogo *Horácio*, de Heiner Müller, adaptado, dirigido e representado por Celso Frateschi, que inseriu no texto alguns fragmentos de Shakespeare e Bertolt Brecht. As primeiras representações da peça haviam ocorrido em outubro de 1999 e, de lá para o presente, por muitas vezes, esporadicamente, o público teve oportunidade de assistir a *performances* do texto. Em 2014 e 2015, Celso Frateschi interpretou o monólogo em diversas escolas de teatro da Grande São Paulo, numa turnê que cobriu várias cidades tais como Jandira, São Bernardo, Poá, Guarulhos, Santo André, Embu das Artes, Barueri, Taboão da Serra, sempre promovendo debates esclarecedores com estudantes depois das apresentações³⁷.

O texto de Heiner Müller, publicado em 1968, tem como fonte o episódio referente à luta dos Horácios e Curiácios relatada por Tito Lívio (1944, p. 61-75) no primeiro livro da *História romana*. Segundo a lenda, como Roma e Alba estivessem prestes a entrar em guerra, seus governantes estabeleceram por meio de um acordo que, em lugar de dois exércitos, apenas se confrontariam três guerreiros de cada lado, evitando-se, assim, muitas mortes. Ao vencedor do confronto corresponderia a vitória de sua cidade e o decorrente poder sobre a outra. Três irmãos Horácios e três Curiácios foram sorteados para defenderem Roma e Alba respectivamente. Após as primeiras escaramuças o último romano venceu o último albano e voltou triunfante para Roma, mas foi recebido com lágrimas e gritos por sua irmã, noiva de

³⁵ A *Historia Augusta* é uma coletânea de 30 biografias de imperadores que sucederam aos primeiros doze Césares (de Adriano a Gordiano [117-244] e de Valeriano a Carino [253-285] havendo uma lacuna entre 244 e 253). Essas biografias foram escritas possivelmente no final do século IV por vários autores (Élio Eparciano, Júlio Capitolino, Vulcácio Galicano, Élio Lamprídio, Trebélíio Polião e Flávio Volpisco Siracusano).

³⁶ Numênio de Apameia era um filósofo neopitagórico que viveu na Síria e em Roma no século II e que exerceu grande influência sobre o neoplatonismo, especialmente sobre Plotino.

³⁷ Em abril de 2012, o *Horácio* foi também encenado por jovens estudantes no TUSP, sob direção coletiva, sendo Eduardo Coutinho o Professor Orientador e Juliana Jardim a Orientadora convidada.

um dos Curiácios mortos. Revoltado com a reação da jovem, o Horácio a mata, dando ocasião a uma consternação geral e a um amplo debate sobre heroísmo e culpa.

Reescrevendo o relato liviano, Heiner Müller aproveitou a oportunidade para discutir questões relativas a moral e patriotismo, deixando entrever, no entanto, a força da intertextualidade. Conforme Ingrid Koudela, “A obra de Heiner Müller mostra um autor cujo traço é marcado pela reescritura da literatura. O ‘diálogo com os mortos’ se faz como numa via de mão dupla, na medida em que, participando na história da recepção da literatura, o texto convive também com a posteridade” (KOUDELA, 1997, p. 185).

A receptividade do público presente nos espetáculos comprova a modernidade de uma obra dramática que encontrou suas raízes no velho mundo clássico e continua a trazer o passado para o presente, sempre com o maior sucesso.

Para complementar nossos comentários sobre espetáculos que ecoam de alguma forma a velha pretexto latina, realizados no século XXI, em São Paulo, lembramos as apresentações da ópera *La clemenza de Tito* (*A clemência de Tito*) e do balé *Spartacus* (*Espártaco*), ambas em 2015.

A clemência de Tito, com música de Mozart³⁸, sobre libreto de Caterino Mazzola, adaptado de Pietro Metastasio³⁹, foi apresentada no Theatro São Pedro, em fevereiro de 2015, com direção de Marcelo de Jesus e Malu Gurgel. Metastasio (1698-1782) foi o mais importante libretista do século XVIII, tendo composto mais de uma centena de obras, aí incluídos libretos de óperas e textos de canções, cantatas e oratórios. Vários de seus libretos tomam por base fatos da história romana. *A clemência de Tito*, musicada por 43 diferentes compositores, entre os quais, Gluck (1752, Nápoles), Scarlatti (1757, Veneza) e

³⁸ Os compositores de óperas se valeram muitas vezes de temas históricos romanos em suas obras. Monteverdi, um dos primeiros a dedicarem-se ao novo gênero musical, depois de ter criado óperas de assunto mitológico, compôs *L'incoronazione di Poppea* (1642), baseada na *Otávia* e provavelmente na vida de Nero, presente em *A vida dos doze Césares* de Suetônio; Händel compôs *Giulio Cesare* (1724); Vivaldi, *Tito Manlio* (1719); Mozart, *Lucio Silla* (1772), além de *A clemência de Tito* (1791); Arrigo Botto, *Nerone* (1924).

³⁹ Pietro Metastasio é o pseudônimo de Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi (1698-1782), poeta, dramaturgo e libretista, considerado como o reformador do melodrama italiano, ao valorizar o conteúdo histórico e filosófico dos textos operísticos e não apenas a música e a execução. Autor de um grande número de libretos, posteriormente musicados, além de *A clemência de Tito*, escreveu outros textos baseados em fatos da história romana tais como *Adriano na Síria*, *Coriolano em Roma*, *Ézio em Roma*. Essas óperas foram apresentadas, nos séculos XVIII e XIX, não só no mundo europeu, mas também no Rio de Janeiro e em São Paulo, Recife, Cuiabá, Belém, Vila Rica. Cf. BRESCIA; LINO, 2013, p. 38. Para a cronologia dos espetáculos referidos veja-se BUDASZ, 2008, p. 187-199. Os libretos de Metastasio foram musicados por numerosos compositores e traduzidos em várias línguas. Em Portugal o principal tradutor de suas obras foi Francisco Luiz Ameno (Vejam-se ABALADA, 2011 e PASQUALE, 2007).

Mozart (1791, Praga)⁴⁰, mereceu apresentações em São Paulo desde a época colonial⁴¹. Baseado provavelmente na biografia de Tito, contida em *A vida dos doze Césares*, de Suetônio (2002, p. 481-494), mas recheado de possíveis elementos ficcionais, que permeiam os fatos históricos apresentados, o enredo da ópera explora questões afetivas que envolvem o imperador, relacionadas com sua tumultuada vida amorosa, focalizada por Corneille e Racine, teatrólogos franceses do século XVII, em suas obras *Tite et Bérénice* e *Bérénice*, respectivamente.

A suavidade e a generosidade de Tito, que lhe valeram o título de “Delícias do gênero humano”, são qualidades mencionadas por outros historiadores⁴² e justificam o título da ópera.

Quanto ao bailado *Spartacus*, apresentado em São Paulo no Teatro Bradesco em junho de 2015, pelo Ballet Bolshoi⁴³, é uma criação musical de Aram Khachaturian, composta em 1954 e galardoada no mesmo ano com o Prêmio Lenin. Apresentado pela primeira vez em 1956, o balé, coreografado por diferentes especialistas no correr dos tempos, se compõe de três atos nos quais se relatam pela dança e pela música os fatos que marcaram a história do gladiador trácio, desde sua chegada a Roma, sua venda como escravo e sua liderança sobre os gladiadores até sua morte, quando as forças de Crasso venceram os escravos rebelados. Conforme Catherine Salles (1990, p. 45-51), as principais fontes para o conhecimento dessa história – permeada por incidentes de difícil comprovação – são a biografia de Crasso, presente nas *Vidas paralelas* de Plutarco, “As guerras civis”, de Apiano, contidas em sua *História romana*, a *Bibliotheca historica*, de Diodoro da Sicília, e a *História romana*, de Floro.

Em 1953, um ano antes da premiação de Khachaturian, Haward Fast⁴⁴, que publicara em 1952 seu romance *Spartacus*, havia recebido o Prêmio Stalin da Paz por suas ideias e pelas obras literárias que havia composto. O romance foi a base para o filme

⁴⁰ Entre os principais compositores que musicaram *A clemência de Tito*, além de Gluck, Scarlatti e Mozart, lembramos os nomes de Antonio Caldara, em Viena (1734); Leonardo Leo, em Veneza (1735); Johann Adolph Hasse, em Pesaro (1735); Pietro Vincenzo Clocchetti, em Gênova (1736); Francesco Maria Veracini, em Londres (1737); Giovanni Maria Marchi, em Milão (1737); Giuseppe Arena, em Turim (1738); Georg Wagenseil, em Viena (1738); Gennaro Manna, em Messina (1746); Francesco Corradini, em Madri (1747); Giovanni Battista Mele em Madri (1747); Placido Camerloher, em Mônaco de Baviera (1747); Francesco Corselli, em Madri (1747).

⁴¹ *A clemência de Tito* foi apresentada em São Paulo, em 1771, num pequeno teatro que funcionava em uma das salas do Colégio São Bento, inaugurado em 1767. Cf. BUDASZ, 2008, p. 48.

⁴² Além de Suetônio, outros historiadores antigos escreveram sobre Tito, enfatizando suas qualidades. É o caso de Flávio José, autor de *A guerra dos judeus*, que conviveu com o Imperador e lhe teceu grandes elogios, e de Dion Cassius, historiador que viveu nos séculos II e III e que deve ter-se baseado em Suetônio para as informações que transmite sobre o imperador em sua *História romana*.

⁴³ Com o mesmo bailado o Ballet Bolshoi já havia cumprido uma temporada em São Paulo em 1999, no Theatro Municipal.

⁴⁴ Pseudônimo do romancista norte-americano Walter Ericson Fast (1914-2003).

Espártaco, de Stanley Kubrick, de 1960, detentor de vários prêmios⁴⁵, exibido inúmeras vezes e até hoje frequentemente divulgado por diversos canais de televisão.

A figura do gladiador, como protagonista da saga épica que se desenrolou em Roma, conduzindo um exército revoltoso composto de mais de 60.000 homens, em 73 a.C., desafiando os poderes constituídos e enfrentando perigos e mortes por anos a fio, sempre foi vista como um paradigma da resistência a um poder injusto e dominador, da luta pela igualdade de classes, da exaltação da liberdade humana. Daí a justa premiação de Howard Fast e Khatchaturian e a permanência, ainda hoje, da figura do herói, apresentada pelos antigos historiadores e presente na literatura, no teatro, na dança, na iconografia, no cinema, na mídia, enfim⁴⁶.

E assim a história romana, mesclada à ficção – inclusive a lendas –, se insere em nossa vida cultural sob múltiplos aspectos e se torna presente a todo o momento como valiosa herança legada pelos antigos a estes nossos tão conturbados dias.

Referências bibliográficas:

- ABALADA, Victor Emmanuel Teixeira Mendes. *Metastasio por Francisco Luiz Ameno: ópera, poder e literatura nas reformas do Portugal setecentista*. Monografia de Mestrado. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2011.
- ANTONY & *Cleopatra de William Shakespeare*. SESC, 1995 (Programa de espetáculo).
- BAYET, Jean. *Littérature latine*. Paris: Colin, 1965.
- BOYLE, Anthony James. *An introduction to Roman tragedy*. London and New York: Routledge, 2006.
- BRESCIA, Rosana Marreco; LINO, Sulamita Fonseca. O teatro de tradição ibérica na América Portuguesa na primeira metade do século XVIII: arquitetura e repertório. In: *European review of artistic studies*. vol. 4, nº 1, p. 31-53, 2013.
- BUDASZ, Rogério. *Teatro e música na América Portuguesa*. Convenções, repertório, raça, gênero e poder. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2008.
- CAMUS, Albert. *Caligula suivi de Le malentendu*. Paris: Gallimard, 1977.
- CANO, Pere-Luis; LORENTE, Joan. *Espectacle, amor i martiris al cinema de romans*. Tarragona: Facutat de Filosofia i Lletres, 1985.

⁴⁵ Em 1961 o *Spartacus*, de Kubrick, recebeu o Oscar nas categorias de melhor ator coadjuvante, de melhor fotografia colorida e de melhor figurino colorido. Recebeu também o Globo de Ouro na categoria de melhor filme dramático.

⁴⁶ A saga de Espártaco forneceu material para a literatura e o cinema. Vejam-se, por exemplo, além do *Spartacus*, de Howard Fast (1952), os romances *Os gladiadores*, de Arthur Koestler (1939) e *Spartakus et la revolte des gladiateurs*, de Joel Schmidt (1988); e, ao lado do *Spartacus*, de Stanley Kubrick, os filmes que o precederam ou lhe foram posteriores: *Spartaco o il gladiatore della Tracia*, de Ernesto Maria Pasquali (1912), *Spartacus*, de Riccardo Freda (1953), *La vendetta di Spartacus*, de Michele Lupo (1964), e *Spartacus e i dieci gladiatori*, de Nick Nostro (1964) (CANO; LORENTE, 1985, p. 123-189).

- CARBONE, Martin. The *Octavia*: Structure, date and authenticity. In: *Phoenix* 31, p. 48-67, 1977.
- CHEVALLIER, Raymond. *Dictionnaire de la littérature latine*. Paris: Larousse, 1968.
- ERASMO, Mario. *Roman tragedy, theatre to theatricality*. Austin: University of Texas Press, 2004.
- FERRI, Rolando. *Octavia: a play attributed to Seneca*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- GIANCOTTI, Francesco. *L'Octavia attribuita a Seneca*. Turim: Loescher-Chiantore, 1954.
- GRIMAL, Pierre. Francesco Giancotti, L' *Octavia* attribuita a Seneca. In: *Revue des Études anciennes*, n° 57, p. 398-401, 1955.
- HIGUET, Gilbert. *The classical tradition. Greek and Roman influences on western literature*. New York & London: Oxford University Press, 1949.
- KOUDELA, Ingrid. Os fantasmas de Heiner Müller. In: *Revista USP*, n° 35, p. 182-185, set/out/nov 1997.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg, G. G. Souza e A. Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.
- MARTINDALE, Charles; MARTINDALE, Michelle. *Shakespeare and the uses of antiquity*. London & New York: Routledge, 1994.
- MENEZES, M. E. Memórias de Adriano. In: *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, p. C3, 12/2/2016.
- PASQUALE, Daniela di. *Metastasio al gusto portoghese: Traduzioni e adattamenti del melodramma metastasiano nel Portogalo del Settecento*. Roma: Aracne, 2007.
- PLUTARCH. *Life of Antony*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- _____. *Makers of Rome (Coriolanus, Fabius Maximus, Marcellus, Cato the Elder, Tiberius Gracchus, Gaius Gracchus, Sertorius, Brutus, Mark Antony)*. Translated with an Introduction by Ian Scott-Kilvert. London: Penguin Books, 1965.
- PLUTARQUE. *Pompée, Crassus, César ou l'agonie de la République*. Trad. de Robert Francelière. Paris: Autrement, 1994.
- POE, Joe Park. *Octavia praetexta and its Senecan model*. In: *American Journal of philology*, n° 110, p. 434-459, 1989.
- RIBNER, Irving; KITTREDGE, George Lyman. *The complete works of Shakespeare*. Edited by Irving Ribner & George Lyman Kittredge. Waltham, Massachusetts/ Toronto: Ginn and Company, 1971.
- ROYO, M. L'Octavie entre Néron et les premiers Antonins. In: *Revue des études latines* n°. 61, p. 189-200, 1983.
- SALLES, Catherine. *Spartacus et la revolte des gladiateurs*. Bruxelles: Éd. Complexe, 1990.
- SÉNÉQUE. *Tragédies*. Tome I. 3^e tirage. Texte établi et traduit par Léon Herrmann. Paris: Les Belles Lettres, 1971.
- SHAKESPEARE, William. *Julius Caesar*. Edited by A. W. Verity. Cambridge: Cambridge University Press, 1952.

- SUÉTONE. *Les douze Césars*. Paris: Ambassade du Livre, 1963.
- SUETÔNIO. *A vida dos doze Césares*. 2ª edição reform. Apresentação de Carlos Heitor Cony. Tradução de Sady-Garibaldi. Rio de Janeiro/ São Paulo: Prestígio Editorial, 2002.
- TITE-LIVE. *Histoire Romaine*. Tradução de Eugene Lasserre. Paris: Garnier, 1944.
- TRINGALI, Dante. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa, 1993.
- VERITY, A. W. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. *Julius Caesar*. Edited by A. W. Verity. Cambridge: Cambridge University Press, 1952, p. ix-xxxiv.
- YOURCENAR, Marguerite. *Memórias de Adriano*. Trad. de M. Calderaro. 2ª ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.
- ZORZETTI, Nevio. *La pretexta latina e il teatro latino arcaico*. Napoli: Liguori Editore, 1980.





Hesíodo em Eurípides: “Alceste”¹

Hesiod in Euripides: *Alceste*

Jaa Torrano²

e-mail: jtorrano@usp.br

orcid: <http://orcid.org/0000-0002-5445-3780>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i2.21260>

RESUMO: A tragédia *Alceste* de Eurípides e o mito hesiódico de Prometeu têm dois elementos em comum: a personagem de Hércules e o tema da mortalidade como condição humana. Explorar esses dois elementos e sua relação nesta tragédia pode nos mostrar por que esta personagem de Hércules está presente nesta tragédia, como ela está profundamente integrada ao significado desta tragédia e enfim pode nos mostrar o sentido realmente trágico deste drama.

PALAVRAS-CHAVE: Eurípides; Alceste; Hércules; Hesíodo; mito de Prometeu

ABSTRACT: The tragedy *Alceste* by Euripides and the Hesiodic myth of Prometheus have two common issues: Heracles as one of the characters and the theme of mortality as human condition. Exploring these two issues and their relationship in this tragedy can show us why Heracles is present in this tragedy, how his presence coheres deeply to the meaning of this tragedy and eventually exploring them can show us the very tragic meaning of this drama.

KEYWORDS: Euripides; Alceste; Heracles; Hesiod; myth of Prometheus

¹ A tradução da tragédia *Alceste*, que acompanha este estudo, encontra-se na seção “Traduções” e pode ser acessada diretamente pelo seguinte DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i2.21261>

² Professor Titular de Língua e Literatura Grega da Universidade de São Paulo, Brasil.



*Alceste*³, representada em 438 a. C., é a mais antiga das tragédias de Eurípides que nos chegaram completas, e reflete na condição de mortal, na distinção entre a vida dos homens mortais e a dos Deuses imortais, e nas necessárias implicações dessa distinção.

A tragédia *Alceste* de Eurípides e os mitos hesiódicos de Prometeu têm em comum a mesma perplexidade perante os limites distintivos e definitivos dos Deuses imortais e dos homens mortais. Recorrendo à imagem hesiódica, pode-se dizer que o tema desta tragédia é a participação dos homens mortais na partilha da opulência entre os Deuses Imortais. Como na *Teogonia* hesiódica, nesta tragédia, a partilha é presidida por Zeus, e assim essa distinção entre mortais e imortais é um aspecto inevitável e incontornável da ordenação hierárquica presidida e imposta por Zeus ao panteão e à totalidade dos seres.

O prólogo, composto de duas partes: o monólogo de Apolo e o diálogo entre Apolo e Morte, configura uma unidade enantiológica de ambos os Deuses, o luminoso *Phoibos*, vernaculizado “Febo” (*Phoibe*, *Alc.* 30) e o sombrio *Thánatos*, traduzido “Morte”, (*Thánaton*, *Alc.* 24), e assim define a ambígua condição dos mortais no jogo inerente a essa unidade enantiológica dos Deuses Apolo, dito *Phoibos*, “Luminoso”, e *Thánatos*, “Morte”, filha da Noite tenebrosa.

Na primeira cena, Apolo interpela a casa de Admeto com o afeto de nela ter convivido como servo, guardador dos rebanhos de seu hospedeiro, e declara que Zeus está na origem desse exílio no qual se deu o seu convívio com Admeto, o dono da casa: por Zeus ter matado Asclépio, o filho de Apolo, Apolo em fúria matou os Ciclopes fabricantes da arma com que Zeus matou Asclépio, e por isso Zeus, em represália, obrigou Apolo a servir como guardador de rebanhos na casa de Admeto (*Alc.* 1-9). O coro diz na segunda antístrofe do párodo a razão de Zeus matar Asclépio: este “ressuscitava” os mortos, antes de Zeus destruí-lo com o raio (*Alc.* 123-129). A razão de Zeus matar Asclépio é, pois, a necessidade de distinguir entre os Deuses imortais e os homens mortais; Asclépio, filho de Apolo, apagava essa distinção.

A reverente piedade de Apolo, correspondente à correlata reverente piedade de Admeto, quando um era hóspede do outro, duplica-se em dolo, quando Apolo engana Partes (*Moiras*, *Alc.* 12), em favor de seu hospitaleiro amigo Admeto. Apolo persuade as Deusas Partes a aceitarem outro morto em vez de Admeto, se alguém se dispusesse a morrer por ele (*Alc.* 12-14).

Na tragédia *Eumênides* de Ésquilo, o coro homônimo das filhas da Noite acusa Apolo de persuadir as Deusas Partes (*Moíras*, *A. Eum.* 724) a tornarem os mortais imortais. Pode-se dizer que, nesse drama de Ésquilo, essa acusação contra Apolo cessa de ter importância, no

³ Uma primeira versão deste estudo, com o título “Rito e comemoração na tragédia *Alceste* de Eurípides”, foi publicada no livro *Gênero, Religião e Poder na Antiguidade: Contribuições interdisciplinares*, organizado por Leni Ribeiro Leite, Gilvan Ventura da Silva e Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho, Vitória-ES, GM Editora, 2012.

final do julgamento, com a vitória da causa de Apolo; mas, nesta tragédia de Eurípides, ao contrário, o dolo de Apolo contra as Deusas Partes em benefício de Admeto se revela tão contraproducente quanto, nos mitos hesiódicos de Prometeu, a tentativa por Prometeu de trapacear o sentido de Zeus em benefício dos homens mortais (*Hes. Th.* 507-616, *Op.* 42-105). Pode-se dizer que ambas as tentativas de dolo – a de Apolo contra Partes e a de Prometeu contra o sentido de Zeus – são contraproducentes não só por não abolir a distinção entre os Deuses imortais e os homens mortais, mas ainda pela contrapartida dos sofrimentos dos mortais.

O dolo de Apolo reside em tentar ganhar dos sombrios Deuses íferos uma participação maior nos luminosos Deuses súperos para um dos mortais, Admeto, seu amigo hospitaleiro. Apolo persuade Partes a preservarem Admeto, permitindo uma permuta, se alguém se dispusesse a morrer por Admeto. Nem o pai, nem a mãe de Admeto se dispõem a morrer por ele, mas, sim, Alceste, sua esposa. Alceste assim se torna digna de honras heróicas e de veneração devidas aos Deuses íferos. No entanto, essa mesma permuta, proposta e defendida por Apolo, a favor de Admeto, implica, para Admeto, a morte em vida e o desejo de morrer. No dia de Alceste morrer, Apolo sobranceiro diante da casa de Admeto não abandona a defesa da casa que lhe é cara, sem defrontar Morte.

Na segunda cena, Morte – surpresa (*á ál, Alc.* 28) ao encontrar Apolo armado de arco diante da casa de Admeto – acusa-o de ser “injusto com as honras dos íferos” (*Alc.* 30), por ter iludido as Deusas Partes com dolosa arte, “e sem justiça dar auxílio a esta casa” (*Alc.* 41). A Deusa Morte entende a tentativa de preservar a vida dos mortais como injustiça e transgressão contra as honras dos Deuses íferos, e defende resolutamente suas próprias prerrogativas.

Impossibilitado de persuadir Morte a retroceder sem levar a mulher que lhe fora prometida, Apolo ousa afrontar Morte com a predição de que um hóspede de Admeto a obrigará a fazer igualmente o que agora lhe é pedido, sem que então por isso Morte obtenha a gratidão de Apolo, uma vez que ela o fará à força e não por benevolência.

Ante a ameaçadora previsão de Apolo, Morte permanece inabalável, em sua resolução de levar consigo aos íferos a vítima porque a consagrou no rito da tonsura, quando se corta o pelo do crânio da vítima sacrificial, antes da imolação (*Alc.* 72-76).

O párodo reitera, em perspectiva de mortais, a interpelação do Deus Apolo à casa de Admeto e à presença de Morte, e assim contrasta a altivez e sobrançeria do Deus adivinho onisciente com a aflita expectativa, entre mortais, da morte da rainha, de quem se diz ter sido a melhor esposa, para o seu marido (*Alc.* 77-85).

Inteiramente voltado para o objeto de sua indagação, o coro não se apresenta a si mesmo e só é identificado como cidadãos de Feras na fala da serva no final do primeiro episódio (*Alc.* 212).

No párodo, o primeiro dos dois pares de estrofe e antístrofe (*Alc.* 77-112) elenca os principais itens de rituais funerários e do comportamento esperado perante a morte, enquanto o coro observa o palácio e os possíveis indícios do que está acontecendo. O segundo par de estrofe e antístrofe (*Alc.* 113-130) constata a inevitabilidade da morte, de que não se conhece nenhum sacrifício que nos possa preservar, e uma vez morto Asclépio, o filho

de Apolo, que restituía a vida aos mortos, fulminado pelo raio de Zeus, todos os sacrifícios já feitos se mostraram ineficazes, donde se conclui que para os males da morte não há remédio.

No primeiro episódio, o coro interroga a serva do palácio se a rainha está viva ou morta, ouve uma resposta ambígua (*Alc.*141), cuja duplicidade de sentido prefigura a resposta de Admeto à pergunta de Hércules a respeito de Alceste (*Alc.* 518-522). Essa ambiguidade entre vivo e morto, entre ser e não ser, primeiro pronunciada (*Alc.*141), e depois amplificada (*Alc.* 518-522), configura uma avaliação do que possa ser, para os mortais, a condição de mortais.

Cobrada explicação, a serva diz que a rainha está prostrada e agoniza (*Alc.*143). Ante a violência e inexorabilidade do dia fatídico, o coro reitera o louvor da esposa moribunda e comisera o marido que será viúvo, a serva ecoa louvor (*hoías hoíos Alc.* 144, *eukleés / aríste / aríste Alc.* 150-152), e relata os preparativos, por parte dos servos e da rainha, para as cerimônias funerárias (*Alc.*149, 158-162). A rainha é a melhor esposa, para o seu marido, porque – segundo a serva – nada se mostraria como maior honra ao marido do que consentir em morrer por ele (*Alc.*154-155). A serva reproduz prece da moribunda rainha à Deusa Héstia, e descreve o ritual de despedidas executado pela rainha (*Alc.*158-195). Tendo tudo observado, a serva, concluindo, avalia com o grau de gravidade do inesquecível a dor de Admeto, por ter fugido à sua própria vez de morrer (*Alc.*197-198). Por fim, a serva diz que comunicará à rainha a presença do coro, identificado enfim como “antigo amigo” do rei (*Alc.* 212).

Um traço heróico distingue essa rainha do comum dos mortais: o conhecimento prévio do dia em que ela mesma deve morrer, um aspecto notável de sua participação no Deus Apolo, o Adivinho. A dolorosa ironia reside em que esse conhecimento prévio torna mais pungente o sentimento da perda e mais opressiva a iminência da morte.

O primeiro estásimo tem um só par de estrofe e antístrofe. No párodo, coristas individuais ou semicoros alternavam suas falas, no esforço ansioso de observar o que acontecia no palácio real e investigar a situação da rainha; no primeiro estásimo, coristas individuais ou semicoros, cômicos dessa situação, agora alternam as falas, em busca de recurso ante o impasse da morte anunciada.

A estrofe invoca Zeus, e indaga se haveria algum recurso diante da morte, além do luto e de cerimônias fúnebres; apela ao poder maior dos Deuses; invoca Apolo como rei Peã, o Médico, e suplica-lhe um meio de livrar-se de Morte e de Hades (*Alc.* 213-225).

A antístrofe interpela Admeto – ausente – e não só lamenta a sua dolorosa perda da esposa, mas ainda avalia se os mais terríveis modos de morrer são tão dolorosos, ou menos dolorosos, que essa perda da esposa; e ainda lastima a devastadora doença que leva a melhor esposa ao ctônio Hades sob a terra (*Alc.* 226-237).

O coro constata que as núpcias não alegam mais do que afligem, porque as de Admeto e Alceste trouxeram a morte precoce de Alceste; e prediz que o peso dessa perda de sua esposa imporá a Admeto um luto perene que tornará a sua vida impossível (*Alc.* 238-243).

Inaugurado por essa previsão sombria do coro, o segundo episódio (*Alc.* 238-434) mostra o potencial destrutivo das despedidas dos esposos e do filho Eumelo. Primeiro, Alceste

se despede do Sol, da terra, vê birreme barco de Caronte e ouve-lhe a voz, Admeto lamenta cada despedida e interpela a dor “de mau Nume” (*ὁ δῦσδαιμον, Alc. 258*); Alceste invoca o transporte sob o olhar de alado Hades, Admeto lastima a dor comum aos filhos (*Alc. 259-265*); Alceste, perto de Hades e da Noite sombria, despede-se dos filhos; Admeto lastima, diz-se nulo com a morte de Alceste e venerar o amor dela, isto é, o vínculo com ela (*σὲν γὰρ φιλίαν σεβόμεσθα, Alc. 279*); Alceste proclama o seu valor, contra a desvalia dos pais de Admeto, e declara a sua última vontade: que os filhos não tenham madrasta (*Alc. 305*); Admeto faz votos de ressentimento e ódio contra os pais, e votos de luto e de ilimitada devoção pela esposa moribunda (*Alc. 336-368*); Alceste pede aos filhos testemunho desses votos de Admeto (*Alc. 371-373*), lega os filhos e os cuidados maternos a Admeto, e declara que não vive mais (*Alc. 374-392*); o filho Eumelo e Admeto lamentam (*Alc. 393-415*); e o coro consola argumentando com a necessidade e universalidade da morte (*Alc. 416-419*); Admeto decreta luto comum a todos os tessálios (*Alc. 420-434*).

O segundo estásimo reitera a ordem das imagens da morte, ressaltando o caráter negativo e destrutivo das despedidas do casal real de Feras. A primeira estrofe situa a rainha perante o cenário sombrio dos inferos: o palácio de Hades, a morada sem sol, o Deus da cabeleira negra, velho condutor de mortos, lago Aqueronte, lenho birreme (*Alc. 435-444*). A primeira antístrofe prevê que a rainha, depois de morta, será celebrada com cantos em Esparta e Atenas (*Alc. 445-453*). A segunda estrofe manifesta o desejo (impossível) de trazê-la de volta do palácio de Hades, das águas de Cocito; exalta o valor de Alceste, por ter morrido pelo esposo, e considera horrenda a hipótese de Admeto ter outra esposa (*Alc. 454-466*). A segunda antístrofe reitera a acusação – já feita pela falecida – de desvalia, contra os pais de Admeto, em contraste com o valor de Alceste.

Por morrer em vez de seu marido, a rainha exige do marido tal reconhecimento que tornaria impossível toda a vida restante do marido, convertida em vazia expectativa da morte, somente aliviada pela interlocução em sonhos com a rainha morta. O coro, porque reconhece o valor conferido à rainha pela renúncia da própria vida em favor do marido, reconhece ainda a validade das últimas exigências da rainha, e assim a indissolubilidade da dívida de luto absoluto contraída pelo rei Admeto. Em suma, o dom de Apolo a seu favorito Admeto, visto como um dolo contra Partes, por permitir a troca da vida do favorito pela de um substituto perante Hades, não preserva a plenitude da vida do favorecido nessa troca, mas antes a esvazia tão completamente de sentido, de modo que, assim preservada, essa vida não merece ser vivida, mas vale muito menos do que a morte mesma.

No terceiro episódio, na primeira cena (*Alc. 476-508*), Hércules, a serviço de Euristeu de Tirinto, passa por Feras, em busca da quadriga de Diomedes da Trácia. O coro diz que o dono da quadriga é filho de Ares, e os cavalos “com voracidade devoram varões” (*Alc. 494*) e Hércules recorda o caráter irrecusável de sua tarefa e os seus combates anteriores contra filhos de Ares, cujos nomes evocam animais do domínio de Apolo: “Lupino” (*Lykáoni, Alc. 503*) e “Cisne” (*Kýknoi, Alc. 504*). “Cisne” é o delinquente que assaltava os peregrinos visitantes de Apolo a caminho de Delfos, morto por Hércules, em missão de Apolo, no poema hesiódico *O Escudo de Hércules*. Esta primeira aparição de Hércules põe em relevo tanto o seu vínculo com seu meio-irmão Apolo quanto um dos traços de seu caráter paradigmático, que confere

viabilidade à vida mortal: atitude inarredável de aceitação e de enfrentamento a tarefas aparentemente impossíveis.

Na cena seguinte (*Alc.* 509–550), Admeto saúda Hércules, “filho de Zeus, prole de Perseu” (*Diòs paí, Alc.* 509); Hércules nota a “tonsura de luto” (*kourái... penthímoi, Alc.* 512) e quer saber a identidade do morto, mas Admeto escamoteia a resposta, para fazer Hércules aceitar sua hospitalidade, pois não se hospedaria em um lar enlutado. Hércules faz votos pela saúde dos filhos, mas quando diz que “o pai está no tempo, se está partindo” (*patér ge mèn horaíos, eíper oíkhetai, Alc.* 516), parece regar inadvertidamente as sementes da cizânia entre filho e pai, plantadas pelas últimas palavras da falecida. Quando indaga a respeito da rainha, Admeto escamoteia a verdade, ocultando de propósito a morte da mulher, com a resposta ambígua: “Morreu se morrerá e ao ser não é mais” (*tethnekh’ ho méllon k’anthád’òn ouk ést’ éti, Alc.* 527). A ambiguidade da resposta se vale da situação ambígua da rainha, entre viva e morta, como uma imagem da condição de mortal. Hércules refuta de pronto essa ambiguidade, assinalando clara diferença entre vida e morte como entre ser e não-ser (*Alc.* 528). Nessa pronta recusa à confusão de vida e morte, a meu ver, transparece outro traço do caráter paradigmático de Hércules, herói civilizador e defensor da vida.

Na terceira cena (*Alc.* 551–567), já acolhido Hércules e encaminhado aos aposentos próprios, Admeto justifica a ocultação do luto e recepção do hóspede com o argumento de que fama de mau hospedeiro não diminuiria, mas antes agravaria o seu infortúnio.

No terceiro estásimo, a primeira estrofe interpela o palácio do rei Admeto em Feras e evoca os seus tempos de convivência com Apolo pítio “de bela lira” (*eulýras, Alc.* 568), que aceitou pastorear, tocar flauta nas colinas e multiplicar o rebanho (*Alc.* 568–577). Após essa evocação que comemora e reatualiza a contemporaneidade da interlocução de Deus e mortal, a primeira antístrofe interpela Febo e evoca a alegria e a dança dos animais selvagens, lince, leões e corças, ao som da cítara do Deus (*Alc.* 579–587). Em consonância, a segunda estrofe descreve a riqueza do palácio e a extensão de seu domínio, limítrofe com a sombria estrebaria do Sol, sob o céu dos molossos, e com o litoral inóspito do monte Pélion no mar Egeu (*Alc.* 588–596).

Em contraste, a segunda antístrofe retorna à presente situação do palácio, quando o rei oculta o luto, em respeito ao dever de hospitalidade com Hércules, e louva a atitude do rei, considerando-a nobre sabedoria e veneração aos Deuses (*Alc.* 597–605).

No quarto episódio, quatro cenas contrastam com a situação de Admeto e do coro no contexto dos ritos funerários o comportamento de Hércules antes e depois de o servo informá-lo dos males presentes na casa de Admeto.

Na primeira cena (*Alc.* 606–613): Admeto anuncia e descreve o rito da *ekphorá*, a remoção do féretro da rainha e a procissão e saudações à morta; e o coro anuncia a entrada de Feres, pai de Admeto, com um adorno funerário e aparentemente com intenção de participar dos ritos funerários.

Na segunda cena (*Alc.* 692–733): Feres louva a excelência que Alceste revela ao morrer por seu filho Admeto (*Alc.* 692–628); segue-se o debate (*agón*) entre Admeto, que repele o pai das honras à morta, e Feres, que repele as injúrias do filho, invertendo o sentido de suas acusações; a esticomitia contrapõe as razões e as injúrias (*Alc.* 710–729); Feres parte

prevendo represália à morte de Alceste por parte do irmão dela Acasto (*Alc.* 730-733); Admeto sai para os funerais (*Alc.* 734-740), o coro saúda Alceste e menciona Hermes ctônio, Hades e a noiva de Hades (*Alc.* 741-746). Saem todos, o coro e o rei, para participar da procissão e cumprir os ritos funerários.

Na terceira cena (*Alc.* 747-860), o servo, como se falando à parte consigo mesmo, reprova o comportamento de Hércules hóspede a fazer feliz banquete em casa que guarda luto, descrevendo um Hércules personagem de comédia. Por sua vez, Hércules, por não ter ouvido essas veladas reprimendas, reprova o aspecto taciturno e sombrio do servo, e aconselha-o que se goze cada dia como antídoto à inevitabilidade da morte, pois mais do que isso depende da sorte (*Alc.* 789), e que se honre a Deusa Cípris (*Alc.* 791); convida-o a beber e sentencia que “mortais devem pensar como mortais”, (*óntas thnetoús thnetà kài phroneîn khreón*, *Alc.*799). Esses conselhos de Hércules ao servo resumem a sabedoria tradicional, que se dispõe ao alcance dos mortais e que lhes confere viabilidade à vida. Em retribuição, o servo revela a morte da rainha e o caráter escrupuloso da hospitalidade de Admeto; Hércules se informa onde é o túmulo de Alceste e se propõe a salvá-la de “Morte, rainha negrialada dos mortos” por meio de violência, e antecipa, caso perca a presa nessa luta, o plano alternativo de ir “à casa sem sol”, persuadir “a donzela e o senhor dos inferos” (*Alc.*852), e trazê-la de volta ao rei em retribuição pela escrupulosa hospitalidade. O plano alternativo revela relações amistosas do filho de Zeus com os Deuses inferos; e ambos os planos revelam o caráter divino do herói semideus.

Na quarta cena (*Alc.* 861-961), feitos os funerais, ao retornar à sua casa, Admeto tem horror ao palácio de sua viuvez, inveja os finados e deseja “morar naquele palácio” (*Alc.* 867), tal refém Morte levou ao palácio de Hades (*Alc.* 861-872). A propósito, Christiane Sourvinou-Inwood (2003, p. 319) observa que “a expressão ritual do desejo de juntar-se ao falecido era parte do rito funerário grego”.

Prossegue o pranto ritual cantado alternadamente por Admeto e o coro (*kommós*, *Alc.* 861-934): na primeira estrofe, o coro consola Admeto, que lastima a dor da perda (*Alc.* 873-878); na primeira antístrofe, o coro consola Admeto, que lastima não estar no Hades, além do lago ctônio (*Alc.* 879-902); na segunda estrofe, o coro consola Admeto (*Alc.* 903-912), que contrasta os presentes funerais com a sua festa de núpcias (*Alc.* 913-925); na segunda antístrofe, o coro conclui o consolo, ressaltando o valor da vida convivida que permanece no vivo e a universalidade da perda pela morte (*Alc.* 926-933). No fecho do quarto episódio, o rei Admeto considera que o Nume da falecida teve melhor sorte que o dele mesmo, porque a falecida está preservada da dor e está livre das fadigas, e constata que ter morrido teria sido melhor que sobreviver à esposa (*Alc.* 935-961).

O quarto estásimo tem dois pares de estrofe e antístrofe. A primeira estrofe descreve como é superior aos mortais a força coerciva da Morte (*Anánkes*, *Alc.* 965), para a qual não se descobriu, nos escritos trácios, antídoto oriundo de Orfeu, nem se descobriram remédios de Apolo, colhidos pelos médicos, ditos filhos de Asclépio.

A primeira antístrofe descreve a inexorabilidade dessa Deusa, que não ouve preces nem aceita sacrifícios, e associa a inexorabilidade dessa Deusa a Zeus. Entendida *Anánke* como a superioridade coerciva de *Thánatos* (“Morte”), essa associação da Deusa *Anánke* a

Zeus Perfectivo (*teleutāi*, *Alc.* 979) tem paralelo hesiódico não somente na dupla inserção das “Partes” (*Moírai*) no catálogo dos filhos da Noite (implicando negatividade, cf. *Hes. Th.* 217-219) e no catálogo dos filhos de Zeus e Têmis (implicando positividade, cf. *Hes. Th.* 904-906), mas também na reiterada conclusão de ambas as narrativas hesiódicas do mito de Prometeu, a saber: “Não se pode furtar nem transgredir o sentido de Zeus” (*Hes. Th.* 613), e “Assim não há como evitar o sentido de Zeus” (*Hes. Op.* 105). Segundo essas narrativas, Prometeu, querendo beneficiar os homens em detrimento dos Deuses, reservou-lhes o que lhe parecia a melhor parte na partilha do grande boi: as carnes comestíveis, correlatas e adequadas à vida mortal, deixando a Zeus a escolha dos ossos imputrescíveis, correlatos e adequados à vida imortal. O favorecimento de Prometeu aos homens, bem como o de Apolo a Admeto, implica burlar (ou ignorar) a distinção de Zeus entre mortais e Imortais, e traz aos assim favorecidos mais males do que bens.

Na segunda estrofe, o coro consola Admeto perante a superioridade coerciva da Deusa (subentendido *Anánke*, “Coerção”), alegando a irreversibilidade e universalidade do fenômeno da morte. Perante a coerciva e inelutável presença dessa Deusa, o louvor da falecida como a mais nobre de todas as esposas é o último recurso de sua participação nos Deuses súperos, perpetuada no epítáfio e no epicédio pelo culto funerário.

Na segunda antístrofe, o coro recomenda honrar Alceste “como aos Deuses” e prevê que preces serão dirigidas a ela como a “venturoso Nume”. Às cerimônias fúnebres e aos ritos funerários vistos como o último recurso diante da morte, acrescenta-se o perene culto funerário, por inclusão da rainha morta no culto dos Numes e dos Deuses íferos, como a última e extrema consolação à dor da perda pela morte.

O êxodo tem um sentido misteriosamente ambíguo: que valem as palavras de Hércules a Admeto a respeito da mulher que se revela uma imagem sem voz da rainha morta? A ambiguidade reside em que a esposa é restituída ao esposo numa efígie símil à falecida, mas sem voz, reduzida ao silêncio; a ambiguidade inerente à imagem desta muda efígie oscila não somente entre a verdade e a mentira, mas também entre a vida e a morte.

O contexto da fala de Hércules a Admeto – a saber, as relações de hospitalidade, presididas por Zeus Hóspede – e o caráter de quem fala – a saber, Hércules, filho de Zeus, e libertador de Prometeu nos poemas hesiódicos e no drama esquiliano – recomendam que se tomem as palavras de Hércules como bem-intencionadas com Admeto, como condizentes com o falante e, portanto, apresentadas, na perspectiva do drama, como verdadeiras. Ora, a verdade vista por essa perspectiva, no entanto, tem a qualidade temporal do convívio dos heróis e dos Deuses, e assim se distingue do horizonte temporal do convívio dos homens consigo mesmos na pólis.

A perspectiva do drama leva a crer que, no terceiro dia depois de ser resgatada dos íferos, purificada desse contato, a rainha retorna à sua rotina cotidiana em casa com o marido e os filhos.

Como Apolo predisse no final do prólogo, ocorre, entre o quarto estásimo e o êxodo desta quarta tragédia da tetralogia, um jogo que redesenha os limites definitivos e distintivos dos Deuses imortais e dos homens mortais, e confere a esses limites um inesperado aspecto lúdico, com a presença e intervenção de Hércules.

Ao sublinharem o inesperado dessa reversão da morte, as palavras finais do coro (*Alc.* 1059-1163) a explicam pelo comportamento dos Numes, imprevisível na perspectiva dos mortais, e assim resumem o sentido pio e reverente da tragédia a que servem de fecho.

A figura de Hércules neste drama é antes a da *Teogonia* de Hesíodo que a da comédia: ainda que tenha um aspecto de glutão, ébrio e *ámouso* (“sem Musa”, *Alc.* 760), incompatível com o luto da casa que o hospeda, o seu significado e função finais é o do herói civilizador, que amplia os limites e a dignidade da condição humana, que pôde libertar o Deus filantropo Prometeu sem incorrer no rancor de Zeus (*Hes. Th.* 526-534) e que, como prêmio de suas pungentes proações, desposa Hebe (“Juventude”), filha de Zeus e Hera, e “entre imortais habita sem sofrimento nem velhice para sempre” (*Hes. Th.* 950-955). O seu presente de hospitalidade a seu hospedeiro Admeto, ainda que mais modesto e de alcance limitado, é mais efetivo e mais funcional que o do Deus Apolo ao mesmo hospedeiro.

O significado e função da figura de Hércules nesta tragédia de Eurípides são os mesmos que nos mitologemas hesiódicos de Prometeu: uma vez definida a iníqua separação e distinção entre homens mortais e Deuses imortais no jogo de astúcia entre Prometeu de curvo pensar e Zeus de imperecíveis desígnios, o filho de Zeus Hércules, com a anuência do pai, intervém como o libertador do filantropo Prometeu e isso significa também: benfeitor dos homens mortais, não somente por suas vitórias no combate a monstros homicidas, mas também por mostrar como a condição mortal poderia ser viável, pela aceitação do trabalho imposto e pelo inarredável enfrentamento da adversidade.

Referências bibliográficas:

- EURIPIDES. *Alcestis*. Edited with an Introduction, Translation and Commentary by D. J. CONACHER. Oxford: Aris & Phillips, 1993.
- _____. *Alcestis*. Edited with Introduction and Commentary by A. M. DALE. London, Bristol Classical Press, 2003.
- _____. *Alcestis*. Edited with Introduction and Commentary by L. P. E. PARKER. Oxford, Oxford University, 2007.
- _____. *Alcestis*. With Notes and Commentary by C. A. E. LUSCHNIG and H. M. ROISMAN. Oklahoma, University of Oklahoma, 2003.
- EURIPIDIS *FABULAE*. Edidit J. Diggle. 3 vols. Oxford Classical Text. 1984, 1981, 1994.
- HESÍODO. *Teogonia: A Origem dos Deuses*. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo, Iluminuras, 2006.
- HESÍODO. *Os Trabalhos e os Dias*. Tradução Introdução e Comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo, Iluminuras, 2002.
- SOURVINOU-INWOOD, Christiane. *Tragedy and Athenian Religion*. Oxford: Lexington Books, 2003.





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

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

Wilson A. Ribeiro Jr.¹

e-mail: epwidos@my.com

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Século V⁹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵ Ver Perrone (2009, p. 148-54).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ΠΕΡΣΕΥΣ

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

PERSEU

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ΣΤΡΕΨΙΑΔΗΣ

ὁ δ' εὐθύς ἤγ' Εὐριπίδου ρῆσιν τιν', ὡς ἐκίνει
ἀδελφός, ὧ' ἄλεξίκακε, τὴν ὁμομητρίαν ἀδελφὴν.

ESTREPSÍADES

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Imagine-se o ator caracterizado de Dioniso, entrando em cena com o auxílio da grua e declamando esses versos. Para a plateia, a graça residia em primeiro lugar no aspecto visual da cena: Dioniso, divindade que se desloca a seu bel-prazer pelos ares, está pendurado como um fruto no pé e, ao mesmo tempo, declamando versos. Em segundo lugar, na palavra κράδη, ‘ramo de figueira’, que também identifica a grua que mantém o “deus” suspenso. E, em terceiro lugar, “Dioniso” parodia os versos iniciais da *Hipsípila*, declamados pela própria heroína trágica (F 752):

(ΥΨΙΠΥΛΗ)

Διόνυσος, ὃς θύρσοισι καὶ νεβρῶν δοραῖς
καθαπτὸς ἐν πεύκαισι Παρνασὸν κάτα
πηδᾶ χορεύων παρθένους σὺν Δελφίσιν

(HIPSÍPILE)

Dioniso, que com tirsos e peles de gamos
equipado, entre tochas de pinho do Parnaso
salta, dançando com as donzelas de Delfos

É possível, ainda, que Estratis tenha imitado comicamente a presença de Dioniso *ex machina* no final da *Hipsípila*⁴⁰.

A influência de recursos cênicos e textuais empregados por Eurípides não atingiu apenas os poetas cômicos: Agaton, mais conhecido pela participação no simpósio descrito por Platão em *Banquete* e pela paródia de Aristófanes em *Tesmoforiantes* (29-266), também produziu uma tragédia intitulada *Télefo* (F 4)⁴¹. Agaton e Eurípides podem ter utilizado diferentes episódios do mesmo mito, mas o único fragmento remanescente da tragédia de Agaton guarda enorme semelhança com o F 382 do *Teseu* de Eurípides, no qual um analfabeto descreve as letras τοῦνομα τοῦ Θησέως, ‘do nome de Teseu’ (Ath. 454b). A semelhança foi observada pelo próprio Ateneu (454b-d), que conservou as duas passagens e seria surpreendente que Agaton não tivesse em mente a conhecida versão de Eurípides (WRIGHT, 2016, p. 86-8). Eis o F 4 de Agaton:

γραφεῖς ὁ πρῶτος ἦν μεσόμφαλος κύκλος·
ὀρθοί τε κανόνες ἐζυγωμένοι δύο,
Σκυθικῶ τε τόξῳ (τὸ) τρίτον ἦν προσεμφερές·
ἔπειτα τριόδους πλάγιος ἦν προσκείμενος·
ἐφ' ἐνός τε κανόνος ἦσαν {ἐζυγωμένοι} (– × –) δύο· 5
ὅπερ δὲ τὸ τρίτον, ἦν {καὶ} τελευταῖον πάλιν

⁴⁰ Dioniso aparece em várias passagens da *Hipsípila*. Ver discussão dos elementos paratrágicos da *Fenícias* de Estratis em Farmer (2016, p. 96-103).

⁴¹ Assim como Ésquilo, Sófocles, Iofonte, Cleofonte e Mosquíon. A maior parte dos comentadores antigos faz, no entanto, referências ao *Télefo* de Eurípides.

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

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

ΠΟΙΜΗΝ

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

PASTOR

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

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

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

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

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

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

O século IV

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

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

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

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

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

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

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

ΑΓΡΟΙΚΟΣ ΤΙΣ·

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

UM CAMPONÊS:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



A



B

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

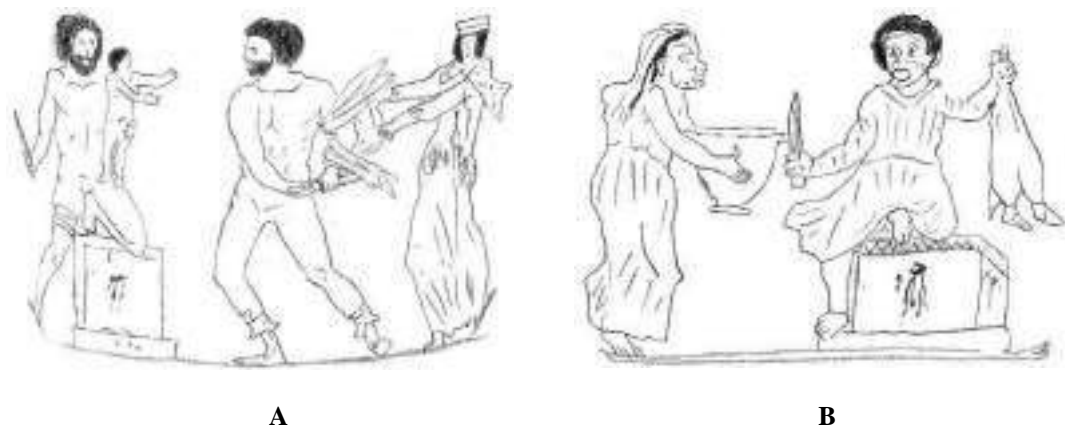
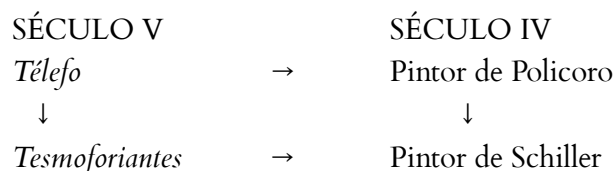


Fig. 4 A: cena de cálice–cratera lucaniana de figuras vermelhas atribuída a artista próximo do Pintor de Policoro, c. 400⁵⁹. **B:** Cena de cratera–sino de figuras vermelhas atribuída ao Pintor de Schiller, Apúlia, c. 370–360⁶⁰.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁷ Ver Hanink (2014a).

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

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

Abreviaturas bibliográficas e referências:

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

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

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

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

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





“Ifigênia em Áulida”, de Eurípides: entre a tradição homérica e a herança esquiliana

Euripides’ *Iphigenia at Aulis*: between Homeric tradition and Aeschylean heritage

Beatriz de Paoli¹

e-mail: beatriz@letras.ufrj.br

orcid: <http://orcid.org/0000-0001-9121-2364>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i2.22309>

RESUMO: O objetivo deste artigo é, a partir da observação de uma recepção, pela tragédia *Ifigênia em Áulida*, de Eurípides, da *Iliada* de Homero e do *Agamêmnon*, de Ésquilo, procurar demonstrar em que medida e sob quais aspectos essa tragédia euripídiana se articula no entrecruzamento de uma tradição homérica, sobretudo iliádica – silenciosa a respeito do sacrifício da filha de Agamêmnon – e uma herança da tragédia esquiliana, em que não apenas se narra o sacrifício de Ifigênia, mas também se evidenciam suas amargas consequências.

PALAVRAS-CHAVE: tragédia grega; Eurípides; *Ifigênia em Áulis*; Homero; Ésquilo

ABSTRACT: Starting from the observation of the reception of Homer’s *Iliad* and Aeschylus’ *Agamemnon* in the Euripides’ *Iphigenia at Aulis*, this paper aims to show that this Euripidean tragedy articulates itself between a Homeric tradition –which is silent about the sacrifice of Agamemnon’s daughter– and a heritage of the Aeschylean tragedy, in which there is not only the narrative of Iphigenia’s sacrifice but also of its dreadful consequences.

KEYWORDS: Greek tragedy; Euripides; *Iphigenia at Aulis*; Homer; Aeschylus

¹ Professora Adjunta de Língua e Literatura Grega da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.



A história de Ifigênia figura na obra supérstite dos três grandes tragediógrafos. Nas tragédias restantes de Ésquilo e Sófocles, Ifigênia não é personagem; sua existência está encapsulada no tempo passado e dela falam aqueles de que desse tempo guardam a memória. De Eurípides, no entanto, restaram-nos duas tragédias em que a jovem filha de Agamêmnon entra em cena: *Ifigênia em Áulida*, que trata da demanda e da execução de seu sacrifício, e *Ifigênia em Táurida*, em que a jovem, após ter sido salva no momento exato em que ia ser sacrificada e vivendo como sacerdotisa do santuário de Ártemis na região da Táurida, reencontra seu irmão e com ele foge de volta à Hélade.

Trataremos aqui da *Ifigênia em Áulida*, de Eurípides, com o intuito de ressaltar os aspectos que, nessa tragédia, constituiriam uma espécie de ponto de articulação entre uma tradição homérica, sobretudo iliádica – muda a respeito do sacrifício da filha de Agamêmnon – e uma herança da tragédia esquiliana, nominalmente o *Agamêmnon* – em que se narra o sacrifício de Ifigênia.

O que essas três narrativas – *Iliada*, *Agamêmnon* e *Ifigênia em Áulida* – têm em comum não é o sacrifício da jovem princesa, mas a guerra de Troia². Isso porque Ifigênia está em toda parte nas fontes antigas, mas não em Homero. Na poesia homérica não há qualquer referência seja a Ifigênia, seja a seu sacrifício, seja a qualquer situação particular em Áulis que tenha dado início à cadeia de eventos que culminaram com seu sacrifício. O relato de Odisseu, no canto II da *Iliada* (301-19), do prodígio da serpente que devora os pardais ocorrido quando as tropas estavam reunidas em Áulis é, ao contrário, um acontecimento auspicioso, visto que não só a interpretação de Calcas foi favorável – uma promessa de vitória –, como Odisseu rememora esse acontecimento com o intuito de persuadir o exército reunido em assembleia a permanecer em Troia e a lutar.

No canto IX da *Iliada*, Agamêmnon, dentre os dons que oferece a Aquiles para que ele volte ao campo de batalha, oferece a possibilidade de desposar uma de suas filhas. Ele diz:

τρῆῖς δὲ μοί εἰσι θυγατρὲς ἐνὶ μεγάρῳ εὐπήκτῳ
Χρυσόθεμις καὶ Λαοδίκη καὶ Ἰφιάνασσα,
τάων ἦν κ' ἐθέλησι φίλην ἀνάεδνον ἀγέσθῳ
πρὸς οἶκον Πηλῆος. (*Il.* IX, 144-7)

Três filhas tenho em meu bem-construído palácio: Crisótemis,
Ifianassa e Laódice. Aquela que for do seu gosto,
sem que se veja obrigado a pagar dote algum, para casa
leve ao velho Peleu³.

² É digno de nota observar que a guerra de Troia, do ponto de vista da narrativa, situa-se em tempos diversos em cada uma dessas obras: na *Iliada*, é o presente; no *Agamêmnon*, o passado recente; na *Ifigênia em Áulida*, o futuro próximo.

³ Tradução de Carlos Alberto Nunes (2002 [1945]).

Ifianassa, como concordam a maior parte dos comentadores, não é exatamente Ifigênia. E, mesmo se aceitarmos que seja, ela estaria, sã e salva, em seu bem-construído palácio homérico⁴.

Por sua vez, Ésquilo teria escrito ele também a sua *Ifigênia*, mas, perdida para o tempo, o acaso ou o julgamento dos antigos, resta-nos a concisa, embora eloquente descrição do sacrifício da jovem no párodo de *Agamêmnon*, primeira tragédia da *Oresteia*, encenada em 458 a.C. Vejamos, pois, como se dá a descrição do sacrifício e qual o tratamento que lhe dá o tragediógrafo.

O párodo é cantado por um Coro de anciãos argivos que, perplexo e angustiado ante a situação presente – em que os altares da cidade queimam sacrifícios e oferendas, sem que ele saiba o motivo⁵ –, rememora os motivos e as circunstâncias da partida do exército grego a Troia há dez anos.

A narrativa do sacrifício de Ifigênia é precedida pela descrição do auspício das aves que antecedeu a partida do exército. O auspício é descrito em riqueza de detalhes: duas águias, uma negra e outra de plumagem traseira esbranquiçada, avistadas perto do palácio, à direita, devoram uma lebre prenhe. Segue-se, imediatamente a essa descrição, a reprodução, por parte do Coro, em discurso direto, das palavras proferidas por Calcas ao interpretar o auspício das aves.

Calcas é designado στρατόμαντις, o adivinho militar que acompanha as expedições guerreiras, e recebe o adjetivo de κεδνός (*Ag.* 122), isto é, “sábio”, “confiável”. Portanto, são as palavras de um adivinho qualificado como sábio que são reproduzidas em discurso direto.

Em um discurso profético repleto de ambiguidades, polissêmico, em que passado, presente e futuro se confundem, em que a imagem poética, a imagem profética e a realidade a que estas apontam dificilmente se distinguem, o adivinho prenuncia a tomada de Troia pelos reis irmãos Atridas, mas prenuncia também a recusa de Ártemis, cuja cólera somente seria aplacável por um sacrifício descrito como “outro insólito impartilhável” (Θυσίαν ἑτέραν, ἄνομόν τιν', ἄδαιτον, *Ag.* 150)⁶. A interpretação de Calcas aponta, pois, tanto para a vitória do exército em Troia como para a necessidade do sacrifício de Ifigênia, aludindo ainda a males passados e vindouros no palácio de Atreu⁷.

O que se segue ao auspício das aves é o início de sua realização: ante a impossibilidade de navegar, o retardamento da expedição, o desgaste das tropas e dos navios, Calcas proclama “outro remédio” (ἄλλο μῆχαρ, *Ag.* 199), que provoca o pranto dos Atridas. O Coro descreve então o dilema de Agamêmnon ante essa situação numinosa, em que a renunciada recusa de Ártemis manifesta-se nos ventos tempestivos que retardam a expedição guerreira, e ilustra como ele, ponderando entre dois males – frustrar a aliança

⁴ Hainsworth (1993, p. 77), ao comentar essa passagem, adverte: “Neither here nor elsewhere does Homer so much as hint at the dreadful events at Aulis before the war, though it does not follow that he was unaware of the legend”.

⁵ Pelo prólogo, sabemos nós, espectadores/leitores, que Troia foi por fim capturada.

⁶ Todas as citações do *Agamêmnon* correspondem à tradução de Jaa Torrano (2004).

⁷ Cf. “O auspício das aves” em DE PAOLI, B. *A adivinhação na tragédia de Ésquilo*. 2015. 416 ff. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Departamento de Letras Clássicas e Vernácula, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

bélica, tornando-se um desertor das naus, ou sacrificar Ifigênia, poluindo suas mãos com o sangue da própria filha – decide pela realização do sacrifício:

ἄρα μὲν κῆρ τὸ μὴ πιθέσθαι,
 βαρεῖα δ', εἰ
 τέκνον δαΐξω, δόμων ἄγαλμα,
 μιαίνων παρθενοσφάγοισιν
 ῥεῖθροις πατρῶους χέρας πέλας βω-
 μοῦ· τί τῶνδ' ἄνευ κακῶν;
 πῶς λιπόνους γένωμαι
 Ξυμμαχίας ἀμαρτῶν;
 παυσανέμου γὰρ θυσίας
 παρθενίου θ' αἵματος ὄρ-
 γῆ περιοργῶ σ[φ'] ἐπιθυ-
 μεῖν θέμις. εὖ γὰρ εἴη.' (Ag. 206-17)

Grave cisão é não confiar,
 grave cisão, se eu trucidar
 a filha, adorno do palácio,
 poluindo de filicidiais fluxos
 paternas mãos ante altar.
 Que há sem estes males?
 Como ser desertor das naus
 por frustrar o bélico pacto?
 O sacrifício de cessar-vento
 e o virgíneo sangue, desejá-los
 com superfurioso furor,
 é lícito, pois que bem seja!

Trata-se, assim, de um reconhecimento, por parte de Agamêmnon, da inelutabilidade da situação em que se encontra: é necessário escolher entre dois males e ele faz a sua escolha. Ao fazê-lo, curvando-se assim ao “jugo da necessidade” (ἀνάγκας λέπιδον), desejar o sacrifício da filha com “superfurioso furor” (ὄργῃ περιοργῶ) é “lícito” (θέμις), pois aquilo contra o que não se pode lutar, que não pode ser evitado, passa então a ser querido, desejado, e o que resta é o voto de que para o bem seja.

Aquilo que, sob o jugo da necessidade e do ponto de vista heroico, Agamêmnon considera lícito, o Coro considera uma gravíssima ousadia, a negar três modalidades do sagrado, pois que não é nem pia (δυσσεβῆ), nem pura (ἄναγνον), nem sacra (ἀνίερων) (Ag. 219-20). E assim o considerando, descreve com grande dramaticidade o momento em que Ifigênia é levada ao altar como se fosse uma cabra. O sacrifício em si, o Coro não ousa descrevê-lo, finalizando abruptamente o relato dos últimos momentos de Ifigênia com a assertiva de que o que aconteceu depois ele não viu e não dirá. E, de tudo o que até agora foi lembrado em seu canto, o Coro chega a duas conclusões: “artes de Calcas não são sem efeito” (Ag. 249)⁸ e “Justiça impõe que a saibam / os que a sofrem” (Ag. 250-1)⁹.

Ora, no início do párodo, há um símile em que se compara o grande exército liderado pelos reis, que partiu para Tróia a fim de punir o rapto de Helena por Alexandre, com aves de rapina, que, dolorosamente privadas de seus filhotes, rodopiam sobre seus ninhos (Ag. 49-54), e seu canto agudo não passa despercebido aos ouvidos dos deuses, que enviam aos troianos uma “punitiva Erínis” (παραβᾶσιν Ἐρινύν, Ag. 59). Assim, nas tramas dessa imagem poética de que Ésquilo se vale aqui, articula-se uma identificação direta entre o exército enviado a Troia para punir Páris, infrator de mesa hóspede, e uma Erínis punitiva enviada por Zeus. A palavra Erínis aparece no caso acusativo, porque é objeto de um verbo cujo sujeito é Zeus (Ag. 56-59). Então, apoiando-se na cumplicidade poética e sintática,

⁸ Ag. 249: τέχνη δὲ Κάλχαντος οὐκ ἄκραντοι.

⁹ Ag. 250-1: Δίκη δὲ τοῖς μὲν παθοῦ- / σιν μαθεῖν ἐπιρρέπει.

apresenta-se a ideia de que a justiça de Zeus se manifesta, em sua face punitiva, na ação das Erínies, bem como na ação das Erínies se cumpre a justiça de Zeus.

Essa justiça divina é ineludível. Ao fim do párodo, o Coro, ao afirmar que as previsões de Calcas são efetivas (*Ag.* 249), refere-se tanto ao que já se realizou do que fora renunciado pelo adivinho no auspício das aves – a recusa de Ártemis e a necessidade de um sacrifício outro para se obter a anuência da deusa à continuidade da expedição –, quanto ao que ainda está por se realizar, pois, uma vez garantida a continuidade da expedição, garante-se também a vitória argiva, tal como o auspício anunciara. Mas resta ainda por se cumprir um aspecto da previsão feita pelo adivinho: as consequências funestas que esse sacrifício outro poderia trazer ao palácio (*Ag.* 150-5). Dessa forma, a justiça há de se impor e se dar a conhecer tanto àqueles que, desrespeitando Zeus Hospitaleiro, raptaram Helena, quanto àquele que, nas palavras do Coro, “concebeu pensar toda ousadia” (*Ag.* 221)¹⁰ e “ousou fazer o sacrifício / da filha” (*Ag.* 224-5)¹¹. É o que deixa claro todo o desenvolvimento subsequente desta tragédia e das demais tragédias que compõem a *Oresteia*, isto é, que, no horizonte temporal, no curso dos acontecimentos, a justiça de Zeus se realiza.

Por sua vez, em *Ifigênia em Áulida*, a questão do sacrifício de Ifigênia se coloca já no prólogo (*IA.* 1-162). No diálogo entre Agamêmnon e um velho escravo seu, apresenta-se a situação: o velho interroga o motivo da inquietação do rei, cujo estado de angústia se descreve com riqueza de detalhes – à noite, acordado em sua tenda, Agamêmnon escreve e reescreve uma carta, sela e dessela as tabuinhas, atira-as ao chão, chora copiosamente; comporta-se como se estivesse à beira da loucura. Agamêmnon esclarece a causa de seu comportamento, remontando ao nascimento de Helena e mencionando a contenda entre seus pretendentes, o juramento com que, de forma sagaz, Tíndaro aplacou a hostilidade desses pretendentes e os obrigou a socorrerem sua filha caso necessário, a escolha de Helena por Menelau, o julgamento das deusas, o rapto de Helena por Páris, a reunião dos pretendentes e de seus exércitos e a sua escolha como líder da expedição. Só então, depois mencionar, um a um, todos os eventos que culminaram na atual situação, Agamêmnon narra que, estando reunido o exército em Áulida, mas incapacitado de navegar, Calcas profetizou a necessidade de sacrificar sua filha Ifigênia à Ártemis para que se pudesse partir para Troia e conquistar a vitória.

Diferentemente do que se vê no texto esquiliano, o enunciado profético de Calcas – que aqui é descrito apenas como “o adivinho” (ὁ μάντις, *IA.* 89), sem qualquer qualificativo – é bastante claro e objetivo:

Κάλχας δ' ὁ μάντις ἀπορίαί κεχρημένοις
ἀνεῖλεν Ἰφιγένειαν ἢν ἔσπειρ' ἐγὼ
Ἄρτεμιδι θῦσαι τῆι τόδ' οἰκούσῃ πέδον,
καὶ πλοῦν τ' ἔσεσθαι καὶ κατασκαφᾶς Φρυγῶν
θύσασσι, μὴ θύσασσι δ' οὐκ εἶναι τάδε. (*IA.* 89-93)

¹⁰ *Ag.* 221: τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνων

¹¹ *Ag.* 224-5: ἔτλα δ' οὖν θυτῆρ γενέσθαι / θυγατρός

Calcas o vate diante deste impasse
vaticinou sacrificar Ifigênia minha
filha a Ártemis residente neste solo
e termos navegação e ruínas frígias
se sacrificarmos; não, sem sacrifício.¹²

O conteúdo oracular é composto assim de uma prótase positiva – “se sacrificarmos” – cuja apódose, “termos navegação e ruínas frígias”, é o prenúncio de condições propícias à navegabilidade e também à vitória sobre os troianos; e de uma prótase negativa – “se não sacrificarmos” – cuja apódose, “não [termos navegação e ruínas frígias]”, frustra, por sua vez, tanto a possibilidade de navegar quanto de conquistar a vitória.

Note-se a ausência de descrição de qualquer sinal numinoso: não há, como em Homero, serpentes devorando pardais; não há, como em Ésquilo, águias devorando lebres; há apenas um enunciado: cru, nu, prosaico.

Além disso, ainda que o sacrifício de Ifigênia seja apresentado como uma condição *sine qua non* para a tomada de Troia, as palavras proféticas de Calcas dão margem, de forma bastante clara, à possibilidade de a expedição não acontecer, já que Ifigênia deve ser sacrificada somente se a expedição for levada a cabo. E essa possibilidade – tanto de não haver sacrifício quanto de não haver expedição – diferentemente do que acontece em Ésquilo, é explorada ao máximo por Eurípides ao longo da tragédia.

Enquanto o Agamêmnon esquiliano, diante das palavras de Calcas, não vitupera o adivinho, como indica o Coro (*Ag.* 186), o Agamêmnon de Eurípides, assim como outros personagens desta tragédia, expressa desprezo pelos adivinhos, dizendo “Todo ser divinatório é má honraria” (*IA.* 520)¹³, o que evoca, por sua vez, seu comportamento em Homero. No canto I da *Ilíada*, quando Calcas, descrito como aquele “que conhece o passado, bem como o presente e o futuro” (*Il.* I, 70)¹⁴, revela aos guerreiros reunidos em assembleia o motivo da peste enviada por Apolo, Agamêmnon levanta-se colérico e o injuria, acusando-o de profetizar somente males aos gregos (*Il.* I, 101-120).

Ainda assim, Agamêmnon aqui não questiona a legitimidade do oráculo enunciado por Calcas nem a demanda da deusa. Na ausência de ventos, o que torna inviável a navegação rumo a Troia, vê-se manifesto um descontentamento, um desfavor divino. Calcas anuncia que é necessário sacrificar Ifigênia a Ártemis para reverter a situação. Isso é tudo que é dito a respeito do motivo pelo qual Ártemis exige a vida da jovem nesta tragédia. À grandeza da expedição parece corresponder a grandeza do sacrifício: não uma cabra, como era usual, mas algo ainda mais precioso, isto é, a virgem filha de seu comandante.

Se não se questionam os motivos da demanda divina por Ifigênia, abundantes questionamentos, por outro lado, são feitos a respeito das próprias motivações e das

¹² Todas as citações de *Ifigênia em Áulida* correspondem à tradução de Jaa Torrano (vol 3: 2018). Cf. também a tradução desta tragédia em RIBEIRO JR., W. A. *Iphigenia Aulidensis de Eurípides: introdução, tradução e notas*. 2006. 297ff. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Departamento de Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

¹³ *IA.* 520: τὸ μαντικὸν πᾶν σπέρμα φιλότιμον κακόν.

¹⁴ *Il.* I, 70: ὃς ἤδη τὰ τ' ἐόντα τὰ τ' ἐσόμενα πρό τ' ἐόντα.

motivações dos demais personagens envolvidos no sacrifício da jovem. Agamêmnon muda de opinião mais de uma vez: primeiramente, ele decide não sacrificar a filha e pede a Taltíbio que proclame o licenciamento das tropas, mas, persuadido por Menelau, envia uma mensagem a Clitemnestra requisitando a vinda de sua filha sob o pretexto de um suposto casamento com Aquiles. Porém, mudando novamente de ideia, escreve outra mensagem à sua esposa, de modo que ela não mais envie Ifigênia a Áulida. Porém, quando, contrariando seus planos e expectativas, Ifigênia chega a Áulida na companhia de Clitemnestra, cuja presença não fora solicitada, ele muda novamente de ideia, por fim se convencendo da necessidade de se realizar o sacrifício.

Esse convencimento parece advir do reconhecimento do jugo da necessidade; assim como o Agamêmnon esquiliano, o Agamêmnon euripídiano vê-se confrontado a uma situação numinosa, cuja inexorabilidade ele descreve em termos semelhantes:

οἴμοι, τί φῶ δύστηνος; ἄρξωμαι πόθεν;
ἐς ὃ ἀΐνάγκης ζεύγματ' ἐμπεπτώκαμεν. (IA. 442-3)

Mísero! Que dizer? Começar donde?
Em que jugo coercivo estamos caídos?

E, no inevitável confronto com sua esposa e filha, ponderando a respeito de sua situação, as palavras de Agamêmnon também ecoam os versos com que, em Ésquilo, o rei explicita seu dilema:

δεινῶς δ' ἔχει μοι ταῦτα τολμῆσαι, γύναι,
δεινῶς δὲ καὶ μὴ· ταῦτ' ἄρ' πράξαί με δεῖ. (IA. 1257-8)

Terrível é para mim empenhar-me nisso, mulher, e
terrível é não me empenhar; mas é necessário que eu o faça.

Agamêmnon enumera as razões pelas quais ele é compelido a sacrificar a própria filha: há muitos navios e muitos comandantes ali reunidos a quem seria frustrada a ida à guerra. Além disso, se ele não o fizer, o exército se revoltará, matando não somente Ifigênia, mas também suas outras filhas e a ele próprio. Trata-se por fim da liberdade de toda a Hélade que se encontrará ameaçada se os bárbaros não forem devidamente punidos pelo rapto de Helena.

O mesmo momento decisivo de reconhecimento do jugo da necessidade chega também a Ifigênia. No quarto episódio (IA. 1090-508), a jovem, ao saber de seu iminente sacrifício, suplica ao pai por sua vida, mas depois, mudando de opinião, oferece-se voluntariamente como vítima sacrificial. Entrementes, há as considerações que faz Agamêmnon sobre a necessidade de sacrificá-la, em que se explicita, como se observou, a inelutabilidade da situação a que se veem confrontados e também a entrada em cena de um Aquiles que, ainda que heroicamente disposto a morrer pela causa de Ifigênia, chega apedrejado pelo exército, pelo qual fora vilmente acusado de ser escravo do desejo de contrair núpcias.

Ifigênia então se curva ao jugo da necessidade: não há como escapar à morte, uma vez que, como se depreende das palavras de Aquiles, o exército está à par da demanda de Ártemis e, encabeçados por Odisseu, já se revolta. A jovem comunica assim sua decisão de oferecer-se ao sacrifício, legitimando com sua anuência a liceidade do sacrifício ritual em um discurso crivado de noções próprias ao discurso heroico: o desejo de morrer de forma gloriosa (εὐκλεῶς, *IA*. 1376), o reconhecimento de que não se deve “apegar-se demais à vida” (φιλοψυχεῖν, *IA*. 1385) e a constatação de que, se de sua vida depende a realização da guerra, a punição dos bárbaros, a garantia de liberdade para a Hélade, a glória mesma de Aquiles, que justiça haveria em se opor ao sacrifício? (τί τὸ δίκαιον τοῦτ’... ; *IA*. 1391). E, por último, se Ártemis demandou sua vida, como se opor a essa demanda divina? Isso seria, define Ifigênia, “impossível” (ἀμήχανον, *IA*. 1397). Sendo assim, se a morte é certa, é lícito desejá-la: em seus últimos momentos, Ifigênia pede ao Coro que, com seu canto e dança, acompanhem-na em uma celebração à Ártemis e ao seu próprio sacrifício.

Essa dificuldade inicial do rei e de Ifigênia em reconhecer e em aceitar o jugo da necessidade e assim reconhecer e aceitar a justiça de Zeus, que se cumpre no curso dos acontecimentos, é partilhada ainda com outros personagens do drama: Menelau, Aquiles e, principalmente, Clitemnestra.

Assim, Menelau, no primeiro episódio, primeiramente alega que é “injusto” (ἄδικον, *IA*. 334) que Agamêmnon mude de comportamento, de ideia, e que oculte suas intenções. Agamêmnon, por sua vez, acusando Menelau de não ter sabido administrar sua esposa e de mesquinhez de propósitos ao querer mover a guerra, alega que sacrificar sua filha seria agir “agir sem lei nem justiça” (ἄνομα κοῦ δίκαια, *IA*. 399). Mudando de opinião, Menelau, ainda no primeiro episódio, aconselha o irmão a não realizar o sacrifício, pois o fato de Agamêmnon ser obrigado a lamentar a sua filha enquanto os filhos dele, Menelau, veem a luz do dia “não é justo” (οὐ γὰρ ἔνδικον, *IA*. 482). Aquiles, por sua vez, ao descobrir, no terceiro episódio, que Agamêmnon utilizou seu nome, sem consentimento prévio, para atrair a filha a Áulida, acusa o rei de ter cometido uma *hýbris* contra ele (*IA*. 961)¹⁵. E, no quarto episódio, Clitemnestra, quando finalmente lhe é revelada a intenção de se sacrificar a sua filha, repreende duramente Agamêmnon, acusando-o de tê-la tomado como esposa contra a vontade, tendo assassinado então seu marido e seu filho recém-nascido, de querer agora matar a sua filha em nome de uma causa indigna, de só pensar em exercer o comando das tropas; Clitemnestra reclama, assim, justiça a seus atos futuros, ao questionar:

ἀλλ' ἐμὲ δίκαιον ἀγαθὸν εὐχέσθαι τί σοι;
οὐ τάρρα συνετοὺς τοὺς θεοὺς ἠγοίμεθ' ἄν,
εἰ τοῖσιν αὐθένταισιν εὖ φρονήσομεν. (*IA*. 1188-90)

Mas que justo bem imprecicar por ti?
Não julgaríamos os Deuses sábios,
se quiséssemos bem os parricidas.

¹⁵ Diz o verso: “mas ultrajou-me o rei Agamêmnon” (ὑβρίν ἐς ἡμᾶς ὑβρίσ' Ἀγαμέμνων ἄναξ).

Os personagens, ao denunciarem, cada um por seu turno, a injustiça de que são vítimas ou ao acusarem de injustos os atos dos personagens contra os quais eles se opõem, estão limitados pelo ponto de vista de seus próprios interesses e se lhes escapa o sentido da justiça divina. Calcas, como já se pode observar, enquanto porta-voz de desígnios divinos, não goza, entre os personagens desta tragédia, de um estatuto muito privilegiado. É verdade que, ao fim e ao cabo, todos acabam por cumprir seu vaticínio, cujo teor nunca é questionado. Porém, enquanto os personagens decidem se vão cumpri-lo ou não, há bastante espaço para atacar a figura de Calcas e dos adivinhos de modo geral. Menelau chega até mesmo a cogitar a possibilidade de matá-lo para que ele não revele ao restante do exército o conteúdo do oráculo (*IA*. 518-9) e Aquiles acusa o adivinho de dizer mais mentiras que verdades (*IA*. 956-8)¹⁶.

Enquanto os personagens estão, portanto, presos a seus dilemas e lidando com as implicações imediatas das decisões que tomam, e retomam, ao longo do drama, o Coro, por sua vez, composto de jovens mulheres casadas da Cálcida, que vieram a Áulida para ver o rebuliço das tropas gregas reunidas, oferece em seus cantos uma perspectiva mais abrangente dos acontecimentos.

O que canta, então, esse Coro de mulheres? No párodo (*IA*. 164-302), o Coro se apresenta, explica as razões de sua presença em Áulida e descreve o que vê em um tom carregado de um esplendor iliádico: as tendas do acampamento grego, as armas amontoadas dos guerreiros, os navios, cujo número e procedência é mencionado, e os heróis, um a um nomeados e descritos em suas atividades – Protesilau jogando dados em um tabuleiro, Diomedes lançando um disco, Aquiles, “de pé velozes como o vento” (τὸν ἰσάνεμόν τε ποδοῖν, *IA*. 206), disputando corrida com uma carruagem. É como se as planícies de Troia se fizessem presentes aos olhos do espectador e os guerreiros estivessem apenas momentaneamente fora de combate; é como se um pequeno “catálogo das naus” adquirisse uma súbita materialidade cênica e desfilasse diante da plateia¹⁷. A realização da guerra de Troia adquire, assim, iminência e concretude através deste canto do Coro, fazendo frente à possibilidade recém-levantada no prólogo por Agamêmnon de que, por ter decidido não sacrificar Ifigênia, a expedição não se realizaria¹⁸.

¹⁶ Segundo Dorda (2006, p. 143), trata-se de “una de las más fuertes invectivas que Eurípides ha escrito”. O autor ainda chama a atenção para a diferença entre este Aquiles euripídiano, que injuria Calcas, e o Aquiles homérico, que promete, no canto I da *Iliada*, proteger o adivinho da ira de Agamêmnon.

¹⁷ Cf. Torrano (2014, p. 17): “Essa contemplação e descrição dos navios, de suas origens e de seus chefes equipara o coro de mulheres de Cálcida à função das Musas no catálogo dos navios no canto II da *Iliada*. Essa associação do coro das mulheres da Cálcida com as Musas é ressaltada no final do párodo pela antevisão do porvir – conhecimento do futuro – e pela promessa de lembrar-se dessa visão da frota (295-302)”.

¹⁸ Sorum (1982) argumenta que essa divergência entre o apelo ao mito tradicional, que aqui o Coro faz ao remeter o espectador à obra homérica, e os acontecimentos apresentados no prólogo, que colocam em risco a versão tradicional do mito da guerra de Troia, é uma constante nesta tragédia de Eurípides. Assim, os cantos corais cantariam a versão tradicional do mito enquanto os episódios colocam em cena a possibilidade de esses acontecimentos míticos não se realizarem, criando-se assim uma forte ironia trágica.

No primeiro estásimo (IA. 543-89), o Coro, enaltecendo a moderação na participação em Afrodite, descreve Páris, primeiramente na simplicidade de uma vida pastoril e, pelo julgamento das deusas, inspirando e sendo inspirado por um grande amor por Helena, e vindo a ser a razão pela qual navios e lanças são conduzidos a Troia. Por um destino igualmente grandioso, prossegue o Coro, vêm a Áulida Clitemnestra e sua filha. Assim, no retorno às origens da guerra e no reconhecimento da grandiosidade do “destino” (τύχας, IA. 595) que se está por cumprir, cria-se novamente uma expectativa contrária à que os personagens, com suas incertezas e constantes mudanças de decisões, criam ao longo dos episódios.

No segundo estásimo (IA. 751-800), o canto do Coro assume um tom profético – o que se reforça com a menção inicial a uma Cassandra coroada de louros e agitada pela inspiração apolínea –, ao oferecer ao espectador uma antevisão da guerra de Tróia, em que se descreve a chegada do exército heleno, seu assédio ante as muralhas, a destruição da cidade, a dor da própria Helena. Coloca-se então em uma diferente perspectiva, já que a realização da guerra de Troia pressupõe o sacrifício de Ifigênia, as tentativas de Agamêmnon, no segundo episódio, de ocultar de Clitemnestra e da própria Ifigênia sua decisão de proceder ao sacrifício mediante a utilização de uma linguagem ambígua, em que o ser dado em casamento e o ser dado em sacrifício se confundem¹⁹.

No terceiro estásimo (IA. 1036-1097), o Coro rememora o casamento de Tétis e Peleu. À magnífica celebração, canta o Coro, compareceram, entre outros divinos convidados, os Centauros, que então profetizaram o nascimento de Aquiles e que ele iria, como líder dos Mirmidões e armado com dons de Hefesto, às planícies de Troia para devastá-la. Observe-se que o episódio precedente figura Aquiles prometendo a Clitemnestra impedir a todo custo o sacrifício de Ifigênia, o que, pela profecia dos Centauros, jamais poderia acontecer, visto que a morte da jovem é condição para a realização da guerra de Troia e, portanto, para o cumprimento do destino de Aquiles.

Vê-se, portanto, que os cantos corais em *Ifigênia em Áulida*, ao evocarem as origens míticas da ação presente e prenunciarem o futuro, incluem no horizonte da ação dramática um porvir em que Ifigênia é forçosamente sacrificada, já que apontam para o saque de Troia, a morte de Aquiles, as lágrimas de Helena. O coro de mulheres da Cálcida, ao evocar, por seu conhecimento e presciência, as Musas homéricas (TORRANO, 2014, p. 17; 20), aponta não só para a realização da guerra de Troia, mas também para a preservação da sua memória, imortalizada nos versos da *Ilíada*. Asseguram, assim, o cumprimento da moira, do *daímon*, da *týkhe* e, conseqüentemente, da justiça de Zeus, por mais que os personagens se debatam em indecisão e suas atitudes acenem para a possibilidade de sua não realização.

Algo semelhante, mas em uma direção diferente, dá-se entre os personagens: a ambigüidade tão marcante do diálogo entre Clitemnestra e Agamêmnon no quarto episódio aponta para a vingança de Clitemnestra e para a morte do rei (IA. 1170 ff.); e também a ironia dolorosa dos pedidos e votos de Ifigênia para que nem Clitemnestra nem suas irmãs

¹⁹ Foley (1985) demonstra, em capítulo dedicado à *Ifigênia em Áulida*, como o imaginário e o vocabulário próprios aos ritos sacrificiais estão em constante interpenetração, ao longo da tragédia, com o imaginário e o vocabulário próprios aos ritos matrimoniais.

guardem luto por sua morte, para que a rainha não nutra rancor por Agamêmnon, para que ela crie Orestes junto a si (*IA*. 1437 ff) – tudo sinaliza para os acontecimentos que, na *Oresteia*, vemos se realizar com tanta inevitabilidade.

A discutida autenticidade do êxodo (*IA*. 1532–629), em que um mensageiro relata como, no momento do golpe fatal, um prodígio se deu e Ifigênia foi substituída por um corça, não altera os elementos fundamentais desta tragédia. Quer a jovem tenha de fato morrido²⁰, quer ela tenha sido transportada à Taúrida por Ártemis e ali vivido como sua sacerdotisa²¹, o fato é que, transitando entre, por um lado, a *Iliada* de Homero e, por outro, o *Agamêmnon*, de Ésquilo, Eurípides articulou em sua obra uma tradição homérica silenciosa a respeito do sacrifício de Ifigênia, que desconhece qualquer empecilho ou dissabor em Áulis – ao contrário, só um futuro prodigiosamente auspiciado –, e uma herança do drama esquiliano, marcado pelo terrível dilema de Agamêmnon, pela boca amordaçada de Ifigênia, pela vingança sangrenta de Clitemnestra, de modo a, nesse jogo de tensões, contradições e reviravoltas, produzir os mais inesperados efeitos trágicos.

Referências bibliográficas:

- AÉLION, Rachel. *Euripide: héritier d'Eschyle*. 2 tomes. Paris, Les Belles Lettres, 1983.
- BLONDELL, R.; GAMEL, M-K.; RABINOWITZ, N. S.; ZWEIG, B. *Women on the Edge: Four Plays by Euripides – Alcestis, Medea, Helen, Iphigenia at Aulis*. London and New York, Routledge, 1999.
- DORDA, E. C. “Adivinos y arte adivinatoria en Eurípides”. *Prometheus*, 32, 2006, pp. 121-147.
- ÉSKUULO. *Oresteia*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 3 vol. São Paulo, Iluminuras / FAPESP, 2004.
- EURÍPIDES. *Iphigénie a Aulis*. Texte établi et traduit par François Jouan. Paris, Les Belles Lettres, 1983.
- EURÍPIDES. *Teatro Completo*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Ed. Iluminuras, vol 1: 2015; vol 2: 2016; vol 3: 2018.
- FOLEY, Helene P. *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1985.
- FURLEY, William D. “Motivation in the Parodos of Aeschylus’ *Agamemnon*”. *Classical Philology*, 81 (2), 1986, pp. 109-121.
- HAINSWORTH, B. *The Iliad: A Commentary*. Vol. III: Books 9-12. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro, Ediouro, 2002 [1a. ed. 1945].

²⁰ Como se vê no *Agamêmnon* de Ésquilo, na *Electra* de Sófocles (710 ff.), em Píndaro (*Pítia* 11, 22-23), em um fragmento de Estesícoro (frag. 38/215).

²¹ Como se vê tanto em Eurípides quanto nos Cantos Círios (Procl. *Chr.* 80.42-9) e em um fragmento hesiódico (frag. 23).

- LLOYD-JONES, H. “Zeus in Aeschylus”. *The Journal of Hellenic Studies*, 76, 1956, pp. 55-67.
- REEVES, C. H. “The Parodos of the *Agamemnon*”. *Classical Journal*, 55, 1959/1960, pp. 165-171.
- RIBEIRO JR., W. A. *Iphigenia Aulidensis de Eurípides: introdução, tradução e notas*. 2006. 297ff. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Departamento de Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- SIEGEL, Herbert. “Agamemnon in Euripides’ *Iphigenia at Aulis*”. *Hermes*, 109 (3), 1981, pp. 257-265.
- SORUM, Christina Elliott. “Myth, Choice, and Meaning in Euripides’ *Iphigenia at Aulis*”. *The American Journal of Philology*, 113 (4), 1992, pp. 527-542.
- TORRANO, J. “A noção mítica de justiça nas relações de poder na tragédia *Ifigênia em Áulida* de Eurípides”. *Letras Clássicas*, 18 (2), 2014, pp. 16-24.
- VERNANT, J-P. *A Morte nos Olhos – Figurações do Outro na Grécia Antiga: Ártemis, Gorgó*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.
- _____ & VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo, Perspectiva, 2005.
- WEST, M. L. “The Parodos of the *Agamemnon*”. *Classical Quarterly*, 29 (1), 1979, pp. 1-6.





“Christus Patiens” e a recepção da tragédia de Eurípides no império bizantino

Christus Patiens and the Reception of the Euripidean Tragedy in the Byzantine Empire

Waldir Moreira de Sousa Jr.¹

e-mail: wsousajr@yahoo.com

orcid: <http://orcid.org/0000-0001-6130-871X>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i2.21806>

RESUMO: Este artigo visa analisar como se deu a recepção da tragédia de Eurípides em um determinado local e momento do império bizantino. Para isso, será estudada a obra *Christus Patiens*, cuja autoria é atribuída, não sem contestação, a Gregório de Nazianzo. Essa peça, feita a partir de versos vindos sobretudo da obra de Eurípides, à maneira de centão, consegue amalgamar elementos aparentemente díspares: a partir de um obra pré-cristã plasma-se uma tragédia cristã. Assim, será analisado de que maneira os versos euripidianos foram adaptados para a feitura de uma obra cristã. Argumento que a compatibilização entre essas diferentes estruturas de pensamento é realizada nitidamente a partir da construção da personagem Maria.

PALAVRAS-CHAVE: Eurípides; *Christus Patiens*; recepção; tragédia bizantina; Constantinopla

ABSTRACT: This article intends to analyze in what terms the reception of the euripidean work took place in the Byzantine Empire. The Christian tragedy known as *Christus Patiens* will be scrutinized and questions will be made in order to clarify how a Christian piece of drama can be produced from verses of non Christian content. Through the *cento*, Gregory of Nazianzus (the allegedly author) proceeded to amalgamate aspects of two cultures *per se* dissimilar. Thus I intend to show and systematize how the euripidean verses were chosen and used in a Christian manner and I will argue that through the development of the character Mary the amalgamation of non Christian and Christian elements got its perfect accomplishment.

KEYWORDS: Euripides; *Christus Patiens*; reception; Byzantine tragedy; Constantinople

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo, Brasil, sob a orientação da Profa. Dra. Adriane da Silva Duarte. Bolsista da Capes.



Este artigo tem por objetivo examinar a recepção da obra de Eurípides em um momento histórico e em um ponto geográfico muito distintos daqueles originais da tragédia ática. A partir da obra conhecida como *Christus Patiens*, uma tragédia bizantina de conteúdo cristão, pretendo elucidar como a obra de Eurípides podia ser retrabalhada e reaproveitada, dentro de uma proposta de reutilização catequética, para se adequar ao novo contexto religioso vigente. Nesse sentido, valendo-me da obra supracitada, mostrarei como o pensamento religioso cristão podia ser propagado, com finalidade de instrução doutrinal, ressignificando elementos culturais herdados do pensamento politeísta grego. Argumento que o relacionamento entre cristianismo e politeísmo grego, à primeira vista conflitante, pode ser visto sendo realizado de maneira conciliatória em *Christus Patiens* por meio da construção da personagem Maria, mãe de Cristo. Investigar esses tópicos constituem uma contribuição aos estudos de recepção da obra de Eurípides na cidade de Constantinopla, então nova capital do império, também conhecida como Nova Roma².

O percurso investigativo desse artigo visa responder às seguintes questões: como se deu a formação de *Christus Patiens* e como interpretar a amalgamação operada nessa peça entre os conceitos religiosos politeístas e cristãos. No primeiro caso, passará por escrutínio a discussão a respeito da autoria dessa obra e a respeito da influência que a obra de Eurípides exerceu na confecção da obra como forma dramática. No segundo caso, a análise centrar-se-á especificamente na personagem Maria.

Não há consenso entre estudiosos sobre a autoria de *Christus Patiens*. O autor dessa obra produziu-a utilizando-se da técnica de “cento”, ou em português “centão”, que consiste em se construir um texto literário na forma de “colcha de retalhos”, ou seja, a partir de trechos de outras obras. Em sua maior parte, os versos de *Christus Patiens* são provenientes de tragédias de Eurípides, que, por sua vez, foi um poeta muito lido e estudado em todo o período bizantino³: Eurípides, por exemplo, era muito citado pelo imperador Juliano em seus discursos, e foi objeto de estudo de um dos mais eminentes eruditos bizantinos, Miguel Pselo

² Na história da edição dos textos de Eurípides, por exemplo, *Christus Patiens* teve um papel importante, já que ajudou helenistas a resgatar versos perdidos de tragédias como *As Bacantes* (42 linhas para o final dessa peça). Ver Kirchoff (1953), Tuilier (1997b) e Davies (2017, p.2).

³ Ver estudo sobre a tradição textual de *Christus Patiens* e a obra de Eurípides em Tuilier (1997). Segundo Mastronarde (2010, p.72), da Tríade Euripidiana Bizantina, por exemplo, foram transmitidas até nós 350 manuscritos datados do século X até o século XVI – da peça *As Fenícias*, por exemplo, há 115 manuscritos do século X até 1600 (Mastronarde 1994, p.50). Grupo de manuscritos mais importantes seriam os *veteres*, a maior parte anterior a 1260 d.C., segundo renascimento bizantino (o renascimento paleólogo), depois os *recentiores* (posteriores a 1260 d.C.), cf. Mastronarde (1994, p.50).

(século XI), homem que ocupou os mais altos cargos imperiais de sua época⁴. O tragediógrafo ateniense constitui, portanto, um exemplo de como um autor de origem pagã pode se tornar muito requisitado em uma cultura já eminentemente cristã.

Seguindo a edição mais recente de *Christus Patiens* feita por André Tuilier (1969), presume-se que a obra pertença ao século IV a.C., e que provavelmente tenha sido composta por Gregório de Nazianzo⁵. Entretanto, como nota o mesmo Tuilier (1969, p.12), é preciso ressaltar que desde o fim do século XVI a autenticidade da obra é posta em dúvida. A julgar pelos estudos mais recentes, autoria e datação até hoje são debatidos sem se chegar a um acordo. Tuilier (1969, pp. 118-121) faz um resumo de todos os estudos publicados de 1816 até 1962 sobre a questão da autoria da peça. Dessa lista, surgem os seguintes nomes como possíveis autores da peça, com a provável e subsequente datação: Gregório de Nazianzo (século IV), Apolinário de Laodiceia (século IV), Gregório de Antioquia (século IV), Constantino Manasses (século XII), João Tzetzes (século XII), Teodoro Prodromo (século XII⁶). Karla Pollmann (1997) argumenta contra a autoria de Gregório, situando a obra nos séculos XI-XII, assim como Puchner (2008, pp.373-74) prefere pensar nos séculos XI e XII como provável datação da obra. Baldwin (2009, p.434), por sua vez, prefere atribuir *Christus Patiens* a Apolinário de Laodiceia (310-390), bispo cristão na Síria. Como se vê, mais comumente a obra é atribuída ao século IV ou ao século XII. Aqui, adotarei a tradição que confere a autoria a Gregório de Nazianzo – de fato, segundo Tuilier (1969, p.28), “contrariamente às afirmações da crítica, todos os manuscritos reconhecem Gregório de

⁴ Cf. Baldwin (2009). Pselo foi um professor interessado nas letras pagãs e cristãs e escreveu um ensaio sobre Eurípides, comparando-o a um escritor bizantino que escreveu versos jâmbicos ao imperador Heráclio sobre assuntos teológicos. Pselo faz uma espécie de crítica literária com seu ensaio “para aquele que levantou a questão: quem foi melhor poeta, Eurípides ou Pisides?”. Há também um tratado “sobre a Tragédia”, atribuído a Pselo por Baldwin (2009, p.440). Viveu no entardecer da dinastia macedônia (a “Renascença macedônia” [800-1000] foi responsável pela mudança da forma de escrever da escrita uncial para a utilização de minúsculas). “É muito devido à atividade [dos estudiosos do século IX] que a literatura grega ainda pode ser lida” (Reynolds, 1991, p. 60). Paul Lemerle (apud Guran (2012, p.1152)) apresenta a cultura bizantina florescente dessa época como um mero renascimento e uma mera transmissão da cultura grega clássica) e seus escritos foram feitos em grego aticista, segundo Horrocks (2010, p.220). Segundo Papaioannou (2009, p.24), Pselo admirava muito a forma dos escritos de Gregório de Nazianzo, provável autor de *Christus Patiens*.

⁵ Posição também adotada por Dias (2016, p.201). Em estudo mais antigo, Tuilier (1950) já havia afirmado a possibilidade de se atribuir a obra a Gregório.

⁶ Para datação e autoria, ver também Trisoglio (1974) e Garzya (1989).

Nazianzo como autor de *Christus Patiens*⁷”. Assim, aspectos importantes a respeito do conturbado contexto histórico desse autor, e detalhes de seu programa de agente cultural, segundo argumentarei, ajudarão a entender a obra de *Christus Patiens*. Ressalte-se que essa foi uma época em que a cultura clássica pré-cristã estava impregnada na cultura de Constantinopla, como é possível vislumbrar observando as outras possibilidades de atribuição autoral da peça. Entre esses possíveis autores, um é coetâneo a Gregório, Apolinário de Laodiceia, também bispo e também amigo das letras gregas, que igualmente se dedicou à poesia, tendo adaptado salmos ao verso grego, bem como o antigo testamento à poesia homérica e pindárica. Outro possível autor seria Teodoro Prodromo, também cristão, mas de um período bem posterior.

Reconhecer Gregório como autor de *Christus Patiens* implica situar a tragédia desse teólogo e poeta como um ponto médio entre as querelas entre cristãos e politeístas de Constantinopla do século IV d.C. De acordo com Gilbert (2001, p.25), sabe-se que foi o imperador Teodósio quem instalou Gregório como Bispo de Constantinopla por volta de 380 d.C. Ora, o reinado de Teodósio (379 a 392 d.C.) causou um forte impacto em favor da promoção do cristianismo em detrimento do politeísmo. Esse imperador tomou medidas contundentes contra a ritualidade politeísta no império: segundo Gilbert (2001), ele não preveniu nem puniu destruições de templos não-cristãos proeminentes, dissolveu a ordem das virgens vestais em Roma em 391 e extinguiu os rituais dos jogos olímpicos em 393. Em contrapartida, houve um imperador que agiu contrariamente aos cristãos. Sabe-se pelos escritos do historiador Sócrates de Constantinopla (historiador do século IV d.C.) que, à época de Gregório, o imperador Juliano (361-363) proibiu por decreto que os cristãos obtivessem uma educação clássica. Os cristãos deram início então a compor uma série de obras que adaptavam o conteúdo cristão aos gêneros clássicos. *Christus Patiens* pode se inserir nessa prática, bem como se inserem com certeza as adaptações do conteúdo bíblico para a forma da poesia e prosa grega feitas por Apolinário. Ainda segundo Sócrates de Constantinopla, o apreço pelas letras clássicas advinha do fato de que as Sagradas Escrituras

⁷ Parisinus gr. 2875: mais antigo manuscrito do texto, atribui a obra a “Gregório o Teólogo”. Parisinus gr. 2707 (ano 1301): cópia assinada por Michel Sinadinos. Também atribui a peça a Gregório. Swart (1990, p.53) nota que a constatação de Tuilier não teve aprovação geral. Em seu estudo, Swart (1990, p.62) limita-se a concluir que o poeta bizantino Romanos (século VI d.C.) conhecia *Christus Patiens* e que esse poeta considerava a obra *Christus Patiens* como obra de Gregório de Nazianzo. Mathieu (1997) argumenta que determinados versos dessa obra se harmonizam com o pensamento de Gregório. Bernardi (1997) acha cabível a atribuição a Gregório. A partir de Tuilier (1969), é possível traçar a seguinte sistematização cronológica a respeito da discussão da autoria de *Christus Patiens*: 1542: Antonio Bladus atribui a Gregório de Nazianzo o cento de Eurípides sobre a paixão de Cristo. É ele quem dá o título de *Christus Patiens* à obra; 1545: Lilio Gregório atribui também a peça a Gregório de Nazianzo; 1588: Cesar Baronio contesta a autoria de Gregório de Nazianzo. Para o estudioso, a obra poderia ser de Apolinário de Laodiceia; 1593: Antoine Possevin (jesuíta) considera o cento de Eurípides indigno de Gregório de Nazianzo; 1594: Juste Lipse hesita sobre a autoria da obra; 1613: Cardeal Robert Bellarmino contesta a autoria; século XVII: no geral, estudiosos acham difícil atribuir sem reserva a obra a Gregório, pois faltariam “estilo e gravidade” de Gregório; 1848: Dübner publica a primeira edição crítica de *Christus Patiens*. Ele não aceita a autoria da obra. Atribui colofón da obra a Tzetzes; 1855: quase ninguém mais atribui a obra a Gregório. Seria uma obra apócrifa do período bizantino. Começa-se a atribuir a obra ao século XII do período bizantino; 1931: Cottas defende a autoria de Gregório.

não serviam para ensinar a arte do discurso, necessária para os cristãos se defenderem de pagãos que atacavam sua religião⁸. Mesmo sendo o cristianismo a cultura predominante em Constantinopla e no império, São Basílio (teólogo, amigo de Gregório e bispo de Cesareia), por exemplo, incentivava a leitura de Homero e Hesíodo entre os jovens (apenas o que fosse útil, segundo ele) até que eles pudessem entender com mais maturidade a Bíblia. Seja como for, a relevância dos textos gregos pré-cristãos não desmedrou. Conforme nota Roemer (2007, p.93), houve um estreitamento dos títulos sendo copiados, em função das novas tendências culturais. Tanto que, para o século IV e V, vemos a formação de importantes códices contendo as sagradas escrituras cristãs, como o *Codex Alexandrinus* e o *Codex Sinaiticus* (encontrada em Sinai, mas provavelmente feita em Cesareia⁹), e, ao mesmo tempo, segundo Reynolds e Wilson (1991, p.53), mesmo no início do período bizantino, em que houve um empobrecimento do universo literário lido e estudado, sobreviveram nas escolas textos utilizados para o ensino como as sete tragédias de Ésquilo e de Sófocles e nove ou dez tragédias de Eurípides.

Gregório de Nazianzo, nascido por volta de 329 d.C. em uma pequena cidade na Capadócia, região central do que hoje é a Turquia, embora seja sobretudo lembrado hoje com títulos eclesiásticos que magnificam sua posição de bispo da Igreja e teólogo (a saber, “doutor da Igreja” e “grande Hierarca” – de fato, seu cognome “o Teólogo” faz alusão à importância de seu trabalho na definição de dogmas cristãos), nem sempre foi reconhecido nesses termos. Como nota Daley (2006, p.26), “Gregório foi lembrado na tradição bizantina tardia e no Renascimento Ocidental mais como uma figura literária do que como um teólogo no sentido acadêmico moderno”. Professor de retórica em seu tempo, ele já foi comparado, referentemente ao seu estilo, a Demóstenes, Tucídides e Isócrates¹⁰. De instrução invulgar, utilizou em seus escritos o estilo de grego conhecido como aticista¹¹. No âmbito poético, sua obra, também fortemente influenciada pela poesia grega politeísta¹², foi muito

⁸Hist. Eccles., iii. 16.

⁹ Cf. Brown (2007, p.179).

¹⁰ Cf. Daley (2006, p.27), que também nota que em sua obra retórica abundavam referências à cultura clássica.

¹¹ Havia um *gap* entre grego falado e escrito, este tendendo para o grego ático clássico, mas Horrocks (2010, p. 213) nota que, mais do que um purismo e preciosismo linguístico advindo do ático, escritores tentaram trabalhar o grego ático clássico com sua própria linguagem, “afirmação da importância contínua de uma tradição cultural ameaçada por forças externas”. Horrocks (2010, p.214) chama esse fenômeno de “reutilização criativa de formas conhecidas de linguagem em novos contextos culturais”. Wahlgren (2010, p.530) nota que o modelo para os aticistas eram os escritores da Atenas clássica, mas é possível se constatar construções atípicas, ou até mesmo desconhecidas, dos escritos do período clássico. Pais da Igreja do século IV escreviam em grego aticista, e, assim, comunidade pagã e cristã compartilhavam uma estrutura linguística e literária em muitos gêneros. Escritores da Igreja Primitiva eram aticistas: Evangelho de Lucas, Atenágoras, Clemente de Alexandria, Pais Capadócius (cf. Kazazis, 2007, p.1205). Que língua se falava em Constantinopla? Segundo Kaldellis (2007, p.69), latim era falado e estudado no Oriente sob os primeiros imperadores. O grego se tornou latinizado quando os gregos e outros foram romanizados. No século V e VI, Constantinopla era uma cidade de muitos modos latina, e a transição para o grego não foi abrupta, mas gradual (cf. Kaldellis, 2007, pp. 69-70). No século VII, o imperador Heracleio teria mudado a “língua oficial” do império do latim para o grego (cf. Kaldellis, 2007, p.65).

¹² Para estudo da influência de Calímaco em Gregório, ver De Stefani e Magneli (2011, pp. 554-557). Daley (2006, p.29) nota que os oito *poemata arcana* de Gregório imitam os hinos homéricos no metro e no dialeto.

celebrada em tempos posteriores, como comprova, por exemplo, a presença relevante de sua poesia no livro VIII da Antologia Palatina¹³.

Em sua autobiografia, escrita em versos jâmbicos, Gregório explicita claramente sua dívida cultural para com os gregos: em sua juventude, faz uma viagem para Atenas e lá permanece alguns anos a fim de estudar. Conforme ele mesmo relata, ele tinha uma ambição literária bem definida: “estando minha face ainda sem barba, um forte amor pelas letras me capturou”¹⁴ (τῶν λόγων δ’ ἔρωσ ἐμὲ / θερμὸς τις εἶχε, 112-13). Ademais, para ele, aprender a cultura clássica tinha um objetivo bem claro: ele afirma que seus estudos lhe serviriam para utilizar o conhecimento do que ele classifica como origem “indigna” (τοὺς νόθους λόγους, 114) a favor do conhecimento “genuíno” (τοῖς γνησίοις, 114). Em outras palavras, fazendo uma contraposição entre o cristão e o “pagão”, ele pretende se valer do conhecimento destes para ajudar a sistematizar a doutrina da cristandade de sua época, bem como expandi-la. Há um projeto cultural por trás dos versos que escreve, um programa a ser cumprido por meio de sua obra poética. No poema chamado “Para os próprios versos” (ΕΙΣ ΤΑ ΕΜΜΕΤΡΑ), ele afirma que, entre outras razões, ele faz versos porque não pode admitir que os pagãos sejam melhores que os cristãos na poesia. Em suas próprias palavras: “eu sei que eu sinto – e isso pode parecer mesquinho de minha parte – mas eu sinto que não posso admitir que os ‘pagãos’ tenham melhor talento literário que nós¹⁵” (ἐν λόγοις / πλέον δίδωμι τοὺς ξένους ἡμῶν ἔχει, 48-9). Portanto, os cerca de 17.000 versos que Gregório escreve durante sua vida – segundo Simelidis (2009, p.7), amplamente lidos em Bizâncio e possivelmente adotados no currículo escolar da época – têm uma proposta pessoal de inserção cultural bem definida.

Ao escolher o gênero dramático para falar de Cristo, Gregório se põe em um terreno cultural não muito apreciado pelos cristãos. Considerando o *background* cultural referente às manifestações teatrais do tempo e espaço de Gregório, será possível notar uma atmosfera bastante antagônica entre as mentalidades cristã e pagã. É certo que, como obra dramática, nada se pode falar sobre a encenação de *Christus Patiens* (não se sabe até mesmo se foi encenada), tampouco do local em que tenha sido composta, mas se sabe que Gregório viveu algum tempo em Constantinopla, a então recém-fundada nova capital do império romano. White (1996, p.xxiii) afirma que “a maior parte de sua obra poética parece ter sido composta nos anos entre sua saída de Constantinopla em 381 e sua morte, em 390”, mas é impossível determinar se *Christus Patiens* pertenceu a esse período. Sabe-se que, a respeito do teatro no império bizantino como um todo, segundo Puchner (2008, p.364), as letras bizantinas não conheceram nenhum drama no sentido estrito¹⁶. Especificamente para *Christus Patiens*, a

¹³ Cf. Daley (2006, p.29). Simelidis (2009, pp. 22-23), entretanto, pensa que a presença dos 260 epigramas de Gregório na Antologia Palatina se deve mais à sua boa reputação em Bizâncio do que à impressão dos poemas nos seus contemporâneos, e que esses epigramas não são representativos de sua vasta obra poética.

¹⁴ Tradução do autor.

¹⁵ Tradução do autor.

¹⁶ Temos notícia, é certo, de alguns tratados referentes a esse gênero, como, por exemplo, o *Sobre a Tragédia*, de Miguel Pselos, notável humanista bizantino do século XI, *Sobre a poesia trágica*, de João Tzetzes, poeta e gramático do século XII e *Sobre a hypókrisis*, de Eustácio, bispo de Tessalônica do século XII. Eunápio (Vida dos Sofistas, 6.3.1) informa que Constantino frequentava o teatro da cidade.

bizantinista La Piana (1912), por exemplo, mostra que talvez o drama tenha sido feito com intenção de ser um texto escolar, e afirma que devemos entendê-lo mais como um exercício literário do que como uma peça destinada a ser encenada no palco (La Piana, 1936, p.171). Já o estudioso Parente (1985, p.353) levanta a possibilidade de o drama se inserir na tradição bizantina de homilias cristãs, o que conferiria a ele uma razão de ser eminentemente religiosa¹⁷. De todo modo, considerando-se as obras de cunho dramático, não há muitos exemplares pertencentes ao império Bizantino: Vakonakis (2011, p.38), por exemplo, elenca apenas cinco obras que contenham alguma espécie de diálogo em um período que vai do século terceiro até o século décimo terceiro d.C.

Embora se tenha, no caso da presumível autoria de *Christus Patiens*, um clérigo ligado ao gênero dramático, a relação entre o cristianismo e a atuação teatral não foi pacífica. Em Constantinopla, por exemplo, há notícia da existência de quatro teatros no século V, mas, no século VI, nenhum é mencionado¹⁸; no império bizantino como um todo, a quantidade de “atores de Dioniso” encontrada nas fontes cai de duzentos, no século III d.C., para 23 entre os séculos IV e VI¹⁹. Puchner (2008, p.361) nota que o sentido pejorativo de palavras como *hypokrités* (de “ator” passando a significar “hipócrita”) e *hypokrinomai* (de “atuar” para “fingir” ou “induzir ao erro”) vem dessa época. Um caso figurativo dessa indisposição entre o universo cristão e pagão é a história de Gelasinos, um ator do século III que, durante uma encenação de batismo cristão, converte-se ao cristianismo e é morto apedrejado pela plateia²⁰.

Por outro lado, os textos clássicos de tragédia parecem ter gozado de certo prestígio no período em questão. Segundo Puchner (2008, p.361), “uma vez que as formas gregas clássicas do drama e teatro haviam, em ampla medida, desaparecido, as tragédias tornaram-se sobretudo textos canônicos para o ensino nas escolas e para a erudição, que prosperava em centros de ensino como Alexandria e Constantinopla”. Como mostrei acima, *Christus Patiens*, portanto, talvez se insira nessa tradição, mas é preciso ressaltar que a adequação do poema ao gênero da tragédia ática merece algumas notas.

De início, nota-se uma nítida divergência estrutural entre *Christus Patiens* e as tragédias clássicas ao se observar a hipótese daquela peça, que também é às vezes chamada de “prólogo”: ela é escrita pelo próprio autor. Assim, estabelecendo um diálogo com o leitor, ou o ouvinte, já que os verbos utilizados pelo autor se referem sempre à audição, ele já anuncia de antemão sua dívida para com Eurípidēs:

Ἐπεὶδ' ἀκούσας εὐσεβῶς ποιημάτων
 ποιητικῶς νῦν εὐσεβῆ κλύειν θέλεις,
 πρόφρων ἄκουε· νῦν τε κατ' Ευριπίδην
 τὸ κοσμοσωτήριον ἔξερῶ πάθος.

¹⁷ Ver também Lampros (1910) e Lanowski (1997).

¹⁸Puchner (2008, p.371).

¹⁹Puchner (2008, p.360). Ver Puchner (2008, pp. 378-9) sobre questões teológicas a respeito da representação teatral.

²⁰Cf. Puchner (2008, p.360).

“Já que, tendo ouvido poemas com piedade, queres agora ouvir coisas piedosas poeticamente formuladas, escuta com atenção. À maneira de Eurípides falarei sobre a paixão que salvou o mundo²¹” (grifo do autor, 1-4).

Em seguida, o autor brevemente enuncia o conteúdo do drama, isto é, a história que narra como Cristo deu sua vida para permitir que a humanidade, separada de Deus desde a desobediência de Adão, pudesse novamente alcançá-lo, fazendo uma breve análise teológica de por que foi necessário isso acontecer (4-27). Por fim, ele faz a apresentação por nomes de seus personagens principais (28-30).

De forma geral, *Christus Patiens* é dividida estruturalmente numa trilogia, e as três partes dizem respeito às etapas finais da vida de Cristo²²: “Paixão e Morte de Cristo” (1-1133), “Cristo no Túmulo” (1134-1905), e “Ressurreição de Cristo” (1906-2531). Como diz Tuilier (1969, p.20) a respeito dessa divisão:

estes três episódios correspondem aos três dias que os relatos evangélicos assinalam ao mistério de Redenção. Eles mantêm a unidade da tragédia cristã na tradição bíblica e na tradição clássica. Como requeria o teatro antigo, *Christus Patiens* é uma trilogia dramática suficiente em si mesma.

Diferentemente da tragédia ática, não há nenhuma parte lírica em *Christus Patiens*, ou seja, não há estásimos entre um episódio e outro, nem um párodo para entrada do coro. Apesar disso, há, sim, um coro, que é composto por um grupo de mulheres que acompanham e auxiliam Maria²³ (κόρραι / αἱ συμπαραροῦσαι μητρὶ τῆι τοῦ Δεσπότητος, argumento, 29-30). Mantziou (1974) já havia notado que a peça não possui o elemento principal dos dramas clássicos, a saber, a parte lírica, mas que ela possui outros elementos essenciais, como o prólogo detalhado de Eurípides, o trímetro jâmbico, o coro, os relatos dos mensageiros, e a quantidade de atores (três, e apenas uma vez quatro, entre os versos 1466-1468, na fala de Nicodemos). À primeira vista, parece surpreendente a quantidade de personagens – há 14 no total –, mas, à maneira clássica, em cena entram no máximo três. Tomando a peça em sua integralidade, ela resulta bem mais extensa do que as tragédias clássicas, contendo 2602 versos, mas, considerando que ela em si perfaz uma trilogia, teríamos em média três peças ao tamanho das clássicas. O modelo clássico é seguido muito de perto, e eventos como a agonia e traição de Jesus, a crucificação, o suicídio de Judas e a ressurreição são narrados por mensageiros ou pelo coro.

Na verdade, os 2602 versos da tragédia são jâmbicos – e o que o autor caracterizou como “versos feitos à maneira de Eurípides” significa, na verdade, que a obra é um centão de

²¹ Todas as traduções de *Christus Patiens* utilizadas neste artigo são do autor.

²² Tal é a divisão proposta por Tuilier (1969). Trisoglio (1988, p.37) divide os episódios de maneira diferente: Paixão (1-847), Morte (848-1133), Sepultura (1134-1905) e Ressurreição (1906-2531).

²³ Puchner (2016, p.26), por exemplo, caracteriza o coro como o alter-ego de Maria.

Eurípides²⁴. De fato, quase a metade desses versos são provenientes, em parte ou integralmente, de sete dramas desse tragediógrafo: *Hécuba*, *Orestes*, *Hipólito*, *Medeia*, *As Troianas*, *Reso* e *As Bacantes*²⁵.

Quanto aos méritos de ser essa peça uma emulação satisfatória da tragédia grega, a opinião dos estudiosos diverge. Enquanto Tuilier (1969, p.19), por exemplo, refere-se a *Christus Patiens* como “a tragédia cristã por excelência”, Puchner (2008, pp. 373–74) faz uma crítica bastante negativa sobre essa classificação:

uma análise baseada em estudos teatrais poderia facilmente mostrar que o poeta não está consciente do que significa encenar uma peça, embora imite convenções dramáticas do teatro antigo. Ele confunde *teioskopía* com o discurso do mensageiro e falha em marcar os pontos na ação em que personagens entram e saem do palco. Cristo aparece diversas vezes após sua ressurreição, representando a narrativa de todos os quatro evangelistas. O poeta está mais preocupado em citar todas as passagens relevantes do que com a produção de um enredo coerente. A ação narrada fora do palco frequentemente contradiz a ação no palco, particularmente após a ressurreição. O poema não é nem uma tragédia planejada para ser encenada num teatro, nem qualquer outra forma de drama. Pelo contrário, ele é um *cento* em forma de diálogo, que cita trechos da tragédia e imita algumas de suas convenções dramáticas, embora não compreenda inteiramente suas implicações.

Já Parente (1985, p.363) advoga que:

Christus Patiens oferecia uma alternativa romanesca em reduzir a Paixão a um todo dramático unificado; a peça demonstra que a embaraçosa sequência de eventos da Paixão a Ressurreição podia ser organizada focando nas reações de alguns poucos personagens.

À parte a questão do mérito estético da tragédia, gostaria agora de mostrar como o autor realiza o empréstimo de versos de Eurípides e os utiliza para formar a sua obra. O propósito deste artigo é elucidar como ocorre esse processo. Mostrarei que o empréstimo se dá por meio de três maneiras principais. O autor de *Christus Patiens* pode 1) tomar emprestado uma pequena parte de um verso de Eurípides, 2) fazer uma ligeira modificação no verso emprestado, ou 3) manter o verso emprestado intacto na obra.

²⁴ No lado ocidental do império, temos notícia também da técnica de centão sendo utilizada para se falar de assuntos cristãos. A poetisa Proba (século IV d.C) compôs o “Cento vergilianus de laudibus Christi”, um centão feito com versos de Virgílio para narrar a vida de Jesus.

²⁵ Tuilier (1969, p.19). Há também alguns versos de Ésquilo (*Agamémnon* e *Prometeu Acorrentado*), de Homero (*Iliada*), e Licofrão, cf. Tuilier (1969, pp. 343–55). Sobre a relação entre *Prometeu Acorrentado* e *Christus Patiens*, ver Comsa (1997).

Exemplifico o primeiro caso com os três versos iniciais de *Christus Patiens*, que são retirados parcialmente do prólogo de *Medeia*, respectivamente dos versos 1, 3, 6 e 20²⁶. Os versos de *Christus Patiens* são:

Εἴθ' ὄφελ' ἐν λειμῶνι μηδ' ἔρπειν ὄφεις,
μηδ' ἐν νάπαισι τοῦδ' ὑφεδρεύειν δράκων
ἀγκυλομήτης· οὐ γὰρ ἄν πλεῦρας φύμα,
μήτηρ γένους δύστηνος ἠπατημένη.

Quem dera a serpente não se movesse na planície, nem que o dragão de ruim conselho fizesse emboscadas. A que cresceu da costela (*i.e.* a mulher) a mãe infeliz da raça humana não seria enganada...” (1-4)

Os versos de *Medeia* utilizados em fragmentos são “nunca houvesse voado o barco Argo”, “nunca pinho houvesse caído cortado”, “levaram a Pélias. Assim minha senhora nunca” e “mas Medeia mísera desonrada”. Esquemáticamente (em destaque, mostro as palavras que se repetem):

Εἴθ' ὄφελ' Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος	Nunca houvesse voado o barco Argo... (1)
μηδ' ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτε	nunca pinho houvesse caído cortado... (3)
Πελία μετῆλθον. οὐ γὰρ ἄν δέσποιν' ἐμὴ	levaram a Pélias. Assim minha senhora nunca... (6)
Μήδεια δ' ἡ δύστηνος ἠτιμασμένη	mas Medeia mísera desonrada ²⁷ ... (20)

Nesse caso, as mudanças claramente servem para definir o novo contexto de que a peça trata: *Christus Patiens* trata da tradição bíblica a respeito do pecado original, enquanto os versos de *Medeia* situam historicamente o enredo como resultante da viagem do barco Argo à Cólquida.

Para o segundo caso, exemplifico com uma passagem emblemática, reveladora do processo de se cristianizar versos relativos a um culto não cristão, no caso, dionisíaco: no início do 2º episódio, o personagem João, o Teólogo (João Evangelista) louva aqueles que seguem a Cristo com os versos retirados do párodo de *As Bacantes*. Esses versos louvam os seguidores do culto dionisíaco com a fórmula ὦ μάκαρ, ὅστις... (bem-aventurado quem...), que, segundo Dodds (1960, p.75), é uma fórmula tradicional da poesia grega e que “tem um significado mais profundo na linguagem de cultos de mistério”. A seguir, forneço o quadro comparativo entre os versos dessas duas tragédias. Os versos são os seguintes (em sublinhado estão as palavras que aparecem na tragédia de Gregório; na parte tachada, os versos de *As Bacantes* referentes a Cibele não são utilizados pelo autor cristão):

²⁶ Aliás, segundo Page (1985, p.61), o primeiro verso de *Medeia* foi muito admirado e imitado posteriormente (Catulo, Virgílio, Rhodius, Lord Byron).

²⁷ Tradução de Jaa Torrano (1991).

Christus Patiens 1139–1144*As Bacantes* 73–82

ὦ μάκαρ, ὅς τὰ τοῦ Θεοῦ μυστήρια	ὦ μάκαρ, ὅστις εὐδαίμων
εἰδῶς ἁγιστεύει θ' ἑαυτοῦ βιοτὰν	τελετὰς θεῶν εἰδῶς
καὶ θιασεύεται καθαρμοῖσι ψυκάν	βιοτὰν ἁγιστεύει καὶ
δέμας τε παντὸς ἀνατινάσσων ῥύπου	θιασεύεται ψυχάν
κύκλωι τε πασῶν ἀρετῶν στέφων κάραν,	ἐν ὄρεσσι βακχεύων
ἀεὶ θεραπεύειν θοάζει τὸν Θεόν.	ὄσίοις καθαρμοῖσιν,
	τά τε ματρὸς μεγάλας ὄρ-
	για Κυβέλας θεμιτεύων,
	ἀνὰ θύρσον τε τινάσσων,
	κισσῶ τε στεφανωθεὶς
	Διόνυσον θεραπεύει.

A tradução dos versos de *Christus Patiens* é: “ó bem-aventurado quem, conhecendo os mistérios de Deus, santifica sua vida, purifica sua alma com sacrifícios, preserva seu corpo de toda mancha, que se coroa com todas as virtudes, e que se apressa sempre a servir a Deus”. Já a tradução dos versos de *As Bacantes* utilizados pelo autor de *Christus Patiens* é: “ó Feliz quem por bom nume mistérios de Deuses viu, santifica a tua vida, põe no tiaso a sua alma, nas montanhas é um Baco em santas purificações, e trabalhos da grande Mãe Cibele são a sua lei, e brande alto o tirso e coroadado com heras é cultor de Dioniso²⁸”.

A primeira mudança a se notar é a adaptação métrica: retirados de um trecho lírico de *As Bacantes*, os versos de *Christus Patiens* são todos trímetros jâmbicos²⁹. Outra mudança se dá no plano do conteúdo, que agora deve transmitir uma mensagem cristã³⁰. Assim, os “ritos de iniciação dos deuses” (τελετὰς θεῶν, 73) de Eurípedes são adaptados para “os mistérios de Deus” (τὰ τοῦ Θεοῦ μυστήρια, 1139). Note-se que o verbo θιασεύεται (75) é mantido: embora ele se refira em sua origem ao tiaso, ou seja, à festa dionisiaca, ele também admite uma conotação mais neutra, como simplesmente “associação religiosa”. O sintagma “serve a Dioniso” (Διόνυσον θεραπεύει, 82) também tem de ser alterado para excluir o nome de Dioniso, e o sintagma de *Christus Patiens* fica “servir a Deus” (θεραπεύειν τὸν Θεόν, 1144). Aqui, o verbo passa por uma mudança, e passa para o infinitivo. Na verdade, o autor acrescenta o θοάζει, que também está presente no párodo de *As Bacantes*, justamente quando o coro de bacantes se apresenta: “Na terra asiática longe deixei o sacro Tmolos e danço” (Ἀσίας ἀπὸ γᾶς / ἱερὸν Τμῶλον ἀμείψασα θοάζω, 64–65).

Por último, analisando o terceiro caso das peculiaridades da formação do centão, note-se que versos emprestados de maneira integral são raros. No terceiro episódio, no

²⁸ Para *As Bacantes* de Eurípedes, utilizo a tradução de Torrano (1995).

²⁹ Ver estudo sobre as peculiaridades do trímetro jâmbico de *Christus Patiens* em Mathieu (1997b).

³⁰ Há casos em que as alterações se devem a mudanças morfológica de verbos, por exemplo, mudança na pessoa do verbo: CP 1982 – *Medeia* 688. Outras para adaptar nomes que não apareciam na tragédia, como Cristo, CP 1811 – *As Bacantes* 733.

momento em que o anjo anuncia a Maria e a Maria Madalena que o corpo de Jesus que elas procuravam no túmulo não estava mais lá, uma vez que Cristo havia ressuscitado, Maria profere o seguinte verso de exclamação: “Ó mui brilhante clarão do Sol” (ὦ καλλιφεγγὲς ἡλίου σέλας τόδε, 2074). Tal verso corresponde exatamente a uma exclamação de Menelau, da peça *As Troianas* (860), abrindo o quarto episódio, que marca o dia em que ele terá novamente sua esposa Helena. Aqui se dá o ensejo para esclarecer como se dá a amalgamação entre essa história e os versos trágicos politeístas de onde o centão se formou. Como antecipei acima, essa amalgamação será estudada analisando a personagem Maria, e esse verso em específico parece destoar da figura religiosa de Maria, já que contém uma invocação ao Sol. Considere-se, então, o papel de Maria na peça *Christus Patiens*.

A peça se inicia na noite em que Judas trai Cristo. A personagem Maria abre o drama com um longo monólogo em que relata seu pressentimento a respeito da morte de seu filho. É importante notar que há um conflito inicial entre Maria e o coro da peça. Aliás, os dois frequentemente se desentendem, pois as mulheres parecem não crer na imortalidade e futura ressurreição de Cristo. Por causa disso, Maria por vezes tem de repreendê-lo, como acontece logo no início da peça, quando o coro anuncia a morte de Cristo: “saiba, Maria, que teu filho não mais vive (Ὡς οὐκέτ’ ὄντος Υἱεὸς φρόντιζε δὴ, 110)”. Ao que Maria responde: “que linguagem terrível! não vai você fechar a boca e cessar de proferir palavras inconvenientes? Como você pode dizer que aquele que vive para sempre não vive mais? (ὦ δεινὰ λέξασ’, οὐχὶ συνκλείσεις στόμα / καὶ πᾶν μεθήσεις ἀπρεπές ρῆμ’ ἐκφέρειν; / τὸν ὄντ’ αἰετὶ γὰρ μηκέτ’ εἶναι πῶς λέγεις; 111-13).

Na verdade, essa fala do coro é proveniente justamente da fala de um outro coro, a saber, o coro da peça *Medeia* de Eurípidés, que dialoga com Jasão e anuncia para ele à certa altura que os seus filhos estavam mortos (“não veles mais pelos filhos não vivos” ὡς οὐκέτ’ ὄντων σῶν τέκνων φρόντιζε δὴ, 1311). Já a fala de Maria provém de uma fala de Fedra, da peça *Hipólito* de Eurípidés, pertencente a um momento em que Fedra repreende sua nutriz, que tenta argumentar que o amor proibido que ela sente pelo filho de seu marido é, na verdade, algo natural (“ó, que absurdidade dizes: não queres cerrar os lábios e não dizer mais palavras disparatadas?” ὦ δεινὰ λέξασ’, οὐχὶ συγκλήσεις στόμα / καὶ μὴ μεθήσεις αὐθις αἰσχίστους λόγους; 498-499).

Quanto à construção dramática de Maria, o autor de *Christus Patiens* parece conferir a ela um papel preponderante. De fato, como calcula Puchner (2016, p.26), a personagem de Maria tem, quantitativamente, uma participação expressiva na peça: dos 2531 versos (desconsidera-se aqui a parte final, que é uma oração do autor), à Maria são atribuídos 1210 versos, ou seja, 47,8% da peça é falada por ela. Por isso, Puchner (2016, p.25) classifica o poema como um todo como *planctus Mariae*, e Tuilier (1969, p.20) a classifica como protagonista da peça, assim como Vakonakis (2011, p.167). Mais relevante do que isso é observar que há na caracterização dessa personagem alguns traços ambíguos: na verdade, de uma ambiguidade que conjuga tradições opostas, a saber, do cristianismo e do “paganismo”, que muito se assemelha ao contexto cultural da Constantinopla do século IV. Por conseguinte, por meio dessa personagem, Gregório de Nazianzo, o suposto autor, o teólogo humanista, dando-lhe um papel proeminente e multifacetado, a meu ver contorna

literariamente o impasse criado tanto por pagãos como por cristãos sobre a incompatibilidade mútua e irrestrita entre a cultura cristã e a cultura “pagã”.

A caracterização dessa personagem em especial tem gerado controvérsias desde pelo menos o ano 1613, quando Roberto Belarmino, então cardeal jesuíta (que ficaria conhecido mais tarde por ser o responsável por conduzir o caso de Galileu), disse que a Maria de *Christus Patiens* era “uma mulher mundana” e, portanto, inconsistente com as opiniões de Gregório sobre ela em outros escritos³¹. Um dos fatores que causam críticas como essa são versos que aludem a divindades pagãs. Ainda no início da peça, após o mensageiro comunicar que Judas havia traído Cristo e que o havia entregado aos seus perseguidores, Maria faz uma exclamação à primeira vista de teor pagão: “ó Terra mãe e vasta órbita do Sol, que palavras indizíveis eu ouvi” (ὦ γαῖα μήτηρ ἡλίου τ’ ἀναπτυχαί / οἴων λόγων ἄρρητον εἰσήκουσ’ ὄπα, 267-8). Esses versos são retirados integralmente também de *Hipólito*, da fala de Hipólito, quando ele é informado pela nutriz que Fedra estava apaixonada por ele (ὦ γαῖα μήτηρ ἡλίου τ’ ἀναπτυχαί, / οἴων λόγων ἄρρητον εἰσήκουσ’ ὄπα, 601-02). Aqui, porém, mais do que “paganizar” o discurso de Maria, o autor, consciente ou inconscientemente, adéqua-se a um recurso trágico muito utilizado especialmente por Eurípidés – segundo Barret (1964, p.272), “frequentemente na tragédia um personagem sob estresse de alguma forte emoção invoca pelos elementos e declara tal emoção a eles, ou os chama para testemunhar o que está acontecendo³²”.

Mas não é apenas tal conteúdo pagão que tem incomodado os críticos. A caracterização muito chorosa, e aparentemente pouco resistente de Maria ao sofrimento, por vezes não parece se adequar às virtudes cristãs. Caso emblemático disso é a reação de Maria ao relato do mensageiro de que a multidão de judeus exigiu de Pilatos que Cristo fosse condenado à morte. Maria dialoga com o coro, lamentando-se muito, até que afirma desejar a morte:

estou tomada de lágrimas, cheia de medo. Ai, toda acabada eu morro, miserável. Mulheres, tendo visto a face de meu filho desfeita, desejo morrer, não posso mais suportar a vida. Ai de mim, que farei? Como escapo das mãos deste povo? Os inimigos relaxam todos os rizes e não há saída fácil para meus males (470-6).

Para esses versos, faço a seguir um cotejo esquemático entre a fala de Maria e Medeia da peça homônima euripídiana (palavras sublinhadas indicam alteração ou inserção de palavras feita pelo autor de *Christus Patiens*):

³¹Cf. Parente (1985, p.355).

³² Também Jocasta, em *As Fenícias* (3), invoca o Sol para falar dos males de Tebas (e essa invocação é caracterizada por Mastronarde [1994, p.142] como “uma verdadeira tendência dos gregos de compartilhar seus mais profundos sentimentos com os elementos”), e a nutriz, em *Medeia* (57), diz se dirigir à Terra e ao Céu para falar dos infortúnios de sua senhora.

Maria (*Christus Patiens*, 469–476):

Τάλαιν' ἔγώ,
ὡς ἀρτίδαρκρὺς εἶμι καὶ φόβου πλέα. 470
Αἶ αἶ, πανώλης ἡ τάλαιν' ἀπόλλυμαι.
Γυναῖκες, ὄψιν στυγνὰν ὡς εἶδον Τέκνου,
ποθῶ τεθνᾶναι, ζῆν δ' ἔτ' οὐδαμῶς φέρω.
οἴμοι, τί δράσω; ποῖ λάθω λαῶν χέρας
ἐχθροὶ γὰρ ἐξιᾶσι πάντα δὴ κάλων, 475
κούκ ἔστιν ἄτης εὐπρόσοιστος ἔκβασις.

Medeia de Eurípidés:

Τάλαιν' ἔγώ,	Que mísera sou, (902)
ὡς ἀρτίδαρκρὺς εἶμι καὶ φόβου πλέα.	Pronta para o pranto e plena de pavor (903)
Αἶ αἶ, πανώλης ἡ τάλαιν' ἀπόλλυμαι.	<i>Aiai!</i> Onifunesta mísera extingo-me. (277)
γυναῖκες, ὄμμα <u>φαιδρὸν</u> ὡς εἶδον <u>τέκνων</u> .	Mulheres, quando vi o olhar límpido das crianças (1043)
οἴμοι, τί δράσω; ποῖ <u>φύγω μητρὸς</u> χέρας	<i>Oimoi!</i> Que fazer? Onde fugir da mão materna? (1271)
ἐχθροὶ γὰρ ἐξιᾶσι πάντα δὴ κάλων,	Os inimigos relaxam todos os rizes (278)
κούκ ἔστιν ἄτης εὐπρόσοιστος ἔκβασις.	E da cegueira não é acessível a saída ³³ . (279)

Aqui se vê a construção de centão sendo realizada na sua forma mais específica de “colcha de retalhos”, pois todos esses versos provêm de diferentes pontos da peça *Medeia*. Curiosamente, todos eles retirados de falas da própria Medeia, exceto o verso 474, proveniente de uma fala de um filho dela. Há apenas um verso que não provem de Eurípidés, ou seja, que é criação própria do autor, a saber, o desejo que ela expressa de morrer (473). Só se torna possível entender tal desejo, aparentemente incompatível com a Maria da tradição cristã, dentro da convenção trágica de construção de personagem, o que, nesse caso, faz Maria se aproximar de Medeia da tradição pagã.

Há uma interpretação que julgo pertinente para essa construção da personagem. Parente (1985, p.363) vê Maria nesse ponto em um desespero suicida, e apesar de esse autor identificar muitas críticas feitas à personagem de Maria assim representada, Parente (1985, p. 364) argumenta que a humanidade de Maria fica aqui ressaltada e que o leitor cristão da obra, identificando-se totalmente com ela por causa do sofrimento de saber da morte de Cristo, torna-se o protagonista de *Christus Patiens*. Nas palavras de Parente (1985, p.364), portanto, “o sutil balanceamento entre o status excepcional de Maria como uma virgem eternamente imaculada e seu sofrimento bastante humano é ocasionado pelo uso da dicção euripídiana que descreve seu pesar”. Assim se vê como a obra de um poeta atuante num mundo pré-cristão, distanciada temporalmente por quase mil anos dessa Constantinopla que se queria como um novo centro da cristandade, ainda tem reverberações na maneira de se pensar e constituir o cristianismo.

Assim, em conclusão, destaco o papel ainda proeminente de Eurípidés na então recém-fundada e nova capital do império romano, e como este autor ainda influenciou

³³ Tradução de Jaa Torrano (1991).

Gregório de Nazianzo, que, mesmo sendo um bispo cristão, foi um notável recebedor e apreciador da cultura helênica e, por isso, um vetor do helenismo de sua época. *Christus Patiens* se posiciona como um paradigma claro da fusão entre a cultura helênica e a religião cristã. A peça é uma tentativa bem-sucedida, pelo menos estruturalmente, de mostrar que, embora houvesse divergências ideológicas irreconciliáveis entre o cristianismo e a cultura politeísta grega, a herança proveniente dessa última não necessariamente precisava ser integralmente descartada em nome de se estruturar um novo pensamento. Gregório, em sua afirmação e missão de professar a doutrina cristã, valeu-se de formas não-cristãs já antigas e consagradas. Em outras palavras, para sistematizar e difundir essa nova doutrina, não hesitou em adaptar formas literárias próprias do universo helênico pré-cristão. Concretamente, creio ser um expoente desse processo a construção da personagem Maria. Embora sempre tenha ocupado na tradição cristã, depois de Cristo, o papel de maior relevo por ter sido a primeira cristã (cf. Lc 1:46-56), algumas características que, se em outro contexto ligadas a ela seriam impróprias, em *Christus Patiens* tornam-se aceitáveis, visto que se adéquam a um gênero literário bem delimitado e então apreciado no meio cultural de Constantinopla.

Referências bibliográficas:

- BALDWIN, B. Euripides in Byzantium. In: COUSLAND, J., HUME, J. (eds.) *The Play of Texts and Fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*. Leiden, Brill, 2009.
- BARRET, W. *Euripides. Hippolytos*. (Edição, introdução e comentário). Oxford, Clarendon Press, 1964.
- BERNARDI, J. À propos de l'authenticité grégorienne de *La Passion du Christ*. *Kentron* 13, 1-2, 1997, pp. 133-138.
- BROWN, M. The Triumph of the Codex: the Manuscript Book before 1100. In: ELIOT, S., ROSE, J. *A Companion to the History of the Book*. Malden, Blackwell Publishing, 2007.
- COMSA, A. Le *Prométhée Enchaîné* et le *Christus Patiens*. *Kentron* 13, 1-2, 1997, pp. 133-138.
- DALEY, B. *Gregory of Nazianzus*. London, Routledge, 2006.
- DAVIES, R. The Figure of Mary Mother of God in *Christus Patiens*: Fragmenting Tragic Myth and Passion Narrative in a Byzantine Appropriation of Euripidean Tragedy. *Journal of Hellenic Studies*, 137 (2017), pp. 1-25.
- DIAS, P. A tragédia cristã *Christos Paschon*: diálogo com Eurípides. In: SILVA, M., FIALHO, M., BRANDÃO, J. *O Livro do Tempo: Escritas e Reescritas*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.
- DE STEFANI, C., MAGNELLI, E. Callimachus and Later Greek Poetry. In: ACOSTA-HUGHES, B., LEHNUS, L., STEPHENS, S. (orgs.) *Brill's Companion to Callimachus*. Leiden, Brill, 2011.
- DODDS, E. *Euripides. Bacchae (Edited with Introduction and Commentary)*. Oxford, Oxford University Press, 1960.
- FRIESEN, M. *Reading Dionysos. Euripides' Bacchae and the Cultural Contestations of Greeks, Jews, Romans, and Christians*. Tübingen, Mohr Siebeck, 2015.

- GARZYA, A., Ancora per la cronologia del *Christus Patiens*. *Byzantinische Zeitschrift*. Volume 82, Issue 1-2 (1989), pp. 110-113.
- GILBERT, P. *On God and Man. The Theological Poetry of St. Gregory of Nazianzus*. Crestwood, St. Vladimir's Seminary Press, 2001.
- GURAN, P. Late Antiquity in Byzantium. In: JOHNSON, S. (Ed.) *The Oxford Handbook of Late Antiquity*. Oxford, Oxford University Press, 2012.
- HORROCKS, G. *Greek. A History of the Language and its Speakers*. Malden, Wiley-Blackwell Publishing Ltd, 2010 (2ª edição).
- KALDELIS, A. *Hellenism in Byzantium. The Transformations of Greek Identity and the Reception of the Classical Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- KAZAZIS, J. Atticism. In: CHRISTIDIS, A. (Ed.) *A History of Ancient Greek. From the Beginnings to Late Antiquity*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007 (english translation).
- KIRCHOFF, A. Ein Supplement zu Euripides' Bacchen, *Philologus* 8 (1953), pp. 78-93.
- LAMPROS, S. βυζαντινή σκηνοθετική διάταξις των Παθών του Χριστοῦ. *Νέος Ἑλληνομνήμων*, τχ. 7, 1910, pp. 372-398.
- LANOWSKI, J. Der *Christus Patiens* und die Klassische Tragödie. Probleme der Dramaturgie. *Scaenica Saravi-Varsoviensia: Beiträge zum Antike Theater und zu seinem Nachleben*, Warschau, 1997, pp. 137-150.
- LA PIANA, G. *La Rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina dell'origine al sec. IX*. Grottaferrata: Tipografia Italo-Orientale, 1912.
- _____. The Byzantine Theater. *Speculum*, Vol. 11, No. 2 (1936), pp. 171-211.
- MANTZIOU, M. Συμβολή στη μελέτη της χριστιανικής τραγωδίας Χριστὸς πάσχων. *Dodone* 3, Ioannina, 1974, pp. 353-370.
- MASTRONARDE, D. *Euripides. Phoenissae*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- _____. *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- MATHIEU, J. C'est mon enfant, je sais comment je l'ai engendré : Grégoire de Nazianze (?), *Christus Patiens*, Passim. *Kentron* 13, 1-2, 1997, pp. 111-117.
- _____. Remarques sur la métrique du *Christus Patiens*. *Kentron* 13, 1-2, 1997b, pp. 93-110.
- PAGE, D. *Euripides. Medea. Edited with Introduction and Commentary*. Oxford, Clarendon Press, 1985.
- PAPAIOANNOU, S. The Byzantine Late Antiquity. In: ROUSSEAU, P. (Ed.) *A Companion to Late Antiquity*. Malden, Blackwell Publishing Ltd., 2009.
- PARENTE, J. The Development of Religious Tragedy: the Humanist Reception of the *Christos Paschon* in the Renaissance. *The Sixteenth Century Journal*, Vol.16, No. 3 (1985), pp. 351-368.
- POLLMANN, K. Jesus Christus und Dionysos. Überlegungen zu dem Euripides-Cento *Christus Patiens*. *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*. 47 Band, 1997, pp. 87-106.

- PUCHNER, W. Atuação no teatro Bizantino: documentos e problemas. In: EASTERLING, P., HALL, E. (org.) *Atores Gregos e Romanos* (trad. Raul Fiker). São Paulo, Odysseus Editora Ltda, 2008.
- _____. Chorführungimittelalterlichen *Christus Patiens*, *Acta Universitas Carolinae, Philologica*2, *Graecolatina Pragensia*, (2016), pp. 25-32.
- RAPP, C. Literary Culture under Justinian. In: MAAS, M. *The Cambridge Companion to the Age of Justinian*. Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- REYNOLDS, L, WILSON, N. *Scribes and Scholars: A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*. Oxford, Oxford University Press, 1991 (3^a Ed.).
- ROEMER, C. The Papyrus Roll. In: ELIOT, S., ROSE, J. *A Companion to the History of the Book*. Malden, Blackwell Publishing, 2007.
- SIMELIDIS, C. *Selected Poems of Gregory of Nazianzus. I.217; II.1.10, 19,32: a Critical Edition with Introduction and Commentary*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2009.
- SWART, G. The *Christus Patiens* and Romanos the Melodist: some considerations on Dependence and Dating. *Acta Classica*, XXXIII (1990), pp. 53-64.
- TORRANO, J. *Medeia*. São Paulo, Ed. Hucitec, 1991.
- _____. *Bacas. O mito de Dioniso*. São Paulo, Ed. Hucitec, 1995.
- TRISOGLIO, F. Il Christus patiens: rassegna delle attribuzioni. *Rivista di studi classici*, 1974, pp. 351-423.
- _____. La vergine ed il coro nel Christus Patiens. *Rivista di Studi Classici* 27 (1979), pp. 338-373
- TRISOGLIO, F. I deuteragonisti del Christus Patiens. *Dionisio* 49 (1978), pp. 117-187.
- TUILIER, A. *La Passion du Christ. Grégoire de Nazianze. (Introduction, Texte Critique, Traduction, Notes et Index)*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1969.
- _____. Grégoire de Nazianze et le *Christus Patiens*. À propos d'un ouvrage récent. *Revue des Études Grecques*, tome 110, 1997, pp. 632-647.
- _____. La tradition textuelle du *Christos Paschôn* et le texte d'Euripide. *Kentron* 13, 1-2, 1997b, pp. 111-117.
- VAKONAKIS, N. *Das Griechische Drama auf dem Weg nach Byzanz – Der euripideische Cento Christos Paschon*. Tübingen, Narr Verlag, 2011.
- WAHLGREN, S. Byzantine Literature and the Classical Past. IN: BAKKER, E. *A Companion to the Ancient Greek Language*. Malden, Blackwell Publishing Ltd, 2010.
- WHITE, C. *Gregory of Nazianzus. Autobiographical Poems*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.





A recepção das tragédias de Eurípides no Teatro de Antunes Filho

The Reception of Euripides' Tragedies at Antunes Filho Theater

Samea Ghandour¹

e-mail: samea.ghandour@gmail.com

orcid: <http://orcid.org/0000-0003-4329-3870>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i2.21700>

RESUMO: Este artigo perscruta a encenação das tragédias de Eurípides no Teatro de Antunes Filho, a saber: *Fragmentos Troianos* (1999)², *Medeia* (2001) e *Medeia 2* (2002)³. Essa análise se pautará: a) na minha observação dos vídeos, fotos e programas das peças, gentilmente cedidos pelo Centro de Pesquisa Teatral (CPT), b) nas entrevistas concedidas por Emerson Danesi, ex-ator e diretor de algumas peças do CPT, c) na minha apreensão direta de informações fragmentárias a partir de encontros que tive com Antunes Filho, d) nos relatos de Sebastião Milaré *in memoriam*⁴, e) na crítica teatral veiculada em jornais e revistas de circulação nacional na época das encenações. Os espetáculos serão analisados a partir dos seguintes pontos: a) gênese, b) contexto da produção e c) soluções cênicas adotadas.

PALAVRAS-CHAVE: estudos de recepção; Eurípides; *Fragmentos Troianos*; *Medeia*; Antunes Filho

ABSTRACT: This article examines the staging of Euripides tragedies at the Antunes Filho Theater, namely: *Trojan Fragments* (1999), *Medea* (2001) and *Medea 2* (2002). This analysis will be based on a) my observation of the videos, photos, and programs of the pieces, kindly provided by the Center for Theatrical Research (CPT); b) the interviews given by Emerson Danesi, former actor and director of some CPT pieces, c) my direct apprehension of fragmentary information from meetings I had with Antunes Filho, d) the reports of Sebastião Milaré *in memoriam*, e) the theatrical critique conveyed in newspapers and magazines of national circulation at the time of staging. The performances will be analyzed from the following points: a) genesis, b) context of production and c) scenic solutions adopted.

KEYWORDS: reception studies; Euripides; *Trojan Fragments*; *Medeia*; Antunes Filho

¹ Mestranda do Programa de Letras Clássicas/Grego, na Universidade de São Paulo, Brasil, sob a orientação do Professor Dr. Fernando Rodrigues Jr. Bolsista CAPES.

² Baseada em *As Troianas* de Eurípides.

³ *Medeia* e *Medeia 2* são desdobramentos da tragédia homônima de Eurípides.

⁴ Refiro-me ao compêndio de relatos de Sebastião Milaré sobre o CPT, que deu à luz o livro *Hierofania* (2010), indicado na bibliografia.



Do método à tragédia

Nas palavras do crítico e pesquisador de teatro Sebastião Milaré, o CPT propõe ao ator um caminho que se constrói ao andar (MILARÉ, 2010, pp. 23-24). Esse caminho é pesquisado conjuntamente por atores e diretor e estrutura-se nas necessidades que surgem (e eventualmente se alteram) no trilhar do próprio rumo da encenação e dos ensaios. No entanto, esse mesmo rumo, longe de ser totalmente livre, não prescinde de uma espinha dorsal: o método.

Antunes Filho estabeleceu, ao longo dos anos, um método para os seus atores, a fim de prepará-los tecnicamente para a disponibilidade criativa do corpo e do espírito. Esse mesmo método, que foi construído ao longo dos anos, sob influência de cada processo de encenação do CPT, é até hoje transmitido aos atores que chegam anualmente ao CPTzinho⁵ e conta não apenas com técnicas corporais, como também com leituras e filmes fundamentais a serem contemplados e compreendidos.

Mais que uma simples cartilha técnica, o método de Antunes Filho propõe aos atores transformarem sua visão de mundo, suas próprias ações e maneira de ser, de modo que essa transformação seja levada para cena. Como relembra Lee Taylor (ex-ator do CPT):

O trabalho do ator no CPT pode ser traduzido pela palavra demiurgo – do grego, demiurgos (δημιουργός – *demios*, do povo, *ourgos*, trabalhador) –, em síntese, o que trabalha para o público, artífice, operário manual. Antunes acredita que não seja possível haver uma estética isolada da realidade social em que se vive, e que, por esse motivo, a expressão estética do artista deve ser uma consequência da moral e da ética do indivíduo [...] (PAULA, 2014, p. 21).

Além de preparar o ator-demiurgo, o método de Antunes Filho trilha técnicas para estabelecer uma estética de encenação metafísica. Como esclarece MILARÉ (2010, pp. 26-30), não se trata de um tipo de encenação que rompe com o cotidiano, mas que aprofunda a realidade objetiva, por meio do apuramento do realismo cartesiano já propagado pelo método de Stanislavsky.

O realismo russo, que influenciou a escola americana de teatro, o *Actors Studio*, por onde passara Marlon Brando, chegou ao cinema e era mesmo propagado no teatro no Brasil, em idos de 1950, pelos diretores do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), onde Antunes

⁵ O CPTzinho é um curso que apresenta a síntese da filosofia do Centro de Pesquisa Teatral; visa a introduzir o método de Antunes Filho a um grupo de atores que, para integrarem o curso anual, passam por um rigoroso processo de seleção.

estagiou e iniciou a carreira. No entanto, no próprio TBC, Antunes havia já presenciado a montagem de “Vestido de Noiva”⁶ de Ziembinski, que trabalhava com diversos planos de cena para criar uma atmosfera onírica diferenciada da realidade objetiva realista, o que certamente revolucionou a forma de Antunes pensar o teatro.

Antunes trilhou seu trabalho como encenador procurando “realizar no palco, com qualidade igual à do cinema, peças cujas adaptações cinematográficas tiveram grande sucesso” (MILARÉ, 2010, p. 31). No entanto, alguns anos mais tarde, o diretor procuraria “superar o realismo, utilizando técnicas realistas na busca de outro conceito de realidade” (MILARÉ, 2010, p. 31).

O resultado dessa busca foi um método que incorporou influências do zen-budismo, “imaginando o Universo em fluxo contínuo, onde passado, presente e futuro são abstrações destituídas de sentido” (MILARÉ, 2010, p. 35), do pensamento de Mircea Eliade e do inconsciente coletivo de Jung:

A nova visão de mundo propiciada pelo inconsciente coletivo e arquétipos fez que o processo se deslocasse da matriz original, mudando o valor do realismo psicológico. Mudava a concepção de *realidade* ao se contemplar os princípios arcaicos do *Real*. (MILARÉ, 2010, p. 75).

A influência do inconsciente coletivo de Jung⁷ começou em *Macunaíma* (1978) e se desenvolveu na encenação de *Nelson Rodrigues, o eterno retorno* (1981), graças ao conceito de arquétipo por Eliade. Para Antunes, a representação dos arquétipos pressupõe a busca pelo homem mítico e a manifestação da realidade ela mesma e não a cópia dessa realidade.

Desse modo, é possível estabelecer uma encenação que supere o realismo/naturalismo, a partir de um modo de conceber a cena tal como um ritual, de modo a evocar o arcaico. De fato, o teatro de Antunes Filho, a partir de Eliade, passou a buscar a manifestação do sagrado, da *hierofania*, sendo o *Mito do Eterno Retorno*⁸ parte da bibliografia central dos atores do CPT até hoje.

A metáfora mais clara e curiosa do caminho do sagrado, no teatro de Antunes, pode inclusive ser percebida nos exercícios físicos do CPT, sobretudo, na *Caminhada dos Deuses*, que prepara o corpo do ator, retirando-lhe os vícios de postura, de modo que a construção do corpo da personagem possa ser dada a partir do papel em branco que se torna o corpo do ator. A caminhada é feita em sentido circular horário e remete à própria circularidade do tempo e aos rituais sagrados, gestados em *Macunaíma*, quando a noção circular de tempo indígena é empregada na quebra do tempo linear imposta no Ocidente. No exercício, o sagrado fica por conta de se dedicar a caminhada nada menos que aos Deuses, o que significa que o ator está a serviço de forças maiores que o próprio cotidiano, de forças primordiais, desde a realização de um simples exercício, à encenação metafísica.

⁶ Texto de Nelson Rodrigues indicado na bibliografia.

⁷ JUNG, Carl Gustav. *Psicologia do inconsciente*. Trad. Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1987.

⁸ ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno: cosmo e história*. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

As pesquisas continuaram avançando nesse sentido, no CPT, e no final dos anos 90 o *Prêt-à-porter* (1998) trazia à tona o denominado *falso naturalismo*, que superava a encenação realista de Stanislavsky, mas mantinha em foco os dramas individuais burgueses. O falso cotidiano do *Prêt-à-porter* era a vida do dia-a-dia reconstruída pelo “olho do buraco da fechadura”, como coloca Emerson Danesi, mas era ainda assim uma réplica cotidiana aumentada.

Aos poucos, Antunes foi se dando conta de que, mais do que de conflitos individuais, “o homem estava com saudades do próprio homem” e que era preciso trazer à tona esse homem, o humano arcaico. Além disso, o ator estava sendo colocado no mesmo patamar dos outros elementos cênicos, dos próprios objetos de cena. Nesse ponto, surgia a tragédia na gestação desse homem mítico, arquetípico, que também possuía conflitos a serem atualizados e revistos, revestidos, revisitados. A tragédia trabalharia os conflitos humanos do dia-a-dia na dimensão mítico-arquetípica.

Além de potencializar os conflitos humanos, Antunes buscava, naquele momento, o desenvolvimento da voz e acreditava que, se saísse do cotidiano e experimentasse o mítico e o trágico, talvez pudesse encontrar a fenda necessária para o que denominou *sonoridade trágica*. Antunes queria trazer a voz trágica para o palco; a voz como a *arquitetura sonora* da tragédia, necessária a se propagar em grandes estruturas e portais gigantescos primordiais, quiçá num panteão imaginário. Era necessária uma voz para dar conta da tragédia e não apenas do drama. A fala como a utilizamos quotidianamente corresponderia à voz dramática e era preciso radicalizá-la. Antunes explica a sonoridade trágica da seguinte maneira:

Eu sempre achei o português uma língua eufônica. Mas no palco eu acho uma porcaria [...] A projeção da voz é feia. Eu gosto de música, gosto de coisa eufônica. Não aguentava mais [...]. Para mim, a voz é a coisa fundamental do teatro. Estou chegando agora a essa conclusão, com *Fragmentos Troianos* [...]. Na projeção, é a consoante que leva a vogal para você. Na ressonância, é a vogal que leva à consoante. A consoante é impressa na vogal. E é tecla por tecla [...]. Aqui, não. A música é durante. (Antunes apud DE SÁ; PAIVA)⁹

Em busca de uma sonoridade trágica, Antunes Filho procura imprimir a emoção nas vogais e a propagação do som nas consoantes. Emerson Danesi, em entrevista, complementa: “A palavra é a consequência e não a causa. A causa é algo que está dentro e que faz com que vire palavra. No mítico, trata-se do campo de forças arquetípicas que movimentam a palavra trágica”. Sob esse viés, Antunes tentou encenar *Hécuba* e *Antígona*¹⁰, mas não encontrava nessas peças poros para a estrutura vocal à altura do que queria conceber.

⁹ DE SÁ; PAIVA. *Folha*, 2000.

¹⁰ Dos tragediógrafos Eurípides e Sófocles, respectivamente.

Em 1999, após um longo processo de pesquisa, o diretor estreia *Fragmentos Troianos* e procura retirar da obra original¹¹ todo o excesso que puder encontrar, a saber: a presença da Deusa Atena do diálogo inicial com Posídon e o diálogo entre Menelau, Hécuba e Helena. A respeito dos cortes nos textos, Milaré coloca que se trata de uma prática cirúrgica comum, desde a encenação de *Nelson Rodrigues, o eterno retorno*, e que a obra permanece inteira e eloquente mesmo assim:

Os conteúdos são selecionados, dispensando tudo o que é acessório, como diálogos que justificam acontecimentos ou cenas de observação ao pitoresco... Chega-se, desse modo, à estrutura básica, e assim, a ação das personagens passa a ser direta, em si mesma *reveladora*. (MILARÉ, 2010, pp. 73-74).

Mais que meros cortes, a revelação que se desdobra em *Fragmentos Troianos* parece ser a de que Antunes Filho adota na encenação o ponto de vista das mulheres troianas, cortando a fala das personagens gregas. O diretor enxugou as falas dos gregos e, por vezes, ampliou as falas das troianas de modo a dar-lhes a voz que lhes faltava como mulheres submetidas a uma violência ímpar.

A adaptação da tradução de *As Troianas* de Mário da Gama Kury para o teatro foi feita pelo próprio Antunes Filho, que se valeu também dos estudos de pesquisadores como Junito de Souza Brandão¹² para melhor adentrar no universo das tragédias. Nesse sentido, a consulta aos programas das tragédias de Antunes revela a tentativa do diretor de dialogar com os pesquisadores de Letras Clássicas em busca de aprimorar a encenação do teatro grego. No entanto, para quem transita entre teatro e academia, sabidamente o hiato entre a pesquisa e a prática do teatro é, ainda, por vezes, acentuado e os ânimos das pessoas, de ambos os lados, permanecem acalorados, ao menos em São Paulo, de modo que tendem a se separar, ao final, encenação e tradução acadêmica.

No meio do caminho, cada profissional parece fazer o que está ao seu alcance. No encarte da peça de *Fragmentos Troianos*, a fala inicial de Posídon ocupa totalmente uma das páginas e encontra-se em grego moderno, o que parece ser uma tentativa de atualizar a fala antiga para os dias de hoje.

Contexto e soluções cênicas adotadas nas tragédias

Antunes valeu-se de duas obras de Eurípides como precursoras de seu repertório trágico: *Troianas*, que denominou *Fragmentos Troianos* (1999), e *Medeia*, que rendeu duas montagens nas quais manteve um elemento fundamental da tragédia: a máscara, *Medeia* (2001) e *Medeia 2* (2002). *Fragmentos Troianos* foi encenada primeiramente, em 1999, no Sesc Consolação/Anchieta, em São Paulo, com Gabriela Flores no papel de Hécuba e Emerson Danesi como Taltíbio.

¹¹ *Troianas* de Eurípides. Como consta no programa da peça, a tradução adotada por Antunes foi a de Mário da Gama Kury, indicada na bibliografia.

¹² BRANDÃO, Junito de Souza. Troia Histórica, Troia Mítica e as Invasões dos Dórios. In: *Mitologia Grega*. 13ª edição. São Paulo: Vozes, 1999.

Escuridão primordial. Névoa. Tímido despontar de luz. Sirene longa e inelutável, remetendo à guerra. Uma montanha de sapatos quais os do Holocausto... No palco, de cenário minimalista, o prenúncio de uma catástrofe é sugerido pela tombante Estátua da Liberdade esboçada na rotunda. Pode-se lembrar da cena final do filme *O Planeta dos Macacos* de 1968, mas trata-se da representação de Atena, cuja presença, retirada do diálogo inicial com Posídon, só aparece em desenho. Suspenso em névoa, Posídon aparece em seu séquito de bolhas diáfanas, calado pelo toque de recolher... alemão!¹³

Para Antunes, os temas das peças devem, sempre que possível, relacionarem-se com o presente ou com acontecimentos históricos marcantes. Nos anos 1990, havia conflitos ocorrendo ao redor do mundo, que fomentavam a discussão sobre a guerra: os curdos eram notícia; no Brasil, havia um levante neonazista no Sul, que já vinha sendo discutido desde o espetáculo *Drácula e outros vampiros* (1995). Emerson Danesi conta que, depois dessa montagem, Antunes quis explorar o tema da opressão dos povos e encontrou nos polos *gregos x troianos* paralelos potentes do combate entre *nazistas x judeus* da Segunda Guerra Mundial.

Nesse sentido, vale notar também como Antunes sempre se deixou influenciar pelo cinema e que *A lista de Schindler*¹⁴ acabara de estreiar, trabalhando de maneira sensível e poética a temática do Holocausto, que também seria inserida na atualização da tragédia grega pelo diretor teatral. Ademais, o local em que o CPT se encontra, o sétimo andar do Sesc Consolação, é sabidamente próximo da comunidade judaica do bairro de Higienópolis, de modo que o tema se mostra relevante também nesse aspecto. Todos esses elementos, mais a já mencionada preocupação de Antunes em trazer à cena os acontecimentos de grande repercussão social de seu tempo, são relevantes para uma maior compreensão de *Fragments Troianos*.

Além disso, o trágico está no inconsciente coletivo e vai se repetindo ao longo da história. Seres humanos matam seres humanos e isso se repete desde o princípio dos tempos. *O Mito do Eterno Retorno*¹⁵ se desdobra, assim, em *Fragments Troianos*, em que Antunes explorou não só os paralelos com a Segunda Guerra, ao colocar os gregos como opressores nazistas, como também trouxe à luz verdades trágicas sobre a humanidade: todos estão suscetíveis à falência, ao longo dos tempos: nazistas, judeus, gregos e troianos. A sorte muda de lado, os deuses mudam de partido.

A Estátua da Liberdade no fundo do palco é Atena. Antunes e José Carlos Serroni, responsável pelo cenário, inspiraram-se no artista plástico alemão Anselm Kiefer, uma grande voz contra o Holocausto, para criar os traços do grande mural. O Nazismo ruiu, Troia ruiu, ruíram gregos, assassinados por suas esposas na volta para os lares. Tombou Atena representada como Estátua da Liberdade em ruínas.

¹³ Comentário pessoal sobre a cena inicial de *Fragments Troianos*.

¹⁴ KENEALLY, Thomas. [SPIELBERG, Steven]. *Schindler's List*. EUA, 1993.

¹⁵ ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno*. Tradução José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

O jornalista Nelson de Sá da *Folha de S. Paulo* escreveu na época:

No entender de Antunes, o espetáculo começou com o choque das imagens de tragédias brasileiras, como a chacina dos meninos da Candelária, em 93, e o massacre dos sem-terra em Eldorado dos Carajás, em 96. A partir daí, a peça se desenvolveu como síntese dos horrores do século 20.

Estão todos lá, de um jeito ou de outro, em *Fragmentos*, embora a guerra da Iugoslávia chame mais atenção. Em especial no cenário, no telão de fundo criado por Juvenal Irene dos Santos, com a imagem de Palas Atena, a deusa aliada dos gregos para a Guerra de Tróia – e em tudo semelhante à estátua da Liberdade, até por ser sua inspiração. Mas uma estátua que estende um manto de morte.¹⁶

Para além do contexto histórico e social que teria influenciado a montagem de Antunes Filho, quando pergunto ao Emerson se seria possível estabelecer um paralelo entre o cenário de *Fragmentos Troianos* e a cena final de *O Planeta dos Macacos*¹⁷, ele me responde que sim. No filme, a personagem estrelada por Charlton Heston se dá conta de que andara em círculos no planeta Terra, quando reencontra a Estátua da Liberdade parcialmente soterrada.

Ao mesmo tempo, *Fragmentos Troianos* retrata a reincidência do ser humano subjugando a si mesmo através dos tempos, sendo o tempo uma noção circular. Antunes se vale dessa noção para enfatizar o quanto os genocídios estiveram presentes diacronicamente. Daí a mensagem em áudio de “Happy New Year”, no final da peça, como que instigando uma reflexão no público em língua franca. Em entrevista à *Folha de S. Paulo*, na época, Antunes declara: “Eu quero que a última cena seja um feliz Ano Novo para o próximo século”, [...] “Todos os deserdados, as viúvas, os órfãos, esse resumo do nosso século.”¹⁸

Em *Fragmentos Troianos*, Antunes também quis mostrar o lado algoz dos gregos ao subjugar, algo que poderia ser melhor percebido por nós, hoje, a partir da metáfora do nazismo. Como revela Emerson Danesi, os gregos são soldados nazistas a transpassar, de tempos em tempos, os muros do bairro de isolamento judeu, o cerco das troianas isoladas e entregues à própria sorte.

As troianas entram em cena caracterizadas de mulheres judias. Hécuba e Andrômaca, de nobre ascendência, por sua vez, levam vestes que remontam à época das tragédias. Esse poder de dilacerar dos homens foi estrategicamente colocado em relevo em *Fragmentos Troianos*: o bem e o mal se misturam. Mesmo os que foram outrora heróis podem, no presente, estar imbuídos do vil.

¹⁶ DE SÁ, Nelson. *Folha*, 1999.

¹⁷ BOULLE, Pierre. [SCHAFFNER, Franklin J.]. *Planet of the Apes*. EUA, 1968.

¹⁸ Antunes Filho apud DE SÁ, Nelson. *Folha*, 1999.

A evocação ao contexto de Segunda Guerra Mundial parece sugerir a própria circularidade do tempo também: a mudança de sorte das troianas, posteriormente à Guerra de Troia, assemelha-se em muito à das esposas dos judeus dominados na Segunda Guerra.

O cenário e os figurinos remetem ao contexto da guerra. Há pilhas e pilhas de malas e sapatos dos cativos, sem lar, espalhados pelo palco, que, apesar disso, é um tanto minimalista. E é minimalista porque é pontual. Quanto ao esvaziamento do cenário, Emerson explica que se trata do resgate do homem a partir do resgate do próprio ator. Não era mais possível colocar os atores no mesmo patamar do cenário. Lotar o cenário de objetos significaria ofuscar o trabalho do ator.

Dos ensaios, Danesi conta que *Fragmentos Troianos* surge “desse processo dolorido”, do lidar com as grandes tragédias humanas, Troia queimada, os charcos de sangue, os grandes navios no cais, o degolamento de Políxena, o nazismo.

Há uma cena interessante, em *Fragmentos Troianos*, relembra Emerson, em que as troianas rolam pelo palco em desespero, quando Astíanax, filho de Andrômaca e de Heitor, é levado pelos gregos. Astíanax representa a última esperança das mulheres troianas, pois é o que resta de Troia. Por isso, sua morte deve ser delineada de maneira capital. Esta cena recebeu forte inspiração de um filme em que a protagonista, uma freira supostamente possuída por demônios, rola pelo chão em processo de histeria quando tentam exorcizá-la do desejo que sentia por um homem. Trata-se de *Madre Joana dos Anjos*¹⁹. Antunes, numa conversa sobre a cena do filme, diz: “Aquilo é muito bonito. É um ato de protesto das mulheres”. Trata-se de um ato de protesto porque no filme a mãe se rebela contra a tolhida de sua sexualidade.

Antunes sempre buscou dialogar com o trabalho de pessoas intrigantes do campo do teatro e do cinema e de fora dele. Seu projeto de teatro abarca uma ampla cena cultural, valendo-se de influências que vão desde Ingmar Bergman e Andrei Tarkovski, no cinema, a eloquentes nomes da dramaturgia e das artes plásticas, como Jean-Pierre Sarrazac e Antonin Artaud.

Tadeusz Kantor, o multiartista polonês, que teve grande importância no pós-guerra, é visível, nas tragédias de Antunes Filho, na exploração dos chamados objetos pobres (ou objetos sem valor), como sapatos, malas e bonecos, sobretudo em *Medeia* (2001). Quando perguntado sobre sua relação com Tadeusz Kantor, Antunes não a revela diretamente, mas lança a fala oracular: “nós somos influência de tudo o que já vimos nesta vida”. De todo modo, o uso de bonecos se repetirá em *Medeia* e *Medeia 2*.

A respeito de influências, o próprio *Prêt-à-porter* se modificou a partir das tragédias. Aos poucos, buscava-se não apenas o cotidiano, mas o arquetípico e o mítico, o destino, a nobreza, a questão da jornada heroica do homem moderno no cotidiano. A partir de então, no final dos anos 1990, existiria no teatro de Antunes Filho o homem entregue a forças muito maiores que as leis da cidade e da vida. Estariam o homem e o ator, mais do que nunca, entregues a leis ancestrais, que estão dentro de todos nós.

¹⁹ IWASZKIEWICZ, Jaroslaw (história); KAWALEROWICZ, Jerzy (roteiro), KONWICKI, Tadeusz (roteiro); [KAWALEROWICZ, Jerzy.]. Polônia. 1961.

Imagens que medeiam “Medeia”

Nunca mais esses pequeninos olhos irão me ver de novo – a mãe que vos ama tanto! Nunca mais. Vosso rumo será outro – bem outro. E são esses pensamentos que fazem minhas mãos vacilarem sem sentido – e que me apunhalam, a mim mesma, dolorosamente. Mas não posso vacilar, não posso ser alvo de chacota e diversão, deixando impunes meus inimigos! Despacha-te, fraqueza! Despacha-te, debilidade! E vós, filhos meus, entrai no palácio, entrai – servireis de eterno tormento a esse homem que vos arrebatou a fortuna que poderíeis desfrutar na vida. Que meu ser que sustenta essa mão não vacile mais! (Abraçando os filhos). Ó corpinho tão frágil, ó doce abraço, ó hálito perfumado – ó filhos meus! E agora, entrai. Entrai. (meninos entram).

Eu sei, compreendo bem – conheço em toda a extensão a horrível maldade que irei cometer – mas a ira tem que ser minha mais poderosa conselheira.²⁰

Desta vez, com grego antigo compondo o encarte da peça, em *Medeia* (2001), o pensamento mítico prevalece como horizonte na encenação. Numa simples consulta ao encarte da peça, constata-se que o exame do mito da heroína foi além da tragédia de Eurípides e do poema²¹ de Apolônio; observa-se o suporte no aparato crítico de Jean Pierre Vernant²², Olga Rinne²³, Bruno Snell²⁴, Friedrich Nietzsche²⁵, Mircea Eliade²⁶ e Antonio Medina Rodrigues²⁷, fundamentais para a compreensão do pensamento arcaico.

A partir da fortuna crítica, Antunes Filho procurou compor uma *Medeia* que estivesse mais próxima da mulher das sociedades primevas, anteriores ao período clássico. Como salienta Ricardo Muniz²⁸, a caracterização de *Medeia* na tragédia homônima de Eurípides estaria mais para uma “mulher vingativa, enciumada e infanticida. Porém, a figura de *Medeia* e sua dimensão mítica são muito maiores e mais positivas do que estas por nós conhecidas através da tragédia”.

Desse modo, procurou-se construir uma personagem com base primeiramente na figura de curandeira de *Medeia*, a partir de suas representações iconográficas. Num segundo momento, estabeleceu-se a relação entre os poderes femininos e de cura de *Medeia* aos cultos da Grande Deusa, a Mãe-Terra, que estava relacionada às sociedades agrárias:

²⁰ Trecho de uma das falas da personagem *Medeia*, em adaptação de Antunes Filho, disponível no encarte da peça de 2001.

²¹ *As Argonáuticas* de Apolônio de Rodes. Cf.: APOLLONIUS. *Argonautiques*. Paris: Les Belles Letres, 1974.

²² VERNANT, Jean Pierre. *Mito e Pensamento entre os Gregos*. São Paulo: Edusp, 1980. & *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Edusp, 1980.

²³ RINNE, Olga. *Medeia, o direito à ira e ao ciúme*. São Paulo: Cultrix, 1998.

²⁴ SNELL, Bruno. *A descoberta do espírito*. São Paulo: Edições 70, 1992.

²⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães editores, 1978.

²⁶ ELIADE, Mircea. *A história das crenças e das ideias religiosas*. São Paulo: Zahar, s.d.

²⁷ Trecho do encarte de *Medeia* (2001) contendo o estudo de Antônio Medina.

²⁸ Encarte de *Medeia* (2001), contendo o estudo de Ricardo Muniz Fernandes.

A mulher dá à luz, assim como da terra se originam as plantas. A mãe alimenta, como o fazem as plantas. Assim, a magia da mãe e a magia da terra são a mesma coisa. Relacionam-se. A personificação da energia que dá origem às formas e as alimenta é essencialmente feminina. A Deusa é a figura mítica dominante no mundo agrário da antiga Mesopotâmia, do Egito e dos primitivos sistemas de cultura do plantio. (CAMPBELL, 1990, p. 177)

FERNANDES (2001) complementa:

Nestas representações simbólicas podemos observar vários elementos ligados a Medeia. Seu caldeirão, tal como o Ovo do Mundo, é um recipiente que contém toda a vida, onde o velho submerge e ressurge o novo. O Útero. O carro e suas serpentes aladas são também um símbolo da Grande Deusa e representam a totalidade do cosmo. A serpente é a fecundidade da terra e da água. Suas asas o aspecto espiritual ou as forças do céu.²⁹

Assim, pode-se dizer que Antunes Filho se valeu do texto de Eurípidés na composição da peça. No entanto, no que se refere à caracterização da protagonista, o diretor procurou afastá-la o máximo possível do que considerava como sendo um pensamento patriarcal do século V a. C., retratando Medeia com vistas à sociedade matriarcal e ao fluxo primitivo da palavra:

Tudo faz crer que Medeia era do tempo em que a mulher mandava [...]. Havia no matriarcado, pelo menos, uma pacificação entre a vida e a natureza, coisa que o panteão olímpico aboliu, quando Hermes, de mulher que era, converteu-se em homem, passando ao lado oposto. Medeia é fruto dessa crise, em que a mulher se nomadiza, se seculariza, e passa de deusa, que era, para feiticeira, e de feiticeira para mulher preterida, mais uma vez, portanto, em fuga. [...] Por isso é que a montagem de Antunes Filho é sábia. Não são os acontecimentos em si mesmos o que ele prestigia. Antunes não quer drama [...]; ele quer [...] o fluxo das palavras [...], pois só a palavra nos faz retornar internamente à primitividade [...].³⁰

No entanto, como o texto de Eurípidés foi a base, o furor de Medeia era inegável de ser levado ao palco. Por isso, o *heavy metal* é pano de fundo sonoro da encenação, assim como o texto é proclamado num só fôlego pela atriz Juliana Galdino. Graças ao processo de *Medeia*, inclusive, o trabalho de voz avança no Centro de Pesquisa Teatral. A preocupação com o propagar da voz em grandes portais míticos e imaginários, já iniciado em *Fragmentos Troianos*, toma forma, encorpa-se nos ensaios e nas contribuições trazidas pelos atores. Delineia-se o método de voz do CPT a partir do trabalho com as tragédias.

²⁹ Trecho do estudo de Ricardo Muniz Fernandes para o encarte de *Medeia* (2001).

³⁰ Trecho do estudo de Antonio Medina Rodrigues para o encarte de *Medeia* (2001).

Antunes procurou fazer com que Medeia fosse a representação da própria natureza, que se vinga dos que a maltratam, mas está disposta a ser benevolente com quem a respeita. Para ele, Medeia é a natureza que engole os próprios filhos e isso pode ser muito bem suportado pelo pensamento mítico, que está longe de ser binário ou maniqueísta, comportando a figura da Mãe punitiva: “Sendo assim, podemos compreender que A Grande Deusa não era venerada somente como a mãe amorosa, protetora, mas também como a goela da morte, a destruidora da vida [...]”.³¹

Homens cortam troncos de árvores, no início do espetáculo, remetendo às figuras masculinas de Jasão e Creonte, que exploram a perspicácia e a benevolência de Medeia. São os homens que exploram as virtudes naturais da terra:

Antunes Filho lê a peça como a tragédia da natureza que, poluída, subjugada e conspurcada pela prole, finalmente vinga-se aniquilando-a. Troncos de árvore, dispostos no corredor que dá entrada para a sala de espetáculo e no lado direito do simples e eloquente cenário de Hideki Matsuka, são testemunhas eloquentes dessa degradação, assim como os troncos e a serra elétrica que, no prólogo, os soldados de Creonte carregam pelo palco.³²

Desse modo, *Medeia* de Antunes Filho é a própria natureza que parece ter razão em se vingar de seus filhos ingratos. Daí o uso dos plásticos, negros sacos de lixo, que muito bem poderiam representar o *miasma* que envolve as personagens. *Medeia* de Antunes Filho é uma Gaia revoltosa, mãe disposta a punir esse homem que não mais se vê como parte da natureza, esse homem que, em prol do progresso, tenta se afastar do meio natural de que é parte e domá-lo, distanciando-se, conseqüentemente, da espiritualidade e do autoconhecimento. O homem punido pela natureza é, na versão de Antunes, Jasão e os filhos, que não podem escapar da mancha familiar do pai irresponsável.

Ao que tudo indica, Jasão é enfatizado como o principal responsável pelo assassinio das crianças na peça de Antunes. Da forma como os acontecimentos são colocados em *Medeia*, partindo desse paralelo com a natureza devastada pelo homem ingrato, é Jasão quem instiga Medeia a cometer o crime, na versão do diretor do CPT.

Emerson Danesi salienta que o arquiteto Hideki Matsuka pensou na estrutura do teatro Nô japonês, para equilibrar o caos familiar a partir de elementos como a madeira e a água. O cenário utilizado em *Medeia* é também estrategicamente pensado para reatualizar o mito no sentido de promover uma identificação dos objetos hodiernos no espectador. Não à toa, Egeu se locomove em cadeira de rodas; guarda-chuvas e serras elétricas fazem parte da cenografia. Quanto aos figurinos, tiveram influência do teatro japonês Cabúqui, com homens que faziam papéis femininos. Medeia veste um lenço como o dos onagatas. O coro dos hoplitas veste uniforme moderno. O figurino também foi inspirado em *Medeia* de Lars Von Trier³³.

³¹ *Idem*.

³² *Estadão Cultura*. 09 de agosto de 2001.

³³ MEDEIA. Trier, Lars Von; Preben. Thomsen. [TRIER, Lars, Von.]. Dinamarca. 1988.

O mensageiro, interpretado por Emerson Danesi, transita entre os dois mundos, o dos homens e o da heroína-natureza Medeia. Na encenação de Antunes, o mensageiro é aquele que vem trazer à Medeia a mensagem do que a natureza estava fazendo com os seus próprios filhos. É a imagem dos jornalistas da época; o jornalismo sensacionalista que se regozija em espalhar tragédias. Talvez se a peça fosse reatualizada para tempos atuais, poder-se-ia falar no *spread* de notícias falsas.

As ondas do mar cobrem a protagonista, que emerge das águas enquanto Jasão jaz na solidão dos pântanos lodosos. É pura água a primeira versão de *Medeia* de Antunes Filho. É a força do mar, da feitiçaria. De Iemanjá. Como coloca Emerson Danesi, é a mãe de santo que Antunes Filho enxergou na encenação de Maria Callas, na *Medeia* de Pasolini³⁴. A belíssima imagem dos corcéis alados do final da peça de Eurípides é resolvida cenicamente na montagem de Antunes por filas de velas a que estão selados corcéis de vento. É a reminiscência da feitiçaria da heroína.

“Medeia 2”

A força do Sábio está em saber dizer o já dito com o mesmo vigor com que foi dito pela primeira vez. (TORRANO, 1991, p. 9)³⁵

Em *Medeia 2* (2002), há mais influência de Butô na maquiagem e mais teatro. Não nos pés descalços e nas vestes. O cenário é minimalista e, sobretudo, a metáfora da natureza continua, de modo sintético, nessa segunda versão, que conta com panos e fendas no cenário. Não se engane alguém ao pensar que a placidez estética alivia o momento trágico: Antunes propõe que Medeia seja uma dona, uma senhora mais contida, mas nem por isso menos prestes a uma ação calculista e explosiva.

Quanto ao elenco, foi reduzido pela metade em *Medeia 2* (2002), mas a atriz Juliana Galdino continuou no papel principal. A Ama, que está em cena o tempo todo na primeira montagem de *Medeia*, desta vez, é a Criada. Os filhos, caracterizados como bonecos que se transformam em crianças de verdade, ao final da primeira versão de *Medeia*, são mantidos em *Medeia 2*.

De um modo geral, no material colhido, seja nas entrevistas ou na crítica dos jornais e revistas da época, os motivos para o diretor ter optado por uma segunda versão de *Medeia* parecem ter sido em prol de um aprofundamento e de uma releitura, tanto do trabalho dos atores, quanto do cenário e dos figurinos. Quanto ao texto, Antunes revela: “É o prazer de fazer texto bom, sempre, de aprofundar a técnica dos atores cada vez mais”³⁶.

E talvez a compreensão que nos caiba sobre o que o diretor tenha pensado, ao propor *Medeia 2*, pare por aí. Não por falta de material ou de explicação, mas simplesmente

³⁴ MEDEA. PASOLINI, Pier Paolo; [PASOLINI, Pier Paolo]. Itália. 1969.

³⁵ A citação é parte da seção “Dedicatória” do estudo e tradução da *Teogonia* de Hesíodo, estabelecida por Jaa. Torrano, devidamente indicada na bibliografia e fundamental para a compreensão do pensamento mítico.

³⁶ Entrevista disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0711200206.htm>.

pela própria condição das coisas, que se bastam a si mesmas, simplesmente por existirem. Mais não cumpre ser dito, nem sobre a obra, nem sobre o encenador.

Como diria Valéry (2011, pp. 141-171), se se desvenda demasiado o homem por detrás das grandes obras, corre-se o risco de se obnubilar a própria obra ou de se fantasiar demais o homem. Antes, esqueçemo-nos que por detrás da obra há um método. E um homem de carne, osso e espírito. Um homem com humanidades insuspeitadas que se ocultam diante das maravilhas de sua própria obra.

As tragédias de Eurípides foram, para Antunes Filho, ao que parece, preciosos pretextos para tratar de acontecimentos de seu tempo, a partir de uma perspectiva arcaizante do ser humano. A encenação dessas tragédias possibilitou a exploração de novas técnicas de voz e de interpretação, além de serem elementos profícuos de ampliação do que seja a *mimesis* para além de uma concepção realista. Em busca da encenação metafísica, Antunes dialoga com as recepções das tragédias de diretores de cinema estrangeiros, quando da construção de seu próprio teatro, e investe na procura pelo mítico a partir das leituras de Jung e de Eliade, perscrutando uma interpretação mais voltada aos arquétipos.

Referências bibliográficas:

- APOLLONIUS. *Argonautiques*. Paris: Les Belles Letres, 1974.
- BRANDÃO, Junito de Souza. Troia Histórica, Troia Mítica e as Invasões dos Dórios. In: *Mitologia Grega*. 13ª edição. São Paulo: Vozes, 1999.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Com Bill Moyers. Org. Betty Sue Flowers. Trad. Calos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno*. Tradução José A. Ceschin. São Paulo: Mercury, 1992.
- _____. *A história das crenças e das ideias religiosas*. Trad. Roberto Corte de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- EURÍPIDES. Hécuba. In: *Teatro Completo*, vol. I. Tradução Jaa Torrano – 1ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2016.
- _____. Medeia. In: *Teatro Completo*, vol. I. Tradução Jaa Torrano – 1ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2016.
- _____. As Troianas. In: *Teatro Completo*, vol. II. Tradução Jaa Torrano – 1ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2016.
- _____. *Medeia; Hipólito; As Troianas*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e Tradução Jaa. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *Psicologia do inconsciente*. Trad. Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1987.

- KANTOR, Tadeusz. *Il teatro della morte*. Trad. italiana de Maria Grazia Gregori e Luigi Sponzilli. Milão: Ubulibre/Ediczioni Il Formichiere, 1979.
- MILARÉ, Sebastião. *Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho*. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães editores, 1978.
- PAULA, Lee Taylor de Moura. *Manifestação do Ator: Formação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT)*. São Paulo: L. M. Paula, 2014, 226p.
- RINNE, Olga. *Medeia, o direito à ira e ao ciúme*. São Paulo: Cultrix, 1998.
- RODRIGUES, Nelson. *Vestido de Noiva*. In: *Teatro completo*. Organização: Sábado Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981/1990 (4 volumes).
- VALÉRY, Paul. Introdução ao Método de Leonardo da Vinci. In: *Variedades*. pp. 141-171. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- STANISLAVSKY, Constantin. *Minha vida na arte*. Trad. Esther Mesquita. São Paulo: Ed. Anhembo, 1956.
- _____. *A preparação do ator*. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996 (13ª edição).
- SNELL, Bruno. *A descoberta do espírito*. São Paulo: Edições 70, 1992.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- VERNANT, Jean Pierre. *Mito e Pensamento entre os Gregos*. São Paulo: Edusp, 1980.
- _____. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Edusp, 1980.

Crítica e websites:

Fragmentos Troianos

- DE SÁ, Nelson. *Antunes Filho vai à guerra com “Fragmentos Troianos”*. 1999. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq10059905.htm>
- BRAGATO, Marcos. *Fragmentos Troianos. Aclamada peça de Antunes Filho remete aos horrores do século 20*. 1999. Disponível em: http://www.terra.com.br/istoegente/17/diversaoarte/teatro_troia.htm
- Milênio trágico. Fragmentos Troianos, ótima adaptação de Antunes Filho para a peça de Eurípides, traça o perfil de horrores acontecidos no século XX*. 1999. Disponível em: http://istoe.com.br/29000_MILENIO+TRAGICO+/
- DE SÁ, Nelson; PAIVA, Marcelo Rubens. *O teatro apolíneo de Antunes Filho*. 2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0602200004.htm>

Medeia

- http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/cpt_novo/areas.cfm?cod=4&esp=15
- <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,estreia-a-medeia-de-antunes-filho,20010724p7024>
- <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,medeia-de-antunes-e-um-espetaculo-unico,20010809p7044>

Medeia 2

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0711200206.htm>

Geral

FREITAS, Renata Cazarini de. <http://palcoclassico.blogspot.com>

Filmes:

BOULLE, Pierre. *Planet of the Apes*. Adaptação de Michael Wilson Rod Serling. Direção de Franklin J. Schaffner. EUA, 1968.

EURÍPIDES. *Medeia*. Adaptação e direção de Pier Paolo Pasolini. Itália, 1969.

_____. Adaptação de Thomsen Preben. Direção de Lars Von Trier. Dinamarca, 1988.

KAWALEROWICZ, Jerzy (concepção e direção). *Madre Joana dos anjos*. Polônia. 1961.

SPIELBERG, Steven; KENEALLY, Thomas. *Schindler's List*. EUA, 1993.





“Alceste”, de Eurípides¹

Eurípides’ *Alceste*

Tradução de Jaa Torrano²

e-mail: jtorrano@usp.br

orcid: <http://orcid.org/0000-0002-5445-3780>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i2.21261>

Argumento de Dicaearco de Alceste:

Apolo solicitou às Partes que Admeto, quando fosse morrer, oferecesse quem se dispusesse de bom grado a morrer por ele para viver depois por igual tempo. Assim se entregou Alceste, a mulher de Admeto, porque nenhum dos pais anuiu em morrer por seu filho. Não muito depois desse infortúnio, Hércules chegou e soube de um servo a respeito de Alceste, foi ao túmulo, fez Morte se afastar e cobrir a mulher com vestes e reclamava a Admeto que a recebesse e guardasse, pois dizia tê-la recebido por prêmio de luta. Como ele não quisesse aceitar, descobriu e mostrou a que ele pranteava.

Argumento do gramático Aristófanes de Alceste:

Alceste, filha de Pélias, tendo consentido em morrer por seu próprio marido, foi salva por Hércules em visita à Tessália, quando coagiu os Deuses subterrâneos e arrebatou-lhes a mulher. O tratamento do mito não consta em nenhum outro. O drama foi o décimo sétimo. Representou-se no arcontado de Glaucino, no segundo ano da octogésima quinta Olimpíada.

Sófocles foi o primeiro e Eurípides o segundo com *As Cretenses*, *Alcméon em Psófida*, *Télefo* e *Alceste*. O drama tem reviravolta cômica. A cena do drama situa-se em Feras, uma cidade da Tessália. O coro se compõe de anciãos nativos, que se apresentam compassivos com o infortúnio de Alceste. Apolo diz o prólogo.

O drama é satírico, porque se volta para a alegria e prazer, à margem do trágico. Repelem-se como inadequados à poesia trágica os dramas *Orestes* e *Alceste* porque começam por infortúnio e terminam com felicidade e alegria, o que é mais assunto da comédia.

Drama representado em 438 a. C.

As personagens do drama:

Apolo
 Morte
 Coro
 Serva
 Alceste
 Admeto
 Eumelo
 Hércules
 Feres
 Servo

¹ O estudo “Hesíodo em Eurípides: *Alceste*”, que acompanha esta tradução, encontra-se na seção “Artigos” e pode ser acessado diretamente pelo seguinte DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i2.21260>

² Professor Titular de Língua e Literatura Grega da Universidade de São Paulo, Brasil.



[PRÓLOGO (1-76)]

APOLO:

Ó palácio de Admeto, onde supor-tei
 aceitar mesa servil apesar de ser Deus!
 A causa foi Zeus por matar meu filho
 Asclépio lançando-lhe raio no peito.
 Irritado matei os Ciclopes fabricantes 05
 do fogo de Zeus e o pai me obrigou
 servir junto a homem mortal em paga.
 Nesta terra guardei bois do hospedeiro
 e conservei esta casa aqui até agora.
 Sendo eu pio, tinha no filho de Feres 10
 um homem pio, que resgatei da morte,
 ao iludir Partes; permitiram-me Deusas
 que Admeto evitasse de imediato Hades,
 se com os íferos trocasse outro morto.
 Interrogou a todos e percorreu os seus, 15
 ao pai e à prolecta mãe que o gerou,
 não achou senão a mulher que anuísse
 em morrer por ele e não mais ver luz.
 Ele agora em casa a tem nos braços
 moribunda, pois neste dia está dado 20
 que ela morra e se despeça da vida.
 Poluência não me pegue nesta casa!
 Deixo o caríssimo teto deste palácio.
 Agora vejo aqui perto Deusa Morte,
 sacerdotisa dos mortos, que a levará 25
 à casa de Hades, e chegou pontual
 atenta ao dia em que há de morrer.

MORTE:

Á á!
 Por que estás ante a casa? Que te traz,
 Febo? Injusto com as honras dos íferos 30
 és, aliás, porque as exclus e extingues.
 Não te bastou impedir a morte
 de Admeto, com dolosa arte
 iludindo Partes? Agora, aliás,
 aqui arqueiro armado estás atento? 35
 Ela prometeu, se livrasse o esposo,
 morrer antes – ela, a filha de Pélias.

APOLO:

Não temas! Tenho justiça e boas razões.

MORTE:

Qual a função do arco, se tens justiça?

APOLO:

É habitual carregá-lo sempre comigo. 40

MORTE:

E sem justiça dar auxílio a esta casa?

APOLO:

Pesam-me conjunturas do caro varão.

MORTE:

Ainda me tirarás este segundo morto?

APOLO:

Mas nem antes te espoliei por violência.

MORTE:

Como está sobre a terra, e não sob o chão? 45

APOLO:

Em troca da esposa, por quem vens agora.

MORTE:

E conduzirei aos inferos sob o chão.

APOLO:

Vai com ela; não sei se te persuadiria.

MORTE:

Matar quem devido, eis nossa ordem.

APOLO:

Não, mas atrasar a morte dos futuros. 50

MORTE:

Compreendo tua palavra e propósito.

APOLO:

Até que Alceste chegasse à velhice?

MORTE:

Não! Crê, honras ainda me agradam.

APOLO:

Não terias mais do que uma só vida.

MORTE:

Se morrem jovens, tenho maior prêmio. 55

APOLO:

E se anciã se for, terá rica sepultura.

MORTE:

Fazes a lei, Febo, em prol de opulentos.

APOLO:

Que dizes? Ainda és hábil sem que se saiba?

MORTE:

Quem pode compraria morrer de velhice.

APOLO:
 Pensas, então, em me fazer este favor? 60

MORTE:
 Não! Conheces os meus procedimentos.

APOLO:
 Hostis aos mortais, odiosos aos Deuses.

MORTE:
 Não poderias ter tudo que não deves ter.

APOLO:
 Sim, obedecerás, por mais cru que sejas,
 tal varão está por vir ao palácio de Feres, 65
 porque Euristeu o mandou buscar carro
 de cavalos na tempestuosa terra trácia.

Quando hospedado na casa de Admeto
 ele te tomará esta mulher por violência.
 E de minha parte não terás gratidão, 70
 igualmente o farás e me serás odioso.

MORTE:
 Com muitas falas nada mais obterias,
 pois a mulher descera à casa de Hades.
 Vou até ela, consagrarei com a espada,
 sagra-se aos subterrâneos Deuses este 75
 cujo cabelo do crânio este sabre limpa.

[PÁRODO 77-135]

CORO:
 Que calma é essa diante do palácio?
 Que silêncio é esse na casa de Admeto?
 – Mas não há por perto alguém dos seus
 que dissesse se finada devemos prantear 80
 a rainha, ou se ainda viva vê esta luz
 a filha de Pélias

Alceste, que todos cremos
 ter sido para o seu marido
 a melhor mulher. 85

– Ouvem-se gemidos 85 EST.1
 ou bater de mãos, no palácio,
 ou pranto como de finados?

– Não, nenhum servo
 está perto das portas. 90

Ah, sonífero de erronia,
 ó Peã, surgisses!
 – Não se calariam se morta.

– Não saiu de casa já morta.	
– Como? Não sei. Por que crês?	95
– Como Admeto faria ermos funerais da digna mulher?	
– Diante das portas não vejo água lustral como é uso nas portas dos finados.	ANT.1 100
– No vestíbulo não se cortou cabelo que em luto fúnebre cai, nem de mulher mão jovem ressoa.	
– Este é o dia marcado...	105
– O que dizes aí?	
–... para ela ir sob a terra.	
– Tocas a vida, tocas o âmago.	
– Quando se laceram os bons, deve pranteá-los quem nobre desde o princípio se considera.	110
Mas não há na terra para onde, se enviassem navio, ou para Lícia, ou para o árido santuário de Âmon, livrariam a vida de mal-estar, pois a morte sem sorte vem. Não tenho que rês sacrificar à lareira dos Deuses.	EST.2 115 120
Somente se o filho de Febo com os olhos visse esta luz, ela deixaria as sedes sombrias e as portas de Hades, pois ressuscitava abatidos, antes de o raio de Deus matá-lo golpeado com fulminante fogo. Que esperança de vida ainda tenho?	ANT.2 125 130
Tudo pelos reis já foi cumprido, nos altares de todos os Deuses, completos sacrifícios cruentos, e nenhum remédio de males há.	135

[PRIMEIRO EPISÓDIO (136-212)]

CORO:

Mas eis uma das servas do palácio vem
a verter lágrimas; que sorte ouvirei?
Se trisca a sorte dos donos, prantear
é perdoável. Se ainda vive a mulher,
se pereceu, nós gostaríamos de saber. 140

SERVA:

Podes dizer que ela está viva e morta.

CORO:

E como o mesmo estaria morto e vivo?

SERVA:

Ela já está prostrada e assim agoniza. 143

CORO:

Não mais se espera que salve a vida? 146

SERVA:

Por estar dado, o dia tem violência.

CORO:

Não se fazem por ela as oferendas?

SERVA:

Pronto o adorno, para sepultá-la o esposo. 149

CORO:

Ó mísero, quem perdes por quem és! 144

SERVA:

O dono ainda não o vê, antes que doa. 145

CORO:

Saiba-se que bem gloriosa morrerá
a melhor das mulheres sob sol amplo. 150

SERVA:

Como não a melhor? Quem se oporá?
Que devo dizer da excelente mulher?
Que mais mostraria honra ao esposo
do que consentir em morrer por ele? 155

Isto mesmo toda a urbe está sabendo,
e admira ouvir o que ela fez em casa.
Quando ela soube que chegou o dia
de morrer, com água do rio banhou
a alva pele e nos aposentos de cedro 160

vestiu-se com vestes e adorno distintos
e de pé diante de Héstia fez esta prece:
“Senhora, eu parto para sob a terra,
“e por último, prostrada, te pedirei
“que crie meus órfãos e case-o com 165

“boa esposa e a ela com bom marido. “e não morram precoces os filhos “como pereço mãe, mas com bons “Numes singrem boa vida na pátria.”	
Todos os altares da casa de Admeto ela visitou e pôs coroas e fez prece cortando a fronde dos ramos de mirto sem lágrimas nem pranto. O iminente mal não mudava a cor da pele formosa.	170
E depois caída no tálamo desse modo pranteou o leito e disse estas palavras: “Ó leito, onde soltei virgínea donzelize “por este marido, antes de quem morro, “salve! Não te odeio, só me destruístes, “pois por temer trair-te a ti e ao esposo, “morro. Outra mulher tomará tua posse, “não mais casta e talvez com boa sorte.”	175
Beija-o prostrada e molha todo o leito com profusão de pranto de olhos úmidos. Quando de muitas lágrimas se saciou, tendo caído do leito, anda cabisbaixa e saindo do tálamo deu muitas voltas e lançou-se outra vez de volta ao leito.	180
Os filhos pendurados no manto da mãe choravam; tendo-os, ora um, ora outro, nos braços, abraçava, qual moribunda. Todos os servos choravam no palácio, lastimando a dona, e ela estendia a mão direita a cada um e ninguém era tão mau que ela não interpelasse e fosse saudada.	185
Tais são os males no palácio de Admeto. Morto ele teria ido, mas por fugir disso tem tanta dor, de que nunca se esquecerá.	190
CORO: Admeto geme algures por estes males, se lhe é preciso perder nobre mulher?	195
SERVA: Chora, sim, com sua esposa nos braços, e suplica que ela não o deixe, a pedir o impossível; ela fina e fenece no mal. Ela, entregue, mísero peso no braço, respirando, porém, ainda que pouco, tem o desejo de ver os raios do sol como nunca antes, pela última vez	200
	205

contemplará o brilho e círculo do sol.
 Mas irei e anunciarei a tua presença.
 Nem todos querem bem os soberanos 210
 que os assistam benévolos nos males,
 mas tu és antigo amigo de meus donos.

[PRIMEIRO ESTÁSIMO (213-237)]

CORO:

– *Io!* Zeus, que saída dos males EST.
 haveria? Onde? Que solução
 da presente sorte dos soberanos?

– *Aiaí!*
 Haverá alguma? Ou corto o cabelo 215
 e vestimos já
 negro aparato de vestes?

– É terrível, ó amigos, terrível; todavia,
 supliquemos aos Deuses,
 máximo é o poder dos Deuses. 220

– Ó rei Peã,
 descobre um remédio dos males de Admeto.
 – Inventá! Inventá! Antes disto
 descobriste, ainda agora
 livra-nos de Morte,
 cessa o sanguinário Hades. 225

– *Papá!* ANT.
 Ó filho de Feres, que sofres
 despojado de tua esposa!

– *Aiaí!*
 Isto merece a imolação
 e mais do que pender
 o pescoço na forca celeste.

– Não cara, mas caríssima 230
 esposa, neste dia
 tu verás morrer.

– Olha! Olha!
 Ela sai do palácio e vem com o esposo.
 – Reclama, oh, geme, ó terra de Feres,
 a melhor 235

esposa, consumida pelo mal,
 sob a terra com o ctônio Hades.

[SEGUNDO EPISÓDIO (238-434)]

CORO:

Nunca direi que as núpcias alegram
 mais do que afligem, por indícios
 anteriores e por ver a sorte do rei, 240
 que, ao perder a melhor
 esposa, sem poder viver,
 viverá o tempo restante.

ALCESTE:

Ó Sol e luz diurna EST. 1
 e remoinhos celestes 245
 de nuvens em movimento!

ADMETO:

Ele vê a ti e a mim maltratados
 sem ofensa aos Deuses por que morras.

ALCESTE:

Ó terra e tetos do palácio ANT.1
 e leitos nupciais
 da pátria Iolco!

ADMETO:

Ergue-te, ó mísera, não te entregues, 250
 pede piedade aos poderosos Deuses!

ALCESTE:

Vejo birreme, vejo barco
 no lago e o barqueiro dos mortos
 Caronte com a mão no arpão
 já me chama. “Por que tardas? 255
 “Apressa-te! Tu impedes.”
 Açulando assim me apressa.

ADMETO:

Oímoi! Amarga embarcação
 me disseste. Ó mau Nume que sofremos!

ALCESTE:

Leva-me, leva-me ele, leva-me ele ANT.2
 (não vê?) para a morada dos mortos, 260
 sob negras brilhantes sobranceiras
 o alado Hades contemplando.
 Que farás? Deixa! Por que via
 eu misérrima vou adiante!

ADMETO:

Lastimada pelos teus e muito mais
 por mim e filhos com a dor comum. 265

ALCESTE:

Deixai, deixai-me doravante! EPODO
 Deitai-me! Não tenho força nos pés.
 Hades perto, sombria
 noite passa pelos olhos.
 Filhos, filhos, não mais, 270
 não mais tendes vossa mãe.
 Alegres, ó filhos, vede a luz!

ADMETO:

Oímoi! Ouvir esta palavra triste
 e maior para mim que toda morte.
 Pelos Deuses, não ouseis me deixar, 275
 pelos filhos, não os torneis órfãos,
 mas, vamos, coragem!
 Se percesses, eu nada mais seria,
 em ti estamos para viver ou não,
 pois veneramos teu amor.

ALCESTE:

Admeto, vês que situação é a minha, 280
 antes de morrer te direi meu desejo.
 Eu por dar preferência a ti e em vez
 de minha vida fazer-te ver esta luz
 morro por ti quando podia não morrer,
 mas ter um marido tessálio se quisesse 285
 e habitar opulento palácio da realeza.
 Não quis viver separada de ti
 com filhos órfãos e não poupei
 juventude, tendo meios de diversão.
 Todavia, teu pai e tua mãe te traíram, 290
 quando na vida bem lhes era morrer,
 bem salvar o filho e gloriosa a morte.
 Tinham-te só a ti e nenhuma esperança
 de gerar outros filhos após tua morte;
 e viveríamos eu e tu o tempo restante 295
 e não gemerias separado da esposa
 e não criarias órfãos, mas é assim que
 algum Deus fez de modo a ser assim.
 Que seja! Lembra-te deste meu favor,
 eu não te pedirei nunca nada condigno, 300
 pois nada é mais precioso que a vida,
 mas o justo, como dirás; amas os filhos
 não menos que eu, se bem és prudente.
 Mantém os filhos donos de meu palácio
 e não desposes madrastra destes filhos, 305

que, por ser pior que eu, por ciúmes, erguerá mão contra os teus e meus filhos. Assim eu te peço que não faças isso; a madrasta, que vem odiosa aos filhos anteriores, não é mais benigna que víbora.	310
O filho varão tem no pai a grande torre a quem interpelasse e tivesse resposta. Mas tu, filha, como adolescerás bem? Que cônjuge de teu pai a sorte te dará? Não erga contra ti ignominioso rumor, quando jovem, a destruir tuas núpcias.	315
A mãe não te dará nunca em casamento, filha, nem no parto ela te dará coragem, presente, onde nada é melhor que a mãe. Urge que eu morra; e isto não amanhã nem no terceiro do mês o mal me atinge, mas logo estarei entre os não mais vivos.	320
Adeus, sede felizes! Tu podes, esposo, alardear que tiveste a melhor mulher, e vós, filhos, ter nascido de vossa mãe.	325
CORO:	
Coragem! Não receio afirmar por ele; assim fará, se não lhe falta bom senso.	
ADMETO:	
Sim, assim será, não temas, porque eu viva te tive e morta só a ti chamarão minha mulher e além de ti nenhuma	330
noiva tessália se dirigirá a este marido. Não há mulher nem de pai tão nobre, nem aliás tão notável pela formosura. Basta de filhos! Peço aos Deuses fruir deles, pois de ti não fruímos.	335
Guardarei teu luto não por um ano, mas quanto a vida resistir, mulher, com horror a minha mãe e com ódio a meu pai, caros na fala, não no ato.	340
Tu deste o mais caro por minha vida e salvaste. Não tenho que gemer ao perder contigo um cônjuge tal? Cessarei as festas, as bebedeiras, coroas e Musa que estava em casa.	345
Nunca mais nem tocaria mais lira nem me animaria ao som de flauta líbia, tu me tiraste o prazer da vida.	

ADMETO:
 Por Deuses leva-me contigo aos inferos!

ALCESTE:
 É o bastante eu morrer antes por ti.

ADMETO:
 Ó Nume, que cõnjuge tu me tiras!

ALCESTE:
 Deveras tenebrosa pesa minha vista. 385

ADMETO:
 Morri, se tu me deixares, mulher!

ALCESTE:
 Podem dizer que nada mais sou.

ADMETO:
 Ergue o rosto! Não deixes os filhos!

ALCESTE:
 Não por gosto, mas adeus, ó filhos!

ADMETO:
 Olha para eles, olha!

ALCESTE:
 Nada mais sou. 390

ADMETO:
 Que fazes? Vais?

ALCESTE:
 Adeus!

ADMETO:
 Morri mísero!

CORO:
 Foi-se, não há mais a mulher de Admeto.

EUMELO:
 Ió, sorte! Minha mãe se foi EST.
 aos inferos, não está mais,
 ó pai, sob o sol, 395
 mísera me fez a vida órfã.
 Vê! Vê a pálpebra
 e as mãos inertes!
 Ouve! Ouve! Ó mãe, suplico! 400
 Eu, ó minha mãe,
 eu te chamo, teu filho
 caído ante o teu rosto.

ADMETO:
 Ela não ouve nem vê, somos assim
 eu e ambos vós batidos de infortúnio. 405

EUMELO:

Ó pai, fico jovem só	ANT.
sem minha mãe! Ó!	
Sofro as misérias	
que suportas comigo irmã moça.	410
Ó pai,	
sem proveito, sem proveito desposaste,	
não foste com ela ao fecho da velhice,	
pois pereceu antes. Com tua partida,	
ó mãe, a casa está perdida.	415

CORO:

Admeto, necessário é suportar esta perda.
Dentre mortais nem primeiro nem último
perdeste nobre esposa, mas reconhece
que morrer é uma dívida de todos nós!

ADMETO:

Estou sabendo, este mal não subitâneo	420
atacou, e ciente disso há muito sofria.	
Mas farei os funerais desta morta.	
Comparecei vós e presentes ressoai	
o peã sem libação aos Deuses íferos!	
A todos os tessálios, de quem sou rei,	425
proclamo luto comum por esta mulher	
com o corte de cabelos e as vestes negras.	
Vós, que jungis quadrigas e potros selados,	
com o ferro cortai a crina dos pescoços.	
Nesta cidade nenhum som de flauta	430
nem lira ressoe por doze plenilúnios!	
Não enterrarei outro morto mais caro	
que esta, nem melhor para mim, digna	
de honra, porque só morreu por mim.	

[SEGUNDO ESTÁSIMO (435-75)]

CORO:

Ó filha de Pélias,	EST.1
alegre no palácio de Hades	436
habites a morada sem sol!	
Saiba Hades, o Deus de crina negra,	
e saiba ele, sentado ao remo	
e ao leme, o velho	440
condutor de mortos,	
ter levado a melhor mulher, a melhor,	
pelo lago Aqueronte,	
em lenho birreme!	

Os cultores de Musas	ANT.1
te cantarão ao septicorde casco montês	446
e ao celebrarem com hinos sem lira,	
em Esparta, quando a hora circular	
do mês de Carneio circunda,	
alta a lua	450
a noite toda,	
e na brilhante e próspera Atenas,	
tal tema de canto	
morta legaste aos cantores.	
Se dependesse de mim	EST.2
e pudesse te trazer à luz	455
da moradia de Hades	
e das águas de Cocito	
de navio no rio dos inferos!	
Tu, ó única, ó cara, dentre mulheres,	460
tu ousaste	
com tua própria vida resgatar	
o esposo, do Hades. Leve	
te seja a terra em cima, ó mulher!	
Se o marido escolhesse novo leito,	
ele seria horrendo para mim	465
e para os teus filhos.	
Sem a concordância da mãe	ANT.2
em sepultar-se na terra em vez	
do filho, nem a do pai ancião,	
não ousaram defender o filho	
ambos cruéis de crinas grisalhas.	470
Tu, na juventude, morta antes	
do varão novo, nova te foste.	
Tal pudesse eu encontrar	
amor de parelha esposa!	
Eis a rara sorte na vida!	
Comigo sem tristeza	475
conviveria toda a vida.	

[TERCEIRO EPISÓDIO (476-567)]

HÉRACLES:

Hóspedes, residentes nesta terra de Feres,
será que encontro Admeto no palácio?

CORO:
 Está no palácio o filho de Feres, ó Héracles,
 mas diz que necessidade te traz ao solo
 tessálio que vens a esta cidade de Feres! 480

HÉRACLES:
 Faço um trabalho para Euristeu de Tirinto.

CORO:
 E para onde vais? Jungiste que percurso?

HÉRACLES:
 Atrás da quadriga de Diomedes da Trácia.

CORO:
 Como poderias? Que sabes do hospedeiro?

HÉRACLES:
 Nada sei, ainda não fui à terra dos bístones. 485

CORO:
 Não podes ter posse das éguas sem luta.

HÉRACLES:
 Mas também não posso recusar o trabalho.

CORO:
 Ora, mata e virás, ou ficarás por lá morto.

HÉRACLES:
 Não seria este o meu primeiro combate.

CORO:
 E que terias a mais, se vencesses o dono? 490

HÉRACLES:
 Conduzirei essas potras ao rei de Tirinto.

CORO:
 Não é fácil pôr-lhes freio nos maxilares.

HÉRACLES:
 Se é que não sopram fogo das narinas.

CORO:
 Dilaceram varões com ágeis maxilares.

HÉRACLES:
 Dizes pasto de feras montesas, não éguas. 495

CORO:
 Verias as cocheiras molhadas de sangue.

HÉRACLES:
 O criador se ufana de ser filho de quem?

CORO:
 Filho de Ares, rei de áureo escudo trácio.

HÉRACLES:
 Dizes este trabalho ainda de meu Nume,
 é sempre ríspido e para o íngreme vai, 500
 se devo travar batalha com os filhos

que Ares gerou, primeiro com Lupino,
depois com Cisne. Vou a este terceiro
combate contra potras e contra dono.
Mas não se verá o filho de Alcmena 505
nunca tremer perante o braço inimigo.

CORO:
Deveras ele mesmo, o rei desta terra,
Admeto está vindo para fora da casa.

ADMETO:
Salve, filho de Zeus, sangue de Perseu!

HÉRACLES:
Admeto, salve também tu, ó rei tessálio! 510

ADMETO:
Quisera! Sei bem que tu és benevolente.

HÉRACLES:
Por que te distingue a tonsura de luto?

ADMETO:
Devo neste dia sepultar alguém morto.

HÉRACLES:
Dos teus filhos afaste Deus essa dor!

ADMETO:
Vivem em casa os filhos que eu gerei. 515

HÉRACLES:
O pai é deveras em sua hora se partiu.

ADMETO:
Ele ainda vive, e minha mãe, Héracles.

HÉRACLES:
Será que faleceu Alceste, tua mulher?

ADMETO:
Dela posso dizer uma dúplice palavra.

HÉRACLES:
Disseste que morreu, ou ainda vive? 520

ADMETO:
Vive e não mais vive, isso me affige.

HÉRACLES:
Não sei de nada, pois não falas claro.

ADMETO:
Não sabes da parte que será sua sorte?

HÉRACLES:
Sei que aceitou morrer em vez de ti.

ADMETO:
Como ainda vive, se ela aceitou isso? 525

HÉRACLES:
Á! Não a chores antes, adia até o dia!

ADMETO:

Morreu se morrerá e ao ser não é mais.

HÉRACLES:

Considera-se um ser, o outro não ser.

ADMETO:

Tu, Hércules, pensas assim, eu, aliás.

HÉRACLES:

Por que tu choras? Quem seu morreu? 530

ADMETO:

Mulher, falamos de mulher há pouco.

HÉRACLES:

Forasteira ou nascida em tua família?

ADMETO:

Forasteira, aliás estava ligada à casa.

HÉRACLES:

Como em tua casa ela perdeu a vida?

ADMETO:

Por ser morto o seu pai, aqui era órfã. 535

HÉRACLES:

Pheú!

Encontrásemos-te sem dor, Admeto!

ADMETO:

Com que intenção teces essa palavra?

HÉRACLES:

Irei para lareira de outro hospedeiro.

ADMETO:

Não pode, ó rei! Tanto mal não venha!

HÉRACLES:

É inoportuno o hóspede se for a aflitos. 540

ADMETO:

Os mortos estão mortos. Entra em casa!

HÉRACLES:

É feio hóspede cear junto a quem chora.

ADMETO:

É fora a hospedaria a que te levaremos.

HÉRACLES:

Deixa-me ir e serei grato dez mil vezes.

ADMETO:

Tu não podes ir à lareira de outro varão. 545

Guia-o tu e abre-lhe a hospedaria recôndita
da casa e ordena aos servos encarregados
que lhe sirvam mesa farta e fechai bem
portas externas, pois convém que hóspede
à mesa não ouça lástimas nem se aflija. 550

CORO:

Que fazes? Ao desabar tanto infortúnio,
Admeto, ousas ter hóspede? Que tolo és?

ADMETO:

Mas se eu o afastasse da casa e da urbe
ao chegar hóspede, tu me aprovarias?
Não, pois meu infortúnio não se faria 555

menor, mas eu seria mais inospitaleiro.
Aos males isso acrescentaria outro mal,
a minha casa se dizer odiosa ao hóspede.
Eu mesmo encontro nele ótimo hóspede
toda vez que vou à árida terra de Argos. 560

CORO:

Por que lhe escondeste o presente Nume,
se é dos nossos, como tu mesmo dizes?

ADMETO:

Ele não aceitaria nunca entrar em casa,
se soubesse algo de meus sofrimentos.
Pareço imprudente ao agir assim, creio, 565
e não me aprovarão, mas o meu palácio
não sabe repelir nem desonrar hóspedes.

[TERCEIRO ESTÁSIMO (568-605)]

CORO:

Ó casa hospitaleira de verão livre sempre, EST.1
até Apolo pítio de bela lira 570

se dignou te habitar,
suportou ser pastor
em tuas pastagens,
por oblíquas colinas 575
com teus rebanhos, a flautear
himeneus pastoris.

Criam-se com melodiosa alegria linces vários, ANT.1
veio do vale de Ótris a fulva 580

tropa de leões,
e dançou ao som de tua cítara,
ó Febo, a sarapintada
corça ao ir com leves tornozelos 585
além dos abetos de altas frondes,
alegre com jubilosa dança.

Riquíssimo de ovelhas	EST.2
habita junto às belas águas	
do lago Bébio, e delimita	590
as terras lavradas	
e o chão das planícies	
na sombria estrebaria do Sol,	
sob o céu dos molossos,	
e domina até a costa sem-porto	595
do Pélion no mar Egeu.	
Ainda agora abre a casa,	ANT.2
acolhe hóspede, com olhos úmidos	
de chorar sua esposa recém-falecida	
em casa. A nobreza	600
leva ao respeito.	
Entre bons tudo é possível.	
Admiro a sabedoria.	
Em minha alma há confiança	
no bem do varão reverente a Deus.	605

[QUARTO EPISÓDIO (606-961)]

ADMETO:

Benévola presença de varões de Feras,
os servos levam erguido o cadáver
aparatado para os funerais e a pira.
Saudai vós a morta, como é o uso,
já de saída para o último percurso!

610

CORO:

Vejo que teu pai com passo de idoso
caminha e os servos trazem nas mãos
adorno a tua esposa, adereço dos inferos.

FERES:

Venho condoído de teus males, filho.
Nobre, ninguém contesta, e prudente

615

esposa perdeste, mas é sim necessário
suportar isso, ainda que seja difícil.
Recebe este adorno e sob a terra
que se vá! É honorável seu corpo,
ela morreu antes por tua vida, filho,

620

não me fez sem filho, não me deixou
findar sem ti numa lutuosa velhice,
fez mais gloriosa a vida para todas
as mulheres ao ousar este nobre feito.

Porque o salvaste e reergueste-nos caídos, salve! Até na casa de Hades estimo estejas bem. Digo tais núpcias úteis aos mortais, ou iméritas núpcias.	625
ADMETO:	
Não vieste a meu convite a estes funerais nem conto a tua presença entre os meus.	630
Ela não usará nunca esse teu adorno, pois não disse carente será sepultada. Devias condoer quando eu ia morrer; tu ficaste longe e deixaste morrer outro jovem, tu, velho, e chorarás este morto?	635
Ora, não foste deveras o pai deste corpo, nem a que diz ser mãe e assim se chama mãe me gerou, mas de sangue servil ocultaram-me no seio de tua mulher.	
Ao saíres à prova mostraste quem és, e não me considero nascido teu filho. De todos distinto por pusilanimidade tu chegas tão idoso ao termo da vida e não quiseste nem ousaste morrer em vez de teu filho, mas tu deixaste	640
a mulher forasteira, a única que eu com justiça consideraria mãe e pai. Bem terias combatido este combate, morto em vez de teu filho, era breve todo o tempo que te restava de vida.	645
Eu e ela viveríamos o tempo restante, e não gemeria sozinho os meus males. Tudo que o de bom Nume deve fruir fruíste: foste jovem gestor de poder, eu era teu filho herdeiro desta casa, e não deixarias, morto sem filhos,	650
a casa órfã para rapinagem de outros. Não dirás que me entregaste à morte, por eu desonrar tua velhice, eu que te mais respeitei, e em troca disso vós	655
ambos, tu e a mãe, me dais tal graça. Não seria açodamento fazeres filhos, que cuidem de ti na velhice, e morto paramentem e exponham o cadáver.	660
Não te sepultarei eu com esta mão, estou morto para ti, e se por outro salvador vejo a luz, afirmo que dele	665

- sou filho e filho cuidadoso do velho.
 Em vão os velhos rezam por morrerem
 maldizendo a velhice e a longeva vida, 670
 se a morte se aproxima, ninguém quer
 morrer, e a velhice não mais lhes pesa.
- CORO:
 Cessa! É bastante o presente infortúnio,
 ó filho! Não exasperes o espírito do pai!
- FERES:
 Ó filho, que mercenário lídio ou frígio 675
 tu presumes repelir de ti com injúrias?
 Não sabes que de pai tessálio sou
 nascido tessálio legitimamente livre?
 Tu transgredes, e jovem lançando-nos
 palavras assim não irás após as lançar. 680
 Eu te gerei que fosses o dono da casa
 e criei, mas por ti eu não devo morrer,
 pois não recebi essa tradição ancestral
 de pais morrerem por filhos, não grega.
 De má sorte, ou de boa sorte, contigo 685
 nasceste, a sorte que te devíamos tens.
 És o rei de muitos, e te deixarei terras
 extensas, as quais recebi de meu pai.
 Que injustiça te fiz? De que te espolio?
 Não morras por mim, nem eu por ti! 690
 Apraz-te ver a luz, crês que ao pai não?
 Calculo que o tempo nos íferos seja
 longo, e breve o de vida, doce porém.
 Tu, sem pudor, lutaste por não morrer,
 e vives, tendo ido além da sorte dada, 695
 tendo-a matado, e tu falas de minha
 covardia, ó pior, vencido por mulher,
 ela que morreu por ti, o belo jovem?
 Hábil descobriste como não morrer nunca,
 se sempre persuadires a mulher presente 700
 a morrer por ti e ainda invectivas os seus
 se o não querem fazer por seres covarde?
 Cala-te! Pensa que, se tu amas tua própria
 vida, todos amam e, se falares mal de nós,
 sofrerás maledicências muitas e não falsas. 705
- CORO:
 Muitas maledicências ditas agora e antes.
 Cessa, ó ancião, de dizer mal de teu filho!

ADMETO:

Já que falei, fala tu! Se te dói ouvir
a verdade, não devias vacilar comigo.

FERES:

Antes vacilaria eu se morresse por ti. 710

ADMETO:

O mesmo é morrer o jovem e o velho?

FERES:

Devemos viver uma só vida, não duas.

ADMETO:

Possas tu viver mais tempo que Zeus!

FERES:

Deprecas o pai sem padecer injustiça?

ADMETO:

Percebi que és amante da longevidade. 715

FERES:

Não expões esse morto em vez de ti?

ADMETO:

Uma amostra de tua covardia, ó pior.

FERES:

Não pereceu por nós, isso não dirás!

ADMETO:

Pheú!

Tomara que afinal precisas de mim!

FERES:

Corteja muitas para que mais morram! 720

ADMETO:

Invectiva-o a ti, não quiseste morrer.

FERES:

Amigo é este brilho do Deus, amigo.

ADMETO:

Vil e nada viril essa tua resolução.

FERES:

Não ris de transportar o velho morto.

ADMETO:

Quando morreres, morrerás inglório. 725

FERES:

Má fama, se morto, não me importa.

ADMETO:

Pheú pheú! Que descarada a velhice!

FERES:

Essa não é descarada. Insana a achaste.

ADMETO:

Parte e deixa-me sepultar este morto.

FERES:

Partirei, sepultarás sendo quem a matou, 730
 darás ainda justiça a teus contraparentes.
 Ora, Acasto não está mais entre varões,
 se não te cobrar o sangue de sua irmã.

ADMETO:

Some tu e aquela que convive contigo, 735
 sem-filho de filho vivo, qual mereceis,
 envelhecei! Não mais comigo ao mesmo
 teto vais. Se através de arautos devesse
 proibir-te a lareira ancestral, proibiria.
 Nós, devendo suportar o presente mal,
 vamos para instalarmos o morto na pira. 740

CORO:

Iò iò! Mísera por temeridade,
 ó nobre e de longe a melhor,
 adeus! Propício Hermes ctônio
 e Hades te recebam, e se os bons
 lá têm algo mais, disse partícipe 745
 sentes-te junto à noiva de Hades!

SERVO:

Sei que vieram ao palácio de Admeto
 muitos hóspedes e de diversas terras
 e servi-lhes a ceia, mas pior que este
 ainda não tinha recebido nesta lareira. 750
 Ele, primeiro, ao ver o dono de luto,
 entrou e ousou transpor as portas.
 Depois em nada prudente recebeu
 a hospedagem, ciente da situação,
 e se não lhe trazíamos algo, pedia. 755
 Com a taça feita de hera nas mãos
 bebe o mero vinho da negra mãe,
 até aquecê-lo a ampla chama vénea
 e coroa o crânio com ramos de mirto
 e uiva sem Musa, dois sons se ouvem: 760
 ele cantava sem se importar com males
 de Admeto e pranteávamos a senhora
 os servos, sem mostrarmos ao hóspede
 nosso pranto, assim Admeto instou.
 E agora no palácio sirvo o banquete 765
 a hóspede malfeitor ladrão predador.
 Ela se foi de casa, não segui cortejo,
 não estendi a mão, lastimando minha
 dona, que para mim e todos os servos

era mãe, pois defendia de mil males, lenindo a ira do marido. Tenho justo horror ao hóspede vindo nos males?	770
HÉRACLES:	
Tu aí, que olhas solene e pensativo? Servo não deve olhar torto hóspedes, mas recebê-los com o espírito afável.	775
Se vês presente um sócio do dono, tu por estares zeloso de dor alheia recebes com rosto de horror e cenhos cerrados. Vem aqui, para seres ainda mais sábio! Sabes coisas mortais que natureza têm?	780
Não creio. Donde saberias? Ouve-me: todos os mortais têm morte obrigatória, não há ninguém entre mortais que saiba se no dia de amanhã ainda estará vivo; invisível, a via por onde o fortuito virá não se ensina nem se captura com arte. Tendo ouvido e aprendido isso comigo, alegra-te, bebe, e considera tua a vida de cada dia, tudo o mais é fortuito.	785
Honra ainda a mais doce das Deusas aos mortais, Cípris, benévola Deusa. Deixa tudo o mais e confia em minhas palavras, se te pareço dizer a verdade. Creio sim. Despede aflição excessiva e bebe conosco, superior a essa sorte,	790
denso de coroas! Ainda sei claro que desse ora sombrio e contrito espírito o remo da taça caído te transportará. Mortais devem pensar como mortais. Aqueles solenes de cenhos cerrados,	795
todos eles, para eu me servir de juiz, não têm vida deveras, mas infortúnio.	800
SERVO:	
Sabemos disso, mas agora estamos não como é digno de festa e de riso.	
HÉRACLES:	
A morta era forasteira. Não chores demais, os donos desta casa vivem.	805
SERVO:	
Vivem? Não sabes os males da casa.	
HÉRACLES:	
Se o teu dono não me disse mentira.	

SERVO:

Demais, ele é hospitaleiro demais.

HÉRACLES:

Não trataria bem, por morta lá fora? 810

SERVO:

Sim decerto por demais era assaz fora.

HÉRACLES:

Será que não me disse ter infortúnio?

SERVO:

Alegra-te! A nós, os males dos donos.

HÉRACLES:

Esta fala não preludia males de fora.

SERVO:

Pois não me afligiria te ver festejar. 815

HÉRACLES:

Será que sofri mal de hóspedes meus?

SERVO:

Não vieste à devida recepção em casa.

Guardamos luto, estás vendo a tonsura
e as vestes negras.

HÉRACLES:

Quem morreu?

Faleceu algum filho ou o velho pai? 820

SERVO:

Morreu a mulher de Admeto, hóspede.

HÉRACLES:

Que dizes? Ainda assim me hospedou?

SERVO:

Teve escrúpulo de te afastar desta casa.

HÉRACLES:

Ó mísero, que cônjuge tu perdeste!

SERVO:

Morremos todos, não ela somente. 825

HÉRACLES:

Mas percebi ao ver olhar de lágrimas,
a tonsura e o rosto, mas persuadia-me
de que eram funerais de luto forasteiro.

A contragosto eu transpus estas portas
e bebia em casa do varão hospitaleiro 830

nessa situação, e festejo com a cabeça
densa de coroas. Tu nada me disseste,
tanto infortúnio desabado no palácio.

Onde a sepulta? Onde vou descobri-lo?

SERVO:

À beira da via que leva reto a Larissa, 835
verás a tumba polida fora do subúrbio.

HÉRACLES:

Ó meu audaz coração e braço, agora
mostra que filho te gerou para Zeus
Alcmena de Tirinto filha de Eléctrion!
Eu preciso de salvar a recém-falecida 840
mulher e instalar outra vez nesta casa
Alceste, e a Admeto retribuir o favor.

Irei e vigiarei Morte, negrialada rainha
dos mortos, e creio que a descobrirei
bêbada de sacrifícios junto ao túmulo. 845

Se precipitar-me do lugar da tocaia,
e pegá-la envolta em meus braços,
não há quem a resgatará de ter dor
no flanco, antes de soltar a mulher.
Se eu perder essa presa e não chegar 850
à oferenda cruel, irei à casa sem sol
da donzela e do senhor dos inferos,
pedirei e confio que trarei para cima
Alceste, e a entregarei ao hospedeiro,
que me recebeu em casa e não repeliu, 855
ainda que batido por grave infortúnio,
que ocultou por nobre respeito a mim.
Que tessálio mais hospitaleiro que ele?
Que morador da Grécia? Não se dirá,
porém, que nobre fez bem a gente má. 860

[KOMMÓS (861-961)]

ADMETO:

Ió,
hediondas vias, hediondas vistas
do palácio viúvo!
Ió moi moi! Aiaí aiaí!
Onde ando? Onde paro? Que digo? Que calo?
Como eu morreria?
Para grave Nume a mãe me gerou. 865

Invejo os finados, tenho paixão por eles,
desejo morar naquele palácio.
Não gosto de ver a luz,
nem pisar o pé na terra, 870
tal refém me tomou
Morte e deu a Hades.

- CORO:
 Anda! Anda! Vai ao nicho da casa! EST.1
- ADMETO:
Aiaí!
- CORO:
 Tuas dores são dignas de lastimar.
- ADMETO:
È é!
- CORO:
 Passaste por aflições, bem sabemos.
- ADMETO:
Pheú pheú!
- CORO:
 A ela nos inferos não vales. 875
- ADMETO:
Ió moí moí!
- CORO:
 É triste que nunca mais vejas
 na frente o rosto de tua esposa.
- ADMETO:
 Lembraste o que me lacera o ânimo.
 Ao marido que mal maior que perder
 a esposa fiel? Não a desposasse jamais 880
 nem tivesse vivido com ela nesta casa!
 Invejo os sem núpcias nem filhos
 dentre mortais, pois uma é a vida
 de que aturarem comedido fardo.
 As doenças de filhos e os leitos
 nupciais destruídos por mortes,
 não é suportável ver, se possível
 ser sempre sem núpcias nem filhos.
- CORO:
 Sorte, Sorte inelutável sobreveio. ANT.1
- ADMETO:
Aiaí!
- CORO:
 Limite nenhum das dores dispões. 890
- ADMETO:
È é!
- CORO:
 Tão pesadas de suportar, contudo...
- ADMETO:
Pheú pheú!

CORO:

...suporta! Não primeiro perdeste...

ADMETO:

Ió moi moi!

CORO:

... a mulher, esse manifesto mal
oprime ora um, ora outro mortal.

ADMETO:

Ó longos lutos e dores 895

por nossos sob a terra!

Por que me impediste saltar

no cavo sepulcro do túmulo

e jazer extinto com a melhor?

Em vez de uma, Hades teria 900

duas almas fidelíssimas, juntas

transpondo a lagoa subterrânea.

CORO:

Na família eu tinha EST.2

quem digno de pranto

perdeu em casa novo 905

o único filho, mas

sem filhos tinha

bastante males

com grises cães 910

tarde na vida.

ADMETO:

Ó brio da casa, como entrar?

Como habitar, tendo mudado

o Nume? *Oí moi!* Muito é o meio!

Entrei um dia com as tochas 915

do Pélion e com os himeneus

tomando a mão de minha amada

e a festa prosseguia ruidosa

felicitando a morta e a mim

porque éramos cônjuges 920

ambos nobres e de nobres.

Hoje ais, em vez de himeneus,

vestes negras, em vez de alvas

túnicas, seguem-me ao entrar

no leito matrimonial ermo. 925

CORO:

Junto da boa sorte
sem males te veio
essa dor, mas tens
a vida e o alento.
Morta, a esposa deixou amizade. ANT.2
Que é novo nisso? Desatrelou 930
já muitos
a morte da esposa.

ADMETO:

O Nume da mulher creio ter melhor sorte 935
que o meu, ainda que não pareça, amigos,
porque nenhuma dor jamais a atingirá,
e gloriosa repousou das muitas fadigas.
Eu, que não devia viver, evitei a morte
e triste levarei a vida. Agora aprendo. 940
Como suportarei entrar neste palácio?
A quem saudando, e por quem saudado,
teria boa entrada? Aonde me voltarei?
A solidão lá de dentro me expulsará,
quando eu vir o leito vazio da esposa, 945
cadeiras em que se sentava, e o áspero
piso sob o teto, e os filhos nos joelhos
caírem e chorarem a mãe, e eles outros
gernerem que dona desta casa perderam.
Assim, em casa; e de fora me repelirão 950
as núpcias dos tessálios e as reuniões
cheias de mulheres, pois não suportarei
ver as da mesma idade de minha esposa.
Alguém por ser inimigo dirá de mim:
“Vê: vive mal quem não ousou morrer, 955
“mas covarde ele deu em troca a esposa
“e evitou Hades; e ainda crê ser varão?
“Odeia os pais, sem querer ele mesmo
“morrer.” Além dos males, tal fama
terei. Amigos, o que me vale viver 960
assim com infâmia e com infortúnio?

[QUARTO ESTÁSIMO (962-1005)]

CORO:

Eu ainda por Musa EST.1
ainda altaneiro saltei
e toquei muitas razões
e mais forte que Coerção 965

nenhuma droga descobri que nas tabuinhas trácias a voz de Orfeu descreveu, nenhuma de quantas drogas Apolo deu aos Asclepíades ao cortarem seus antídotos para os doentios mortais.	970
Só da Deusa não há ida aos altares e estátuas nem ela ouve sacrifícios. Ó senhora, não me sejas maior que antes na vida. Zeus leva a termo o que anui contigo. O ferro dos Cálibes tu à força dominas. Não há pudor algum de abrupta volição.	ANT.1 975 980
Deusa te encadeou as mãos sem fuga. Resiste! Não reconduzirás os finados dos inferos com prantos. Até os filhos dos Deuses finam nas trevas da morte. Amiga, quando conosco, amiga ainda será, morta, a mais nobre entre todas jungiste esposa no leito.	EST.2 986 990 994
Não se creia tumba de extinto defunto o túmulo de tua esposa, honre-se como Deuses, venerável aos viajantes. Dirá alguém ao passar por esta oblíqua via: “Ela morreu em vez do marido e agora é venturoso Nume. Salve, rainha! Sê propícia!” Tais palavras lhe dirão.	ANT.2 997 1000 1005

[ÊXODO (1006-1163)]

CORO:

Ó Admeto, ao que parece, vem
o filho de Alcmene à tua lareira.

HÉRACLES:

Ao amigo devo falar com franqueza,
 Admeto, e não ter no coração queixas
 calado. Eu avaliava que por assistir 1010
 teus males de perto me provaria amigo,
 não revelaste os funerais serem de tua
 esposa, mas hospedaste-me em casa
 alegando cuidar de lutos forasteiros
 e coroei a cabeça e aos Deuses libei 1015
 libações em tua casa em má sorte,
 e reprovo, reprovo, sim, esse trato.
 Não quero te afligir nestes males.
 Direi por que voltei e venho aqui.
 Recebe de mim e salva esta mulher 1020
 até que com éguas trácias eu venha
 aqui após destruir o rei dos bístones.
 Se fosse o que não seja e eu retorne,
 ofereço-a para que sirva em tua casa.
 Com muita fadiga veio-me às mãos. 1025
 Descubro competição aberta a todos
 instituída, façanha digna de atletas,
 donde a conduzo, prêmio da vitória.
 Vencedores de jogos leves podiam
 obter potros, mas aos que venciam 1030
 os maiores, pugilato ou luta, seguia
 gado ou mulher, e dando-se a sorte
 era infame deixar o glorioso ganho.
 Como disse, peço cuides da mulher,
 não furtada, mas obtida com fadiga. 1035
 Com tempo talvez ainda me aproves.

ADMETO:

Sem te desonrar nem fazer injúria,
 ocultei triste sorte de minha mulher.
 Mas esta dor se acrescentaria à dor,
 se fosses para a casa de outro hóspede. 1040
 Chorar o meu mal era-me o bastante.
 Se há mesmo mulher, peço-te, ó rei,
 que instes a salvá-la outro tessálio
 não sofrido como eu. Tens em Feras
 muitos hóspedes, não me lembres 1045
 males. Não a poderia ver em casa,
 sem prantear. Não acrescentes dor
 à minha dor! Pesa-me demais isto.
 Onde em casa criaria mulher nova?
 Nova, por brilhar na roupa e ordem. 1050

HÉRACLES:
 Tempo lene, ora ainda o mal vigora. 1085
 ADMETO:
 Tempo se diria, se tempo de morrer.
 HÉRACLES:
 Mulher e novas núpcias te cessarão.
 ADMETO:
 Cala-te. Que disseste? Eu não creria.
 HÉRACLES:
 O que? Sem núpcias, o leito viúvo?
 ADMETO:
 Não há quem com este se deitará. 1090
 HÉRACLES:
 Pensas que ajuda em algo à morta?
 ADMETO:
 Onde ela estiver, deve ser honrada.
 HÉRACLES:
 Certo, certo, mas parecerás louco.
 ADMETO:
 Por não declarar noivo este varão.
 HÉRACLES:
 Certo que és amigo fiel à esposa. 1095
 ADMETO:
 Morra eu, se a trair, não mais viva!
 HÉRACLES:
 Recebe-a generosamente em casa!
 ADMETO:
 Não, suplico-te, por Zeus, teu pai!
 HÉRACLES:
 Sim, errarás, se tu não fizeres isso.
 ADMETO:
 E se fizer, dor morderá o coração. 1100
 HÉRACLES:
 Ouve! Talvez se dê a devida graça.
 ADMETO:
Pheú!
 Nunca a recebesses na competição!
 HÉRACLES:
 Se venço, também vences comigo.
 ADMETO:
 Falaste bem, que se vá a mulher!
 HÉRACLES:
 Irá, se deve ir. Antes, vê se deve ir! 1105
 ADMETO:
 Deve ir, se não te irritares comigo.

HÉRACLES:

Por saber algo, tenho esta atenção.

ADMETO:

Vence! Não me fazes por agradar.

HÉRACLES:

Mas ainda me louvarás, ouve só!

ADMETO:

Trazei, se devo recebê-la em casa.

1110

HÉRACLES:

Não permitiria ir com teus servos.

ADMETO:

Traz tu mesmo em casa, se queres.

HÉRACLES:

É nas tuas mãos que eu a deixarei.

ADMETO:

Não a tocaria, pode entrar em casa.

HÉRACLES:

Somente confio em tua mão destra.

1115

ADMETO:

Ó rei, obrigas-me ao que não quero.

HÉRACLES:

Ousa dar a mão e tocar a forasteira!

ADMETO:

Dou a mão como a decapitar Górgona.

HÉRACLES:

Tens?

ADMETO:

Tenho.

HÉRACLES:

Conserva e mostrarás
que o filho de Zeus é hóspede generoso.
Olha para ela, se algo se parece com tua
mulher e afasta-te com boa sorte da dor!

1120

ADMETO:

Deuses, que digo? Milagre inesperado!

Percebo de verdade a minha mulher.

Ou Deus me inflige mordaz alegria?

1125

HÉRACLES:

Não inflige, mas aqui vês tua esposa.

ADMETO:

Vê se isto não é espectro dos inferos!

HÉRACLES:

Não hospedaste invocador de mortos.

ADMETO:

Mas vejo minha esposa que sepultei?

HÉRACLES:
 Sabe! Não admiro se descrês da sorte. 1130

ADMETO:
 Toco? Falo como se a esposa vivesse?

HÉRACLES:
 Fala, pois podes tudo que desejas.

ADMETO:
 Ó vista e vulto de minha mulher,
 tenho-te súbito sem crer que visse!

HÉRACLES:
 Tens. Não te inveje nenhum Deus! 1135

ADMETO:
 Ó nobre filho do supremo Zeus,
 tenhas bom Nume e o pai genitor
 conserve! A sós reergueste os meus.
 Como a conduziste dos ínferos à luz?

HÉRACLES:
 Travando luta contra Nume detentor. 1140

ADMETO:
 Onde dizes travar combate com Morte?

HÉRACLES:
 Junto à tumba, atocaiado ao investir.

ADMETO:
 Por que esta mulher está quieta muda?

HÉRACLES:
 Não te é lícito ainda ouvir as palavras
 dela antes de ser purificada dos ínferos 1145
 Deuses e antes de ser o terceiro dia.
 Entra! Conduz para dentro. Sê justo,
 no porvir, Admeto, e honra os hóspedes!
 E salve! Eu partirei e cumprirei a prova
 proposta pelo soberano filho de Estênelo. 1150

ADMETO:
 Permanece conosco e sê nosso conviva.

HÉRACLES:
 Outra vez será assim, agora devo correr.

ADMETO:
 Boa sorte! E que seja breve teu regresso!
 Ordeno aos cidadãos e a toda a tetarquia
 formarem coros pelas boas circunstâncias. 1155
 Altares fúmem com reses propiciatórias!
 Agora por mudança temos vida melhor
 que antes, pois não negarei a boa sorte.

CORO:

Muitas são as formas dos Numes,
muitos atos inopinados de Deuses
e as expectativas não se cumprem
e dos inesperados Deus vê saída.
Assim é que aconteceu este fato.

1160





**ARMITAGE, David. “Civil wars”: a history in ideas.
New York: Alfred A. Knopf, 2017, xi, 349 p.
ISBN 9780307271136.**

Book Review

Alessandro Rolim de Moura¹

e-mail: alessandro.rolimdemoura@ufpr.br

orcid: <http://orcid.org/0000-0001-9933-8279>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i2.21290>

O livro aqui resenhado já revela no subtítulo (que podemos traduzir por “uma história *em/atravs de/nas* ideias”) uma importante característica de sua abordagem do tema da guerra civil: em contraste com o que é sugerido pela expressão inglesa *history of ideas* (“história *das* ideias”), trata-se, mais que da história de um conceito que permanece o mesmo em diferentes contextos, de uma investigação sobre como “guerra civil” é uma expressão que tem sofrido modificações relevantes no decorrer do tempo, em conformidade com quem a utiliza, suas finalidades e crenças políticas e o período histórico em que é empregada. Tal como “liberdade”, “democracia”, “justiça”, “rebelião”, “revolução”, “golpe” e tantas outras palavras controversas na esfera do pensamento político, “guerra civil” abarca um campo semântico que é, ele próprio, terreno de disputas, e estas, de certo modo, espelham os conflitos que o termo procura descrever. Tendo em vista que o estudo de David Armitage, Professor de História da Harvard University, está centrado nessa história tal como ela se desenrola no Ocidente, tomando como ponto de partida a Antiguidade Clássica e, em especial, a noção romana de *bellum ciuile* (expressão que subjaz à maioria dos termos para “guerra civil” nas línguas europeias modernas), o texto constitui uma referência digna da consideração dos especialistas das Letras Clássicas e da História Antiga. Além disso, merece a leitura cuidadosa do público em geral, tanto em outros países quanto no Brasil atual, onde se assiste novamente, com perplexidade, a eventos que evocam, se é que não revelam ou prefiguram, realidades às quais se aplicaria o termo “guerra civil”.

¹ Professor Associado de Literatura Grega e Latina da Universidade Federal do Paraná, Brasil.

A introdução de Armitage esboça as definições ou discussões gerais mais recorrentes no volume. Apesar de admitir o caráter metamórfico e fortemente ideologizado do termo “guerra civil”, o autor procura uma delimitação aproximativa do tópico ao afirmar (p. 12) que uma guerra é entendida como civil quando os inimigos que nela se enfrentam são reconhecidos como membros de uma mesma comunidade. Por outro lado, em guerras dessa espécie, os lados em conflito, insistindo numa retórica do “nós contra eles”, também sistematicamente negam esse pertencimento a uma unidade. Assim, as guerras civis costumam colocar em jogo a própria ideia do que seria a comunidade em questão e criam novas ideias de comunidade e identidade. Para Armitage, a terminologia e a reflexão ocidentais sobre o tema, embora não sejam as mesmas que se encontram em outras tradições (como a árabe e a chinesa), acabam, nos séculos XX e XXI, por influenciar e dar forma às discussões sobre guerra civil em outras partes do globo (pp. 22-23). Anuncia-se na introdução também o importante fato de que as guerras civis frequentemente tornam-se guerras internacionais (pp. 8, 15-16), de forma que são porosas as fronteiras entre conflitos locais e conflitos de escala às vezes global.

O capítulo 1, “Inventing civil war” (pp. 31-58), explica que os romanos, apesar de não terem sido os primeiros a vivenciar algum tipo de conflito interno, foram os primeiros a senti-lo como “civil”. O adjetivo latino *ciuilis* (presente em *bellum ciuile*) significa “de cidadão, referente a cidadão”. Ninguém antes dos romanos tinha unido dessa forma as ideias de guerra e cidadania (p. 32). Para eles, no entanto, o termo *bellum ciuile* era especialmente paradoxal, na medida em que *bellum* era “um conflito armado por uma causa justa e contra um inimigo externo” e, além disso, era regido pelas leis da guerra codificadas no direito romano (ibidem). Que surgisse algo que a um só tempo fosse *guerra* e *civil*, isto é, conflito armado travado entre os cidadãos de Roma, era, portanto, uma contradição em termos. Nessa parte do livro ganha vulto a discussão sobre as diferenças entre o *bellum ciuile* dos Romanos e conceitos aparentados presentes na cultura grega. O principal destes é *stásis*, palavra que significa, entre outras coisas, “ausência de movimento”, “ato de assumir uma posição numa disputa política”, “divisão política” e “faccção”. Segundo Armitage (p. 38), *stásis* para os gregos era antes um “estado mental” que poderia surgir de ou levar a uma guerra, mas não conduzia necessariamente a efetivas agressões ou combates. Além disso, os gregos, embora distinguíssem entre conflitos dentro da *pólis* e conflitos que opunham diferentes *póleis*, assim como diferenciavam as guerras entre gregos das guerras contra “bárbaros” (por exemplo, Platão, *República* 470b-d), “nunca qualificaram *stásis* com nenhum adjetivo que implicasse uma definição política ou legal daqueles que estão em cada um dos lados da divisão interna” (p. 39). Em resumo, *stásis* não era forçosamente uma guerra nem era algo claramente “civil”. Na p. 40, Armitage argumenta que o termo *stásis emphylios* designa conflito no interior da família ou clã, enquanto *emphylios pólemos* refere-se tanto a conflitos no interior de uma mesma cidade-estado quanto àqueles entre *póleis* distintas, não tendo, portanto, a mesma precisão de *bellum ciuile*.

Não obstante a não-identidade entre *bellum ciuile* e *stásis*, trata-se com certeza de realidades próximas. O famoso passo de Tucídides sobre os conflitos em Corcira (*História da Guerra do Peloponeso* 3.81-84, sendo que o capítulo 84 é considerado por Armitage como

interpolação) ainda é assinalado por muitos comentadores como uma descrição paradigmática da guerra civil (p. 41). Mas, segundo Armitage, para Tucídides *stásis* claramente não é uma guerra. Esta última seria um empreendimento “da cidade e de seus governantes, conduzindo exércitos ou frotas contra seus inimigos” (p. 43), enquanto a *stásis* seria um conflito travado por partidos pelo controle da cidade e não teria tal formalização militar, além de não levantar para os gregos, ainda conforme Armitage (*ibidem*), as mesmas questões de legitimidade que para os romanos. Ademais, só com os romanos temos uma guerra civil com exércitos lutando pelo domínio de províncias, o que dá ao *bellum ciuile* uma escala muito maior (pp. 43–44). Armitage ainda defende a ideia de que, no contexto grego, os partidos em conflito não enxergavam um ao outro como inimigos formais (p. 44) e de que a *pólis* era entendida como unificada, fundamentalmente, porque todos os seus membros eram vistos como descendentes dos mesmos ancestrais, ou seja, pertencer à *pólis* seria mais uma questão hereditária do que um *status* adquirido (um *status* de cidadão), razão pela qual, numa circunstância em que a *pólis* era concebida como uma aglomeração de casas de família, os gregos utilizavam o termo *oikeíos pólemos* (“guerra doméstica”), mas nunca falaram de um *politikós pólemos* (p. 45). Note-se, contudo, que apesar do esforço de Armitage para mostrar as especificidades de *bellum ciuile* e *stásis* como entidades distintas, os verbetes “Social conflict” e “Civil war” redigidos, respectivamente, por Hans-Joachim Gehrke e Walter Eder para uma das principais obras de referência dos Estudos Clássicos, a *New Pauly Encyclopaedia of the Ancient World*, mostram como tende a haver incerteza nessa área. Gehrke parece pressupor que “guerra civil” seja a tradução de *stásis*, e Eder propõe uma equivalência entre o inglês *civil war*, o latim *bellum ciuile* e as expressões gregas *émphylos stásis* e *émphylos pólemos*.²

Os romanos viram-se em dificuldades ao buscarem as origens das guerras civis, que se iniciam quando Sula, que era cônsul, marcha contra Roma à frente de um exército em 88 AEC. Mesmo a literatura escrita em grego sobre a história de Roma dá testemunho importante do esforço da Antiguidade para compreender o que isso significava: Armitage enfatiza aí o papel da obra de Apiano (pp. 48–49). Tinham ocorrido sedições, assassinatos, conspirações e rebeliões, havia o mito fratricida de Rômulo e Remo, mas nada exatamente igual a um *bellum ciuile* (p. 46). Nenhum desses fenômenos tinha perturbado profundamente “o delicado equilíbrio alcançado pelo direito romano entre as esferas da vida civil e da disciplina militar” (p. 49), pois “supunha-se que as formas de autoridade exercidas pelo magistrado dentro de Roma e pelo general fora dela eram [...] inteiramente distintas; quebrar com a separação entre elas, trazendo o comando militar para dentro da cidade e tratando seus cidadãos como se fossem inimigos, era cometer a mais extrema forma de traição e sacrilégio contra a República” (p. 50).

O capítulo 2, “Remembering civil war: Roman visions” (pp. 59–90) dá destaque ao papel da literatura latina no difícil processo de construir e lidar com a memória das guerras

² *Brill's New Pauly encyclopaedia of the Ancient World*. Ed. H. Cancik; H. Schneider. English edition, *Antiquity*, vol. 13, colunas 560–565, s.v. “Social conflicts” [H.-J. Gehrke], e vol. 4, Addenda, colunas 1175–1177, s.v. “Civil war” [W. Eder].

civis. Essa dificuldade se expressa, por exemplo, na sentença de Labieno registrada em Sêneca o Velho (*Controvérsias* 10.3.5): “A melhor defesa contra a guerra civil é o esquecimento”, e no fato de a expressão “guerra civil” só aparecer duas vezes no célebre *Comentário* de Júlio César (pp. 59–60). Por outro lado, a variedade de textos latinos, de épocas e gêneros diferentes, que dedicam partes significativas às guerras civis mostra bem quanto o tema era uma obsessão romana. A galeria de autores contém, entre outros, Salústio, Horácio, Floro e Agostinho, e vê-se como os latinos produziram reflexões sobre o assunto que estão ainda presentes no pensamento contemporâneo. É Cícero o primeiro escritor a ter usado o termo [*bellum*] *ciuile*, no *Sobre os poderes de Pompeu* 28 (do ano 66 AEC). Já no *Sobre os deveres* 1.85–86, distingue claramente entre, por um lado, discórdias e sedições, as quais identifica como conceitos presentes em Platão, e, por outro, as guerras civis, ocorrências exclusivamente romanas (p. 67–68), que ele descreve como “pestíferas”. O capítulo, assim, oferece um panorama de diversas grandes obras latinas sobre as guerras civis que atingiram o patamar de clássicos universais, como a *Guerra civil* de Lucano e as *Histórias* de Tácito, ambos textos que se dão conta do fato de que as guerras civis romanas se desenvolvem de tal maneira a engolfar grande parte do mundo no seu turbilhão. Armitage também mostra como a história romana tem exemplos de tentativas de escamotear a criminalidade da guerra civil através da representação dos vencidos como estrangeiros, como é o caso da atitude revelada por Augusto frente à batalha de Ácio (p. 76). É frequente também na literatura latina a ideia de que a guerra civil é algo que sempre retorna (pp. 83–84). Por fim, Agostinho, em *A cidade de Deus*, vê as guerras civis como causadoras do declínio de Roma, argumentando contra a tese de que seria o cristianismo o responsável por tal decadência (pp. 84–88). Armitage sintetiza as visões romanas em três narrativas básicas (pp. 88–89): i. a republicana, que vê a guerra civil como inerente à *ciuitas* e à civilização romana; ii. a imperial ou cesarista, que supõe que o principado elimina a guerra civil; iii. a cristã, que afirma que a guerra civil é um fenômeno deste mundo e da cultura pagã. As três narrativas serão as principais influências sobre o pensamento europeu a respeito da guerra civil pelo menos até a primeira metade do século XVIII.

O início da Modernidade é abordado no capítulo 3, “Uncivil civil wars” (pp. 93–120), que se detém sobretudo no século XVII. Depois de observar o impacto que tiveram sobre essa época autores antigos como Lucano, Armitage identifica nos europeus do período uma tendência a “ver seus próprios problemas internos como a culminância de um ciclo de guerras semelhantes que tinham ocorrido por toda a Europa desde a queda do Império Romano e que pareciam seguir o padrão das guerras civis romanas” (p. 101). Algumas ideias novas, contudo, começam a se desenhar, como aquela do jurista espanhol Vázquez de Menchaca (1512–1569), para quem todas as guerras entre cristãos são civis. Um problema que passa a ser um dos grandes temas do livro a partir desse capítulo é como tratar juridicamente uma guerra civil, o que depende, é claro, de uma definição clara de que seja uma tal guerra, de forma que se possa pensar se as leis do direito internacional referentes à guerra entre nações poderiam se aplicar a tal conflito. Daí que o nome de Hugo Grotius, autor de *Sobre os direitos da guerra e da paz* (1625), represente um momento importante dessa história, ainda que seu tratado, ao classificar os tipos básicos de guerra

(justa e injusta; pública, privada e mista), não distinga uma categoria chamada “guerra civil” (pp. 104-105). Já Hobbes dedica-se ao tema utilizando o termo clássico derivado do latim e defende a tese de que uma guerra civil só pode ocorrer depois da criação de uma *comunidade* (em inglês, *commonwealth*; em latim, *ciuitas*), mas, paradoxalmente, indica que a causa da guerra civil é a ignorância dos homens sobre as regras da vida civil (p. 106). Obviamente, uma das guerras que despertam reflexões na época é a Guerra Civil Inglesa. Antes desta, a definição de traição na Inglaterra (como em outros países) resumia-se basicamente a fazer guerra contra o rei, princípio que se fundava no direito romano e em como este enxergava uma guerra empreendida sem a autoridade do imperador (p. 109). John Locke, no entanto, concebeu a guerra civil como um conflito em que haveria “autoridade pública” do lado do povo sublevado, mas não deixou de considerar que esse tipo de guerra levava à extinção da comunidade, ao colapso da sociedade civil, a uma destruição da própria civilidade (pp. 113-114).

O capítulo 4, “Civil war in an age of revolutions” (pp. 121-158), centrado no século XVIII, apresenta ao leitor uma importante quebra de paradigma que data desse período: começa a se desenhar uma oposição entre guerra civil, como conflito de natureza sectária, em defesa de interesses de grupos restritos, e revolução, como um movimento que defende ideais mais elevados (p. 121). Mas Armitage já havia revelado uma certa desconfiança em relação a essa distinção no final do capítulo anterior (pp. 119-120), em que afirma que a ideia de revolução surge para reprimir memórias de guerras civis e substituí-las pela imagem de algo mais construtivo, que apontasse para o futuro e para a emancipação das pessoas. Já no novo capítulo, o autor é peremptório: “o cerne da maioria das grandes revoluções modernas foi a guerra civil” (p. 122; ver também pp. 123-124). A Revolução Francesa, todavia, é uma das principais responsáveis pela nova concepção, pois abandona a ideia romana de um ciclo de guerras civis que sempre fatalmente retornam, colocando em seu lugar a crença num “ato da vontade” direcionado à transformação do mundo a partir de um reinício da história (pp. 148-149). Mas, pergunta-se Armitage (p. 158): não seria “revolução” simplesmente uma espécie do gênero “guerra civil”?

A questão jurídica volta à baila quando Armitage apresenta a obra *O direito das nações* (1758), de Emer de Vattel, que defende que a guerra civil constitui, ao menos temporariamente, dois corpos sociais separados, isto é, quando ela ocorre, uma sociedade transforma-se em duas, de onde Vattel deriva a ideia de que uma tal guerra pode ser regida pelo direito internacional, que propõe normas para os conflitos entre nações, permitindo que uma terceira nação forme uma aliança com um dos partidos em guerra (pp. 132-133).

Discussões dessa natureza (isto é, da esfera legal) explicam algumas das polêmicas estudadas no capítulo 5, “Civilizing civil war” (pp. 161-195), que, tratando do século XIX, mostra como, na Guerra Civil Americana ou Guerra da Secessão, as diferentes designações do conflito traduzem concepções de lados diferentes: o termo “guerra civil” afirma a visão dos unionistas, que procuravam fazer prevalecer a interpretação de que os confederados eram parte do mesmo corpo civil, enquanto o termo “secessão” sugere a opinião dos que julgavam que se tratasse de uma guerra internacional, opondo os Estados Unidos da América aos Estados Confederados da América, vistos como “rebeldes” por Lincoln (pp. 166-167),

embora na época houvesse muitas incoerências e nenhum dos lados agisse em total conformidade com as concepções acima (pp. 174-179). Um aspecto dos debates jurídicos sobre a classificação de determinadas guerras como civis ou não civis é o problema dos direitos dos combatentes à ajuda humanitária. A Convenção de Genebra de 1864 não se aplicava aos feridos numa guerra civil. Nem mesmo a Cruz Vermelha (fundada em 1863) incluía em suas ações, no início da história da instituição, a ajuda humanitária durante conflitos civis (p. 172). Armitage assinala que dois princípios contraditórios da ordem internacional até os dias de hoje são, de um lado, a soberania de cada nação, que pode ser evocada como pretexto para violências internas, e, de outro, os direitos humanos, a serem eventualmente protegidos por intervenção externa (p. 174).

O capítulo 6, “Worlds of civil war” (pp. 196-231), discute o século XX, no qual ganha força a ideia de que toda guerra é uma guerra civil (visão que tem entre seus pioneiros, em séculos anteriores, Fénelon e Victor Hugo). Armitage nota (pp. 199-200) que é na segunda metade do século XX que finalmente começam a ser aplicadas leis humanitárias internacionais ao caso dos combatentes em guerras civis e às vítimas civis desses conflitos, ao passo que a guerra civil se torna um fenômeno cada vez mais frequente, mais comum até do que a guerra internacional. Por outro lado, à medida que a ideia de comunidade se expande para incluir grupos cada vez mais amplos, também a noção de guerra civil fica mais alargada, a ponto de se falar em guerra civil global. Também temos observado que conflitos que nascem locais acabam por envolver países vizinhos ou outros atores mais poderosos na geopolítica do planeta; por sua vez, conflitos de interesses claros ou latentes nas arenas política e econômica mundiais podem desencadear guerras locais.

O Artigo 3 da Convenção de Genebra de 12 de agosto 1949 define guerra civil como “conflito armado de caráter não internacional” (p. 201), mas Armitage (pp. 201-202) não considera o conceito suficientemente claro: não abarcaria um espectro muito grande de atos de violência, até mesmo os de “meros criminosos”? A vagueza dá aos governos total liberdade para definir se determinados conflitos cruzaram ou não o limiar entre a rebelião e a guerra civil (p. 203). Para Armitage, mesmo a atribuição a um conflito dos termos “guerra” e “civil”, tomados separadamente, pode vir a ser contestada, e nas Ciências Sociais não há unanimidade na utilização de critérios, como localização espacial, intensidade e duração, que poderiam dirimir essas dúvidas (p. 226). No campo jurídico, novos passos se deram em 1975, quando especialistas em direito internacional se reuniram em Wiesbaden para produzir um documento intitulado “O princípio de não-intervenção em guerras civis” (Instituto de Direito Internacional), e 1977, quando produziu-se o II Protocolo Adicional à Convenção de Genebra de 1949, especificamente relacionado à proteção das vítimas de conflitos armados não internacionais. O II Protocolo Adicional surge da constatação “do fato de que cerca de 80% da vítimas de conflitos armados desde 1945 são vítimas de conflitos não internacionais e que os conflitos não internacionais são frequentemente travados com mais crueldade do que os conflitos internacionais”.³ Para Armitage, no entanto, não tem havido uma transferência

³ International Committee of the Red Cross, Protocol Additional to the Geneva Conventions of 12 August 1949, and relating to the Protection of Victims of Non-International Armed Conflicts (Protocol II), 8 June 1977, <https://ihl-databases.icrc.org/ihl/INTRO/475?OpenDocument>, acesso em 18 de outubro de 2018.

automática e completa das leis relativas a conflitos internacionais para cenários de guerra civil (pp. 206-207).

Armitage observa que para Foucault a guerra civil era a matriz de todas as lutas pelo poder, enquanto a política era guerra civil por outros meios (p. 215). Se nem todos estarão convencidos dessa tese, o fato é que o termo “guerra civil” tem sido aplicado de maneira mais livre nos últimos tempos, para designar não só conflitos ao menos parcialmente armados, como a Guerra Fria (pp. 228-229) ou as guerras do e contra o “terrorismo” (pp. 229-231), mas também situações de extrema tensão política e polarização ideológica com atos de violência física difusos e pesada violência psicológica, mas sem ação formalmente militarizada ou batalhas campais entre dois exércitos claramente definidos.

Este livro, além das virtudes da exposição clara, boa argumentação lógica e riqueza de informações, fornece ampla documentação para tudo o que afirma: contém notas de fim que se estendem por quase 150 páginas e extensa bibliografia, além de um significativo índice remissivo de nomes próprios e temas (pp. 333-349), de modo que se trata de material equipado com todo o arsenal de uma publicação séria da disciplina de História. Em um historiador mais focado nos períodos moderno e contemporâneo como Armitage, chama a atenção o tratamento correto e, dentro dos limites de um livro curto, bastante aprofundado das fontes da Antiguidade Clássica, o que indicia uma boa formação humanística e ajuda o autor a impor-se como autoridade de peso nos debates de tema tão controverso como o das guerras civis. Armitage admite que seu assunto é repleto de ambiguidades e, como qualquer um, é um pesquisador e autor com uma posição política (que evidentemente influencia sua análise, porém sem viciá-la ou torná-la inteiramente inválida para alguém com opiniões políticas distintas). A admissão, parece-me, é de que a verdade é difícil e fugidia (que cientista ou pessoa que de fato estude não tem disso consciência?), mas a verdade não é propriamente impossível. Por isso, a ambiguidade de “guerra civil” não faz Armitage se entregar a um relativismo irresponsável ou a uma retórica demasiado parcial; ele procura, ao contrário, pesquisar incansavelmente, detectar os pontos de dificuldade, perceber os diversos lados da questão, delimitar o que pode ser conhecido com objetividade, esclarecer e ensinar. Parece-me que essa é a atitude de um tipo de pesquisador das Humanidades de que precisamos muito, principalmente em tempos de notícias falsas, carência de discernimento, embotamento da percepção e incapacidade para a discussão paciente e desarmada. Infelizmente, as guerras civis são muito mais numerosas e complexas do que seria possível incluir em um só livro, e ficaram de fora diversos episódios da história que aguçam nossa curiosidade. O próprio Armitage lamenta, em diversos pontos do livro, que a guerra civil é um tema insuficientemente estudado. A história do Brasil, citado de passagem em apenas dois passos do volume, teria abundante material para alimentar esse ramo de estudos. Eis um imenso campo de investigação para aqueles que tiverem a coragem, a disciplina e o fôlego para a pesquisa.





LÓPEZ FÉREZ, J. A. “Galeno: Preparación y constitución de textos críticos, entrega y publicación de obras propias o ajenas”. Ediciones Clásicas: Madrid, 2018, 230 p. ISBN 978-84-7882-823-4.

Book Review

Rodolfo Rachid¹

e-mail: rodolforachid@uol.com.br

orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7207-2909>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i2.21622>

Em sua vasta pesquisa sobre o *corpus* de Galeno (129-216 a.C.), o professor emérito de Filologia Grega da UNED de Madri, Juan Antonio López Férez nos oferta um minucioso estudo sobre a presença dos termos gregos *ékdosis* e *ekdídomi-proekdídomi* nos tratados do referido médico. López Férez organiza seu livro em três capítulos, estreitamente relacionados entre si, correspondentes ao léxico examinado, visando reconstituir o longo e minudente processo de criação da obra do médico nascido em Pérgamo – reconhecida como a segunda mais extensa no amplo panorama da Literatura Grega –, desde a preparação dos textos, leitura dos manuscritos a fim de compor o texto crítico, remessa de uma cópia ou original a um ou vários destinatários, até a publicação do referido tratado, ressaltando tanto sua percuciente análise do *corpus* hipocrático e de seus diversos comentadores, sua busca permanente dos manuscritos e exegese não apenas da bibliografia médica quanto a paciente revisão de autores insignes nas maiores bibliotecas de Roma e a preparação arguta e exaustiva do texto crítico junto de sua fortuna crítica. Devido à relevância das passagens evidenciadas no texto de Galeno, tanto para os estudiosos, como filólogos clássicos, historiadores da medicina, da ciência e das ideias, estudiosos da Antiguidade Clássica, Juan Antonio López Férez apresenta o texto grego, traduzindo-o, com abundantes notas explicativas, visando iluminá-lo em sua compleição tanto semântica quanto pragmática, *télos* da obra à qual ele se dedica.

¹ Doutor em Letras Clássicas pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil.

O primeiro capítulo visa reconstituir os comentários e as publicações das obras hipocráticas, evidenciados no texto crítico formulado por Baqueu no século III a.C. assim como outros registros do *corpus* existentes na Biblioteca de Alexandria, referindo-se também ao texto crítico consoante aos critérios de Dioscórides, o Jovem, no limiar do século II d.C. e seu empenho em conjunto com seu coetâneo Artemidoro na consequente publicação das obras. López Férez salienta que, no plano diacrônico, o verbo *ekdídomi* aparece antes que o substantivo *ékdosis*, de modo que, obedecendo à distribuição anuída por muitos tratadistas do léxico, ele se detém primeiro no estudo do substantivo, atestado 936 vezes no *Thesaurus*, atendo-se posteriormente ao verbo.

López Férez observa a presença do mencionado substantivo a partir de Heródoto, Platão, dos orados atenienses e Aristóteles, tendo sido recolhido pelos grandes dicionários e outros instrumentos lexicais, revelando sua amplitude semântica, coligida como (i) entrega de prisioneiros ou de uma mulher a seu futuro esposo; (ii) evacuação, expulsão, quando se trata dos elementos da *phýsis*, como fontes e vegetais, assim como do ser humano e de algumas de suas partes; (iii) empréstimo, no sentido legal; (iv) a partir do período helenístico tardio e da época imperial, o vocábulo, em contextos específicos, alude a textos escritos. À luz dos resultados presentes no *Thesaurus*, cabem discernir várias acepções em um vasto período, estendendo-se desde o século II a.C. até os primeiros anos do século III d.C., a partir de suas primeiras aparições com o sentido referido até os últimos anos com Galeno, de modo que López Férez deslinda a gênese semântica do léxico, analisando-o em seus registros próprios no *corpus* do médico de Pérgamo.

Referente à concepção de textos escritos, constatam-se as acepções de tratado, livro, texto e, de modo geral, obra escrita sobre determinado assunto, evidenciada, por exemplo, em uma passagem de Eliano, o Estrategista, datada do início do século II, época do imperador Adriano ou talvez de Trajano, em que o autor explicita as muitas dificuldades ao compor uma obra específica dedicada à tática bélica. Aferem-se exemplos em autores anteriores a Galeno, como Apolônio Díscolo, colhendo o sentido de tratado. López Férez salienta a relevância dos estudos do holandês van Groningen para o reto estabelecimento do termo *ékdosis*, recusando a hipótese de traduzi-lo como edição, uma vez que esse significado, o de uma tiragem impressa com inúmeras cópias, inexistente na Antiguidade, preferindo entendê-lo como “entrega” de um escrito ou livro para que os outros possam lê-lo. Van Groningen recorre a numerosas passagens da literatura grega a fim de defender a ideia da *ékdosis* como um ato do autor que, perfazendo o término da obra, põe o texto à disposição de outrem, estipulando uma analogia com o pai que entrega seu filho aos cuidados alheios, de modo que se observa a independência do manuscrito em relação à própria autoria. Evidencia-se uma espécie de ética da recepção da obra no caso tanto do historiador Políbio – que, tendo dirigido uma carta a Zênon, historiador e político tardio, a fim de que corrigisse a topografia de Lacônia, obtivera a recusa do receptor –, à medida que não se interfere em um texto já distribuído previamente, quanto de Cícero, que pedira a Tito Pompônio Ático a substituição do nome de Êupolis pelo de Aristófanes no livro que ele possuía.

Ressalta-se a noção de “entrega” ou “publicação”, aferida, por exemplo, em (i) Dioniso de Halicarnasso, referindo-se à publicação das *tékhnai* de Aristóteles antes dos conspícuos discursos deliberativos e judiciais de Demóstenes e em (ii) Eliano, no alvorecer do século II, época de Adriano, em que se verifica o emprego preposicional *pròs ékdosis*, diversas vezes atestado em Galeno, com o adjetivo *etoíme*, “preparada”, “disposta”. López Férez elenca também o significado de “texto crítico”, apoiando-se nos testemunhos tanto de Aristônico, que vivera nos anos de Augusto e Tibério, o qual considerava como espúrios certos versos eliminados do canto oitavo da *Odisseia*, quanto de Ário Dídimos, gramático alexandrino, que alude ao texto crítico de Alceu, formulado respectivamente por Aristófanes de Bizâncio e Aristarco. Aferindo que Galeno emprega o substantivo *ékdosis* 30 vezes de acordo com o *Thesaurus*, López Férez dispõe seu plano de análise respeitando os critérios da ordem cronológica dos autores, a cujas publicações o médico de Pérgamo se refere, de natureza filológica, tratando-se de observações do polígrafo sobre os escritos hipocráticos e sobre o *Timeu* platônico. Em seu *Comentário a Epidemias III*, Galeno apresenta detalhes abundantes acerca da tradição literária dos tratados hipocráticos e sua consequente orientação doutrinal, das disputas filológicas e de outros aspectos relevantes para a história da medicina e seu vínculo com a filosofia, da ciência e do pensamento.

No segundo capítulo, López Férez circunscreve sua análise no verbo *ekdídomi*, registrado 6466 vezes no *Thesaurus*, empregado por Homero, Hesíodo, Tucídides, entre outros. Partindo de relevantes instrumentos léxicos, o autor ressalta a sua polissemia diacronicamente mediante as noções de “devolver”, “entregar em matrimônio uma filha ou familiar feminino”, “conceder dote”; porém, a partir do século IV a.C., configura-se no âmbito dos textos com o sentido específico de “publicar”, utilizado por Isócrates, Aristóteles, a Carta pseudo-hipocrática *Decreto dos Atenienses*, Arquimedes, Políbio *et alii*, sendo especialmente visível desde o final do período helenístico e com maior frequência a partir da época imperial em autores como Diodoro de Sicília, Estrabão, Dionísio de Halicarnasso, Lucílio epigramático, Dião Crisóstomo, Plutarco, Eliano, o estrategista, Galeno e Clemente de Alexandria, tendo sido usado, conforme o *Thesaurus*, dois séculos antes de seu substantivo correlato. López Férez discrimina sua análise da flexão verbal, de um lado, quando o médico de Pérgamo se refere a algum tratado hipocrático, cogitando a intenção não cumprida de não mais comentá-los, e, de outro, quando se dirige a si próprio ou a outros autores, excluindo menções às passagens hipocráticas. No comentário ao texto hipocrático *Sobre a natureza do homem*, em que remete a outro livro do *corpus*, *Sobre a dieta nas enfermidades agudas*, Galeno expressa o *modus operandi* de determinados autores que ocultam estudos de seus predecessores, seja porque não desejaram transmitir suas opiniões, seja porque não publicaram em vida, a fim de se apropriarem de seus conteúdos, aferido inclusive entre os atenienses em comediógrafos e tragediógrafos que participavam em competições com peças não conservadas e não transmitidas.

No terceiro capítulo, o mais breve do livro, López Férez estabelece o registro do verbo *proekdídomi*, “publicar previamente”, observado 54 vezes em grego em autores como Políbio, Dionísio de Halicarnasso e Apolônio Díscolo. Aferem-se quatro ocasiões do referido verbo nos tratados de Galeno. Em *Sobre a dissecação dos músculos* alude a quatro classes de

músculos, contidas nos pés. Por sua vez, no *Comentário a Aforismos*, o médico nos remete a seu *Contra Licão*, em que o polígrafo critica vigorosamente as interpretações errôneas de Licão a propósito dos *Aforismos hipocráticos*. Em seu comentário a *Sobre a natureza do homem*, o estudioso reporta ao seu conspícuo tratado *Sobre os elementos segundo Hipócrates*, dedicado a um de seus companheiros, *hetáiros*, a fim de explicitar pontos não esclarecidos nesse texto. Segundo Galeno, seus companheiros poderiam receber, de sua parte, interpretações não apenas de expressões necessárias para a doutrina, *dógma*. López Férez expõe que o substantivo *dógma*, relacionado ao verbo *dokéo*, é registrado desde Andócides, Xenofonte e Platão, e que a partir dos filósofos helenísticos tem, entre seus valores, os significados tanto de “opinião” e “pensamento”, colhendo o senso cognitivo, quanto de “doutrina”, empregado frequentemente por Galeno para aludir ao *corpus* hipocrático, tendo sido de elevado uso no âmbito de seu precípua tratado *De placitis Hippocratis et Platonis*, atribuindo-o a Aristóteles assim como aos estoicos. Ressalta-se, portanto, a relevância do referido vocábulo para dirimir contendas, como no caso de sua refutação a Licão, assim como para esclarecer a seus companheiros pontos dotados de vagueza em publicações anteriores, esclarecendo-os em comentários pertinentes.

Juan Antonio López Férez conclui seu trabalho de notável fôlego investigativo, tanto do ponto de vista histórico quanto filológico, remetendo a dois trabalhos, em seu apêndice, que ofertam contribuições à análise dos léxicos mencionados. Em primeiro lugar, salienta a valorosa exposição de F. Montanari, discriminada na forma da *ékdoxis* alexandrina, conjecturas, diversas *lectiones* e conclusões, no modo como Galeno se ocupava de determinado autor, destacando seu labor como exegeta e comentarista e, por fim, na comprovação de que a *ékdoxis* alexandrina está intimamente associada à crítica textual. Em segundo lugar, o autor destaca a contribuição de D. Manetti, que demonstra a proeminência da noção grega de *exégesis* em Galeno, consistindo em explicar passagens obscuras, funcionando como um suporte para a iluminação da *léxis* propriamente dita, da expressão escrita, estágios prévios para a elucidação da doutrina, da *gnóme*. Para o médico de Pérgamo, as questões históricas, etimológicas, assim como lides sofisticadas sobre certos termos, devem se subordinar a problemas relevantes para a arte médica. D. Manetti mostra como o estudioso, devido ao seu profundo conhecimento de gramática e retórica, recorre em seus comentários aos textos hipocráticos a digressões, anedotas, pequenas seções monográficas e elementos autobiográficos, expondo uma forma própria de interpretar a herança do *corpus* hipocrático, em que a exegese se associa, portanto, aos *syngrámmata*.

