

# CODEx

Revista de Estudos Clássicos

v. 7, n. 2



Detalhe de mosaico retratando Apolo e Dafne, séc. III d.C., Museu Arqueológico de Hatay, Turquia.

[letrasufrj.br/index.php/CODEX/index](http://letrasufrj.br/index.php/CODEX/index)

ISSN 2176-1779



Codex – Revista de Estudos Clássicos

Proaera – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019

Bimestral

ISSN 2176-1779

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



# 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

### Tradutores

Camila Moura da Silva

Lívia Gallucci

Helena Coutinho

Jeannie Bressan Annibolette de Paiva

Marina Albuquerque

### Revisoras

Marina Albuquerque

Camila Moura da Silva

### Editora de Layout & Capista

Lívia 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 Favarsani, 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

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v7i2>

### ARTIGOS

- Justiça e piedade na tragédia *As Suplicantes* de Eurípides 1  
Jaa Torrano
- Eurípides' Iphigenia: Ancient Victim, Modern Greek Heroine? 10  
Anastasia Bakogianni
- Ifigênia de Eurípides: vítima antiga, heroína grega moderna? 27  
Anastasia Bakogianni (Trad. Helena Gervásio Coutinho)
- A pólis em êxtase: Figurações de Dioniso na Antiguidade 44  
Rafael Guimarães Tavares da Silva
- Esplendor e soberania: a celebração de Hierão no Epinício 5 de Baquíides 56  
Isabella Demarchi
- “Áurea Afrodite” e a ordem cósmica de Zeus na poesia hesiódica 69  
Juarez Oliveira
- Os Adelfos* de Terêncio segundo o *De Ira* de Sêneca: uma “tragicomédia” da ira? 81  
Marcello Peres Zanfra
- Elementos geórgicos e cinegéticos na *erotodidaxis* de Ovídio 107  
Matheus Trevizam

### TRADUÇÃO

- As Suplicantes*, de Eurípides 122  
Jaa Torrano

### RESENHAS

- TORRANO, Jaa. *Mito e Imagens Míticas*. Editora Córrego: São Paulo, 2019, 154 p., ISBN: 978-85-7039-022-6. 164  
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

### Translators

Camila Moura da Silva

Livia Gallucci

Helena Coutinho

Jeannie Bressan Annibolet de Paiva

Marina Albuquerque

### Revisors

Marina Albuquerque

Camila de Moura

### Layout Editor & Cover Artist

Livia 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

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v7i2>

### ARTICLES

- Justice and Godliness in Euripides' *Suppliant Women* 1  
Jaa Torrano
- Euripides' Iphigenia: Ancient Victim, Modern Greek Heroine? (text in English) 10  
Anastasia Bakogianni
- Euripides' Iphigenia: Ancient Victim, Modern Greek Heroine? (text in Portuguese) 27  
Anastasia Bakogianni (Transl. Helena Gervásio Coutinho)
- The *pólis* in ecstasy: Figurations of Dionysus in Antiquity 44  
Rafael Guimarães Tavares da Silva
- Splendor and Sovereignty: Hiero's Celebration in Bacchylides' *Ode 5* 56  
Isabella Demarchi
- "Golden Aphrodite" and Zeus's cosmic order in Hesiodic poetry 69  
Juarez Oliveira
- Terence's *Adelphoe* according to Seneca's *De Ira*, de Sêneca: a "tragicomedy" of anger? 81  
Marcello Peres Zanfra
- Georgic and Kinegetic Elements in Ovid's *Erotodidaxis* 107  
Matheus Trevizam

### TRANSLATION

- Euripides' *Suppliant Women* 122  
Jaa Torrano

### BOOK REVIEWS

- TORRANO, Jaa. *Mito e Imagens Míticas*. Editora Córrego: São Paulo, 2019, 154 p., 164  
ISBN: 978-85-7039-022-6.  
Rodolpho Rachid





Recebido em 13/11/2019  
Aprovado em 13/12/2019

# Justiça e piedade na tragédia “As Suplicantes” de Eurípides<sup>1</sup>

## Justice and Godliness in Euripides’ *Suppliant Women*

Jaa Torrano<sup>2</sup>

e-mail: [jtorrano@usp.br](mailto:jtorrano@usp.br)

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

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v7i2.30551>

**RESUMO:** Tendo em vista que a questão da justiça é o fio condutor das tragédias de Eurípides e que o enredo (entendido como “a combinação dos fatos”, *sýnthesin tôn pragμάτων*, Aristóteles, *Poét.* 1450a4-5) é uma imagem diegética da noção mítica de Justiça, a leitura parte por parte da tragédia *As Suplicantes* de Eurípides mostra que – nomeada ou não – a Justiça, filha de Zeus, se manifesta no horizonte temporal do curso dos acontecimentos, punindo transgressões e impiedades dos mortais. Se a Justiça é divina por ser um dos aspectos fundamentais do mundo, a piedade reside nas decisões e atitudes dos mortais, que os tornam gratos aos Deuses imortais. A punição dos Deuses aos mortais tende a ser antes coletiva que individual, mas a graça dos Deuses aos mortais, antes individual que coletiva.

**PALAVRAS-CHAVE:** Eurípides; *As Suplicantes*; justiça; piedade; tragédia grega

**ABSTRACT<sup>3</sup>:** Given that the matter of justice is the guiding thread of Euripidean tragedies and that the plot (understood as ‘the combination of facts’, *sýnthesin tôn pragμάτων*, Aristotle, *Poet.* 1450a4-5) is a diegetic image of the mythical notion of Justice, the part-by-part reading of the tragedy *Suppliant Women* by Euripides shows that – named or not – Justice, daughter of Zeus, manifests herself in the temporal horizon of the course of events, punishing transgressions and wickedness of mortals. If Justice is divine for being one of the fundamental aspects of the world, godliness lies in the decisions and attitudes of mortals, which make them grateful to the immortal Gods. The punishment of the Gods to mortals tends to be collective before being individual, whereas the grace of the Gods to mortals tends to be individual before being collective.

**KEYWORDS:** Euripides; *Suppliant Women*; justice; godliness; Greek tragedy

<sup>1</sup> A tradução da tragédia *As Suplicantes*, que acompanha este estudo, encontra-se na seção “Traduções” e pode ser acessada diretamente pelo seguinte DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v7i2.30552>

<sup>2</sup> Professor Titular de Língua e Literatura Grega da Universidade de São Paulo, Brasil.

<sup>3</sup> By Jana Graef.



No monólogo prologal, diante do templo de Deméter em Elêusis, Etra pede à Deusa que lhe dê felicidade e ao seu filho, o rei Teseu, à sua cidade adotiva Atenas e à sua pátria Trezena. Em contraste, enlutados ao seu redor estão o coro de anciãs argivas ajoelhadas com ramos súplices e de pé o rei argivo Adrasto, e já lhe suplicaram que exortasse o filho, o rei Teseu, a resgatar os sete chefes, mortos no ataque a Tebas e retidos insepultos pelos tebanos vencedores. O arauto foi chamar o rei para decidir se atende ou expulsa os suplicantes.

Visto que ao iniciar o drama o coro já se encontra na orquestra, em vez de párodo (o canto da marcha de entrada do coro na orquestra), temos um estásimo (canto de dança estacionária circunscrita à orquestra). Na primeira estrofe, o coro de anciãs reitera a súplica pelo resgate de seus filhos mortos insepultos entregues ao repasto de feras montesas; na primeira antístrofe, descreve seus gestos de luto ritual pelos mortos retidos em terra alheia. Na segunda estrofe, apela à solidariedade materna da rainha para que persuada o próprio filho a resgatar os mortos em Tebas; na segunda antístrofe, reconhece o ilícito de interromper as preces da rainha à Deusa Deméter pela fertilidade do solo, justifica-se com o caráter coercitivo e a justiça de sua causa, e reitera a súplica pelo resgate dos mortos. Na terceira estrofe, apresenta como “luta de gemidos” (*agón... góon*, *Sup.* 71) a alternância do canto e exorta os coristas alternantes ao ritual do luto e escarificação das faces com as unhas; na terceira antístrofe, compara o conforto renovado do pranto ao fluxo incessante da pedra batida por ondas, e exalta a dor dos filhos mortos como inesquecível.

No primeiro episódio, Teseu chega a Elêusis, vindo de Atenas, não chamado pelo arauto, mas preocupado com a mãe ausente há tempo e com o rumor do pranto ritual. Etra lhe apresenta as suplicantes como mães dos sete chefes mortos às portas de Tebas e dá-lhes a palavra. Teseu interpela Adrasto, que na esticomítia explica a causa de sua expedição contra Tebas, acusando os tebanos de injustiça contra seu genro Polinices (*Sup.* 152) e qualificando a expedição como “fazer justiça” (*Sup.* 154), mas Teseu o contesta cobrando consultas a adivinhos (cf. *Hip.* 1321: Ártemis reprova Teseu por não consultar adivinhos antes de imprecicar contra o filho).

Adrasto prostrado abraça o joelho de Teseu; renova a súplica em nome das anciãs impedidas de honrar os filhos mortos; argumenta que é sábia a simpatia recíproca entre os ricos e os pobres, e entre os de boa sorte e os de má sorte, bem como é justa a afinidade prazerosa entre o compositor de hino e os que o ouvem; e, valendo-se de prévia refutação a eventual redirecionamento de sua súplica aos espartanos, conclui com o descrédito de Esparta e com o louvor de Atenas e de seu rei. O coro confirma as palavras de Adrasto e pede compaixão.

Teseu refuta as palavras de Adrasto, recriminando-o por dar as filhas em casamento a injustos (o que implica a possibilidade de outra, não mencionada, interpretação do oráculo de Apolo, que não a aceita por Adrasto, *Sup.* 138, 220-225), pois assim se associou a injustos na punição divina (bem entendido que a punição divina é coletiva, não discriminatória nem distributiva, *Sup.* 226-228). Teseu nega a proclamada justiça da expedição de Adrasto contra Argos, por ter sido contrária aos vaticínios de Anfiarau (*Sup.* 168, 230) e por ter sido motivada por jovens ávidos de poder e sem justiça (*Sup.* 231-237). Analisada a motivação dos sete chefes contra Tebas, Teseu generaliza distinguindo três classes e suas ações no interior do estado, ações salutaras da classe média e ações ruinosas tanto dos ricos quanto dos despossuídos, sendo os setes chefes identificados com os ricos, marcados pela pleonexia e pela transgressão, tão injustas quanto ruinosas. Visto que não se deve associar-se a injustos, por ser ruinoso, Teseu rejeita essa aliança e despede os forasteiros.

Adrasto aceita resignado a recusa de Teseu e exorta o coro de anciãs a partir, abandonando os ramos de suplicantes e tendo os Deuses Terra, Deméter e Sol por testemunhas da inutilidade de suas preces. Sem compartilhar a desistência de Adrasto, o coro interpela Teseu e reitera o gesto e a fala de súplica, apelando à ancestralidade comum que os une, Teseu e argivos, como descendentes de Pélops, e evocando tanto a solidariedade comum dos viventes quanto a imprevisibilidade das vicissitudes comuns dos mortais.

Teseu percebe a comoção de Etra pela súplica das anciãs e a incentiva a manifestar-se. Etra argumenta que a piedade com os Deuses e a honra ante as cidades demandam a seu filho que cesse as violações das leis da Grécia por homens violentos e que dê a cota de tumba e funerais aos mortos; assim, sua pátria terá grandeza e seu filho agirá com justiça.

Teseu confirma sua recriminação a Adrasto por decisões errôneas, aceita os conselhos de Etra e propõe-se a resgatar os mortos mediante persuasão ou, se necessário, pela força, mas após consultar os cidadãos, dos quais espera apoio e adesão.

No primeiro estásimo, durante o retorno de Teseu a Atenas para consultar a assembleia e mobilizar a tropa, o coro enaltece a decisão magnânima e piedosa do rei, prevê a gratidão de Argos por esse benefício, espera que se cumpra a “faina reverente” (*eusebès pónos*, *Sup.* 373) com os funerais de seus filhos, e exorta Atenas à defesa das mães, das leis, da justiça e de todos os de má sorte.

No segundo episódio, Teseu instrui o seu arauto da mensagem de reivindicação amistosa ao rei tebano, acrescentando a alternativa de declaração de guerra, caso não atendida a reivindicação, quando percebe a chegada do arauto tebano, que dispensaria o seu arauto dessa incumbência, mas que, ao abrir a boca, já deflagra um debate (*agón*).

Este *agón* tem a peculiaridade de se dar sucessivamente em torno de dois temas: primeiro, as respectivas vantagens da democracia e da realeza (*Sup.* 399-466), depois, a interdição e reivindicação dos funerais dos sete chefes (*Sup.* 467-580).

A palavra “rei” (*týrannos*, *Sup.* 399) na pergunta inicial do arauto tebano suscita na resposta de Teseu o louvor da liberdade (*eleuthéra pólis*, *Sup.* 405) e da democracia (*dêmos anássei*,

*Sup.* 406), em que o pobre participa do poder igual ao rico. O tebano defende a superioridade de seu regime político, a monarquia, por excluir tanto os demagogos manipuladores e ávidos de lucro pessoal, quanto os que, por serem pobres e forçados a trabalhar, não têm a visão dos interesses comuns. Teseu aponta a habilidade retórica e o convite ao debate no arauto tebano, expõe mais amplamente os graves danos do governo autocrático para a vida pública e privada e as vantagens da justiça e da igualdade promovidas pela democracia; e por fim indaga o que o arauto quer e repreende-lhe a eloquência inoportuna.

O arauto tebano admite a divergência sobre regimes políticos (*Sup.* 465-466) e passa a tratar da interdição dos funerais: falando na primeira pessoa como representante do rei tebano Creonte, proíbe a entrada de Adrasto em Atenas e, caso tenha entrado, ordena que seja expulso ainda que se viole a sacralidade dos ramos suplicatórios, ou, então, o descumprimento dessa ordem suscitará guerra (*Sup.* 467-475). Num tom mais cortês e aconselhador, pede moderação, adverte do ludíbrio da esperança inconfiável que leva à guerra e à ruína, e exalta a Deusa Paz como amiga das Musas, inimiga das Punições, propícia aos filhos, dadora de riqueza e contrária à sujeição dos mais fracos (*Sup.* 476-493). Argumenta os chefes argivos não merecem que se empenhe em resgatá-los porque sucumbiram à própria soberbia, punidos pela justiça dos Deuses (*Sup.* 494-505). Por fim, estabelece que se devem amar primeiro os filhos, depois os pais e a pátria, e conclui com a condenação da audácia como causa de ruína e com o elogio da quietude como verdadeiras bravura e prudência (*Sup.* 506-519).

Com formal intervenção de um dístico, o coro antecipa o principal contra-argumento de Teseu: a punição dos sete chefes por Zeus é suficiente, a interdição de funerais por tebanos é “soberbia” (*hýbris*, *Sup.* 512).

Teseu rebate a intromissão indevida de Adrasto (*Sup.* 513-515), e propõe-se a responder primeiro os primeiros itens: não tem por que receber ordens de Creonte, nem desencadeou a guerra nem atacou Tebas (*Sup.* 518-523); honrar os mortos é justo, e consuetudinário entre os gregos (*Sup.* 524-527); punidos com a morte os invasores, assim se cumpriu a justiça (*Sup.* 528-530); os funerais não só atendem à ordem natural, pois os corpos retornam à terra e o espírito, ao “céu” (*aithéra*, *Sup.* 533), mas também atendem a valores cívicos, pois sua privação faria tíbios os valentes (*Sup.* 531-541); não há motivos para temer que se inumem os mortos, mas as vicissitudes da sorte recomendam aos mortais cautela e moderação na desforra (*Sup.* 542-557). Por fim, Teseu reitera o seu propósito de honrar os mortos, por bem, ou à força (*Sup.* 558-563).

Na esticomítia, com irônica cortesia, o arauto tebano reafirma a interdição dos funerais, Teseu confirma o propósito de os realizar, e a ironia ressoa na extrema polidez dessa recíproca ameaça de guerra (*Sup.* 566-580). Por fim, Teseu despede o arauto tebano, convoca hoplitas e aurigas, propõe-se a operar em Tebas como seu próprio arauto, e ordena que Adrasto não o acompanhe, para não lhe conspurcar a tarefa, mas para essa nova lida pede a companhia de seu Nume e a aquiescência dos Deuses justos (*Sup.* 581-597).

No segundo estásimo, na expectativa do resultado da missão de Teseu em Tebas, dois semicoros se alternam, um abertamente apavorado, o outro supostamente confiante, no exame da situação e da possível intervenção da justiça dos Deuses. Na segunda estrofe imaginam como poderiam ir a Tebas e ver a sorte do rei de Atenas: se um Deus os fizesse alados. Na segunda antístrofe, movidos de pavor invocam os Deuses e pedem benevolência a Zeus, ligado a Argos como ancestral de Dânao através de Io e Épafos, filho de Io, e pedem ainda a Zeus que resgate do ultraje para a pira os filhos mortos insepultos, designando-os “ícone” e “suporte” (*ágalma, ídryma, Sup. 632*) de Zeus.

No terceiro episódio, o mensageiro, que fora servo de Capaneu e prisioneiro em Tebas desde a guerra anterior, anuncia a vitória de Teseu (*Sup. 634-640*) e a salvação da tropa ateniense, em contraste com a expedição de Adrasto (*Sup. 644-646*), e faz um relato circunstanciado da batalha, concluindo com o elogio de Teseu e a condenação da soberba (*Sup. 650-730*). O coro, ao ver o dia inesperado, reconsidera sua atitude perante os Deuses e julga menor o seu infortúnio porque seus inimigos “pagam pena de justiça” (*Sup. 731-733*).

Adrasto interpela Zeus, repreendendo-o por seu consentimento aos erros dos mortais; assume a culpa da guerra anterior, eximindo Etéocles da infeliz iniciativa; exalta a palavra como instrumento de diplomacia, condenando o recurso à guerra em vez da palavra; enfim, como se retornasse ao presente, indaga o mensageiro como se salvou (*Sup. 734-751*). Na esticomítia, o mensageiro responde que se safou valendo-se do tumulto da guerra; revela o traslado dos sete chefes para Elêusis (o número sete tem valor emblemático, pois o tebano Polinices teria permanecido em Tebas e Anfiarau foi tragado pela fenda aberta no solo), e o empenho pessoal de Teseu nos ritos funerários dos demais mortos, sepultados em Elêuteras; Adrasto acabrunhado exprime o desejo de ter morrido com eles, o que o mensageiro declara “vãs lamúrias” (*Sup. 752-770*). Adrasto anuncia que se retira para participar do pranto ritual dos mortos (*Sup. 771-777*).

No terceiro estásimo, na primeira estrofe, o coro contrasta a glória da cidade e a honra dos estrategos com a dor lúgubre das mães, para quem no resgate inesperado dos filhos colidem o belo espetáculo e a maior dor de todas. Na primeira antístrofe, exprime o desejo de não terem sido casadas e de não terem tido filhos, pois despojadas dos filhos têm muito claro o mal.

Seguem, na voz do coro, a rubrica de que os corpos já estão na orquestra e a expressão ritual do desejo de morrer junto com os mortos (*Sup. 794-797*). No *kommós*, Adrasto e o coro se alternam no pranto ritual: na segunda estrofe, saúdam os mortos, gemem as dores, e interpelam Argos se os vê na atual miséria; na segunda antístrofe, Adrasto lastima a morte não merecida (contrariamente ao que se conta neste drama, cf. *Sup. 155-161, 494-505, 738-739*), as mães imploram que lhes deem abraçar os mortos, Adrasto faz voto de ter morrido na batalha, e as mães, de não se terem casado; no epodo, o coro faz os gestos ritualísticos de escarificação com as unhas e de verter cinzas na cabeça, Adrasto reitera com variações os votos de morrer, e o coro constata que teve amargas núpcias, amargo oráculo de Febo, e que a Erínis da casa de Édipo abateu os arquivos.

No quarto episódio, Teseu anuncia que renunciará à pergunta que, durante o pranto ritual, tinha para o coro de mães (*Sup.* 838–839), não revela qual seria a pergunta, mas indaga de Adrasto como eles, os mortos e agora resgatados, foram notáveis pela valentia, dando três razões para essa pergunta: o conhecimento advindo da experiência de Adrasto, a oportunidade de instruir os jovens cidadãos – entre os quais provavelmente os órfãos de guerra, ao atingirem a maioria política, presentes no teatro para a cerimônia de outorga da panóplia – e a recente experiência (“vi”, *eídon*, *Sup.* 844) do próprio Teseu no combate aos mesmos adversários dos mortos.

A oração fúnebre é uma prestigiosa instituição ateniense que na época clássica integrava os funerais públicos em honra dos mortos em defesa da cidade (cf. Tucídides II, 34). A incumbência desse discurso não deixa de ser uma reabilitação de Adrasto e, em certo sentido, uma retratação de Teseu ante Adrasto e ante os chefes mortos no ataque a Tebas (cf. *Sup.* 229–237). Mas nesse elogio de Adrasto a essas personagens, tradicionalmente malvistas e antes reprovados por Teseu nesta mesma tragédia, não ressoa a ironia sarcástica de Eurípidés contra o instituto político da oração fúnebre? – A meu ver, não necessariamente, porque antilogias, tensão e antagonismo de pontos de vista contrapostos caracterizam não só a tragédia como gênero literário, mas também a cultura ateniense contemporânea da tragédia. Além disso, na oração fúnebre vale o princípio *de mortuis nil nisi bonum* (“dos mortos não se diz senão bem”), incorporado pelas leis de Sólon à tradição grega (cf. Tucídides, II, 42; Platão, *Menex.* 234 c; Plutarco, *Sol.* 21, 1).

Adrasto se propõe a falar “com verdade e com justiça” (*alethé kai díkai*, *Sup.* 859). Vale-se de eufemismo ao dizer “dardo violento” (*labròn bélos*, *Sup.* 860) o raio de Zeus que transpassou Capaneu, em contraste com ênfase na justiça da punição divina no trocadilho do arauto tebano (*Kapaneüs... kapnoútai* “Capaneu fumega”, *Sup.* 496–497), e faz um retrato conciso e compassivo, louvando a moderação, veracidade, lealdade e afabilidade do herói – retrato que ganha inesperada credibilidade com a inesperada cena de Evadne no quinto episódio. Com Etéoclo, Adrasto exemplifica a probidade imune à ganância e o civismo. Com Hipomedonte, cujo nome significa “cuidador de cavalo” (cf. *Sup.* 886), exemplifica a aliança da austeridade rústica com o civismo. Com Partenopeu, explicita novos aspectos do civismo sugeridos pela composição do nome (*Partheno-paios*, “moça-menino”). Com Tideu, exalta a competência militar em termos de dotes intelectuais. Por fim, exalta a boa educação por resultar em aquisição perene de bom caráter e de honradez, com o que se supõe que os heróis encomiados a tenham recebido quando jovens.

O coro lamenta a má sorte de se mostrarem vãs as suas fadigas do parto e da criação, Hades ter o fruto dessas fadigas, e as mães desses filhos não mais terem o sustento da velhice (*Sup.* 918–924).

Teseu faz o elogio dos mortos cujos corpos estão ausentes, Anfiarau e Polinices: reverte as palavras do arauto tebano sobre a morte de Anfiarau, considerando-a não uma punição divina, mas um claro elogio dos Deuses (*Sup.* 925–927, cf. *Sup.* 500–501); declara Polinices ter

sido seu hóspede antes do exílio de Tebas em Argos, com o que implicitamente legitima o elogio pela participação comum de ambos em Zeus Hóspede, ainda que não mencionado (*Sup.* 928-931). Teseu propõe que, conforme manda a tradição, Capaneu, golpeado pelo raio de Zeus, seja sepultado à parte, e todos os demais incinerados numa única pira, e propõe ainda que as mães não vejam os corpos antes que sejam cremados, para evitar a insuportável dor de vê-los desfigurados. Adrasto acata ambas as propostas, e em seguida condena a guerra, e louva a quietude política como o cessamento de todos os males – o que é antes expressão de seu arrependimento que de sua lucidez, pois o resgate de seus mortos só se deu pelo recurso à guerra.

No quarto estásimo, na primeira estrofe, o coro de anciãs lamenta não mais ter filhos nem idade em que Ártemis parteira as pudesse interpelar, e assim ter a vida sem abrigo nem direção. Na primeira antístrofe, o coro, ainda que composto de quinze coristas e somente quatro das sete mães sejam argivas (as mães de Polinices e Tideu são tebanas, a de Partenopeu, árcaide), se declara “as sete mães dos sete filhos”, explicando o valor emblemático, não aritmético, desse número “sete”, neste caso, como o quinhão da miserável velhice não incluída nem entre os mortos nem entre os vivos. No epodo, enumera os sinais do luto doméstico, tumbas, tonsuras, cantos sem participação em Apolo de áureos cabelos, e prantos incessantes.

No quinto episódio, o coro menciona o recém-erguido túmulo de Capaneu (cf. *Sup.* 938) e ofertas de Teseu aos mortos, possivelmente tecidos e tapeçarias a serem incinerados com os mortos, e anuncia a aparição de Evadne, esposa de Capaneu e filha do rei Ífis, no alto do penhasco que domina a casa (*skené*). Vestida de noiva, Evadne em uma estrofe evoca o dia de suas núpcias com Capaneu em Argos e anuncia a intenção de pôr fim às fadigas lançando-se de um salto à pira em que ardem os restos de seu marido (a pira estaria ao lado da casa atrás de muro, acima do qual se veria fumaça); e na antístrofe associa o salto suicida à bela glória, à união amorosa com o marido, à fidelidade conjugal, ao leito de Perséfone e à ritualística procissão nupcial com archotes.

Na cena seguinte, o velho rei Ífis se queixa de dupla dor, pelo filho Etéoclo, cujas cinzas deve reconduzir à pátria, e pela filha Evadne, que escapou de sua vigilância e saiu de casa querendo morrer com o marido. Na esticomítia, confrontam-se a dor amarga do pai impotente no chão e o delírio jubiloso da filha incontrolável no alto do penhasco. Primeiro, a exclamação do coro designa a execução do salto suicida e, depois, a interrogação do coro ao pai assinala o prosseguimento da cremação da filha ainda viva na pira do marido (*Sup.* 1072 e 1075).

Na terceira cena, o velho, a sós com o coro, reflete que os mortais deveriam ter duas vidas consecutivas, para corrigir na segunda vida o eventual erro cometido na primeira, pois, se assim fosse, para evitar essa dor de perder os filhos, nem os teria desejado nem os teria tido (*Sup.* 1080-1093, cf. 789-793). Indaga-se o que fazer, perante a solidão em casa e o impasse na vida, perante a ausência da filha e sem os doces carinhos que ao visitá-la recebia. Quer que o levem para casa e o entreguem às trevas para consumir-se em jejum e morrer (*Sup.* 1094-1106).

Pergunta-se que lhe valerá tocar as cinzas do filho (*Sup.* 1107). Por fim, execra não só a velhice, mas também as tentativas de prolongar a vida e de contornar a velhice (*Sup.* 1108-1113).

O quinto estásimo é, a rigor, o segundo *kommós*, canto plangente e lutuoso, alternado entre o semicoro das crianças órfãs dos chefes mortos e o semicoro das anciãs mães dos chefes mortos, durante o qual os netos trazem nas urnas funerárias as cinzas dos pais para entregar às avós, referindo-se a estas como “mãe” (*mâter*, *Sup.* 1124).

Na primeira estrofe, ambos os semicoros ponderam quão pouco (*olígoi/olígon*, *Sup.* 1126/1129) é o pó funerário recebido em troca do convívio paterno ou dos corpos outrora formosos em Micenas (Argos). Na primeira antístrofe, as crianças reproduzem o lamento de Ífis ante a solidão da casa erma (*eremían/éremon*, *Sup.* 1095/1132), as anciãs variam as manifestações de frustração e de desamparo ante a morte dos filhos (*Sup.* 1134-1137, cf. 918-924, 955-970). Na segunda estrofe e antístrofe, as crianças introduzem o propósito da vindita e votos de justiça divina como a inspiração do porvir; as anciãs, enlutadas, em resposta à menção à vindita, se perguntam se o mal não dorme mais. Na terceira estrofe e antístrofe, ambos os coros acrescentam as nuances de saudades às expressões de luto.

No êxodo, Teseu pede a Adrasto e às mulheres argivas o reconhecimento do resgate e a perpétua gratidão a Atenas pelo benefício. Adrasto declara reconhecimento, promete gratidão perene e retribuição, e se despede, quando intervém a epifania de Atena.

O âmbito da Deusa Atena é a sabedoria prática e sua aparição nesta tragédia, bem como no êxodo das tragédias de Eurípides *Ifigênia em Táurida* e *Íon*, concerne à decisão sobre a forma de conduzir determinada ação de modo a se chegar ao melhor resultado para si mesmo e demais envolvidos nessa ação. Essa circunspeção iluminada da Deusa, surgida no alto da casa (*skené*) ou, talvez, em voo *ex machina*, contrasta com o anterior desvario suicida de Evadne no alto do penhasco.

A Deusa primeiro se dirige a Teseu, identifica-se e adverte-o de não entregar tão facilmente as cinzas funerárias aos jovens, mas mediante juramentos do rei Adrasto, em nome de todos os argivos, que em retribuição os obriguem à aliança defensiva de Atenas, instruindo-o a seguir sobre os termos, os ritos e as circunstâncias dos juramentos. Depois, a Deusa se dirige aos de Argos, e prevê que os meninos, quando adultos, pilharão Tebas por justiça à morte dos pais e, ditos “epígonos”, serão celebrados nos cantares dos pósteros; assim a Deusa respalda e corrobora a aspiração à vindita, manifesta pelo coro de crianças, como a forma própria de, no estado tribal, dar cumprimento à justiça.

Teseu acolhe as instruções de Atena e dispõe-se a cumpri-las, expressando seu reconhecimento à Deusa pela segurança de Atenas. O coro de anciãs exorta Adrasto a fazer os juramentos, e todos em procissão partem para a cidade de Atenas, onde estão os apetrechos necessários para fazê-los.

## Referências bibliográficas:

- EURIPIDES. *Suppliant Women Electra Heracles*. Edited and Translated by David Kovacs. Harvard University Press, 1998.
- EURIPIDES. *Suppliant Women*. With Introduction, Translation and Commentary by James Morwood. Oxford: Aris & Phillips, 2007.
- GRUBE, G. M. A. *The Drama of Euripides*. London: Methuen, 1961.
- STOREY, Ian C. *Euripides: Suppliant Women*. London: Duckworth, 2008.





Recebido em 8/8/2019  
Aprovado em 19/11/2019

# Euripides' Iphigenia: Ancient Victim, Modern Greek Heroine?<sup>1</sup>

Ifigênia de Eurípides: vítima antiga, heroína grega moderna?<sup>2</sup>

Anastasia Bakogianni<sup>3</sup>

e-mail: [a.bakogianni@massey.ac.nz](mailto:a.bakogianni@massey.ac.nz)

orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4870-642X>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v7i2.30457>

**ABSTRACT:** In his *Poetics* Aristotle dismisses Iphigenia's characterisation as inconsistent. Why does the eponymous heroine of *Iphigenia at Aulis* change her mind and decide to die willingly? This central question has preoccupied not only classical scholars, but receiving artists, too. How Iphigenia's change of heart in portrayed on stage and screen affects the audience's response to the character. Is Iphigenia a victim or a heroine (or a mixture of both)? The Greek-Cypriot filmmaker Michael Cacoyannis believed he enjoyed a special relationship with Euripides, but his interpretation was shaped by political events in Modern Greece and Cyprus in the 1960s and 70s. In his film *Iphigenia* (1977) the ancient tragic heroine was recast as a young girl who sacrifices herself for Greece. In Cacoyannis' anti-war interpretation of Iphigenia's choice she is both heroic, and the victim of male power games and irredentist ambition. Cacoyannis' Iphigenia is a heroine of her time, as much as she is a refraction of her ancient predecessor.

**KEYWORDS:** Classical Reception; Iphigenia, tragic heroines; Modern Greece; Michael Cacoyannis

**RESUMO:** Em sua *Poética*, Aristóteles descarta a caracterização de Ifigênia como inconsistente. Por que a heroína homônima de *Ifigênia em Áulis* muda de ideia e decide morrer espontaneamente? Essa questão central preocupou não apenas estudiosos clássicos, mas também artistas de recepção. Como a mudança da atitude de Ifigênia, retratada no palco e na tela, afeta a resposta do público à personagem? Ifigênia é uma vítima ou uma heroína (ou uma mistura de ambas)? O cineasta greco-cipriota Michael Cocoyannis acreditava ter um relacionamento especial com Eurípides, mas sua interpretação foi moldada por eventos políticos na Grécia moderna e em Chipre nas décadas de 1960 e 1970. Em seu filme *Ifigênia* (1977), a antiga heroína trágica foi reformulada como uma jovem menina que se sacrifica pela Grécia. Na interpretação anti-guerra de Cacoyannis sobre a escolha de Ifigênia, ela é tanto heroica quanto vítima dos jogos de poder masculinos e da ambição irredentista. A Ifigênia de Cacoyannis é uma heroína de seu tempo, tanto quanto ela é um reflexo de sua antiga antecessora.

**PALAVRAS-CHAVE:** Recepção dos Clássicos; Ifigênia; heroínas trágicas; Grécia Moderna; Michael Cacoyannis

<sup>1</sup> Acknowledgements: My sincere thanks to Beatriz de Paoli (Federal University of Rio de Janeiro) and Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho (Federal University of Minas Gerais) for all their help, enthusiasm and support. I would also like to acknowledge the generosity of the Michael Cacoyannis Foundation for permission to use the images that illustrate my discussion.

<sup>2</sup> A versão traduzida para o português deste artigo pode ser acessada diretamente pelo DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v7i2.30458>

<sup>3</sup> Lecturer in Classical Studies at Massey University, New Zealand.



Euripidean heroines have captured the imagination of audiences ever since their first appearance on stage in the fifth century BCE. Euripides, the youngest of the ancient Greek tragedians, became famous for his bold reconfigurations of mythical heroines for the Athenian stage. Medea,<sup>4</sup> the witch who kills her own sons; Hecuba,<sup>5</sup> the former queen of Troy lamenting all she has lost; Phaedra,<sup>6</sup> in love with her stepson, to name but a few well-known female protagonists from the tragedian's oeuvre. Euripides' dramatic versions of women's stories have continued to vow audiences and act as loadstones for heated academic debate. One of the key questions to consider is whether we view their actions as 'heroic', or condemn them for breaking the rules governing the behaviour of women in ancient Greece. After all Medea is a murderer, Hecuba a Trojan barbarian and Phaedra a suicide.

On the contemporary stage these complex female characters tend to be sympathetically portrayed, but in antiquity such transgressive female behaviour is less likely to have found favour with ancient spectators. This dramatic change in audience expectations and modern responses to these ancient female protagonists has preoccupied scholars of classical reception, which examines the long and rich afterlife of ancient Greece and Rome. In particular, this shift has been investigated by researchers working in performance reception, which focuses on the re-staging and adaptation of classical drama in the performative arts. Reception draws attention to the layers of interpretation that have accrued over the centuries and that have shaped our views about how a tragic hero or heroine is supposed to act. This process helps us interrogate how the very concept of heroism and all that it entails has changed down the centuries.

---

<sup>4</sup> Euripides' *Medea* has proven a particular favourite with modern audiences. Modern productions tend to portray the tragic heroine sympathetically as a woman driven by circumstances to her fatal decision to kill her sons. Feminist readings of the Medea story thus dominate the ancient drama's performance history and tend to be the theme around which new creative versions are created, as in Kelly Harris' 2016 adaptation, titled *The Book Club*. In this New Zealand production, the role is shared by all eight members of the book club as they read and respond to the ancient tragedy. For more information about this production see: <http://www.massey.ac.nz/massey/learning/departments/school-of-humanities/classical-world-new-zealand/theatre/kelly-harris.cfm> (accessed 5/8/2019).

<sup>5</sup> In the twentieth and twenty-first centuries, Euripides' Hecuba, as she is portrayed in *Troades*, came to embody the voices of resistance and protest against violence, war, and oppression in the performative arts. For a discussion of Michael Cacoyannis' cinematic reception of this Euripidean play which promotes this anti-war reading of the play see Bakogianni 2009 and 2015. Euripides' *Hecuba*, on the other hand, in which the former queen actually manages to avenge the death of her son Polydorus has divided modern audiences. Perhaps this can be explained, at least in part, by the popularity of her representation as a *mater dolorosa*, which makes modern audiences uneasy with the play's revenge plot in which Hecuba blinds Polymestor and murders his two sons with the help of the chorus.

<sup>6</sup> *Phèdre*, Jean Racine's version of Euripides' *Hippolytus*, has proven popular with theatre practitioners. Audiences are more likely to be familiar with Racine's reception rather than Euripides' source text.

The question of ancient heroism and our modern understanding and adaptation of the concept will be addressed in this paper with reference to the less well-known Euripidean drama, *Iphigenia at Aulis* (circa 405 BCE),<sup>7</sup> and its cinematic reception by the Greek-Cypriot director Michael Cacoyannis (1922–2011).<sup>8</sup> This comparative perspective is designed to provide a dual lens through which to examine the question of whether Iphigenia's actions in the play can be considered heroic or not. The play dramatizes the myth of the sacrifice of Iphigenia at Aulis that appeased the gods and allowed the Greeks to sail to Troy. One of the key questions of *Iphigenia at Aulis* is why Iphigenia changes her mind and decides to die willingly. There is strong evidence to suggest that Iphigenia's voluntary sacrifice in Euripides' play is a departure from myth and previous literature where she was portrayed as an unwilling victim.<sup>9</sup> Not everyone liked Euripides' innovative approach in his dramatic version of the events at the Greek camp at Aulis. Aristotle's judgement in his *Poetics* (1454a 31–33) was that Iphigenia's character is inconsistent. His interpretation had a negative impact on the subsequent reception of the play in antiquity as well as in modern times. How a spectator and/or reader understand Iphigenia's change of heart determines whether he/she see her character as a helpless victim or a tragic heroine whose self-sacrifice is the female equivalent to warfare.

### Cacoyannis' *Iphigenia*: A Modern Heroine

Cacoyannis' portrayal of Euripides' tragic heroine in *Iphigenia* (1976–77) explicitly encourages viewers to empathise with her plight and to admire her heroism. In the film she is played by Tatiana Papamoskou, who was only 12 when the film was made. Cacoyannis thus offers spectators a young and innocent heroine, which is particularly effective in the medium of cinema, which privileges realism. Ancient women tended to marry at an early age, so Cacoyannis' casting also fits in with what we know of ancient Greek marriage customs. To cement this view of his ancient source the director added a lengthy prologue that actively encourages spectators to identify with Iphigenia. The audience first sees her in Argos with her mother reading her father's letter containing the false news of her impending marriage to Achilles. She joyfully sets out on her journey to Aulis accompanied by her mother Clytemnestra, played by Irene Papa, and the chorus made up of her attendants and friends. In

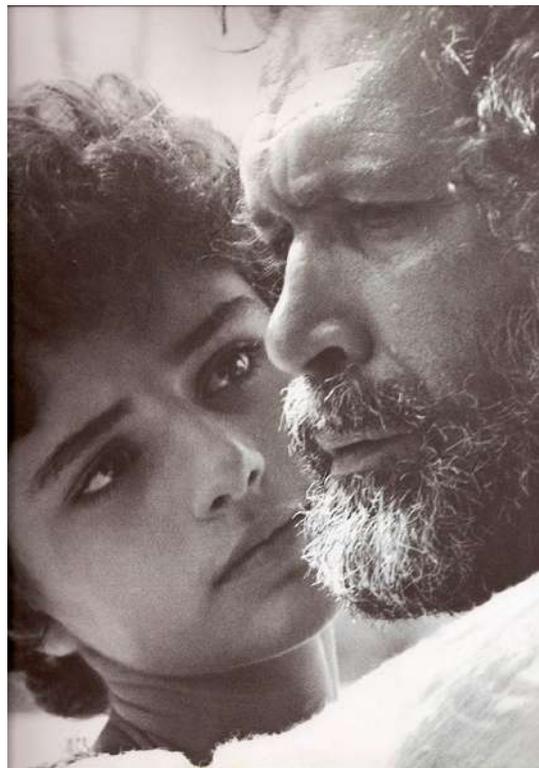
---

<sup>7</sup> The play was performed posthumously and many scholars believe that the text, as it has reached us, includes additions by later dramatists. *Iphigenia at Aulis*'s place in the oeuvre of Euripides has been re-evaluated in the closing decades of the twentieth century and this process continues into the twenty first. The following studies proved particularly helpful while working on this paper: Luschnig (1988), Holmberg Lübeck (1993), Zeitlin (1995), Michelini (1999–2000), Kovacs (2003), Gurd (2005) and Michelakis (2006).

<sup>8</sup> Cacoyannis also directed two other films modelled on Euripidean dramas: *Electra* (1962) and *The Trojan Women* (1971).

<sup>9</sup> For a discussion of the play's appropriation of myth and its relationship with previous literature see: Holmberg Lübeck (1993).

the source play Iphigenia's first entrance corresponds with her arrival at her father's encampment at Aulis. In the film her meeting with her father is a joyful one, at least on her side, fully justifying Clytemnestra's statement that she is her father's daughter. Clytemnestra indulgently remarks that of all his children Iphigenia is the one who has a special bond with her father (see Fig. 1). In Euripides, Clytemnestra only mentions that of all his children Iphigenia loved him the most (*IA*, 638-39). The words she uses to describe the father-daughter relationship in Cacoyannis' film, 'ιδιαιτέρη αδυναμία' (a special weakness), are particularly fitting. In the movie it is her father's reasoning that is the first step in the process that culminates in Iphigenia's change of heart. It is because she loves her father so much that his words begin to work a change in her.

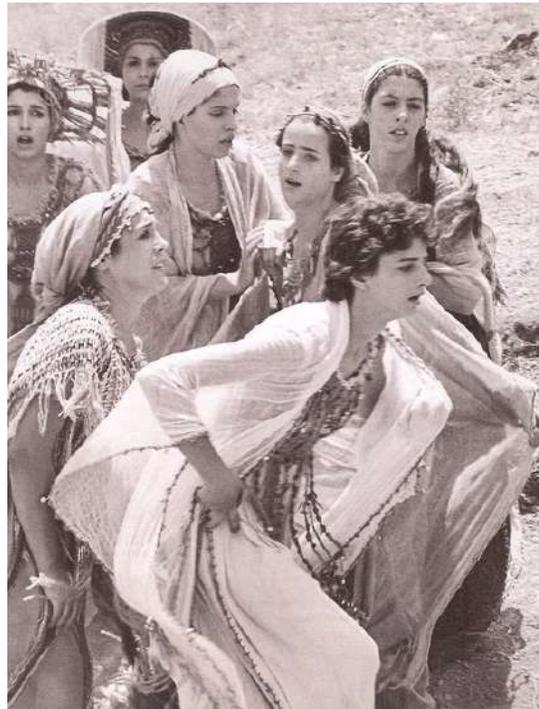


**Fig. 1:** Iphigenia and Agamemnon  
© The Michael Cacoyannis Foundation

The scene between father and daughter that follows is both moving and ironic; ironic, in the sense that Agamemnon knows what Iphigenia's fate will be, while she innocently worries about the dangers he will face in battle. In this scene Cacoyannis effectively uses Mikis

Theodorakis' theme for Iphigenia to emphasize her childish innocence.<sup>10</sup> This torments Agamemnon who tries to hide his emotions by being gruff and withdrawn, but this only leads Iphigenia to suspect that there is something wrong. She knows her father well. Throughout this scene she keeps calling him 'πατέρα' (father) highlighting their familial relationship.<sup>11</sup>

When Clytemnestra learns the truth about the real reason why Agamemnon summoned Iphigenia to Aulis she attempts to change her husband's mind using her strongest weapon, the power of her words. In *Iphigenia*, when all else fails she goes as far as to attack him physically. In the film Iphigenia is not present during her parents' violent quarrel, as she is in Euripides, which serves to further underscore her innocence. She runs away (see Fig. 2), but a group of Greek soldiers hunt her down and drag her back to her father's encampment. Her escape attempt is another plot device that Cacoyannis employs to render Iphigenia more sympathetic to the audience, who view events through her eyes during the chase scene. Spectators share in her disorientation and desperation. The camera whirls dizzyingly as the frightened young girl runs through the forest attempting to hide.



**Fig. 2:** Iphigenia's flight  
© The Michael Cacoyannis Foundation

<sup>10</sup> Iphigenia's theme is soft and lyrical. It is played smoothly by strings and wood wind instruments. It thus has a number of qualities that have been labeled as stereotypically 'female' in the history of film music. I am indebted to Stella Voskaridou for my discussion of the soundtrack of *Iphigenia* (2013: 268).

<sup>11</sup> In Euripides in the scene between father and daughter (631-80) Iphigenia uses the word 'πατήρ' (father) and its derivatives nine times (two contested). Cacoyannis is thus following in the footsteps of the ancient tragedian. For modern audiences, the appeal of the view that a special bond exists between fathers and daughters is particularly strong.

Forcibly returned to her father Iphigenia pleads with him not to kill her. Her words unconsciously mirror those of her mother, but her tone is less aggressive, as befits her age. At first Agamemnon tries to break away from her and escape her words, as he did with Clytemnestra, but eventually maddened by guilt he reacts violently. He grabs Iphigenia and shouts that he has no choice. Iphigenia runs to her mother's embrace, with Agamemnon pursuing her (see Fig. 3), and ends up prostrate on the earth. Agamemnon stretches his hand to his daughter attempting to bridge the gulf that now separates them, but she closes her eyes shutting him out and he leaves defeated, but still determined to proceed with the sacrifice.



Fig. 3: Agamemnon tries to separate mother and daughter  
© The Michael Cacoyannis Foundation

Cacoyannis' Agamemnon is not motivated by Calchas' prophecy that Artemis demands the sacrifice or any sense of piety. Outside the walls of Agamemnon's compound lurks a potent threat that outweighs any familial considerations; the Greek army headed by Odysseus. In the source text the army is an off-stage presence, but there are references to the *eros* of the

maddened soldiers that long to sail to war (see Fig. 4).<sup>12</sup> In the film they are never long out of view rendering the unseen threat that the army represents in the play visible.<sup>13</sup> Agamemnon's anguished cry of 'Δε μπορώ, τίποτα δεν μπορώ!' (I can't, I can't do anything!) is rooted in his very real fear of the threat of the agitated mob he can barely control.<sup>14</sup> His ambition to lead the Greek army against Troy renders him powerless to do anything other than to submit to the will of the army, which is manipulated by the wily Odysseus.<sup>15</sup> In Cacoyannis' movie, when the army learns the truth about why Iphigenia was summoned to Aulis they volubly and enthusiastically support the sacrifice. In the film, Agamemnon's fears are therefore fully justified.



Fig. 4: The Greek Army demands they sail to war  
© The Michael Cacoyannis Foundation

In Cacoyannis Achilles' heroism and his willingness to sacrifice his own life becomes the next crucial step in the process that leads inexorably to Iphigenia's change of heart. In a radical departure from Euripides, Cacoyannis' young hero is genuinely committed to helping mother and daughter. The audience witness him try to change the army's mind about the sacrifice. His own troops throw stones at him, however, and refuse to obey him when he declares

<sup>12</sup> Achilles says that the army is driven by a divinely inspired *eros* for the expedition (*IA* 808–09). Agamemnon reinforces this view when he says that the army's longing for the expedition was inspired by Aphrodite (*IA* 1263). See also Michelini, 1999–2000: 52–53.

<sup>13</sup> In contrast, Euripides leaves room for ambiguity given that the audience never sees the army, as McDonald observes (1983: 144).

<sup>14</sup> McDonald labels him 'a whore' who sells himself to gain his position as the leader of the Greek army (1983: 135). His decision has a larger impact on his daughter, who is the one who pays the price for his ambition.

<sup>15</sup> For an in-depth discussion of the role of the army in Cacoyannis' *Iphigenia* see Bakogianni 2013b.

his intention to defend Iphigenia. This is another scene where Cacoyannis privileges his audience by showing them the off-stage spaces of Greek tragedy and it shapes how they view the events that follow.<sup>16</sup> Achilles is bleeding when he arrives to let Clytemnestra know the outcome of his attempt to alter the course of events.<sup>17</sup> In Iphigenia's eyes he is the fearless protector she had cried out for earlier, without any real hope that one would appear. In Euripides he is less straightforwardly heroic (McDonald 1983: 156). How Cacoyannis portrays what follows is key to understanding his reading of his source text. The young protagonists slowly turn to face each other and a demure Iphigenia shyly raises her gaze and looks deeply into Achilles' eyes. The action pauses for a beat as they stare fixedly at each other. Cacoyannis suggests that Iphigenia and Achilles experience an instant attraction.<sup>18</sup> This coupled with the appearance of a group of soldiers led by Odysseus coming to take Iphigenia to the sacrificial altar works a change of heart in the young protagonist.

### Iphigenia's Sacrifice: Dying for Love, Dying for Greece

It is out of love for her father and Achilles that Cacoyannis' Iphigenia concludes that it is better to die well, since she cannot avoid death. Agamemnon's compound is surrounded by soldiers throughout the film, adding further weight to Agamemnon's fears. Their presence reinforces the danger they represent should the Atreidae attempt to prevent Iphigenia's sacrifice.<sup>19</sup> Cacoyannis highlights the strength of the emotional attachments that motivate Iphigenia's change of heart and not her fear of the army, thus rendering her more heroic in the eyes of modern audiences. Ultimately, she changes her mind for love, love of her family and love for Achilles. The strength of her courage is underscored with the noble strains of the music that Theodorakis composed for this scene. She walks towards the soldiers sent to escort her to the altar, while both Clytemnestra and Achilles retreat before her. In that moment she is stronger than both of them and a fitting bride for the greatest Greek warrior, as Achilles will become in Troy. The irony of course is that Iphigenia's sacrifice enables Achilles' pursuit of *kleos* (glory/

<sup>16</sup> For the impact of the off-stage space on the characters in the play see Gamel (1999: 323).

<sup>17</sup> Cacoyannis visualises a scene that is only reported in his ancient source. In Euripides, Achilles informs Clytemnestra of this incident in a rapid exchange of *stichomythia* (1345–68), indicative of his agitation and the urgency of the situation. In the drama there is at least the possibility that Achilles has exaggerated the force of the opposition or that he mishandled the situation. In Cacoyannis' reception there is no such possibility. Michelini believes in the veracity of Achilles' report (1999–2000: 48), as does Kovacs (2003: 97).

<sup>18</sup> Rabinowitz believes that Iphigenia falls in love with Achilles in the source text. Her feelings for him explain, in part at least, her change of heart (1993: 46–47). Foley is also convinced that Achilles is struck by 'a genuine *eros* for his bride' (1985: 75). By making Achilles reciprocate her love Cacoyannis imbues this scene with a romantic sensibility that the ancient source lacks. Bakogianni (2013a: 229).

<sup>19</sup> Some classical scholars agree with this assessment of the situation in the source text. The army would not allow Iphigenia to escape their camp now that she is among them: Hose (2008: 225). For the view that Agamemnon's fear of the army is exaggerated see: Luschnig (1988: 119), Arrowsmith (1978: xi) and Conacher (1967: 256).

good reputation) that results in his early death. Iphigenia calls for her veils and crown. Cacoyannis pays tribute to Iphigenia's bravery, but he also undermines the Panhellenic rhetoric she uses: 'Μίως και η Ελλάδα θέλει την ζωή μου της την δίνω' (Since Greece demands my life I give it to her). She is echoing the rhetoric her father used earlier in order to persuade her. Her naïve acceptance of it, however, only serves to highlight her innocence, it does not diminish her heroism.

Cacoyannis viewed Euripides' *Iphigenia at Aulis* through the prism of political events in Modern Greece and his native home island of Cyprus. In the two decades in which he produced his three cinematic receptions of Euripides' dramas Greece experienced political unrest, the breakdown of democracy and a military junta (1967-74), while Cyprus stumbled from one crisis to another until the Turkish invasion that divided the island into two. The unrest in the Greek political arena, and more widely in society, in the period between 1961 and 1975 informs Cacoyannis' film. The director portrays the Greek camp in *Iphigenia* as a place where the power dynamics are constantly shifting and the army is called to play an important role in determining the leadership contest, as indeed it did in real life in Modern Greece. The crisis in Cacoyannis' home island of Cyprus was precipitated by the discovery of oil off the coast of the island of Thassos (1973-74) which prompted a claim by Turkey for the rights to drill in the Aegean Sea. The Greek dictatorship's response was to interfere in the internal affairs of Cyprus. The junta had followed this policy of intervention ever since it had assumed power. This policy alienated Turkey and diplomatic relations between the two countries deteriorated in this period. The Greek dictatorship's aggressively irredentist policies put Archbishop Makarios, head of the Cypriot government, in an untenable position. The junta tried to incite a coup on the island in July of 1974 and an attempt was made on Makarios' life (Koliopoulos and Veremis 2002: 301-5). This was the beginning of the end for the short-lived independent Republic of Cyprus. Turkey invaded on the 20th of July and occupied the northern half of the island. War between Greece and Turkey was only narrowly avoided, but the question of Cyprus remains open to this day.

As a native of Cyprus Cacoyannis was profoundly affected by these events and he decided to return to the island in September of 1974, in order to record events as they unfolded. His documentary *Attila 74* (1975) captured on film the modern tragedy of Cyprus. In his documentary he examined the causes that led to the invasion, but the most powerful and moving scenes arose out of his visits to refugee camps. He recorded eye-witness testimonies of the experience of displacement and exile. Cacoyannis focused in particular on the suffering and pain of mothers and their children, some of whom were missing or dead. In his documentary these became symbolic of the fate of Cyprus itself. The correlations with Iphigenia made less than three years later are striking. Cacoyannis' second portrayal of Clytemnestra as a grieving mother whose child is sacrificed on the altar of the irredentist ambitions of corrupt politicians mirrors the real-life tragedy of his home island. The scenes where Clytemnestra laments the fate of her daughter are reminiscent of Cacoyannis' interviews with bereaved mothers in *Attila 74*.

For Cacoyannis Iphigenia had come to symbolize Cyprus. In 1974 Cyprus was a very young nation, like the young girl sacrificed in the film. Clytemnestra's palpable anguish in the film echoes that of the mothers of Cyprus who lost their children. Cacoyannis reinforced and enhanced the political dimension of Euripides' drama by interpreting it as an indictment of irredentist ambitions and the suffering they cause. This is an aspect of the play that has been receiving increasing attention in classical scholarship. Carter characterised it as 'a political drama in the purest modern sense of that word' (2007: 69). By reinforcing the political dimension of the drama Cacoyannis invites a re-evaluation of these elements in the source text.<sup>20</sup>

In *Iphigenia at Aulis*, Iphigenia's use of Panhellenic rhetoric is much more ambiguous. The rhetorical construction of the barbarians in the east as a threat dates back to the Persian Wars.<sup>21</sup> The Panhellenic rhetoric of Agamemnon and Menelaus, that Iphigenia also espouses, plays on these ideological constructions of barbarians as the natural enemies of Greece. During the Peloponnesian War Persia enhanced its sphere of influence by encouraging the continuation of the conflict between the two premier city-states of Greece. As the war drew to its close Panhellenic ideas resurfaced. In the fifth century BCE the concept of Panhellenism was understood as the unification of the many city-states of Greece against an external enemy such as the Persian Empire (Michelini 1999-2000: 55). At the Olympic Games of 408 BCE the sophist Gorgias gave a rousing Panhellenic speech urging the Greeks to forget their differences and to unite against their common enemy, the barbarian Persians (Gamel 1999: 326). The war against Troy provided the perfect model for such a Panhellenic expedition, so Euripides' exploration of this concept within its mythical framework is certainly topical. In the century that followed, Alexander the Great came to see himself as a second Achilles and co-opted the myth of the Trojan War to gather support for his expedition against the Persian Empire. Locating Cacoyannis in his own historical and political context,<sup>22</sup> highlights how the director undermined the validity of his mythical exemplar by depicting the pro-war speeches as nothing more than empty rhetoric designed to deceive an innocent young girl and to justify her murder.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> The political interpretation of the play also dominates its recent performance history.

<sup>21</sup> For an in-depth discussion of this phenomenon, see Bridges, Hall and Rhodes (2007).

<sup>22</sup> Cacoyannis chose not to return to Greece, while the military dictatorship remained in power (1967-74). The second part of his Euripidean trilogy *The Trojan Women* was filmed in Spain, at a time when its ancient source text was banned in Greece because it did not fit in with the glorious version of Greek history that the Colonels wanted to promote. Bakogianni (2015: 294).

<sup>23</sup> The proposed union of Cyprus with Greece was expressed in terms of Panhellenic rhetoric, while Turkey was represented as the barbarian East (its territory used to be part of the Persian empire that had threatened the city-states of fifth-century Greece). Cacoyannis reveals the dangers inherent in this rhetoric in *Iphigenia*. In *Attila 74* Cacoyannis argues that the price of such rhetoric, aggressively pursued by the junta, was a divided Cyprus. In the film, the price of war is the sacrifice of an innocent girl motivated by the Greeks' greed for Trojan gold (Cacoyannis in Sifkos 2009: 213-15). In Cacoyannis' cinematic reception the Greek leaders are ruled by ambition and Agamemnon's decision to sacrifice his daughter is motivated by his desire to lead the army against Troy. Zeitlin argues that Euripides undercuts this type of Panhellenic rhetoric in the source text (1995: 190).

In the play Iphigenia's plea comes in lines 1211-52, but by lines 1368-1401 she has changed her mind. This change of heart is central to any interpretation of the play. By focusing on the political aspects of the play Cacoyannis explains Iphigenia's change of heart as being motivated by her love and compassion for her father who is being pressurized by Calchas, Odysseus and the Greek army to sacrifice her on the altar of male ambition and the Greeks' lust for war. The visible presence of the army and of the demagogue Odysseus in the film adds tangible weight to Agamemnon's fear of repercussions. He believes that if he dares refuse, he and his family will be killed by the Greek army eager to sail to Troy and to get their hands on the fabled gold of that city. Rabinowitz argues that Iphigenia has 'no meaningful alternative' (1993: 47) in the source play, and that her sacrifice reinforces the status quo thus making her less transgressive than other Euripidean heroines.<sup>24</sup> Cacoyannis' emphasis on her heroism, however, serves to highlight another strand in the ancient drama in which Iphigenia's preoccupation with a good death lead her to emulate aspects of male heroic behaviour, mirroring Achilles' obsession with *kleos* in the *Iliad*.<sup>25</sup> Even this partial assumption of male characteristics would have troubled ancient audiences, but it also serves to destabilise a black and white view of Iphigenia as simply a victim of circumstances.



Cacoyannis' Iphigenia embraces the Panhellenic rhetoric that her father uses to persuade her that her sacrifice will benefit all of Greece. In her innocence she is unaware of the darker motives that underpin this rhetoric: her father's and Odysseus' lust for power, the army's lust for gold and Calchas' lust for revenge against Agamemnon for his involvement in the killing of the sacred deer. She has also fallen in love with the young Achilles and does not wish to keep him from winning glory on the battlefield. She comforts her mother and bravely sets out for the altar, but Clytemnestra refuses to be consoled; for her Iphigenia's sacrifice is nothing more than an underhanded act of murder. Cacoyannis thus rationalises his source text making Iphigenia's choice more comprehensible to a modern audience and turning her into a female martyr (see Fig. 5).

Fig. 5: Iphigenia's sacrifice  
© The Michael Cacoyannis Foundation

<sup>24</sup> See also Wilkins for his discussion of Iphigenia (1990: 181-04, 186 and 189-90).

<sup>25</sup> A number of the 'bad' women of Greek tragedy take on male characteristics, including perhaps most famously Medea and Clytemnestra.

Many scholars believe that the ending of the play as it survives is a later addition to the text. Clytemnestra is told by a messenger sent by her husband that Artemis intervened at the last moment and substituted a deer for their daughter. Agamemnon repeats this story, but Clytemnestra remains sceptical (*IA* 1615–18). Many modern productions opt for a tragic ending in which Iphigenia dies, which makes her the first victim of the Trojan War. This interpretation of the ancient drama is indicative of the radicalisation of Greek tragedy in the twentieth century and its appropriation in support of a liberal, anti-war agenda (Hall, 2004: 18–26). There is no rescue at the end of Cacoyannis' film. Iphigenia dies. Ironically the wind is already blowing as Iphigenia ascends the steps to the altar. She screams and tries to escape, but she is set upon by Calchas and his attendants. Agamemnon rushes up the hill to try and help her but a close-up of his eyes reveals that it is already too late.<sup>26</sup> Iphigenia is last seen surrounded by mist. Her last-minute hesitation in the film does not diminish her heroism, instead it makes her appear more human: she is a young girl who wants to live, especially once she realises that her death is not necessary to ensure that the winds will blow. Cacoyannis' alterations bring his reception closer to what modern audiences expect from a Greek tragedy, a self-sacrificing heroine who overcomes her fear and dies heroically. Iphigenia's symbolic role as the first victim of the Trojan War is thus emphasised in the movie. For Cacoyannis the story is both about the tragedy of a family torn apart by political ambition and of a nation plunged into a war that will claim countless more lives. Euripides' dramatic text, on the other hand, continually challenges audience expectations and leaves many questions unresolved.

## Conclusion

Cacoyannis believed he enjoyed a special relationship with Euripides, whom he considered the most modern and relevant of the three ancient Greek tragedians. Speaking at the International Symposium at Delphi in 1981 he stated that he felt a special affinity for Euripides, because 'his whole attitude towards war, religion, towards human relationships is just that much closer to us today' (Trypanis et al., 1984: 214).<sup>27</sup> In his view Euripides was a pacifist who condemns war in his plays and it is this anti-war interpretation that both informs and shapes Cacoyannis' *Iphigenia*, as it does his earlier *The Trojan Women* (Bakogianni, 2015: 291–93). It should be noted that the Greek-Cypriot director was not alone in holding this view in the 1960s and 70s.<sup>28</sup> It remains a popular interpretation of Euripides' war plays on stage in the twentieth

<sup>26</sup> Cf. MacKinnon who argues that Cacoyannis left the ending open-ended (1986: 91). In a 2004 interview with Thodoris Koutsogiannopoulos Cacoyannis categorically stated that in his film Iphigenia dies and that the myth of her miraculous rescue was rooted in the army's guilt over their involvement in her murder. Included among the extras in the DVD (2006).

<sup>27</sup> On the modern appeal of Euripides see also Walton (2010).

<sup>28</sup> Carter argues that this is an anachronistic view of Euripides' dramas (2007: 134).

and twenty-first centuries.<sup>29</sup> It radically transformed the fortunes of Euripides' *Trojan Women*, from a play that was but rarely performed to one that was staged again and again as a protest piece against contemporary conflicts. This has also been the dominant trend in the performance history of *Iphigenia at Aulis*, although this late drama never quite matched the popularity or frequency of the anti-war productions of *The Trojan Women*.

Cacoyannis liked to draw attention to his connections to Euripides and in many interviews throughout his life promoted his films as faithful to the spirit of the ancient tragedian. He openly proclaimed his debt to Euripides in the end credits of all three of his cinematic receptions. Cacoyannis' interpretation of Euripides' oeuvre, however, was shaped by the turbulent history of Modern Greece and his home island of Cyprus in the twentieth century (Bakogianni, 2017a: 178). Out of the many possible possibilities contained in the ancient dramatic texts, he chose particular readings of the three ancient dramas he selected for adaptation in the medium of cinema. In *Iphigenia* he focused on the political aspects of the play and disregarded the divinely inspired causation that plays such an important role in the ancient drama. At the end of his film there is no divine intervention. The film concludes with Irene Papa as Clytemnestra watching as the Greek fleet sails for Troy. Her hate-filled eyes foreshadow her future revenge and the murder of Agamemnon, which takes us full circle back to Cacoyannis' *Electra* (1962) and the prologue he added in which the audience witnesses Clytemnestra's involvement in the murder of her husband.<sup>30</sup>

Cacoyannis turned the textual instability of *Iphigenia at Aulis* into an advantage.<sup>31</sup> He filled in the gaps and paved over the cracks by offering his audience a very personal interpretation of the ancient source text, while simultaneously declaring his passionate devotion to Euripides. *Iphigenia* contains the longest added prologue, more than half an hour of added material, before the film portrays the beginning of the dramatic text as it survives. In Cacoyannis' prologue, the viewer witnesses the bored and unruly Greek army, the killing of the sacred deer, the personal animosities and political manoeuvring in the Greek camp, all of which are starkly contrasted to the idyllic domestic life of the women of the royal house of Atreus. Cacoyannis' avowed aim might have been faithfulness, but in Classical Reception terminology what he actually offered contemporary audiences was an 'intervention', defined by Lorna Hardwick as the creative act of 'reworking the source to create a political, social or aesthetic critique of the receiving society' (2003: 9). His claim to authenticity is a mask behind which

<sup>29</sup> Katie Mitchell's *Women of Troy* (performed at the National Theatre in London during its 2007–08 season), and the *Trojan Women* (at The Gate in London in 2012) in a version by Caroline Bird, are two examples of this trend in the reception history of the play. For the anachronistic nature of this view of Euripides' tragedy see Mills (2010).

<sup>30</sup> This is also the fulfilment of her warning to Agamemnon during their quarrel in *Iphigenia*: 'If you return I will be waiting, my hatred like a venomous snake'.

<sup>31</sup> According to David Kovacs who produced the 2002 edition of the play for The Loeb Classical Library: 'the number of lines suspected by one scholar or another of being interpolated is far larger here than in any other Greek tragedy' (2002: 157). See also Ribeiro Jr. (2010) 57–91: <https://doaj.org/article/1da941066524415e939eaca1dc925d11>

hides a very particular interpretation of the source text that turned Iphigenia into a modern Greek-Cypriot heroine.<sup>32</sup> Pantelis Michelakis dismisses *Iphigenia* as 'melodrama' (2013: 140),<sup>33</sup> but this does not do justice to Cacoyannis' film, that appeals to audiences precisely because of its modern political resonances. His political re-interpretation of the three ancient dramas he adapted was part of his overall strategy to modernise the ancient stories and to weaponize the power of grief as an act of resistance (Bakogianni, 2015: 310-11).

Michael Cacoyannis recast the highly ambiguous tragic world of Euripides into a clearly defined cinematic universe of heroes/ heroines and villains/villainesses (Bakogianni, 2017a: 172-75). In his *Iphigenia*, the eponymous heroine and her mother are presented sympathetically, while the male world of the Greek camp at Aulis is filled with political intrigue and latent violence. The director and his collaborators manipulate the audience into siding with Clytemnestra and Iphigenia against Agamemnon and his male world of politics and war. Cacoyannis' cinematic adaptation is a powerful indictment of male irredentist ambition and its tragic consequences on women and children. His *Iphigenia* is a highly sympathetic Modern Greek-Cypriot heroine. As Lorna Hardwick has persuasively argued we can utilise reception 'to retrieve aspects of the source which have been marginalised' (2003: 4). Euripides' *Iphigenia at Aulis* is a highly complex play that has had a very chequered reception history. But his *Iphigenia*, too, does not have to be either the victim or the heroine, she can be both. The play allows for a multiplicity of interpretations. It was my work on Cacoyannis' reception that helped me to fully appreciate the complexity of Iphigenia's character in Euripides' play. In this case, all roads lead not to Rome, but to Greek tragedy.

---

<sup>32</sup> MacKinnon argues that the three films' political messages are only partially masked (1986: 74). Cacoyannis publicly acknowledged his debt to Euripides while masking his political reinterpretation of the ancient material in the service of a liberal, anti-war agenda. Other filmmakers have taken a different approach downplaying their debt to ancient Greece, while emphasizing the modern resonances of the classical stories. For a discussion of such creative cinematic responses see Bakogianni 2017b and Bakogianni and Apostol 2018.

<sup>33</sup> Karalis also criticizes *Iphigenia* for being infused with 'the Hollywood aesthetic of the grand spectacle' (2012: 183).

## Filmography

CACOYANNIS, M. (2006) *Trilogy: Iphigenia, The Trojan Women, Electra*, Collector's Deluxe Edition, Greece: Audio Visual Enterprises, S.A.

## Bibliography

- ARROWSMITH, W. (1978) 'Editor's Foreword', in *Euripides Iphigenia at Aulis*, ed. W. Arrowshith, trans. W. S. Merwin and G. E. Dimock, Jr., New York: Oxford University Press, v-xiii.
- BAKOIANNI, A. (2009) Voices of Resistance: Michael Cacoyannis' *The Trojan Women* (1971)', *The Bulletin of the Institute of Classical Studies* 52, 45-68.
- \_\_\_\_\_. (2013a) 'Annihilating Clytemnestra: The Severing of the Mother-Daughter Bond in Michael Cacoyannis' *Iphigenia* (1977)', in *Ancient Greek Women in Film*, ed. K.P. Nikoloutsos, Oxford: Oxford University Press, 207-33.
- \_\_\_\_\_. (2013b) 'Who Rules this Nation? (Ποιός κυβερνά αυτόν τον τόπο); Political Intrigue and the Struggle for Power in Michael Cacoyannis' *Iphigenia* (1977)', in *Dialogues with the Past: Classical Reception Theory and Practice*, ed. A. Bakogianni, London: Institute of Classical Studies, 225-49.
- \_\_\_\_\_. (2015) 'The Anti-War Spectacle: Denouncing War in Michael Cacoyannis' Euripidean Trilogy', in *War as Spectacle: Ancient and Modern Perspectives on the Display of Armed Conflict*, ed. A. Bakogianni and V. M. Hope, London: Bloomsbury Academic, 291-311.
- \_\_\_\_\_. (2017a) 'Hollywood Meets Art-House Cinema: Michael Cacoyannis' "Hybrid" Euripidean Trilogy', in *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*, ed. A. J. Pomeroy, Malden, MA: Wiley-Blackwell, 163-81.
- \_\_\_\_\_. (2017b) 'The Ancient World is Part of Us: Classical Tragedy in Modern Film', in *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*, ed. A. J. Pomeroy, Malden, MA: Wiley-Blackwell, 467-90.
- BAKOIANNI, A. and APOSTOL, R. (2018) 'Introduction: Face to Face - Locating Classical Receptions on Screen', in *Locating Classical Receptions on Screen: Masks, Echoes, Shadows*, ed. R. Apostol and A. Bakogianni, New York: Palgrave, 1-16.
- BRIDGES, E., HALL, E. and RHODES, P. J. (eds) (2007), *Cultural Responses to the Persian Wars: Antiquity to the Third Millennium*, Oxford: Oxford University Press.
- CARTER, D. M (2007) *The Politics of Greek Tragedy*, Exeter: Bristol Phoenix.
- CONACHER, D. J (1967) *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto: University of Toronto Press.

- GAMEL, M. K. (1999) 'Introduction to *Iphigenia at Aulis*', in *Women on the Edge: Four Plays by Euripides*, ed. and trans. R. Blondell, M. K. Gamel, N. Sorkin Rabinowitz, B. Zweig, New York and London: Routledge, 305–26.
- GURD, S. A. (2005) *Iphigenias at Aulis: Textual Multiplicity, Radical Philology*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- HALL, E. (2004) 'Introduction: Why Greek Tragedy in the Late Twentieth-Century?', in *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford: Oxford University Press, 1–46.
- HARDWICK, L. (2003) *Reception Studies, Greece and Rome: New Surveys in the Classics* 33, Oxford: Oxford University Press.
- HOLMBERG LÜBECK, M. (1993) *Iphigenia Agamemnon's Daughter: A Study of Ancient Conceptions in Greek Myth and Literature Associated with the Atrides*, Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- HOSE, M. (2008) *Euripides: Der Dichter der Leidenschaften*, München: C. H. Beck.
- KARALIS, V. (2012). *A History of Greek Cinema*. New York: Continuum.
- KOLIOPOULOS, J. S. and VEREMIS, T. M. (2002) *Greece: The Modern Sequel. From 1821 to the Present*, London: Hurst & Company.
- KOVACS, D. (2002) 'Introduction', in Euripides, *Bacchae, Iphigenia at Aulis, Rhesus*, ed. D. Kovacs, Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_. (2003) 'Towards a Reconstruction of *Iphigenia Aulidensis*', *JHS* 123, 77–103.
- LUSCHNIG, C. A. E. (1988) *Tragic Aporia: A Study of Euripides' Iphigenia at Aulis*, Ramus monographs 3, Berwick, Victoria: Aural Publications.
- MCDONALD, M. (1983) *Euripides in Cinema: The Heart Made Visible*, Philadelphia: Centrum.
- MACKINNON, K. (1986) *Greek Tragedy into Film*, London: Croom Helm.
- MICHELAKIS, P. (2006) *Euripides: Iphigenia at Aulis*, London: Duckworth.
- \_\_\_\_\_. (2013) *Greek Tragedy on Screen*, Oxford: Oxford University Press.
- MICHELINI, A. N. (1999–2000) 'The Expansion of Myth in Late Euripides: *Iphigenia at Aulis*', *Illinois Classical Studies* 24–25: *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, 41–57.
- MILLS, S. (2010) 'Affirming Athenian Action: Euripides' Portrayal of Military Activity and the Limits of Tragic Instruction', in *War, Democracy and Culture in Classical Athens*, ed. D. M. Pritchard, Cambridge: Cambridge University Press, 163–83.
- RIBEIRO, Jr., W. A. (2010) 'The Authors of Euripides' *Iphigenia at Aulis*', *Codex: Revista de Estudos Clássicos* 2.2., 57–91.
- SIAFKOS, C. (2009) *Michael Cacoyannis: In a First Appearance*, Athens: Psychogios Publications S. A.
- SORKIN RABINOWITZ, N. (1993) *Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic in Women*, Ithaca and London: Cornell University Press.

- TRYPANIS, K. *et al.* (1984) *Le Théâtre Antique De Nos Jours: Symposium International à Delphes (18-22 août 1981)*, Athens: Centre Culturel Européen de Delphes.
- VOSKARIDOU, S. (2013) 'Cacoyannis' Trilogy: Out of the Spirit of Music', in *Dialogues with the Past: Classical Reception Theory and Practice*, ed. A. Bakogianni, London: Institute of Classical Studies, 251-73.
- WALTON, J. M. (2009) *Euripides Our Contemporary*, London: Methuen Drama.
- WILKINS, J. (1990) 'The State and the Individual: Euripides' Plays of Voluntary Self-Sacrifice', in *Euripides, Women and Sexuality*, ed. A. Powell, London and New York: Routledge, 177-94.
- ZEITLIN, F. I. (1995), 'Art, Memory and *Kleos* in Euripides' *Iphigenia in Aulis*', in *History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama*, ed. B. Goff, Austin: University of Texas Press.





Recebido em 8/8/2019  
Aprovado em 19/11/2019

# Ifigênia de Eurípides: vítima antiga, heroína grega moderna?<sup>1</sup>

## Euripides' Iphigenia: Ancient Victim, Modern Greek Heroine?<sup>2</sup>

Anastasia Bakogianni<sup>3</sup>

e-mail: [a.bakogianni@massey.ac.nz](mailto:a.bakogianni@massey.ac.nz)

orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4870-642X>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v7i2.30458>

Tradução: Helena Gervásio Coutinho<sup>4</sup>

e-mail: [helenagcout@gmail.com](mailto:helenagcout@gmail.com)

orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3056-5999>

**RESUMO:** Em sua *Poética*, Aristóteles descarta a caracterização de Ifigênia como inconsistente. Por que a heroína homônima de *Ifigênia em Áulis* muda de ideia e decide morrer espontaneamente? Essa questão central preocupou não apenas estudiosos clássicos, mas também artistas de recepção. Como a mudança da atitude de Ifigênia, retratada no palco e na tela, afeta a resposta do público à personagem? Ifigênia é uma vítima ou uma heroína (ou uma mistura de ambas)? O cineasta greco-cipriota Michael Cacoyannis acreditava ter um relacionamento especial com Eurípides, mas sua interpretação foi moldada por eventos políticos na Grécia moderna e em Chipre nas décadas de 1960 e 1970. Em seu filme *Ifigênia* (1977), a antiga heroína trágica foi reformulada como uma jovem menina que se sacrifica pela Grécia. Na interpretação anti-guerra de Cacoyannis sobre a escolha de Ifigênia, ela é tanto heroica quanto vítima dos jogos de poder masculinos e da ambição irredentista. A Ifigênia de Cacoyannis é uma heroína de seu tempo, tanto quanto ela é um reflexo de sua antiga antecessora.

**PALAVRAS-CHAVE:** Recepção dos Clássicos; Ifigênia; heroínas trágicas; Grécia Moderna; Michael Cacoyannis

**ABSTRACT:** In his *Poetics* Aristotle dismisses Iphigenia's characterisation as inconsistent. Why does the eponymous heroine of *Iphigenia at Aulis* change her mind and decide to die willingly? This central question has preoccupied not only classical scholars, but receiving artists, too. How Iphigenia's change of heart in portrayed on stage and screen affects the audience's response to the character. Is Iphigenia a victim or a heroine (or a mixture of both)? The Greek-Cypriot filmmaker Michael Cacoyannis believed he enjoyed a special relationship with Euripides, but his interpretation was shaped by political events in Modern Greece and Cyprus in the 1960s and 70s. In his film *Iphigenia* (1977) the ancient tragic heroine was recast as a young girl who sacrifices herself for Greece. In Cacoyannis' anti-war interpretation of Iphigenia's choice she is both heroic, and the victim of male power games and irredentist ambition. Cacoyannis' Iphigenia is a heroine of her time, as much as she is a refraction of her ancient predecessor.

**KEYWORDS:** Classical Reception; Iphigenia, tragic heroines; Modern Greece; Michael Cacoyannis

<sup>1</sup> Agradecimentos da autora: Meus sinceros agradecimentos a Beatriz de Paoli (Universidade Federal do Rio de Janeiro) e Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho (Universidade Federal de Minas Gerais) por toda a ajuda, entusiasmo e apoio. Gostaria ainda de agradecer à generosidade da Fundação Michael Cacoyannis pela permissão de usar as imagens que ilustram minha discussão.

<sup>2</sup> A versão original deste artigo, em inglês, pode ser acessada diretamente pelo DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v7i2.30457>

<sup>3</sup> Professora Leitora de Estudos Clássicos na Massey University, Nova Zelândia.

<sup>4</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Coelho e coorientação da Profa. Dra. Tatiana O. Ribeiro.



As heroínas de Eurípides capturaram a imaginação do público desde sua primeira aparição no palco no século V AEC. Eurípides, o mais jovem dos antigos tragediógrafos gregos, tornou-se famoso por suas ousadas reconfigurações de heroínas míticas para o palco ateniense. Medeia<sup>5</sup>, a feiticeira que mata seus próprios filhos; Hécuba<sup>6</sup>, a antiga rainha de Troia, que lamenta tudo o que perdeu; Fedra<sup>7</sup>, apaixonada por seu enteado, para citar apenas algumas protagonistas femininas conhecidas da obra do tragediógrafo. As versões dramáticas euripidianas das histórias de mulheres continuaram a cativar o público e a agir como ímãs de debates acadêmicos acalorados. Uma das principais questões a se considerar é se vemos suas ações como “heroicas” ou se as condenamos por violar as leis que regem o comportamento das mulheres na Grécia antiga. Afinal, Medeia é uma assassina, Hécuba uma troiana bárbara e Fedra uma suicida.

Nos palcos contemporâneos, essas complexas personagens femininas tendem a ser simpaticamente retratadas, mas, na Antiguidade, é menos provável que esse comportamento feminino transgressivo tenha encontrado simpatia junto aos espectadores antigos. Essa mudança dramática nas expectativas do público e nas respostas modernas a essas antigas protagonistas femininas interessa a estudiosos da recepção dos clássicos, a qual examina a longa e rica vida após a morte da Grécia e da Roma antigas. Em particular, essa mudança foi investigada por pesquisadores que trabalham com recepção de espetáculo, que se concentra na reencenação e adaptação do drama clássico nas artes performativas. A recepção chama a atenção para as camadas de interpretação, acumuladas ao longo dos séculos e que moldaram nossos pontos de vista sobre como um herói ou heroína trágicos devem agir. Esse processo

---

<sup>5</sup> A Medeia de Eurípides provou ser uma particular favorita do público moderno. As produções modernas tendem a retratar simpaticamente a heroína trágica como uma mulher movida pelas circunstâncias à sua decisão fatal de matar seus filhos. Assim, leituras feministas da história de Medeia dominam a história da representação dramática antiga e tendem a ser o tema em torno do qual novas versões criativas são produzidas, como na adaptação de 2016 de Kelly Harris, intitulada *The Book Club*. Nessa produção neozelandesa, o papel é compartilhado por todos os oito membros do clube do livro enquanto leem e reagem à antiga tragédia. Para mais informações sobre essa produção, ver: <<http://www.massey.ac.nz/massey/learning/departments/school-of-humanities/classical-world-new-zealand/theatre/kelly-harris.cfm>> (Acesso em 5/8/2019).

<sup>6</sup> Nos séculos XX e XXI, a Hécuba de Eurípides, como retratada em *As Troianas*, passou a incorporar as vozes de resistência e protesto contra violência, guerra e opressão nas artes performáticas. Para uma discussão sobre a recepção cinematográfica de Michael Cacoyannis da peça euripidiana, que promove essa leitura antiguerra, ver BAKOGIANNI, 2009 e 2015. Por outro lado, *Hécuba*, de Eurípides, em que a antiga rainha consegue, de fato, vingar a morte de seu filho Polidoro, dividiu o público moderno. Talvez isso possa ser explicado, pelo menos em parte, pela popularidade de sua representação como uma *mater dolorosa*, o que deixa o público moderno desconfortável com o enredo de vingança da peça, na qual Hécuba cega Polimestor e mata seus dois filhos com a ajuda do coro.

<sup>7</sup> *Fedra*, a versão de Jean Racine do *Hipólito* de Eurípides, provou ser popular entre os profissionais do teatro. Portanto, é mais provável que o público esteja familiarizado com a recepção de Racine, em vez do texto-fonte de Eurípides.

nos ajuda a questionar como o próprio conceito de heroísmo e tudo quanto isso acarreta mudou ao longo dos séculos.

A questão do heroísmo antigo e de nossa moderna compreensão e adaptação do conceito será abordada neste artigo com referência ao não tão conhecido drama euripídiano *Ifigênia em Áulis* (ca. 405 AEC)<sup>8</sup>, e a sua recepção cinematográfica pelo diretor greco-cipriota Michael Cacoyannis (1922-2011)<sup>9</sup>. Essa perspectiva comparativa é projetada para proporcionar uma lente dupla através da qual se pode examinar a questão sobre se as ações de Ifigênia na peça podem ser consideradas heroicas ou não. A peça dramatiza o mito do sacrifício de Ifigênia em Áulis, que apaziguou os deuses e permitiu que os gregos navegassem para Troia. Uma das principais questões de *Ifigênia em Áulis* é por que Ifigênia muda de ideia e decide morrer espontaneamente. Há fortes evidências para sugerir que o sacrifício voluntário de Ifigênia na peça de Eurípides é um afastamento do mito e da literatura anterior, onde ela foi retratada como uma vítima relutante<sup>10</sup>. Nem todos gostaram da abordagem inovadora de Eurípides em sua versão dramática dos eventos no acampamento grego em Áulis. O julgamento de Aristóteles em sua *Poética* (1454a, 31-33) foi de que o caráter de Ifigênia é inconsistente. Sua interpretação teve um impacto negativo na recepção subsequente da peça na Antiguidade, bem como nos tempos modernos. O entendimento de um espectador e/ou leitor sobre a mudança da atitude de Ifigênia determina se ele/ela vê sua personagem como uma vítima indefesa ou uma heroína trágica, cujo auto-sacrifício é o equivalente feminino da guerra.

### **Ifigênia de Cacoyannis: uma heroína moderna**

O retrato de Cacoyannis da heroína trágica de Eurípides em *Ifigênia* (1976-77) encoraja explicitamente os espectadores a sentir empatia com sua situação e a admirar seu heroísmo. No filme, ela é interpretada por Tatiana Papamoskou, que tinha apenas 12 anos quando o filme foi feito. Cacoyannis oferece aos espectadores, assim, uma heroína jovem e inocente, particularmente eficaz no meio do cinema, que privilegia o realismo. As mulheres antigas tendiam a se casar muito cedo, por isso o elenco de Cacoyannis também se encaixa no que sabemos dos costumes de casamento na Grécia antiga. Para consolidar essa visão de sua fonte antiga, o diretor acrescentou um longo prólogo, que incentiva ativamente os espectadores a se identificarem com Ifigênia. O público a vê pela primeira vez em Argos, com a mãe, lendo a carta do pai contendo as notícias falsas de seu casamento iminente com Aquiles. Ela parte alegremente em sua jornada para Áulis, acompanhada de sua mãe,

<sup>8</sup> A peça foi apresentada postumamente e muitos estudiosos acreditam que o texto, como chegou até nós, inclui acréscimos de dramaturgos posteriores. O lugar de *Ifigênia em Áulis* na obra de Eurípides foi reavaliado nas décadas finais do século XX e esse processo continua no século XXI. Os seguintes estudos se mostraram particularmente úteis durante o trabalho neste artigo: LUSCHNIG (1988), HOLMBERG LÜBECK (1993), ZEITLIN (1995), MICHELINI (1999-2000), KOVACS (2003), GURD (2005) e MICHELAKIS (2006).

<sup>9</sup> Cacoyannis também dirigiu outros dois filmes modelados em peças euripídianas: *Electra, a Vingadora* (1962) e *As Troianas* (1971).

<sup>10</sup> Para uma discussão sobre a apropriação do mito pela peça e sua relação com a literatura anterior, ver HOLMBERG LÜBECK (1993).

Clitemnestra, interpretada por Irene Papa, e do coro formado por seus criados e amigos. Na peça-fonte, a primeira entrada de Ifigênia corresponde à sua chegada ao acampamento do pai em Áulis. No filme, seu encontro com o pai é alegre, pelo menos da parte dela, justificando totalmente a afirmação de Clitemnestra de que ela é filha de seu pai. Clitemnestra observa com indulgência que, de todos os seus filhos, Ifigênia é quem tem um vínculo especial com o pai (ver Fig. 1). Em Eurípides, Clitemnestra menciona apenas que, de todos os seus filhos, Ifigênia o amava mais (*IA*, vv. 638-639). As palavras que ela usa para descrever a relação entre pai e filha no filme de Cacoyannis, “ιδιαιτέρη αδυναμία” (uma fraqueza especial)<sup>11</sup>, são particularmente adequadas. No filme, é o raciocínio de seu pai o primeiro passo no processo que culmina na mudança da atitude de Ifigênia. É porque ela ama tanto o pai que as palavras dele começam a causar uma mudança nela.

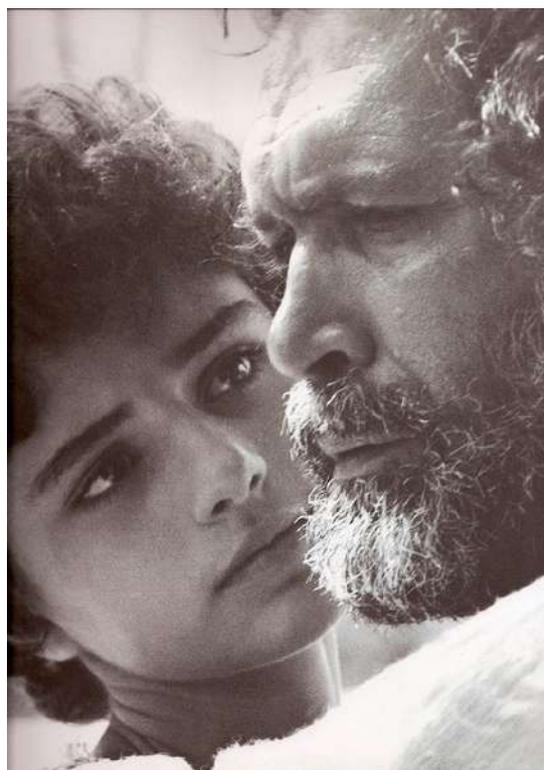


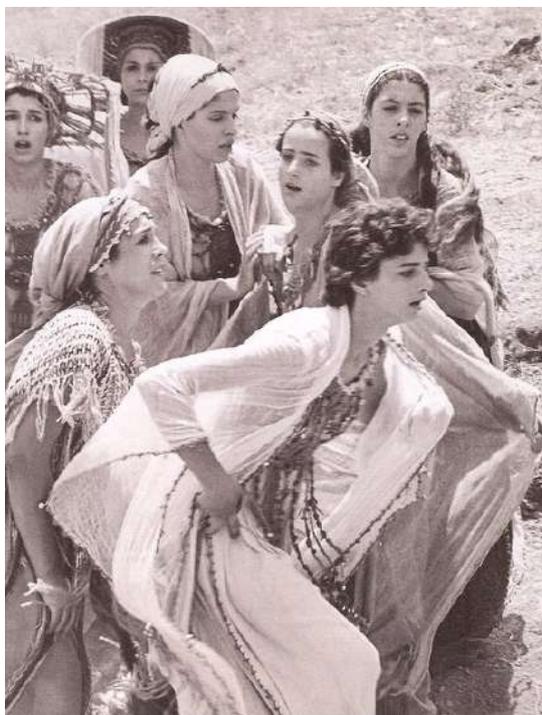
Fig. 1: Ifigênia e Agamêmnon  
© The Michael Cacoyannis Foundation

A cena entre pai e filha que se segue é, ao mesmo tempo, comovente e irônica; irônica no sentido de que Agamêmnon sabe qual será o destino de Ifigênia, enquanto ela inocentemente se preocupa com os perigos que ele enfrentará em combate. Nessa cena, Cacoyannis usa efetivamente o tema musical de Mikis Theodorakis para Ifigênia, para

<sup>11</sup> As passagens em inglês do texto de Eurípides e também do filme de Cacoyannis, tal qual traduzidas por Bakogianni, serviram de base para as traduções para o português (N. T.).

ênfatizar sua inocência infantil<sup>12</sup>. Isso atormenta Agamêmnon, que tenta esconder suas emoções, sendo ríspido e retraído, mas isso só leva Ifigênia a suspeitar de que há algo errado. Ela conhece bem o pai. Durante toda essa cena, ela continua chamando-o de “πατέρα” (pai), destacando sua relação familiar<sup>13</sup>.

Quando Clitemnestra descobre a verdade sobre a real razão pela qual Agamêmnon convocou Ifigênia a Áulis, ela tenta convencer o marido a mudar de ideia usando sua arma mais forte, o poder de suas palavras. Em *Ifigênia*, quando todo o resto falha, ela chega a atacá-lo fisicamente. No filme, diferentemente de em Eurípides, Ifigênia não está presente durante a violenta discussão de seus pais, o que serve para destacar ainda mais a sua inocência. Ela foge (ver Fig. 2), mas um grupo de soldados gregos a caça e a arrasta de volta ao acampamento de seu pai. Sua tentativa de fuga é outro dispositivo de enredo que Cacoyannis emprega para tornar Ifigênia mais simpática ao público, que vê os eventos através de seus olhos durante a cena da perseguição. Os espectadores compartilham sua desorientação e desespero. A câmera gira vertiginosamente, enquanto a jovem assustada corre pela floresta tentando se esconder.



**Fig. 2:** A fuga de Ifigênia  
© The Michael Cacoyannis Foundation

<sup>12</sup> O tema musical de *Ifigênia* é suave e lírico. É suavemente tocado por instrumentos de cordas e de sopro de madeira. Desse modo, possui diversas características que foram rotuladas com o estereótipo de “femininas” na história da música cinematográfica. Sou grata a Stella Voskaridou pela discussão sobre a trilha sonora de *Ifigênia* (2013, p. 268).

<sup>13</sup> Em Eurípides, na cena entre pai e filha (v. 631-680), Ifigênia usa a palavra “πατήρ” (pai) e suas derivadas nove vezes (duas contestadas). Cacoyannis está, portanto, seguindo os passos do antigo tragediógrafo. Para o público moderno, o apelo da visão de que existe um vínculo especial entre pais e filhas é particularmente forte.

Retornando à força ao seu pai, Ifigênia implora que ele não a mate. Suas palavras inconscientemente espelham as de sua mãe, mas seu tom é menos agressivo, como convém à sua idade. A princípio, Agamêmnon tenta se afastar dela e escapar de suas palavras, como fez com Clitemnestra, mas, finalmente enlouquecido pela culpa, ele reage violentamente. Ele agarra Ifigênia e grita que não tem escolha. Ifigênia corre para os braços de sua mãe, com Agamêmnon a perseguindo (ver Fig. 3), e acaba prostrada no chão. Agamêmnon estende a mão para sua filha, tentando atravessar o abismo que agora os separa, mas ela fecha os olhos, expulsando-o, e ele sai derrotado, mas ainda determinado a prosseguir com o sacrifício.



**Fig. 3:** Agamêmnon tenta separar mãe e filha  
© The Michael Cacoyannis Foundation

O Agamêmnon de Cacoyannis não é motivado pela profecia de Calcas de que Ártemis exigia o sacrifício ou por qualquer senso de piedade. Fora dos muros do recinto de Agamêmnon, há uma ameaça poderosa que supera quaisquer considerações familiares: o exército grego liderado por Odisseu. No texto-fonte, o exército é uma presença fora do palco, mas há referências aos *éros* dos soldados enlouquecidos, que desejam navegar para a guerra (ver Fig. 4)<sup>14</sup>. No filme, eles nunca estão fora de vista, tornando visível a ameaça

<sup>14</sup> Aquiles diz que o exército é dirigido por um *éros* divinamente inspirado para a expedição (*IA*, v. 808-809). Agamêmnon reforça essa visão quando diz que o desejo do exército pela expedição foi inspirado por Afrodite (*IA*, v. 1263). Ver também MICHELINI, 1999-2000, p. 52-53.

invisível que o exército representa na peça<sup>15</sup>. O grito angustiado de Agamêmnon de “Δε μπορώ, τίποτα δεν μπορώ!” (Não posso, não posso fazer nada!) está enraizado em seu medo real da ameaça da multidão agitada que ele mal consegue controlar<sup>16</sup>. Sua ambição de liderar o exército grego contra Troia o torna impotente para fazer outra coisa que não se submeter à vontade do exército, que é manipulado pelo astuto Odisseu<sup>17</sup>. No filme de Cacoyannis, quando os soldados descobrem a verdade sobre a convocação de Ifigênia a Áulis, eles apoiam de forma prolixa e com entusiasmo o sacrifício. No filme, os medos de Agamêmnon são, portanto, totalmente justificados.



Fig. 4: O exército grego exige que eles naveguem para a guerra  
© The Michael Cacoyannis Foundation

O heroísmo do Aquiles de Cacoyannis e sua disposição em sacrificar a própria vida tornam-se o próximo passo crucial no processo que leva, inexoravelmente, à mudança das vontades de Ifigênia. Em um afastamento radical de Eurípides, o jovem herói de Cacoyannis está genuinamente comprometido em ajudar mãe e filha. O público é testemunha enquanto ele tenta fazer o exército mudar de ideia sobre o sacrifício. No entanto, suas próprias tropas atiram pedras contra ele e se recusam a obedecê-lo quando ele declara sua intenção de defender Ifigênia. Essa é outra cena em que Cacoyannis privilegia seu público, mostrando-lhes os espaços fora de cena da tragédia grega, e modela como o público vê os eventos que se seguem<sup>18</sup>. Aquiles está sangrando quando surge para informar Clitemnestra sobre o

<sup>15</sup> Em contrapartida, Eurípides deixa espaço para a ambiguidade, uma vez que o público nunca vê o exército, como observa McDonald (1983, p. 144).

<sup>16</sup> McDonald o rotula como “uma prostituta” que se vende para ganhar sua posição como líder do exército grego (1983, p. 135). Sua decisão tem um impacto maior sobre sua filha, que é quem paga o preço por sua ambição.

<sup>17</sup> Para uma discussão aprofundada sobre o papel do exército em *Ifigênia*, de Cacoyannis, ver BAKOGIANNI, 2013b.

<sup>18</sup> Sobre o impacto do espaço fora do palco nos personagens da peça, ver GAMEL (1999, p. 323).

resultado de sua tentativa de alterar o curso dos eventos<sup>19</sup>. Aos olhos de Ifigênia, ele é o destemido protetor pelo qual ela clamara antes, sem nenhuma real esperança de que alguém fosse aparecer. Em Eurípides, ele é menos diretamente heroico (MCDONALD, 1983, p. 156). Como Cacoyannis retrata o que se segue é a chave para entender sua leitura do texto-fonte. Os jovens protagonistas lentamente se voltam um para o outro e a recatada Ifigênia timidamente levanta o olhar e mira profundamente os olhos de Aquiles. A ação pausa por um instante, enquanto eles se encaram fixamente. Cacoyannis sugere que Ifigênia e Aquiles experimentam uma atração instantânea<sup>20</sup>. Isto, juntamente com a aparição de um grupo de soldados liderados por Odisseu, chegando para levar Ifigênia ao altar de sacrifícios, muda o ânimo da jovem protagonista.

### O sacrifício de Ifigênia: morrendo por amor, morrendo pela Grécia

É por amor a seu pai e a Aquiles que a Ifigênia de Cacoyannis conclui que é melhor morrer voluntariamente, pois ela não pode evitar a morte. O recinto de Agamêmnon é cercado por soldados durante o filme, acrescentando mais peso aos seus medos. A presença deles reforça o perigo que representam, caso o Atrida tentasse impedir o sacrifício de Ifigênia<sup>21</sup>. Cacoyannis destaca a força dos vínculos emocionais que motivam a mudança de atitude de Ifigênia, e não seu medo do exército, tornando-a mais heroica aos olhos do público moderno. Por fim, ela muda de ideia por amor, amor por sua família e amor por Aquiles. A força de sua coragem é salientada pelas nobres notas musicais que Theodorakis compôs para essa cena. Ela caminha em direção aos soldados enviados para acompanhá-la até o altar, enquanto Clitemnestra e Aquiles recuam diante dela. Nesse momento, ela é mais forte do que os dois e uma noiva adequada para o maior guerreiro grego, como Aquiles se tornará em Troia. A ironia, naturalmente, é que o sacrifício de Ifigênia permite a busca de Aquiles por *kléos* (glória/boa reputação), que resulta em sua morte precoce. Ifigênia pede seu véu e coroa. Cacoyannis presta homenagem à bravura de Ifigênia, mas ele também mina a retórica pan-helênica que ela usa: “Μιας και η Ελλάδα θέλει την ζωή μου της την δίνω” (Como a Grécia exige a minha vida, eu a dou). Ela está ecoando a retórica que seu pai usou anteriormente para convencê-la. Sua ingênua aceitação, no entanto, serve apenas para destacar sua inocência, não diminuindo seu heroísmo.

<sup>19</sup> Cacoyannis visualiza uma cena que só é relatada em sua fonte antiga. Em Eurípides, Aquiles informa Clitemnestra desse incidente em uma rápida troca de *stichomythía* (v. 1345-68), indicativo de sua agitação e da urgência da situação. Na peça, há pelo menos a possibilidade de Aquiles ter exagerado a força da oposição ou de ter lidado mal com a situação. Na recepção de Cacoyannis, não existe essa possibilidade. Michelini acredita na veracidade do relato de Aquiles (1999-2000, p. 48), assim como Kovacs (2003, p. 97).

<sup>20</sup> Rabinowitz acredita que Ifigênia se apaixona por Aquiles no texto-fonte. Seus sentimentos por ele explicam, pelo menos em parte, sua mudança de atitude (1993, p. 46-47). Foley também está convencido de que Aquiles é atingido por “um genuíno éros por sua noiva” (1985, p. 75). Ao fazer Aquiles retribuir o amor, Cacoyannis impregna a cena com uma sensibilidade romântica que falta à fonte antiga (BAKOIANNI, 2013a, p. 229).

<sup>21</sup> Alguns estudiosos clássicos concordam com essa avaliação da situação no texto-fonte. O exército não permitiria que Ifigênia escapasse do acampamento agora que ela está entre eles (HOSE, 2008, p. 225). Sobre a visão de que o medo de Agamêmnon do exército é exagerado, ver LUSCHNIG (1988, p. 119), ARROWSMITH (1978, p. xi) e CONACHER (1967, p. 256).

Cacoyannis viu a *Ifigênia em Áulis* de Eurípides através do prisma de eventos políticos na Grécia moderna e em sua ilha natal, Chipre. Nas duas décadas em que produziu suas três recepções cinematográficas das peças de Eurípides, a Grécia vivenciou agitações políticas, o colapso da democracia e uma junta militar (1967-1974), enquanto Chipre passava por crise após crise, até a invasão turca que dividiu a ilha em duas. A agitação na arena política grega, e mais amplamente na sociedade, no período entre 1961 e 1975, permeia o filme de Cacoyannis. O diretor retrata o acampamento grego em *Ifigênia* como um lugar onde a dinâmica do poder muda constantemente e o exército é chamado a desempenhar um papel importante na determinação do contexto de liderança, assim como ocorreu na vida real na Grécia moderna. A crise em Chipre, ilha natal de Cacoyannis, foi precipitada pela descoberta de petróleo na costa da ilha de Thassos (1973-74), o que levou a Turquia a prontamente reivindicar os direitos de perfuração no Mar Egeu. A resposta da ditadura grega foi interferir nos assuntos internos de Chipre. A junta militar seguiu essa política de intervenção desde que assumiu o poder. Essa política alienou a Turquia e as relações diplomáticas entre os dois países se deterioraram nesse período. As políticas agressivamente irredentistas da ditadura grega colocaram o Arcebispo Makarios, chefe do governo cipriota, em uma posição insustentável. A junta tentou incitar um golpe na ilha em julho de 1974 e foi feito um atentado à vida de Makarios (KOLIOPOULOS e VEREMIS, 2002, p. 301-305). Esse foi o começo do fim da curta e independente República do Chipre. A Turquia invadiu no dia 20 de julho e ocupou a metade norte da ilha. A guerra entre Grécia e Turquia foi evitada por pouco, mas a questão de Chipre permanece em aberto até hoje.

Natural de Chipre, Cacoyannis foi profundamente afetado por esses eventos e decidiu retornar à ilha em setembro de 1974, a fim de registrar os eventos à medida que eles se desenrolavam. Seu documentário *Attila 74* (1975) capturou em filme a tragédia moderna de Chipre. Em seu documentário, ele examinou as causas que levaram à invasão, mas as cenas mais poderosas e emocionantes surgiram de suas visitas aos campos de refugiados. Ele registrou testemunhos oculares da experiência de deslocamento e exílio. Cacoyannis concentrou-se particularmente no sofrimento e na dor de mães e filhos, alguns dos quais estavam desaparecidos ou mortos. Em seu documentário, estes se tornaram símbolos do destino da própria Chipre. As correlações com o filme *Ifigênia*, feito menos de três anos depois, são impressionantes. O segundo retrato de Cacoyannis de Clitemnestra como uma mãe enlutada, cuja filha é sacrificada no altar das ambições irredentistas de políticos corruptos, espelha a real tragédia de sua ilha natal. As cenas em que Clitemnestra lamenta o destino de sua filha lembram as entrevistas de Cacoyannis com mães enlutadas em *Attila 74*. Para Cacoyannis, Ifigênia passou a simbolizar Chipre. Em 1974, Chipre era uma nação muito jovem, como a jovem sacrificada no filme. A angústia palpável de Clitemnestra no filme ecoa a das mães de Chipre que perderam seus filhos. Cacoyannis reforçou e aprimorou a dimensão política do drama de Eurípides, interpretando-o como uma acusação das ambições irredentistas e do sofrimento que causam. Esse é um aspecto da peça que vem recebendo crescente atenção nos estudos clássicos. Carter a caracterizou como “um drama

político no sentido moderno mais puro dessa palavra” (2007, p. 69). Ao reforçar a dimensão política do drama, Cacoyannis convida a uma reavaliação desses elementos no texto-fonte<sup>22</sup>.

Em *Ifigênia em Áulis*, o uso da retórica pan-helênica por Ifigênia é muito mais ambíguo. A construção retórica dos bárbaros no leste como uma ameaça remonta às guerras persas<sup>23</sup>. A retórica pan-helênica de Agamêmnon e Menelau, que Ifigênia também adota, desempenha essas construções ideológicas dos bárbaros como inimigos naturais da Grécia. Durante a Guerra do Peloponeso, a Pérsia aumentou sua esfera de influência, incentivando a continuação do conflito entre as duas principais cidades-Estado da Grécia. À medida que a guerra chegava ao seu fim, as ideias pan-helênicas ressurgiram. No século V AEC, o conceito de pan-helenismo era entendido como a unificação de muitas cidades-Estado da Grécia contra um inimigo externo, como o Império Persa (MICHELINI, 1999-2000, p. 55). Nos Jogos Olímpicos de 408 AEC, o sofista Górgias fez um discurso pan-helênico empolgante, exortando os gregos a esquecer suas diferenças e a se unir contra seu inimigo comum, os bárbaros persas (GAMEL, 1999, p. 326). A guerra contra Troia forneceu o modelo perfeito para uma expedição pan-helênica, portanto a exploração desse conceito por Eurípides dentro de sua estrutura mítica é certamente tópico. No século que se seguiu, Alexandre, o Grande, viu-se como um segundo Aquiles e cooptou o mito da Guerra de Troia para reunir apoio para sua expedição contra o Império Persa. Localizando Cacoyannis em seu próprio contexto histórico e político<sup>24</sup>, destaca-se como o diretor minou a validade de seu exemplo mítico, descrevendo os discursos pró-guerra como nada mais do que uma retórica vazia, projetada para enganar uma jovem inocente e justificar seu assassinato<sup>25</sup>.

Na peça, o apelo de Ifigênia aparece nos versos 1211-1252, mas nos versos 1368-1401 ela muda de ideia. Essa mudança de atitude é central para qualquer interpretação da peça. Ao focalizar os aspectos políticos da peça, Cacoyannis explica a mudança de atitude de Ifigênia como motivada por seu amor e compaixão por seu pai, que está sendo pressionado por Calcas, por Odisseu e pelo exército grego a sacrificá-la no altar da ambição masculina e do desejo grego pela guerra. A presença visível do exército e do demagogo Odisseu no filme adiciona peso tangível aos medos de Agamêmnon quanto às repercussões. Ele acredita que, se ousar recusar, ele e sua família serão mortos pelo exército grego, ansioso por navegar para Troia e pôr as mãos no lendário ouro daquela cidade. Rabinowitz

<sup>22</sup> A interpretação política da peça também domina sua história recente de atuação.

<sup>23</sup> Para uma discussão aprofundada desse fenômeno, ver BRIDGES, HALL e RHODES (2007).

<sup>24</sup> Cacoyannis optou por não retornar à Grécia enquanto a ditadura militar permaneceu no poder (1967-1974). A segunda parte de sua trilogia euripídica, *As Troianas*, foi filmada na Espanha, em uma época em que seu antigo texto-fonte foi banido na Grécia, porque não se encaixava na versão gloriosa da história grega que os coronéis queriam promover (BAKOIANNI, 2015, p. 294).

<sup>25</sup> A proposta de união de Chipre com a Grécia foi expressa em termos de retórica pan-helênica, enquanto a Turquia era representada como o leste bárbaro (seu território costumava fazer parte do Império Persa, que ameaçava as cidades-Estado da Grécia do século V). Cacoyannis revela os perigos inerentes a essa retórica em *Ifigênia*. Em *Attila 74*, Cacoyannis argumenta que o preço dessa retórica, perseguida agressivamente pela junta militar, era uma Chipre dividida. No filme, o preço da guerra é o sacrifício de uma menina inocente, motivado pela ganância dos gregos pelo ouro de Troia (CACOYANNIS In SIAFKOS, 2009, p. 213-215). Na recepção cinematográfica de Cacoyannis, os líderes gregos são governados pela ambição, e a decisão de Agamêmnon de sacrificar sua filha é motivada por seu desejo de liderar o exército contra Troia. Zeitlin argumenta que Eurípides reduz esse tipo de retórica pan-helênica no texto-fonte (1995, p. 190).

argumenta que Ifigênia não tem “alternativa significativa” (1993, p. 47) na peça-fonte, e que seu sacrifício reforça o *status quo*, tornando-a menos transgressora do que outras heroínas euripidianas<sup>26</sup>. A ênfase de Cacoyannis em seu heroísmo, no entanto, serve para destacar outra vertente do drama antigo, no qual a preocupação de Ifigênia com uma boa morte a leva a emular aspectos do comportamento heroico masculino, espelhando a obsessão de Aquiles por *kléos* na *Iliada*<sup>27</sup>. Mesmo essa suposição parcial de características masculinas teria incomodado o público antigo, mas também serve para desestabilizar uma visão em preto e branco de Ifigênia como simplesmente uma vítima das circunstâncias.

A Ifigênia de Cacoyannis adota a retórica pan-helênica que seu pai usa para convencê-la de que seu sacrifício beneficiará toda a Grécia. Em sua inocência, ela não tem conhecimento dos motivos mais sombrios que sustentam essa retórica: o desejo por poder de seu pai e de Odisseu, o desejo do exército por ouro e o desejo de Calcas por vingança contra Agamêmnon por seu envolvimento na matança do cervo sagrado. Ela também se apaixonou pelo jovem Aquiles e não deseja impedi-lo de conquistar a glória no campo de batalha. Ela conforta a mãe e corajosamente parte para o altar, mas Clitemnestra se recusa a ser consolada, pois, para ela, o sacrifício de Ifigênia não passa de um ato desleal de assassinato. Cacoyannis racionaliza, assim, seu texto-fonte, tornando a escolha de Ifigênia mais compreensível para um público moderno e a transformando em uma mártir feminina (ver Fig. 5).



**Fig. 5:** O sacrifício de Ifigênia  
© The Michael Cacoyannis Foundation

<sup>26</sup> Ver também WILKINS para sua discussão sobre Ifigênia (1990, p. 181-184, 186 e 189-190).

<sup>27</sup> Várias mulheres “más” da tragédia grega assumem características masculinas, incluindo, talvez as mais famosas, Medeia e Clitemnestra.

Muitos estudiosos acreditam que o final da peça, como sobreviveu, é uma adição posterior ao texto. Clitemnestra é comunicada por um mensageiro enviado por seu marido que Ártemis interveio no último momento e substituiu a filha por um cervo. Agamêmnon repete essa história, mas Clitemnestra permanece cética (*IA*, v. 1615-1618). Muitas produções modernas optam por um final trágico em que Ifigênia morre, o que a torna a primeira vítima da Guerra de Troia. Essa interpretação do drama antigo é indicativa da radicalização da tragédia grega no século XX e de sua apropriação em apoio a uma agenda liberal antiguerra (HALL, 2004, p. 18-26). Não há resgate no final do filme de Cacoyannis. Ifigênia morre. Ironicamente, o vento já está soprando quando Ifigênia sobe os degraus até o altar. Ela grita e tenta escapar, mas é atacada por Calcas e seus criados. Agamêmnon sobe a colina correndo para tentar ajudá-la, mas um *close-up* em seus olhos revela que já é tarde demais<sup>28</sup>. Ifigênia é vista pela última vez cercada por névoa. Sua hesitação de última hora no filme não diminui seu heroísmo, ao contrário, faz com que pareça mais humana: ela é uma menina jovem que quer viver, principalmente depois que percebe que sua morte não é necessária para garantir que os ventos soprem. As alterações de Cacoyannis aproximam sua recepção do que o público moderno espera de uma tragédia grega, uma heroína que se sacrifica, superando seu medo e morrendo heroicamente. O papel simbólico de Ifigênia como primeira vítima da Guerra de Troia é, portanto, enfatizado no filme. Para Cacoyannis, a história é sobre a tragédia de uma família destruída pela ambição política e também sobre uma nação mergulhada em uma guerra, que exigirá inúmeras outras vidas. O texto dramático de Eurípides, por outro lado, desafia continuamente as expectativas do público e deixa muitas perguntas sem resposta.

## Conclusão

Cacoyannis acreditava ter uma relação especial com Eurípides, a quem ele considerava o mais moderno e relevante dos três tragediógrafos gregos antigos. Ao falar no Simpósio Internacional de Delfos, em 1981, ele declarou que sentia uma afinidade especial por Eurípides porque “toda a sua atitude em relação à guerra, à religião, às relações humanas está muito mais próxima de nós hoje” (TRYPANIS *et al.*, 1984, p. 214)<sup>29</sup>. Em sua opinião, Eurípides era um pacifista que condenava a guerra em suas peças e é essa interpretação antiguerra que forma e molda *Ifigênia* de Cacoyannis, assim como seu filme anterior, *As Troianas* (BAKOIANNI, 2015, p. 291-293). Deve-se notar que o diretor greco-cipriota não estava sozinho ao sustentar essa visão nas décadas de 1960 e 1970<sup>30</sup>. Continua sendo uma

<sup>28</sup> Cf. MACKINNON, que argumenta que Cacoyannis deixou o final em aberto (1986, p. 91). Em uma entrevista em 2004 com Thodoris Koutsogiannopoulos, Cacoyannis afirmou categoricamente que Ifigênia morre em seu filme e que o mito de seu milagroso resgate estava enraizado na culpa do exército pelo envolvimento no assassinato. Incluído entre os extras do DVD (2006).

<sup>29</sup> Sobre o apelo moderno de Eurípides, ver também WALTON (2010).

<sup>30</sup> Carter argumenta que essa é uma visão anacrônica dos dramas de Eurípides (2007, p. 134).

interpretação popular das peças de guerra de Eurípides no palco nos séculos XX e XXI<sup>31</sup>. Isso transformou radicalmente a sina de *As Troianas* de Eurípides, de uma peça que raramente foi apresentada, para uma encenada repetidamente como uma peça de protesto contra os conflitos contemporâneos. Essa também tem sido a tendência dominante na história da apresentação de *Ifigênia em Áulis*, embora esse drama tardio nunca tenha correspondido à popularidade ou frequência das produções antiguerra de *As Troianas*.

Cacoyannis gostava de chamar a atenção para suas conexões com Eurípides e, em muitas entrevistas ao longo de sua vida, promoveu seus filmes como fiéis ao espírito da tragédia antiga. Ele proclamou abertamente sua dívida com Eurípides nos créditos finais de todas as suas três recepções cinematográficas. A interpretação de Cacoyannis da obra de Eurípides, no entanto, foi moldada pela história turbulenta da Grécia moderna e de Chipre, sua ilha natal, no século XX (BAKOGIANNI, 2017a, p. 178). Das muitas possíveis possibilidades contidas nos antigos textos dramáticos, ele escolheu leituras particulares dos três dramas antigos que selecionou para adaptação na mídia do cinema. Em *Ifigênia*, ele se concentrou nos aspectos políticos da peça e desconsiderou a causa divinamente inspirada que desempenha um papel tão importante no drama antigo. No final de seu filme não há intervenção divina. O filme termina com Irene Papa, como Clitemnestra, observando a frota grega navegando para Troia. Seus olhos cheios de ódio prenunciam sua futura vingança e o assassinato de Agamêmnon, o que nos leva de volta, em um círculo completo, à *Electra, a vingadora*, de Cacoyannis (1962), e ao prólogo que ele acrescentou, no qual a plateia testemunha o envolvimento de Clitemnestra no assassinato de seu marido<sup>32</sup>.

Cacoyannis transformou a instabilidade textual de *Ifigênia em Áulis* em vantagem<sup>33</sup>. Ele preencheu as lacunas e reparou as frestas, oferecendo ao público uma interpretação muito pessoal do antigo texto-fonte, enquanto, simultaneamente, declarava sua devoção apaixonada por Eurípides. *Ifigênia* contém o prólogo adicionado mais longo, mais de meia hora de material adicionado, antes de o filme retratar o início do texto dramático, tal como sobreviveu. No prólogo de Cacoyannis, o espectador testemunha o exército grego entediado e indisciplinado, a morte do cervo sagrado, as animosidades pessoais e manobras políticas no acampamento grego, tudo o que contrasta com a vida doméstica idílica das mulheres da casa real dos Atridas. O objetivo declarado de Cacoyannis poderia ter sido a fidelidade, mas, na terminologia da Recepção dos Clássicos, o que ele realmente ofereceu ao público contemporâneo foi uma “intervenção”, definida por Lorna Hardwick como o ato criativo de “retrabalhar a fonte para criar uma crítica política, social ou estética da sociedade

<sup>31</sup> *Women of Troy*, de Katie Mitchell (apresentada no Teatro Nacional de Londres durante a temporada 2007-2008), e *Trojan Women* (no The Gate em Londres, em 2012) em uma versão de Caroline Bird, são dois exemplos dessa tendência na recepção histórica da peça. Para a natureza anacrônica dessa visão da tragédia de Eurípides, ver MILLS (2010).

<sup>32</sup> Esse também é o cumprimento de seu aviso a Agamêmnon durante a briga em *Ifigênia*: “Se você voltar, eu estarei esperando, meu ódio como uma cobra venenosa”.

<sup>33</sup> De acordo com David Kovacs, que produziu a edição de 2002 da peça para The Loeb Classical Library: “o número de versos suspeitos por um estudioso ou outro de serem interpolados é muito maior aqui do que em qualquer outra tragédia grega” (2002, p. 157). Ver também RIBEIRO JR. (2010, p. 57-91): <<https://doaj.org/article/1da941066524415e939eaca1dc925d11>>.

receptora” (2003, p. 9). Sua reivindicação por autenticidade é uma máscara por trás da qual oculta uma interpretação muito particular do texto-fonte que transformou Ifigênia em uma heroína greco-cipriota moderna<sup>34</sup>. Pantelis Michelakis descarta *Ifigênia* como “melodrama” (2013, p. 140)<sup>35</sup>, mas isso não faz jus ao filme de Cacoyannis, que atrai o público precisamente por causa de suas ressonâncias políticas modernas. Sua reinterpretação política dos três dramas antigos, os quais adaptou, fazia parte de sua estratégia geral para modernizar as histórias antigas e armar o poder do luto como um ato de resistência (BAKOIANNI, 2015, p. 310-311).

Michael Cacoyannis reformula o mundo trágico altamente ambíguo de Eurípides em um universo cinematográfico claramente definido de heróis/heroínas e vilões/vilãs (BAKOIANNI, 2017a, p. 172-175). Em seu *Ifigênia*, a heroína homônima e sua mãe são apresentadas com simpatia, enquanto o mundo masculino do acampamento grego de Áulis está cheio de intrigas políticas e violência latente. O diretor e seus colaboradores manipulam o público para tomar o partido de Clitemnestra e Ifigênia contra Agamêmnon e seu mundo masculino de política e guerra. A adaptação cinematográfica de Cacoyannis é uma poderosa acusação da ambição irredentista masculina e de suas trágicas consequências para mulheres e crianças. Sua Ifigênia é uma heroína greco-cipriota moderna extremamente simpática. Como Lorna Hardwick argumentou de forma persuasiva, podemos utilizar a recepção “para recuperar aspectos da fonte que foram marginalizados” (2003, p. 4). A *Ifigênia em Áulis* de Eurípides é uma peça altamente complexa, que teve um histórico de recepção muito variado. Sua Ifigênia, contudo, não precisa ser a vítima ou a heroína, ela pode ser as duas coisas. A peça permite uma multiplicidade de interpretações. Foi o meu trabalho na recepção de Cacoyannis que me ajudou a apreciar completamente a complexidade do caráter de Ifigênia na peça de Eurípides. Nesse caso, todas as estradas não levam a Roma, mas à tragédia grega.

---

<sup>34</sup> MacKinnon argumenta que as mensagens políticas dos três filmes são apenas parcialmente mascaradas (1986, p. 74). Cacoyannis reconheceu publicamente sua dívida com Eurípides, mascarando sua reinterpretação política do material antigo a serviço de uma agenda liberal e antiguerra. Outros cineastas adotaram uma abordagem diferente, minimizando suas dívidas com a Grécia antiga, enfatizando as ressonâncias modernas das histórias clássicas. Para uma discussão dessas respostas cinematográficas criativas, ver BAKOIANNI (2017b) e BAKOIANNI; APOSTOL (2008).

<sup>35</sup> Karalis também critica *Ifigênia* por ter sido infundida com “a estética de Hollywood do grande espetáculo” (2002, p. 183).

## Filmografia

CACOYANNIS, M. *Trilogy: Iphigenia, the Trojan women, Electra*. Collector's Deluxe Edition, Greece: Audio Visual Enterprises, S.A., 2006.

## Bibliografia

ARROWSMITH, W. 'Editor's Foreword', in *Euripides Iphigenia at Aulis*. W. Arrowsmith (Ed.). Trans. W. S. Merwin and G. E. Dimock, Jr.. New York: Oxford University Press, v-xiii, 1978.

BAKOIANNI, A. Voices of resistance: Michael Cacoyannis' *The Trojan women* (1971)'. *The Bulletin of the Institute of Classical Studies* 52, 2009, p. 45-68.

\_\_\_\_\_. 'Annihilating Clytemnestra: the severing of the mother-daughter bond in Michael Cacoyannis' *Iphigenia* (1977)', in *Ancient Greek women in film*. K. P. Nikoloutsos (Ed.). Oxford: Oxford University Press, 2013a, p. 207-233.

\_\_\_\_\_. 'Who rules this nation? (Ποιός κυβερνά αυτόν τον τόπο;): political intrigue and the struggle for power in Michael Cacoyannis' *Iphigenia* (1977)', in *Dialogues with the past: classical reception theory and practice*. A. Bakogianni (Ed.). London: Institute of Classical Studies, 2013b, p. 225-249.

\_\_\_\_\_. 'The anti-war spectacle: denouncing war in Michael Cacoyannis' Euripidean trilogy', in *War as spectacle: Ancient and Modern perspectives on the display of armed conflict*. A. Bakogianni and V. M. Hope (Eds.). London: Bloomsbury Academic, 2015, p. 291-311.

\_\_\_\_\_. 'Hollywood meets art-house cinema: Michael Cacoyannis' "Hybrid" Euripidean trilogy', in *A companion to Ancient Greece and Rome on screen*. A. J. Pomeroy (Ed.). Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2017a, p. 163-181.

\_\_\_\_\_. 'The Ancient world is part of us: Classical tragedy in Modern film', in *A companion to Ancient Greece and Rome on screen*. A. J. Pomeroy (Ed.). Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2017b, p. 467-490.

BAKOIANNI, A.; APOSTOL, R. 'Introduction: face to face - locating Classical receptions on screen', in *Locating Classical receptions on screen: masks, echoes, shadows*. R. Apostol and A. Bakogianni (Ed.). New York: Palgrave, 2018, p. 1-16.

BRIDGES, E.; HALL, E.; RHODES, P. J. (Eds.). *Cultural responses to the Persian wars: Antiquity to the third millennium*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

CARTER, D. M. *The politics of Greek tragedy*. Exeter: Bristol Phoenix, 2007.

CONACHER, D. J. *Euripidean drama: myth, theme and structure*. Toronto: University of Toronto Press, 1967.

GAMEL, M. K. 'Introduction to *Iphigenia at Aulis*', in *Women on the edge: four plays by Euripides*. Ed. and trans. R. Blondell, M. K. Gamel, N. Sorkin Rabinowitz, B. Zweig. New York and London: Routledge, 1999, p. 305-326.

- GURD, S. A. *Iphigenias at Aulis: textual multiplicity, radical philology*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2005.
- HALL, E. 'Introduction: why Greek tragedy in the late twentieth-century?', in *Dionysus since 69: Greek tragedy at the dawn of the third millennium*. Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 1-46.
- HARDWICK, L. *Reception studies, Greece and Rome: new surveys in the Classics* 33. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- HOLMBERG LÜBECK, M. *Iphigenia Agamemnon's daughter: A study of Ancient conceptions in Greek myth and literature associated with the Atrides*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1993.
- HOSE, M. *Euripides: der Dichter der Leidenschaften*. München: C. H. Beck, 2008.
- KARALIS, V. *A history of Greek cinema*. New York: Continuum, 2012.
- KOLIOPOULOS, J. S.; VEREMIS, T. M. *Greece: the Modern sequel. From 1821 to the present*. London: Hurst & Company, 2012.
- KOVACS, D. 'Introduction', in Euripides, *Bacchae, Iphigenia at Aulis, Rhesus*. D. Kovacs, (Ed.). Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press, 2002.
- \_\_\_\_\_. 'Towards a reconstruction of *Iphigenia Aulidensis*', *JHS* 123, 2003, p. 77-103.
- LUSCHNIG, C. A. E. *Tragic aporia: a study of Euripides' Iphigenia at Aulis*. Ramus Monographs 3. Berwick, Victoria: Aureal Publications, 1988.
- MCDONALD, M. *Euripides in Cinema: the heart made visible*. Philadelphia: Centrum, 1983.
- MACKINNON, K. *Greek tragedy into film*. London: Croom Helm, 1986.
- MICHELAKIS, P. *Euripides: Iphigenia at Aulis*. London: Duckworth, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Greek tragedy on screen*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- MICHELINI, A. N. 'The expansion of myth in Late Euripides: *Iphigenia at Aulis*', *Illinois Classical Studies* 24-25: *Euripides and tragic theatre in the late fifth century, 1999-2000*, p. 41-57.
- MILLS, S. 'Affirming Athenian action: Euripides' portrayal of military activity and the limits of tragic instruction', in *War, democracy and culture in Classical Athens*. D. M. Pritchard (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 163-183.
- RIBEIRO JR., W. A. 'The authors of Euripides' *Iphigenia at Aulis*', *Codex: Revista de Estudos Clássicos* 2.2., 2010, p. 57-91.
- SIAFKOS, C. *Michael Cacoyannis: in a first appearance*. Athens: Psychogios Publications S. A, 2009.
- SORKIN RABINOWITZ, N. *Anxiety veiled: Euripides and the traffic in women*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.
- TRYPANIS, K. et al. *Le théâtre antique de nos jours: Symposium International à Delphes (18-22 août 1981)*. Athens: Centre culturel européen de Delphes, 1984.
- VOSKARIDOU, S. 'Cacoyannis' trilogy: out of the spirit of music', in *Dialogues with the past: Classical reception theory and practice*. A. Bakogianni (Ed.). London: Institute of Classical Studies, 2013, p. 251-273.
- WALTON, J. M. *Euripides our contemporary*. London: Methuen Drama, 2009.

- WILKINS, J. 'The state and the individual: Euripides' plays of voluntary self-sacrifice', in *Euripides, women and sexuality*. A. Powell (Ed.). London and New York: Routledge, 1990, p. 177-194.
- ZEITLIN, F. I. 'Art, memory and *Kleos* in Euripides' *Iphigenia in Aulis*', in *History, tragedy, theory: dialogues on Athenian drama*. B. Goff (Ed.). Austin: University of Texas Press, 1995.





Recebido em 30/05/2019  
Aprovado em 20/10/2019

## A “pólis” em êxtase: Figurações de Dioniso na Antiguidade

The *pólis* in ecstasy: Figurations of Dionysus in Antiquity

Rafael Guimarães Tavares da Silva<sup>1</sup>

e-mail: [gts.rafa@hotmail.com](mailto:gts.rafa@hotmail.com)

orcid: <http://orcid.org/0000-0002-8985-8315>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v7i2.25767>

**RESUMO:** Retomando o imaginário da antiguidade grega arcaica em torno do deus Dioniso, a partir de caracterizações contidas em poemas e cerâmicas desse período, pretendemos passar em revista algumas das transformações que as representações da divindade conheceram desde seus registros mais recuados até o período clássico. Valendo-nos de uma interface com a história e as várias transformações socioeconômicas e políticas desse mesmo lapso de tempo, acompanharemos de que forma Dioniso passou de um *status* menor, característico de divindades marginalizadas – tal como testemunhamos a partir dos poemas de Homero, por exemplo –, para adquirir a importância que o destaca como a divindade principal de um festival importantíssimo como as Grandes Dionísias em Atenas, no século V. Vamos atentar para as várias ambiguidades inerentes aos mitos do deus, buscando sugerir de que modo os fatos históricos aqui delineados podem ter sido refletidos desse modo nas figurações míticas que os povos helênicos desse período propuseram em suas obras artísticas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dioniso; Religião antiga; História antiga; Poesia antiga

**ABSTRACT:** Considering the imagery of the Ancient Greeks around the god Dionysus during the archaic period, as his characterizations are contained in poems and ceramics of this period, we intend to review some of the transformations that this deity’s representations have known from their earliest records up to the classical period. Exploring an interface with history and the various socio-economic and political transformations of this same period of time, we will follow how Dionysus changed from a minor status – characteristic of marginalized deities, even in the Homeric poems, for example – to acquire the importance that highlights him as the main divinity of a major festival such as the Great Dionysia in Athens, during the fifth century. Let us look at the various ambiguities inherent in the myths of the god, seeking to suggest how the historical facts outlined here may have been thus reflected in the mythical figurations which the Hellenic peoples of that period proposed in their artistic works.

**KEYWORDS:** Dionysus; Ancient Religion; Ancient History; Ancient Poetry.

<sup>1</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil, sob orientação do Prof. Dr. Teodoro Rennó Assunção e coorientação do Prof. Dr. Nabil Araújo de Souza. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, Brasil.



Dioniso é um deus helênico cujas dimensões fundamentalmente ambíguas são muitas vezes enfatizadas pelos estudiosos da religião antiga: atestado desde os mais recuados registros micênicos, Dioniso foi, contudo, tradicionalmente considerado um recém-chegado ao Panteão olímpico; dotado de características inegavelmente helênicas, como sugere seu apelo à convivialidade do banquete e das pândegas aristocráticas, ele era dotado de muitos traços que os próprios helenos consideravam bárbaros; importantíssimo para muitos dos ritos de integração social, o deus, entretanto, figura em mitos cujos aspectos principais são profundamente perturbadores para a ordenação dessa mesma sociedade. Nessa breve exposição, pretendo visitar algumas instâncias da representação de Dioniso – tanto em poemas quanto em obras plásticas – que indicam as metamorfoses por que passou o deus, refratando transformações socioeconômicas e políticas das *póleis* helênicas dos períodos arcaico e clássico.

Tal como aludimos acima, embora muitos estudiosos da religião helênica – pelo menos desde Erwin Rohde (1894) – tenham considerado Dioniso uma divindade estrangeira, tomada de empréstimo a alguma civilização oriental e que teria sido, por isso, apenas posteriormente incorporada com muita dificuldade ao Panteão helênico, essa visão não é mais corrente hoje em dia<sup>2</sup>. Walter Otto já havia sugerido, num livro de 1933, o caráter helênico do culto a essa divindade, embora sua sugestão só tenha sido mais amplamente aceita com a decifração do linear B e a descoberta de que o nome “di-wo-ny-so-jo [Dioniso]” estava entre aqueles listados pelos tabletas micênicos (Xa 06), confirmando assim a antiguidade da presença desse deus nos povoamentos helênicos do Peloponeso (PALMER, 1965, p. xx-xxi)<sup>3</sup>.

Essa descoberta, contudo, não ajuda a explicar a considerável ausência de representações de Dioniso em obras dos períodos mais recuados da história helênica. E mesmo entre aquelas que representaram o deus, a maioria tende a sugerir não a sua força ou o seu poder, mas sim a sua fraqueza e vulnerabilidade. Tome-se, à guisa de exemplo, a célebre passagem em que Diomedes se dirige a Glauco, no canto 6 da *Ilíada* (130-40), empregando um mito dionisíaco para explicar a própria hesitação perante o adversário ainda desconhecido:

<sup>2</sup> O principal defensor dessa ideia, ainda no séc. XIX, foi Erwin Rohde (1894, p. 295-326), embora ela tenha se mantido ao longo dos sécs. XX e XXI entre estudiosos tão diferentes quanto Ridgeway (1910, p. 24-5), Dodds (1963, p. xx-xxv), Jeanmaire (1970, p. 22-56), Eudoro de Souza (1986, p. 74) e Oliveira (2012, p. 19).

<sup>3</sup> Sobre as descobertas advindas com a decifração do linear B, cf. BURKERT, 2011, p. 74-80 (sobre a antiguidade de Dioniso, esp. p. 77-8).

Pois nem o filho poderoso de Drias, Licurgo,  
 muito durou, depois de querelar contra os deuses celestes:  
 certa vez, as amas do enlouquecido Dioniso  
 ele perseguiu até o sacro Niseio – e elas todas  
 deixaram cair ao chão os tirsos, enquanto pelo facínora Licurgo  
 eram surradas pelo açoite. Dioniso, posto para correr,  
 mergulhou nas ondas do mar e Tétis acolheu-o no regaço,  
 amedrontado: grande tremor o tinha, pela ameaça do homem.  
 A ele depois odiaram os deuses de vida tranquila  
 e pôs-lhe cego o filho de Cronos e, então, não muito  
 durou, pois era detestado por todos os deuses imortais.

(*Il.* 6.130–40)<sup>4</sup>

Essa versão do mito chama atenção por mostrar um rei humano que derrota o deus e apenas vem a ser posteriormente punido por Zeus, pai de Dioniso. Tal passagem está de acordo com a pouca atenção que é concedida ao deus do vinho por Homero, mencionado em apenas quatro passagens<sup>5</sup> e representado como uma divindade incontestavelmente *fraca*. Conforme a argumentação de Seaford (2006, p. 27), a marginalidade de Dioniso junto a Homero e nos períodos mais recuados da história helênica teria fundamento ideológico, sendo devida em grande parte aos interesses de um grupo social aristocrático cujos ideais de heroísmo e glória estariam muito distantes do que era representado por ele ou seu culto. Seria possível pensar, portanto, num apagamento da figura de Dioniso ligado também a razões socioeconômicas, tal como ressaltado pelos seguintes estudos dedicados ao assunto: Jeanmaire (1970, p. 8), Dabdab Trablusi (2004, p. 43) e Seaford (2006, p. 27)<sup>6</sup>.

Acompanhando o desenvolvimento histórico das representações do deus, é apenas a partir do século VI que passamos a encontrar obras poéticas e pictóricas em que a figura de Dioniso ganha paulatinamente contornos mais favoráveis. Que se leve em conta outra narrativa de impiedade contra esse deus, tal como contada no célebre *Hino Homérico a Dioniso* (*h.Hom.* 7), cujos versos iniciais afirmam o seguinte:

<sup>4</sup> Trad. nossa. No original: οὐδὲ γὰρ οὐδὲ Δρύαντος υἱὸς κρατερὸς Λυκόοργος/ δὴν ἦν, ὅς ῥα θεοῖσιν ἐπουρανίοισιν ἔριζεν-/ ὅς ποτε μαινομένοιο Διώνυσοιο τιθήνας/ σεῦε κατ' ἠγάθειον Νυσήϊον· αἱ δ' ἅμα πᾶσαι/ θύσθλα χαμαὶ κατέχευαν ὑπ' ἀνδροφόνοιο Λυκούργου/ θεινόμεναι βουπλήγι· Διώνυσος δὲ φοβηθεὶς/ δύσεθ' ἄλως κατὰ κύμα, Θέτις δ' ὑπεδέξατο κόλπῳ/ δειδιότα· κρατερὸς γὰρ ἔχε τρόμος ἀνδρὸς ὀμοκλή./ τῷ μὲν ἔπειτ' ὀδύσαντο θεοὶ ῥεῖα ζῶοντες,/ καὶ μιν τυφλὸν ἔθηκε Κρόνου πάϊς· οὐδ' ἄρ' ἔτι δὴν/ ἦν, ἐπεὶ ἀθανάτοισιν ἀπήχθετο πᾶσι θεοῖσιν·

<sup>5</sup> Além da passagem aqui citada, outra menção breve na *Ilíada* (14.325), como “alegria dos mortais [*khárma brotoísin*]”; a passagem do “catálogo de mulheres ilustres”, no canto 11 da *Odisseia* (321-5), em sua relação com Sêmele e Teseu; além do trecho sobre o *thrénos* em honra a Aquiles, no final da *Odisseia* (24.74-6). Para uma interpretação dessas passagens, em sua relação com o dionisismo na Antiguidade, cf. DABDAB TRABULSI, 2004, p. 37-43; SEAFORD, 2006, p. 15-6.

<sup>6</sup> Apesar disso, a análise de Otto (1965, p. 54-8) demonstra que já há alusões aos principais elementos do mito e do culto de Dioniso nos poemas homéricos.

Acerca de Dioniso, filho mui célebre de Sêmele,  
 lembrar-me-ei, como apareceu junto à margem do mar infértil,  
 sobre um promontório saliente, semelhante a um jovem homem,  
 adolescente: belos sacudiam em torno os cabelos,  
 azul-marinhos, e um tecido tinha em torno aos fortes ombros,  
 purpúreo. Depressa homens de uma nau de bons bancos,  
 piratas, avançaram rapidamente sobre o mar véneo,  
 tirrenos – os quais conduzia um mau fado – eles, vendo-o  
 anuíram uns aos outros, depressa saltaram e, súbito raptando-o,  
 sentaram-se à sua nau, agraciados no coração.

(*h.Hom.* 7.1-10)<sup>7</sup>

O “mau fado” desses piratas tirrenos, contudo, ao contrário daquele que aguardava Licurgo, não dependeu da intervenção de “divindades maiores” para se cumprir, mas foi levado a cabo a partir da atuação direta do próprio Dioniso. Depois de alguma discussão entre os piratas sobre o destino que dariam ao “jovem” – embora o piloto da embarcação tentasse dissuadir os demais de seu comportamento nefasto –, eles o amarraram e decidiram vendê-lo como escravo em algum mercado distante. Contudo:

Soprou um vento no meio da vela; em torno o cordame  
 distendeu-se; e depressa apareceram-lhes fantásticas obras.  
 Vinho primeirissimamente sobre a veloz nau negra,  
 suave bebida, jorrava odorosa e levantava-se um odor  
 ambrosíaco; e aos nautas o estupor tomou, a todos que viam.  
 Logo, junto da vela distendeu-se uma altíssima  
 videira, aqui e ali, e suspendiam-se muitos  
 cachos; em torno ao mastro, enroscava-se uma negra hera,  
 em flores rebentando, e acima um gracioso fruto erguia-se;  
 todas as cavilhas tinham coroas; e os que viam,  
 imploravam ao piloto que então para já a nau  
 da terra achegasse; e ele, apareceu-lhes como leão no interior da nau,  
 terrível, do alto, e fortemente urrava; no meio deles, então,  
 uma ursa fez de pescoço peludo, mostrando sinais:  
 estava enfurecida, enquanto o leão, no alto do convés,  
 terrível encarava ameaçador. E eles, em direção à proa, temiam,

<sup>7</sup> Trad. nossa. No original: ἀμφὶ Διώνυσον, Σεμέλης ἐρικυδέος υἱόν,/ μνήσομαι, ὡς ἐφάνη παρὰ θῖν' ἄλῶς  
 ἀτρυγέτιοι/ ἀκτῆ ἔπι προβλήτι νηνίη ἀνδρὶ εἰκῶς,/ πρωθήβη· καλαὶ δὲ περισσεύοντο ἔθειραι,/ κυάνεαι,  
 φᾶρος δὲ περὶ στιβαροῖς ἔχεν ὤμοις/ πορφύρεον· τάχα δ' ἄνδρες ἐυσσέλμου ἀπὸ νηὸς/ λιμισταὶ προγένοντο  
 θοῶς ἐπὶ οἴνοπα πόντον,/ Τυρσηνοί· τοὺς δ' ἤγε κακὸς μόρος· οἱ δὲ ἰδόντες/ νεῦσαν ἐς ἀλλήλους, τάχα δ'  
 ἔκθορον· αἴψα δ' ἐλόντες/ εἶσαν ἐπὶ σφετέρῃς νηὸς κεχαρημένοι ἦτορ.

em torno ao piloto – que tinha o ânimo temperado –  
e se punham tresloucados. E ele, de súbito avançando,  
pegou o chefe, enquanto os outros, escapando do mau fado,  
todos em conjunto passaram, depois do que viram, ao mar divino,  
e golfinhos tornaram-se. [...]

(*h.Hom.* 7.33-53)<sup>8</sup>

Os elementos dessa narrativa são interessantíssimos para o que tem sido aqui analisado, pois, sendo de uma obra que remonta provavelmente ao período arcaico (NOBILI, 2009, p. 7), demonstram o poder de Dioniso para se vingar contra humanos impiedosos e aludem a alguns dos aspectos fundamentais de sua figuração que se tornariam tradicionais: relação com o vinho, com a animalidade, com o elemento líquido, além de sugerir traços de uma epifania. Afinal, Dioniso revela-se como deus, filho de Zeus, depois de já “ter feito aparecerem prodigiosas obras [*ephaíneto thaumatà érga*]” (*h.Hom.* 7.34). Chama atenção a importância da visualidade nessa narrativa – com a repetição de inúmeras palavras que remetem à aparência física (bela, fantástica ou aterradora) de tudo em torno a Dioniso –, não sendo de se estranhar que os verbos relacionados à visão (*horáō* [ver] e sua forma de aoristo, *eídon*) cumpram uma importante função narratológica no tocante à revelação de uma manifestação divina. Conforme a argumentação de um estudioso que vê nos hinos homéricos uma função ritual básica de propiciar a presença efetiva do deus, o reconhecimento de Dioniso (quando ele assume formas bestiais e dá início ao castigo dos impiedosos piratas) revela algo que a princípio esteve velado – não apenas dos piratas, mas do público do próprio hino –, presentificando o deus por meio de sua *performance*<sup>9</sup>.

Ainda que os classicistas contemporâneos estejam cada vez mais atentos para as especificidades da representação pictórica de um material arqueológico que extraia da tradição mitológica seus motivos principais<sup>10</sup>, é inegável que alusões a essa mesma narrativa abordada no *Hino Homérico a Dioniso* subsistem em representações de cerâmica durante o período em questão. Trata-se do que se encontra nas seguintes obras: numa copa de figuras negras do

<sup>8</sup> Trad. nossa. No original: ἔμπνευσεν δ' ἄνεμος μέσον ἰστίον· ἀμφὶ δ' ἄρ' ὄπλα/ κατάνυσαν· τάχα δέ σφιν ἐφαίνετο θαυμάτ' ἔργα./ οἶνος μὲν πρόπιπτα θοῆν ἀνὰ νῆα μέλαιναν/ ἠδύποτος κελάρυζ' εὐώδης, ὄρνυτο δ' ὀδμή/ ἀμβροσίη· ναύτας δὲ τάφος λάβει πάντας ἰδόντας./ αὐτίκα δ' ἀκρότατον παρὰ ἰστίον ἐξετανύσθη/ ἄμπελος ἔνθα καὶ ἔνθα, κατεκρημνῶντο δὲ πολλοὶ/ βότρυες· ἀμφ' ἰστὸν δὲ μέλας εἰλίσσεται κισσός./ ἄνθεισι τηλεθάων, χαρίεις δ' ἐπὶ καρπὸς ὀρώρει./ πάντες δὲ σκαλμοὶ στεφάνους ἔχον· οἱ δὲ ἰδόντες./ νῆ' ἦδη τότε ἔπειτα κυβερνήτην ἐκέλευον/ γῆ πελάαν· ὃ δ' ἄρα σφι λέων γένετ' ἔνδοθι νηὸς/ δεινὸς ἐπ' ἀκροτάτης, μέγα δ' ἔβραχεν, ἐν δ' ἄρα μέσση/ ἄρκτον ἐποίησεν λασιαύχενα, σήματα φαίνων./ ἄν δ' ἔστη μεμαυῖα, λέων δ' ἐπὶ σέλματος ἄκρου/ δεινὸν ὑπόδρα ἰδών· οἱ δ' ἐς πρύμνην ἐφόβηθεν./ ἀμφὶ κυβερνήτην δὲ σαόφρονα θυμὸν ἔχοντα/ ἔσταν ἄρ' ἐκπληγέντες· ὃ δ' ἔξαπίνης ἐπορούσας/ ἄρχον ἔλ', οἱ δὲ θύραζε κακὸν μόρον ἐξαλύοντες/ πάντες ὁμῶς πήδησαν, ἐπεὶ ἴδον, εἰς ἅλα δῖαν./ δελφῖνες δ' ἐγένοντο·

<sup>9</sup> Cf. GARCÍA, 2002, p. 16. O que Walter Otto (1965, p. 21-4) afirma sobre a poesia antiga, de temática teológica, prenuncia essas ideias sobre a dimensão performativa das danças, procissões, cantos e cenas dramáticas.

<sup>10</sup> O campo da arqueologia – sobretudo no que diz respeito à compreensão das imagens – mudou radicalmente no último século. Para detalhes sobre os longos embates entre filólogos e arqueólogos no tocante à interpretação das imagens, cf. ISLER-KERÉNYI, 2007, p. 77-84. Para considerações sobre as possibilidades de interação entre arqueologia e filologia, sobretudo no contexto de surgimento da ideia de *pólis*, cf. ALMEIDA, 2003, p. 119-25.

período arcaico de Atenas, na qual vemos um Dioniso reclinado com vinhas crescendo pelo mastro e cachos de uvas em seus ramos, com golfinhos em torno<sup>11</sup>; e numa hídria de figuras negras do final do período arcaico, de origem etrusca, na qual vemos piratas tirrenos sendo transformados em golfinhos por Dioniso<sup>12</sup>. Embora pudéssemos chamar atenção para as diferenças entre tais representações, gostaríamos aqui de atentar para seus pontos comuns: a afirmação do poder e de certa austeridade de Dioniso; o destino trágico daqueles que decidem resistir a ele; a sugestão dos elementos mais típicos de sua figuração, com recurso ao vinho, à exuberância animal e vegetal, à liquidez e à epifania.

A julgar pela argumentação de Dabdab Trabuhsi (2004) e Silva (2018) sobre aspectos da política em algumas *pólis* helênicas do final do período arcaico – sobretudo a partir daquilo que certas famílias aristocráticas levaram a cabo, ao buscar o apoio de camadas populares a fim de assegurar sua hegemonia política por meio de tiranias –, essa ascensão de Dioniso nas fontes do período está fundamentalmente ligada a tais transformações políticas e suas implicações socioeconômicas. Atenas, por exemplo, principalmente sob o governo de Pisístrato (c. 550), conheceu mudanças sociais que envolveram uma profunda transformação da vida religiosa e cultural da comunidade. Além da promoção de Atena como sua principal deusa protetora, as fontes antigas levam a crer que o governo reconheceu oficialmente o culto de Dioniso (até então mantido amplamente marginalizado do Panteão olímpico, a julgar pelas principais fontes) e assim o fez justamente para solapar a exclusividade dos cultos aristocráticos regionalistas. Tal esmorecimento dos particularismos religiosos a partir do culto ao deus do vinho seria implementado de modo ainda mais vigoroso a partir da instituição dos concursos dramáticos no festival das Grandes Dionísias – entre os anos de 538 e 528, conforme o registro do *Mármore de Paros*, segundo a leitura que Martin West (1989) faz dele – e seu esplendor cívico em pouco tempo ultrapassaria até mesmo o das Panateneias. Cumpre lembrar que ambos os festivais tiveram um papel fundamental na nova orientação da sociedade ateniense, pois toda ocasião desse tipo promove oportunidades nas quais amplos setores da comunidade são convocados a participar, seja como protagonistas, seja como espectadores, criando e consolidando os laços que os unem enquanto corpo cívico e coletividade religiosa.

Tal movimento de incorporação de Dioniso se deu a um só tempo como resultado da pressão de grupos populares cuja importância social começava a se fazer notar e como tentativa de diminuir a influência de setores aristocráticos, num fenômeno que foi presenciado em várias *pólis* ao longo desse período da história helênica. Pisístrato não foi o primeiro tirano a notar a necessidade de mudança religiosa e a se tornar seu promotor: cerca de setenta anos antes, Periandro de Corinto entreteve em sua corte o poeta Aríon de Metimna que teria sido “o primeiro dos homens a fazer, nomear e ensinar o ditirambo [*dithýrambon prôton anthrópōn ... poiésantá te kai onomásanta kai didáxanta*]” – ou seja, a desenvolver formalmente a ode coral

<sup>11</sup> Figuras negras numa copa, c. 575-525, de Atenas. Munich, Antikensammlungen 8729 (BAPD 310403).

<sup>12</sup> Figuras negras numa hídria etrusca, c. 510. Toledo, Museum of Art, inv. 82.134 (BAPD 1001529).

consagrada a Dioniso (Hdt. 1.23). Algum tempo depois, Clístenes, o tirano de Sícion, devolveu a Dioniso os “coros trágicos [*tragikoîsi khorôisi*]” que antes eram oferecidos ao herói argivo Adrasto [*Kleisthénēs dè khorôis mèn tói Dionýsôî apédōke*] (Hdt. 5.67). E antes deles, o próprio Arquíloco já havia afirmado orgulhosamente:

pois como liderar a bela canção do senhor Dioniso –  
o ditirambo – eu sei, minhas vísceras fulminadas pelo vinho.  
(Archil. fr. 120 W)<sup>13</sup>

Os testemunhos pictográficos dessa mesma época (séc. VI) sugerem justamente uma gradual incorporação de Dioniso ao imaginário mitológico dos povos helênicos, ao representarem o deus promovendo o retorno de Hefesto ao Olimpo sobre uma mula<sup>14</sup> ou participando da procissão para o casamento de Tétis e Peleu, junto a outras divindades maiores.<sup>15</sup> Como não poderia deixar de ser, essas transformações do mito encontram seus paralelos também no rito e suas representações.

Algo nessa direção pode ser testemunhado em vários poemas simposiásticos do período – isto é, naquelas composições poéticas entoadas por aristocratas em banquetes, durante os quais eles se reuniam a fim de fortalecer laços sociais e reafirmar seus valores e princípios. Desses poemas seria possível destacar alguns compostos por Anacreonte – poeta que visitou e foi hospedado pela corte pisistrátida em Atenas, no final do século VI –, nos quais Dioniso figura como uma espécie de vetor de sociabilidade, tanto pessoal (erótico-afetiva) quanto social (festiva). Isso é o que se nota no seguinte poema:

Ó senhor, com quem o domador Eros,  
as ninfas de olhos azuis  
e a radiante Afrodite  
brincam, enquanto perambulam  
pelos altos cumes dos montes:  
imploro-te de joelhos, de bom grado  
venhas a nós, gracioso,  
e escutas esta prece,  
que a Cleobulo se faça um bom  
conselho e que ele a meu amor,  
ó Dioniso, aceite.

(Anacr. 357 Campbell)<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Trad. nossa. No original: ὡς Διωνύσοι' ἄνακτος καλὸν ἐξάρξει μέλος/ οἶδα διθύραμβον, οἶνω συγκεραυνωθεὶς φρένας.

<sup>14</sup> Figuras negras num amforisco, c. 595-570, de Corinto. Athens, National Archaeological Museum 664.

<sup>15</sup> Figuras negras num dino [*dinos*], c. 580, de Atenas e com assinatura de Sófilo. London, British Museum 1971.11-1.1 (BAPD 350099).

<sup>16</sup> Trad. nossa. No original: ὦναξ, ᾧ δαμάλης Ἔρωσ/ καὶ Νύμφαι κυανώπιδες/ πορφυρέη τ' Ἀφροδίτη/ συμπαίζουσιν· ἐπιστρέφει δ' ὑψηλῶν κορυφᾶς ὄρέων./ γουνοῦμαί σε· σὺ δ' εὐμενής/ ἔλθ' ἡμῖν, κεχαρισμένης δ' εὐχολῆς ἐπακούειν./ Κλεοβούλω δ' ἀγαθὸς γένευσίμβουλος, τὸν ἐμόν γ' ἔρωτ',/ ὦ Δεῦνυσε, δέχεσθαι.

Essa importância social da atuação de Dioniso encontra seu reflexo também em representações pictóricas nas quais o deus acompanha jovens efebos nessas importantes ocasiões sociais que são os banquetes e as pândegas noturnas [*kómoi*], cerimônias cuja função como rito de passagem nessa sociedade tem sido sugerida, por exemplo, por Rothwell (2007)<sup>17</sup>. Que tais ocasiões fossem primordiais para o reforço de certas instituições sociais e seus valores são sugestões que apenas fortalecem o que temos tentado sugerir no tocante às mudanças por que passam as representações do deus ao longo desse período.

Essa gradual ascensão da divindade, contudo, não se deu sem muitas disputas de poder, dado que Dioniso estava relacionado mais às camadas populares dos pequenos produtores rurais do que com os grandes aristocratas detentores tradicionais da hegemonia política. Nesse sentido, acreditamos que um reflexo dessas disputas se dê nas próprias representações que o deus veio a encontrar ao longo dessa época (chegando, inclusive, ao período clássico). Já foi sugerido que o mito etiológico das Grandes Dionísias, por exemplo – tal como promovido por Pisístrato, nos anos finais de seu governo –, seria aquele segundo o qual Pégaso teria trazido uma estátua de Dioniso do pequeno povoado de Eleutéria para os atenienses, os quais a princípio a recusaram, embora, depois de serem afligidos por uma doença sexual, tenham sido obrigados a acolher o deus. Anfictião, um dos reis míticos dos atenienses, teria sido o responsável por oferecer boa acolhida ao deus, garantindo assim um retorno à normalidade para a sua *pólis*<sup>18</sup>. Independentemente da controvérsia acerca da antiguidade desse mito etiológico, o fato inegável é que ele dialoga com uma matriz de mitos de resistência ao culto a Dioniso que vem desde a passagem acima aludida do canto 6 da *Ilíada*, passando pelo *Hino Homérico a Dioniso* e pela lenda em torno à instauração do culto a Dioniso na ilha de Paros por Arquíloco<sup>19</sup>, chegando até a mais célebre representação dessa constante do mito dionisiaco, qual seja, a que é representada em *As Bacantes*, tragédia de Eurípides do final do século V. O mesmo se verifica em imagens do período, nas quais os traços mais destrutivos do culto a Dioniso não deixam de ser enfatizados pelos artistas<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Exemplos dessas imagens seriam: figuras negras numa ânfora, c. 575-525, de Atenas. London, British Museum B210 (BAPD 310389); figuras negras numa ânfora, c. 575-550, de Atenas e atribuídas a Lydos. Florence, Museo Archeologico Etrusco 70995 (BAPD 310178); figuras negras num fragmento de hídria, c. 550, de Atenas e atribuídas ao pintor de Rycroft. Boston (MA), Museum of Fine Arts 03.880 (BAPD 75); figuras negras numa ânfora, c. 550, de Atenas e atribuídas ao pintor de Amásis. Munich, Antikensammlung 1383 (BAPD 310434); figuras negras numa ânfora, c. 540, de Atenas e atribuída ao pintor de Amásis. Basel Antikensammlung und Sammlung Ludwig, Inv. Kã 420.

<sup>18</sup> Essa interpretação é possível a partir de uma leitura combinada de alguns trechos de Pausânias (1.2.5; 1.20.3; 1.29.2). Para uma crítica dessa proposta, cf. BACELAR, 2009.

<sup>19</sup> *Monumento a Mnesíepes*, E<sub>1</sub>III. Para uma discussão sobre o monumento e sugestões de interpretação de seu texto, cf. NAGY, 2008, p. 63-4; CORRÊA, 2009, p. 195-6.

<sup>20</sup> Exemplos de tais imagens seriam: figuras vermelhas num psíctere [*psytér*], c. 510, de Atenas e atribuídas a Eufrônio. Boston, Museum of Fine Arts 10.221. (BAPD 200077); figuras vermelhas sobre uma cílice [*kylix*], c. 490-480, de Atenas. Berlin, Antikensammlung F2290 (BAPD 204730); figuras vermelhas num estamno [*stámnos*], c. 450-400, de Atenas. Naples, Museo Archeologico Nazionale 81674 (BAPD 215254).

Na interpretação histórica aqui proposta, as mudanças políticas e socioeconômicas que o período arcaico conheceu – dentre as quais cumpre destacar a difusão dos cultos populares, a ampliação das atividades comerciais relacionadas ao vinho e à cerâmica, a ascensão de novas camadas sociais, a mudança nos regimes políticos, a abertura para novas manifestações culturais – encontraram ampla resistência entre setores mais tradicionais dessa sociedade e isso teria tido reflexos nos mitos de Dioniso. A meu ver, não é por acaso que, em muitos desses testemunhos antigos, tais movimentos de abertura e alargamento dos limites culturais tradicionais tenham sido acompanhados por manifestações declaradas de oposição a eles. A dinâmica de todo desenvolvimento cultural se dá de forma dialética entre as forças opostas da tradição e da inovação, de modo que a tensão percebida no interior de muitos desses testemunhos – em suas manifestações tanto poéticas e textuais quanto pictográficas e monumentais – se deve em parte à própria lógica do contato entre várias culturas (e subculturas) que tentam se desenvolver e se afirmar.

Para além dessas razões de ordem sociológica, a frequência com que a oposição se manifesta a inúmeros pontos relacionados ao movimento aqui delineado, sobretudo em suas relações com Dioniso, pode ser explicada a partir de motivações morais e psicológicas. Os mitos de resistência a Dioniso parecem trabalhar a difícil relação dialética implícita a fenômenos dúbios da alçada do deus – a embriaguez (levando à sociabilidade ou à dissensão social), a sexualidade (como signo de fertilidade ou de imoralidade) e o êxtase (como manifestação de piedade religiosa ou de descontrole irracional), entre outros. Nesse sentido, tais mitos ofereceriam representações paradoxais de algo inerente à mentalidade dividida e hesitante dos membros dessa sociedade como um todo. Isso provavelmente também explica o caráter forasteiro de Dioniso, na medida em que esse *status* se revela uma condição importante para os mitos representando a resistência a seu culto: um culto tão estranho – e, ainda assim, tão imprescindível – quanto o desse deus que vem sempre de fora<sup>21</sup>.

Levando isso em conta, as perguntas colocadas por Dabdab Trablusi no início de seu estudo sobre o fenômeno do dionisismo entre os povos helênicos até o fim do período clássico podem ser aqui retomadas com proveito:

[S]erá que desejar jogar Dioniso do lado “bárbaro” seria uma vontade da *pólis* de afastar um certo lado irracional? Ou ainda: Dioniso teria forçado seu caminho no mundo divino que se (re)organizava durante o arcaísmo através da luta dos camponeses que, salvando suas crenças de cair do lado “bárbaro”, salvavam-se a si mesmos de cair no campo (em formação) dos estrangeiros-bárbaros-escravos, resistindo assim à tentativa dos *áristoi* de afastá-los da cidadania? De que maneira e em que medida o dionisismo pode funcionar como uma religião popular? (DABDAB TRABULSI, 2004, p. 35-6).

<sup>21</sup> Para mais detalhes desse caráter ambíguo, cf. OTTO, 1965; DODDS, 1963, p. xl-l; OSBORNE, 1987, p. 189-192; SEAFORD, 1994, p. 251-7; CSAPO, 1997, p. 255; p. 264; SOURVINOU-INWOOD, 2003, p. 152-4; ROTHWELL, 2007, p. 15-7.

Diante da série de associações aqui delineadas, tudo indica ser permitido considerar que linhas gerais para um esboço de resposta a tais indagações tenham sido propostas de maneira articulada a partir das fontes antigas e de sua interpretação com considerável apoio na bibliografia secundária. O maior interesse da presente investigação diz respeito à compreensão das metamorfoses de Dioniso desde suas mais antigas representações até sua ascensão no período clássico, indicando de que modo política, sociedade, economia, religião e arte são dimensões a serem levadas em conta por quem queira compreender a complexidade por trás de todo fenômeno histórico.

## Referências bibliográficas:

### Bibliografia primária:

- CAMPBELL, David (ed.). *Greek Lyric I: Sappho and Alceus*. Cambridge; London: Harvard University Press, 1982.
- HERODOTUS. *The Histories*. With an English translation by A. D. Godley. Cambridge : Harvard University Press, 1920.
- HOMER. *Homeri Odyssea*. Edidit H. van Thiel. New York: Hildesheim, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Ilias*. Edidit M. West. Leipzig: Saur, 2000.
- PAUSANIAS. *Pausaniae Graeciae Descriptio*. 3 vols. Leipzig: Teubner, 1903.
- \_\_\_\_\_. *Pausanias' Description of Greece*. With an English Translation by W. H. S. Jones and H. A. Ormerod in 4 Volumes. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann, 1918.
- RIBEIRO JR., Wilson Alves (Ed.). *Hinos homéricos: Tradução, notas e estudo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- WEST, Martin L. *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*. 2. ed. aucta atque emendata. Oxford: Oxford University Press, 1992.

### Bibliografia secundária:

- ALMEIDA, Joseph. *Justice as an Aspect of the Polis Idea in Solon's Political Poems: A Reading of the Fragments in Light of the Researches of the New Classical Archaeology*. Leiden; Boston: Brill, 2003.
- BACELAR, Agatha Pitombo. Pégase d'Eleuthères: d'une légende de transmission tardive au mythe étologique « re-enacted ». *Codex*, v. 1, n. 2 (2009), p. 145-65.

- BURKERT, Walter. *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 2011 [orig. 1977].
- CORRÊA, Paula da Cunha. *Armas e varões: A guerra na lírica de Arquíloco*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Unesp, 2009 [orig. 1998].
- CSAPO, Eric. Riding the phallus for Dionysus: Iconology, ritual, and gender-role de/ construction. *Phoenix*, vol. 51, 3-4 (1997), p. 253-95.
- DABDAB TRABULSI, José Antonio. *Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Belo Horizonte: Humanitas; Editora UFMG, 2004 [orig. 1990].
- DODDS, Eric. Introduction. In: EURIPIDES. *Bacchae*. Edited with introduction and commentary by E. R. Dodds. Second Edition. Oxford: Clarendon Press, 1963 [orig. 1944], p. xi-lix.
- GARCÍA, John. Symbolic Action in the Homeric Hymns: The Theme of Recognition. *Classical Antiquity*, Vol. 21, N. 1 (2002), p. 5-39.
- ISLER-KERÉNYI, Cornelia. Komasts, Mythic Imaginary, and Ritual. In: CSAPO, E.; MILLER, M. (Ed.). *The origins of theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 77-95.
- JEANMAIRE, Henri. *Dionysos: Histoire du culte de Bacchus*. Paris: Payot, 1970.
- NAGY, Gregory. Early Greek views of poets and poetry. In: KENNEDY, George A. (Ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism: Vol. 1. Classical Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 1-77.
- NOBILI, Cecilia. L'Inno Omerico a Dioniso (Hymn. Hom. VII) e Corinto. *ACME*, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, LXII, 3, Settembre-Dicembre, 2009, p. 3-35. Disponível em: <http://www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-09-III-01-Nobili.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2019.
- OLIVEIRA, Leonardo Teixeira de. *O ditirambo de Arquíloco a Simônides: Uma introdução às fontes primárias*. 2012. 77 f. Monografia (Bacharelado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2012.
- OSBORNE, Robin. *Classical landscape with figures: the ancient Greek city and its countryside*. London: George Philip, 1987.
- OTTO, Walter F. *Dionysus: Myth and cult*. Translated with an Introduction by Robert B. Palmer. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1965 [orig. 1933].
- PALMER, Robert B. Introduction. In: OTTO, Walter F. *Dionysus: Myth and cult*. Translated with an Introduction by Robert B. Palmer. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1965 [orig. 1933], p. ix-xi.
- RIDGEWAY, William. *The origin of tragedy: With special reference to the Greek tragedians*. Cambridge: University Press, 1910.

- ROHDE, Erwin. *Psyche: Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. Freiburg i. B.; Leipzig: Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1894.
- ROTHWELL, Kenneth. *Nature, Culture, and the Origins of Greek Comedy: A Study of Animal Choruses*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- SEAFORD, Richard. *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Dionysos*. London; New York: Routledge, 2006.
- SILVA, Rafael. *Arqueologias do drama: uma arqueologia dramática*. 708 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2018.
- SOURVINOU-INWOOD, Christiane. *Tragedy and Athenian religion*. Lanham; Boulder; New York; Oxford: Lexington Books, 2003.
- SOUZA, Eudoro. Poética: Introdução. In: ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1986, p. 13-102.
- WEST, Martin. The Early Chronology of Attic Tragedy. *The Classical Quarterly*, Vol. 39, n. 1 (1989), p. 251-4.





Recebido em 03/06/2019  
Aprovado em 23/10/2019

# Esplendor e soberania: a celebração de Hierão no “Epinício 5” de Baquílides<sup>1</sup>

Splendor and Sovereignty: Hiero’s Celebration in Bacchylides’ *Ode 5*

Isabella Demarchi<sup>2</sup>

e-mail: [isabella.demarchi@usp.br](mailto:isabella.demarchi@usp.br)

orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9386-4550>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v7i2.25929>

**RESUMO:** Este artigo pretende demonstrar como a figura do tirano Hierão de Siracusa é celebrada através da escolha de linguagem de Baquílides em seu *Epinício 5*. Apesar da notável obscuridade da ode em virtude da narrativa mítica e do pessimismo da *gnómē*, é possível notar os ecos da prosperidade, da vitalidade e da festividade que acompanham o momento da *performance* da canção e sua função primordial: o encômio. Valendo-se de epítetos originais, muitas vezes cromáticos, ou que denotem constantemente amplitude e movimento, observamos como o poeta transita pelos limites da condição humana, retratando o auge da prosperidade para depois revelar os abismos da ruína.

**PALAVRAS-CHAVE:** Baquílides; *Epinício 5*; Hierão de Siracusa; epítetos

**ABSTRACT:** This paper aims to demonstrate how Hiero of Syracuse is celebrated through Bacchylides’ choice of words in his *Ode 5*. Despite the ode’s remarkable obscurity regarding its myth and the pessimism of its *gnómē*, it is possible to notice the echoes of prosperity, vitality, and festivity that follow the moment of the ode’s performance and its main feature: the encomium. From the use of unconventional epithets, mostly chromatic ones, or epithets that imply amplitude and movement, we can grasp how the poet explores the limits of the human condition, from the peaks of fortune to the abysses of ruin.

**KEYWORDS:** Bacchylides; *Epinicean 5*; Hiero of Syracuse; epithets

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

<sup>2</sup> Mestranda (2018-2021) do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, Brasil, sob orientação da Profa. Dra. Giuliana Ragusa, com financiamento da CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.



Baquíledes esteve, por muito tempo, às sombras de Píndaro. A simplicidade de sua linguagem conferiu-lhe, em um primeiro momento, críticas injustamente negativas, as quais duvidavam de sua competência e de sua criatividade, servindo apenas para elevar ainda mais a figura de Píndaro e de seus rebuscados mecanismos sintáticos<sup>3</sup>. Contudo, ao longo dos anos, desde a descoberta do papiro de Londres em 1896 e das primeiras edições e estudos de Baquíledes a partir dos novos fragmentos adicionados ao seu *corpus*, novas discussões acerca do poeta ganharam força e, graças a uma nova leitura de sua obra, Baquíledes passou a ser apreciado dentro de suas próprias qualidades e seus méritos no cânone dos líricos foram finalmente reconhecidos<sup>4</sup>. Este artigo, por sua vez, pretende estudar, ainda que modestamente, alguns dos epítetos empregados pelo poeta em seu *Epinício 5*<sup>5</sup> para construir imagens de soberania e celebrar a vitória do tirano Hierão de Siracusa nos Jogos Olímpicos de 476 a.C., graças ao seu corcel, Ferenico (*Pherénikos*, “o portador de vitórias”).

É interessante notar que a popularidade de Baquíledes em seu tempo deve-se justamente à sua simplicidade<sup>6</sup>, pois é através dela que ele estabelece uma forte relação de cumplicidade com a sua audiência e garante que suas composições satisfaçam seus respectivos propósitos. A audiência tem participação efetiva na construção de sentido da canção, uma vez que o poeta confia no conhecimento prévio de seus ouvintes para que estes possam entender as entrelinhas de seus versos. Além disso, a ampla destinação de suas canções (no que diz respeito tanto aos destinatários, quanto às ocasiões de *performance*), a memória que a audiência traz consigo e, sobretudo, as narrativas míticas que dialogam com a tradição poética foram fatores determinantes para o sucesso de sua recepção<sup>7</sup>. Tais características estabelecem um vínculo emocional entre o poeta e seu público, mais do que um compartilhamento intelectual<sup>8</sup>, à diferença do que Píndaro parece ter buscado fazer, por exemplo, ao se colocar numa posição

<sup>3</sup> Para maiores discussões entre as diferenças de linguagem e de estilo entre Píndaro e Baquíledes, vide Carne-Ross (1962, pp. 65-88), Kirkwood (1966, pp. 98-114) e Most (2012, pp. 249-276).

<sup>4</sup> Carne-Ross (1962, p. 87), ao concluir que Baquíledes não deve ser analisado como um poeta inferior a Píndaro, sugere lermos o poeta, devido ao estilo de sua linguagem, como um sucessor de Simônides, de Íbico, de Estesícoro e, inclusive, mais distantemente, de Álcman.

<sup>5</sup> A edição de referência para o texto original é a de Maehler (2004) e as traduções aqui apresentadas são minhas. Quando não, providenciarei as referências.

<sup>6</sup> Utilizo este termo de modo a sugerir a espontaneidade e a clareza com as quais Baquíledes compõe e atinge seus receptores. Com uma análise mais profunda, verifica-se um exímio trabalho de composição poética; a dimensão criativa da linguagem aplicada pelo poeta ultrapassa os limites comuns da poética e até mesmo da retórica.

<sup>7</sup> Ragusa (2013, pp. 213-14).

<sup>8</sup> Ibid.

moralizante<sup>9</sup>, superior à de sua audiência. A aproximação do poeta com seus ouvintes e espectadores possibilita uma atmosfera mais confortável e propícia para a celebração da vitória de um único indivíduo dessa comunidade, que é, afinal, o motivo primeiro do epinício e, com isso, Hadjimichael (2010-2011, pp. 349-351) concorda: o envolvimento da audiência é parte fundamental para o processo encomiástico de Baquílides; o conhecimento compartilhado e a aparente autonomia conferida aos ouvintes são, porém, artifícios da composição poética. Resgatar elementos e referências tradicionais é, então, decisivo para a estratégia comunicativa. Nesse sentido, a marcante presença das narrativas míticas aproxima-se muito mais da tradição oral antiga, proveniente dos antecessores do poeta, que rejeita a racionalização do pensamento mítico<sup>10</sup>. Tal abordagem está diretamente relacionada com o interesse em fundamentar e exemplificar as reflexões ético-morais (*gnómai*) no próprio mito, valendo-se, como dito acima, do conhecimento prévio de sua audiência e de uma tradição consolidada. É preciso que tais narrativas transmitam verdade, que sejam coerentes e que equiparem o vitorioso a um herói que não seja fictício; o poeta deve ser um “embaixador da verdade”<sup>11</sup>. Por esta razão, ainda que dialogue com episódios bem conhecidos do repertório popular, Baquílides também age de maneira inovadora, manipulando ligeiramente alguns elementos convencionais para que seus objetivos sejam alcançados. Além disso, o saber coletivo permite que o poeta seja econômico.<sup>12</sup> Como observa Lefkowitz (1969, p. 48), o principal interesse de Baquílides parece ser, de fato, a comunicação com seu público.

Não obstante, outras características saltam aos olhos quando deparamo-nos com as composições de Baquílides. Além da simplicidade sintática, o poeta é aproximado de Simônides pelo uso do dialeto dórico em forma literária e artificial, além de tomar emprestadas formas e fórmulas da épica e incluir alguns eolismos<sup>13</sup>. Acerca da semelhança com a linguagem épica, é certo que Homero é uma referência primordial para Baquílides<sup>14</sup>. Segal (1976, p. 100), por exemplo, afirma que a lírica coral arcaica era capaz de absorver um grande número de expressões homéricas sem, contudo, criar uma impressão de banalidade ou de excesso, e declara que, para apreciar a lírica de Baquílides corretamente, deve-se ter em mente que este é um poeta que está

<sup>9</sup> Hadjimichael (2010-2011, pp. 335-336).

<sup>10</sup> “A crise do mito”, segundo Graf (1993, pp. 176-198), inicia-se após o séc. V. O tratamento que Píndaro dedica aos mitos em suas composições já reflete tal momento na história do pensamento mítico, excluindo das narrativas tradicionais traços que poderiam ser falsos e prezando pela coerência e pela veracidade dessas narrativas. Vide a *Olimpica 1*, por exemplo.

<sup>11</sup> Peijffer (2004, p. 220).

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Maehler (2004, p. 11).

<sup>14</sup> Carne-Ross (1962, pp. 65-88) apresenta e discute algumas referências homéricas em Baquílides e Lefkowitz (1969, pp. 45-96) demonstra como Baquílides beneficia-se de várias fórmulas, símiles e epítetos homéricos e como, ao mesmo tempo, o poeta confere nova cor a esses elementos em suas composições, tornando-os originais e responsáveis por dar novo sentido às imagens poéticas nos diferentes contextos das odes. Além desses autores, Cairns (2010, pp. 1-62), em sua introdução, discute a complexa relação entre Baquílides e Homero, sobretudo no *Epinício 5* e no *Epinício 13* e Stern (1966, pp. 35-43) também discute, ainda que brevemente, alguns homerismos e influências épicas no *Epinício 5*.

no final de uma longa tradição poética e que, com ele, assim como com Píndaro, o estilo arcaico até então consolidado chega ao fim; seu imaginário, seus mitos e seu vocabulário florescem plenamente nesse período, mas pela última vez. Esclareço que este trabalho não pretende analisar detalhadamente os epítetos ou as expressões homéricas reincidentes ou reapropriados por Baquílides; é certo que apontarei tais casos, quando ocorrerem, mas detenho-me no estudo dos termos apenas na ode em questão e como eles contribuem para a construção de imagens e de sentido na própria canção.

Ainda no que concerne à linguagem, Baquílides enriquece suas composições com epítetos singulares, geralmente compostos e de caráter visual. Enquanto em Homero os epítetos eram marcados por uma função métrica dentro de um elaborado sistema formular, produzindo uma sensação de regularidade, em Baquílides encontramos variedade, liberdade, amplitude e riqueza. Porém, tal abundância não é meramente ornamental, podendo gerar uma espécie de *páthos* consciente e reflexivo, diferente daquele apresentado por Homero. No poeta lírico, os epítetos enfatizam a particularidade e a individualidade do objeto ou da situação em questão, ao passo em que, no poeta épico, os epítetos reforçam o caráter universal daquilo que descrevem<sup>15</sup>. Logo, considerando a tradição na qual se baseia, a lírica baquilidiana não cria novos epítetos, simplesmente; ela confere novos sentidos para epítetos tradicionais ou utiliza-os com nova força<sup>16</sup>. Os epítetos são fundamentais para suas composições, pois são, provavelmente, os maiores responsáveis pela beleza de sua linguagem, revelando sua verdadeira habilidade: a morfologia. Segundo Jebb (1905, p. 68), há mais de cem palavras registradas apenas em Baquílides, sendo a maioria delas adjetivos compostos. Maehler (2004, p. 19), por outro lado, apresenta o número de 230 palavras encontradas pela primeira vez ou unicamente no *corpus* do poeta, mas concorda que a maioria são adjetivos compostos. Jebb (*ibid.*), por sua vez, admite que algumas dessas palavras podem ter sido usadas anteriormente, mas podem, igualmente, ser frutos exclusivos da arte do contemporâneo de Píndaro<sup>17</sup>. De modo semelhante, Carne-Ross (1962, p. 70) contabiliza cerca de noventa epítetos que ocorrem somente em sua obra.

Tendo em mente essas breves observações acerca do estilo do poeta, inicio minha exposição. Enquanto Jacob Stern (1967, pp. 35-43) em seu artigo “The Imagery of Bacchylides’ Ode 5” propõe analisar as imagens e os padrões verbais empregados na ode, a fim de demonstrar como, através delas, o poeta contribui para uma visão obscura do destino humano, este trabalho mostrará como, ao mesmo tempo, os epítetos carregam em si imagens de soberania, de força e

<sup>15</sup> Segal (1976, pp. 100-1).

<sup>16</sup> Cairns (2010, pp. 38-41) também exemplifica os diferentes epítetos empregados por Baquílides. Dentre eles: a) aqueles que o poeta extrai diretamente de Homero, ou de algum registro épico comum; b) aqueles encontrados no *corpus* homérico, mas que são recompostos ou recombinações; e c) aqueles que são exclusivos de seu registro lírico.

<sup>17</sup> Cito dois exemplos de palavras inéditas a partir do *Epinício 5*, como já observado por Jebb (1905, pp. 68-9): os verbos *katakhrainō* (v. 44) e *gelanōō* (v. 80) e o adjetivo composto *phoinikónōtos* (v. 102). Segundo Maehler (2004, p. 119), o verbo *gelanōō* significa “tornar *gelanês*” (calmo), como em Píndaro na *Olímpica 5* verso 2 e na *Pítica 4* verso 181, e *phoinikónōtos* é um epíteto exclusivo de Baquílides, que reflete seu apreço pela cor nos compostos.

de luz, de modo a corroborarem para a função encomiástica do epinício, opondo-se ao pessimismo e à tragicidade da ode.

É sabido que o ponto de partida formal dos epinícios é o elogio à vitória, como o próprio nome sugere<sup>18</sup>. Entretanto, por ser uma poesia comissionada, sobretudo pelos tiranos, tais composições estavam sujeitas às demandas de seus patronos e de suas famílias, influenciadas diretamente por suas localizações geográficas, seus *status*, posições políticas, concepções ético-morais, personalidades etc., determinando a mensagem que os patronos desejavam transmitir por meio de suas comissões e as estratégias poéticas designadas para cada composição<sup>19</sup>. Além disso, embora a vitória de um herói seja a vitória de sua própria comunidade, a celebração pública das conquistas do vitorioso acaba por elevá-lo e colocá-lo em nível superior aos demais. Tal superioridade fica clara ao final da *Ode 5*, nos versos 187-190, quando o poeta adverte os ouvintes contra a inveja (*phthónos*), ecoando os argumentos da *gnómē* (vv. 50-5). Pfeijffer (2004, p. 213) sustenta que os principais interesses do poeta do epinício são: 1) registrar informações factuais que definem a vitória celebrada, como o nome do vitorioso, o nome de seu genitor, sua origem, sua disciplina atlética, o local dos jogos etc.; e 2) exaltar a glória do vencedor através de associações entre sua figura e seus feitos com valores e empreitadas dos grandes heróis do passado mítico. Ademais, é preciso manter a dimensão das relações entre: a) o poeta e o *laudandus*, b) entre o *laudandus* e a *pólis* e c) o impacto da vitória na comunidade do atleta<sup>20</sup>. Tendo em vista tais propostas acerca do gênero, um dos mais híbridos dentro da mélica (senão o mais híbrido), cabe estudar como Hierão é elogiado no *Epinício 5* e como as escolhas de linguagem retratam sua supremacia.

Hierão de Siracusa representa o auge da tirania no ocidente grego. Seu sucesso militar, a expansão geográfica de seu poder e as disputas hípicas lhe proporcionaram fama e popularidade. Para disseminar e legitimar sua potência, Hierão investiu nos epinícios, sendo considerado o grande patrono dessas canções. Reconhece-se um total de sete epinícios dedicados à sua figura. Além deles, é possível ressaltar os monumentos dedicados a si<sup>21</sup>. Os epinícios exaltam, para além das vitórias agonísticas, o poder e a riqueza desse tirano, que é considerado o

<sup>18</sup> Cunhado em Alexandria, o epinício (ἐπινίκιον, *epinikion*) determina o canto sobre a vitória, espécie de ode triunfal. Simon Hornblower e Catherine Morgan (2007, pp. 1-43) sugerem, em sua introdução ao texto de *Pindar's Poetry, Patrons, and Festivals*, que essas odes tiveram origem colonial; eram inicialmente compostas em honra aos líderes e fundadores de suas respectivas *apoikías* (colônias). A partir disso, portanto, também seria possível esboçar a influência das elites, da política e da narrativa mítica nessas composições. Cairns (2010, p. 23) afirma, ainda, que todas as “odes míticas” apresentam um mito consistente com as tradições da cidade ou que tenham se originado delas. O epinício parece ter sido performado por muitas décadas antes de Píndaro e Baquilides, tendo em Simônides uma figura crucial para seu desenvolvimento (Cairns, 2010, p. 17).

<sup>19</sup> Cairns (2010, pp. 19-20). Contudo, cabe lembrar que a canção também estava sujeita às demandas da audiência para sua aceitação. Em uma época na qual a canção “viajava” e não dependia mais de seu compositor para a realização de sua *performance*, o epinício trazia consigo temas universais, tradicionais, além de aspectos exclusivos da comunidade em questão, quando necessário.

<sup>20</sup> Hadjimichael (2015, p. 364).

<sup>21</sup> Píndaro dedica a Hierão a *Olímpica 1*, a *Pítica 1*, a *Pítica 2* e a *Pítica 3*, enquanto Baquilides lhe dedica a *Ode 3*, a *Ode 4* e a *Ode 5*. Sobre um de seus monumentos, vide Pausânias (6.12.1). Vide ainda o artigo de Mann (2013, pp. 25-48) sobre a representação de Hierão nos epinícios de Píndaro e Baquilides.

maior dentre os gregos. Embora nomeado apenas no verso 16, Hierão é referido como “estratego dos siracusanos de rodopiantes cavalos” (*Syrakosíōn hippodinētōn stratagé*, vv. 1-2), epíteto que em primeiro momento remete ao universo da própria prova de corrida de cavalos, ressaltando, através do movimento dos animais, o talento dos siracusanos para tal competição, tendo como exemplo seu estratego. Porém, mais adiante, nos versos 33-4, a menção à deusa *Nikē* “de escuros cabelos” (*kyanoplokámou*) e a Ares “de peito brônzeo” (*khalkēostérnou*) ecoam a arena bélica e o estratego do primeiro verso, sugerindo as vitórias de Hierão também em âmbito militar. Seu cavalo Ferenico concede-lhe glória graças à sua excelente *performance*, a qual também é motivo de outras conquistas: Ferenico “de pelos dourados” (*xanthótrikha [...] Pherénikon*, v. 38) é dono de passos feito tempestade e corre como Bóreas (*pōlon aellodrōman*, v. 39; *isos Boréa*, v. 46), vencendo junto ao Alfeu “de amplos redemoinhos” (*Alpheón eurydínan*, v. 38) e também na divina Pito (*Pythōní t'en agathéai*, v. 41). Na prece final, entre os versos 176-200, as conquistas que levaram o cavalo até a vitória em Siracusa são enfatizadas. A cidade de Siracusa, similarmente, transparece a imagem de seu tirano por meio de seu epíteto *klytán* (gloriosa, v. 16). Relembro, também, a passagem entre os versos 6-8, com ênfase em uma característica direcionada ao vencedor: Hierão repousa a mente justa (ou o justo julgamento, *phréna d'euthýdikon*, v. 6). A seleção dos termos indica a qualidade de um governante moralmente justo, sábio em suas ações, como observa Lefkowitz (1969, p. 52). Desse modo, Hierão é exaltado nas três esferas mais caras aos gregos: a militar, a política e a agonística (atletica). Além desses elogios, o poeta ainda admite que há muitas outras vitórias de seu *laudandus*, a toda parte, para hinear, graças à *Nikē* e a Ares (como já exposto, vv. 31-5).

O próprio poeta, por sua vez, garante sua autoridade assegurando ao elogiado e aos ouvintes que é digno de exercer a função que lhe foi dada: o poeta é, portanto, o renomado, o ilustre servo (*kleinòs therápōn*, v. 14) da musa Urânia “de dourado diadema” (*khrysámpykos Ouranías*, v. 13). A escolha da musa celestial confere elevação ao poeta, antecipando sua superioridade; além disso, a referência a uma das musas resgata o conhecimento erudito que o poeta tem da tradição. O ápice do autoelogio à sua habilidade poética é metaforizado pelo símile da águia, introduzido nos versos seguintes (16-30). A águia é um pássaro majestoso, rainha de todas as aves; enquanto Baquílides seria a águia, os outros poetas seriam aves canoras (*órnikhes ligýphthongoi*, vv. 22-3) que se curvam perante ela com medo (vv. 21-3). A resolução e a bravura da ave são ilimitadas: nem os cumes da grande terra, nem as ondas, nem o mar podem detê-la (vv. 24-6). A ave vai do ponto mais alto, ao mais baixo: dos cimos da terra até o infinito abismo com a força de suas asas, como o próprio vento Zéfiro (vv. 26-9). Essa dinâmica do alto para o baixo mostra a capacidade de Baquílides em cantar todos os feitos dos mortais, desde o seu auge (o momento mais feliz) até seu declínio (a chegada da ruína e da morte). Ela simboliza, também, o próprio movimento da narrativa mítica, com a descida de Hércules ao Hades.

De volta ao símile, a habilidade e a maestria do poeta não podem ser negadas, pois são conspícuas aos homens (vv. 29-30). A águia é, ainda, a ave de Zeus, o magnânimo dos deuses. Vejamos os epítetos: a águia corta o céu “com douradas asas ligeiras” (*xoutháisi [...] pterýgessi*

*takheíais*, vv. 17-9) e é mensageira do amplireinante Zeus altitrovejante<sup>22</sup> (*euryánaktos ángelos Zēnòs erispharágou*, vv. 19-20). A escolha do pássaro de Zeus traça os paralelos “rei das aves” > “rei dos deuses”, estendendo-se, por interpretação, ao “rei dos homens”, que é Hierão. Desse modo, ao igualar essas três figuras, Baquilídes insinua ser o poeta mais talentoso e mais capaz para cantar os grandiosos feitos desse excelente homem.

Com o intuito de reforçar o poder e a força de Hierão ao longo do poema, o poeta recorre continuamente ao mundo dos deuses e dos heróis. Zeus volta a aparecer nos versos 58, 79, 179-180, 199-200 e se destaca em suas descrições: é o deus “dos raios brilhantes”<sup>23</sup> (*argikeraúnou*, v. 58), é o “grande Zeus” (*Diòs megálou*, v. 79), é o “Cronida”, filho de Cronos, titã supremo (*Día Kronídan*, v.178), e “Olímpio líder dos deuses” (*Olýmpion arkhagòn theôn*, v. 179); e, por fim, é o “maior pai” (*megistopátōr Zeús*, vv. 199-200). Seguindo o mesmo paradigma, Hércules, o maior dos heróis, é o escolhido para a narrativa mítica, levando os seguintes epítetos para ilustrar sua potência: “o derruba-portas” (*ereipsipýlan*, v. 56) e “o filho invencível” (*paíd' aníkaton*, v. 57)<sup>24</sup>.

De modo semelhante, é possível encontrar ao longo de todo o poema epítetos e descrições que conferem aos objetos e aos personagens forças soberanas ou avassaladoras. Para citar alguns exemplos: “mar incansável (ou agitado)” (*halòs akamátas*, v. 25), “ondas violentas” (*dyspaípala kýmata*, v. 26) e “com as rajadas de Zéfiro” (*zephýrou pnoiáisin*, vv. 28-9), termos que observamos no símile. A seguir, “Alfeu de amplos redemoinhos” (*Alpheòn eurydínan*, v. 38), aplicado para ilustrar a vitória de Ferenico<sup>25</sup>, e “Alfeu de águas incansáveis”<sup>26</sup> (*akamantoróan Alpheón*, vv. 180-1) na prece final (vv.176-186). Na narrativa mítica, os envolvidos também são imponentes: a Equidna é terrível, monstruosa (*aplátōi' Ekhídnas*, v. 62); Meleagro é o que porta-lanças e tem o ânimo audacioso, fiel na luta (*thrasymémnonos*<sup>27</sup> *enkhespálou*, vv. 69-70; *menepitolémou*, v. 170); Ártemis é venerável, invencível e selvagem (*semnás Artémidos*, v. 99; *aníkaton theà*, v. 103; *agrotéra Latoús thygátēr*, vv. 123-4); o javali da Calidônia tem ampla força e é implacável (*eurybían*, v. 104; *anaidomákhan*, v. 105) ao destruir as vinhas e lacerar o rebanho; sua força é comparada à da enxurrada (*plēmýrōn sthénei*, v. 107). Os curetes

<sup>22</sup> Valho-me da tradução de Ragusa (2013, p. 220), pois me parece a mais adequada para expressar o bramido do deus em seu próprio território, relacionado aos raios e aos trovões.

<sup>23</sup> Ragusa (2013, p. 221) sugere “Zeus do trovão lampejante”.

<sup>24</sup> Aponto, contudo, que, para fins de interpretação da narrativa mítica e da *gnómē*, vale considerar que Hércules não é nomeado a não ser pelos epítetos acima apresentados e pelo seu matronímico “Alcmênio” (*Alkménios*, v. 71). O intuito deve ter sido, possivelmente, sugerir o anonimato do herói no Hades e futuramente sua morte, acarretada precisamente por tal viagem ao submundo e pelo diálogo com Meleagro. Relembro, ainda, que, por sua fama, Hércules deve ter sido facilmente reconhecido pelas audiências apenas através de seus epítetos.

<sup>25</sup> A respeito da vitória do corcel, aliás, vale citar que Baquilídes tende a descrever as vitórias atléticas com mais frequência que Píndaro, com o objetivo de servir ao encômio. Tais descrições recorrem ao realismo visual para recriarem, na audiência, a experiência do momento da conquista. Assim, espera-se que a audiência se torne mais receptiva ao evento e ao campeão, o que diminui as impressões negativas sob o estigma do *phthónos* (Hadjimichael, 2015, pp. 365-6).

<sup>26</sup> Também em Ragusa (2013, p. 227).

<sup>27</sup> *Thrasymémnon* é epíteto de Hércules na *Iliada* (5.639) e na *Odisseia* (11. 267).

que aderem à guerra contra os calidônios são, como Meleagro, firmes na guerra (*Kourêsi meneptolémois*, v. 126). A mãe de Meleagro, por sua vez, é belicosa, hostil, comparada a Ártemis pelo epíteto *daíphrōn* (v. 122 para a deusa e v. 137 para Altaia).

Paralelamente, o amarelo-dourado nos epítetos certifica um dos artifícios prediletos do poeta: o cromatismo. Além das fulvas asas da águia espelhadas na fulva pelagem do corcel (estabelecendo, novamente, a relação entre o poeta e o elogiado), a musa escolhida pelo poeta leva um dourado diadema, Eos possui braços dourados (*khrysópakhys Aōs*, v. 40), Meleagro brilha com suas armas (*teúkhesi lampómenon*, v. 72)<sup>28</sup> e o couro do javali possui a viva cor do fogo (*aíthōnos*, v. 124), a qual, embora não seja exatamente dourada, emite forte brilho incandescente. Maehler (2004, p. 122) recorda que *aíthōn*, em Homero, é usado para descrever a cor da pele de um leão, enquanto emprega-se *lakhnēen* para o javali, cuja pele é mais escura. Logo, é possível sugerir que o javali de Baquílides apresenta características felinas de um outro soberano da natureza.

No que tange à elaboração dos epítetos mencionados, destaco algumas observações. Em primeiro lugar, os termos *hippodínētos*, *kyanoplókamos*, *aellodrómas*, *eurydínēs*, *euryánax*, *megistopátōr*, *ereipsipýlas* e *akamantoróas*, por exemplo, são criações de Baquílides. *Hippodínētos*, *aellodrómas*, *akamantoróas* e *akámatos* são escolhas que intensificam a ideia de movimento e exacerbam as ações do corcel e do Alfeu, respectivamente; esta dinâmica ressalta o vigor atribuído às figuras presentes na ode e espelham, ainda que sutilmente, a maior delas nesse epinício: Hierão. Curiosamente, enquanto *akámatos* é utilizado em Baquílides como epíteto da água (do mar), em Homero<sup>29</sup> o epíteto serve como descrição para o fogo; ou seja, é um termo que vale para medir a força suprema dos elementos da natureza em sua persistência e irrepreensibilidade. *Eurydínēs*, *euryánax* e *eurybías* revelam, como proposto por Jebb (1905, p. 69), o gosto por epítetos compostos a partir de *eury-* (εὐρυ), os quais manifestam em si ideias de amplitude. Os amplos redemoinhos de *eurydínēs* expressam a força e o poder do rio, assim como *euryánax* expressa a dimensão dos domínios e dos poderes de Zeus, aspecto que também pode remeter a Hierão em suas esferas de atuação e em sua popularidade dentre os tiranos, do mesmo modo como Zeus é a divindade mais difundida dentre os gregos. Além disso, essa dinâmica de amplitude e de movimento acentua o caráter visual das imagens construídas e da própria composição. *Eurybías*, por sua vez, é usado, de acordo com Maehler (2004, p. 121), na épica para deuses e heróis; dessa forma, o javali passa a ter qualidades divinas e/ou heroicas, na medida em que fora enviado por Ártemis e porque dizima, em todo seu furor, tudo e todos que vê pela frente, nada temendo. Atribuir ao javali tais qualidades, novamente, é equipará-lo ao universo lendário das melhores estirpes, como o poeta busca fazer com seu *laudandus* ao cantar seus grandes feitos. Do mesmo modo, o epíteto da cidade de Siracusa, *klytós*, também restringe-se ao

<sup>28</sup> Lefkowitz (1969, p. 69) lembra que Aquiles também reluz em suas armas em seus momentos mais terríveis, como na *Iliada* 20.46 e 22.134. Esse é um exemplo das referências estabelecidas com o cânone épico que aproximam as figuras de Aquiles e de Hércules à maneira de nosso poeta lírico.

<sup>29</sup> *Iliada* 5.4 e *Odisseia* 20.123.

mundo dos deuses e dos heróis<sup>30</sup>, indicando a origem divina do tirano (e talvez até mesmo de toda a sua comunidade). Os epítetos cromáticos, por sua vez, conferem a ideia de nobreza, poderio e esplendor. Como já visto, a cor predominante é o amarelo-dourado, prevalecendo como descrição de partes do corpo ou dos cabelos: *khalkéosternos*, *xanthóthrix*, *khrysámpykos* e *khrysópakhys*. Nota-se, contudo, que *khrysópakhys* é, na *Ilíada*<sup>31</sup>, um epíteto destinado a cavalos. Com os desencadeamentos dos eventos posteriores, esses epítetos também corroboram para o jogo entre sombra e luz dentro do poema.

Os epítetos *megálos* e *megistopátōr* atribuídos a Zeus são epítetos genéricos, ou seja, não apresentam uma qualidade ou esfera de ação específica da divindade, ao contrário de seus outros epítetos na ode, que são específicos. *Megistopátōr*, não obstante, é um composto próprio de Baquílides que combina dois epítetos genéricos (empregados também para outras divindades): *mégas/mégistos* e *patér*. Apesar de não distinguirem uma qualidade especial, os nomes são autoexplicativos e evidenciam superioridade. A decisão do poeta ao empregá-los é coerente não apenas para servir de paralelo entre o tirano Hierão e a divindade, mas, principalmente, para louvar o próprio deus, afinal, a ode celebra uma vitória nos jogos Olímpicos, ou seja, nos jogos em honra a Zeus. Nesse sentido, é a Zeus que o poeta atribui o favor divino, tema central da ode e objeto de reflexão expresso pela *gnómē*, e a canção termina com uma prece ao grande pai, líder dos deuses, para a manutenção da paz e das dádivas de Hierão. É possível cogitar que a escolha de um epíteto genérico para a prece sinaliza o teor pan-helênico dos epinícios. É preciso ter em mente que a canção comissionada alcançava muito além da comunidade do elogiado e/ou de seu patrono. Assim sendo, empregar um epíteto de culto que seja específico não seria relevante, ao passo que muitos dos cultos eram locais; dessa forma, a prece abrange um aspecto genérico, porém comum, de Zeus para reverberar entre o maior número possível de ouvintes. Pausânias, na *Periégesis* (7.21.7), crê que os poetas adornam seus versos com epítetos poéticos, mas não com os de culto; Parker (2003, p. 173), contudo, rebate afirmando que a distinção entre essas classificações não são absolutas. Há, inclusive, hinos compostos para a *performance* do culto que apresentam epítetos que adornam e honram a própria divindade, não os versos. Ao que me parece, no *Epinício 5*, Zeus é de fato celebrado também através de seus epítetos. Epítetos específicos como *Erispháragos* (v. 20) ou *Argikéraunos* (vv. 58-9) podem não ser cultuais (ou pelo menos não de um culto atestado), mas explicitam uma característica particular à divindade, relacionada à esfera de suas ações. Por isso, também, Zeus é reverenciado na ode.

Carne-Ross (1962, p. 72) cita um dos trabalhos de W. H. Gardner,<sup>32</sup> o qual sugere duas classificações para os epítetos compostos em inglês: os “poético–descritivos” e os “dramáticos ou retóricos”. Em sua leitura, questiono-me se seria possível considerar algo semelhante para melhor explorar Baquílides. É certo que seus epítetos não são aleatórios, pois estão sempre

<sup>30</sup> Como para Aquiles na *Ilíada* 20.320 e para Odisseu na *Odisseia* 24.409.

<sup>31</sup> 5.358, 363.

<sup>32</sup> GARDNER, W. H. *Gerard Manley Hopkins - A Study of Poetic Idiosyncrasy in relation to Poetic Tradition*. Vol. 2. London/New York/Toronto: Oxford University Press, 1966.

sujeitos aos desígnios do poeta. Observo na *Ode 5* a ausência de epítetos de culto para as divindades<sup>33</sup>, por exemplo, reforçando a composição puramente poética dos nomes. Considerando, pois, toda a carga de sentido dos termos escolhidos, é possível concluir que apresentam, de fato, caráter descritivo e que são frutos de um excelente trabalho de linguagem poética. Entretanto, por exprimirem tantas possíveis interpretações, ressoarem a tradição, prenunciarem próximos episódios e espelharem tantas imagens, é insensato ignorar a carga retórica desses epítetos. Portanto, esses são apenas breves exemplos da complexidade dos termos cunhados por Baquilides, os quais definitivamente não são meros adornos de sua arte.

Tendo em mente a ocasião de *performance* do epinício enquanto *kômos*<sup>34</sup>, procissão celebratória, a escolha da linguagem utilizada sobretudo na primeira parte da ode reflete o caráter festivo da circunstância, transmitindo para a audiência as imagens de um presente glorioso e resplandecente. Evocam e celebram a força da vitalidade, da juventude (a *aglaân hēban* que Meleagro tragicamente abandona, v. 154) dos feitos humanos e da vida em si. Os êxitos do elogiado estendem-se à sua família e à sua comunidade, ainda que centralizem sua própria figura e, nesta ode, a figura do poeta. Por meio do verbo *pémpein* (v. 10) e das relações entre o hóspede e seu anfitrião (*hýmnon [...] xénos [...] pémpēi*, vv. 10-12; *Hiérōni philoxeívōi*, v. 49), Baquilides realça as premissas da poesia comissionada e aproveita o momento de festividade e de amizade que floresce a partir da ocasião. Consequentemente, é justo que a confraternização esteja presente na canção e que as imagens escolhidas para representar o vitorioso encantem o público com sua suntuosidade – antes de arrebatá-lo com os desastrosos desdobramentos da canção. Ou seja, a imponência do tirano é espelhada na de seu cantor, o qual tem como obrigação fornecer exemplos concretos das proezas de seu candidato; a audiência deve ser convencida de que o cidadão é digno de louvor. Por conta disso, Hierão não é celebrado apenas através dos epítetos designados para si; a escolha do mito e de seus personagens aproxima o *laudandus* de um universo heroico constituído por grandes figuras e façanhas extraordinárias. Contudo, não é prudente negligenciar que Hierão também se assemelha a essas figuras em seu aspecto mais banal – a mortalidade. Por essa razão, é importante que as narrativas míticas sejam amplamente conhecidas pela audiência, de modo a transmitirem verdade e coerência, equiparando o vitorioso a um herói não “fictício”<sup>35</sup>.

O modo como o poeta conduz a narrativa mítica desencadeia, então, o *páthos* da audiência. No *Epinício 5*, por exemplo, a *gnómē* consiste nos limites da felicidade humana e no lote atribuído a cada um (*moíra*), aspectos já previstos pelo epíteto atribuído ao tirano, no verso 1: *eúmoiros*, “o bem-afortunado”<sup>36</sup>. Tal reflexão resgata uma discussão caracteristicamente tradicional ao pensamento grego: os conceitos de *olbía* (a felicidade material e imaterial) e da

<sup>33</sup> Com exceção de *Zeus Megálos* (v. 79).

<sup>34</sup> Cairns (2010, pp. 29-37).

<sup>35</sup> Pfeijffer (2004, p. 220).

<sup>36</sup> Lefkowitz (1969, p. 49) aponta que esse epíteto é um novo composto, cunhado a partir do tradicional *eudáimōn*, e sugere que, então, o foco de Baquilides não é o favor divino, mas os feitos humanos.

instabilidade da fortuna e da bem-aventurança, que têm como embasamento os problemas da efemeridade do homem, bem como os limites de sua condição e de seu conhecimento<sup>37</sup>. Assim sendo, na *Ode 5*, a narrativa mítica (vv. 56–175) tece a reflexão gnômica a partir da experiência de Meleagro e de Hércules<sup>38</sup>. Além disso, ao definir Hierão como “um dos mortais sobre a terra” (*epikhthoniōn*, v. 5), Baquílides delimita os alcances dos vivos e os dos mortos, tema a ser resgatado no mito posteriormente, de modo a corroborar as reflexões gnômicas. Tanto o mito quanto a *gnômē* (vv. 50–5) desta ode são profundamente pessimistas, senão trágicos. O modo como Meleagro narra os acontecimentos que precedem sua morte e a empatia de um Hércules que pela primeira vez no registro mítico molha os olhos fomentam o *páthos* na audiência, e o ápice da narrativa mítica é suspenso ao anunciar o casamento de Hércules e Dejanira, episódio que culminará no trágico fim do herói pelas mãos da ignorante donzela<sup>39</sup>. Most (2012, p. 272) assegura que os insuperáveis limites da condição humana devem ser cantados, uma vez que aconselham o vitorioso a ter moderação, pois todos dependemos do favor divino.

Clara é, pois, a dimensão negativa da ode; a despeito da conotação heroica extraída de uma primeira leitura, os epítetos portam duplo sentido a partir do espelhamento da narrativa (*ring-composition*)<sup>40</sup> após a *gnômē*. Eles abrangem, em certa medida, traços da tradição que, manipulados pelo poeta, reduzem os personagens às suas condições mais pessimistas, acentuando a questão da brevidade dos homens, a qual, aliás, já está anunciada pela celebração de Hierão e de todo o seu poder conquistado ao longo de sua existência desde os primeiros versos da ode, nos quais tudo e todos parecem subordinados ao tirano. Esses epítetos ainda denotam força absoluta, o que é um traço positivo e sublime, mas sabemos que estão sendo aplicados negativamente, pois são os responsáveis pela ruína dos personagens. Majestosos inicialmente, precedem o pessimismo da reflexão gnômica. Por exemplo, os epítetos de Hércules atribuem a ele excelência, porém, posicionados após os versos 50–55, incitam dúvida na audiência, a qual desconfia que a glória de Hércules não fora eterna e que algo desencadeara sua ruína<sup>41</sup>. Assim, Hierão também tem seu destino pré-determinado, fato que o coloca em nível de igualdade aos seus concidadãos, os quais, por conseguinte, apiedar-se-ão do *laudandus* e entenderão que sua

<sup>37</sup> O tema da felicidade e da instabilidade da condição humana pode ser também encontrado, por exemplo, em Sófocles, na tragédia *Édipo Rei*, no Fr. 1 (Dav.) de Álcman e na narrativa sobre Sólon e Cresos, sobre quem haveria de ser o mais feliz dos homens, no livro I (30–34) de Heródoto.

<sup>38</sup> Para as diferentes fontes e versões do mito de Meleagro, vide Homero (*Iliada*, IX, 529–99), Ésquilo (*Coéforas*, 602–12), Pausânias (*Periégesis*, 10.31.3–4) e Apolodoro (*Biblioteca*, 8.1–3). Em seu guia mitológico, Gantz (2003, pp. 328–335) cita ainda outros autores como referência para esse mito: Hesíodo (*Catálogo das Mulheres*, *Ehoiai*, Fr. 25 MW), Ésquilo (*As Traquínias*), Frínico (em seu drama perdido *Pleuronenses*), Ovídio (*Metamorfoses*, 8.260–546) e Higino (*Fábulas*, 171 e 174).

<sup>39</sup> Stern (1966, p. 40) sugere que a interrupção do mito em seu clímax serve para ilustrar como as ações são constantemente interrompidas na vida humana, de modo que, após o sucesso, segue um desastre. A interrupção é notada também na morte de Meleagro no auge de sua juventude. As ações contínuas e estáveis parecem ser aquelas relacionadas à natureza, como demonstrado através do símile da águia (vv. 16–24), que está em constante movimento, e na força do mar e das ondas (vv. 25–6), por exemplo.

<sup>40</sup> Como também aponta Jesus (2014, p. 23): “(...) o abundante e polissignificativo uso dos epítetos (tantas vezes de sua forja pessoal) (...)”.

<sup>41</sup> Cairns (1997, p. 47).

glória, apesar do momento, será também finita. Desse modo, o poeta prevê evitar a inveja e aproxima o tirano de sua comunidade.

Lefkowitz (1969, p. 77) recorda, ainda, que os epítetos de Ártemis *daíphrōn* (v. 122) e de Ares *karteróthymos* (v. 130) são utilizados por Homero para descrever mortais de uma maneira positiva, portanto, Baquíledes parece sugerir que os deuses do mundo de Meleagro assumem as qualidades mortais, deixando aos homens meramente sua própria mortalidade. Lefkowitz (*ibid.*, pp. 74-5) aponta, ainda, que o epíteto conferido ao mar no verso 25 serve como metáfora para as forças incontroláveis que regem a vida dos mortais. Seguindo esse pensamento, recordamos a cólera da deusa Ártemis, cujas honras foram negligenciadas, o violento javali, a implacável mãe de Meleagro, Altaia, em sua trama contra o filho e, implicitamente, o ciúme arrebatador de Dejanira, que assassina o marido. Ou seja, Baquíledes parece preocupar-se em demonstrar cruamente os empreendimentos e as limitações dos homens dentro de sua precária condição. Nesse sentido, a ode apresenta sua cruel faceta: atendendo às funções sociais da lírica e às do (sub)gênero em questão, propõe aos ouvintes uma reflexão modificadora, com leve tom de advertência, através do *páthos* impulsionado pela engenhosidade dos novos termos e pela laboração do mito. Tais dinâmica e reviravolta dos fatos culminam no que os estudiosos consideram “ironia trágica”. Essas últimas questões, porém, são matéria para um próximo estudo.

Apesar de apresentar-se mais acessível do que Píndaro, Baquíledes nos presenteia com canções intensas e riquíssimas em seu conteúdo, e seu talento é confirmado através de belíssimas imagens poéticas cuidadosamente formuladas com poucas palavras, mas com alta dose de sagacidade. A tal simplicidade mencionada outrora, tão criticada, refere-se à delicadeza do poeta em abordar temas tão complexos, ainda que tão prosaicos, comuns a todos os que vagam pela terra, em uma única canção. Essa simplicidade acaba por revelar-se uma das melhores qualidades de nosso rouxinol de Ceos. Ficaremos, por ora, em nossos limites, com os gloriosos louros de Hierão.

## Referências bibliográficas:

- CAIRNS, Douglas L. (Introd., Ed., Coment.); HOWIE, J. Gordon. (Trad.). Bacchylides. Five epinician odes (3, 5, 9, 11, 13). Cambridge: Francis Cairns, 2010.
- CAIRNS, Douglas L. Form and meaning in Bacchylides' Fifth Ode. *Scholia* v. 6, p. 34-48, 1997.
- CARNE-ROSS, Donald S. The Gaiety of Language. *Arion* v. 1, n° 3, p. 65-88, 1962.
- GANTZ, Timothy. *Early Greek myth*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996. 2 vols.
- GRAF, Fritz. *Greek Mythology: An Introduction*. Trad. T. Marier. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.

- HADJIMICHAEL, Theodora A. Epinician Competitions: Persona and Voice in Bacchylides. In: *Poesia, musica e agoni nella Grecia antica*. Milão: Congedo Editore, 2010-2011, pp. 335-336.
- HADJIMICHAEL, Theodora A. Sports-writing: Bacchylides' Athletic Descriptions. *Mnemosyne* v. 68, p.363-392, 2015.
- HORNBLOWER, Simon; MORGAN, Catherine. (Eds.) *Pindar's Poetry, Patrons, and Festivals: From Archaic Greece to the Roman Empire*. Oxford University Press: Oxford, 2007.
- JESUS, Carlos A. Martins de. (Trad., Intr. e Coment.). *Bacquíledes. Odes e Fragmentos*. São Paulo: Annablume Editora, 2014.
- KIRKWOOD, Gordon MacDonald. The Narrative Art Of Bacchylides. In Wallach, Luitpold. (Ed.). *The Classical Tradition: Literary and Historical Studies in Honor of Harry Caplan*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1966, pp. 98 – 114.
- LEFKOWITZ, Mary R. Bacchylides' Ode 5: Imitation and Originality. *HSPH* v. 73, p. 45-96, 1969.
- MANN, Christian. The Victorious Tyrant: Hieron of Syracuse in the Epinicia of Pindar and Bacchylides. In: Luraghi, Nino. (Ed.). *The Splendors and Miseries of Ruling Alone: Encounters with Monarchy from Archaic Greece to the Hellenistic Mediterranean*. Studies in Ancient Monarchies 1, 2013, pp. 25-48.
- MOST, Glenn W. Poet and public: Communicative strategies in Pindar and Bacchylides. In: Agócs, Peter. *et alii*. (Eds.). *Reading the Victory Ode*. New York: Cambridge University Press, 2012.
- PFEIJFFER, Ilja Leonard. "Pindar and Bacchylides". In: JONG, Irene de; NÜNLIST, René; BOWIE, Angus. (Eds.). *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*. Leiden: Brill, 2004, pp. 213-232.
- RAGUSA, Giuliana. (Org., Trad.) *Lira Grega. Antologia de Poesia Arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013.
- SEGAL, Charles. Bacchylides Reconsidered: Epithets and the Dynamics of Lyric Narrative. *QUCC* v. 22, p. 99-130, 1976.
- STERN, Jacob. The Imagery of Bacchylides' Ode 5. *GRBS* v. 8 n°1, p. 35-43, 1967.

## Edições:

- JEBB, Richard Claverhouse. (Ed.). (Trad.). *Bacchylides: The Poems and Fragments*. Cambridge: Cambridge University Press 1905.
- MAEHLER, Herwig. (Ed.). *Bacchylides: A Selection*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.





Recebido em 16/10/2019  
Aprovado em 6/11/2019

# “Áurea Afrodite” e a ordem cósmica de Zeus na poesia hesiódica<sup>1</sup>

“Golden Aphrodite” and Zeus’s cosmic order in Hesiodic poetry

Juarez Oliveira<sup>2</sup>

e-mail: [j.oliveira@usp.br](mailto:j.oliveira@usp.br)

orcid: <http://orcid.org/0000-0003-4566-6909>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v7i2.29684>

**RESUMO:** Após uma breve contextualização acerca da concepção de fórmula, defende-se que a figura de Afrodite, sobretudo quando apresentada sob a fórmula χρυσέην Ἀφροδίτην, é essencial para compreendermos a dinâmica da linhagem dos heróis e da decisão de Zeus pelo seu fim na poesia hexamétrica grega arcaica. Associada à preposição διὰ, a fórmula teonímica é utilizada em contextos nos quais seres que ameaçam a ordem e o poder de Zeus são gerados, incluindo-se aí a própria linhagem dos heróis.

**PALAVRAS-CHAVE:** Afrodite; ordem cósmica de Zeus; linhagem dos heróis; criaturas prodigiosas; poesia hesiódica

**ABSTRACT:** After a brief presentation about the notion of formula, this paper argues that Aphrodite, mainly when presented under the formula χρυσέην Ἀφροδίτην, is essential for the understanding of the dynamics of the race of the heroes and Zeus’s decision to put an end to it in Greek early hexameter poetry. Associated with the preposition διὰ, this theonimic formula is used in contexts where beings that threaten the order and power of Zeus are born, the race of heroes included.

**KEYWORDS:** Aphrodite; Hesiodic poetry; race of the heroes; prodigious creatures; Zeus’s cosmic order

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

<sup>2</sup> Mestrando (2018-atual) do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássica e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil, sob orientação do Prof. Dr. Christian Werner, bolsista CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.



## A concepção de fórmula

Na seminal definição de Milman Parry, fórmula é “um grupo de palavras que é regularmente empregado sob as mesmas condições métricas para expressar uma dada ideia essencial”<sup>3</sup>. O que subjaz a essa definição é a noção de que o conteúdo semântico das palavras individuais do conjunto formular escolhido pelo poeta é menos relevante que o espaço métrico a ser preenchido. Nesse sentido, para citar uma das fórmulas que Parry usa como exemplo<sup>4</sup>, θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη (“deusa Atena de olhos glaucos”) expressa simplesmente a “ideia essencial” Atena, sendo semanticamente irrelevante a caracterização da deusa por meio de seus olhos, cuja função única seria preencher dado espaço métrico. É claro, no entanto, que em certa medida tal caracterização é tradicional, e assim também a de quaisquer outros personagens cujas fórmulas são compostas por adjetivos ou epítetos.

Na esteira do trabalho de Parry, Albert B. Lord, que se dedicou ao estudo das tradições poéticas iugoslavas, entende a fórmula de modo semelhante ao de seu mentor, mas aprofunda a ideia ao defini-la como integrante de uma linguagem poética: “as fórmulas são frases, cláusulas e sentenças dessa gramática especializada”<sup>5</sup>. Fórmulas, no entanto, adquiririam maior ou menor grau de estabilidade de acordo com a recorrência das ideias às quais elas remetem<sup>6</sup>, de modo que elas “expressarão os nomes dos atores, as ações, tempo e lugares principais”<sup>7</sup>.

A ideia de fórmula como linguagem é retomada por John M. Foley, para quem elas são o que ele chama de *sémata*, isto é, “símbolos tangíveis que apontam para questões ou ideias maiores que, de outra forma, permaneceriam ocultas ou secretas, janelas que se abrem para realidades emergentes que não podem ser conhecidas de outra forma”<sup>8</sup>. Enquanto símbolos, as fórmulas “funcionam como marcadores idiomáticos” que “transmitem *referencialidade tradicional*”<sup>9</sup>. A concepção de referencialidade tradicional de Foley leva em conta que o público dos poemas é parte de um circuito comunicacional<sup>10</sup>, no qual as fórmulas inserem “a variedade

<sup>3</sup> Parry (1971, p. 272). Todas as traduções de obras em língua estrangeira, incluindo o grego, são de minha autoria, exceto quando indicado.

<sup>4</sup> Parry (1971, p. 272).

<sup>5</sup> Lord (1971, p. 36).

<sup>6</sup> Lord (1971, pp. 34, 43).

<sup>7</sup> Lord (1971, p. 34).

<sup>8</sup> Foley (1999, p. 3).

<sup>9</sup> Foley (1999, p. 4).

<sup>10</sup> Foley (1999, pp. 15-16).

de instâncias individuais em um contexto familiar, identificável”<sup>11</sup>, contexto esse que se encontra no que Foley chama de *apparatus fabulosus*, que é o conjunto de histórias conhecidas da tradição poética<sup>12</sup>. A partir dessa ideia, uma fórmula como θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη, que para Parry não diz senão “Atena”, funciona, na perspectiva de Foley, por sinédoque, isto é, refere-se a um “conceito holístico tradicional” por meio de uma parte sua que “projeta uma riqueza complexa e imanente”<sup>13</sup>.

Tendo em vista esse breve e parcial panorama da evolução do conceito de fórmula, a concepção que adoto no presente trabalho é a de que fórmulas são, além de recursos instrumentais para a composição poética, unidades semânticas que remetem a contextos míticos mais amplos e tradicionais, permitindo ao público ouvinte dos poemas hexamétricos arcaicos estabelecer relações de sentido a partir do conteúdo poético-narrativo.

### χρυσέην Ἀφροδίτην no “Catálogo das Mulheres”

Passo agora à análise da fórmula χρυσέην Ἀφροδίτην em suas ocorrências nos poemas hesiódicos, a fim de demonstrar como ela relaciona heróis e criaturas prodigiosas<sup>14</sup>, além de atribuir importante papel à deusa no contexto da ordem cósmica de Zeus e da decisão deste deus pelo fim da linhagem dos heróis.

Considerado como continuação da *Teogonia* na Antiguidade<sup>15</sup>, o *Catálogo das Mulheres*<sup>16</sup> hesiódico relata o enlace amoroso dos deuses com mulheres humanas e a prole consequentemente gerada. Tais mulheres pertencem à “tribo das mulheres” (γυναικῶν φύλον)<sup>17</sup> e dão à luz a chamada linhagem dos heróis<sup>18</sup>, embora elas mesmas não sejam designadas como heroínas por termo grego algum na poesia hexamétrica grega arcaica<sup>19</sup>. Tais enlaces não ocorrem senão “por obra da áurea Afrodite”<sup>20</sup>. A fórmula χρυσέην Ἀφροδίτην, que figura logo no quarto verso do prêmio associada à preposição διὰ, atribui à deusa a razão pela qual as

<sup>11</sup> Foley (1999, p. 18).

<sup>12</sup> Foley (1999, p. 25).

<sup>13</sup> Foley (1999, pp. 19-20).

<sup>14</sup> Adoto, ao longo do trabalho, a expressão “criaturas prodigiosas” conforme proposta de Zanon (2018, p. 98) a partir da análise dos termos que se referem às criaturas míticas que a crítica convencionou chamar de monstros. Acerca da discussão, cf. adiante “Heróis e criaturas prodigiosas”.

<sup>15</sup> Cf. Hunter (2005, p. 1).

<sup>16</sup> Doravante *Catálogo*.

<sup>17</sup> Hes. fr. 1 Most, v. 1. Todas as traduções do *Catálogo* seguem a edição e numeração de Glenn W. Most (2007), de modo que, doravante, não indicarei mais o editor.

<sup>18</sup> Hes. *Op.* 159-160: “ἀνδρῶν ἡρώων θεῖον γένος, οἱ καλέονται/ ἡμίθεοι (a divina linhagem de varões heróis, esses chamados semideuses)”; trad. Werner (2013b, p. 41).

<sup>19</sup> Graziosi & Haubold (2005, p. 99).

<sup>20</sup> Hes. fr. 1.4.

mulheres “afrouxaram as cintas [...] unindo-se aos deuses”<sup>21</sup>, gerando assim a linhagem dos heróis:

Nῦν δὲ γυναικῶν ἄφρων ἀείσατε, ἡδυέπειαι  
Μοῦσαι Ὀλυμπιάδεσσι, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο,  
αἱ τὸτ’ ἄρισται ἔσαν [καὶ κάλλιστα κατὰ γαῖαν  
μίτρας τ’ ἀλλύσαντο διὰ χρυσεῖν τ’ Ἀφροδίτην  
μισγόμεναι θεοῖσιν] 5

Agora, a tribo das mulheres cantai, Musas Olímpias  
de doce fala, filhas de Zeus porta-égide,  
elas que um dia foram as mais nobres e [belas na terra  
e afrouxaram as cintas por obra da áurea Afrodite  
unindo-se [ao]s deuses<sup>22</sup> 5

Embora essa ocorrência da fórmula seja um suplemento que Most propõe para esse fragmento do proêmio a partir da possibilidade de poder ler a primeira letra de *διά*, há pelo menos dois fatores que corroboram a hipótese: 1) a fórmula é recorrente no poema; e 2) ela ocorre sobretudo em contextos eróticos.

No *Catálogo*, essa fórmula ocorre outras sete vezes<sup>23</sup> e, destas, duas são em associação com *διά*, sempre em contextos de enlace amoroso com geração de prole, como:

(A) ἢ οἱ Λαόδοκον μ[εγαλήτορα ποιμέν]α λαῶν  
γ]είνα[θ]’ ὑποδη[θεῖσα διὰ] χρυσεῖν Ἀφ[ροδίτην

Ela para ele<sup>24</sup> Laódoco, v[iril past]or de povos,  
g]er[ou, subjulgada por obra] da áurea Af[rodite<sup>25</sup>

(B) Τηλεμάχῳ δ’ ἄρ’ ἔτικτεν εὐζωνος Πολυκάστη  
Νέστορος ὀπλοτάτη κούρη Νηληϊάδαο  
Περσέπολιν μιχθεῖσα διὰ χρυσεῖν Ἀφροδίτην

Para Telêmaco a bem-cingida Policasta,  
de Nestor Nelida a mais jovem filha,  
gerou Persépolis, unida a ele por obra da áurea Afrodite<sup>26</sup>

<sup>21</sup> Hes. fr. 1.4-5.

<sup>22</sup> Hes. fr. 1.1-5.

<sup>23</sup> Quatro no genitivo (Hes. fr. 48.31,35; 123.17; 154.5), três no acusativo (fr. 1.4; 19.35; 168.3) e uma no dativo, cf. Hes. fr. 27.25.

<sup>24</sup> Timandra para Equemo.

<sup>25</sup> Hes. fr. 19.34-35.

<sup>26</sup> Hes. fr. 168.

Das outras cinco ocorrências, todas sem a preposição, uma tem contexto indefnido devido ao caráter muito fragmentário da passagem<sup>27</sup>; duas se dão em contextos eróticos onde o enlace amoroso não se concretiza<sup>28</sup>; e outras duas ocorrem em um contexto de comparação entre uma mortal e Afrodite, em chave positiva relacionada à beleza das moças.<sup>29</sup> Dessas últimas duas ocorrências, uma merece destaque por tratar justamente de Helena, por quem diversos heróis se mobilizarão a fim de conquistar sua mão em casamento, momento fundamental na sequência de eventos que resultará na Guerra de Troia:

].ου λιπαρὴν πόλι[ν εἶ]νεκα κούρης  
ἢ εἶ]δος ἔχε χρυσῆς Ἀφ[ροδί]της· 5

... a brilhante cidad[e p]ela filha<sup>30</sup>  
que] possuía [a bele]za da áurea Af[rodi]te.<sup>31</sup> 5

Com essas ocorrências em vista, pode-se concluir que, no contexto do *Catálogo*, Afrodite tem papel relevante na geração da linhagem dos heróis: é a sua influência que faz com que o enlace entre deuses e mulheres ocorra, resultando na geração desses seres. Se levarmos em consideração o *Hino Homérico a Afrodite*<sup>32</sup>, isso se apresenta como problema: nesse poema, a deusa faz, à revelia de Zeus, com que deusas e deuses envolvam-se com humanos, gerando assim filhos mortais. Como discutirei adiante, essa é uma prole que se configura como potencial ameaça à ordem de Zeus, tanto pelo seu poder, similar ao das criaturas prodigiosas, quanto pelas “linhas borradas” entre a eternidade e a potência divinas e a mortalidade e limitação humanas.

Segundo o *Hino*, Afrodite “nos deuses desperta doce desejo” e “as greis dos homens mortais submete”; afinal “os trabalhos da bem coroada Citeréia a todos concernem”<sup>33</sup>. Entretanto, ela não persuade nem engana o coração de Atena, Ártemis e Héstia:

τάων οὐ δύναται πεπιθεῖν φρένας οὐδ' ἀπατῆσαι·  
τῶν δ' ἄλλων οὐ πέρ τι πεφυγμένον ἔστ' Ἀφροδίτην 35  
οὔτε θεῶν μακάρων οὔτε θνητῶν ἀνθρώπων.  
καί τε παρέκ Ζηνὸς νόον ἤγαγε τερπικεραύνου,  
ὅς τε μέγιστός τ' ἐστί, μεγίστης τ' ἔμμορε τιμῆς·  
καί τε τοῦ εὔτε θέλοι πυκινὰς φρένας ἔξαπαφοῦσα

<sup>27</sup> Hes. fr. 123.

<sup>28</sup> Hes. fr. 48.31, 35.

<sup>29</sup> Hes. fr. 27.25; 154.4-5.

<sup>30</sup> Helena.

<sup>31</sup> Hes. fr. 154.4-5.

<sup>32</sup> Doravante *Hino*.

<sup>33</sup> *h.Ven.* 2-3, 6; trad. Lafer (2005, p. 27): “ἦ τε θεοῖσιν ἐπὶ γλυκὺν ἴμερον ὦρσε/ καί τ' ἔδαμάσματο φῦλα καταθνητῶν ἀνθρώπων/ [...] πᾶσιν δ' ἔργα μέμηλεν εὔστεφάνου Κυθερείης”.

ῥηϊδίως συνέμιξε καταθητηῖσι γυναίξιν  
Ἥρης ἐκλεαθοῦσα κασιγνήτης ἀλόχου τε [...] <sup>34</sup> 40

A esses corações não pode persuadir nem enganar,  
mas dos outros nenhum consegue de Afrodite escapar  
nem dos deuses felizes nem dos homens mortais; 35  
conduziu até o espírito do fruí-raios Zeus,  
que é grandíssimo e de grandíssima honra partilha;  
e se ela quiser, dele enganando o denso coração,  
facilmente o faz unir-se a mulheres mortais,  
fazendo-o esquecer-se de Hera, irmã e esposa [...] <sup>35</sup> 40

O que essa passagem demonstra é quão potente é Afrodite frente aos outros deuses e sobretudo o perigo que representa para Zeus, já que é capaz de dominar-lhe o senso e fazê-lo unir-se a mortais. Sua potência manifesta-se já no início do hino com o uso da fórmula teonímica que a nomeia como πολυχρύσου Ἀφροδίτης (“multiáurea Afrodite”). Segundo Deborah Boedeker, “esse nome-epíteto é claramente uma expansão da conhecida fórmula χρυσή Ἀφροδίτη, desenvolvida por analogia com outros substantivos-epíteto que incluem o elemento πολυχρυσ-”<sup>36</sup>.

Assim sendo, Afrodite é apresentada tanto no *Hino* quanto no *Catálogo* por meio de uma fórmula que a vincula a contextos em que seu poder colabora para a geração da linhagem dos heróis, o que pode caracterizar a deusa como uma potencial oponente de Zeus. No contexto do *Hino*, em que a oposição entre ele e Afrodite é marcada, o deus revidará, fazendo com que a deusa, assim como ela faz com os demais deuses, apaixone-se por um mortal, incutindo nela “doce desejo de se unir a um homem mortal”<sup>37</sup>, para que “não mais pudesse ela [...] com atrevido sorriso, gabar-se de induzir à união deuses e mulheres mortais”<sup>38</sup>. Desse enlace também ela gerará um filho, o herói Eneias.

## Heróis e criaturas prodigiosas

Nesse ponto, para compreendermos melhor em que medida Afrodite é importante no contexto cósmico da ordem de Zeus, é preciso ter em vista o que sejam a linhagem dos heróis e também as criaturas prodigiosas.

<sup>34</sup> Para o texto grego do *Hino*, uso a edição de Càssola (1975).

<sup>35</sup> *h.Ven.* 34-40; trad. Lafer (2005, p.28).

<sup>36</sup> Boedeker (1974, p. 26)

<sup>37</sup> *h.Ven.* 45-46; trad. Lafer (2005, p.28): “Τῆ δὲ καὶ αὐτῇ Ζεὺς γλυκὺν ἴμερον ἔμβαλε θυμῷ/ ἀνδρὶ καταθητῶ μιχθήμεναι [...]”.

<sup>38</sup> *h.Ven.* 48-50; trad. Lafer (2005, p.28): “καί ποτ' ἐπευξαμένη εἶπη μετὰ πᾶσι θεοῖσιν/ ἠδὲ γελοιήσασα φιλομειδῆς Ἀφροδίτη/ ὥς ρα θεοὺς συνέμιξε καταθητηῖσι γυναίξιν [...]”.

Nomeados, em particular, de ἡμίθεοι (“semideuses”) na poesia hesiódica<sup>39</sup>, os heróis compõem uma linhagem que se diferencia das outras quatro que integram o mito hesiódico das cinco linhagens, narrado em *Trabalhos e Dias*, na medida em que ela é dita “mais justa e melhor”<sup>40</sup>. Essa linhagem tem o seu modo de vida marcado pelas guerras e pela prática de navegação<sup>41</sup>, algo que se evidencia no modo como Hesíodo descreve o seu fim:

καὶ τοὺς μὲν πόλεμός τε κακὸς καὶ φύλοπις αἰνὴ  
 τοὺς μὲν ὑφ' ἑπταπύλῳ Θήβῃ, Καδμηίδι γαίῃ,  
 ὄλεσε μαρναμένους μῆλων ἔνεκ' Οἰδιπόδαο,  
 τοὺς δὲ καὶ ἐν νήεσσιν ὑπὲρ μέγα λαῖτμα θαλάσσης  
 ἐς Τροίην ἀγαγὼν Ἑλένης ἔνεκ' ἠυκόμοιο. 165

*E a eles guerra danosa e prélio terrível,  
 a uns sob Tebas sete-portões, na terra cadmeia,  
 destruiu, ao combaterem pelos rebanhos de Édipo,  
 a outros, nas naus, sobre o grande abismo do mar,  
 levando a Troia por conta de Helena bela-coma.*<sup>42</sup> 165

Mesmo não fazendo parte do âmbito divino, os heróis podem, no contexto do *Catálogo*, envolver-se social e sexualmente com os deuses, vivendo assim em parcial proximidade com eles<sup>43</sup>, “pois comunais eram então os banquetes, e comunais os conselhos/ entre os deuses imortais e os homens mortais”<sup>44</sup>. De fato, essa linhagem é marcada no *Catálogo* “como um período excepcional e efêmero da proximidade humana com o divino”<sup>45</sup>.

Em outros poemas, como é o caso da *Iliada*, por exemplo, essa proximidade entre deuses e heróis se apresentará como origem de desentendimentos entre os deuses: cumprindo sua promessa a Tétis de conceder glória a Aquiles e também tentando proteger Sarpédon, Zeus é repreendido por Hera; esta e Atena, deixando que Afrodite favoreça Páris mais do que elas favorecem Menelau, são repreendidas por Zeus<sup>46</sup>. Tais desentendimentos são, assim, contrários à harmonia pretendida por Zeus entre os deuses, levando-os a disputas que poderiam resultar na deposição do pai de deuses e homens.

<sup>39</sup> Cf. Hes. *Op.* 160 e Hes. *Fr.* 155.100.

<sup>40</sup> Cf. Hes. *Op.* 158; trad. Werner (2013b, p. 41): “[...] δικαιότερον καὶ ἄρειον”.

<sup>41</sup> Cf. Clay (2005, pp. 26-27).

<sup>42</sup> Hes. *Op.* 161-165; trad. Werner (2013b, p. 41), grifos meus.

<sup>43</sup> Cf. Clay (2005, pp. 26-27).

<sup>44</sup> Hes. *fr.* 1.6-7: “Ξυναὶ γὰρ τότε δαῖτες ἔσαν, Ξυνοὶ δὲ θόωκοι/ ἀθανάτοις τε θελοῖσι καταθητοῖς τ' ἀνθρώποις.”

<sup>45</sup> Clay (2005, p. 28).

<sup>46</sup> Cf., a respeito da promessa de Zeus a Tétis, *Il.* 1.536 ss.; a respeito da proteção de Sarpédon, *Il.* 16.431 ss.; a respeito do favorecimento das deusas, *Il.* 4.5 ss.

A natureza da linhagem dos heróis, assinalada já no termo ἡμίθεοι, é marcada por uma ambiguidade que provém da sua genealogia ancestral: embora descendam de deuses, quer em nível primário (como filhos), quer em níveis secundários (como netos etc.), eles são sempre mortais, ainda que detentores de um potencial físico proveniente, como já mencionado, da sua ascendência divina<sup>47</sup>.

Nesse sentido, da perspectiva do *Catálogo*, os heróis são entidades humanas que podem ser vistas como parte integrante do momento de desenvolvimento final do cosmo sob a ordem de Zeus, quando o lugar dos seres vivos no mundo ainda está sendo estabelecido, de modo que, assim como as criaturas prodigiosas, os heróis são seres de imenso poder que podem vir a romper a ordem pretendida por Zeus. Disso advém sua decisão de destruir essa linhagem<sup>48</sup>.

O que são as criaturas prodigiosas, que são referidas sobretudo como monstros pela crítica, é um debate que só mais recentemente ganhou impulso. Em seu estudo seminal sobre os poemas hesiódicos, Jenny Strauss Clay entende essas figuras, que fazem parte, em particular, das genealogias apresentadas na *Teogonia*<sup>49</sup>, como entidades de caráter anômalo e perigoso porque desafiam classificações e limites, além de se constituírem como seres híbridos, já que apresentam características geralmente díspares ou contraditórias, como “o humano e o bestial [...], mortal/imortal, jovem/velho e masculino/feminino”<sup>50</sup>.

Em boa medida, contra essa visão, que é predominante nos estudos clássicos, coloca-se Camila Zanon, que em seu recente *Onde vivem os monstros* (2018) demonstra como a crítica costuma projetar anacronicamente o entendimento moderno do que seja um monstro sobre esse conjunto de criaturas que participa do desenvolvimento do cosmo apresentado pela poesia hexamétrica grega arcaica<sup>51</sup>. Segundo ela:

“Mais do que o hibridismo ou o excesso de alguma característica ou mesmo as disparidades entre velhice/juventude ou mortalidade/imortalidade, esses seres se apresentam como possuidores de um caráter extraordinário ou fantástico, que extrapola a observação da realidade imediata”<sup>52</sup>.

Referidos sobretudo pelos substantivos τέρας, πέλωρ e πέλορον e pelos adjetivos πέλωρος e πελώριος – termos estes que se aplicam também a deuses, heróis, objetos e também fenômenos naturais<sup>53</sup> –, essas criaturas devem ser entendidas por meio de três noções básicas:

<sup>47</sup> Cf. Nagy (2006, §70).

<sup>48</sup> Cf. Koning (2017, pp. 101-103).

<sup>49</sup> Cf. especialmente o chamado “catálogo dos monstros” em Hes. *Th.* 270-336.

<sup>50</sup> Clay (2003, pp. 151-152).

<sup>51</sup> Cf. Zanon (2018, p. 245).

<sup>52</sup> Zanon (2018, pp. 165-166).

<sup>53</sup> Cf. Zanon (2018, p. 68).



por meio da fórmula πολυχρύσου Ἀφροδίτης, que se configura, levando-se em conta a noção de multiformidade defendida por Lord<sup>57</sup>, como equivalente de χρυσέην Ἀφροδίτην:

κούρη δ' Ὠκεανοῦ Χρυσάορι καρτεροθύμῳ  
 μιχθεῖσ' ἐν φιλότητι πολυχρύσου Ἀφροδίτης 980  
 Καλλιρόη τέκε παῖδα βροτῶν κάρτιστον ἀπάντων,  
 Γηρυονέα, τὸν κτεῖνε βίη Ἡρακληΐη  
 βοῶν ἔνεκ' εἰλιπόδων ἀμφιρρύτῳ εἰν Ἐρυθείη.

A filha de Oceano, após a Espadouro ânimo-vigoroso  
 unir-se em amor de *Afrodite muito-ouro*, 980  
 Bonflux, *gerou* o filho mais vigoroso de todos os mortais,  
*Gerioneu*, a quem matou a força heráclida  
 pelos bois passo-arrastado em Eriteia banhada por correntes.<sup>58</sup>

O fato de que essas duas criaturas nasçam sob o auspício de Afrodite é significativo, já que cada uma delas se configura numa ameaça a duas dimensões distintas do cosmo, isto é, ao passo que Tifeu se opõe à ordem cósmica de Zeus, sendo assim uma ameaça sobretudo para os deuses, Gerioneu se apresenta exclusivamente como ameaça aos humanos.

Uma vez que Gerioneu e outras criaturas prodigiosas como ele se constituirão como ameaça unicamente aos seres humanos<sup>59</sup>, parece-me distintivo que Tifeu seja o único dentre essas criaturas a ser relacionado a Afrodite: se, por um lado, ele é um descendente prodigioso de Gaia que ameaça a ordem cósmica de Zeus, por outro, há criaturas prodigiosas, também descendentes dela, que colaboram para a vitória do deus, servindo-lhe de aliados, como é o caso dos Ciclopes, que lhe dão o trovão e forjam o raio<sup>60</sup>, e também dos Centímanos, que lhe servem de artilharia contra os Titãs na Titanomaquia<sup>61</sup>.

Como examina Zanon, Tifeu não só é o único filho de Gaia a nascer de uma “união da deusa presidida por Afrodite”<sup>62</sup> como também é fruto do enlace entre dois deuses primordiais, isto é, Gaia e Tártaro, o que faz com que o nascimento de Tifeu seja “um regresso literal a uma

<sup>57</sup> Cf. Lord (1960, pp. 99-100), para quem o poeta, diferentemente dos receptores letrados modernos do poema, parte de um esqueleto narrativo padrão, mas não de um texto fixo que deve ser reproduzido cena a cena, nem palavra por palavra. Disso decorre que cada performance, embora apresente a mesma história, o faz com fórmulas e temas variáveis, sem que haja algo original do qual o que é apresentado derive; sendo assim, tanto as fórmulas quanto os temas são multiformes.

<sup>58</sup> Hes. *Th.* 979-983; trad. Werner (2013a, p. 99), adaptada; grifos meus.

<sup>59</sup> Podemos elencar aqui, por exemplo, a Hidra de Lerna (Hes. *Th.* 313 ss.) e o Leão de Nemeia (Hes. *Th.* 327 ss.), ambas criaturas prodigiosas que, sob comando de Hera, opõem-se a Hércules e acabam vencidas por ele. A esse respeito, cf. Zanon (2018, p. 164).

<sup>60</sup> Cf. Hes. *Th.* 139-141; 501-505.

<sup>61</sup> Cf. Hes. *Th.* 664-675.

<sup>62</sup> Zanon (2018, p. 144).

era mais antiga”<sup>63</sup>. Em última análise, conforme afirma Clay, para que Zeus estabeleça sua regência sobre o cosmo é preciso que ele suprima a fecundidade de Gaia, neutralizando “a estratégia dela de sempre se aliar à nova geração contra a anterior a fim de promover mudança às custas da estabilidade cósmica”<sup>64</sup>.

Nesse sentido, portanto, é notável que o nascimento de Tifeu seja presidido por Afrodite, já que o nascimento dela foi resultado justamente da castração de Urano, um processo pelo qual ele não só foi separado de Gaia como teve sua própria fecundidade suprimida. Dessa forma, é como se Afrodite, promovendo a união entre Gaia e Tártaro, favorecesse a possibilidade do estabelecimento de um cosmo sob uma ordem às avessas, porque, se a primeira linhagem de Gaia era, de certa forma, parte ctônica e parte celestial, a segunda será inteiramente ctônica, uma vez que Tártaro se situa “no recesso da terra largas-rotas”<sup>65</sup>. Governada por Tifeu caso não fosse vencido por Zeus, essa ordem seria marcada pelas características atribuídas ao seu governante, que é dito “assombroso, soberbo e sem lei”<sup>66</sup>, e cujas ações têm uma “natureza ‘impossível de lidar’”<sup>67</sup>.

## Conclusão

Tendo em vista o que se demonstrou até aqui, concluo que Afrodite, sob sua caracterização formular multiforme *áurea*, é a deusa responsável pela geração não só da linhagem dos heróis, mas também de criaturas prodigiosas – ambos conjuntos de seres que representam, embora não em sua totalidade, uma ameaça potencial à ordem de Zeus, devido, sobretudo, ao seu poder físico. Nesse sentido, ainda que de forma indireta, já que Afrodite não confronta Zeus diretamente, a deusa pode se apresentar, em certo instante da história do cosmo, como sua antagonista, algo que, embora ausente no *Catálogo* e mesmo na *Iliada* e *Odisseia*, alguns poemas da tradição como o *Hino* põem em cena e desenvolvem, mas de forma tal que a deusa acaba por ser totalmente reintegrada à ordem estabelecida pelo deus.

## Referências bibliográficas:

- BOEDEKER, Deborah D. *Aphrodite's entry into Greek epic*. Leiden: Brill, 1974.
- CÀSSOLA, Filippo. *Inni omerici*. Milão: Fondazione Lorenzo Valla, 1975.
- CLAY, Jenny S. The beginning and end of the Catalogue of Women and its relation to Hesiod  
In: HUNTER, Richard. (Org.) *The Hesiodic Catalogue of Women: constructions and reconstructions*. New York: Cambridge University Press, 2005, pp. 25–34.

<sup>63</sup> Zanon (2018, p. 145); cf. ainda Clay (2003, p. 25, n. 37).

<sup>64</sup> Clay (2003, p. 26).

<sup>65</sup> Hes. *Th.* 119; trad. Werner (2013a, p. 39): “μυχῶ χθονὸς εὐρυσδέιης”.

<sup>66</sup> Hes. *Th.* 307: “δεινόν θ’ ὑβριστήν θ’ ἄνομον θ’”; trad. Zanon (2018, p. 147).

<sup>67</sup> Zanon (2018, p. 148).

- \_\_\_\_\_. *Hesiod's Cosmos*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- FOLEY, John M. *Homer's traditional art*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1999.
- GRAZIOSI, Barbara; HAULBOLD, Johannes. *The Resonance of Epic*. London: Duckworth, 2005.
- HUNTER, Richard. (org.) *The Hesiodic Catalogue of Women: constructions and reconstructions*. New York: Cambridge University Press, 2005.
- KONING, Hugo. Helen, Herakles, and the end of the heroes. In: TSAGALIS, C. (org.) *Poetry in fragments: Studies on the Hesiodic corpus and its afterlife*. Berlin: De Gruyter, 2017, p. 99-114.
- LAFER, Mary M. C. N. *Engenhos da sedução: Estudo sobre o Hino Homérico a Afrodite*. 152 p. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Grega) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- LORD, Albert. *The singer of tales*. Nova Iorque: Atheneum, 1971.
- MOST, Glenn W. *Hesiod: The Shield; Catalogue of Women; Other Fragments*. London: Harvard University Press, 2007.
- NAGY, Gregory. *The Epic Hero*. Washington: Center for Hellenic Studies, 2006. Disponível em <[http://nrs.harvard.edu/urn-3:hinc.essay:Nagy.The\\_Epic\\_Hero.2005](http://nrs.harvard.edu/urn-3:hinc.essay:Nagy.The_Epic_Hero.2005)>. Acesso em: 01 out. 2019.
- PARRY, Milman. *The making of Homeric verse*. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- TSAGALIS, C. (org.) *Poetry in fragments: Studies on the Hesiodic corpus and its afterlife*. Berlin: De Gruyter, 2017.
- WERNER, Christian. *Hesíodo: Teogonia*. São Paulo: Hedra, 2013a.
- \_\_\_\_\_. *Hesíodo: Trabalhos e Dias*. São Paulo: Hedra, 2013b.
- ZANON, Camila A. *Onde vivem os monstros: criaturas prodigiosas na poesia de Homero e Hesíodo*. São Paulo: Humanitas, 2018.





Recebido em 27/6/2019  
Aprovado em 21/11/2019

## “Os Adelfos” de Terêncio segundo o “De Ira” de Sêneca: uma “tragicomédia” da ira?

Terence's *Adelphoe* according to Seneca's *De Ira*: a “tragicomedy” of anger?

Marcello Peres Zanfra<sup>1</sup>

e-mail: [marcello.zanfra@gmail.com](mailto:marcello.zanfra@gmail.com)

orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2716-9688>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v7i2.26538>

**RESUMO:** O presente artigo busca apontar pontos convergentes entre a reflexão filosófica sobre a paixão da ira pela perspectiva de Sêneca em seu tratado e a caracterização cômica desse vício na comédia *Os Adelfos* de Terêncio. Guiados pela teorização senequiana, Dêmea, um *pater iratus* típico, é imediatamente associado ao vício da ira, porém o mesmo tratado possibilita que entendamos Micião como alguém atingido por esse *páthos*, afinal, quando secundária a outros vícios, diz Sêneca, a ira pode ser momentaneamente escondida ou se manifestar de formas menos estridentes. A leitura de um Micião iracundo e orgulhoso elucidada o término da peça, uma vez que Micião, que tinha uma atitude relativamente positiva para educar seu filho, vê-se abandonado por ele ao encerramento da comédia. Entendendo o *senex* como alguém preso à ira, sentimento que nada traz além de destruição, clareia-se sua criação de uma *persona* leniente e arrogante para lidar com o irmão, o que desperta o desejo de vingança neste. Dotado de uma falha pontual que o faz perder tudo, Micião, de certa forma, assemelha-se a uma personagem trágica apropriada às tragédias de Sêneca, num registro cômico menor.

**PALAVRAS-CHAVE:** ira; *Os Adelfos*; Sêneca; Terêncio

**ABSTRACT:** This article intends to point out convergent points between the philosophical thought about the passion of anger by Seneca in his treatise and the comic characterization of this vice in Terence's comedy *Adelphoe*. Reading the play following Seneca's perspective, Demea, a typical *pater iratus*, is easily associated with the vice of anger. Still, the same philosophical work would allow us to understand Micio as someone involved by this *pathos* as well: after all, when secondary to other vices, says Seneca, anger can be momentarily hidden or can manifest in less strident ways. Understanding Micio as an angry and proud character elucidates the end of the play when he, who has had a relatively positive attitude to raise his son, is abandoned by the boy at the end of the comedy. Finally, adopting the interpretation that both the *senes* are trapped in anger, a feeling that brings nothing but destruction, we understand his creation of a lenient and arrogant *persona* to deal with his brother, which arouses the desire for revenge in him. Endowed with a punctual failure that makes him lose everything, Micio, in a way, resembles a tragic character appropriate to the tragedies of Seneca, in a smaller comic record.

**KEYWORDS:** anger; *Adelphoe*; Seneca; Terence

<sup>1</sup> Mestre em Letras Clássicas pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil, com financiamento da CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.



Ora, os mais iracundos são as crianças, os velhos e os doentes, e tudo o que é fraco é, por natureza, irritadiço.  
(Sêneca, *De Ira* I, XII, 5)

## Entre Terêncio e Sêneca, ou sobre a ira em filosofia e poesia

A atividade dramática de Públio Terêncio Afro e as obras de Lúcio Aneu Sêneca distam de aproximadamente dois séculos, período que envolve diversas mudanças, tanto de ordem política (como a saída do regime republicano e entrada no principado e império), quanto artística (sendo a que mais nos interessa a gradual extinção da comédia em palcos e consequente entrada em livros e âmbitos privados/declamativos). Isso posto, explorar convergências entre obras de gêneros e contextos tão distintos, como *Adelphoe* e *De Ira*, parece ambição cuja validade necessita de maiores explicações preliminares. No entanto, talvez justamente pelo caráter insólito da aproximação, ela pode revelar interessantes aspectos para a obra dos dois autores, a saber, a sugestão de que a comédia de Terêncio em questão verse sobre a impossibilidade de controle sobre a ira, ou ainda, a existência de uma base cômica entre as referências de Sêneca para a escrita do tratado.

Primeiramente, convém observar que a comparação entre Terêncio e tratados filosóficos é prática usual, mas não por isso inconteste. A leitura de que o comediógrafo teria uma proximidade com os peripatéticos (inclusive biograficamente), em especial Aristóteles e Teofrasto, orientou diferentes artigos que buscam interpretar sua comédia à luz de textos desses autores, ora com resultados reducionistas (como se Aristóteles explicasse Terêncio inteiramente), ora com discussões marcadas por maiores profundidade e relativismo<sup>2</sup>. A proposta deste artigo, dessa forma, é uma aproximação complementar à usual, em que demonstraremos semelhanças entre Terêncio e outra corrente filosófica, o estoicismo, sem, entretanto, supor que o comediógrafo seja inteiramente explicado ou definido por um pensamento externo. Trata-se,

---

<sup>2</sup> Citando apenas alguns artigos que efetuam essa aproximação de forma mais complexa, lembramos o trabalho de Lord publicado em 1977, “Aristotle, Menander and the *Adelphoe of Terence*”. Stace também lembra, no artigo “The slaves of Plautus”, publicado em 1968, que a comédia nova grega é um complexo emaranhado de referências dramáticas, cômicas e filosóficas, destacando, como exemplares destes últimos, Aristóteles e Teofrasto. Teofrasto teria sido autor de dois tratados chamados *Sobre o riso* e *Sobre o ridículo*, mas sua obra mais conhecida é *Sobre os caracteres*, um apanhado (que não envolve a ira) a respeito de comportamentos comuns que, de acordo com a teoria mais aceita, funcionaria como uma espécie de catálogo de personagens e comportamentos risíveis que teria influenciado a comédia nova grega, base dos textos terencianos (cf. Malhadas e Sarian, 1978, p. 21).

afinal, de um texto representante da *fabula palliata*, que observa primordialmente as preceptivas de sua espécie cômica, mas cuja operacionalidade pode revelar padrões de outros gêneros, inclusive do discurso filosófico.

Assim, dada a relevância da ira para o contexto cômico e para o pensamento estoico, nós a elegemos como elemento aproximativo central. No estoicismo, com sua busca pelo fim das paixões, a ira é a mais grave delas, considerando seu descontrole e consequências danosas. No tocante ao ambiente menor, vicioso e risível da comédia, a ira também é um *páthos* importante encarnado pelo tipo do *senex iratus*, o velho que ralha contra os maus comportamentos alheios, mesmo que suas próprias ações ocasionalmente contrariem o discurso (cf. o encerramento das *Báquides* de Plauto). Convém lembrar, porém, que uma vez que a ira é tida como a paixão da desmedida, do descontrole e da vingança, ela foi retratada na Antiguidade, geralmente, em contextos grandiosos e, conseqüentemente, trágicos e épicos, no tocante à poesia.

Tomemos a *Arte poética* de Horácio, por exemplo, na qual encontramos seis referências a esse *páthos*. A primeira delas (v. 95) envolve justamente o *senex iratus*, que ralha contra comportamentos viciosos, situação que o autor da epístola aos Pisões admite ser mais elevado (*et vocem comoedia tollit* v. 93) que o habitual para os *socci* cômicos<sup>3</sup>. Cotejando a mesma passagem com as demais referências, torna-se simples perceber por que Horácio considera tal sentimento mais apropriado para o elevado: no verso 120, ela é um traço de Aquiles (palavra grega *mênin*, que abre a *Iliada*); no verso 197, aplacá-la é papel do coro trágico; por fim, a Ira é um traço definidor de Diana (v. 454), dada sua associação com a influência lunar sobre os comportamentos. Nosso entendimento sobre *Adelphoe* partilha dessa possibilidade de leitura, a saber, que o tratamento dado à ira por Terêncio num contexto cômico pode produzir uma aproximação do gênero à gravidade trágica, em outros aspectos além da *elocutio* característica. Em última análise, sendo *Chremes* um nome exclusivamente Terenciano (ocorre quatro vezes em seis peças, enquanto Plauto apenas o menciona em *Asinaria*, v. 866, em meio a uma listagem), podemos pensar em que medida Horácio já não teria enxergado na representação dos *senes irati* propriamente terencianos a eventual aproximação ao trágico que buscamos aqui explorar.

Estabelecidos tais critérios e interesses, retomemos a pergunta inicial: por que *De Ira* de Sêneca? A princípio, lembremos que, de acordo com Lohner (2014, p. 38), esse tratado é a única fonte integral em latim que conhecemos sobre o tema, permitindo, assim, que o tomemos como a fonte mais completa sobre a ira<sup>4</sup>. Ademais, podemos afirmar com relativa segurança, pelas referências trazidas pelo próprio filósofo e pelo retrato elaborado por Cícero no século I a. C. em

<sup>3</sup> Na próxima referência (v. 106), Horácio retoma e aprofunda a descrição do iracundo, destacando a necessidade de o semblante estar “cheio de ameaças” (*plena minarum*). Convém notar que essa “prescrição poética” parece ser também retirada da prática teatral, em larga medida, como notaremos na análise das personagens em *Adelphoe*, quando Dêmea, antes de entrar no palco, já é avistado por Micião, que menciona seu semblante perturbado (v. 79-80).

<sup>4</sup> Além do *De Ira* de Sêneca, Lohner (2014, pp. 38-40) faz um apanhado de outras obras e autores conhecidos atualmente, em maior ou menor quantidade, anteriores a Sêneca: duas obras dedicadas à ira, uma em latim, *Tusculanae Disputationes* de Cícero, e outra, em grego, por Filodemo de Gádara. Há, ainda, diversas notícias de tratados sobre paixões e sobre a ira, de modo geral, mas seu conteúdo, hoje, é apenas conjectural. O tema aparece também em Platão e Aristóteles.

*Tusculanae Disputationes*<sup>5</sup>, que Sêneca aprofunda e desenvolve a linha geral do pensamento estoico: ou seja, que as paixões e os vícios não são naturais e não devem ser moderados, mas sim extirpados, contrariando, de tal maneira, as ideias peripatéticas e epicuristas. Assim, o tratado senequiano opera como uma síntese complexa e tardia do pensamento estoico que circulava anteriormente a Terêncio e, por isso, foi aqui adotado como um potencial caminho para desvelar elementos composicionais de *Adelphoe* (cujo original é de Menandro). Em suma, não se trata de afirmar, levemente, que a comédia terenciana seja uma tradução indireta (via comédia nova grega) do pensamento estoico para o palco, mas propor, com base nas profundas semelhanças entre os dois textos, que diversos pensamentos semelhantes sobre o tema poderiam circular em filosofia e teatro ao mesmo tempo.

Aprofundando, essa análise revelaria a presença de elementos cômicos no próprio tratado de Sêneca, sugerindo uma curiosa influência mútua. Lohner (2014, p. 35) afirma, com efeito, que a abordagem de Sêneca é literária na caracterização da ira, a fim de causar o impacto visual necessário para convencer o interlocutor da periculosidade dessa paixão e, para isso, os *exempla* vívidos são essenciais (idem, p. 28). O próprio Lohner (idem, p. 9) lembra que não faltam em *De Ira* exemplos extraídos de reis, príncipes, imperadores e de pessoas de vida pública, aumentando o alcance dos efeitos do vício. Contudo, mesmo nessas caracterizações, às quais, poeticamente, seriam mais adequadas o trágico e o épico, Sêneca valoriza o impacto, aproximando-se da caricatura, criando uma imagem teatralizada e, quiçá, cômica. Não seria inimaginável assumir, por fim, que Sêneca já conheça a obra de Terêncio escrita e com finalidades pedagógicas e escolares, as quais revestiram a ele e ao gênero de um potencial edificante e sapiencial.

Com efeito, para Sêneca e o estoicismo, a filosofia tem uma intencionalidade moralizante primordial. Assim, *De Ira*, possivelmente o tratado mais antigo do pensador, expõe por três livros a origem, sintomas e efeitos, bem como o modo de evitar o *furor*, em si mesmo ou nos demais. Seu texto surge como resposta a um problema moral (colocado, teoricamente, por Novato, o interlocutor do texto) e visa a instruir quem busca a evolução<sup>6</sup>. Como não poderia deixar de ser, a paixão é central também nas tragédias de Sêneca, nas quais personagens do

---

<sup>5</sup> Nas *Tusculanae*, Cícero realiza um apanhado dos posicionamentos filosóficos sobre paixões e opta pelos estoicos em relação a não ceder a elas, de forma que o sábio nunca deve se inflamar. Nos livros III e IV, a ira é tematizada mais detidamente numa exposição que também se aproxima da forma como Terêncio caracteriza o Dêmia de *Adelphoe*, por exemplo. Já no livro III, V, 11, vemos a ira em seu poder destrutivo associada – como Horácio fizera – a personagens épicos e trágicos como Atamente, Alcmeu, Ájax e Orestes.

<sup>6</sup> Cf. Lohner (2014, pp. 23; 37). Não deixa de ser outro ponto de contato interessante vermos que Sêneca usa a tragédia com um intuito didático ou pedagógico, objetivos estes mais tradicionalmente associados a gêneros baixos como a própria comédia ou a sátira. Para Schiesaro (2003, p. 25), esse fato se deve à concepção estoica de que toda filosofia/poesia tinha uma função pedagógica. Wright (1974, pp. 40; 58) afirma que o sábio seria um *generis humani paedagogus* (“pedagogo do ser humano”).

manancial mítico vivenciam o impacto destrutivo da entrega à ira: Atreu<sup>7</sup>, de *Tiestes*, é exemplar. No tratado e nas tragédias, há um posicionamento constante: a ira não é um impulso irracional nascido de uma força externa, mas algo que ocorre com o assentimento do espírito e da razão<sup>8</sup>. Ainda que se discuta como se dá a relação entre o *corpus* trágico e filosófico de Sêneca<sup>9</sup>, não se pode negar que questões semelhantes percorrem ambos os gêneros.

Finalmente, por que *Adelphoe*?<sup>10</sup> Para respondermos a essa questão, retomemos o enredo da comédia, o qual destaca o confronto entre os velhos irmãos Dêmea e Micião. O primeiro vive pelos valores romanos tradicionais, trabalhando arduamente no campo e poupando recursos; teve um casamento e dois filhos. O segundo vive na cidade, abastado, solteiro e sem preocupações excessivas com suas posses. O nascimento de mais um filho, Ésquino, faz Dêmea, que tem poucos recursos, entregá-lo ao irmão, ficando apenas com Ctesifão, o mais velho. Diferentes modos de vida logo se tornam diferentes atitudes educativas: enquanto Dêmea confia na educação tradicional, pautada pelo *mos maiorum*<sup>11</sup>, de modo sóbrio e rígido<sup>12</sup>, Micião cria Ésquino sem ambicionar controle total, concedendo algumas extravagâncias, mas buscando despertar confiança e afeto no rapaz, definida por ele próprio como *amicitia* (*Adelph.* v. 67).

Em relação aos citados irmãos mais novos, ao menos dois imbróglis dificultam a relação de cada um com seu pai. Vemos um no palco: o rapto violento de uma citarista por Ésquino, em nome do irmão por ela apaixonado (detalhe ignorado por Dêmea). O outro ocorre nove meses antes de a peça começar, quando o mesmo rapaz, numa noite de embriaguez, viola e engravida Pânfila, filha da vizinha. Dêmea passa a maior parte da peça iludido com um suposto comportamento perfeito do filho, enquanto constantemente acusa Ésquino e o pai adotivo (o qual sempre se defende simulando displicência ou indiferença), até descobrir o real envolvimento de Ctesifão. Enquanto isso, Micião também descobre o crime do filho e o repreende, mas autoriza o casamento do rapaz, percebendo a sinceridade em seu arrependimento. Dêmea

<sup>7</sup> Cf. Cardoso (2013, pp. 44-5), sobre as personagens da tragédia senequiana: “O acento intencional dos traços de personalidade faz com que algumas das personagens se assemelhem a grandiosas criaturas trágicas [...]. A catástrofe não é provocada por forças estranhas ao ser humano, exteriores e superiores. Desencadeia-a o próprio homem no momento em que cede às paixões e repudia à razão”.

<sup>8</sup> Cf. Lohner (2014, p. 45).

<sup>9</sup> Schiesaro (2003, p. 13) ressalta a necessidade de interpretar a relação entre a filosofia e a tragédia de Sêneca como uma via de mão dupla, não como se houvesse uma primazia da prosa em relação à poesia, com esta lhe sendo complementar, por exemplo, ou mesmo uma divisão entre teoria e prática.

<sup>10</sup> Segundo a didascália da peça, *Adelphoe* foi encenada nos jogos fúnebres de Lúcio Emílio Paulo (general romano que encerrou a terceira guerra macedônica ao derrotar Perseu em Pídua, em 168 a.C.), realizados por Quinto Fábio Máximo e Públio Cornélio Africano, sob o consulado de Mário Cornélio Cetego e Lúcio Anício Galo. Para mais informações históricas, cf. Martin (1998, p. 96). Ainda segundo as informações das didascálias, *Adelphoe* de Terêncio é uma adaptação de uma peça homônima de Menandro e a sexta comédia do autor. Curiosamente, a didascália do *Stichus*, de Plauto, também afirma ser uma adaptação dessa comédia, embora não haja qualquer semelhança entre os enredos das peças latinas, admitindo-se a possibilidade de que houvesse duas obras atribuídas a Menandro circulando sob o mesmo nome.

<sup>11</sup> Sobre o *mos maiorum*, diz Marrou (1965, p. 360): “Revelá-lo à juventude, fazê-la respeitá-lo como ideal incontroverso, norma de toda ação e de todo pensamento, tal é a tarefa essencial do educador”.

<sup>12</sup> Marrou (idem, p. 369) considera capitais essas virtudes da educação campesina, bem como o cultivo do próprio patrimônio.

alimenta um desejo de vingança por se ver enganado por todos e logo começa a simular leniência e gentileza como Micião, angariando a admiração alheia. Ao final, afirma que tudo não passava de fingimento para provar que afetos comprados com favores não são reais. Apesar de tudo, Ctesifão recebe autorização para ficar com a citarista roubada por Ésquino, e este dá razão a Dêmea, reconhecendo-o como seu pai legítimo e abandonando Micião.

Já foi usual entender *Adelphoe* como uma “comédia filosófica”, que discute, essencialmente, qual doutrina pedagógica traria melhor resultado<sup>13</sup>. Contudo, afirmar isso é entender que temos personagens cômicas isentas de *páthos* e que personificariam a severidade ou a leniência<sup>14</sup>. Nossa leitura segue a proposta de Bustos (2009, p. 66) de que o primordial conflito da peça ocorre entre os caracteres dos velhos irmãos, sobretudo se quisermos entender a coerência da derrota final de Micião. Buscamos demonstrar, em suma, que os vícios das personagens cômicas não estão tanto no âmbito de suas “teorias educacionais”, mas na sua incapacidade de resistir às paixões e principalmente, à ira (curiosamente, tal descrição seria apropriada a uma tragédia de Sêneca<sup>15</sup>).

Dessa maneira, trabalhar com a tematização da ira em *Adelphoe* pela perspectiva senequiana mostrará que o retrato de Dêmea como *senex iratus* atende perfeitamente à descrição das causas, sintomas e efeitos deste *páthos*, de acordo com o pensamento estoico sistematizado por Sêneca. Ademais, a riqueza da exposição de Sêneca pode elucidar como também Micião pode dar vazão, por trás da máscara de tranquilidade e serenidade, a sintomas menos evidentes da ira. Essa ubiquidade do *furor* em *Adelphoe* poderia, ainda, justificar a conclusão da peça. Justamente, o “erguer da voz” atribuído por Horácio ao discurso irado, em última análise, apontaria semelhanças entre essa comédia de Terêncio e a tragédia senequiana em alguns aspectos, levando-nos a buscar uma sutil caracterização tragicômica na peça.

### Dêmea: a representação típica da ira

No primeiro ato, ainda antes de Dêmea entrar em cena (v. 82), temos uma descrição sua no monólogo de Micião (v. 26–82). Nele, o *senex* se pergunta sobre o paradeiro do filho adotivo, expõe seu carinho por ele e lembra de como o irmão é avesso ao modo relativamente livre pelo qual Ésquino é educado:

*haec fratri mecum non conueniunt neque placent  
uenit ad me saepe clamitans “quid agis, Micio?  
quor perdis adulescentem nobis? quor amat?”*

<sup>13</sup> Note-se, por exemplo, que a quarta capa da edição da Penguin Classics, que traz todas as comédias de Terêncio traduzidas por Betty Radice, afirma, até por uma questão de espaço, que *Adelphoe* “contrasts strict and lenient upbringing”. Cf. ainda Forehand, (1973, p. 52).

<sup>14</sup> Cf. Greenberg, (1980, p. 224), que também discorda da leitura habitual: “To be sure, these are not symmetrically opposed situations”.

<sup>15</sup> “Sêneca deu frequentemente às tragédias um caráter parabólico, utilizando-as como *exempla* que ilustram as consequências do descontrole dos sentimentos e das paixões” (Cardoso, 2005, p. 128).

*quor potat? quor tu his rebus sumptum suggeris  
uestitu nimio indulges? nimium ineptus es”.*

Meu irmão não está de acordo, e isso não lhe agrada nada. Volta e meia, vem até mim esbravejando: “O que está fazendo, Micião? Por que está pondo o nosso menino a perder? Por que ele tem amantes? Por que ele bebe? Por que você banca essas coisas, dá mais dinheiro para roupas? Você é mole demais”.<sup>16</sup>

(*Adelph.* v. 59-63)

A natureza iracunda de Dêmea é construída desde o verso 59, quando vê as violações de seu código moral. Notemos na fala de Micião (*venit ad me saepe clamitans*) tanto o advérbio *saepe* quanto o verbo *clamito*, que, segundo Saraiva (2006), é uma variação de *clamo*: as duas palavras indicam grande frequência, apontam para um estado de constantes gritos, acusações e alteração emocional para a personagem, quando contrariada. Adiante, quando Micião anuncia a entrada de Dêmea, o irmão afirma que o vê com o semblante perturbado, o que o faz supor que, como de costume, prepara-se para discutir: *nescioquid tristem uideo: credo, iam ut solet/ iurgabit* (v. 79-80). Ora, recorrendo ao *De Ira*, já no *exordium*, Sêneca destaca a perturbação física causada pelo vício:

*nescias utrum magis detestabile uitium sit an deforme. Cetera licet abscondere et in  
abdito alere: ira se profert et in faciem exit, quantoque maior, hoc efferuescit  
manifestius.*

Não se sabe se é mais detestável ou mais deformante esse vício. Nos demais é possível esconder ou alimentar em segredo: a ira põe-se a mostra e sai à face, e quanto maior, com tanto mais evidência efervesce.<sup>17</sup>

(*De Ira* I, 1, 5)

Mais adiante, Sêneca compara o semblante de um homem irado com uma fera que se prepara para o ataque<sup>18</sup>, evidenciando ainda mais o paralelo do vício com a entrada de Dêmea em cena, pois Micião logo percebe que o irmão se prepara para avançar sobre ele, ainda que verbalmente.

<sup>16</sup> Todas as traduções das comédias de Terêncio são de nossa autoria, extraídas da dissertação de mestrado, concluída em agosto de 2018, “Os Adelfos de Terêncio: estudo e tradução”, pelo PPGLC, do DLCV, FFLCH, USP.

<sup>17</sup> Todas as traduções de *Sobre a Ira*, de Sêneca, são de autoria de José Eduardo Lohner (2014).

<sup>18</sup> Wright (1974, p. 47) aponta que a descrição física da pessoa irada aparece três vezes no tratado de Sêneca, com intenções retóricas distintas a cada uso. Segundo o autor, a passagem de que nos servimos, por estar situada no exórdio, tem por função despertar a atenção do público pelo choque. Além disso, repetir a descrição do rosto iracundo, ainda de acordo com o crítico, é um *locus communis* dos textos que tratam desse tema, tais como Filodemo, *Ir, fr. I*; Cícero, *Tusc.* 4.52; Plutarco, *Mor.* 455. Eff. Wright (idem, p. 48) levanta ainda a hipótese de que a repetição tenha influência da atividade declamatória de Sêneca. Lohner (2014, p. 35) aponta mais três usos da descrição da deformidade física, além do citado: no livro II, 35,3 e 36,1 e no livro III, 4, 1-3.

O tratado de Sêneca ainda traz como característica da ira o fato de se exasperar ainda mais quando encontra um “rosto bem seguro” (*vultus securior*), uma “voz bem nítida” (*vox clarior*) e uma “expressão arrojada” (*sermo libelior*)<sup>19</sup>. De fato, em *Adelphoe*, vemos que a ira de Dêmea se acentua quando nota que Micião age calmamente e argumenta com distanciamento (ou mesmo arrogância) sobre as acusações de que Êsquino invadiu uma casa, espancou seu proprietário e raptou uma moça. Notemos o excerto abaixo:

*[...] haec si neque ego neque tu fecimus,  
non siit egestas facere nos: tu nunc tibi  
id laudi ducis, quod tunc fecisti inopia.  
iniuriumst: nam si esset unde id fieret,  
faceremus. et tu illum tuom, si esses homo  
sineres nunc facere, dum per aetatem licet,  
potius quam, ubi te exspectatum eiecisset foras,  
alieniore aetate post faceret tamen.  
DE. Pro Iuppiter! tu, homo, adigis me ad insaniam.  
non est flagitium facere haec adulescentulum?*

**Micião:** [...] Se nem você nem eu fizemos essas coisas, a pobreza foi quem nos impediu. E agora você considera digno de louvor o que fez por falta de escolha, antes? Isso não é justo, pois, se tivéssemos como fazer, teríamos feito. E quanto a você, se fosse mais humano, deixaria aquele seu filho agir assim agora – enquanto é aceitável pela idade – e não depois, finalmente, numa idade imprópria, no aguardado momento de desovar você de casa.

**Dêmea:** Por Júpiter, homem, você me enlouquece! “Não é um absurdo um garoto fazer essas coisas”?

(*Adelph.* v. 103–12)

Irado, Dêmea emprega a hiperbólica (e mais uma vez coerente com a exposição de Sêneca) expressão “enlouquecer” após ver sua lógica e seu estado de espírito contrariados. Esse mesmo ponto, a saber, o incômodo com a argumentação habilidosa e tranquila do irmão retorna no quinto ato: *bonae tuae istae nos rationes, Micio, et tuos iste animus aequos subuortat!* (“Tomara que esses seus bons argumentos e essa tranquilidade não ponham a perder a nós e aos seus, Micião!”, v. 836–7).

Ademais, para Sêneca, a ira é um vício não-domesticável: “se ela tolera que lhe seja aplicado um limite, deve ser chamada por outro nome, deixou de ser ira, que entendo como desenfreada e indômita”<sup>20</sup>. Esse caráter indomável é que justifica o posicionamento do estoico de

<sup>19</sup> Cf. Sêneca, *De Ira*, I, XVIII, 1.

<sup>20</sup> Cf. *De Ira*, I, IX, 3: *si modum adhiberi sibi patitur, alio nomine appellanda est, desit ira esse, quam effrenatam indomitamque intellego.*

que um vício nunca pode revelar uma faceta útil, pois o que é pernicioso deve ser extirpado<sup>21</sup>. Porém, a ira pode ser brevemente ocultada, quando outras paixões ganham destaque:

*'non aliquando in ira quoque et dimittunt incolumes intactosque quos oderunt et a nocendo abstinent?' Faciunt: quando? cum adfectus repercussit adfectum et aut metus aut cupiditas aliquid inpetrauit. Non rationis tunc beneficio quieuit, sed adfectuum infida et mala pace.*

“Às vezes, mesmo em ira eles não só deixam ir incólumes e intactos os que odeiam como ainda se abstêm de lhes causar mal”. Sim, fazem-no. Quando? Na hora em que a paixão repeliu a paixão, ou o medo ou o desejo obteve algo. Não se aquietou, nesse momento, pelo benefício da razão, mas pela paz traiçoeira e maligna das paixões.

(*De Ira* I, VIII, 7)

Dêmea parece ser, mais uma vez, uma representação exata da descrição de Sêneca. Observemos, por exemplo, ainda no primeiro ato, quando Micião finalmente apela para sua autoridade de pai de criação de Ésquino, sugerindo que Dêmea estava pedindo o filho de volta. Pela primeira vez, o *senex iratus* recua, mas ainda incapaz de domesticar o *furor*:

[...] *MI. Rursum, Demea, irascere? DE. An non credis? repeton quem dedi? aegrest; alienus non sum; si obsto .. em desino. unum uis curem? curo. et est dis gratia, quom ita lit uolo esse est; tuos iste ipse sentiet posterius . . nolo in illum grauius dicere. ---*

**Micião:** De novo se **irando**, Dêmea?

**Dêmea:** Por acaso não acha...? Eu... pedindo de volta quem dei...? Isso é penoso, não sou alguém de fora... se eu me oponho... oh, desisto! Quer que eu cuide só de um? Eu cuido. E dou graças aos deuses por ele ser como eu quero que seja. Já esse seu depois sentirá na pele... não quero lhe dizer nada mais grave...

(*Adelph.* v. 135-40, grifo nosso)

Micião ressalta que a ira de Dêmea volta, sempre, *rursum irascere* (v. 136) e a fala truncada e desconexa deste atesta que, de fato, ele nunca a aplaca totalmente, mesmo nos momentos em que aparentemente ela foi superada (*em desino!* v. 137), pois, logo em seguida, manifesta-se de novo por meio de ameaças e do modo de falar. Em suma, quando Dêmea “cede”

<sup>21</sup> Lohner (2014, pp. 43-4) observa que, para os peripatéticos, as paixões são parte da natureza humana e, portanto, impossíveis de serem extirpadas, devendo ser moderadas pela razão. O ideal de apatia do sábio estoico seria, então, inatingível.

brevemente não se trata de uma vitória sobre o vício, mas um aquietamento momentâneo motivado por outra paixão que a substitui: o medo de ter de criar os dois rapazes (um deles acostumado a luxos) sem recursos. A leitura de que a ira pode ser brevemente silenciada em nome de outra paixão, ou ainda manipulada em outra direção, é essencial para nossa compreensão de *Adelphoe*, e voltaremos a isso na próxima seção.

Convém analisarmos, por fim, a origem da ira de Dêmea. No terceiro livro do *De Ira*, Sêneca afirma que tal paixão nasce do sentimento de que uma injúria foi cometida contra si<sup>22</sup>. Em *Adelphoe* (v. 88-93), Dêmea sente-se atingido por ver sua reputação e de sua família ameaçadas (“Está na boca do povo!”, *in orest omni populo*, v. 93) por um membro dela que comete atos indignos: arrombar portas (*fores ecfregit* v.88), invadir casas (*in aedis inruit* v. 88), espancar pessoas (*omnem familiam mulcauit usque ad mortem* v. 89-90) e roubar uma amante (*eripuit mulierem quam amabat* v. 90-1). Para ele, a causa de tudo é Micião, que lhe ofende ao corromper a educação do rapaz. Para Sêneca, por fim, mesmo em questões delicadas, como as familiares, a ira deve sempre estar ausente:

*Irasci pro suis non est pii animi sed infirmi: illud pulchrum dignumque, pro parentibus liberis amicis civibus prodire defensorem ipso officio ducente, uolentem iudicantem providentem, non impulsum et rabidum.*

Irar-se pelos seus não é digno de uma alma afetuosa, mas da que é fraca. O que é belo e digno é apresentar-se como defensor de seus pais, filhos, amigos, concidadãos, conduzido pelo próprio dever, benévolo, ponderado, prudente, não impulsivo e raivoso.

(*De Ira* I, 12, 5)

Defender os interesses da própria família é direito e dever do homem livre, mas isso deve ser feito desprovido da ira, paixão maléfica que traz consigo resultados destrutivos. Julgar o comportamento de Ésquino como vicioso é um direito de Dêmea, porém ele não deve fazê-lo da maneira que faz, com gritos e violência para com Micião. Em grande parte, a relação conturbada e distante entre os irmãos é motivada pela ira de Dêmea, e Terêncio mostra as consequências dela para o desenvolvimento do conflito da comédia, como analisaremos a seguir. Se Sêneca escreve que a ira não pode ser direcionada a algo positivo, ou seja, que do vício não virá a virtude, filósofo e comediógrafo convergem mais uma vez.

---

<sup>22</sup> Wycislo (2001, pp. 24-5) afirma que *iniuria* é um termo técnico legal que pode ser usado de modo mais amplo e que, em *Sobre a Ira*, essas duas vertentes são exploradas, pois o tratado seria satírico, em grande medida, da relação de homens e leis no fórum, à qual a ira está estritamente relacionada. Ainda de acordo com o autor (*idem*, p. 192): “Seneca’s satiric treatment of anger doubles as a satire of the legal machinery that enables the easily affronted Roman citizen to justify his ire”. Como podemos ver, o uso do humor nesse texto senequiano é constantemente observado pelos estudiosos.

## Micião: outra (silenciosa) ira?

Interpretar Dêmea, o típico *pater iratus* à luz do *De Ira* não é exatamente difícil, considerando as convergências entre seus traços caricaturais e a representação de apelo retórico que Sêneca constrói no tratado, reforçando, em alguma medida, a leitura de um manancial semelhante entre o estoicismo e *Adelphoe*. Terêncio e Sêneca apresentam um sentimento que nasce da percepção de uma injúria recebida e que exige retaliação, que se manifesta na deformação física, na fala exacerbada e/ou truncada, na proximidade com a loucura, no ódio à calma e tranquilidade e, ainda, no possível (mas difícil) ocultamento momentâneo do vício porque outra paixão se sobrepôs. Por outro lado, na exposição sobre a ira que Sêneca faz, algumas características igualmente importantes, embora menos “estridentes”, são enunciadas e, quando colocadas em perspectiva com *Adelphoe*, mostram-se definidoras não de Dêmea, mas de Micião.

Como já mencionamos acima, durante o primeiro ato, Micião mantém uma postura serena e orgulhosa diante das acusações do irmão. Porém, após Dêmea, ameaçado e vencido pelo cansaço, deixar o palco, um novo monólogo começa:

*MI. Nec nil neque omnia haec sunt quae dicit; tamen  
non nil molesta haec sunt mihi; sed ostendere  
me aegre pati illi nolui. nam itast homo:  
quom placo, aduorsor sedulo et deterreo,  
tamen uix humane patitur; uerum si augeam  
aut etiam adiutor sim eius iracundiae,  
insaniam profecto cum illo.*

**Micião:** O que ele me disse não foi uma bobagenzinha ou fim do mundo, e nem essas coisas me incomodaram pouco, mas não quis mostrar que sofri com esse problema. Nosso homem é assim mesmo: sinceramente, quando o contrário e afastado, acalmo-o. É difícil humanizá-lo. Na verdade, se eu incentivo ou também me junto à sua **iracúndia**, sem dúvida enlouqueço com ele.

(*Adelph.* v. 141-7, grifo nosso)

Micião confessa que encenou o descrédito às acusações do irmão e a atitude imperturbável. Justifica-se dizendo que queria ajudar Dêmea, aplacando sua ira e se protegendo dela. Embora evitar a ira pudesse parecer favorável pela perspectiva senequiana, já na própria comédia sua afirmação é problemática: contrariá-lo e ameaçá-lo são atitudes mais coerentes como retaliação do que como proteção. O motivo para não ceder qualquer razão a seu “rival” é uma espécie de ira nascida do orgulho ferido. Micião foi manipulador, ocultando seus sentimentos e contrariando os valores estabelecidos para Dêmea, para os cidadãos (“todos estão clamando que foi o crime mais hediondo de todos!”, *clamant omnes indignissime factum esse*, v. 91-2), para a audiência e, em certa medida, para ele próprio. Micião consegue silenciar a ira

momentaneamente, não por virtude, mas porque o vício do orgulho prevaleceu e seria uma resposta mais forte mostrar-se indiferente do que irritado. Convém lembrar que Sêneca considera um dos sintomas da ira negar a razão e preferir a persistência no próprio erro:

*Ratio utrique parti tempus dat, deinde aduocationem et sibi petit, ut excutiendae ueritati spatium habeat: ira festinat. Ratio id iudicare uult quod aequum est: ira id aequum uideri uult quod iudicauit. [...] saepe infesta patrono reum damnat; etiam si ingeritur oculis ueritas, amat et tuetur errorem; coargui non uult, et in male coeptis honestior illi pertinacia uidetur quam paenitentia.*

A razão quer proclamar o que é justo; a ira quer que pareça justo aquilo que proclamou. [...] Muitas vezes, por ódio ao advogado, condena o réu. Mesmo se a verdade se impõe a seus olhos, ama e defende o erro. Não quer ser demovida e, nas más iniciativas, parece-lhe mais honrosa a pertinácia que o arrependimento.

(*De Ira* I, XVIII, 1)

Perante Dêmea, não importa o quanto as atitudes de Ésquino possam lhe incomodar, Micião não reconhecerá erros, por mínimos que sejam: tal “surdez” irada que faz amar e defender o erro<sup>23</sup> aparece na abordagem que Micião dispensa a Dêmea em toda a peça. Ademais, convém notar diversas ocorrências em que a máscara de indiferença e tranquilidade caem e fazem a personagem perder a paciência: além da já mencionada cena em que ameaça devolver o filho para o irmão, podemos pensar em quando decide castigar o filho contando uma mentira, pois sentiu o vínculo de confiança familiar quebrado ao não ser informado sobre a gravidez da vizinha (v. 640-89). Por fim, ele também se torna explosivo no ato final ao ver que todos agora dispensam a Dêmea o afeto que era exclusividade sua (“Mas que negócio é esse? O foi que mudou seu jeito assim de repente?”, *quid istuc? Quae res tam repente mores mutauit tuos?*, v. 984)<sup>24</sup>.

Voltando ao texto de Sêneca, a justificativa de Micião para contrariar o irmão soa mais descabida. Ao menos em duas passagens do terceiro livro do *De Ira* que tratam dessa questão, vemos que não se deve contrariar o impulso primeiro da ira; é preciso lhe dar espaço: *primam iram non audebimus oratione mulcere: surda est et amens; dabimus illi spatium* (III, XXXIX, 2). Além disso, repreender uma pessoa irada é, antes, incitá-la e demonstrar que se irritou com ela:

<sup>23</sup> Ainda sobre a “surdez” da ira, Sêneca declara: *sibi enim indulget et ex libidine iudicat et audire non uult et patrocinio non relinquit locum et ea tenet quae inuasit et eripi sibi iudicium suum, etiam si prauum est, non sinit* (*De Ira*, I, XVII, 7). “É de fato indulgente consigo, julga a seu bel-prazer, não quer ouvir, não deixa espaço para justificativa, agarra-se àquilo contra o que investiu e não permite que seja anulado seu julgamento, mesmo se é ele errôneo”.

<sup>24</sup> Forte evidência de que Micião é uma personagem irada no final da peça está nas três únicas e concentradas exclamações de impaciência que dispensa ao filho. Ao ver Ésquino dedicando admiração a Dêmea e não mais a ele, Micião chega a chama-lo de “burro” (*assine* v. 936) e de “louco” (*insanis* v. 937), por ter implorado que se casasse com Sóstrata, sogra do rapaz; por fim, fica indignado com o fato de que o filho fez promessas financeiras com suas posses, assumindo pela primeira vez haver limites para extravagâncias financeiras: “doe o que é seu, moleque!” (*de te largitor, puer!*, v. 940).

*castigare vero irascentem et ultro obirasci incitare est* (III, XL, 2). A perspectiva senequiana confirmaria nossa leitura, pois, quando Micião orgulhosamente contraria Dêmea e faz ameaças de devolver o filho, ele demonstra que as acusações de Dêmea o deixaram irado, também, mesmo que argumente profunda tranquilidade.

Como podemos ver, a situação dos irmãos é paralela, pois se sentem injuriados um pelo outro, como se atentassem contra suas famílias. Analisar *Adelphoe* pela perspectiva de Sêneca revela duas manifestações da ira, a mais estridente e perturbada, concretizada por Dêmea, e a mais silenciosa e manipuladora, representada por Micião, pois, como já comentamos na análise do primeiro, outras paixões (como o orgulho) podem sobrepor-se à ira, direcionando-a de um modo diferente, embora não sendo de todo silenciada<sup>25</sup>. Nesse sentido, Terêncio explora em uma comédia as consequências da ira de modo muito semelhante ao que Sêneca propõe em seu tratado e desenvolve na tragédia<sup>26</sup>: ira desperta ira, pois, não fosse a atitude de Dêmea, Micião não se sentiria atacado e não manifestaria seu incômodo criando uma imagem despreocupada de si e o ameaçando. Se Micião fosse mais franco e próximo do irmão, e não tomado por ira e orgulho, não despertaria o desejo de vingança do irmão no ato final. Nesse sentido, a ira está no cerne do conflito entre os irmãos, que se julgam diametralmente opostos. Propomos, então, que o enredo da comédia seja sobre a dificuldade de lidar com o *páthos* da iracúndia, mais do que um confronto sobre a melhor forma de educar os filhos. Isso não significa, por outro lado, que esse tema não importe, ou mesmo que o tema da ira não se faça presente nele, como veremos agora.

### A ira e a criação dos filhos: Micião e Ésquino, Dêmea e Ctesifão

*O que devia ser um vínculo de afeição - o fato de querer a mesma coisa - é causa de discórdia e ódio.*

(Sêneca, *De Ira* III, XXXIV, 3)

Como Rockwell (1962, pp. 319–20) bem lembra, uma vez que *senex* e *adulescens* são tipos da *palliata* que se repetem em distintas peças, é natural que a questão a respeito da criação dos filhos se tornasse importante. Em Terêncio, o relacionamento entre pai e filho é central em *Adelphoe* e *Heautontimorumenos*, mas também um importante pano de fundo em *Hecyra* e *Andria*. Sêneca também dedica um espaço a essa questão, e, uma vez mais, comediógrafo e filósofo convergem em suas perspectivas. Sêneca trata como primeira preocupação daquele que educa um filho cuidar para que ele não se torne alguém propenso à ira:

<sup>25</sup> “The smugness of Demea is abundantly clear from the moment he opens his mouth, but the smugness of Micio, the poised and gentle humanist, is far from evident and so requires careful probing and forceful revelation: the heart of the comedy is Micio’s self-deceptions and self-contradictions”. (Johnson, 1968, p. 172).

<sup>26</sup> Cf. Cardoso (2005, p. 139), sobre a tragédia de Sêneca: “O *furor* gera outros *furors* e a um crime nefando que parece desenhar-se no início se somam outros crimes: sedução, delação, calúnia, maldição, suicídio”.

*Plurimum, inquam, proderit pueros statim salubriter institui; difficile autem regimen est, quia dare debemus operam ne aut iram in illis nutriamus aut indolem retundamus.*

Será de grande proveito, afirmo-te, que as crianças tenham, desde logo, uma educação saudável. É difícil, porém, conduzi-las, porque devemos ter cuidado para não nutrirmos nela a ira ou abatermos sua índole.

(*De Ira* II, XXI, 1)

A severidade excessiva, a servidão, abate o espírito, enquanto a liberdade o faz crescer. Essa mesma liberdade gera, porém, insolência e iracúndia<sup>27</sup>, quando desmedida. Para Sêneca, então, o caminho da liberdade é o mais apropriado, desde que tomado sem excessos, ou seja, evitando ócio e prazeres para não haver uma educação complacente<sup>28</sup>. O filósofo expõe mais concretamente: a riqueza do pai não deve estar à disposição, a alimentação do filho deve ser frugal, suas roupas sem luxo, devendo viver como os demais<sup>29</sup>, e seus malfeitos preprendidos<sup>30</sup>.

Voltando a Terêncio, sabemos que os irmãos trocam acusações a respeito da desmedida um do outro: para Dêmea, Micião é complacente em excesso: *nimum ineptus es* (v. 63); para Micião, Dêmea é severo demais: *nimum ipse durust praeter aequom et bonum* (v. 64). Ainda que tenhamos de relativizar a visão acusatória de um sobre o outro, há verdade na aproximação de Dêmea com a severidade e de Micião com a leniência, de acordo com eles mesmos: *do praetermitto, non necesse habeo omnia pro meo iure agere* (“dou dinheiro, liberdade, não preciso ter tudo sob controle”, v. 51-2), diz Micião em monólogo; e *nil praetermitto, consuefacio* (“não deixo nada passar, aconselho”, v. 411), diz Dêmea ao escravo Siro, no terceiro ato.

A severidade excessiva de Dêmea educou Ctesifão como frágil e covarde, incapaz de solucionar os próprios problemas e que tem os mesmos instintos e desejos do irmão, mas é incapaz de assumir o que faz. Lembremos que o rapto da citarista só ocorreu porque Ésquino temia que o irmão fugisse com o exército por não viver o amor impossível. A educação pela ira, em suma, para Terêncio e Sêneca, abate a índole e favorece a covardia. Forehand (1973, pp. 54-5) ressalta a relação de dependência de Ctesifão para com o escravo Siro, seu principal intermediário na relação assustada com o pai, pedindo por intervenções e conselhos e os acatando sem protestos, pois o medo fala mais alto do que a moral. Assim, o escravo contribui para o delineamento do caráter de Ctesifão, pois atesta também a grande falha de comunicação e confiança que existe entre Dêmea e ele.

<sup>27</sup> *Plurimum, inquam, proderit pueros statim salubriter institui; difficile autem regimen est, quia dare debemus operam ne aut iram in illis nutriamus aut indolem retundamus* (II, XXI, 3).

<sup>28</sup> *Dabimus aliquod laxamentum, in desidiarum uero otiumque non resoluemus et procul a contactu deliciarum retinebimus; nihil enim magis facit iracundos quam educatio mollis et blanda* (II, XXI, 6).

<sup>29</sup> *tenuis ante omnia uictus <sit> et non pretiosa uestis et similis cultus cum aequalibus* (II, XXI, 11)

<sup>30</sup> *Et diuitias parentium in conspectu habeat, non in usu. Exprobrentur illi perperam facta* (II, XXI, 8-9) .

A análise de Micião e Ésquino é mais complexa, pois pai e filho têm aspectos positivos e negativos<sup>31</sup>. Ésquino é impulsivo e resolve a questão da paixão impossível do irmão com violência (espancando o alcoviteiro que a detinha), além de ter estuprado e engravidado a filha da vizinha, num estado de embriaguez. Micião também contraria pontos expostos acima por Sêneca, pois Ésquino frequenta sempre banquetes, tem roupas luxuosas e tem a riqueza do pai à disposição para tudo isso, como a acusação de Dêmea nos lembra<sup>32</sup>.

Por outro lado, Ésquino se arrepende de seus erros e tenta emendá-los, casando-se com a vítima e tentando encontrar a melhor alternativa para todos<sup>33</sup>. Também Micião demonstrará virtude (pela perspectiva de Sêneca, mas não só) no momento em que confronta o filho sobre a gravidez de Pânfila. Ora, já demonstramos que a ira, para Sêneca, é incompatível com a justiça, de modo que o homem deve cumprir seu dever isento do vício: *officia sua uir bonus exequetur inconfusus, intrepidus; et sic bono uiro digna faciet ut nihil faciat uiro indignum*<sup>34</sup> (I, XII, 2). Para repreender um filho, não seria diferente: *ergo ad coercionem errantium sceleratorumque irato castigatore non opus est; nam cum ira delictum animi sit, non oportet peccata corrigere peccantem*<sup>35</sup> (I, 16, 1).

Confrontando Ésquino após saber do seu envolvimento com Pânfila, no ato IV, Micião finge não saber a verdade e inventa uma mentira: a moça vizinha estava prometida em casamento para um homem que a levaria para longe. Embora tal atitude seja uma cruel vingança, quando finalmente o rapaz chega às lágrimas, Micião, interrompe a confissão de seu crime (*Aeschine, audiui omnia et scio* v. 679–80) e de seu arrependimento (*id mihi uehementer dolet et me tui pudor* v. 682–3), discursando sobre deveres e responsabilidade:

*MI. Credo hercle: nam ingenium noui tuom  
liberale; sed uereor ne indiligens nimium sies.  
in qua ciuitate tandem te arbitrare uiuere?  
uirginem uitiasti, quam te ius non fuerat tangere.*

<sup>31</sup> A leitura proposta por Greenberg no artigo *Success and failure in the Adelphe* (1980, pp. 223–4) é a de que não há fracasso ou sucesso total na educação de Ctesifão e Ésquino, mas se atinge o sucesso em níveis diferentes, pois, mesmo que Ésquino seja melhor que Ctesifão, ele não é tão bom quanto poderia ou seu pai esperaria. Embora concordemos em grande medida com essa leitura, destacamos que ela vale unicamente dentro de *Adelphe*, pois, se colocarmos Ésquino em perspectiva com os demais *adulescentes* da *palliata*, veremos que ele é um dos mais virtuosos, em se tratando de conhecimento sobre seus deveres e da necessidade de assumir responsabilidades.

<sup>32</sup> Comentando sobre o modo arrogante e violento como Ésquino trata o alcoviteiro, no segundo ato, Goldberg (1986, p. 104) declara: “The acts of the son reflect the attitudes of the father. Aeschinus’ fastidious arrogance toward Sannio is a cruder form of the patronizing smugness with which Micio continually irritates Demea”. Para o público romano, porém, o *status* de alcoviteiro era uma atenuante para tais agressões.

<sup>33</sup> Embora o crime de Ésquino seja hediondo para nós, hoje, ele é interpretado, no *corpus* da *palliata*, de forma bem menos grave e, além disso, seria injusto responsabilizar Micião por esse ato, considerando que filhos de pais severos como Dêmea também o fizeram em outras comédias.

<sup>34</sup> “Os seus deveres, um homem virtuoso cumprirá imperturbado, intrépido; e assim fará o que é digno de um homem de virtude: nada fará que seja indigno de um homem”. Cf. também: *temperatus sit sapiens et ad res fortius agendas non iram sed uim adhibeat*. “Seja temperado o sábio, e nas ações a serem realizadas com maior energia, empregue, não a ira, mas o vigor” (II, XVII, 2).

<sup>35</sup> “Realmente, sendo a ira um delito da alma, não convém que quem corrija esteja em erro ele também”.

*iam id peccatum primum magnum, magnam, at humanum tamen:  
fecere alii saepe item boni. at postquam euenit, cedo  
numquid circumspexisti? aut numquid tute prospexisti tibi,  
quid fieret? qua fieret? si te ipsum mihi puduit proloqui,  
qua resciscerem? haec dum dubitas, menses abierunt decem.  
prodidisti et te ex illam miseram et gnatum, quod quidem in te fuit.  
quid? credebas dormienti haec tibi confecturos deos?  
et illam sine tua opera in cubiculum iri deductum domum?  
nolim ceterarum rerum te socordem eodem modo.  
bono animo es, duces uxorem hanc. [...]*

**Micião:** Eu acredito, por Hércules, pois sei que seu coração é nobre, eu só me preocupo que você seja irresponsável demais. Em que cidade você acha que vive, por acaso? Você violou uma moça na qual não na tinha o direito de tocar. Agora, certamente que foi um erro, um dos maiores, mas, ainda sim, humano: acontece com os melhores. Mas depois que aconteceu, me diga, o que você procurou? Ou você mesmo tentou descobrir o que fazer ou como fazer? Se a você mesmo era vergonhoso me contar isso, como eu poderia saber? Enquanto você hesitava, dez meses se passaram. Você abandonou a si mesmo, àquela coitada e ao recém-nascido, que também é responsabilidade sua. Por quê? Achava que os deuses cuidariam disso para você, enquanto dormia, e que ela, sem você se esforçar, iria para casa, para o seu leito? Não gostaria que você fosse irresponsável dessa forma em outras ocasiões. Mas anime-se, você vai casar com ela.

(*Adelph.* v. 683-96)

Micião inicia seu discurso mostrando confiar na natureza boa de seu filho, mas o repreende pelo erro de ter tocado uma moça inocente. Micião, ao mesmo tempo, ressalta a gravidade da ação, mas demonstra saber que a natureza humana, imperfeita, está sujeita a cometê-los. A grande crítica do pai a seu filho está no fato de que ele não procurou consertar o que fez e deixou de assumir as responsabilidades. Contudo, Micião encerra seu sermão de modo pragmático e esperançoso, pois exige do filho que seja mais responsável no futuro e permite o casamento, visto que, uma vez ocorrido, seria a melhor saída para todos aqueles direta ou indiretamente envolvidos<sup>36</sup>. Micião se orienta para o futuro, conhece a natureza imperfeita humana e repreende o filho sem ira: tal retrato é semelhante ao que Sêneca expõe em:

*Quorum nil facit quisquis uacuis ira meritam cuique poenam iniungit. Dimittit saepe eum cuius peccatum deprendit: si paenitentia facti spem bonam pollicetur, si*

<sup>36</sup> Zélia de Almeida Cardoso (2013, p. 36) cita esse discurso de Micião como exemplo de alguém que sabe agir com firmeza, mas também com carinho e amor, reiterando a visão positiva sobre essa passagem. Entretanto, é necessário relativizar a atitude principal de Micião, uma vez que o início de sua interação com o filho é marcado por uma retaliação pessoal pelas atitudes do rapaz.

*intellegit non ex alto uenire nequitiam sed summo, quod aiunt, animo inhaerere, dabit inpunitatem nec accipientibus nocituram nec dantibus;*

Nada disso faz quem, estando isento de ira, aplica a cada um a pena merecida. Não raro absolve aquele cujo delito ele flagra. Se o arrependimento do ato oferece uma boa esperança, se ele entende que a maldade não vem do fundo da alma, mas, como dizem, está na superfície, concederá uma impunidade que não será nociva nem aos que a recebem, nem aos que a dão.

(*De Ira I, XIX, 5*)

Com efeito, a questão da natureza humana imperfeita é amplamente desenvolvida por Sêneca em *Sobre a ira*. Já no primeiro livro, lemos que não cabe ao homem prudente odiar aos que erram, considerando que todos os homens estão sujeitos à falha:

*Non est autem prudentis errantis odisse; alioqui ipse sibi odio erit. Cogitet quam multa contra bonum morem faciat, quam multa ex iis quae egit ueniam desiderent: iam irascetur etiam sibi. [...]*

Ora, não é próprio de um homem prudente odiar os que erram; de outro modo, ele mesmo será odioso para si. Pense ele em tudo quanto faz de contrário à boa conduta, em tudo que fez requer perdão; logo ficará irado também consigo.

(*De Ira I, XIV, 2*)

Dêmea é o oposto disso, pois, age como se não houvesse erros ou vícios nascidos de si ou de seu filho e eles viessem externamente, sobretudo de Micião. Sêneca prega, justamente, o contrário; para não haver ira contra cada indivíduo, é preciso perdoar o gênero humano: *ne singulis irascaris, uniuersis ignoscendum est, generi humano uenia tribuenda est* (II, X, 2). Ainda nesse sentido, Sêneca afirma que o sábio não se ira contra os homens, pois sabe que estamos, todos, em constante modificação e que ninguém nasce sábio, mas se torna com o tempo e que, em cada época, poucos trilham este percurso<sup>37</sup>. Uma vez mais, Micião se aproxima da imagem do sábio senequiano, ao dialogar com Dêmea e dizer que não é preciso ser severo em demasia com os rapazes, tampouco entrar em desespero caso eles se desviem do caminho pretendido pelos pais, afinal:

*quae ego inesse in illis uideo, ut confidam fore ita ut uolumus. uideo sapere, intellegere, in loco uereri, inter se amare. siris liberum ingenium atque animum: quo uis illos tu die redducas.*

<sup>37</sup> Cf. *De Ira II, X, 6*: *non irascetur sapiens peccantibus. Quare? quia scit neminem nasci sapientem sed fieri, scit paucissimos omni aeuo sapientis euadere, quia condicionem humanae uitae perspectam habet; nemo autem naturae sanus irascitur.*

**Micião:** Coisas que enxergo neles, que me fazem ter confiança de que eles serão como queremos. Vejo que eles têm sabedoria, que são inteligentes, respeitosos quando devem e que se amam, percebe-se que são de mente e espírito dignos de um homem livre. A qualquer hora você poderia reconduzi-los.

(*Adelph.* v. 826-30)

Algo nos chama a atenção, contudo: o que ele pode ter visto em Ctesifão, uma personagem quase totalmente inexpressiva e covarde para afirmar que vira indícios de todas essas qualidades? Provavelmente, Micião relevou a verdade, buscando aparentar ter razão. A definição do caráter de Micião na interação com o filho é, em suma, majoritariamente positiva (ao contrário da relação com o irmão), porém com problemas.

### O fracasso no final de “Adelphoe”: Micião, uma personagem tragicômica?

Ao que se sabe, o termo tragicomédia foi registrado pela primeira vez num texto da *fabula palliata*, o *Amphitruo* de Plauto. A peça lida com um tema mítico: o ardil perpetrado por Júpiter, pai dos deuses, no qual assume a forma do general tebano que dá nome à peça para poder unir-se à Alcmena, ação que resultará na gestação e nascimento do semideus Hércules. Na comédia plautina, o deus mensageiro Mercúrio participa, recebendo a incumbência de assumir a forma do escravo Sósia e de manter Anfítrio, que retornava da guerra, afastado de sua esposa e da divindade. Ademais, também cabe a Mercúrio o prólogo e os monólogos que marcam a transição entre os atos. A união entre as esferas mítica (trágicas) e humana viciosa (cômicas) não escapa ao deus travestido de escravo, que anuncia no prólogo:

*faciam ut commixta sit: <sit> tragicomoedia.  
60 nam me perpetuo facere ut sit comoedia,  
reges quo veniant et di, non par arbitror.  
quid igitur? quoniam hic servos quoque partes habet,  
faciam sit, proinde ut dixi, tragicomoedia.*

Farei com que seja uma mistura, uma tragicomédia. Afinal, não acho que seja justo fazer ser comédia do começo ao fim, quando reis e deuses participam. Pois então? Já que escravos também tomam parte aqui, farei com que seja – como prometi – uma tragicomédia.

(Plauto. *Amphitruo*. v. 59-63)

Como podemos ver, o uso da expressão “tragicomédia” em Plauto está calcado primordialmente na natureza das personagens que integram a peça. De acordo com a teoria dos gêneros dramáticos (identificável na *Poética* de Aristóteles, por exemplo), haveria uma adequação entre tipos e gêneros, de forma que uma peça que congregasse exemplares próprios da tragédia

(reis e deuses, v. 61) e da comédia (escravos, v. 62) deveria ser um gênero misto (v. 59). A despeito da leitura praticamente literal que se pode fazer do critério de Mercúrio sobre o que seria uma tragicomédia, é possível expandir nossa reflexão e supor que a mistura de personagens advindas de contextos diferentes trará um impacto também sobre o *páthos* mobilizado por essa operação poética<sup>38</sup>. Nesse sentido, propomos que a caracterização da ira (tradicionalmente ligada ao contexto elevado) por Terêncio em *Adelphoe* poderia evocar o *páthos* típico do trágico para conviver com o cômico.

A *Poética* de Aristóteles pode nos oferecer interessantes reflexões sobre os sentimentos próprios do gênero trágico. Primeiramente, convém lermos a definição de tragédia apresentada pelo pensador:

É pois a Tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, *suscitando o terror e a piedade*, tem por efeito a purificação dessas emoções.

(Aristóteles, *Poética*, Trad. de Eudoro de Souza, 1449b, 27, grifo nosso)

Dessa forma, adotando o pensamento aristotélico, depreendemos que a tragédia manipula o *páthos* da audiência pelo terror e pela piedade. De acordo com Aristóteles (1453a, 70), despertar e purgar tais sentimentos exigem que o herói trágico seja um homem:

[...] que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil ou malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser um daqueles que gozam de grande reputação ou fortuna, como Édipo ou Tiestes ou outros representantes de insignes famílias ilustres.

(Aristóteles, *Poética*, Trad. de Eudoro de Souza, 1453a, 70)

Assim, para que a tragédia atinja seu efeito, é necessária a queda (*áte*) de uma personagem em posição superior na hierarquia social, e que esta não seja inteiramente boa (pois causaria repulsa) nem inteiramente má (pois causaria sensação de justiça merecida). O “erro” do herói trágico é representado pelo substantivo grego *hamartía*. Com efeito, quando Lord (1977, p.

<sup>38</sup> Para esse entendimento, seguimos a leitura de Zélia de Almeida Cardoso (2008), que investiga em *Amphitruo* outros elementos que não a natureza das personagens para definir uma tragicomédia. Para a autora (2008, p. 21), por exemplo, os deuses Júpiter e Mercúrio “vestem a carapuça cômica” e agem com humor, prepotência e indiferença para com as emoções humanas, apoiados em sua capacidade de solucionar a trama quando bem entenderem (cf. Cardoso, 2008, p. 21): essa impotência humana diante de forças maiores é o que melhor configuraria o aspecto tragicômico de *Amphitruo*, manifestando-se também em sua linguagem. Leandro Dorval Cardoso (2010) atua na mesma esteira – citando, inclusive, o artigo da estudiosa – ao propor uma interpretação pela perspectiva de Bakhtin, na qual Plauto operaria um dialogismo entre gêneros, no qual as estruturas composicionais se integram, mostrando como elementos alheios a determinado contexto são incorporados quando se aproximam.

202) analisa as personagens das comédias de Menandro (cujos originais inspiraram comédias de Terêncio, entre elas *Adelphoe*), são caracterizadas como possuidoras de defeitos pontuais de caráter, e, para tal análise, o termo empregado foi, justamente, o termo grego supracitado<sup>39</sup>. Se trouxermos os conceitos de queda e de falha de caráter para o ambiente menor da comédia e para Micião, especificamente, compreenderemos mais profundamente a possibilidade de ver o *senex* sob um prisma tragicômico na sua caracterização e no *páthos* por ele despertado<sup>40</sup>.

Retomando o que expusemos até agora, Dêmea encarna o *senex iratus* e Micião é uma personagem que pode, também, em grande medida, ser representante de uma ira manipuladora e silenciosa. Na forma como educa Êsquino, contudo, mesmo que haja problemas, Micião está mais próximo de um ideal de sabedoria, segundo Sêneca, no *De Ira*. Vimos, também, que, guardadas as proporções entre os gêneros, lembrando que Aristóteles atribui ao tema da comédia nova o vício torpe, risível e sem dor (*Poética*, V, 1449a32), Sêneca e Terêncio demonstram que a ira traz impactos negativos, sempre: para Dêmea, afastou o filho e gerou uma péssima relação com o irmão, que não lhe confessa a verdade sobre a criação de Êsquino. Veremos, agora, quais as consequências trazidas para Micião por ceder à ira e ao orgulho, algo que nos auxiliará, em grande medida, a compreender sua derrota no final da peça.

Tal derrota é arquitetada por Dêmea, após supostamente passar por uma transformação no quinto ato. O *senex* sofre um baque ao ver que Ctesifão se divertia com a citarista às custas do irmão. Iludido pelo discurso deste, de que nada lhe incomodava nas atitudes de Êsquino, revê tudo em que sempre acreditou. Dêmea cai na ilusão, portanto, de que seu irmão é um oposto seu, que, fazendo só o que os outros querem, garantiu a afeição e a confiança de todos<sup>41</sup>. Irado com o irmão, que ficou apenas com a parte boa da paternidade, Dêmea constata a contragosto a ineficiência de seu modo de vida:

*suam ille semper egit uitam in otio, in conuiuuiis,  
clemens, placidus, nulli laedere os, adridere omnibus:  
sibi uixit, sibi sumptum fecit: omnes bene dicunt, amant.  
ego ille agrestis saeuos tristis parcus truculentus tenax  
dixi uxorem: quam ibi miseriam uidi! nati filii:  
alia cura heia autem, [...]*

<sup>39</sup> Reflexões mais profundas sobre as relações entre *hamartía* e tragédia podem ser encontradas nas obras de Stinton e Bremer (vide bibliografia).

<sup>40</sup> Destacamos como relevante fonte de pesquisa sobre a aproximação entre Menandro e a tragédia o livro de Christophe Cusset *Menandre ou la comédie tragique*, publicado em 2003. No livro, o autor visa a investigar as aproximações entre comédia e tragédia (segundo a teorização aristotélica) e demonstrar que o comediógrafo grego usava o gênero como fonte de inspiração, não apenas com efeitos humorísticos e paródicos. Convém ressaltar que, válida ou não a tese de Cusset para Menandro, não implicaria, obrigatoriamente, na validade da aproximação para as adaptações de Terêncio; contudo, não deixa de ser interessante que existam evidências de fortes semelhanças entre o gênero trágico e aquele que foi o principal modelo terenciano.

<sup>41</sup> Fica claro o quão distorcida pelas artes do irmão a visão de Dêmea é, quando ele manifesta a crença de que os filhos confiam tudo a Micião, pois a peça demonstra que grande parte do conflito está na falta de coragem de Êsquino de confessar ao pai o que fizera.

Ele sempre passou sua vida no ócio, em banquetes, sendo clemente, calmo, sem atacar ninguém, sorrindo para todos, viveu para si mesmo, gastou consigo: todos o louvam e o querem bem. E eu, aquele bicho do mato, nervoso, triste, sovina, grosseiro, controlador... coloquei uma esposa dentro de casa: quanta miséria eu vi ali! Nascem os filhos: outras dores de cabeça.

(*Adelph.* v. 863-868)

Há rancor em como Dêmea enxerga o modo de vida de Micião; ele não aceita de bom grado a diferença entre seus valores e os do mundo: para ele, o mundo segue errado, porém, viver corretamente implicaria afastar a todos<sup>42</sup>. A ira de Dêmea se volta não apenas a Micião, mas a si próprio, evidenciada nos termos pejorativos que ele atira contra si; provavelmente, qualificativos de que ele supunha ser alvo. Como lembra Sêneca, no livro terceiro do *De Ira*, quando a fortuna subtrai um adversário, a ira volta suas mordidas a si própria: *ubi aduersarium fortuna subduxit, in se ipsa morsus suos uertit* (III, I, 5).

Conciliado ao desejo pelo afeto dos filhos (*ego quoque a meis me amari et magni pendii postulo*, v. 879), há um desejo de vingança em Dêmea, um desejo que consiste, basicamente, em provar para o mundo que Micião não era perfeito como aparentava. O desejo de vingança por si só não é uma manifestação da ira, desde que a vingança não seja tomada de modo prazeroso, de acordo com Sêneca<sup>43</sup>. Dêmea se vingará pelas armas do irmão, armando uma caricatura<sup>44</sup> de sua simpatia e generosidade para com todos (às custas das posses de Micião). Ao menos dois momentos atestam o quanto Dêmea se compraz nesse ato e, portanto, indicam que ele nunca se livrou da ira que o define:

[...] DE. Euge, iam lepidus uocor.  
fratri aedes fient peruiaie, turbam domum  
adducet, sumptu amittet multa: quid mea?  
ego lepidus in eo gratiam. iube nunciam  
dinumeret ille Babylo uiginti minas.

**Dêmea:** Ora! Já estou sendo chamado de maravilhoso. As portas da casa do meu irmão vão se escancarar, vai levar uma multidão para dentro de casa e gastar uma fortuna. E eu? Eu, maravilhoso, vou cair nas boas graças. Mande-se Micião Pródigo bancar as vinte minas.

(*Adelph.* v. 911-5)

<sup>42</sup> “Though harsh and inflexible, Demea is an idealist at heart, and the failure of his values leaves him clutching desperately at the appearance of values. Micio is pragmatic and smooth, quick to contradict Demea’s standards and callous enough to turn Demea’s language against him” (Goldberg, 1986, p. 73).

<sup>43</sup> *Si tamquam ad remedium uenimus, sine ira ueniamus, non quasi dulce sit uindicari, sed quasi utile* (II, XXXIII, 1)

<sup>44</sup> “Demea parodies the *liberalitas* and *humanitas* of Micio to expose their limitations and preconceptions, and by this parody he takes his revenge, altering Micio’s life radically by an ingenious application of Micio’s methods to Micio” (Johnson, 1968, p. 182).

*suo sibi gladio hunc iugulo.*  
Empalei-o com a própria espada!  
(*Adelph.* v. 957)

Iludir lhe é doce, como sempre fora para Micião: a situação se inverte, pois os dois se encontram no estado de ira que sempre exerceram um contra o outro, porém, agora Dêmea é manipulador e Micião, sentindo-se atingido naquilo que lhe era mais caro (ver o filho e todos dedicando a Dêmea o afeto que até então era só seu), pouco a pouco, assume uma postura explosiva que culmina nos versos 984-5, em que questiona a mudança de natureza tão súbita experimentada pelo irmão. Dêmea lhe responde:

*ut id ostenderem, quod te isti facilem et festiuom putant,  
id non fieri ex uera uita neque adeo ex aequo et bono,  
sed ex adsentando indulgendo et largiendo, Micio.  
nunc adeo si ob eam rem uobis mea uita inuisa, Aeschine, est,  
quia non iusta iniusta prorsus omnia omnino obsequor,  
missam facio: ecfundite, emite, facite quod uobis lubet.  
sed si id uoltis potius, quae uos propter adulescentiam  
minus uidetis, magis inpense cupitis, consulitis parum,  
haec reprehendere et corrigere quem, obsecundare in loco:  
ecce me qui id faciam uobis. [...]*

**Dêmea:** Para provar isto: que estes aí te acham gentil e generoso não por causa de uma vida verdadeira, ou ainda porque você seja justo e bom, mas por concordar com tudo, deixar passar e ser pródigo, Micião. Agora, Ésquino, se minha vida lhe causa repulsa porque não tomo o injusto por justo, nunca aceito tudo de uma vez, você é livre: viva de gostos e de gastos, faça o que quiser. Mas, se preferir que aquilo que você não percebe durante a adolescência, desejos irrefletidos, pouco pensamento, seja repreendido, corrigido e apoiado no momento certo, eu estou aqui para lhes servir.

(*Adelph.* v. 986-91)

A ira de Micião, que o motivou a criar uma imagem arrogante e confiante a ponto de mascarar suas reais preocupações, bem como a ameaçar Dêmea, levaram-no a esse ponto. Fizeram Dêmea interpretá-lo como uma ameaça ao filho e como alguém que leva uma vida falsa: a punição que Micião recebe, por sua ira orgulhosa, é perder o filho, tal como Dêmea “perdeu” Ctesifão o tempo todo. Em suma, Micião é derrotado no âmbito de sua relação com o irmão, no campo da ira, não na criação de Ésquino, que, apesar de problemas pontuais, mostrou-se bem próxima de um ideal de sabedoria. Nas palavras de Bustos (2009: 66):

Mición es un hombre virtuoso desde el comienzo hasta el final de la comedia, casi el padre ideal (de acuerdo con el punto de vista peripatético) pero, por simular confianza en sí mismo y por orgullo, adopta una actitud ante su

hermano que lo conduce a la ruina. Esta simulación es causada tanto por el carácter iracundo de Demea como por el carácter orgulloso y desafiante de Mición.

Embora discordemos da visão de Bustos, favorável em excesso a Micião, mais do que encerrar propondo um meio termo virtuoso na educação dos filhos, *Adelphoe* se encerra propondo um “cessar-fogo”, ou seja, que a ira se aplaque entre irmãos e entre pais e filhos. Micião e Dêmea compreendem, de certo modo, os problemas que a ira lhes causou: de fato, Demea reconhece que pautar a relação com o filho com ela acabará por afastá-lo e concede que ele fique com sua amante, desde que seja a última.

Como demonstramos ao longo deste artigo, Terêncio e Sêneca convergem em diversos aspectos na representação da ira, podendo ser um indicativo de que muito do que foi escrito no tratado tinha alicerces não apenas no âmbito filosófico, mas poético e cômico, também, ou numa espécie de manancial comum. O mais curioso nessa análise comparativa está no fato de que a visão sobre a ira de Terêncio e Sêneca são próximas a tal ponto que, quem sabe, logo a aproximação entre *Adelphoe* e a tragédia senequiana se tornaria possível também: guardadas as características próprias de cada gênero, em ambos os casos, a ira é central para a motivação das personagens principais e, mais do que isso, para a própria existência da trama<sup>45</sup>. De fato, voltando à expressão horaciana, quando *Adelphoe* “ergue a voz” e se aproxima do trágico pela ira, Micião se torna, talvez, um herói tragicômico: Micião é abastado e sempre em superioridade em relação ao irmão, mas ele cai, pois a única coisa verdadeiramente preciosa o abandona, não por ter errado contra Ésquino, diretamente, mas por não resistir à paixão irada despertada pelo irmão. Micião tem sua *hamartía* na ira, que lhe custa praticamente tudo.

Dêmea foi punido com a solidão ao longo de toda a peça por sua ira; ao final, é a vez de Micião receber a sua: para o comediógrafo e o filósofo, a ira é uma força destrutiva para a qual não existe meio termo: estando presente, trará consequências negativas. Voltando a Sêneca, mais uma vez, “[...] da ira tanto provém perigo para as mentes inquietas quanto para as moderadas e calmas, nas quais ela é bem mais deformante e perigosa, na medida em que nelas provoca maior alteração”<sup>46</sup>. Adotar o *De Ira* na interpretação de *Adelphoe* elucidou características

<sup>45</sup> Sobre possibilidades de definição modernas do trágico, cf. o artigo de Gilmário Guerreiro da Costa (2013), em que desenvolve o complexo pensamento de Peter Szondi de que não existiria uma essência trágica *per se*, antes efeitos trágicos despertados pela ação dramática. Em certa medida, se adotarmos esse pressuposto, poderíamos reiterar que *Adelphoe* pode se aproximar do trágico, quando as ações dramáticas despertam o *páthos* proposto por Aristóteles para o gênero.

<sup>46</sup> “[...] ita ab ira tam inquietis moribus periculum est quam compositis et remissis, quibus eo turpior ac periculosior est quo plus in illis mutat (De Ira III, V, 1).

mais profundas de Micião e essenciais para entendermos o conflito da peça e sua derrota, incoerente (talvez) se analisarmos, unicamente, o modo como ele repreende Ésquino<sup>47</sup>.

Porém, em *Adelphoe* não há a encarnação de uma personagem irada, o sentimento vem diluído entre Dêmea e Micião. A *humanitas* (conceito complicado cuja discussão ultrapassaria o escopo deste artigo) da comédia de Terêncio já antecipa a universalidade das paixões, que é central na tragédia de Sêneca<sup>48</sup>. Talvez o mais interessante dessa relação seja que eles partilham dos mesmos interesses, das mesmas dificuldades, mas são incapazes de perceber isso, em razão da ira, representando a “surdez” de tal paixão descrita por Sêneca, alguns séculos depois. O estoico definiu, certamente sem a intenção, Dêmea e Micião e o modo como alimentam a ira um do outro perfeitamente ao dizer que “Se queremos ser juízes imparciais em todas as questões, primeiramente disto, nos persuadamos: que dentre nós, não há ninguém sem culpa. Pois uma enorme indignação origina-se deste pensamento: ‘Não cometi falta nenhuma’, ‘nada fiz’. Na verdade, nada reconheces”.

## Referências bibliográficas:

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. 2ª edição. Edição Bilingue. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- BIANCO, M. M. *Interdum uocem comoedia tollit: Paratragedia ‘al feminine’ nella commedia plautina*. Bologna: Pàtron, 2007.
- BOYLE, A. J. *Tragic Seneca: An essay in the theatrical tradition*. London and New York: Routledge, 1997.
- BREMER, J. M. *Hamartia: Tragic error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1969.
- BUSTOS, M. N. Los Hermanos de Terencio: un conflicto de caracteres. *Circe* n. 13, 2009, pp. 65-73.

<sup>47</sup> Nada impede, por outro lado, que interpretemos essa referência trágica sob um prisma paródico, como ocorre tantas vezes nas referências trágicas de Plauto (cf. Costa, 2014, p. 225), em que o “superior” passa a ser tratado como inferior pela articulação cômica. A estudiosa ainda propõe (2014, 226) que as comédias plautinas, quando adotam expedientes trágicos, nunca perdem sua natureza cômica essencial, apenas variando nas diferentes influências genéricas. De fato, lembremos que os versos de Horácio *vocem comoedia tollit* nomeiam o livro de Maurizio Bianco (vide bibliografia), no qual reflete justamente sobre a paródia trágica realizada por Plauto em suas comédias, aproximando-as de tal gênero pela tipologia cômica feminina. Por fim, seguimos a defesa de Marion Faure-Ribreau (2009, p. 17) de que em *Anfitrião*, por exemplo, peça em que o conceito “tragicomédia” é cunhado, não ocorre uma mistura efetiva entre comédia e tragédia, mas uma primazia da primeira, enquanto a segunda opera como um diálogo meta-teatral. Aceitamos a leitura dos pesquisadores e imaginamos em que medida não pode haver essa fusão também em Terêncio, ou, mais especificamente, em *Adelphoe*.

<sup>48</sup> Schiesaro (2003: 20) afirma que, na poética senequiana, o confronto entre paixão e razão move não apenas as personagens, mas a própria existência do gênero. Guardadas as devidas proporções, vemos algo semelhante em *Adelphoe*, pois, sem o conflito das paixões e da ira, o enredo da peça não existiria.

- CARDOSO, L. D. A dialogização do trágico e do cômico *Anfitrião*, de Plauto. *Anais da XXV Semana de Estudos Clássicos da UNESP de Araraquara – SP*, 2010.
- CARDOSO, Z. A. *A literatura latina*. 3ª ed. rev. São Paulo, Martins Fontes, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Estudos sobre as tragédias de Sêneca*. Alameda, São Paulo, 2005.
- \_\_\_\_\_. O “Anfitrião” de Plauto: uma tragicomédia? *Itinerários*, Araraquara, n. 26, 2008, pp. 15-34.
- CÍCERO. *Discussões Tusculanas*. Introdução, tradução e notas por Bruno Fregni Basseto. São Paulo: Edufu, 2014.
- COSTA, G. G. O trágico entre o conceito e a ação dramática: Alcance e hesitações da filosofia do trágico. *Classica*, vol. 26, n. 1, 2013, p. 101-15.
- COSTA, L. N. *Gêneros poéticos na comédia de Plauto: traços de uma poética imanente*. Tese de doutorado apresentada à UNICAMP. Campinas, 2014.
- CUSSET, C. *Ménandre ou la comédie tragique*. Paris: CNRS Éditions, 2003.
- FAURE-RIBREAU, M. Les personnages de l'*Amphitruo* de Plaute: Des personnages tragicomiques?. *Mosaïque*, vol. 1, 2009.
- FOREHAND, W. E. The Siro's role in Terence's "Adelphoe". *The Classical Journal*, vol. 69, n. 1, Oct.-Nov. 1973, pp. 52-56.
- GOLDBERG, Sander M. *Understanding Terence*. Princeton University Press. New Jersey, 1986.
- GREENBERG, N. A. Success and Failure in the "Adelphoe". *The Classical World*, vol. 73, n. 4, Dec., 1979 – Jan., 1980, pp. 221-236.
- HORÁCIO. *Arte Poética*. Tradução de Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.
- HYRATA, F. Y. A hamartía aristotélica e a tragédia grega. *Anais de Filosofia Clássica*, vol. 2, n. 3, 2008, pp. 88-96.
- JOHNSON, W. R. Micio and the Perils of Perfection. *California Studies in Classical Antiquity*, vol. 1, 1968, pp. 171-186.
- LORD, C. Aristotle, Menander and the *Adelphoe* of Terence. *Transactions of the American Philological Association (1974-)*, vol. 107, 1977, pp. 183-202.
- MARROU, H. I. *História da educação na antiguidade*. Trad. de Mário Leônidas Casanova. São Paulo: Editora Herder São Paulo, 1971.
- RAMONDETTI, P. *Struttura di Seneca, De Ira, II - III: una proposta d'interpretazione*. PÀTRON EDITORE, Bologna, 1996.
- ROCKWELL, K. A. Parentum cura. *The classical journal*, vol. 57, n. 7, Apr., 1962, pp. 319-321.
- SÊNECA. *Sobre a ira. Sobre a tranquilidade da alma*. Introdução, tradução e notas de José Eduardo S. Lohner. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.
- SCHIESARO, A. *The passions in play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2003.
- STINTON, T. C. W. Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy. *The Classical Quarterly*, vol. 25, n. 2, Dec. 1975, pp. 221-254.

- TEOFRASTO. *Os caracteres*. Introdução, tradução e notas por Daisi Malhadas e Haiganuch Sarian. São Paulo: E.P.U, 1978.
- TERENCE. *Comoediae*. Edited by Robert Kauer and Wallace M. Lindsay. New York: Oxford University Press, 1990.
- WRIGHT, J. R. G. *Form and content in the Moral Essays*. In: COSTA, C. D. N. (edit.) *Seneca*. London: Routledge & K. Paul, 1974.
- WYCISLO, W. E. *Seneca's epistolary responsum. The De Ira as a parody*. New York: Frankfurt am Main Peter Lang, 2001.





Recebido em 9/11/2019  
Aprovado em 23/11/2019

## Elementos geórgicos e cinegéticos na “erotodidáxis” de Ovídio

Georgic and Kinegetic Elements in Ovid's *Erotodidaxis*

Matheus Trevizam<sup>1</sup>

e-mail: [matheustrevizam2000@yahoo.com.br](mailto:matheustrevizam2000@yahoo.com.br)

orcid: <http://orcid.org/0000-0002-1744-3380>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v7i2.30338>

**RESUMO:** Neste artigo, intentamos demonstrar que se dá incorporação de elementos temáticos vinculados à agricultura e à caça nos dois principais poemas erotodidáticos de Ovídio, *Ars amatoria* e *Remedia amoris*. Contudo, essa incorporação não ocorre do mesmo modo nos dois textos, porque se submete aos graus de adesão das obras supracitadas à poética da elegia erótica romana. Dessa maneira, na *Ars amatoria*, em que o *magister amoris* ainda ensina a seus “alunos” como comportar-se, ao menos superficialmente, como os apaixonados (ou *puellae*) encontráveis nesse gênero poético, caça e agricultura assumem, sobretudo, o modo de metáforas e comparações. Em *Remedia amoris*, por sua vez, em que o *magister* ensina aos mesmos “alunos” como desfazer relacionamentos afetivos que lhes causem dor, ocupações práticas como a agricultura e a caça assumem a forma de efetivos direcionamentos para agir de maneira ativa, pois isso liberta os amantes infelizes da vulnerabilidade diante do amor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ovídio; elegia erótica romana; *erotodidaxis*; agricultura; caça

**ABSTRACT:** In this article we intend to demonstrate the incorporation of thematic elements related to agriculture and hunting into Ovid's two main erotodidactic poems, the *Ars amatoria* and the *Remedia amoris*. However, this incorporation does not occur in the same way in both texts for it depends on the adhesion of the works cited to the poetics of Roman erotic elegy. Thus, in the *Ars amatoria*, hunting and farming take the form of metaphors and comparisons, for the *magister amoris* teaches “students” to behave, at least superficially, like the lovers (or *puellae*) found in this poetic genre. In the *Remedia amoris*, on its turn, where the *magister* teaches his “students” how to break down romantic relationships that bring them suffering, practical occupations such as farming and hunting take the form of effective directions to be practical, as this favors the liberation of unhappy lovers from an idle existence, which puts them in a vulnerable situation in the face of love.

**KEYWORDS:** Ovid; Roman erotic elegy; *erotodidaxis*; agriculture; hunting

<sup>1</sup> Professor Associado de Língua e Literatura Latina da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil; pós-doutorando junto ao Departamento de Linguística do IEL-Unicamp, sob a supervisão do prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcelos.



## Introdução

Confrontados com a chamada *erotodidáxis* ovidiana, a qual compreende obras como *Ars amatoria*, *Remedia amoris* e, ainda, os *Medicamina faciei femineae* – sobre os quais não nos pronunciaremos aqui –, deparamos textos complexamente estruturados. De início, então, basta lembrar que a *Ars* e os *Remedia* constituem “provas” do contínuo exercício ovidiano de desafiar os limites dos gêneros literários, uma postura perceptível, em sua carreira poética, desde os gestos irônicos dos *Amores* até a mistura de tipologias que caracteriza *Tristia* e *Epistulae ex Ponto*, as duas obras de exílio do autor<sup>2</sup>.

Especificamente sobre *Ars amatoria* e *Remedia amoris*, já foi muitas vezes notado que, sobretudo, duas tipologias literárias antigas deixaram marcas profundas em seus versos: referim-nos, é óbvio, à “poesia didática” e à elegia erótica romana, essa última representada, na Urbe, pelos escritos de Cornélio Galo, Sexto Propércio, Álbio Tibulo e por aqueles do próprio Ovídio, em sua juventude. Assim, quanto à participação do didatismo na tessitura dessas duas obras do autor, elementos como a posição “magistral” do eu poético, a moldagem interna do receptor como *um/-a discipulus/-a*, a razoável sistematização expositiva dos respectivos cursos de estabelecimento de laços erótico-amorosos e/ou de desfazimento de tais laços, o entremeio em seus versos “instrutivos” de passagens chamadas, pela crítica, “painéis mítico-narrativos” (TOOHEY, 1996, p. 4) etc. contribuem de forma decisiva para inseri-lo nos horizontes compositivos ovidianos.

Por sua vez, quando se considera a “herança” da elegia erótica romana nos versos da *Ars* e dos *Remedia*, embora seja inegável que a marca mais evidente dessa produção pregressa em ambos os textos corresponde ao emprego métrico em uso – pois, em geral, a poesia didática recorria aos hexâmetros datílicos a fim de construir-se, não a dísticos elegíacos –, não se pode também ignorar, ali, a maciça participação de vários *tópoi* elegíacos, a exemplo daqueles vinculados à *militia* e ao *seruitium amoris* –, bem como de personagens e situações frequentemente encontráveis nesse mesmo tipo poético. Isso significa, no mínimo, que o modo instrutivo de *Ars amatoria* e *Remedia amoris* foi altamente matizado pelas “colorações” da elegia, disso se produzindo curiosos efeitos semânticos, os quais, sobretudo na *Ars*, resultam em ironia e certo sentido de “parodização”, no cotejo com a poesia didática mais “séria”.

<sup>2</sup> Tais obras, com seu tom de lamento e o emprego dos dísticos elegíacos em sua composição, mantêm algo do “tom” choroso da elegia erótica romana. Ao mesmo tempo, sobretudo nas *Epistulae*, delinea-se pronunciado contorno de cartas para os poemas, mais e mais compostos com vistas a destinatários específicos (HOLZBERG, 2002, p. 189).

Por outro lado, a complexidade de estruturação dessas obras, que acima anunciamos, também se vincula ao fato de que *Ars amatoria* e *Remedia amoris*, pelo menos, devem ser compreendidos em um movimento contínuo dos parâmetros da “elegia” ovidiana, nisso se incluindo a estrita produção elegíaca dos *Amores*. Assim, na esteira de um consagrado ensaio de Gian Biagio Conte (1991), sequencialmente nos proporemos a examinar pontos em ligação com a presença de assuntos rurais e de caça, nesses dois poemas didáticos de Ovídio, levando em conta que o(s) sentido(s) de sua incorporação a uma e outra obra “subordinam-se”, por assim dizer, aos graus de adesão aos parâmetros da elegia que nelas se encontram.

### Imagética agrária e de caça em *Ars amatoria*: figuras e irreverência

Como sabido dos leitores da *Ars*, seu tema essencial – ensinar aos homens (livros I e II) ou mulheres (livro III) de Roma como encontrar, conquistar e manter um/-a parceiro/-a amoroso/-a – pareceria, à primeira vista, diferenciar-se por inteiro de quaisquer assuntos vinculados às atividades rurais e/ou venatórias. De fato, o desenvolvimento do drama galante em jogo, conforme descrito nesse poema didático-amoroso, na prática se afasta das rudezas campestres para ter no seio da Roma Augustana, Urbe cosmopolita e lugar de alardeado refinamento<sup>3</sup>, seu “palco” essencial de realização.

Não obstante a existência de tal “filtro” interno à estrutura da *Ars*, o qual se deve, vale a pena insistir, à contraparte elegíaca de seu didatismo, é notório que a incorporação de temáticas *grosso modo* “campestres” a seus versos constitui elemento indissociável de todos os livros a compô-la. Primeiramente, ocupando-nos da integração de assuntos, de fato, agrários ao poema, apontamos para exemplificar já os versos 57-60 do livro I da mesma obra. Nessa passagem, em tentativa de encorajamento dos *discipuli* “alunos” diante da tarefa de *inuenire* (“descobrir”) uma *puella* “moça” apta a tornar-se sua futura amante, o *magister amoris* “mestre de amor” observa que isso não há de ser tão complicado. Com efeito, “*quantas nos Gárgaros as colheitas, quantas em Metimna as uvas, no mar quantos os peixes, nos ramos quantas as aves furtivas, no céu quantos os astros, tantas meninas possui tua Roma: a Mãe [Vênus] fixou-se na cidade de seu Eneias*”<sup>4</sup>.

Ora, esse trecho claramente propicia a entrada da ruralidade nos versos de *Ars amatoria* na medida em que o espantoso número de mulheres encontrável na Urbe é comparado, pelo *magister*, inclusive com as abundantes colheitas dos picos Gárgaros, na Mísia, e com as muitas uvas da localidade de Metimna, na ilha de Lesbos. Vemos na edição da *Ars amatoria* organizada

<sup>3</sup> Ovídio, *Ars amatoria* I, 67-70: *Tu modo Pompeia lentus spatiare sub umbra,/ cum sol Herculei terga Leonis adit,/ aut ubi numeribus natí sua munera mater/ addidit, externo marmore diues opus;* – “Apenas vagueia lento sob a sombra do Pórtico de Pompeu quando o sol atinge o dorso do Leão Hercúleo, ou onde a mãe aos dons do filho uniu seus dons, *soberba obra em mármore estrangeiro;*” (todas as traduções e grifos, exceto aviso em contrário, são de responsabilidade do autor).

<sup>4</sup> Ovídio, *Ars amatoria* I, 57-60: *Gargara quot segetes, quot habet Methymna racemos,/ aequore quot pisces, fronde teguntur aues,/ quot caelum stellae, tot habet tua Roma puellas;/ mater in Aeneae constitit urbe sui.*

por Emilio Pianezzola, ainda, conforme o comentador dessa passagem explica, que, em *Geórgicas* I, 103, Virgílio registrara: “os próprios *Gárgaros* admiram suas *colheitas*”<sup>5</sup>. Um pouco mais além, em v. 93-100 do livro I da *Ars*, de novo o *magister* compara:

Tal como vêm e vão numerosas as formigas em longa fila, transportando o alimento cotidiano nas mandíbulas oneradas com grão, ou as abelhas, que ao encontrarem *seus bosques* e as pastagens perfumadas, sobrevoam *flores* e, *por cima*, os tomilhos, a mulher ocorre aos jogos apinhados depois de esmerar-se na aparência; sua abundância, frequentemente, tardou-me a escolha. Vêm para ver, por serem elas próprias vistas. Nesses lugares, o casto pudor corre perigo<sup>6</sup>.

Aqui se nota, de acordo com comentários adicionais de Emilio Pianezzola ao trecho citado, que “Ovídio obteve algumas peças lexicais das descrições virgilianas das abelhas”<sup>7</sup>, evidentemente desenvolvidas ao longo de boa parte do livro IV das *Geórgicas*. O ponto de tal porção do poema agrário virgiliano que o crítico evoca diz respeito a v. 53-55, nos quais se lia: “elas [as abelhas] logo *os bosques* e as matas percorrem,/ colhem *flores* purpúreas e, *por cima*, bebem/ com leveza dos rios”<sup>8</sup>. Nesse contexto, o *magister amoris* aproxima as mulheres, “em revoada” aos teatros de Roma à procura de algum tipo de aventura amorosa, de um elemento natural diferente, também aludindo ao âmbito maciçamente agrário do poema didático de Virgílio.

Um artigo de Eleanor Leach (1964, p. 146), cujo foco de pesquisa corresponde justamente à participação da imagética “geórgica” nos versos de *Ars amatoria*, ressalta que “as alusões ao cultivo de lavouras têm especial relevo no livro II, onde iluminam as instruções do poeta para cultivar e manter uma amante”<sup>9</sup>. Com efeito, como declaram alguns dos preceitos erótico-amorosos ali contidos,

O ramo teimoso há de dobrar-se sob uma força cautelosa (*AA* 2.179). Um amante deve tornar-se habituado às idiossincrasias de sua dama, pois um novo amor é como um ramo transplantado há pouco. Primeiro é fraco, mas, com a idade, torna-se firme e seguro (*AA* 2.647-52). O amante deve ignorar a idade de sua dama, pois tanto as velhas quanto as novas têm seu valor particular. Alguns campos já produzem colheitas; outros estão bem no ponto para o

<sup>5</sup> Virgílio, *Geórgicas* I, 103: (...) *et ipsa suas mirantur Gargara messis*.

<sup>6</sup> Ovídio, *Ars amatoria* I, 93-100: *Vt redit itque frequens longum fornicata per agmen, / granifero solitum cum uehit ore cibum, / aut ut apes saltusque suos et olentia nactae / pascuat per flores et thyma summa uolant, / sic ruit ad celebres cultissima femina ludos; / copia iudicium saepe morata meum est. / Spectatum ueniunt; ueniunt spectentur ut ipsae. / Ille locus casti damna pudoris habet*.

<sup>7</sup> Ovidio, 1991, p. 200: *Ovidio ha ricavato alcune tessere lessicali dalle descrizioni virgiliane delle api*.

<sup>8</sup> Virgílio, *Geórgicas* IV, 53-55: *Illae continuo saltus siluasque peragrant / purpureosque metunt flores et flumina libant / summa leues*. (...).

<sup>9</sup> Leach, 1964, p. 146: *Allusions to the cultivation of crops are especially prevalent in Book 2 where they illuminate the poet's instructions for cultivating and maintaining a mistress*.

plantio (AA 2.667-68). Se, a despeito dos esforços, o amante falhar, deve lembrar-se de que o grão que é semeado nem sempre produz uma colheita<sup>10</sup>.

Os vários exemplos apresentados pela crítica anglófona decerto evidenciam a importância de elementos agrários para a caracterização dos relacionamentos amorosos, conforme os concebe Ovídio. Metáforas como aquelas contidas em *Ars* II, 179<sup>11</sup>; 647-652<sup>12</sup> e 667-668<sup>13</sup>, a propósito, apontam de maneira figurada para os concretos afazeres encontráveis em um mundo rural como aquele descrito nas *Geórgicas*, texto que já oferecera ao público, além de gerais preceitos vinculados ao cultivo de árvores (cf. totalidade do livro II do poema), conselhos para o agricultor bem conduzir a enxertia (II, 73-82) e observações a respeito da ocasião de plantio (I, 73).

Quanto ao livro III dessa mesma obra, em que não aos homens, mas às mulheres, segundo vimos, o *magister amoris* passa a oferecer seu “curso”, sem desconsiderarmos que a contraparte feminina do jogo de sedução assume, desta feita, papel ativo nas artes da conquista<sup>14</sup>, a continuidade das análises de Leach (1964, p. 147) revela certa permanência do efeito de aproximação entre as *puellae* e um mundo natural, por vezes, caótico e necessitando de imposição disciplinar. Então, recomenda-se nesse livro, com especial atenção instrutiva, o *cultus* / “cultivo de si”, como se as mulheres precisassem regrar muitos aspectos atinentes à sua imagem física (cabelo, tratamento da pele<sup>15</sup>, vestes...) e, inclusive, seus gestos e comportamento<sup>16</sup>.

<sup>10</sup> Leach, 1964, p. 147: *The stubborn branch will bend under discreet force (AA 2.179). A lover must become accustomed to the idiosyncrasies of his lady, for a new love is like a newly grafted branch. At first it is weak, but with an age it becomes firm and secure (AA 2.647-52). The lover must ignore the age of his lady, for both old and young have their particular values. Some fields bear crops already; others are just ready to plant (AA 2.667-68). If, in spite of his efforts, the lover should fail, he must remember that the grain that is sown does not always yield a harvest.*

<sup>11</sup> Ovídio, *Ars amatoria* II, 179: *Flectitur obsequio curvatus ab arbore ramus*; – “Na árvore, dobra-se o ramo recurvando-o com complacência; (...)”.

<sup>12</sup> Ovídio, *Ars amatoria* II, 647-652: *Quod male fers, adsuesce, feres bene; multa uetustas/ lenit, at incipiens omnia sentit amor./ Dum nouus in uiridi coalescit cortice ramus,/ concutiatur tenerum quaelibet aura, cadet;/ mox etiam uentis spatium durata resistet/ firmaque adoptiuas arbor habebit opes.* – “Habitua-te o que não toleras: vais tolerá-lo bem; a passagem do tempo muito tolera, mas um amor principiante tudo nota. Enquanto um ramo jovem enrijece na casca verdejante, qualquer brisa que o agite na fragilidade, ele cederá. A árvore embrutecida pelo tempo logo resistirá até aos ventos e, robusta, renderá frutos de enxertia”.

<sup>13</sup> Ovídio, *Ars amatoria* II, 667-668: *Vtilis, o iuuenes, aut haec, aut serior aetas:/ iste feret segetes, iste serendus ager.* – “Ó jovens, esta ou mais tardia idade é propícia: esse campo renderá colheitas, é ele que deve ser semeado”.

<sup>14</sup> Ovídio, *Ars amatoria* III, 417-422: *Vtilis est uobis, formosae, turbae, puellae;/ saepe uagos ultra liminae ferte pedes./ Ad multas lupa tendit oues, praedetur ut unam,/ et Iouis in multas deuolat ales aues./ Se quoque det populis mulier speciosa uidendam;/ quem trahat, e multis forsitan unus erit.* – “A multidão vos beneficia, ó moças belas; levai frequentemente para fora dos limiares os pés errantes. Para tomar uma só, dirige-se a loba a muitas ovelhas, e a ave de Júpiter atira-se sobre pássaros copiosos. Também a mulher formosa se ofereça às vistas do povo: talvez haja um a quem capture, em meio a muitos”.

<sup>15</sup> Ovídio, *Ars amatoria* III, 205-208: *Est mihi, quo dixi uestrae medicamina formae,/ paruus, sed cura grande, libellus, opus:/ hinc quoque praesidium laesae petitote figurae./ Non est pro uestris ars mea rebus iners.* – “Compus um livrinho, pequeno pelo tamanho, mas muito laborioso, em que descrevi os cuidados de vossa beleza. Lá também buscareis proteção contra os danos que a beleza sofre. Minha arte não é ineficaz no resguardo do que é vosso”.

<sup>16</sup> Ovídio, *Ars amatoria* III, 281-286: *Quis credat? Discunt etiam ridere puellae,/ quaeritur atque illis hac quoque parte decor./ Sint modici rictus paruaeque utrimque lacunae,/ et summos dentes ima labella tegant;/ nec sua perpetuo contendant illia risu;/ sed leue nescio quid femineumque sonet!* – “Quem acreditaria? As moças também aprendem a rir, e mesmo neste ponto buscam a elegância. Seja módica a abertura e estreitas as fendas de ambos os lados da boca; que as extremidades dos lábios cubram a raiz dos dentes, nem se sacudam perpetuamente os ventres com o riso; soe, porém, algo de leve e feminino!”

Sintomaticamente, em semelhante contexto de educação para seduzir os homens com eficácia ocorre, entre v. 101-106, renovada aproximação entre (os cuidados pessoais das) mulheres e algumas práticas agrárias:

Começo pelos ornatos. *Líber provém de uvas bem cultivadas, e uma seara alta ergue-se no solo cultivado. A beleza é um dom divino: quantas poderiam gabar-se da beleza? Grande parte de vós carece deste dom. A diligência produzirá uma bela face; uma face negligenciada perder-se-á, mesmo que semelhe à da deusa Idália*<sup>17</sup>.

“Líber” (= “vinho”) e “seara alta”, no trecho mencionado, metaforizam qualidades femininas desejáveis, a exemplo da própria beleza da face; mesmo essa, caso exista, mas não se cuide, corre o risco de degenerar-se em nada, de acordo com o aviso do *magister* ovidiano. Na verdade, a impossibilidade da negligência inclusive diante dos bens possuídos ou ganhos, como se a atenção e o esforço sempre fossem indispensáveis aos bons “cultivadores” de campos – assim como àqueles de amores – também se abordou nas *Geórgicas* II, 401-402, quando o *magister agri culturae* disse, sobre o trabalho nos vinhedos, que “seguindo um círculo, torna o esforço aos agricultores,/ e o ano se desenrola passando por suas pegadas”<sup>18</sup>.

Quando voltamos nosso olhar para as imagens de caça na *Ars amatoria*, pode-se notar, como observa Christina Tsaknaki (2018, pp. 116-117), que se trata de algo mais ou menos difundido ao longo dos três livros do poema. Já em *Ars* I, 11-18, equiparando-se, na qualidade de preceptor de *Amor* (criatura feroz e quase indomável, seria justo dizer...), ao centauro Quíron, o qual instruíra Aquiles em várias técnicas e por vezes se teve, mitologicamente<sup>19</sup>, ao modo de uma espécie de “descobridor” da caça, o *magister amoris* estabelece pontos de contato sutis com o universo venatório. Pouco depois, no mesmo livro I (v. 45-48), o poeta convida a estabelecermos paralelos entre seu curso de amor e, inclusive, a caça, porque, assim como o caçador sabe onde encontrar cervos e outros animais, o pretendente a galanteador também deve informar-se a respeito dos melhores lugares para a “captura” das moças<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Ovídio, *Ars amatoria* III, 101-106: *Ordior a cultu. Cultis bene Liber ab uuis/ prouenit, et culto stat seges alta solo./ Forma dei munus; forma quota quaeque superbit?/ Pars uestrum tali munere magna caret./ Cura dabit faciem; facies neglecta peribit./ Idaliae similis sit licet illa deae.*

<sup>18</sup> Virgílio, *Geórgicas* II, 401-402: (...) *redit agricolis labor actus in orbem/ atque in se sua per uestigia uoluitur annus.*

<sup>19</sup> Tsaknaki, 2018, p. 117: *Indeed, in Xenophon's Cynegeticus (1.1-2) the art of hunting is presented as being bestowed by the gods upon Chiron as a reward for his righteous character, whose duty thereafter is to train the great heroes of mythology, including Achilles, in this art and other pursuits.* – “De fato, no *Cinegético* (1.1-2), de Xenofonte, a arte de caçar é apresentada como concedida pelos deuses a Quíron como recompensa por seu caráter justo, sendo seu dever, depois, treinar os grandes heróis da mitologia, incluindo Aquiles, nessa arte, e em outras atividades”.

<sup>20</sup> Ovídio, *Ars amatoria* I, 45-50: *Scit bene uenator ceruis ubi retia tendat,/ scit bene qua frendens ualle moretur aper;/ aucupibus noti frutices; qui sustinet hamos/ nouit quae multo pisce natentur aquae./ Tu quoque, materiam longo qui quaeris amori,/ ante frequens quo sit discere puella loco.* – “Sabe bem o caçador onde estender a rede aos cervos, sabe bem em qual vale habita o raivoso javali; aos passarinhos, as ramagens são familiares; quem pesca com anzol sabe quais águas os fartos cardumes percorrem. Tu também, matéria para um longo amor buscando, primeiro aprende onde há muita menina”.

O painel mítico-narrativo encontrável em *Ars* I, 101-134, apresentando com tons “etiológicos” os motivos de serem os teatros de Roma, desde há muito, lugares insidiosos para as mulheres, corresponde a mais um ponto, no livro focado, em profunda associação com as caçadas. Isso se dá porque o episódio do rapto das sabinas pelos homens de Rômulo é descrito, ao longo dele, sob tons afins a um vocabulário de caça: então, primeiro se fala, entre v. 117-120, em pombas a fugirem de águias e em “cordeirinhas” a escaparem de lobos, o que se presta a parâmetro comparativo para a atitude das sabinas em temerosa rejeição a seus (inesperados) raptadores. Ademais, já em v. 125, chamam-se essas mulheres, no conjunto, *genialis praeda* “presa nupcial”, com antecipação de um termo venatório – *praeda* – de novo empregado em *Ars amatoria* II, 1-8, a fim de assinalar a firme conquista de uma *puella*:

Dizei “Io Péan” e dizei duas vezes “Io Péan”! *A presa desejada caiu-me nas redes*; o amante satisfeito premia meus versos com a palma verdejante e prefere-os aos dos velhos de Ascrea e da Meônia; assim o hóspede Priameu inflou as cândidas velas para longe de Amiclas belicosa, raptando uma esposa; assim era o que te levava em um carro triunfante, ó Hipodâmia, transportando-te sobre rodas estrangeiras<sup>21</sup>.

O último livro do poema faz-nos ver a participação da imagética de caça na medida em que o *magister amoris* diz, em III, 1-2, “sobejarem armas para dar a Penthesileia e à sua tropa”<sup>22</sup>, embora tendo ele, já, “armado os dânaos contra as Amazonas”<sup>23</sup> nos livros I e II. Em que pese o tom, também, bélico-mítico desses dizeres, não é inútil lembrar que as “armas” concedidas aos “dânaos” de Ovídio foram empregadas não para combater as mulheres, mas sim para “capturá-las”, no jogo amoroso. *Mutatis mutandis*, como agora quem deve sair à luta são as próprias *puellae*, imaginamos que possam servir-se de suas “armas” com fins semelhantes aos dos parceiros.

Um painel mítico-narrativo contido em v. 685-746, ainda, o qual relata a história de Prócris, morta por engano pelo amado esposo, Céfalos, contribui para entretecer o panorama venatório do livro III de *Ars amatoria*. Esse homem, assim, repousava calmamente do calor junto a agradável sombra, depois de uma empreitada de captura a animais selvagens<sup>24</sup>, quando Prócris, tendo-o ouvido chamar pela *aura* (“brisa”, v. 698), acreditou ser isso o nome de uma rival e, em meio à vegetação espessa, arremeteu contra ele para surpreender o “adultério”. Ao som da aproximação de Prócris, Céfalos se assustou e, tendo pensado tratar-se de uma “fera” (*feram*, v. 733), feriu-a de morte com arco e flecha...

<sup>21</sup> Ovídio, *Ars amatoria* II, 1-8: *Dicite “io Paeon!” et “io” bis dicite “Paeon!” / Decidit in casses praeda petita meos; / laetus amans donat uiridi mea carmina palma / praelata Asraeo Maeonioque seni; / talis ab armiferis Priameus hospes Amyclis / candida cum rapta coniuge uela dedit; / talis erat, qui te curru uictore ferebat, / uecta peregrinis Hippodamia rotis.*

<sup>22</sup> Ovídio, *Ars amatoria* III, 1-2: (...) *arma supersunt, / quae tibi dem et turmae, Penthesilea, tuae.*

<sup>23</sup> Ovídio, *Ars amatoria* III, 1: *Arma dedi Danais in Amazonas; (...)*

<sup>24</sup> Vejam-se menções a outros participantes de sua expedição de caça, os “criados e cães deixados” (*famulis canibusque relictis*, v. 695).

Semelhante incorporação, comparativa e/ou metafórica, de imagens agrárias e venatórias aos sucessivos livros de *Ars amatoria* parece-nos corresponder a um procedimento de irreverência diante da tradição da poesia didática, cujos espécimes, muitas vezes “a sério”, ocuparam-se no mundo greco-romano de sistematizar e transmitir ao público saberes, de fato, técnicos (agricultura, caça<sup>25</sup>, pesca...) e/ou filosófico-científicos (física<sup>26</sup>, astronomia etc.). Tal efeito se obtém, justamente, na medida em que o “tom” dos ensinamentos ovidianos sobre o amor (elegíaco) não parece, de fato, comprometido com o sucesso da vida galante de homens e mulheres, mas antes com um jogo complexo de ironias e sobreposição de significados, em que abunda, até, o fator metapoético (TREVIZAM; AVELLAR, 2013).

Ademais, enquanto poemas didáticos como as *Geórgicas* e o *Cynegeticon* de Grattius Faliscus (séc. I a.C./I d.C.)<sup>27</sup> têm sido apontados à maneira de artefatos que comportam algum “alinhamento”<sup>28</sup> diante do regime Augustano (OTIS, 1963, pp. 189-190), sempre pairaram suspeitas nesse sentido sobre a *Ars*<sup>29</sup>, obra a flertar perigosamente com os círculos mundanos de Roma e com parâmetros de comportamento, em que pesem as “ressalvas” do poeta<sup>30</sup>, afins a certo descuido para com a legislação moralizante aos poucos implementada pelo Príncipe<sup>31</sup>. Então, não apenas sob o ponto de vista da despistadora condução do *magisterium* didático por Ovídio, nesse poema, mas ainda sob aquele do contraste entre a “ligeireza” da moralidade que ele contém e a maior *grauitas* acolhida nas *Geórgicas*, no *Cynegeticon* de Grattius Faliscus etc., soa mais ou menos deslocada qualquer tentativa do poeta de Sulmona de aproximar-se tematicamente da tradição de um didatismo mais “regular”.

<sup>25</sup> Veja-se o caso do *Cynegeticon* atribuído a Grattius Faliscus, poeta contemporâneo a Ovídio, que o menciona em *Epístolas do Ponto* IV, 16, 34: *Aptaque uenanti Grattius arma daret* (“e Grattius daria armas apropriadas ao caçador”). A “seriedade” e detalhamento do *magisterium* de caça desse poeta foi ressaltada, por exemplo, por Francisca Moya del Baño (2007, p. 465).

<sup>26</sup> Referimo-nos *en passant*, no contexto, ao *De rerum natura* de Tito Lucrecio Caro (publicação em torno de 50 a.C.), obra na qual se aliam exposição cuidada da física de Epicuro e os recursos típicos da poesia – sons, ritmos, imagens, figuras etc. (TREVIZAM, 2014, pp. 147-150).

<sup>27</sup> Para o acompanhamento de eventuais paralelos entre a *Ars amatoria* e esse *Cynegeticon*, veja-se comentário de Adrian Swayne Hollis (OVID, 1977, p. XVIII; p. 31; p. 37; p. 52; p. 161).

<sup>28</sup> Green, 2018, p. 158: (...) Grattius goes further by stipulating that the female be reserved for a ‘single husband’ (280 *uni... marito*), a phrase that recalls formulaic epitaphic expressions for the exalted Roman virtue of the *uniuira*, not least in the celebrated case of Augustus’ own wife Livia. – “(...) Grattius vai além, estipulando que a fêmea [do cão de caça] seja reservada para um ‘único marido’ (280 *uni ... marito*), uma frase que lembra expressões epitáficas formulares para a exaltada virtude romana da *uniuira*, não menos no caso célebre da própria esposa de Augusto, Livia”.

<sup>29</sup> Como esclarece Avellar (2017, p. 217-218), “as próprias causas do suposto exílio ovidiano são apresentadas nos *Tristia* II, 207, como *carmen et error* (‘um poema e um erro’): o *error* não é em momento algum esclarecido, e o *carmen* é identificado com a *Ars amatoria*”.

<sup>30</sup> Ovídio, *Ars amatoria* I, 31-34: *Este procul, uittae tenues, insigne pudoris, / quaeque tegis medios instita longa pedes. / Nos Venerem tutam concessaque furta canemus, / inque meo nullum carmine crimen erit.* – “Ficai ao longe, ó fitas tênues, insígnias do pudor, e tu, ó veste longa, a roçar o meio dos pés. Nós a Vênus segura e os furtos permitidos cantaremos, e em meu poema nenhum crime haverá”.

<sup>31</sup> Putnam, 2010, p. 248: *The year preceding the performance of the Ludi Saeculares saw the promulgation of the Lex Iulia de maritandis ordinibus and the Lex Iulia de adulteriis coercendis.* – “O ano anterior à apresentação dos Jogos Seculares [17 a.C.] viu a promulgação da *Lex Iulia de maritandis ordinibus* e da *Lex Iulia de adulteriis coercendis*”.

## Temas agrários e de caça em *Remedia amoris*: meios de escape aos limites da elegia

O fazer literário de Ovídio, no tocante à sua atividade como compreendida por *Amores*, *Ars amatoria* e *Remedia amoris*, obedece, como dizíamos, a um plano de movimentação transformada, no interior dos códigos da elegia erótica romana. Embora, desde os *Amores*, já se notasse certo distanciamento do eu poético diante dos parâmetros de estrita ilusão sentimental, segundo encontráveis com algum grau em Sexto Propércio e Álbio Tibulo – na medida em que, entre outros “desvios”, o surgimento da *persona* de uma *puella*/*Corinna* necessita aguardar, nessa obra, o início do quinto poema do livro II!<sup>32</sup> –, é a partir da *Ars* que temos o decisivo alçamento de voo de Ovídio, sob o ponto de vista genérico-compositivo, para outras direções.

Conforme bem notado por Gian Biagio Conte (1991, p. 70), a identificação dessa última obra com uma postura continuamente didática teve como óbvia, mas importante consequência que o eu poético ovidiano se “descolasse”, em definitivo, da *persona* elegíaca do amante. Desse modo, em *Ars amatoria* (e, depois, nos *Remedia*), o “eu” passa a identificar-se sem falhas com um *magister amoris*, alguém dotado de saberes e instrumentos para o domínio de uma força como o *Amor*, furtando-se, portanto, a seu *imperium*/“mando”. Tal mudança de perspectiva, conforme formula o crítico italiano, faz com que Ovídio, na *erotodidáxis*, passe a “olhar para a elegia, em vez de olhar com os olhos da elegia”<sup>33</sup>.

Semelhante reconfiguração de perspectiva importa para os objetivos analíticos desta exposição porque, como amiúde enfatizaram os críticos, enquanto a elegia típica estruturava seu próprio mundo fictício no interior de limites estreitíssimos, como se, na verdade, a “vida” dos apaixonados caracteristicamente associáveis ao gênero se restringisse, de forma plena, a ocupações e interesses amorosos (FEDELI, 1991, p. 109-110), a “guinada” erotodidática de Ovídio significou, em definitivo, uma abertura para outros horizontes. Assim, como vemos em *Ars amatoria* I, 79-80, “também os tribunais favorecem (quem acreditaria?) o amor, e os ardores muitas vezes despertaram na algazarra do foro”<sup>34</sup>, ou seja, para tornar-se *discipulus* do poeta e agir, ao menos “teatralmente”, como amante elegíaco, um homem não mais necessitaria deixar de ser orador, de dedicar-se a atuar como jurisperito no foro romano, ou de desempenhar quaisquer outras atividades “úteis”, no seio da Urbe.

Lendo o “avesso” da *Ars*<sup>35</sup>, que se identifica com os preceitos de desatamento de laços amorosos infelizes, segundo contidos em *Remedia amoris*, entrevemos um passo além na trajetória ovidiana de “distanciar-se” do âmbito das estritas convenções elegíacas. De fato, se o

<sup>32</sup> Veja-se Holzberg (2002, p. 47-48).

<sup>33</sup> Conte, 1991, p. 65: “(...) *guardare l'elegia invece di guardare con gli occhi dell'elegia*”.

<sup>34</sup> Ovídio, *Ars amatoria* I, 79-80: *Et fora conueniunt (quis credere possit?) Amori, / flammaque in arguto saepe reperta foro*.

<sup>35</sup> Em *Remedia amoris* 325-330, o *magister* convida o amante infeliz a tornar em defeitos, dando-lhes nomes negativos, certos atributos da *puella*: assim, a que “tem corpo” se torna “inchada”, a “delgada” “magra” etc. Ora, em *Ars amatoria* II, 657-662, ele fizera justamente com que o *discipulus* agisse “pelo avesso”, vindo a atenuar com palavras os defeitos da moça escolhida...

que caracterizava a elegia, do ponto de vista temático e/ou “existencial” da *persona* dos apaixonados nesse gênero poético, era o sofrimento sem fim diante de ligações amorosas instáveis e dolorosas, oferecer uma terapia supostamente capaz de “curar as dores” daqueles desiludidos no amor significa, como bem entendeu Conte (1991, p. 86), antes de mais nada “remediar contra uma [forma de] literatura”<sup>36</sup>.

Variados são, nesse contexto curativo dos *Remedia*, os recursos terapêuticos aventados pelo *magister*, podendo-se arrolar, entre eles, o pronto “abafamento” de tais dores enquanto ainda começam (v. 79 *et seq.*), a busca efetiva de ocupações diferentes – por vezes, bastante práticas – pelo apaixonado (v. 135 *et seq.*), a rememoração frequente dos atos delituosos da “pérfida” *puella* (v. 300 *et seq.*), a distorção para pior dos defeitos dela (v. 325 *et seq.*), surpreender a moça em meio a rituais de beleza que muito apresentam de repulsivo (v. 347 *et seq.*) etc. Justamente, quando se olha com mais atenção a parte terapêutica vinculada à “busca de ocupações”, vemos recomendado que o *discipulus* de libertação amorosa se dedique, entre outros afazeres, à agricultura e à caça:

*Também os campos e o afã de cultivar entretêm o espírito; qualquer outra preocupação cede a esta. Obriga o touro domado a submeter a cerviz à canga, para que o curvo arado rasgue a terra dura; encerra na terra lavrada as sementes de Ceres, para que o campo as devolva com muito juro. Olha os galhos curvados ao peso dos frutos, a ponto de a árvore a custo suportar o peso do que ela própria engendrou. Olha os riachos a deslizar em alegre murmúrio; olha as ovelhas tosando a relva abundante. Lá estão as cabras a escalar os penhascos e os rochedos escarpados, logo trarão aos cabritos os ubres cheios. O pastor modula um canto ao som da flauta desigual e não lhe faltam companheiros: os cães, tropa atenta. Em outras paragens a mata profunda ecoa em mugidos e uma mãe se queixa da ausência do bezerrinho. Que dizer do enxame que foge da fumaça colocada debaixo da colmeia, pra que os favos, que se tiram, aliviem o caixilho arqueado?*<sup>37</sup>

(...)<sup>38</sup>

*Ou então cultiva o gosto pela caça; com frequência Vênus bate em retirada, vergonhosamente vencida pela irmã de Febo. Persegue então a lebre veloz com um cão de faro alerta, ou estende tuas redes nos picos frondosos. Apavora com espantalhos coloridos os medrosos veados ou abate o javali, cravado de frente por*

<sup>36</sup> Conte, 1991, p. 86: “(...) rimedio contro una letteratura”.

<sup>37</sup> Ovídio, *Remedia amoris* 169–186: *Rura quoque oblectant animos studiumque colendi;/ quaelibet huic curae cedere cura potest./ Colla iube domitos oneri supponere tauros;/ sauciet ut duram uomer aduncus humum;/ obrue uersata Cerealia semina terra;/ quae tibi cum multo faenore reddat ager./ Aspice curuatos pomorum pondere ramos;/ ut sua, quod peperit, uix ferat arbor onus;/ aspice labentes iucundo murmure riuos;/ aspice tondentes fertile gramen oues./ Ecce petunt rupes praeruptaque saxa capellae;/ iam referent haedis ubera plena suis./ Pastor inaequali modulatur harundine carmen;/ nec desunt comites, sedula turba, canes./ Parte sonant alia siluae mugitibus altae/ et queritur uitulum mater abesse suum./ Quid cum suppositos fugiunt examina fumos;/ ut releuent dempti uimina curua faui?* (trad. Antônio da Silveira Mendonça e grifos meus)

<sup>38</sup> Entre v. 187–198, Ovídio, na segunda seção de sua “pequena *Geórgica*”, nas palavras de Barbara Weiden Boyd (2018, p. 94), ocupa-se de repartir certas atividades agrárias ao longo do tempo. Ora, o modelo genérico de Virgílio, Hesíodo de Ascra (séc. VIII–VII a.C.), compusera seus *Trabalhos e dias*, primeiro poema didático greco-romano conhecido, já sob a partição textual entre as tarefas do campo e o período adequado para conduzi-las (v. 765–828).

tua lança. À noite, o sono, e não a preocupação com uma garota, te acolherá cansado e aliviará teus membros em profunda calma<sup>39</sup>.

Aqui se nota, no primeiro excerto, a constituição de um curioso efeito de sentido, o qual se deve ao modo de Ovídio ter disposto os sucessivos tópicos de seu “minicurso” de agropecuária. Isso se deve ao que interpretamos como um mecanismo alusivo aos conteúdos das próprias *Geórgicas* virgilianas. Assim, essas, ao longo de seus quatro livros, abordavam: 1) o cultivo dos campos; 2) a arboricultura; 3) a pecuária, de grandes (equinos e bovinos) ou pequenos animais (ovellas e cabras); 4) a apicultura. Ora, quando se fala, em v. 171 de *Remedia amoris*, no touro que “submete a cerviz à canga”, a fim de que “o curvo arado rasgue a terra dura” (*sauciet ut duram uomer aduncus humum*, v. 172), tem-se uma alusão a *Geórgicas* I, 43-46, ponto ali identificado, justamente, com o início dos trabalhos agrícolas primaveris, depois dos rigores do inverno<sup>40</sup>.

Contribui para o reforço de tal ideia o emprego mesmo de um adjetivo como *duram* (“dura”, v. 172 dos *Remedia*), ao qualificar-se a terra lavrada com auxílio desse animal: na verdade, como se lembrariam os leitores do poema didático virgiliano, esse termo preciso assume razoável difusão e importância em seus versos, devido a que, de acordo com o quadro de mudança miticamente delineado no painel da “Teodiceia do trabalho” de *Geórgicas* I, 125-159, a passagem dos reinos de Saturno/Idade áurea para aqueles de Júpiter significou, com a introdução de dificuldades no mundo natural e da consequente necessidade de muitos esforços humanos pela sobrevivência, o advento de uma espécie de Idade férrea<sup>41</sup>. Nesse novo contexto, “duras” como o ferro se tornam não só as condições de existência para o homem<sup>42</sup>, mas ainda o próprio *agricola* / “agricultor”,<sup>43</sup> em resposta a tantas exigências da vida.

Sequencialmente, em v. 175-176 de *Remedia*, mencionando o cultivo de frutos, o *magister* atinente a esse poema passa com ligeireza pelo assunto, também, geórgico dos cuidados com as árvores. Ainda, através da introdução de temas em óbvio nexos com o pastoreio, ou trato de pequenos

<sup>39</sup> Ovídio, *Remedia amoris* 199-206: *Vel tu uenandi studium cole; saepe recessit/ turpiter a Phoebi uicta sorore Venus./ Nunc leporem pronum catulo sectare sagaci,/ nunc tua frondosis retia tende iugis;/ aut pauidos terre uaria formidine ceruos,/ aut cadat aduersa cuspide fossus aper;/ nocte fatigatum somnus, non cura puellae,/ excipit et pingui membra quiete leuat* (trad. Antônio da Silveira Mendonça e grifos meus).

<sup>40</sup> Virgílio, *Geórgicas* I, 43-46: *Vere nouo, gelidus canis cum montibus umor/ liquitur et Zephyro putris se glaeba resoluit,/ depresso incipiat iam tum mihi taurus aratro/ ingemere, et sulco adtritum splendescere uomer.* – “No início da primavera, quando a água congelada se derrete nos montes brancos e a gleba quebradiça é desfeita pelo Zéfiro, já me comece o touro a gemer, rebaixado o arado, e a relha, friccionada pelo sulco, a brilhar”.

<sup>41</sup> Virgílio, *Geórgicas* I, 129-135: *Ille malum uirus serpentibus addidit atris/ praedarique lupos iussit pontumque moueri/ mellaque decussit foliis ignemque remouit/ et passim riuus currentia uina repressit,/ ut uarias usus meditando extunderet artis/ paulatim et sulcis frumenti quaereret herbam/ et silicis uenis abstrusum excuderet ignem.* – “Ele [Júpiter] deu o veneno ruim às negras serpentes, mandou que os lobos caçassem e o mar se agitasse, derramou o mel das folhas, escondeu o fogo e fez cessar o vinho corrente a cada passo nos rios para que, maquinando os usos, o homem criasse as várias técnicas aos poucos, buscasse a planta do trigo com sulcos e tirasse o fogo oculto dos veios rochosos”.

<sup>42</sup> Virgílio, *Geórgicas* I, 145-146: *Tum uariae uenere artes. Labor omnia uicit/ improbus et duris urgens in rebus egestas.* – “Então, vieram as várias técnicas, e o trabalho incessante se assenhoreou de tudo com a necessidade, que oprime em dura situação”.

<sup>43</sup> Virgílio, *Geórgicas* I, 160-161: *Dicendum et quae sint duris agrestibus arma,/ quis sine nec potuere seri nec surgere messes.* – “Também se deve dizer quais são as armas dos camponeses duros, sem o que as messes não puderam ser cultivadas nem surgir”.

animais (*aspice tondentes fertile gramen oves* – “olha as ovelhas tosando a relva abundante”, v. 178), bem como daqueles que nos fazem lembrar da criação do gado maior (*parte sonant alia siluae mugitibus altae* – “em outras paragens a mata profunda ecoa em mugidos”, v. 183), Ovídio retoma conteúdos de *Geórgicas* III. No tocante, especificamente, aos tons bucólicos de *Remedia amoris* 177–182, com seus “riachos a deslizar em alegre murmúrio” (*aspice labentes iucundo murmure riuos*, v. 177), cabras que “logo trarão aos cabritos os ubres cheios” (*iam referent haedis ubera plena suis*, v. 180), pastores a tocarem flauta (v. 181) etc., lembramos com Richard F. Thomas<sup>44</sup> que se trata de um universo “existencial” (e poético, é claro!) assimilado em parte pelo livro III das *Geórgicas* (v. 322–338).

Por fim, ao referir o “enxame que foge da fumaça colocada debaixo da colmeia” (*cum suppositos fugiunt examina fumos*, v. 185), o *magister* de *Remedia* coloca-se na mesma sintonia dos ensinamentos agrários de Virgílio em *Geórgicas* IV, com seus preceitos de todo vinculados à apicultura, dissemos. Não devemos, por outro lado, omitir que a caça de lebres, com auxílio de cães, também se encontra descrita num poema didático distinto, ou seja, em *Cynegeticon* 198–206<sup>45</sup>; ainda, mencionam-se nesse texto os mesmos “espantalhos”<sup>46</sup> e javalis<sup>47</sup>, além da proteção de Diana, em v. 2; v. 13; v. 99; v. 124; v. 252; v. 484; v. 497.

Além disso, em ponto mais adiantado de *Remedia amoris*, o qual poderíamos identificar como algo em nexos com os benefícios do agulhão da realidade para todos aqueles entorpecidos em excesso por causa da própria “cegueira” amorosa, Ovídio faz ver ao amante sofredor que ele não é tão diferente de todos. Desse modo, caso se lembrasse de que também tem, entre outras possibilidades, “pai severo” (*durus pater*, v. 563), “terra boa, vinha produtora de uva nobre” (*rure bono generosae fertilis uvae*, v. 567), “navio em torna-viagem” (*in reditu nauim*, v. 569) e “filho soldado” (*filius... miles*, v. 571), ele deixaria de amar, pois “um deus a cada um deus [males] em maior ou menor porção” (*omnibus illa deus plusue minusue dedit*, v. 560). Em outras palavras, no trecho em pauta do *magisterium* ovidiano, a voz poética faz ver que a lembrança, ou tomada de consciência, de agruras outras, talvez mais prementes e “vitais” que meras dores do desdém por uma mulher, funciona como meio de um amante, literalmente, despertar para a vida, passando mesmo a dar mais de sua energia... aos rendosos cuidados do vinhedo.

<sup>44</sup> Virgil, 1997, p. 103: *A strong pastoral touch* (322–38, 328n.); cf. E. 8.15 *cum ros in tenera pecori gratissimus herba*. – “Um forte toque pastoril (322–38, 328n.); cf. E. 8.15 *cum ros in tenera pecori gratissimus herba*”.

<sup>45</sup> Grattius, *Cynegeticon* 198–206: *Scilicet ex omni florem uirtute capessunt/ et sequitur natura fauens. At te leue si qua/ ta<n>git opus pauidosque inuat compellere dorcas/ aut uersuta sequi leporis uestigia parui,/ Petronios (haec fama) canes uolucresque Sycambros/ et pictam macula Vertraham delige flaua:/ ocior affectu mentis pennaque cucurrit,/ sed premit inuentas, non inuentura latentes/ illa feras, quae Petroniis bene gloria constat.* – “Naturalmente, de todo valor a cria colhe a nata, e a acompanha, propícia, a natureza; mas, se de algum modo te cativa a caçada leve e agrada perseguir medrosos antílopes, ou ir atrás das pegadas intrincadas da pequena lebre, os cães petrônios – tal é sua fama –, os velozes sicambros e a vertraha, salpicada de manchas amarelas, escolhe: mais rápida que o pensamento e que uma flecha correu, mas acossa as que encontrou, sem poder ela encontrar feras ocultas, glória que é bem assegurada aos petrônios”.

<sup>46</sup> Grattius, *Cynegeticon* 74–76: *Sunt quibus immundo decerptae uulture plumae/ instrumentum operis fuit et non parua facultas.* – “Alguns encontraram em plumas arrancadas do imundo/ abutire um instrumento de trabalho e algo de não pouca valia”.

<sup>47</sup> Grattius, *Cynegeticon* 186–189: *At clangore citat quos nondum conspicit apros/ Aetola quaecumque canis de stirpe: malignum/ officium, siue illa metus conuicia rupit/ seu frustra nimius properat fauor. (...)* – “Mas qualquer cadela de raça etólia, ladrando, provoca os javalis ainda não vistos: nisso se tem um desserviço, quer o medo tenha causado tais alaridos, quer um interesse excessivo em vão a precipite” (...).

A terapia de amor de Ovídio, na obra em pauta, visa, portanto, a transformar as atitudes do amante desiludido, inclusive recolocando-o em um caminho de vida tradicionalmente considerado, pelos antigos romanos, muito mais “são” e honesto que aquele dos elegíacos (BOUCHER, 1965, p. 17), quando se fala a respeito de ele dedicar-se às lidas agrárias. Não é este o espaço para desenvolvimentos profundos sobre o apreço desse povo (ROBERT, 1985, p. 27 *et seq.*), ideologicamente falando, ao universo campestre, com efeitos no âmbito literário e da organização socioeconômica de Roma<sup>48</sup>. Contudo, apenas em recordação de dois pontos-chave dessa trajetória apreciativa, já o proêmio do *De agri cultura* de Catão, o Velho (séc. III-II a.C.), a respeito do *agricola* (= cidadão livre, de algum modo, dedicado a cultivar suas terras), que [os ancestrais], quando elogiavam um homem bom, “elogiavam assim: um bom agricultor e um bom fazendeiro”<sup>49</sup>; Marco Terêncio Varrão, em seus *Dialogi rerum rusticarum*, valorizou o ambiente rural em relação ao urbano, declarando que “a natureza divina deu os campos, mas a arte humana edificou as cidades”<sup>50</sup>.

No tocante à caça, tal como descrita em um poema didático do teor de *Cynegeticon*<sup>51</sup>, ou seja, com recorrência a cães, cavalos, armas especializadas e feita mais por prazer que com fins alimentares, em si não correspondeu a uma prática de genuínas raízes romanas. Monique Jallet-Houant (2008, pp. 23-24), assim, explica que alguns romanos travaram contato com essa modalidade venatória, sobretudo, a partir do séc. III a.C., período no qual os membros das elites sociopolíticas da Urbe já tinham feito conquistas no Oriente ou no Norte da África, onde a caça era um “esporte” caro aos reis<sup>52</sup>.

Mas o fato de as caçadas, em sua face de fuga possível ao *otium*/“alheamento” elegíaco, não disporem como atividade do mesmo prestígio “ancestral” da agropecuária no seio de Roma não inviabiliza que Ovídio também se sirva desse afazer, em *Remedia amoris*, a fim de efetuar dupla libertação – de si e do *discipulus* – das “amarras” da elegia. Tais temas afinados com a poesia didática, então, por sua ênfase em maneiras não elegíacas de expressar-se na poesia e na “existência” (mesmo que fictícia, de *personae* literárias como aquela do apaixonado típico da obra properciana, tibuliana etc.), sempre lhe permitem, com concessão menor ao bucolismo (*Remedia amoris* 177-184), variar pontos de vista e/ou nuanças da sensibilidade humana.

<sup>48</sup> Grimal, 1985, p. 131: *Dans la réalité, l'agriculture italienne – la partie qui n'était pas laissée aux villes, municipes et colonies, pour leur propre subsistance – dépendait des grands propriétaires romains, les sénateurs, qui, traditionnellement, possédaient des domaines sur la terre italienne.* – “Na realidade, a agricultura italiana – a parte que não foi deixada às cidades, para sua própria subsistência – dependia dos grandes proprietários romanos, os senadores, que tradicionalmente possuíam propriedades na terra italiana”.

<sup>49</sup> Catão, *De agri cultura* (proêmio): (...) *ita laudabant: bonum agricolam bonumque colonum.*

<sup>50</sup> Varrão, *De re rustica* III, 1, 4: (...) *diuina natura dedit agros, ars humana aedificauit urbes.*

<sup>51</sup> No século III d.C., ainda, Marco Aurélio Olímpio Nemesiano comporia, em latim e de forma similar, seus *Cynegetica*, em apenas 325 versos.

<sup>52</sup> De todo modo, uma obra como os supracitados *Dialogi rerum rusticarum* (III, 13), de Varrão, descreve no séc. I a.C. a existência de verdadeiras reservas de caça nas propriedades de ricos senhores itálicos, e Plínio, o Jovem (séc. I-II d.C.), em *Epístolas* II, 8, confessou ao amigo Canínio muito ansiar por usufruir, na região do *Larius lacus* (“Lago de Como”), dos prazeres da caça.

## Considerações finais

Pelo exposto desde o início, é perceptível que assuntos de agropecuária, além daquele venatório, decerto integram com destaque os planos compositivos da *Ars amatoria* e *Remedia amoris*, contudo de formas distintas. Com efeito, de figuras no primeiro contexto, além de atividades apenas integrantes de painéis mítico-narrativos como aqueles do rapto das Sabinas (livro I) e de Céfalo e Prócris (livro III), assumem no segundo caso contornos mais afins à “prescrição médica” de que, literalmente, homens antes não bem ocupados passem a investir seu tempo e forças na agricultura ou na caça.

Não é casual, quanto a semelhante mudança de perspectiva, que os termos “cultivo” e “caça” assumam significação mais próxima da denotativa justamente quando, através da escrita dos *Remedia amoris*, Ovídio procede a uma espécie de forte ruptura para com as amarras “existenciais” da elegia, amarras essas, como vimos, em princípio refratárias a uma vida demasiado ativa, ou regular, para *personae* de amantes cuja caracterização se pautava pela *nequitia* “inutilidade” e por concessões exageradas a uma certa afetividade.

## Referências bibliográficas:

- AVELLAR, Júlia Batista Castilho de. O poeta como leitor de sua obra: a recepção de Ovídio nos *Tristia*. *Itinerários*, Araraquara, n. 45, p. 217–234, jul./dez. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8961>> Acesso em: 06/11/2019.
- BOUCHER, Jean-Paul. *Études sur Propertius: problèmes d'inspiration et d'art*. Paris: Éditions E. de Boccard, 1965.
- BOYD, Barbara Weiden. *Beatus ille qui procul ... otis?: Ovid's Rustication Cure (Remedia amoris 169–98)*. In: KNOX Peter; PELLICCIA, Hayden; SENS Alexander (Org.). *They keep it all hid: Augustan poetry, its antecedents and reception*. Berlin: De Gruyter, 2018, p. 89–100.
- CATO; VARRO. *On Agriculture*. With an English translation by H. D. Hooper. Cambridge (Massachusetts)/London (England): Harvard University Press, 1999.
- CONTE, Gian Biagio. L'amore senza elegia: i Rimedi contro l'amore e la logica di un genere. In: CONTE, Gian Biagio. *Generi e lettori: Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1991, p. 53–94.
- DEL BAÑO, Francisca Moya. Poesia “menor”: siglos I y II d.C. In: CODONER, Carmen. (Org.). *Historia de la literatura latina*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 449–492.
- FEDELI, Paolo. Bucolica, lirica, elegia. In: MONTANARI, Franco (Org.). *La poesia latina: forme, autori, problemi*. Roma: NIS, 1991.
- GRATTIUS. *Cynegeticon*. In: Publilius Syrus et alii. *Minor Latin poets: vol. I*. Translated by J. W. Duff and A. M. Duff. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press, 1982, p. 143–208.

- GREEN, Steven J. Grattius and Augustus: hunting for an emperor. In: GREEN, Steven J. (Org.). *Grattius: hunting for an Augustan poet*. Oxford: Oxford University Press, 2018, p. 153-175.
- GRIMAL, Pierre. *Virgile, ou la seconde naissance de Rome*. Paris: Flammarion, 1985.
- HOLZBERG, Niklas. *Ovid: the poet and his work*. Trad. G. M. Goshgarian. Ithaca: Cornell University Press, 2002.
- JALLET-HUANT, Monique. *La chasse dans l'Antiquité romaine*. Paris: Éditions de Montebel, 2008.
- LEACH, Eleanor Winsor. Georgic Imagery in the *Ars amatoria*. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Baltimore, v. 95, p. 142-154, 1964. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/283788>> Acesso em: 06/11/2019.
- OTIS, Brooks. *Virgil: a study in civilized poetry*. Norman: Oklahoma University Press, 1963.
- OVID. *Ars amatoria book 1*. With a commentary by Adrian Swayne Hollis. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- OVIDE. *L'art d'aimer*. Texte établi et trad. par. H. Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1930.
- OVIDIO. *L'arte di amare*. A cura di Emilio Pianezzola, commento di Gianluigi Baldo, Lucio Cristante, Emilio Pianezzola. Milano: Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore, 1991.
- OVÍDIO. *Os remédios do amor; Os cosméticos para o rosto da mulher*. Trad., introdução e notas de Antônio da Silveira Mendonça. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- PLINY. *Epistularum libri duo*. With introduction, notes, and plan, edited by Janes Cowan. London: Macmillan, 1889.
- PUTNAM, Michael. The *Carmen Saeculare*. In: DAVIS, Gregson (Org.). *A companion to Horace*. Malden, MA/Oxford, UK/Chichester, UK: Wiley-Blackwell, 2010, p. 231-249.
- THOMAS, Richard F. *Virgil: Georgics – v. II, books 3-4*. Edited with a commentary by R. F. Thomas. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- TOOHEY, Peter. *Epic lessons: an introduction to ancient didactic poetry*. London/New York: Routledge, 1996.
- TREVIZAM, Matheus. *Poesia didática: Virgílio, Ovídio e Lucrecio*. Campinas: Unicamp, 2014.
- TREVIZAM, Matheus; AVELLAR, Júlia Batista Castilho de. Uma *Ars poetica* ovidiana: metapoesia e ilusionismos na *Ars amatoria*. *Letras Clássicas*, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 115-133, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/118442>> Acesso em: 06/11/2019.
- TSAKNAKI, Christina. *Ars uenandi: the art of hunting in Grattius' Cynegetica and Ovid's Ars amatoria*. In: GREEN, Steven J. (Org.). *Grattius: hunting for an Augustan poet*. Oxford: Oxford University Press, 2018, p. 115-131.
- VIRGILE. *Géorgiques*. Texte trad. par Eugène de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 1998.





# “As Suplicantes”, de Eurípides<sup>1</sup>

Euripides' *Suppliant Women*

Tradução de Jaa Torrano<sup>2</sup>

e-mail: [jtorrano@usp.br](mailto:jtorrano@usp.br)

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

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v7i2.30552>

A presente tradução segue o texto de J. Diggle – *Euripidis Fabulae tomus II* (Oxford, 1981) e onde este é lacunar recorreremos a restaurações propostas por outros editores, cujos nomes se assinalam à margem direita do verso traduzido.

## Argumento de “As Suplicantes”

A cena se situa em Elêusis. O coro se compõe de mulheres de Argos, que são mães dos nobres caídos em Tebas. O drama é um elogio a Atenas.

Drama representado entre 424–420 a. C.

## As personagens do drama:

Etra, mãe de Teseu

Coro

Teseu

Adrasto, rei de Argos

Arauto

Mensageiro

Evadne

Ífis

Crianças

Atena

<sup>1</sup> O estudo “Justiça e piedade na tragédia *As Suplicantes* de Eurípides”, que acompanha esta tradução, encontra-se na seção “Artigos” e pode ser acessado diretamente pelo seguinte DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v7i2.30551>

<sup>2</sup> Professor Titular de Língua e Literatura Grega da Universidade de São Paulo, Brasil.



## [PRÓLOGO (1-41)]

ETRA:

Ó Deméter, dona desta terra de Elêusis,  
 e servos da Deusa que tendes o templo,  
 dai-me bom Nume e a meu filho Teseu,  
 à urbe dos atenienses e à terra de Piteu,  
 onde o pai me criou em próspera casa 5  
 e deu-me, Etra, ao filho de Pandíon  
 Egeu por esposa por dita de Lóxias.  
 Fiz esta prece, ao ver estas anciãs,  
 que deixaram a casa em solo argivo  
 com súplice ramo caídas a meu joelho, 10  
 com terrível dor, pois a redor das portas  
 de Cadmo, mortos os sete nobres filhos,  
 estão sem os filhos, que o rei dos argivos  
 Adrasto conduziu, da herança de Édipo  
 querendo a porção do banido Polinices, 15  
 seu genro. Os mortos, finados na guerra,  
 as mães querem sepultá-los no solo,  
 mas os reis impedem e não permitem  
 recolhê-los, desonrando lei dos Deuses.  
 Com o fardo de pedir-me, comum delas, 20  
 está Adrasto, com os olhos lacrimosos,  
 deitado, pranteando lança e expedição  
 de péssima sorte, que enviou de casa.  
 Ele me exorta a persuadir com súplicas  
 meu filho a recolhê-los ou por palavras 25  
 ou por força de arma e dar-lhes funerais,  
 e impõe esta obra comum a meu filho  
 e à urbe dos atenienses. Ora sacrificio  
 pela terra lavrada, tendo vindo de casa  
 para este recinto, onde parece primeiro 30

erijar acima da terra espigas frutuosas.  
 Com esta cadeia sem cadeia do ramo,  
 diante do puro altar das duas Deusas  
 Filha e Deméter, aguardo, lastimando  
 as grisalhas mães de filhos sem filhos, 35  
 reverente às coroas sagradas. O arauto  
 foi até a cidade chamar para cá Teseu,  
 para ou banir do solo a miséria delas,  
 ou livrar das coerções as suplicantes,  
 agindo aos Deuses lícito. A mulheres 40  
 sábias convém sempre agir via varões.

[ESTÁSIMO EM VEZ DE PÁRODO (42-86)]

Suplico-te eu, anciã, de anciã boca, [EST. 1  
 prostrada ao teu joelho,  
 livra os filhos! Os sem lei deixam os corpos  
 dos finados mortos por morte solta-membros 45  
 para o banquete das feras montesas.

Vês mísero pranto nas pálpebras dos olhos [ANT. 1  
 e rugosos na carne grisalha 50  
 arranhões das mãos. Que se há de fazer?  
 Não velei em casa meus filhos mortos,  
 nem avisto as fúnebres tumbas de terra.

Também tu, ó rainha, tiveste um filho, [EST. 2  
 ao tornar o leito caro a teu esposo, 56  
 partilha comigo teu saber, partilha  
 quanto me doem corpos de mortos filhos!  
 Persuade teu filho, peço, a ir ao Ismeno 60  
 e pôr-me nos braços os corpos  
 errantes insepultos dos jovens mortos!

Ilícita, sob coerção, prostrada súplice [ANT. 2  
 cheguei à ignífera lareira dos Deuses.  
 Temos justiça e tu tens força de modo 65  
 a abolir minha má sorte com a boa prole.  
 Com míseras dores suplico que teu filho

dê-me o morto nos míseros braços  
a abraçar lúgubre corpo de meu filho. 70

Outra luta de gemidos aos gemidos [EST. 3  
sucede, ressoam mãos de servas.

Vinde, ó uníssonas dos males!  
Vinde, ó reunidas nas dores,  
ao coro que Hades venera! 75

Na face clara, com a unha,  
sangrai a pele sangrenta! *È é!*  
O luto por mortos honra os vivos.

Insaciável esta graça de gemidos [ANT. 3  
guia-me dolorosa qual da pedra  
marinha fluindo incessante pingo 80

de água sempre a gemer.  
A dor dos filhos mortos  
mostra-se nas mulheres  
fadigosa de gemidos. *È é!* 85  
Estas dores me esqueçam morta!

[PRIMEIRO EPISÓDIO (87-364)]

TESEU:

De quem ouvi gemidos, golpes no peito  
e prantos por mortos, vindo deste templo  
o eco? Provê-me de asas o pavor  
de que minha mãe, que procuro a pé, 90  
fora de casa há tempo, tenha novidade.

*Éa!*

Que coisa! Vejo novos itens de falas:  
a mãe anciã sentada diante do altar  
e forasteiras perto não num só ritmo  
de males. De seus olhos respeitáveis 95  
dirigem à terra um mísero pranto.

Tonsuras e vestes não são festivas.  
Que é isso, mãe? Cabe a ti dizer  
e a mim, ouvir. Prevejo novidade.

ETRA:  
 Ó filho, eis as mulheres mães dos filhos 100  
 que morreram diante das portas cadmeias,  
 os sete chefes. Com os ramos suplicantes  
 vigiam-me, como vês, em círculo, ó filho.

TESEU:  
 Quem é esse mísero gemedor à porta?

ETRA:  
 Adrasto, como dizem, rei dos argivos. 105

TESEU:  
 Os jovens ao seu redor são filhos seus?

ETRA:  
 Não, mas são filhos dos finados mortos.

TESEU:  
 Por que vieram a nós com mão suplicante?

ETRA:  
 Sei, mas delas é a fala doravante, filho.

TESEU:  
 Inquiro-te, a ti, envolto nesse manto. 110  
 Diz! Descubra a cara, cessa o gemido!  
 Não há um termo senão pela palavra.

ADRASTO:  
 Ó vitorioso rei da terra dos atenienses  
 Teseu, venho suplicar a ti e à tua urbe.

TESEU:  
 À caça de quê e necessitado de quê? 115

ADRASTO:  
 Sabes da funesta expedição que fiz?

TESEU:  
 Não atravessaste a Grécia em silêncio.

ADRASTO:  
 Ali perdi os melhores varões de Argos.

TESEU:  
 Tal é o resultado da implacável guerra.

ADRASTO:  
 Para reclamar esses mortos, fui à urbe. 120

TESEU:  
 Com arautos de Hermes, sepultá-los?

ADRASTO:

E então os matadores não me permitem.

TESEU:

E que dizem, se o que solicitas é lícito.

ADRASTO:

Que dizem? Não sabem ter boa sorte.

TESEU:

Vieste por meu conselho, ou por quê? 125

ADRASTO:

Para resgatares filhos argivos, Teseu.

TESEU:

Onde temos Argos? Ou alardes vãos?

ADRASTO:

Batidos sucumbimos e a ti recorreremos.

TESEU:

Tua decisão à parte ou de toda a urbe?

ADRASTO:

Todos os danaidas te pedem sepultá-los. 130

TESEU:

Por que conduzes sete tropas a Tebas?

ADRASTO:

Aos dois genros oferecendo o favor.

TESEU:

Concedeste-lhes tuas filhas argivas?

ADRASTO:

Convolei aliança não nativa em casa.

TESEU:

Mas deste a forasteiros filhas argivas? 135

ADRASTO:

A Tideu, sim, e a Polinices de Tebas.

TESEU:

Movido por que amor nessa aliança?

ADRASTO:

De Febo me vieram difíceis enigmas.

TESEU:

Que disse Febo fazendo casar as filhas?

ADRASTO:

Que desse as filhas ao javali e ao leão. 140

TESEU:

Como explicaste o vaticínio de Deus?

ADRASTO:

À noite dois banidos me vieram à porta.

TESEU:

Quem e quem? Diz, pois falas de dois.

ADRASTO:

Tideu travou batalha e símil Polinices.

TESEU:

Assim deste as tuas filhas a essas feras? 145

ADRASTO:

Comparando na batalha ambos a feras.

TESEU:

Como vieram das fronteiras da pátria?

ADRASTO:

Tideu banido por sangue nativo no solo.

TESEU:

O filho de Édipo, como deixou Tebas?

ADRASTO:

Para não matar irmão por praga do pai. 150

TESEU:

Disseste aí sábio exílio voluntário esse.

ADRASTO:

Mas os de lá foram injustos com ausentes.

TESEU:

Seu irmão não o espolia de seus haveres?

ADRASTO:

Assim fui fazer justiça e então sucumbi.

TESEU:

Foste a adivinhos e viste chama de pira? 155

ADRASTO:

*Oímoi!* Persegues-me onde mais vacilei.

TESEU:

Não foste, parece, com o favor dos Deuses.

ADRASTO:

Ainda mais, parti a despeito de Anfiarau!

TESEU:

Tão facilmente deste as costas ao divino?

ADRASTO:

O clamor dos varões novos me aturdia. 160

TESEU:

Agiste com bravura em vez da prudência.

ADRASTO:

Isso mesmo destruiu muitos capitães.  
Mas, ó cabeça a mais forte na Grécia,  
rei dos atenienses, em opróbrio posso  
prostrado ao chão abraçar o teu joelho, 165  
grisalho varão rei de bom Nume antes,  
todavia devo ceder à minha situação.

Salva meus mortos! Tem dó dos meus  
males e destas mães dos filhos mortos,  
cuja velhice grisalha chega sem filhos, 170  
e ousaram vir aqui e a custo pôr o pé  
forasteiro, a mover as velhas pernas,  
missão não aos mistérios de Deméter

mas para honrar mortos quem devia  
ter oportunos funerais por mãos deles. 175  
É sábio o próspero perceber a pobreza  
e o pobre admirar os que têm riqueza  
com afã, para ter o amor dos haveres,  
e saber de míseros os de sorte não má,

e poeta produzir os hinos que produz  
com prazer, mas se não tem este afeto, 180  
não poderia nunca, aflito por sua casa,  
agradar os outros, pois isso não é justo.  
Talvez digas: “Sem a terra de Pélops,  
“como em Atenas propões esta faina?” 185

É justo que apresente esta explicação:  
Esparta é inculta e variante nos modos,  
os demais são pobres e fracos; somente  
a urbe tua poderia sustentar esta faina;  
ela tem visão das misérias e tem em ti 190  
jovem nobre pastor, carentes de quem  
muitas urbes sucumbiram sem estratega.

CORO:

A mesma palavra que ele eu te digo,  
ó Teseu, comiserar-te da minha sorte!

TESEU:

Com outros argui ao lutar com razão 195  
tal: disse alguém que os mortais têm  
mais do pior do que têm do melhor.  
Mas minha opinião é contrária a essa,  
os mortais têm mais bens do que males.  
Se não por isso, não estaríamos vivos. 200  
Louvo o Deus que dispôs nossa vida  
apartada de confusão e de selvageria,  
dando primeiro a razão, depois a língua  
núncia de palavras, que conheça a voz,  
e nutrição de fruto e por nutrição do céu 205  
úmidos pingos, para nutrir os da terra,  
regar ventre, e mais, abrigo de inverno  
e para proteger do esplendor do Deus,  
e navegação do mar para que possamos  
permutar entre nós os produtos da terra. 210  
Conhecemos o sem sinal e o não claro,  
olhando o fogo, e adivinhos predizem  
pelas dobras das vísceras e pelas aves.  
Ora, não é abuso, dando-nos Deus tais  
meios de vida, se não nos for o bastante? 215  
Mas o orgulho busca ter mais poder  
que o Deus, e com o júbilo no espírito  
cremos ser mais sábios que os Numes.  
Dessa laia tu te mostras, não és sábio:  
tu, submisso a oráculo de Febo, deste 220  
filhas a hóspedes, qual Deuses dadores,  
e ao associares tua casa límpida à turva  
ulceraste a casa, pois o sábio não deve  
associar os seres injustos com os justos  
e torná-los caros a casas de bom Nume. 225  
O Deus, considerando as sortes comuns,  
destruiu com os malefícios do enfermo  
o que não era enfermo nem foi injusto.  
Conduzindo todos os argivos à guerra,  
ao desonrares os vaticínios dos vates, 230  
infrator dos Deuses destruíste a urbe,  
seduzido por jovens, cujo prazer era

honrar a guerra e crescer sem justiça,  
 matando cidadãos, um, ao guiar tropa,  
 outro, por transgredir ao ter o poder, 235  
 outro, por ganância, ao não observar  
 se o povo assim tratado é prejudicado.  
 Há três classes de cidadãos: uns, ricos  
 e inúteis, querem ter cada vez mais,  
 outros, sem ter e carentes de víveres, 240  
 terríveis, pela parte maior em inveja,  
 lançam malignos ferrões aos que têm,  
 ludibriados por línguas de maus guias.  
 Das três classes, a média salva a urbe,  
 ao preservar a ordem que a urbe tem. 245  
 Sendo assim, deverei ser teu aliado?  
 Que bem alegar a meus concidadãos?  
 Adeus! Ide, se não foi boa a decisão  
 tua de nos atormentar com tua sorte.  
 CORO:  
 Errou, mas isso reside nos jovens, 250  
 é preciso ter a compreensão disso.  
 Mas ao médico disse, rei, chegamos.  
 ADRASTO:  
 Não te escolhi juiz de meus males,  
 nem corretivo nem punitivo deles,  
 se me vejo em má situação, ó rei, 255  
 mas para ter ajuda. Se não queres,  
 força é aceitar. Que hei de fazer?  
 Ide, anciãs, ide! Deixai aqui mesmo  
 o glauco verdor da coroa de folhas.  
 Deuses e a Terra e a ignífera Deusa 260  
 Deméter e a Luz do Sol testemunhem,  
 não nos bastaram preces aos Deuses!  
 CORO:  
 [Teseu, és filho de Etra, filha de Piteu,] [MORWOOD]  
 que era filho de Pélops e temos na terra  
 de Pélops o mesmo sangue pátrio que tu.  
 Que fazes? Tu o trairás e repelirás da terra 265  
 as anciãs, sem que tenham nada do devido?  
 Não assim! A fera tem por refúgio a pedra,

o servo, o altar de Deuses, e a urbe à urbe  
 recorre sob a tempestade. Entre os mortais,  
 não há nada com um bom Nume até o fim. 270  
 Anda, mísera, do sacro solo de Perséfone,  
 anda! Põe a mão em seus joelhos e pede  
 que recolha os corpos, ó mísera de mim,  
 dos filhos que perdi sob torres cadmeias!  
*Ió moi!* Tomai, pegai, levai, conduzi 275  
 as míseras mãos anciãs!  
 Ó caro, ó renomado na Grécia, à tua barba  
 suplico, mísera, caída ante teu joelho e mão,  
 comisera-te de mim, suplicante pelos filhos, 280  
 ou errante com lamento de lúgubre lamento!  
 Filho, suplico-te, em tua idade não os vejas  
 insepultos, gáudio de feras na terra de Cadmo!  
 Vê pranto em meus olhos! Aos teus joelhos  
 assim me prosterno. Faz sepultar os filhos! 285

TESEU:

Mãe, por que choras levando aos olhos  
 os mantos finos? Por infelizes gemidos  
 que ouves? A mim também algo tocou.  
 Ergue a cabeça branca! Não chores mais  
 sentada ao venerável altar de Deméter! 290

ETRA:

*Aiaí!*

TESEU:

Não debes gemer por suas dores!

ETRA:

Ó míseras mulheres!

TESEU:

Não és uma delas.

ETRA:

Filho, digo algo belo para ti e a urbe?

TESEU:

Muito saber vem também de mulheres.

ETRA:

Mas a palavra que calo faz-me hesitar. 295

TESEU:

Disseste mal, calar a fala útil aos seus.

ETRA:

Por me calar, então, não reprovarei nunca  
o silêncio agora como um silêncio mau,  
e como inútil as mulheres falarem bem,  
não deixarei tímida e pávida o meu bem. 300

Filho, eu primeiro te insto que observes  
os Deuses, não erres por os desonrar!  
É teu único erro, no mais pensas bem.  
Mais, se sofrendo injustiça não devesse  
ser audaz, ficaria em grande quietude. 305

Sabe já quanta honra isso te confere,  
e não me dá pavor aconselhar, filho,  
se varões violentos impedem mortos  
de receber a cota de tumba e funerais,  
instituí esta obrigação com o braço, 310  
e cessa violações das leis da Grécia  
toda! São coesas as urbes de homens  
sempre que bem se observam as leis.

Dir-se-á que por falta de braços viris,  
podendo a urbe obter coroa de glória, 315  
abstiveste, por temor, mas com o javali  
travaste combate, a lutar por prêmio vil,  
mas onde ao veres elmo e ápice de lança  
devias exercitar-te, tu te mostraste tímido.

Porque és meu, não ajas assim, ó filho! 320

Vês que tua pátria tratada como néscia  
lança olhar de Górgona aos ultrajantes?  
Ela terá a sua grandeza nesses trabalhos.  
As urbes quietas em situação obscura  
por precavidadas têm ainda visão obscura. 325

Não irás, filho, em auxílio aos mortos  
e a míseras mulheres em necessidade?  
Não temo que tu marches com justiça  
e ao ver próspero o povo de Cadmo  
confio que ainda fará outros lances 330  
de dados, pois o Deus tudo reverte.

CORO:

Ó minha caríssima, bem lhe falaste  
e a mim, e este júbilo se torna duplo.

TESEU:

As palavras, mãe, que eu disse dele  
são verdadeiras e tornei manifesto 335  
saber por quais decisões ele errou.

Vejo também eu o que aconselhas,  
porque não condiz com meus modos  
evitar o perigo. Muitas belas vezes,  
mostrei aos gregos ter este hábito, 340  
sempre constituir a pena dos maus.

Não me podem proibir estas fainas.  
Que me dirão entre os mortais hostis,  
quando minha mãe, ainda que trêmula,  
primeiro instas a enfrentar esta faina? 345

Assim farei. Irei e liberarei os mortos,  
persuadindo; se não, à força de lança  
já será e não com a recusa dos Deuses.  
Careço de que toda a urbe o decida  
e decidirá, se consinto. Se lhe desse 350  
a palavra, teria o povo mais benévolo.

Pois constituí o povo em monarquia  
ao livrar esta urbe com voto paritário.  
Sendo Adrasto exemplo do que digo,  
irei aos cidadãos; se os persuadir disso, 355  
se reunir aqui seletos jovens atenienses,  
virei. Posto em armas, enviarei palavras  
a Creonte, pedindo os corpos dos mortos.

Mas, anciãs, removi as coroas solenes  
da mãe, para eu levá-la à casa de Egeu, 360  
pela mão amiga. Infortunados os filhos  
que não servem por sua vez a seus pais,  
belíssimo tributo: dos filhos se recebe  
por sua vez o que se concedeu aos pais.

[PRIMEIRO ESTÁSIMO (365-380)]

Argos nutre-corcéis, ó minha terra pátria, [EST. 1  
 ouviste, ouviste estas palavras 366  
 do rei, pias perante os Deuses,  
 e magníficas para Pelásgia  
 e para Argos?

Se chegasse ao termo e ao mais de meus [ANT. 1  
 males e retirasse da mãe 370  
 ainda o sangrento arranhão,  
 faria amiga a terra de Ínaco  
 por esse bem.

Belo adorno de urbes é a faina reverente [EST. 2  
 e tem graça para sempre. O que 375  
 a urbe me fará, enfim? Fará pacto comigo  
 e teremos os funerais dos filhos?

Defende a mãe, urbe de Palas! Defende [ANT. 2  
 de se poluírem as leis dos mortais!  
 Tu veneras justiça, dás menos à injustiça  
 e resgatas sempre a todos de má sorte. 380

[SEGUNDO EPISÓDIO (381-597)]

TESEU:

Por teres esse ofício, sempre serves  
 à urbe e a mim, ao portares anúncios.  
 Indo além do Asopo e do rio Ismeno,  
 diz ao venerável rei dos cadmeus isto:  
 “Teseu te pede graça de sepultar mortos 385  
 “por ser vizinho e por estimar conseguir  
 “e por serem amigos todos os Erectidas.”  
 E se anuírem, agradece e volta rápido,  
 e se não confiarem, eis outras palavras:  
 “Recebam meu cortejo de escudeiros!” 390  
 A tropa, sentada e presente à revista,

está pronta junto ao venerável Calícoro.  
 A urbe aceita de bom grado e contente  
 esta faina, porque soube que consinto.  
*Éal!* Quem este vem obstar as palavras? 395  
 A quem não conhece bem parece arauto  
 cadmeu. Espera, se te libera dessa faina  
 este vindo ao encontro de meus desígnios!

ARAUTO:

Quem é o rei? A quem devo anunciar  
 fala de Creonte rei do solo cadmeu, 400  
 morto Etéocles, junto às sete portas,  
 pelo braço de seu irmão Polinices?

TESEU:

Começaste por falsa fala, forasteiro,  
 procurando rei aqui; não tem governo  
 de um só varão, mas é livre esta urbe. 405  
 O povo manda, em parte, por turnos  
 de um ano, sem conceder à riqueza  
 o máximo, mas o pobre pode igual.

ARAUTO:

Como nos dados, dás-nos um tento  
 maior, pois na urbe, de onde venho, 410  
 tem o poder um varão, não muitos.  
 Não há quem com afagos das falas  
 a reverta, vária, ao lucro particular,  
 ora meigo, espalhando muita graça,  
 ora nocivo e então em novas rurgas 415  
 oculte velhos erros e fuja da justiça.  
 Aliás, como sem ter retas palavras  
 o povo poderia dirigir reto a urbe?  
 O tempo, em vez da pressa, dá lição  
 melhor. Um lavrador, varão pobre, 420  
 ainda que não fosse ignaro, por fainas  
 não poderia avistar os itens comuns.  
 Isso, sim, é nocivo para os melhores  
 quando mau varão vale mais e tem  
 o povo com a fala, sendo antes nada. 425

TESEU:

Hábil o arauto e artesão de palavras.

Por também tu competires nesta luta,  
 ouve! Tu propuseste a luta de palavras.  
 Nada é mais hostil à urbe que um rei,  
 lá onde primeiro de tudo não há leis 430  
 comuns e tem o poder um dono da lei,  
 autocrata, e isso não é mais igualdade.  
 Escritas as leis, o desprovido de força  
 e o rico têm com igualdade a justiça,  
 e o mais desprovido de força pode 435  
 dizer ao rico o mesmo, em resposta,  
 e se é justo, o menor vence o grande.  
 Isto é liberdade: “Quem quer trazer  
 “ao meio algum conselho útil à urbe?”  
 Quem o quer, é brilhante; quem não, 440  
 cala-se. O que na urbe é mais paritário?  
 Onde quer que o povo dirija do solo,  
 ele se compraz com jovens cidadãos.  
 Um varão rei considera isso adverso,  
 e extermina os nobres, que considera 445  
 prudentes, temeroso pela sua realeza.  
 Como poderia ainda ser forte a urbe,  
 se qual espiga no prado na primavera  
 cortando ceifa e colhe flor de juventude?  
 Por que obter bens e vida para filhos 450  
 para conseguir mais vida para o rei?  
 Ou criar bem filhas virgens em casa,  
 para ledor prazer do rei quando quiser,  
 e prepara o pranto? Não mais eu viva,  
 se as minhas filhas se casarem à força! 455  
 Esses dardos aí lancei contra os teus.  
 Vens aí à procura de quê, nesta terra?  
 Serias punido, se urbe não te enviasse,  
 por falares demais. Deve o mensageiro  
 dizer todo o mandado e o mais rápido 460  
 voltar. No porvir envie Creonte à minha  
 urbe um mensageiro menos eloquente!  
 CORO:  
*Pheû pheû!* Ultrajam, como se sempre  
 bem, quando o Nume faz bem a maus!

ARAUTO:

Eu já diria. Nesse assunto em debate, 465  
 tua opinião é essa, a minha é contrária.  
 Eu e todo o povo cadmeu proibimos  
 que Adrasto entre nesta terra; se está  
 na terra, antes de se pôr a luz do Deus,  
 soltos veneráveis mistérios das coroas, 470  
 expulsem-no; não recolhai os mortos  
 à força, se nada sois da urbe de argivos.  
 Se me ouves, navegarás sem vagalhões  
 tua urbe, mas se não, muitos vagalhões  
 de lança teremos nós e tu e teus aliados. 475  
 Observa, e não te irrites com as minhas  
 palavras, por maneres tão livre a urbe!  
 Troques a fala ferosa por mais breves!  
 Pois a esperança é infiel e conflagrou  
 muitas urbes por levar a ira ao excesso. 480  
 Quando a guerra vai ao voto popular,  
 ninguém conta ainda com a sua morte  
 e esse infortúnio é atribuível a outrem.  
 Se a morte fosse visível no ato de votar,  
 a Grécia nunca sucumbiria ao furor bélico. 485  
 Mas todos os homens sabemos a melhor  
 das duas razões e bens e males e quanto  
 Paz para os mortais é melhor que Guerra.  
 Paz primeiro é a mais amiga das Musas,  
 hostil às Punições, feliz com belos filhos, 490  
 alegre na riqueza. Repelindo-a, os maus  
 escolhemos as guerras, e escravizamos  
 os menores, varão a varão e urbe a urbe.  
 Com resgate e funerais tu vales a varões  
 inimigos e mortos que soberbia destruiu? 495  
 Ora, não mais fumega fulminado mesmo  
 o corpo de Capaneu, que ergueu escada  
 ante as portas e jurou queimar a urbe,  
 se um Deus quisesse e se não quisesse?  
 E Caríbdis não arrebatou o adivinho, 500  
 ao lançar a quadriga dentro da fenda?  
 Outros capitães junto às portas jazem,

as ósseas juntas rompidas por pedras.  
 Ou diz que pensas mais bem que Zeus,  
 ou que Deuses justos destroem os maus. 505  
 Os sábios devem amar primeiro os filhos,  
 depois os pais e a pátria, para exaltá-la,  
 e não quebrá-la. Cadente é chefe audaz  
 e navegante, quieto na ocasião o sábio,  
 e isso também é bravura, a previdência. 510

CORO:  
 Suficiente seria a punição por Zeus.  
 Não devíeis cometer tal soberbia!

ADRASTO:  
 Ó vilíssimo!

TESEU:  
 Cala, Adrasto! Cala a boca  
 e não antepilhas tuas palavras às minhas,  
 pois ele não veio para fazer o anúncio a ti, 515  
 mas a mim! Devemos também responder.  
 Primeiro te responderei os primeiros itens.  
 Não sei eu que Creonte seja o meu dono  
 nem que tenha força que possa coagir  
 Atenas a fazer isso. Corram ao inverso 520  
 os eventos, se assim formos ordenados!  
 Essa guerra eu não a estou instaurando,  
 nem com estes eu fui à terra de Cadmo.  
 Honrar os mortos, sem lesar a urbe  
 nem provocar combates homicidas, 525  
 tenho por justo, lei dos gregos todos  
 observando. Que há nisto senão bem?  
 Ainda que argivos vos maltratassem,  
 estão mortos, bem repelistes os inimigos,  
 e mal para eles, e a justiça se cumpriu. 530  
 Concedei já que se cubram os mortos  
 com terra, e donde cada um veio à luz,  
 para lá partam, o espírito para o céu,  
 o corpo para a terra; nada possuímos  
 nosso mesmo senão residência em vida 535  
 e depois a que o nutriu o deve receber.  
 Crês ferir Argos se não honrar mortos?

Não só! A toda a Grécia é comum isto,  
 se privarem os mortos do que lhes cabe  
 e os mantiverem insepultos; se o uso 540  
 se instituísse, faria tíbios os valentes.  
 A mim vieste fazer terríveis ameaças,  
 e temeis mortos, se ocultos no chão?  
 Que temeis? Que, sepultados por vós, 545  
 devastem a terra? Ou no chão fundo  
 gerem filhos dos quais virá vingança?  
 Sinistro, sim, é esse gasto da língua,  
 padecer pavores perversos e vazios.  
 Mas, ó vãos, vede os males humanos!  
 Peleja é nossa vida. Mortais, boa sorte 550  
 uns têm logo, outros depois, outros já.  
 O Nume sobeja; por um de má sorte  
 é tido em apreço para ser boa a sorte;  
 quem está próspero o louva, temeroso  
 de perder o vento. Ciente disso, não 555  
 se deve ter fúria por injustiças módicas  
 nem ser tão injusto que lese de volta.  
 Como seria? Honrar os finados mortos  
 dai-nos, pois queremos ser reverentes!  
 Ou bem claro: irei e honrarei à força. 560  
 Nunca se proclamará entre os gregos  
 que ao vir a mim e à urbe de Pandíon  
 a prístina lei dos Numes se corrompeu.

CORO:  
 Coragem! Observando a luz da Justiça  
 evitárias muitas reprimendas de homens. 565

ARAUTO:  
 Queres que eu conclua em breve dito?

TESEU:  
 Diz, se queres, pois ainda não te calas!

ARAUTO:  
 Não trarás da terra os filhos de argivos.

TESEU:  
 Ouve a minha resposta, se assim queres!

ARAUTO:  
 Ouviria, pois se deve dar o turno alheio. 570

TESEU:

Honrarei os mortos retirados do Asopo.

ARAUTO:

Primeiro tens que arriscar com escudos.

TESEU:

Ousei por outros já muitas outras fainas.

ARAUTO:

O pai te fez de modo a bastares a todos?

TESEU:

Quantos transgridam. Bons não punimos. 575

ARAUTO:

Tens hábito de muita ação, tu e tua urbe!

TESEU:

Sim, com muita faina, muito bom Nume.

ARAUTO:

Vai! Que a semeada lança te lance no pó!

TESEU:

Que Ares impetuoso nasceria de serpente?

ARAUTO:

Saberás ao sofreres, agora ainda és jovem. 580

TESEU:

Não me incites de modo a me enfurecer  
com teus alardes, mas retira-te da terra  
e leva as palavras vazias que trouxeste!

Não concluímos nada. Todos os varões  
hoplitas e condutores de carros devem 585

partir e mover as testeiras de montarias  
pondo da boca espuma no solo cadmeu.

Pois irei ante as sete portas de Cadmo,  
eu mesmo com ferro afiado nas mãos, 590

eu mesmo arauto. Ordeno-te que fiques, 589

Adrasto. Não mescles tua sorte comigo,  
pois eu em companhia do meu Nume  
conduzirei a tropa, novo em nova lida!

Só disto necessito: ter os Deuses que  
veneram Justiça, pois estando juntos 595

dão vitória. A virtude não traz nada  
aos mortais, se o Deus não aquiesce.

[SEGUNDO ESTÁSIMO (598-617)]

- Ó míseras mães de míseros capitães, [EST. 1  
no fígado o verde medo me perturba!
- Que nova palavra é essa que proferes? 600
- A expedição de Palas que fim terá ?
- Dizes na lança ou na troca de falas?
- Seria lucro. Se mortos por Ares,  
mortes, batalhas e fragores de lutas  
surgirem pela urbe, que palavra, 605  
que culpa disto, eu, mísera, teria?
- Quem brilha por boa sorte, Parte [ANT. 1  
recolheria, esta confiança me vale.
- Dizes que os Numes são justos. 610
- Quem mais gere as conjunturas?
- Diversos de Deuses vejo mortais.
- Pois sucumbes ao antigo pavor.  
Justiça chama justiça; morte, morte.  
Deuses aliviam males de mortais, 615  
por dominarem o termo de tudo.
- Como iríamos ao campo de belas torres, [EST. 2  
desde o poço de belos coros da Deusa?
- Se um Deus te fizesse alada 620  
para ir à urbe dos dois rios,  
verias as sortes  
dos caros, verias.
- Que sorte, que destino  
espera o valente  
rei desta terra? 625
- Invocamos Deuses já invocados, [ANT. 2  
isto nos pavores é a primeira fé.
- *Ið!* Zeus, que geraste o filho  
da antiga mãe filha de Ínaco,  
sê benévolo aliado 630  
desta minha urbe!
- Teu ícone, teu suporte,

traz do ultraje  
à pira da urbe!

[TERCEIRO EPISÓDIO (634-777)]

MENSAGEIRO:

Mulheres, com palavras muito gratas,  
eu mesmo salvo, vencido na batalha 635  
que os mortos sete chefes de tropas  
travaram à beira das águas de Dirce,  
venho anunciar a vitória de Teseu.

Livro-te de longa fala; servi Capaneu,  
que Zeus com raio flamante fulminou. 640

CORO:

Ó caríssimo, bem anuncias teu retorno  
e a fala de Teseu. Se a tropa de Atenas  
ainda está salva, tudo bem anunciarias.

MENSAGEIRO:

Salvou-se e fez como Adrasto deveria  
ter feito com os argivos, que do Ínaco 645  
levou em guerra à urbe dos cadmeus.

CORO:

Como o filho de Teseu e os partícipes  
da guerra ergueram o troféu de Zeus?  
Diz! Lá presente alegrarás ausentes.

MENSAGEIRO:

Brilhante luz de Sol, claro fio de prumo, 650  
atingia a terra; perto da porta Electra,  
estive espectador na torre bem visível.

Vejo as três divisões das três tropas:  
o povo em armas se estendia acima  
até o monte Ismênio, como se dizia, 655

e o rei mesmo, ínclito filho de Egeu,  
e os posicionados com ele na ponta  
direita, íncolas da antiga Ceocrópia,  
e tropa de Páralo, armada de lança,  
junto à fonte de Ares; turba a cavalo 660  
posicionada nas laterais do exército,  
sendo igual em número, e os carros,

sob o venerável memorial de Anfíon.  
 O povo cadmeu se pôs ante os muros,  
 e pospôs os mortos por que há porfia. 665  
 Cavaleiros em armas contra cavaleiros,  
 e quadrigas armadas contra quadrigas.  
 O arauto de Teseu proclamou a todos:  
 “Silêncio, senhores! Silêncio, cadmeus!  
 “Escutai! Viemos em busca dos mortos, 670  
 “para sepultá-los, lei dos gregos todos  
 “observando, não carecendo de matar.”  
 Creonte nada anunciou em resposta,  
 mas em silêncio se armou. Pastores  
 das quadrigas já iniciavam a batalha; 675  
 dirigindo uns carros diante de outros,  
 põem passageiros em ordem de lança.  
 Uns lutam com ferro, outros retornam  
 os potros em socorro aos passageiros.  
 Quando viu a turba de carros, Forbas, 680  
 que era chefe de cavaleiros Erectidas,  
 e os vigilantes da cavalaria cadmeia  
 travaram combate, batendo e batidos.  
 Por ver, e não por ouvir, pois lá estive  
 onde carros e passageiros combatiam, 685  
 por muitos males lá presentes não sei  
 qual dizer primeiro, se o pó erguido  
 elevando-se ao céu porque era muito,  
 ou se puxados para cima e para baixo  
 nas correias e rios de sangue funesto 690  
 dos que caem e dos carros quebrados  
 arrojados à força de cabeça no chão  
 e na ruína do carro perdendo a vida.  
 Ao suspeitar que venceria a cavalaria  
 daqui, Creonte, com escudo no braço, 695  
 avança antes do desânimo de aliados.  
 Já Teseu não se perde em hesitação,  
 mas saltou já com brilhantes armas.  
 Colidiram todo o exército no meio,  
 matavam, morriam, e transmitiam 700  
 o comando uns aos outros aos gritos:

“Fere!” – “Finca lança em Erectidas!”  
 A tropa saída dos dentes da serpente  
 era terrível na pugna; declinava a ala  
 esquerda nossa, mas batidos da destra 705  
 fugiam os deles. A luta era indecisa.  
 Pôde-se, então, aprovar o estratego,  
 que não somente logrou essa vitória,  
 mas foi à ala fatigada do exército  
 e rompeu voz que ecoasse a terra: 710  
 “Ó filhos, se não detiverdes a força  
 “dos varões semeados, vai-se Palas.”  
 Deu ardor a toda a tropa de Crânao.  
 Ele mesmo pega arma de Epidauro,  
 terrível clava, vibrando qual funda, 715  
 ceifando pescoços e decepando rente  
 elmos sobre crânios com esse lenho.  
 Arduamente puseram o pé em fuga.  
 Eu lancei alaridos, dancei de alegria  
 e bati palmas. Eles afluíam às portas. 720  
 Gritos e lamúrias se ouviam pela urbe,  
 de jovens, de velhos; lotavam templos  
 de pavor. Podendo entrar pelos muros,  
 Teseu se deteve; não para pilhar a urbe  
 dizia ele ir, mas para reclamar mortos. 725  
 Tal estratego é preciso que se escolha,  
 ele entre os perigos se mantém valente  
 e odeia gente soberba que ao prosperar  
 querendo galgar os degraus até o topo  
 perde a prosperidade que poderia fruir. 730

CORO:  
 Agora que vejo este dia não esperado,  
 considero os Deuses e creio ter menos  
 má sorte porque pagam pena de justiça.

ADRASTO:  
 Ó Zeus, por que dizem serem prudentes  
 os míseros mortais? Pois por ti erramos 735  
 e fazemos tal qual tu por sorte consintas,  
 pois para nós Argos era não-resistível  
 e nós mesmos, muitos e jovens braços.

Quando Etéocles fazia a convenção  
 e era moderado, não quisemos aceitar 740  
 e aí sucumbimos. Aliás, teve boa sorte,  
 qual pobre quando tem recente riqueza  
 transgride e transgressor tem sua ruína,  
 maligno povo de Cadmo. Vãos mortais,  
 vós, que estendeis o arco além da meta 745  
 e perante justiça padeceis muitos males,  
 nos amigos não confiais, mas nos fatos!  
 Urbes, se pela palavra venceríeis males,  
 vós agis pela matança, não pela palavra.  
 Mas isso a que vem? Quero saber isto: 750  
 como te salvaste? Depois inquiri mais.

MENSAGEIRO:  
 Quando o tumulto de lança moveu a urbe,  
 cruzei as portas por onde a tropa entrava.

CORO:  
 Trazeis os mortos por que era o combate?

MENSAGEIRO:  
 Todos os chefes das sete ínclitas tropas. 755

ADRASTO:  
 Que dizes? Onde estão os outros mortos?

MENSAGEIRO:  
 Tiveram sepultura nos vales do Citéron.

ADRASTO:  
 Deste ou daquele lado? Quem sepultou?

MENSAGEIRO:  
 Teseu, onde é sombria pedra de Elêuteras.

ADRASTO:  
 E os mortos insepultos, onde os deixaste? 760

MENSAGEIRO:  
 Perto, pois tudo é perto, quando se cuida.

ADRASTO:  
 Os servos mal os portavam do massacre?

MENSAGEIRO:  
 Nenhum servo estava presente nessa faina.

ADRASTO:  
 Que dizes? O filho de Egeu assim o honra? [KOVACS]

MENSAGEIRO:

Dirias, se presente ao serviço dos mortos.

ADRASTO:

Lavou ele mesmo as chagas dos mortos? 765

MENSAGEIRO:

Estendeu os leitos e recobriu os corpos.

ADRASTO:

Terrível era o fardo e ainda vexaminoso.

MENSAGEIRO:

Que vexame nos dão os males comuns?

ADRASTO:

*Oímoi!* Como queria ter morrido com eles!

MENSAGEIRO:

Com vãs lamúrias, tu as induzes ao pranto. 770

ADRASTO:

Parece-me que elas mesmas são mestras,  
mas irei aonde ante os mortos ergo a mão  
e verto os pranteados cantares de Hades,  
saudando os amigos, sem os quais mísero  
a sós pranteio. Os mortais só não têm 775  
como resgatar a perda uma vez perdida  
a vida mortal, mas das posses têm meios.

[TERCEIRO ESTÁSIMO (778-793)]

CORO:

Ora bem, ora má sorte. [EST. 1

Para a urbe a glória  
e para estrategos de guerra 780

duplica-se a honra,  
mas para mim, ver corpos de filhos  
é dor: belo espetáculo, se,  
ao ver o dia não esperado,  
eu vir a maior dor de todas. 785

Sempre inupta até hoje [ANT. 1

Tempo, o antigo pai  
dos dias, tivesse-me feito!  
Por que eu queria ter filhos?

Que dor ímpar esperaria sofrer, 790  
 se não fosse o jugo nupcial?  
 Agora muito claro vejo  
 o mal, sem os meus filhos.

[KOMMÓS (794-836)]

Mas já contemplo estes corpos  
 dos finados filhos; mísera, 795  
 como eu morreria com estes filhos,  
 descendo a Hades comum?

ADRASTO:

O lamento, ó mães, [EST. 2  
 por mortos sob a terra,  
 clamai diante dos meus 800  
 lamentos, se os ouvirdes!

CORO:

Ó filhos, ó amarga  
 saudação das mães,  
 eu te saúdo, a ti, morto!

ADRASTO:

*Iò ió!*

CORO:

Por meus males! 805

ADRASTO:

*Aiai!*

CORO:

Há muitos ais a gemer. [KOVACS]

ADRASTO:

Sofremos, ó!

CORO:

O pior dos males!

ADRASTO:

Ó urbe argiva, não vedes meu fado?

CORO:

Veem-me ainda a mim  
 mísera sem meus filhos. 810

ADRASTO:  
 Trazei, trazei os corpos [ANT. 2  
 cruentos dos malfadados  
 iméritos mortos por deméritos  
 com que se travou combate.

CORO:  
 Dai que, nos abraços 815  
 meus, enlace e tenha  
 nos braços os filhos!

ADRASTO:  
 Tens, tens...

CORO:  
 ...doloroso fardo!

ADRASTO:  
*Aiaí!*

CORO:  
 Não falas aos pais?

ADRASTO:  
 Ouvi-me!

CORO:  
 Gemes dores por ambos nós. 820

ADRASTO:  
 Matassem-me no pó renques de cadmeus!

CORO:  
 Nunca me tivesse jungido  
 o corpo à cama do marido!

ADRASTO:  
 Vede o pélogo de males, [EPODO  
 ó mães míseras dos filhos! 825

CORO:  
 Estamos laceradas de unhas,  
 vertemos cinza na cabeça.

ADRASTO:  
*Iò ió moi moi!*  
 O chão da terra me tragasse!  
 A procela me lacerasse! 830  
 Ígnea flama de Zeus caísse na cabeça!

CORO:

Viste amargas núpcias  
 e amarga voz de Febo.  
 Veio-nos da casa de Édipo 835  
 com muitos gemidos Erínis!

[QUARTO EPISÓDIO (838-954)]

TESEU:

Indo te perguntar, quando vertias prantos  
 pela tropa, desistirei; omiti ao deixar lá  
 aquelas falas, mas agora, Adrasto, indago: 840  
 como, afinal, estes mortais por valentia  
 foram notáveis? Diz, por ser mais sábio,  
 a estes jovens cidadãos, pois és sabedor!  
 Pois vi maiores do que dizer por palavra  
 audácias com que esperavam pilhar a urbe. 845  
 Não te inquirirei, só para não ser ridículo,  
 com quem cada um travou o combate  
 ou recebeu a lesão da lança inimiga.  
 Vazias são essas palavras, de ouvintes  
 e de falante que presente no combate, 850  
 com as lanças frequentes ante os olhos,  
 anunciasse claramente quem é bravo.  
 Isso eu não poderia nem te perguntar,  
 nem, aliás, fiar nos que ousam contar.  
 A custo poderia ver mesmo o necessário 855  
 quem se pôs de pé diante dos inimigos.

ADRASTO:

Ouve, pois a mim sem coerção me dás  
 o louvor dos nossos a respeito dos quais  
 eu quero falar com verdade e com justiça!  
 Vês quem o dardo violento transpassou? 860  
 Este é Capaneu, cuja vida era possante,  
 não era vaidoso de riqueza, soberbia  
 não tinha mais do que um varão pobre,  
 evitava à mesa quem se sacia demais  
 por desdém do bastante; “não há bem 865  
 “no ventre voraz, módico basta”, disse.

Verdadeiro amigo de amigos, presentes  
 e não presentes, não muito numerosos.  
 Caráter sem mentira, fácil de tratar,  
 não descumpria nem com os de casa 870  
 nem com os da urbe. Depois nomeio  
 Etéoclo, treinado em outra presteza.  
 Jovem era na vida ainda incompleto,  
 mas obteve muitas honras em Argos.  
 Amigos muitas vezes doando ouro 875  
 não aceitou em casa de modo a ter  
 modos servis, submisso ao dinheiro.  
 Odiava os que erram, nunca a urbe,  
 porque de fato a urbe não é a causa,  
 se mal vista por conta de mau piloto. 880  
 O terceiro deles, este Hipomedonte  
 jovem ainda ousou já não se voltar  
 ao gozo de Musas, ao fofo da vida,  
 mas morador do campo tinha prazer  
 de ser varão austero, de ir a caçadas, 885  
 gostava de cavalo e de armar o arco,  
 querendo prestar os préstimos à urbe.  
 O outro, prole da caçadora Atalanta,  
 Partenopeu, jovem o mais formoso,  
 era árcade, e ao ir às águas de Ínaco 890  
 cresceu em Argos. Aí criado, primeiro,  
 como devem ser estrangeiros residentes,  
 não era opressivo, nem negativo à urbe,  
 nem litigante de palavras onde máxime  
 o nativo e o estrangeiro seriam opressivos. 895  
 Integrado às tropas tal qual argivo nativo,  
 defendeu o lugar, e se a urbe estava bem,  
 alegrava-se, e entristecia, se em má sorte.  
 Por ter muitos amantes e tantas mulheres  
 precavia-se de incorrer em qualquer erro. 900  
 Grande elogio de Tideu farei sendo breve:  
 não era brilhante orador, mas com escudo,  
 terrível sofista, inventor de muita destreza.  
 Superado em saber por seu irmão Meleagro,  
 conquistou igual renome na arte da lança, 905

inventor da verdadeira música do escudo.  
 Honrado era o rico caráter, o pensamento  
 estava mais nas ações do que nas palavras.  
 Por essas indicações, Teseu, não admires  
 que ousassem morrer defronte das torres. 910  
 A educação, se não é má, confere pudor;  
 todo homem bem educado tem vergonha  
 de se tornar mau. O bom valor do varão  
 é aprendido, se desde criança aprende  
 falar e ouvir o de que não tem ciência. 915  
 O que se aprende quer ser conservado  
 para a velhice. Filhos assim bem cria!

CORO:

*Ió, filho!* Com má sorte  
 te criava, trazia sob o fígado  
 e sofri as dores do parto. 920  
 Agora Hades tem o meu  
 fruto da fadiga, que mísera!  
 Não tenho sustento da velhice,  
 por ser a mísera mãe do filho.

TESEU:

Os Deuses, ao raptarem vivo o nobre 925  
 filho de Écles para o fundo da terra  
 com a quadriga, fazem claro elogio.  
 O filho de Édipo, digo, Polinices,  
 se o louvássemos, não mentiríamos.  
 Era meu hóspede, antes de ir ao exílio 930  
 voluntário da urbe de Cadmo a Argos.  
 Sobre isso, sabes o que te peço faças?

ADRASTO:

Não sei senão atender a tuas palavras.

TESEU:

Capaneu, golpeado por raio de Zeus...

ADRASTO:

Sepultarás à parte, qual morto sagrado? 935

TESEU:

Sim, e todos os outros numa única pira.

ADRASTO:

Onde é que porás à parte o túmulo dele?

TESEU:

Aqui, perto da casa, construída a tumba.

ADRASTO:

Esse cuidado já competiria aos servos.

TESEU:

E estes, a nós. Transportem os mortos! 940

ADRASTO:

Ide, ó míseras mães, perto dos filhos!

TESEU:

Adrasto, menos conveniente o dizes.

ADRASTO:

Como? Não devem mães tocar filhos?

TESEU:

Pereceriam, se os vissem desfigurados.

ADRASTO:

Punge ver sangue e chagas de mortos. 945

TESEU:

Por que lhes queres impor essa dor?

ADRASTO:

Vences. É preciso ser firme. Teseu  
diz bem. Depois de expostos ao fogo,  
levareis os ossos. Ó míseros mortais,  
por que tendes lanças e uns aos outros 950  
vos matais? Cessai! Findos os males,  
guardai cidades quietos com quietos!  
Breve é o curso da vida, tem que ser  
mais fácil e não difícil o seu percurso.

[QUARTO ESTÁSIMO (955-79)]

Não mais com boa cria, não mais com boa [EST.  
prole, não mais com boa sorte 956

estou entre argivas mães de jovens,  
nem Ártemis parteira  
interpelaria as sem prole.

Mal vivida é a vida, 960  
errante como nuvem  
vou sob ásperos ventos.

Somos as sete mães dos sete filhos, [ANT.  
 nós míseras, que geramos  
 os mais ínclitos entre argivos. 965  
 Agora sem crias nem filhos,  
 envelheço miserável.  
 Nem entre os finados,  
 nem entre os vivos conto,  
 com minha parte sem eles. 970

O restante são lágrimas, [EPODO  
 tristes tumbas do filho  
 jazem nas casas, lúgubres  
 cortes, cabelos sem coroas,  
 ofertas de mortos finados,  
 cantos a que não acolhe 975  
 Apolo de áureos cabelos.  
 Alvorecendo em lamúrias  
 molho de pranto a dobra  
 úmida do manto no peito.

[QUINTO EPISÓDIO (980-1122)]

CORO:

Avisto lá esta câmara 980  
 e sacra tumba de Capaneu  
 e fora do palácio  
 as ofertas de Teseu aos mortos,  
 e perto a ínclita esposa deste  
 morto pelo raio, Evadne, 985  
 a filha do rei Ífis.  
 Por que está no alto da pedra  
 que acima desta casa domina,  
 e vai por esse caminho?

EVADNE:

Que luz, que brilho, EST.  
 Sol outrora dirigia, 991  
 e Lua, no céu, clarão  
 no qual ninfas velozes

cavalgam pelas trevas,  
quando a urbe de Argos 995  
com hinos fortaleceu  
o bom Nume das núpcias  
minhas e de meu marido

Capaneu munido de bronze?  
Saí de casa correndo, 1000

como se debacasse,  
a buscar a luz da pira,  
e a mesma sepultura,  
para romper em Hades  
a vida fadigosa  
e as fadigas da vida. 1005

Seria a mais doce morte  
morrer com meus mortos,  
se o Nume assim fizesse.

CORO:

Vês perto de ti essa pira,  
tesouro de Zeus, onde está 1010  
teu marido, morto por raio.

EVADNE:

Vejo, sim, o termo ANT.  
onde estou. Ate-me  
a sorte ao pulo do pé!

Assim por bela glória 1015  
partirei desta pedra,  
pulando no fogo  
e no ígneo calor

unida a meu marido 1020

com a pele junto à pele  
irei ao leito de Perséfone  
por não te trair em vida  
a ti, morto, sob a terra.

Sigam luz e núpcias! 1025

Brilhem os leitos  
de justos himeneus  
argivos

nos filhos  
 e teu marido amado  
 unido às auras sem dolo  
 da nobre esposa! 1030

CORO:

Olha! Ele mesmo teu pai se aproxima,  
 o velho Ífis vem às mais novas falas.  
 Antes não sabia; se as ouvir, sofrerá.

ÍFIS:

Ó míseras mulheres, eu mísero velho  
 venho com dupla dor por consanguíneos, 1035

o filho morto por lança dos cadmeus,  
 Etéoclo, para levar de navio à pátria,  
 e em busca de minha filha, a esposa  
 de Capaneu, a qual saiu de casa súbito  
 querendo morrer com o marido, pois 1040

antes era vigiada em casa, e quando  
 relaxei a guarda nos presentes males,  
 saiu. Mas somos da opinião de que  
 talvez esteja aqui. Dizei, se a vistes!

EVADNE:

Que lhes indagas? Eis-me nesta pedra, 1045  
 qual pássaro sobre a pira de Capaneu,  
 mísera, em suspensão, levito, ó pai!

ÍFIS:

Ó filha, que vento? Que viagem? Por  
 que saíste de casa e vieste a este solo?

EVADNE:

Terias raiva dos meus pensamentos 1050  
 se ouvisses. Não quero que ouças, pai!

ÍFIS:

Por quê? Não é justo que teu pai saiba?

EVADNE:

Serias juiz inábil do meu sentimento.

ÍFIS:

Por que te adornas com essa veste?

EVADNE:

Esta veste permite algo ínclito, pai. 1055

ÍFIS:

Não pareces portar luto de marido.

EVADNE:

Vesti-me para uma situação nova.

ÍFIS:

Então compareces à tumba e à pira?

EVADNE:

Por aqui caminho com bela vitória.

ÍFIS:

O que venceste? Quero saber de ti. 1060

EVADNE:

Todas as mulheres que o Sol viu.

ÍFIS:

Por ações de Atena ou por prudência?

EVADNE:

Por bem. Jazerei com o marido morta.

ÍFIS:

Que dizes? O que diz esse mau enigma?

EVADNE:

Eu salto nesta pira de Capaneu morto. 1065

ÍFIS:

Ó filha, não digas a palavra ao povo!

EVADNE:

Quero que o saibam todos os argivos!

ÍFIS:

Mas eu não suportarei que tu o faças!

EVADNE:

Não importa, não podes me pegar.

Assim solto o corpo; não te é grato, 1070

mas é a mim e ao abrasado marido.

CORO:

*Ió!*

Mulher, que terrível feito fizeste!

ÍFIS:

Eu morro mísero, filhas de argivos!

CORO:

*È é!*

Sofredor destas misérias,  
 verás mísero o ato audaz? 1075

ÍFIS:  
 Não se veria nada mais mísero.

CORO:  
*Ió, mísero!*  
 Compartilhais da sorte de Édipo,  
 velho, tu e minha sofrida urbe!

ÍFIS:  
*Oímoi!* Por que mortais não podem ser 1080  
 jovens duas vezes e velhos outra vez?  
 Em casa, sim, se algo não está bem,  
 corrigimos com opiniões posteriores,  
 mas, na vida, não. Se fôssemos jovens  
 e velhos duas vezes, se houvesse erro, 1085  
 munidos de duas vidas, corrigiríamos.  
 Eu, ao observar outros criarem filhos,  
 tive paixão por filhos e queria tê-los.  
 Se eu tivesse vindo até aqui e sabido,  
 como acontece o pai perder os filhos, 1090  
 não chegaria nunca a este mal hoje  
 eu, que fui pai e genitor de exímio  
 filho e dele agora então sou tolhido.  
 Seja! O que devo eu mísero fazer?  
 Ir para casa? Para ver muita solidão 1095  
 em casa e o impasse em minha vida?  
 Ou ir para o palácio deste Capaneu?  
 Doce era antes, quando vivia a filha.  
 Mas não vive mais. Ela sempre trazia  
 os lábios à minha face, e esta cabeça 1100  
 nos braços, nada é mais doce ao pai  
 velho que a filha. Maiores as vidas  
 de varões, mas menos doces afagos.  
 Levai-me o mais rápido para casa  
 e entregai às trevas! Aí consumirei 1105  
 o velho corpo em jejum e morrerrei.  
 Que me valerá tocar cinzas de filho?  
 Ó inelutável velhice, que ódio de ti!

Odeio os que buscam alongar a vida  
dos mortais com poções e sortilégios, 1110  
desviando a rota para não morrerem  
os que, quando inúteis à terra, devem  
morrer, sumir e dar a vez aos jovens.

CORO:

*Ió!*

Aqui nos trazem as cinzas  
dos finados filhos. Servas, 1115  
amparai a velha sem força!

Fraca por luto dos filhos  
vivo há muito tempo  
chorosa de muitas dores.  
Que dor entre os mortais 1120  
descobririas maior  
que ver mortos os filhos?

[QUINTO ESTÁSIMO (1123-64)]

CRIANÇAS:

Porto, porto [EST. 1  
ó mísera mãe, da pira restos do pai,  
fardo não sem peso pelas dores, 1125  
posto em pouco tudo que é meu.

CORO:

*Iò iò!*

Filho, portas prantos  
à mãe cara aos finados  
e pouco vale pó por corpos  
outrora formosos em Micenas. 1130

CRIANÇAS:

Sem filho, sem filho. [ANT. 1  
Eu mísero sem mísero pai  
serei órfão em erma casa,  
não nas mãos do pai genitor.

CORO:

*Iò ió!*

Onde a faina de meus filhos?

- Onde a graça dos partos, crias  
da mãe, insones fitos dos olhos  
e amáveis afagos das faces? 1135
- CRIANÇAS:  
Foram-se, não há mais pai, *óimoi!* [EST. 2  
Foram-se.
- CORO:  
O céu já os tem,  
dissoltos na cinza do fogo: 1140  
alados alcançaram Hades.
- CRIANÇAS:  
Pai, ouves os ais de teus filhos?  
Munido de escudo ainda punirei  
tua morte? Houvesse esse filho!
- CRIANÇAS:  
Se Deus desse, viria ainda justiça [ANT. 2  
do pai.
- CORO:  
O mal não dorme mais? 1146  
*Aiaí*, que sorte! Muitos prantos,  
muitas dores tenho comigo.
- CRIANÇAS:  
O brilho do Asopo ainda me acolherá,  
chefe dos Danaidas em armas de bronze, 1150  
justiceiro do meu finado pai.
- CRIANÇAS:  
Creio ainda te ver ante os olhos, pai. [EST. 3
- CORO:  
Ao dar um beijo em tua face amada.
- CRIANÇAS:  
A ordem de tuas palavras  
se foi levada com o vento. 1155
- CORO:  
Aos dois deixou dores, à mãe e a ti,  
as dores do pai não te deixarão nunca.

CRIANÇAS:

Tanto peso suporte que me matou. [ANT. 3

CORO:

Traz! Porei as cinzas junto ao peito.

CRIANÇAS:

Lastimei ouvir essa palavra 1160

horrída, tocou-me o espírito.

CORO:

Foste, filho! Não te verei mais,  
adorno tão caro à tua cara mãe!

[ÊXODO (1165-1234)]

TESEU:

Ó Adrasto, ó mulheres nativas de Argos, 1165

vede que os filhos amparam nos braços  
cinzas dos bravos pais, que resgatamos!

Eu e a urbe lhes fazemos esse presente.

Vós, disto lembrados, deveis conservar  
gratidão, visto que de mim conseguistes, 1170

e sugerir aos filhos as mesmas palavras,  
honrar esta urbe, passando de pai a filho  
sempre a memória do que conseguistes.

Zeus e os Deuses do céu são testemunhas  
do apreço de nossa parte, com que partis. 1175

ADRASTO:

Teseu, reconhecemos o bem que fizeste  
à terra argiva, necessitada de benfeitores,  
e teremos gratidão imarcescível. Tratados  
por vós com nobreza, devemos retribuir.

TESEU:

Em que mais ainda vos devo ser útil? 1180

ADRASTO:

Adeus! Dignos sois tu e a urbe tua.

TESEU:

Assim será! Tenhas sorte também tu!

ATENA:

Ouve, Teseu, esta palavra de Atena,  
o que deves fazer e ao fazer ser útil!

Não dêssas cinzas a esses jovens 1185  
 para tão fácil levarem à terra argiva,  
 mas pelas fadigas tuas e desta urbe,  
 antes toma juramento. Assim deve  
 Adrasto jurar; por ser rei, ele pode  
 jurar por toda a terra dos Danaidas. 1190  
 O juramento será que argivos nunca  
 oponham arma inimiga a esta terra,  
 e, se outros opuserem, façam guerra.  
 Se trair o juramento e atacar a urbe,  
 impreca má ruína à terra dos argivos. 1195  
 Ouve como deves sacrificar as reses!  
 Dentro de casa tens o tripé de bronze,  
 que Hércules pilhou da sede de Ílion  
 e ao partir para outra presteza, deu-te  
 a incumbência de apor à lareira pítia. 1200  
 Corta nele as gargantas de três reses,  
 grava as juras no cavo bojo do tripé  
 e confia ao Deus que cuida de Delfos  
 memórias de juras e provas à Grécia!  
 A faca afiada, com que feres e matas 1205  
 as reses, esconde-a no seio da terra  
 junto dessas piras dos sete mortos!  
 Mostrada a quem atacar esta urbe,  
 infundirá pavor e danoso retorno.  
 Feito isto, escolta fora os mortos! 1210  
 Templos onde cremar seus corpos,  
 doa-os ao Deus no trívio do Istmo!  
 Assim te falei. Direi aos de Argos:  
 adultos pilhareis a urbe de Ismeno,  
 por justiça à morte dos pais mortos, 1215  
 tu, Egialeu, o novo chefe no lugar  
 de teu pai, e o etólio filho de Tideu  
 que o pai deu o nome de Diomedes.  
 Não antes que sombreéis os queixos,  
 deveis ter brônzea tropa de Danaidas 1220  
 contra a septiviária torre dos cadmeus.  
 Chegareis amargos a eles, crescidos  
 filhos de leão, devastadores da urbe.

Não há outro modo. Ditos “epígonos”  
na Grécia fareis cantarem os pósteros, 1225  
tal expedição com Deus guiareis.

TESEU:

Rainha Atena, farei como tu dizes,  
tu me diriges de modo a não errar.  
Por juras o jungirei. Só tu me fazes  
resistir reto; se quiseres bem à urbe, 1230  
viveremos doravante em segurança.

CORO:

Vamos, Adrasto! Façamos juramentos  
a este varão e à esta urbe, defensores  
nossos, dignos de veneração!





Recebido em 16/10/2019  
Aprovado em 19/11/2019



## TORRANO, Jaa. “Mito e Imagens Míticas”. Editora Córrego: São Paulo, 2019, 154 p., ISBN: 978-85-7039-022-6.

Book Review

Rodolfo Rachid<sup>1</sup>

e-mail: [rodolforachid@uol.com.br](mailto:rodolforachid@uol.com.br)

orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7207-2909>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v7i2.29678>

Por décadas o método estruturalista de análise textual formou gerações de intelectuais e pesquisadores dedicados à interpretação das obras filosóficas no ambiente acadêmico da Universidade de São Paulo, preconizando a observância da ordem lógica das razões para o reto entendimento da conexão entre as ideias, tendo estabelecido a diferença tanto ontológica quanto epistemológica entre os domínios da imagem e da ideia. *Les Dialogues de Platon: Structure et méthode dialectique*, de Victor Goldschmidt, constitui o exemplo basilar desse procedimento epistemológico adstrito aos *Diálogos* de Platão, concebendo a primazia do conceito em face da imagem, do raciocínio em relação à imaginação. Se o rigor analítico do referido método ensejou notáveis trabalhos, tratando a complexidade filosófica como sistemas lógicos fechados, carentes de antinomias e lacunas, descurou-se ao mesmo tempo da função gnosiológica da imagem como mecanismo hermenêutico de desvelamento dos conceitos circunscritos às obras analisadas.

Tendo exercido a docência no início da década de 1970 no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, o helenista francês Jean-Pierre Vernant renovou os estudos clássicos no País, introduzindo categorias inovadoras, oriundas das ciências sociais e da psicologia histórica, em um atinado confronto com a tese da historicidade das estruturas mentais, expondo, em termos dialéticos, a fecunda coexistência entre mito e pensamento, na qual se configura a valência ontológica da imagem, procedendo a um exame cerrado dos poemas tanto de Hesíodo quanto de Homero e das tragédias. Jaa Torrano, professor titular de Língua e Literatura Grega da USP e um dos mais notáveis e profícuos helenistas do País, escrutina a senda aberta por Vernant, buscando no mito o paradigma hermenêutico para se compreender a complexidade política e estética do mundo grego antigo, cujo repertório cultural tem no vasto uso da imagem sua iniludível marca. *Mito e imagens míticas* colige dez ensaios do professor e eminente tradutor de Hesíodo e dos trágicos, nos quais demonstra, com acurácia, como o pensamento mítico constitui um intrincado mecanismo de abordagem das realidades fenomênica e transcendente e como elas se relacionam, com suas implicações ontológica, epistemológica e fenomenológica.

<sup>1</sup> Doutor em Letras Clássicas pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil.

No primeiro ensaio de título homônimo à obra, Torrano define o modelo hermenêutico estratégico à sua reflexão das estruturas fundamentais do mundo grego, correlato à noção mítica de *Theós*, Deus(es), pela qual estabelece uma interconexão com as diversas imagens que lhe correspondem, atribuindo-lhes um sentido transcendente, pois é próprio ao pensamento pré-conceitual o emprego do discurso figurativo, cujos elementos centrais são a imagem – entendida como a manifestação sensível de nossas percepções, ligada ao campo do fenômeno – e a intuição, ato cognitivo que apreende não somente as imagens, mas também a dinâmica e o movimento entre elas. A *Teogonia* de Hesíodo dá a ver essa concepção primeva da correspondência entre a unidade substancial e a pluralidade fenomênica, relacionada à correlação entre o singular e o plural, implicada na paradigmática noção mítica de *Theós*, Deus(es), uma vez que Caos, Terra, Tártaro e Eros constituem a multiplicidade aparente primeira conexa à unidade complexa.

Torrano salienta a indistinção mítica entre ser e devir, efetuada no poema de Parmênides e retomada pela ontologia platônica, porquanto um dos traços distintivos dos Deuses é o seu nascimento, sendo também considerado *aièn eóntes*, “cada vez presentes”, ou seja, “sempre vivos”, havendo duas formas que presidem o nascimento: de um lado, a procriação por cissiparidade e, de outro, procriação por união amorosa. Às imagens míticas do nascimento que regem a gênese dos Deuses se associa, para o autor, o estatuto da temporalidade, uma vez que o pensamento mítico desconhece a categoria abstrata do tempo, “percebendo-o de modo concreto e qualificado com as qualidades das epifanias e dos acontecimentos que nele se dão” (p. 14). Mediante o combate entre Zeus e seu pai Crono, Torrano evidencia a forma como se conforma a concretude temporal divina, cuja lide expõe o contraste entre, de um lado, a linhagem intrauterina, latente e não manifesta, já que Crono não permitia que os seus rebentos viessem à luz, engolindo-os, e, de outro, o poder ordenador e cósmico de Zeus, tendo sido gerado por sua mãe Reia e vindo à luz em Creta sob o auxílio de Terra e Céu. As narrativas míticas de Zeus pelo poder súpero, relativas à sua contenda com Prometeu, à Titanomaquia, à luta contra Tifeu e às núpcias de *Métis*, dispõem-se e se organizam consoante às afinidades e associações próprias da lógica interna do imaginário mítico e não pela perspectiva cronológica, alheia à tessitura mítica registrada nos poemas.

Evidenciam-se nos poemas uma ontologia pré-filosófica, que prefigura os graus de participação no ser, descritos ulteriormente no pensamento conceitual e aferida na descrição do Tártaro como um “vasto abismo” (*khásma még<sup>h</sup>*), onde são aprisionados os Titãs, inimigos derrotados de Zeus, pois, se o Céu é o duplo positivo da Terra, o Tártaro é o seu duplo negativo, privação de todo o fundamento e domínio de todas as formas de negação e supressão do ser. Para Torrano, o imaginário do Tártaro compõe a noção arcaica de zonas cósmicas, correlatas aos Deuses súperos, ao território dos homens e aos Deuses íferos, exemplificando a noção também arcaica de graus de participação no ser, com os quais se dá a relação seja na fulgência do ser súpero, seja no intermediário entre o ser e o não-ser ou então na obscuridade do não-ser ífero.

Em “A noção mítica de *Kháos* na *Teogonia* de Hesíodo”, Jaa Torrano avalia a tradução de Jean-Pierre Vernant da mencionada noção no poema homônimo do poeta beócio por “Abismo”, demonstrando que a escolha léxica do eminente helenista revela menos a fidedignidade textual aferida na obra e mais a sua experiência afetiva, uma espécie de *Erlebnis* (experiência subjetiva, pessoal, descrita por Walter Benjamin no seu magnífico ensaio “A imagem de Proust”), pois, narrando os mitos a seu neto Julien e depois a um seletivo grupo de amigos reunidos em certa ilha, tornava-os presentes e ao mesmo tempo contemporâneos, reavivando-os, subtraindo-os à extemporaneidade pelo ímpeto da narrativa. A tradução de *Kháos* por “Abismo”, advinda de Paul Mazon, carrega a equívocidade com o Tártaro, confundindo-os, e comprometendo, por sua vez, a compreensão da relação entre *Kháos* e *Gaia*, cuja tradução por Terra é inquestionável. Revela-se nos versos inaugurais da *Teogonia* a relação que se estabelece entre os Deuses primordiais: Caos, nomeado primeiríssimo, Terra, Tártaro e Eros, interligados em uma mesma oração pelo verbo *gēnet'*, “nasceu”, explicitando um sujeito composto.

A primazia de *Kháos*, concebido *prótista*, não pode ser aferida por categorias modernas de tempo e espaço próprias ao pensamento abstrato, mas pela perspectiva do pensamento mítico hesiódico, evidenciado na *Teogonia* pela descrição do Tártaro como *khásma még'*, cujo termo tem a mesma raiz do verbo *kháino* e do nome *Kháos*, designando o ato de entreabrir-se e fender-se enquanto *khásma* significa o resultado dessa ação, compreendendo-se, para Torrano, “o nascimento do Deus Tártaro como uma procriação da Deusa Terra presidida por Caos, o que se diz por cissiparidade”. O helenista rompe com as leituras anacrônicas e reducionistas do poema, demonstrando que “nessa presidência da procriação e do nascimento por cissiparidade reside a prioridade ontogenética – não espacial nem temporal – de Caos” (p. 27). Torrano defende a nítida distinção entre Caos e Tártaro mediante o sintagma “além do Caos sombrio” (*péren Kháeos zopheroío*, v. 814), expressando o Tártaro como o lugar dos Titãs, determinado pela soberania de Zeus no conspícuo episódio da Titanomaquia, de modo que esses Deuses denotam regiões distintas, não podendo ser confundidos.

Constitui matéria central para a investigação do autor, elaborada ao longo de décadas de pesquisa e docência, o pensamento mítico, formulado pelos critérios de (i) oralidade; (ii) concretude; (iii) importância dos nomes divinos e da palavra em geral; (iv) repertório de sinais divinos; (v) nexos necessários entre verdade, conhecimento e ser. A épica homérica e a poesia de Hesíodo configuram um repertório cultural, próprio ao povo grego, transmitido oralmente e conservado mnemonicamente, implicando técnicas específicas de composição e recomposição dos cantos, relativas à tradição formular arcaica, assinalando em sua retenção o “culto e cultivo da memória vivida na experiência numinosa da potência divina que outorga identidade espiritual tanto à comunidade cultural quanto ao indivíduo que a esta pertence” (p. 42). Por concretude Torrano entende a imagem sensível que revela a fulgência do divino, já que a narrativa mítica não apreende a complexidade do real, o ser, na pureza da abstração, na Ideia, recorrendo não ao inteligível, mas ao sensível. Poderíamos afirmar que o mito postula uma

semântica da visibilidade, da qual a importância dos nomes divinos e da palavra constitui critério precípuo, pois “instauram, na multiplicidade do sensível, uma distinção decisiva entre uma ordem de realidade fundante, causante e determinante, nomeada com os nomes dos Deuses, e outra ordem de realidade, fundada, causada e determinada pelos desígnios, sinais e aparições dos Deuses” (p. 43).

Por *Theós/Theoí* os gregos expressavam os aspectos fundamentais do mundo, que correspondem aos “modos de mostrarem-se os fundamentos transcendentais de que a vida em geral e especialmente a existência humana dependem” (p. 43). Trata-se de relevante paradigma hermenêutico para o autor o critério da nomeação de Deus(es), porquanto evidencia a relação recíproca entre a multiplicidade dos Deuses e a unidade subordinante de Zeus, cuja formulação ulterior na filosofia de Platão se chama *koinonía eidón* ou *koinonía genón*, “comunidade das formas” ou “dos gêneros”, sendo também interpretado nas relações entre Deuses imortais e homens mortais, entendido, na filosofia platônica, do lado humano, *mímesis*, “imitação”, ou *méthexis*, *metálepsis*, “participação”, e do lado divino, *parousía*, “presença”. Torrano demonstra haver, mediante esse modelo hermenêutico, uma dialética pré-filosófica, atestada tanto na épica quanto na tragédia e explicitada na diversidade de graus de participação dos diversos homens e de suas funções sociais nos diversos Deuses e em seus domínios ou regiões de ser, assim como nas complexas hierarquias divina e humana. Próprio ao pensamento mítico, Jaa Torrano salienta o poder ontofânico da palavra, por meio da qual expressa o ser, desvelando-o, não se confundindo com ele, mas sendo-lhe inerente. Tanto a palavra quanto a imagem manifestam no plano da visibilidade o nexos necessário entre verdade, conhecimento e ser, conformando a unidade entre culto e mito, em que este é, para o autor, a interpelação do Deus no homem enquanto aquele é concebido como o impulso suscitado no homem pela interpelação, compelindo-o à criação de formas a testemunharem a sublime presença do deus interpelante.

Em “O mito de Dioniso”, o helenista incorpora sua análise dos critérios citados do mito à exposição do aparecimento da tragédia como fenômeno estético e político na *pólis* ateniense clássica. As Grandes Dionísias, festividades celebradas no começo da primavera grega, representam a culminância artística do florescimento democrático de Atenas, cujo deus regente, Dioniso, sintetiza elementos contraditórios, próprios à tragédia, confluindo em sua acurada composição “a poesia épica, donde vêm seus temas e personagens míticas, e a poesia lírica, donde vêm o canto coral e certo esquema doutrinário que também remonta à épica” (p. 47). Realiza-se na tragédia o liame entre a lírica, cuja dimensão subjetiva é assimilada ao *páthos* do herói trágico, e a épica, na qual se preconiza a interveniência divina, respeitando-se os ditames da lei objetiva, conformando, destarte, “uma dialética em que se distinguem e se confundem quatro pontos de vista correspondentes a quatro graus de hierarquia tradicional entre os gregos: Deuses, Numes, heróis e homens” (p. 48). O discurso trágico transpõe para a esfera pública a dimensão agônica da épica, em que a condição mortal emula a divina, ressaltando nesse deslocamento de gêneros a inadequação do comportamento dos personagens em face do horizonte político, que não admite atos desmesurados dos cidadãos, expressando nas lides que opõem à finitude humana a

transcendência divina uma fenomenologia das paixões. Para Torrano, a ação heroica se inscreve no âmbito de um Deus, implicando uma atitude do herói ante o Deus e uma hermenêutica dos sinais que nesse âmbito manifestam os desígnios divinos, de sorte que a fortuna do personagem trágico depende da reta compreensão dessa hermenêutica súpera. “Esta dialética pré-filosófica da tragédia reatualiza e aprofunda a ontologia implícita do pensamento mítico em suas mais próprias dimensões culturais” (p. 50).

A tragédia não se confina à mera fruição estética, adstrita ao campo subjetivo, mas exerce um poder atuante e legislador sobre os rumos da *pólis*, atestado por seus êmulos notórios Platão e Aristófanes. Torrano afere que toda tragédia, cujo espólio legado concentra trinta e duas peças, compõe uma estrutura dúplice, contrapondo-se tanto o primeiro ator e o antagonista quanto o protagonista e o coro, respectivamente representados em cena, por um lado, pelo ator – com o uso de máscaras, amplificando a voz e a figura, corporificando personagens míticas das epopeias homéricas e, por conseguinte, do culto popular –, e, por outro, pelos cidadãos – sem o uso de máscaras, mas com indumentária apropriada à sua personalidade coletiva, expressando alguma coletividade e, por metonímia, o ponto de vista da comunidade ateniense –, denotando na ação dramática um atinado paralelismo entre o privado e o público, pois, “por sua personalidade coletiva e pela relação de permutabilidade entre os seus integrantes, o coro constitui uma metonímia da isonomia e igualdade democráticas” (p. 81).

Das peças que nos restaram, *Os Persas* é a mais antiga e a única com temática histórica, retendo no texto tópicos caros ao discurso trágico como “os limites inerentes ao exercício do poder, os limites próprios da condição humana e o caráter inelutável da justiça divina” (p. 81). Ressaltam-se na ação dramática diversos pontos de vista explicitados como paradigmas hermenêuticos da tragédia, reiterando a sua estrutura formal e seu conteúdo doutrinário, por meio do coro – que prenuncia o mau presságio, atestado na construção *tàde mèn Persón tòn oikhoménon*, “estes, dos Persas que se foram” –, da rainha mãe de Xerxes e do espectro de seu pai, o rei Dario, de modo que o autor enfatiza a relevância em “A Educação Trágica” de dois termos estratégicos para se pensar o *páthos* implicado nos atos dos personagens e o desenlace acarretado por suas escolhas: *hýbris* e *áte*. Para Torrano, “nas tragédias, as duas noções recorrentes, ‘soberbia’ (*hýbris*) e ‘erronia’ (*áte*), em geral são vistas em relação de reciprocidade como causa e efeito” (p. 83). Tanto Heródoto quanto Ésquilo descrevem o infortúnio do exército persa ante a frota ateniense na batalha de Salamina (480 a.C.) devido a seu caráter ímpio e soberbo e cuja *hýbris* provoca a *áte*, corporificada numa figura divina, erronia ou punição divina, revelando cegueira moral em face dos desígnios do Deus.

Na *Oresteia* (458 a. C.) de Ésquilo, trilogia formada por *Agamémnon*, *Coéforas* e *Eumênides*, se consagra a fórmula *páthei máthos*, “saber por sofrer”, pressupondo as noções míticas de verdade e de justiça como aspectos fundamentais do mundo. Se a épica preconiza os valores nobres arcaicos, a tragédia se define no confronto entre os preceitos aristocráticos, fundados nas relações de consanguinidade e na lei familiar, e na tirania e democracia nascente, relacionadas à convenção humana e à lei da *pólis*, confronto este descrito na suposta licitude do sacrifício de

Ifigênia à deusa Ártemis por Agamêmnon, causando a admoestação do coro e a consequente ira da rainha mãe, Clitemnestra. A tragédia não propugna uma preceptiva, não estipulando modelos de conduta, porém evidencia os conflitos, *pathémata* de heróis e mortais, confrontando-os com os pontos de vista de Numes e Deuses, questionando os paradigmas tradicionais, de sorte que as personagens das epopeias são colocadas “no contexto e na perspectiva do estado democrático de Atenas, numa sobreposição de épocas, de instituições, de práticas sociais, que por um lado ressaltam a inadequação de certas condutas aristocráticas – como a soberbia (*hýbris*), a ousadia (*tólma*) e a obstinação (*authadía*) – e, por outro lado, reatualizam outros valores tradicionais, comunicando-lhes um novo sentido e novas ressonâncias eminentemente democráticas – como a moderação (*sophrosýne*) e a prudência (*phrónesis*)” (p. 91), manifestando sua dimensão mítica e política.

Torrano reconstitui as estruturas do imaginário mítico, descrevendo a dinâmica entre os aspectos formais e materiais das narrativas, fundadas em uma semântica da visibilidade, cuja compreensão da divindade se realiza por seus elementos concretos e sensíveis. Tendo nascido da confluência entre a poesia coral, síntese entre o canto e a dança, e a epopeia, a tragédia apresenta também uma duplicidade temporal, à medida que seus heróis são representados do ponto de vista da *pólis*. Em “A Tragédia como forma de pensar”, o helenista retoma a relevância política do coro, pois, em sua função de explicitar os valores cívicos, corporificando cidadãos ou personagens míticas como as Erínies nas *Euménides* ou as Oceaninas no *Prometeu*, procede na esfera pública ao encômio das virtudes e ao vitupério dos vícios, como na condenação do excesso e da violência, *hýbris* – identificada na cidade democrática à violação da isonomia política –, e no louvor da moderação, *sophrosýne*, vinculada à solidariedade social e aos traços reflexivos da nova dimensão do humano, sendo frequentes no teatro de Êsquilo. Para o autor, “na tragédia antecipa-se a teoria política com a reflexão sobre a distribuição, participação e exercício do poder no horizonte da *pólis*” (p. 98).

Configuram-se na tragédia os fundamentos da teoria política com o imaginário tradicional do pensamento mítico, atestado previamente na épica homérica, de sorte que os tragediógrafos refletem no comportamento dos personagens e no consequente ponto de vista numinoso e divino as condições históricas e políticas atenienses. Nas tragédias de Eurípides, “a narrativa dramática é um ícone diegético da noção mítica de justiça: no entretrecho dramático a justiça se cumpre como consumação dos desígnios divinos” (p. 105). Não se evidencia no texto trágico a cisão iluminista entre o mundo da natureza, ligado à ordem física, e o mundo dos costumes, relativo à ordem política, pois os trágicos compreendem a cosmologia e a política como unidade, aferida na descrição hesiódica da justiça como uma das três *Hórai*. Filhas de Zeus e *Thémis*, as *Hórai* designam as partes do ano, representadas por *Eunómia*, *Díke* e *Eiréne*, relativas à eunomia, entendida como estrita observância à lei, à justiça e à paz. Considerada Deusa, “apreciada e recomendada como traço do comportamento humano, a noção de justiça se associa nas tragédias de Eurípides à noção de Deuses, e em diversos passos se declaram os Deuses justos e defensores dos justos” (p. 119).

Retomando seu paradigma hermenêutico do mito, Torrano preconiza em “A noção mítica de Justiça em Eurípides e Platão” que, “nos *Diálogos* de Platão, a noção filosófica de justiça exhibe traços comuns da paradigmática noção mítica de justiça e esses traços comuns configuram a homologia estrutural entre as noções mítica e filosófica de justiça” (p. 119). O helenista atesta que há, tanto no discurso figurativo arcaico quanto no discurso conceitual clássico, uma dialética conformada na distinção entre diversas modalidades e graus de verdade que dão relevância às cenas de *ágon*, adstritas na exposição da pluralidade de opiniões e na determinação das diferenças, de modo que a forma dialógica empregada por Platão retém os critérios da dialética trágica, fundamentados na argumentação dos litigantes sobre a justiça e a injustiça. A noção platônica de justiça se define nos quadros de uma psicologia ética ligada à alma tripartite, sendo entendida na *República* como o fundamento de três virtudes correlatas à sabedoria, à coragem e à temperança, em que a primeira virtude é a ciência do bem deliberar (na *pólis* reside na classe dirigente e na *psykhé* na parte hegemônica relativa à alma racional); a segunda é a conservação da opinião (na *pólis* se situa na classe guerreira e na *psykhé* na parte irascível); enquanto a terceira virtude, a temperança, é a harmonia e concórdia entre as três classes na cidade e as três partes da alma.

Torrano insere seus estudos sobre Platão no âmbito das Ciências dos Estudos Clássicos, escapando da armadilha de pensar a sua filosofia por categorias modernas de entendimento, já que lhe interessa compreender as permanências e continuidades do pensamento mítico no período clássico, o modo pelo qual o filósofo configura, para a época, noções arcaicas da épica e da poesia, dando-lhes uma fisionomia conceitual. Escrutinando o estatuto ontológico e epistemológico da linguagem em formas literárias distintas, o helenista demonstra, em “A Retórica entre o Mito e a Filosofia: a associação da Justiça, Belo e Bom em Hesíodo e em Platão”, o nexos necessário entre ser, verdade e conhecimento. No próêmio da *Teogonia*, as Musas se mostram como senhoras de “revelações” (*alethéa*) e de “mentiras símeis aos fatos” (*pseudéa...etýmoin homoíá*), entendendo-se por *alethéa* uma modalidade de verdade, que se revela nas palavras, constituindo uma lítotes relativa à mãe das Musas, “Memória” (*Mnemosýne*), que as gerou para serem “esquecimento de males e pausa de aflições” (v. 53-55), enquanto no próêmio d’*Os Trabalhos e os Dias*, o interlocutor não nomeado é conclamado a “dar retas sentenças com justiça” (*díkei d’ithýne thémistas*) e o sujeito em primeira pessoa se propõe a dizer “os fatos” (*etétyma*) (v. 10). Para o autor, o verso inicial da *Teogonia* assinala a indistinção entre as vozes média e passiva do verbo subjuntivo exortativo *arkhómetha*, conjugando o cantor e seus ouvintes sob a sublime regência das Musas, designadas no complemento verbal *Mousáon* como o princípio inaugural e dirigente do canto, tornando-os, pela divina presença, os coenunciadores e destinatários do canto.

Nos *Diálogos* platônicos, particularmente no *Górgias* e no *Fedro*, que tratam do mau e do bom uso da retórica, comprova-se a transposição da componente estrutural do pensamento mítico referente à “afinidade necessária entre o sujeito e o objeto do conhecimento para que o

conhecimento seja possível” (p. 129). Concedendo primazia ao *elénkhos* socrático, correlato ao método refutativo, o primeiro diálogo põe em cena a força argumentativa de Sócrates, inquirindo Górgias sobre o poder de sua arte, que é a retórica, cuja capacidade consiste em persuadir pelo discurso os juízes no tribunal, os conselheiros no Conselho, os membros da Assembleia na Assembleia e em toda a reunião que seja uma reunião política, dando a ver que a *tékhne rethorikés* se vincula não à posse de certa ciência, mas à anuência da crença, adversa ao conhecimento. Da contenda argumentativa, Sócrates aduz que “a retórica é o simulacro de uma parte da política” que, confinada no âmbito da aparência e da opinião, revela-se ocupação destituída de conhecimento e de arte, congênere à culinária, cosmética e sofística. Se a legislação e a justiça são respectivamente a arte reguladora e a corretora da saúde da alma, a sofística e a retórica constituem seus simulacros, pois visam ao agradável, desprezando o melhor, associado, na saúde do corpo, à medicina e à ginástica. Não obstante, no segundo diálogo citado, há a reversão da noção sinistra da retórica pela noção destra, pois “no *Górgias*, a crítica vê a retórica pelo lado esquerdo, como uma atividade rotineira, sem conhecimento do justo, do belo e do bem; no *Fedro*, a crítica vê a retórica do lado direito, como parte integrante da ciência dialética” (p. 136).

Preconizando a arte retórica por seu vínculo não com o verossímil, mas com o verdadeiro, o *Fedro* possibilita a Torrano a demonstração evidente de seu paradigma hermenêutico relativo à afinidade entre o âmbito divino e o humano e o nexos iniludível entre conhecimento, verdade e ser, uma vez que, no diálogo homônimo, Sócrates visa superar a concepção gorgiana da retórica propugnada por Fedro, conforme a qual ela privilegia a persuasão e a *dóxa* e não o conhecimento. Tendo realizado a palinódia do amor ante o discurso de Lísias proferido por Fedro, ressaltando o caráter encomiástico da loucura amorosa, Sócrates minudencia os dois critérios precípuos à compleição do discurso retórico adequado, aproximando-o da ciência dialética, correlatos à sinopse e à divisão por formas, porquanto o bom orador requer a habilidade dessas operações. A concepção reta da retórica como dialética a converte numa espécie de psicagogia, entendendo-a como arte condutora de almas, exercida não somente em assembleias, tribunais e conselhos, reuniões de caráter público e político, mas também em reuniões particulares, onde se deve buscar a justa consonância entre os gêneros de discursos e os gêneros de alma, pois “a dialética dá ao orador o poder de reconhecer a tipologia de cada ouvinte e assim escolher o tipo de discurso pelo qual em cada caso o ouvinte se deixaria persuadir” (p. 142). Ressalta-se a necessária congeneridade, registrada na poesia de Hesíodo, entre a presença numinosa dos Deuses e os seus respectivos interlocutores para a consecução do discurso retórico, porque se devem privilegiar as sucessivas manifestações dos Deuses em seus ouvintes e em seus comportamentos.

Estudando a permanência e conseqüente transformação do pensamento mítico no horizonte filosófico de Platão, Torrano examina em “A última defesa de Sócrates – o corpo como metonímia do sensível” o elogio socrático da filosofia e seu liame com o saber arcaico mediante sua defesa, aferida em quatro diálogos conspícuos: *Apologia*, *Górgias*, *Críton* e *Fédon*,

nos quais se aduz seu exercício para a morte devido o louvor da justiça em face dos atos iníquos e injustos perpetrados pelo mau uso do poder e da retórica. No cenário da temporalidade dramática dos *Diálogos*, a defesa de *Górgias* antecipa a da *Apologia*, “pois neste diálogo extremo de Sócrates com o tribunal dos heliastas, Sócrates numa prolepse retórica perante os juízes retoma quase os mesmos termos da acusação já feita antes por Cálicles no *Górgias*” (p. 143). Constitui tópico fundante dos *Diálogos* a hipótese de que o corpo (*sôma*) é o sepulcro (*sêma*) da alma, sendo discriminado no *Fédon*, onde o filósofo se prepara, tendo sido condenado pelo tribunal ateniense, para a morte. O preceito órfico da *meléte thanátou*, defendido por Sócrates, enseja a noção precípua para a tradição filosófica da purificação (*kathársis*) da alma em relação ao corpo, pois, apartada das cadeias e dos prazeres corpóreos e se concentrando em si mesma, apreende os inteligíveis como o justo, o belo e o bom em si, tornando-se, para o helenista, manifesta a identificação do corpo com o âmbito do sensível, de que se torna o corpo como metonímia, por oposição ao inteligível.

Retomando seu modelo hermenêutico detalhado ao longo dos ensaios, o autor propõe que a apropriação das noções míticas de Hades e de Deuses para assinalar o âmbito do inteligível é expressa no argumento do parentesco entre as ideias e a alma, considerando-se que a descrição socrática das ideias remete aos epítetos tradicionais atribuídos aos Deuses na épica homérica e nos poemas de Hesíodo, exemplificados por “o que sempre existe” (*aei ón*), “o que nunca morre” (*athánaton*), “o divino” (*tò theíon*), de modo que, no *Fédon*, “a morte se torna metáfora do conhecimento, o corpo se torna metonímia do sensível, o Hades se entende como metáfora do inteligível e os Deuses se entendem como antonomásia das formas inteligíveis” (p. 151). Essa tessitura que funde mitopoese e ontologia tem sua formulação epistemológica na renomada imagem da linha no livro VI d’*A República*, na qual Sócrates descreve a dialética ascendente relativa à segunda seção das coisas inteligíveis, apreendidas sem a ajuda do sensível, mas com o auxílio apenas do intelecto, que, percorrendo as ideias, almeja o princípio não hipotético e súpero, associado à ideia e poder do Bem, causa de todas as ideias.

Desde o ensaio de Adorno e Horkheimer sobre o conceito de Esclarecimento, em que Ulisses é descrito como o protótipo do homem burguês, a dialética entre mito e racionalidade se impõe como uma das questões filosóficas fundamentais da contemporaneidade, permanentemente ameaçada pelo eclipse do entendimento. A atividade acadêmica e intelectual de Jaa Torrano, abrangendo sua docência, sua produção ensaística e suas notáveis traduções, inscreve-se no horizonte profícuo de aprimoramento e crítica interna de nossas categorias de pensamento, revelando o nexos primacial entre o mítico e o racional, o político e o cultural, o retórico e o epistêmico, do qual *Mito e imagens míticas* constitui a sua admirável compleição.

