

DOI 10.11606/ISSN.2358-3150

# LETRAS CLÁSSICAS

18.2

Teatro

Adriane S. Duarte (org.)

Uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.



2014



USP – UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Marco Antonio Zago

Vice-reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

FFLCH – FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Profª. Drª. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Vice-diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

DLCV – DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Chefe: Profª. Drª. Marli Quadros Leite

PPGLC – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

Coordenadora: Profª. Drª. Elaine Christine Sartorelli

LETRAS CLÁSSICAS	ISSN 2358-3150 (on-line) ISSN 1516-4586 (impressa)
EDITORIA	Paulo Martins (Editor) Alexandre Pinheiro Hasegawa (Co-editor) José Marcos de Macedo (Co-editor) Lucas Consolin Dezotti (Editor executivo)
COMISSÃO EDITORIAL	Andre Malta Campos Alexandre Pinheiro Hasegawa José Marcos de Macedo Paulo Martins
CONSELHO EDITORIAL	Carlos Lévy (U. Paris IV / França) Donaldo Schuler (UFRGS) Elizabeth de Del Sastre (UBA / Argentina) Fábio Favarsani (UFOP) Francisco Marshall (UFRGS) Hector Benoit (UNICAMP) Henrique Cairus (UFRJ) Jacyntho Lins Brandão (UFMG) João Batista Toledo Prado (UNESP) Joaquim Brasil Fontes (UNICAMP) Paula da Cunha Corrêa (USP) Paulo Martins (USP) William Fitzgerald (King's College London)
ENDEREÇO	<b>Comissão Editorial</b> LETRAS CLÁSSICAS (FFLCH/USP) Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, 2º andar, sala 4 Cidade Universitária – São Paulo/SP – Brasil 05508-010
TELEFONE	(00-55-11) 3031-2330
FAX	(00-55-11) 3091-5035
SITE	<a href="http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas">http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas</a>

Copyright 2016 © by autores.

Proibida a reprodução parcial ou integral, desta obra, por qualquer meio eletrônico, mecânico, inclusive por processo xerográfico, sem permissão expressa do editor (Lei no. 9.610, de 19.02.98).

**Serviço de Biblioteca e Documentação da FFLCH/USP**

Letras clássicas / Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos. / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Universidade de São Paulo. — n.1 (1997)–. — São Paulo: FFLCH / USP, 1997–

Semestral  
ISSN 2358-3150 (on-line)  
ISSN 1516-4586 (impressa)

1. Literatura grega 2. Literatura latina 3. Língua grega 4. Língua latina 5. Oratória grega 6. Oratória latina 7. Filosofia grega 8. Filosofia Latina

CDD 880

# ADIVINHAÇÃO E PODER NAS COÉFORAS DE ÉSQUILO

BEATRIZ DE PAOLI\*

Universidade Federal do Rio de Janeiro

*Resumo.* O sonho profético de Clitemnestra e o oráculo de Apolo desempenham, inevitavelmente, um papel de grande importância na trama das *Coéforas* de Ésquilo. Neste artigo, vê-se como estes e outros sinais igualmente pertencentes ao âmbito da arte divinatória, além de contribuírem significativamente para o desenvolvimento da ação trágica, permitem que se vislumbrem os designios dos deuses e, dessa forma, mais bem se compreendam os pontos de vista humano e divino, bem como as relações que se estabelecem – particularmente as que dizem respeito ao exercício do poder – entre as personagens mortais e divinas desta segunda peça da trilogia esquiliana.

*Palavras-chave.* Tragédia grega; Ésquilo; adivinhação; poder; *Coéforas*.

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v18i2p3-15

AS COÉFORAS COMPÕEM A SEGUNDA PARTE DA *ORESTEIA*, A TRILOGIA COM QUE Ésquilo conquistou o primeiro prêmio em 458 a.C. Sendo precedida pela tragédia *Agamêmnon* e sucedida pelas *Eumênides*, a ação se inicia anos após o assassinato de Agamêmnon por sua esposa Clitemnestra e o amante desta, Egisto, e tem por tema a vingança de sua morte pelas mãos de seus filhos Orestes e Electra, vingança esta ordenada pelo oráculo de Apolo em Delfos.

Os últimos versos da tragédia *Agamêmnon* são ditos por Clitemnestra a Egisto, quem, no êxodo, discute com o Coro de anciãos e ameaça puni-los por suas palavras insolentes. A rainha, tentando aplacar a contenda, diz a seu companheiro: “Não cuides mais destes vãos latidos. Eu / e tu no poder bem disporemos do palácio” (Ag. 1672–3).

De fato, Clitemnestra e Egisto tomaram o poder e dispuseram do palácio como bem lhes aproube. Há porém uma ironia nesses últimos versos: o que Clitemnestra despreza como “vãos latidos” são os votos por parte do Coro de que Orestes, auxiliado pelo Nume, regresse e obtenha sucesso ao matar os assassinos de Agamêmnon. Ora, esses votos são pronunciados pelo Coro, que é composto de anciãos argivos cujo coração é

\* Doutora em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (2015).

\*\* Artigo recebido em 25.set.2015 e aceito para publicação em 14.dez.2015.

acertadamente descrito como “vaticinante” (*kardías teraskópou*, Ag. 977). Trata-se, portanto, da expressão de um voto que é ao mesmo tempo um vaticínio. Ecoam, além disso, nessas palavras do Coro as predições da profetisa Cassandra, a qual, no quarto episódio do *Agamêmnon*, prenunciou claramente o retorno de Orestes:

um outro punidor por nós há de vir,  
 matricida rebento, vingador do pai.  
 Exilado errante estranho a esta terra  
 voltará para coroar a ruína dos seus.  
 Há de conduzi-lo o pai supino em jazigo.  
 (Ag. 1280–84)<sup>1</sup>

O fragmentário prólogo das *Coéforas* inicia-se com a presença em cena de Orestes, que retorna enfim à sua terra pátria, em obediência ao oráculo apolíneo. A sua simples presença, o próprio fato de ali encontrar-se presente, converte-se em um indício de que começa a se cumprir aquilo que Cassandra e o Coro de anciãos prenunciaram no *Agamêmnon* e que Apolo determinou em sua sede oracular, como será em breve relatado por Orestes. Sua presença reveste-se, pois, de um caráter numinoso, uma vez que ela põe em ação o cumprimento de um destino a que, por desígnios divinos, o palácio dos Atridas está fadado.

Junto ao túmulo de seu falecido pai, Orestes pede a Hermes Ctônio que seja seu salvador e aliado na tarefa que se lhe impõe: vingar a morte de Agamêmnon e recuperar o poder de sua pátria, ora nas mãos de Clitemnestra e Egisto. Tendo sido exilado de sua terra pelos usurpadores do poder real, Orestes lamenta o fato de não poder ter estado presente quando da morte de seu querido pai, motivo pelo qual lhe dedica agora uma mecha de seus cabelos, um sinal concreto de sua numinosa presença em solo pátrio.

Nesse momento, Orestes avista um grupo de mulheres vestidas de preto – entre as quais distingue, por sua dor, a presença de sua irmã – trazendo libações funerárias ao túmulo de Agamêmnon. Ante essa visão inusitada, Orestes suplica a Zeus que, sendo para ele um aliado, conceda-lhe punir a morte de seu pai. E, assim, juntamente com Pílates, o silencioso amigo que lhe acompanha, afasta-se para informar-se melhor sobre essa procissão de mulheres.

No párodo, o Coro, composto de mulheres cativas, enuncia o motivo pelo qual veio ao túmulo do falecido rei portar-lhe libações fúnebres:

<sup>1</sup> Todas as citações da *Oresteia* correspondem à tradução de Jaa Torrano (2004).

Claro, arrepiante, no palácio,  
 O Adivinho de sonho, tirando sono, a respirar rancor,  
 alta noite, no recôndito, bramiu  
 um grito terrísono,  
 grave ao reboar  
 nos aposentos femininos.  
 Os intérpretes deste sonho  
 garantidos pelo Deus bramiram  
 que os íferos irados repreendem  
 os que mataram e lhes têm rancor.  
 (Co. 32-41)

O “Adivinho de sonho” (*oneirómantis*, Co. 33) a que se alude é muito possivelmente Apolo, deus patrono da adivinhação, tal como o sugere uma notação marginal a esse trecho do texto, comumente suprimida pelos editores, em que aparece a palavra *Phoibos*. Assim, o deus adivinho, mediante um sonho profético, desperta já tarde da noite a rainha. De seus aposentos, Clitemnestra lança um terrível grito de terror que ecoa pelo palácio. Os intérpretes de sonhos (*kritai oneirátōn*, Co. 38) do palácio são consultados e chegam à conclusão de que os mortos se ressentem dos que os assassinaram.

Por isso, a rainha – que, ironicamente, no *Agamêmnon*, desprezara as visões vistas em sonho ao dizer que acreditar nelas seria como ter “a opinião de dormente espírito” (Ag. 275) –, tendo acatado a interpretação que lhe foi dada, envia as libações ao túmulo do marido, numa tentativa de, por meio dessas oferendas fúnebres, apaziguar o rancor dos mortos e contornar, assim, o destino adverso prenunciado em seu sonho. Ainda que neste momento não se conheçam as imagens vistas em sonho por Clitemnestra, na ação apotropaica que o seguiu se deixa entrever seu aspecto claramente funesto.

No primeiro episódio, diante do túmulo do pai, Electra consulta o Coro a respeito de que palavras pronunciar no momento de verter as libações enviadas por sua mãe. O Coro sugere que ela se aproprie das oferendas e as verta em seu próprio nome, subvertendo o propósito pelo qual a rainha as enviou, de modo a adequá-las aos seus próprios interesses. É interessante observar que Electra utiliza o termo “sedição” (*stásei*, Co. 114) para descrever essa inversão de propósito das libações enviadas pela rainha.

Ora, como relata ao invocar o pai, Electra encontra-se em uma terrível situação: ela vive como uma escrava em seu palácio e seu irmão Orestes foi banido do país e das riquezas paternas, das quais unicamente desfrutaram os assassinos usurpadores do trono. Assim, ao poder da autoridade dos que agora reinam Electra contrapõe o poder das palavras e verte as libações fúnebres suplicando ao pai que propicie o retorno de Orestes e, para os inimigos de Agamêmnon, pede que com justiça sejam mortos pelas mãos de seu vingador.

Essa súplica pela morte de Clitemnestra e Egisto, feita em meio a um ritual fúnebre, cuja solenidade é sublinhada pelo Coro ao dizer que respeita como um altar o túmulo de Agamêmnon (Co. 106), converte-se, dessa forma, em uma maldição. A palavra imprecatória, como observa Vernant (2005, 76), “inscreve no ser, de antemão e para sempre, o que é enunciado por ela”. Trata-se assim de uma palavra que tem uma força profética, pois ela enuncia um destino, mediante o qual se revela um desígnio divino. Sendo assim, a “ruim praga” (*tês kakês arás*, Co. 146) pronunciada por Electra converte-se em mais um indício a prenunciar a morte de Clitemnestra e de Egisto.

Após o derramamento das libações acompanhado do lamento do Coro, que reitera a súplica por retaliação à morte do rei, Electra vê sobre o túmulo do pai uma mecha de cabelos, em cuja semelhança com os seus próprios cabelos repousa a esperança de que pertença a Orestes. Tal esperança, no entanto, está crivada pela dúvida, dada a impossibilidade de sabê-lo com certeza. A mesma dúvida se impõe ao espírito de Electra quando ela descobre pegadas no chão que, quando comparadas, revelam-se similares às suas próprias. A impossibilidade de saber se a mecha de cabelos e as pegadas são indícios fidedignos da presença de seu irmão em terra pátria, exasperam Electra de tal modo que ela invoca os deuses, pois só estes poderiam, com seu conhecimento, propiciar-lhe a serenidade advinda da certeza.

Orestes, que a tudo observara, finalmente se revela à irmã. Os irmãos, há muito afastados pelo decreto daqueles que exercem o poder no palácio, finalmente se reencontram. Trata-se de um acontecimento auspicioso. As preces de Electra foram já em parte prontamente atendidas: Orestes está de volta para retomar o poder que lhe pertence por direito e punir os assassinos de seu pai.

O Coro, porém, pede que os irmãos silenciem, por temer que, descoberto o retorno de Orestes pelos atuais senhores do palácio, frustrem-se o desejo e a possibilidade de vingança. Ao temor do Coro, porém, Orestes contrapõe a confiança no poder do “oráculo plenipotente de Lóxias” (Co. 269–70), que ele afirma não haver de traí-lo.

Embora Orestes não reproduza as palavras oraculares de Apolo, pode-se perceber que se trata de um oráculo que, além de eloquente, é bastante claro, como o sugere o entendimento que dele tem o seu destinatário ao relatá-lo.

Ora, uma das características dos oráculos pítios é justamente a obscuridade, a ambiguidade e, por isso, a dificuldade que se tem de interpretá-los. Tal característica é tradicionalmente conhecida, como o revela a etimologia popular que associa o epíteto de Apolo “Lóxias” com o adjetivo “oblíquo” (*loxós*). Essa obliquidade dos oráculos do deus decorre do fato de estes serem a expressão de um ponto de vista divino, onisciente, cujo

sentido escapa ao homem, confinado como está ao ponto de vista limitado por sua finitude humana.

Nas *Coéforas*, porém, não há nada mais claro do que esse oráculo de Apolo, como o atestam as palavras de Orestes: ele deve punir os assassinos de seu pai “dando-lhes por sua vez a mesma morte” (Co. 274). Caso não o faça, pagará essa desobediência com sua própria vida, padecendo de incontáveis males a que o sujeitarão as Erínies vingadoras do sangue paterno: as doenças, o pavor noturno, o exílio, o banimento do convívio social, a desonra, a falta de amigos e uma morte ruínosa.

É interessante observar essa clareza do oráculo pítio tendo em perspectiva não somente a tragédia na qual este sinal divinatório se insere, mas toda a trilogia. O que se observa, dentro dessa perspectiva maior, é que existe um movimento descendente no que diz respeito à ambiguidade e à complexidade dos sinais divinatórios na *Oresteia*. Assim, no párodo do *Agamêmnon*, o auspício das aves, que prenuncia tanto o sacrifício de Ifigênia quanto a morte de Agamêmnon, acontecimento central para a tragédia, é de uma complexidade assombrosa e, por essa mesma razão, não apenas difícil de interpretar, mas também aberto a múltiplas interpretações. Nas *Coéforas*, por sua vez, o oráculo de Apolo e o sonho de Clitemnestra, que profetizam a morte desta e de Egisto, são, comparativamente, muitíssimo mais dóceis à interpretação e, por isso mesmo, muito mais unívocos em seu sentido numinoso. Já nas *Eumênides*, eliminam-se quaisquer intermediários e, portanto, qualquer necessidade de interpretação, pois são as Erínies, *in persona*, que declaram textualmente o que há de acontecer: elas perseguirão Orestes a todo custo.

Após o canto fúnebre, Orestes e Electra prosseguem em suas súplicas, pedindo ao pai que lhes conceda o poder do palácio e que vigie Orestes na batalha a que ele está a ponto de travar. Lembrando-lhe das injúrias sofridas – o banho, a rede, o dolo –atiçam-lhe a cólera e intentam fazê-lo despertar. As pungentes invocações que se seguem atingem um clímax do qual se poderia esperar que o espectro de Agamêmnon, assim como o de Dario nos *Persas*, emergisse de seu túmulo.

O Coro então considera terminado o momento das súplicas, sugerindo a Orestes que, estando agora disposto a agir, avance de outra forma na realização de seus propósitos, pondo em movimento o destino fatídico traçado para seus inimigos pelo oráculo de Apolo.

Nesse momento, Orestes manifesta ao Coro o desejo de saber por que motivo a rainha, tantos anos depois do assassinio de Agamêmnon, ordena que sejam enviadas oferendas fúnebres a seu túmulo, oferendas estas desproporcionais, segundo Orestes, à falta cometida.

Por ter presenciado o acontecimento, o Coro pode lhe esclarecer: a rainha assim o fez por causa de um sonho terrível que, juntamente com

o terror por este provocado, despertou-a no meio da noite. Lançando um grito de pavor, os servos do palácio acorreram. E assim enviou as libações fúnebres “esperando o remédio cortar as dores” (Co. 539).

Na esticomitia que se segue entre o Coro e Orestes, o conteúdo do sonho da rainha é revelado:

- Co. Pareceu-lhe parir serpente, ela mesma fala.  
 OR. E aonde vai terminar e concluir a fala?  
 Co. Atou com faixas como a uma criança.  
 OR. E que nutria o recém-nascido monstro?  
 Co. Ela mesma lhe deu o seio no sonho.  
 OR. E como ficou ileso o úbere sob o horror?  
 Co. Sorveram-se com leite coágulos de sangue.  
 (Co. 527–33)

No párodo, o sonho de Clitemnestra é mencionado, mas somente é revelada a interpretação que dele fizeram os seus intérpretes: a de que os mortos se ressentem contra aqueles que os mataram. Trata-se inegavelmente de um sinal numinoso: o sonho é descrito como uma espécie de epifania de Apolo dentro dos aposentos femininos do palácio. No entanto, o seu aspecto profético só é claramente revelado quando Orestes, tomando conhecimento das imagens que o compõem, interpreta-o prontamente como um sinal divino a prenunciar a morte de Clitemnestra. A saber:

Interpreto-o de modo a ser congruente:  
 se surgiu do mesmo lugar que eu  
 a serpente e enfaixada como criança  
 abocanhava o seio que me nutriu  
 e mesclou leite a coágulos de sangue  
 e ela apavorada pranteava este mal,  
 porque nutriu hórrido prodígio, deve  
 ter morte violenta e tornado serpente  
 eu mato-a – como conta este sonho.  
 (Co. 542–50)

Uma vez que a serpente é tradicionalmente associada aos mortos e às potestades dos inferos, na imagem da serpente que fere o úbere do qual se alimenta vêem-se configurados a ira dos inferos e o rancor dos mortos pelos seus matadores. A serpente é então o falecido rei Agamêmnon, cuja cólera, assim manifesta em sonhos, os intérpretes do sonho do palácio recomendaram que se tentasse apaziguar com libações fúnebres vertidas sobre seu túmulo.

No entanto, o que os intérpretes e a própria Clitemnestra parecem não ter percebido é que essa serpente é também Orestes. Esse é o elemento-chave que apenas Orestes, descrito pelo Coro como “perito em prodígios”

(*teraskópon*, Co. 551), consegue vislumbrar. Clitemnestra dá à luz uma serpente assim como deu à luz Orestes. Ela envolve a serpente em faixas, tal como o fez com o pequeno Orestes. Para alimentar o mostro, Clitemnestra oferece o alimento de seus seios, exatamente como o fizera com Orestes. A serpente, porém, fere a rainha, causando-lhe dor e horror ao mesmo tempo e nisso Orestes vê o prenúncio de que também ele, tornado serpente, há de lhe causar um mal maior: a morte. Clitemnestra só perceberá o verdadeiro sentido de seu sonho tarde demais: ante a ineludível iminência de sua morte, a rainha exclama: “Ai de mim, esta serpente pari e nutri: / era muito adivinho o pavor dos sonhos” (Co. 928–9).

Assim identificado com esse animal que tem um forte sentido cônico, será, portanto, através de Orestes que o rancor do morto e das potestades infernais irá se manifestar, do mesmo modo como, no *Agamêmnon*, através da ação criminosa da rainha se manifestou o terrível nume que habita o palácio dos Atridas (Ag. 1497–504).

Deve-se considerar, contudo, que o oráculo de Apolo ordenou que Orestes punisse os assassinos de seu pai “dando-lhes por sua vez a mesma morte” (Co. 274). Essa morte foi caracterizada pelo dolo. Embora Clitemnestra, no *Agamêmnon*, nunca utilize esse termo para falar de seu crime, na descrição que ela faz deste se deixa entrever seu caráter doloso: ela envolveu Agamêmnon com palavras e atitudes amigáveis, com as quais mascarou seus verdadeiros sentimentos, sua relação adúltera e os reais motivos da ausência de Orestes, e, aproveitando-se do momento em que o marido estava no banho, ou seja, indefeso, imobilizou-o com uma rede antes de lhe desferir os golpes fatais. Dessa forma, também deverá ser caracterizada pelo dolo a morte de Clitemnestra e de Egisto, pois só assim Orestes estaria cumprindo as ordens de Apolo de que os culpados devem sofrer “a mesma morte” (Co. 274).

Essa exigência de paridade entre ambas as mortes é ressaltada por Orestes quando o Coro lhe pergunta o que hão de fazer para executar o matricídio prenunciado no sonho da rainha. Orestes pede que Electra entre no palácio e o Coro oculte o plano que a seguir lhes será revelado, “para que os dolosos matadores do bravo/ com dolo sejam pegos e no mesmo laço / morram” (Co. 556–8). Isso, Orestes reafirma, “também proclamou Lóxias / rei Apolo, adivinho sem mentira antes” (Co. 558–9). Será assim de forma dolosa que Clitemnestra e Egisto hão de perecer: disfarçados de estrangeiros da Fócida, Orestes e Pílates chegarão ao palácio sob o pretexto de trazer a notícia da morte de Orestes, que, assim introduzido no palácio, matará a ambos.

A capacidade interpretativa de Orestes, como se mencionou, é digna de consideração do Coro, que exclama: “Elejo-te por isto perito em prodí-

gio" (Co. 551). O termo "perito em prodígio" (*teraskópon*, Co. 551) associa Orestes a outros personagens da trilogia que também possuem, com maior ou menor extensão, conhecimento divinatório: Calcas, que, após ver o auspício das aves, "disse o vaticínio" (*teráizōn*, Ag. 125); o Coro, cujos pressentimentos são frutos de um coração "vaticinante" (*kardías teraskópou*, Ag. 977); Cassandra, a quem, depois de morta, Clitemnestra se refere, entre outros atributos menos elogiosos, como "adivinha" (*teraskópos*, Ag. 1440); e por fim o próprio deus Apolo, que, dentre as qualidades que lhe são atribuídas pela Pítia nas *Eumênides*, está a de "intérprete de signos" (*teraskópos*, Eu. 62). Orestes, no entanto, não se associa a esses personagens apenas por sua habilidade em interpretar o sonho de Clitemnestra, mas também pelo fato de, tendo sido o destinatário de um oráculo pítio, possuir conhecimento dos desígnios divinos.

Contudo, Orestes, ao mesmo tempo em que figura como um exímio intérprete de sinais divinatórios, também figura como aquele que os cumpre. É por meio dele que se cumprem a profecia que Cassandra fizera no *Agamêmnon*, as preces e as imprecações de Electra, o oráculo de Apolo, o sonho profético de Clitemnestra e todo e qualquer sinal divinatório que, em maior ou menor grau, nesta ou na tragédia anterior, apontam na direção da morte dos assassinos de Agamêmnon.

O sonho profético de Clitemnestra parece ser assim o último sinal numinoso de que Orestes necessitava para pôr em ação seus intentos, de modo que, após interpretá-lo, Orestes instrui Electra a recolher-se ao palácio e confia ao Coro o que pretende fazer a seguir.

Orestes, no segundo episódio, chega então às portas do palácio, sendo recebido primeiramente por um servo e a seguir pela própria Clitemnestra. Ele se apresenta como um dauliense que, vindo da Fócida e prestando um favor a um desconhecido chamado Estrófilo, traz a notícia da morte de Orestes e indaga a respeito do destino que se deve dar às cinzas do falecido. A rainha, mantendo as aparências, deplora a morte do filho, que considera ser mais uma realização funesta da maldição lançada por Tiestes sobre o palácio (Co. 692). Estando longe, supunha-se que Orestes estaria mais seguro. No entanto, a notícia de sua morte, em que se cumpre a maldição, destrói a esperança de que estaria curado esse "maligno delírio" (Co. 699).

Se, por um lado, a notícia da morte de Orestes e a reação de Clitemnestra são falsas, a conclusão a que ela chega em seu discurso é, por outro lado, bastante verdadeira: não está curado o "maligno delírio" que atinge o palácio. O que a rainha não sabe, contudo, é que o sinal numinoso a indicar o cumprimento da maldição não é a morte de Orestes, inverídica, mas a sua própria morte. E assim, sem o saber, Clitemnestra introduz no palácio aquele que há de matá-la em breve.

O Coro, ante tais circunstâncias e aconselhado como fora a “dizer o oportuno” (Co. 582), evoca a senhora Terra e a senhora orla da tumba de Agamêmnon, para que a persuasão dolosa e Hermes noturno se manifestem e assegurem a execução da vingança de Orestes.

Nesse momento, o Coro avista Cilissa, a ama de Orestes, saindo do palácio em prantos. Questionada, a ama explica que Clitemnestra lhe ordenou chamar Egisto para se inteirar e procurar saber mais da notícia trazida pelos estrangeiros. Ao luto fingido de Clitemnestra e à alegria que sentirá Egisto ao saber da morte de Orestes, a ama contrapõe sua dor e seu luto verdadeiros, rememorando as fadigas e os cuidados que teve ao criá-lo. A sua descrição de como o pequeno bebê, enrolado em suas faixas, tal como um animalzinho, deve ser nutrido, evoca as imagens do sonho profético de Clitemnestra, prestes a ser realizado.

O Coro, então, pede-lhe que, mudando seu estado de ânimo, transmita, contrariamente ao que lhe fora ordenado, a mensagem de que Egisto deve vir desacompanhado de lanceiros ao palácio. Ao estranhamento da ama o Coro responde que Zeus pode transformar os atuais males em alegrias e, quanto a Orestes estar morto, somente um “mau adivinho diria isso” (Co. 777). E assim, sem lhe entregar maiores informações, convence a ama a aquiescer a seu pedido.

No segundo estásimo, o Coro dirige suas preces aos deuses e, no terceiro episódio, Egisto entra em cena, dizendo ter vindo informar-se acerca da notícia trazida pelos hóspedes, cuja veracidade, uma vez comprovada, tornar-se-ia um terrível acontecimento para o palácio. Do mesmo modo que Clitemnestra fizera, Egisto discursa com o intuito de manter as aparências, não revelando o quão propícia seria a morte de Orestes a seus interesses.

O Coro, então, instiga-o a entrar no palácio e a informar-se diretamente com os portadores da notícia. E assim Egisto, ironicamente dizendo como os hóspedes “não enganariam um espírito perspicaz” (Co. 854), é enganado e entra no palácio para morrer.

Após uma breve evocação a Zeus e aos deuses, o Coro ouve gemidos advindos do palácio e afasta-se, temeroso de que alguma acusação recaia sobre si. Em seguida, um servo anuncia a morte de Egisto e, atordoado, pergunta pela rainha, cujo pescoço ele crê já estar próximo da navalha. Clitemnestra logo surge, indagando o motivo da gritaria, ao que o servo, atônito, responde de forma enigmática: “Digo que os mortos matam o vivo” (Co. 886). O sentido desse enigma é imediatamente percebido pela rainha, que exclama: “Perecemos por dolo como matamos” (Co. 888), exatamente como ordenara Apolo em sua sede oracular.

Assim confrontada com seu infortúnio, a rainha pede que lhe dêem um machado. Mas, com a chegada de Orestes, dizendo-lhe estar à sua pro-

cura, e com a visão do cadáver de seu querido Egisto, só há uma arma de que Clitemnestra realmente dispõe: apelar para o sentimento e o dever filial de Orestes. Assim, a rainha lhe mostra o seio nu, suplicando-lhe:

Para, filho, e respeita, criança, este  
seio em que muitas vezes já sonolento  
sugaste com as gengivas nutriente leite.  
(Co. 896-8)

A visão do seio materno é uma visão encantatória, uma vez que paralisa imediatamente Orestes. E, como se respondesse ao poder das palavras que designam os laços parentais entre si – Clitemnestra chama-o “filho”, “criança” –, Orestes pela primeira e única vez durante a cena do matricídio usa o termo “mãe” referido à Clitemnestra, quando, voltando-se para Píades, pergunta o que deve fazer, pois teme “matar a mãe” (Co. 899).

Píades permaneceu em silêncio durante toda a tragédia e, por assim ter permanecido, quando ele finalmente fala, suas palavras adquirem uma especial dimensão dramática. Assim, ao advertir o amigo da obediência que ele deve ao deus adivinho, é como se o próprio Apolo se manifestasse mediante suas palavras:

Onde no porvir os vaticínios de Lóxias  
dados em Delfos e os fiéis juramentos?  
Tem por hostis a todos mas não aos Deuses.  
(Co. 900-2)

A fala de Píades, que, como uma manifestação de Apolo, constitui um sinal numinoso, tem o poder de quebrar o fascínio da imagem do seio materno e das palavras de Clitemnestra que remetem à estreita consanguinidade entre ambos e de libertar, assim, Orestes dessa dimensão tão humana na qual ele se viu subitamente enredado.

Orestes decide-se então obedecer às palavras oraculares de Apolo, sobrepondo, dessa forma, o dever para com o deus ao dever filial, visto que, como lhe advertira Píades, deve-se temer, sobretudo, o poder dos deuses. Imbuído dessa convicção, Orestes não se deixa persuadir pelos argumentos de Clitemnestra.

Diante da inflexibilidade de Orestes, Clitemnestra adverte-o das conseqüências do ato que está prestes a realizar: “Cuidado com rancorosas cadelas da mãe” (Co. 924), renunciando, desse modo, a perseguição de Orestes pelas Erínies. Mas Orestes sabe que, se não cumprir as ordens de Apolo, será perseguido pelas Erínies do pai, tal como o oráculo pítio lhe vaticinara.

Vendo-se vencida, Clitemnestra reconhece como fora profético seu sonho e, ao identificar Orestes com a serpente, interpreta-o agora do mesmo modo que Orestes o fizera. Ela sabe, assim, que essa identificação entre Orestes e a serpente significa a sua morte. E assim se cumprem os desígnios divinos.

O Coro, no terceiro estásimo, celebra o cumprimento da Justiça divina e o palácio, agora liberto de seus usurpadores, pode reerguer-se. No último episódio, Orestes apresenta os cadáveres dos recém-assassinados tiranos do palácio, que, tal como juntos tramaram a morte de Agamêmnon e juntos lhe tomaram o poder, assim também juntos encontraram a morte. E, invocando o Sol como testemunha de que agiu com justiça ao matar a mãe, exhibe a rede maculada de sangue na qual seu pai foi envolvido para ser morto.

Ironicamente, o nume que preside o destino dos Atridas é como uma rede da qual não se pode escapar: a vítima, ao punir o crime de que foi vítima, incorre em uma falta que, por sua vez, também demanda punição. Assim, a vitória que obteve ao vingar o pai é descrita por Orestes como uma “indesejável poluência” (Co. 1017). O Pavor lhe assoma ao coração e, percebendo que a lucidez está prestes a lhe abandonar, volta a reafirmar que matou a mãe justamente e que foi compelido a fazê-lo pelas palavras oraculares de Apolo, para cujo templo, na condição de suplicante, há de se dirigir, tal como lhe instruíra o deus.

O Coro, buscando consolá-lo, diz a Orestes que ele agiu bem libertando a cidade de Argos ao decapitar “as duas serpentes” (Co. 1047). E essas palavras do Coro se concretizam imediatamente: ao nomear as serpentes, elas se tornam presentes à visão de Orestes, que descreve as Erínies como mulheres horrendas, semelhantes a Górgones e com serpentes fazendo as vezes de tranças (Co. 1048–50).

O Coro, não podendo vê-las, tenta interpretar a visão de Orestes como uma perturbação de espírito, fruto das dores e do sangue recente em suas mãos, mas para Orestes trata-se de uma visão objetiva. E essa visão é tão inequívoca em sua objetividade e tão poderosa pelo terror que inspira em Orestes que lhe demanda a partida imediata a Delfos, pois, como afirma o Coro, somente Lóxias poderá livrá-lo desses males.

Ao Coro só resta ponderar sobre a inexorabilidade do destino reservado à estirpe dos Atridas e indagar quando as sucessivas tempestades hão de parar de se abater sobre o palácio:

Primeiro foi a mísera  
devoração de criança.  
Depois a morte do marido,  
trucidado no banho pereceu  
o rei guerreiro dos aqueus.

Agora veio o terceiro salvador  
 ou devo dizer: trespasse?  
 Onde concluirá? Onde repousará  
 adormecida a cólera de Erronia?  
 (Co. 1068-1076)

A conclusão repousa na tragédia seguinte, nas *Eumênides*, com a absolvição de Orestes e a resolução dos conflitos de poder entre as Erínies e Apolo, mediante a intervenção da deusa Atena e a fundação do tribunal do Areópago. Só então Orestes poderá retornar sem mácula à sua terra e ali restabelecer a ordem, exercendo o seu poder de rei, confiante tanto na justiça de Zeus, que se revelou no curso dos acontecimentos, quanto em seus sinais divinos, que se mostraram fidedignos e encontraram também no curso dos acontecimentos a sua realização.

## REFERÊNCIAS

- Aeschylus. 2002. *Choephoroi*. Edited with introduction and commentary by A. F. Garvie. Oxford: Clarendon Press
- Bouché-Leclercq, Auguste. 2003. *Histoire de la Divination dans l'Antiquité*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon.
- Bowden, Hugh. 2005. *Classical Athens and the Delphic Oracle*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ésquilo. 2004. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 3 vols. São Paulo: Iluminuras; FAPESP.
- Ésquilo. 2009. *Tragédias: Os Persas, Os Sete contra Tebas, As Suplicantes, Prometeu Cadeiro*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras.
- Giordano, Manuela. 1999. *La parola efficace – Maledizioni, giuramenti e benedizioni nella Grecia Arcaica*. Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Goward, B. 2004. *Telling Tragedy: Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*. London: Duckworth.
- Johnston, Sarah Iles. 2008. *Ancient Greek Divination*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- O'Neill, K. 1998. "Aeschylus, Homer, and the Serpent at the Breast." *Phoenix* 52(3/4): 216-29.
- Peradotto, John J. 1969. "Cledonomanicy in the *Oresteia*." *AJPh* 90(1):1-21.
- Roberts, Deborah H. 1984. *Apollo and his Oracle in the Oresteia*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Roberts, Deborah H. 1985. "Orestes as fulfillment, *teraskopos*, and *teras* in the *Oresteia*." *AJPh* 106(3):283-97.
- Sommerstein, A. H. 1996. *Aeschylean Tragedy*. Bari: Levante Editori.
- Vernant, J.-P. et al. 1974. *Divination et Rationalité*. Paris: Éditions du Seuil.
- Vernant, J.-P. et P. Vidal-Naquet. 2005. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva.

Vicaire, Paul. 1963. "Pressentiments, présages, prophéties dans le théâtre d'Eschyle." *REG* 76:338–57.

West, M. L. 1990. *Studies in Aeschylus*. Stuttgart: Teubner.

Whallon, William. 1958. "The Serpent at the Breast." *TAPhA* 89:271–75.



*Title.* Divination and power in Aeschylus' *Choephoroi*

*Abstract.* Clytemnestra's prophetic dream and Apollo's oracle undoubtedly perform a role of great importance in Aeschylus' *Choephoroi* plot. In this paper, we will observe how these and other signs equally belonging to divinatory art scope, besides significantly contributing to the tragic action's development, allow us to glimpse the gods' designs and, therefore, to better understand the human and divine points of view, as well as how the relations are established – particularly those that concern the exercise of power – between mortal and divine characters from this second play of the Aeschylean trilogy.

*Keywords.* Greek tragedy; Aeschylus; divination; power; *Choephoroi*.

# A NOÇÃO MÍTICA DE JUSTIÇA NAS RELAÇÕES DE PODER NA TRAGÉDIA IFIGÊNIA EM ÁULIDA DE EURÍPIDES

JAA TORRANO\*

Universidade de São Paulo

*Resumo.* A análise hermenêutica da tragédia *Ifigênia em Áulida* de Eurípides verifica que nas relações de poder confundem-se e distinguem-se quatro pontos de vista substanciados em quatro graus conexos e necessários de verdade, de ser e de conhecimento, descritos como humano, heroico, numinoso e divino. Ao mesmo tempo essa análise nos mostra tanto a dinâmica dessa unidade quádrupla como estrutura básica do teatro de Eurípides quanto as refrações da justiça no interior dessa unidade múltipla.

*Palavras-chave.* Tragédia grega; Eurípides; *Ifigênia em Áulida*; relações de poder.

*D.O.I.* 10.11606/issn.2358-3150.v18i2p16-24

QUE NOÇÃO DE JUSTIÇA NOS REVELAM A PALAVRA *DÍKE* E SEUS DERIVADOS NA TRAGÉDIA *Ifigênia em Áulida* de Eurípides? Como essa noção mítica de justiça se explicita nas relações de poder?

Na tragédia *Ifigênia em Áulida* de Eurípides, a noção de justiça é invocada e reivindicada, descrita com adjetivos e verbos derivados de *díke*, mas essa noção sofre refrações, segundo diversos pontos de vista, correspondentes aos Deuses, aos Numes, aos heróis e aos mortais no horizonte político da *pólis* de Atenas na segunda metade do séc. v a.C.

No prólogo (1–162) no silêncio da noite em Áulida o rei Agamêmnon descreve a sua situação ao velho servo para que este ancião compreenda tanto as causas do infortúnio que aflige o rei quanto o sentido da missão de que o rei o incumba.

Nas palavras de Agamêmnon, as causas do infortúnio têm dupla vertente e remontam por um lado ao juramento dos pretendentes de Helena instituído pelo pai Tindáreo como condição para as núpcias de sua filha Helena (49–70), e por outro lado a Páris, descrito como o “juiz das Deusas” que em retribuição ao seu juízo recebeu Helena por prêmio, e levou-

\* Professor titular de língua grega e literatura grega na Universidade de São Paulo.

\*\* Artigo recebido em 25.set.2015 e aceito para publicação em 14.dez.2015.

-a ao monte Ida, na Frígia (71–76). Menelau, marido de Helena, ultrajado, percorreu a Grécia e invocou os juramentos a Tindáreo segundo os quais os pretendentes “o deviam socorrer se injustiçado” (*hos khrè boethên toîsin edikeménois*, 79).

Essa reivindicação de justiça por Menelau é atendida e reúne os antigos pretendentes sob o comando de Agamêmnon, mas em Áulida a tropa reunida não pode navegar, e nesse impasse o adivinho Calcas anuncia o vaticínio do sacrifício da filha de Agamêmnon Ifigênia à Deusa Ártemis residente no solo de Áulida como condição para a frota grega navegar e destruir Troia (80–93). Menelau persuade seu irmão Agamêmnon à terrível ousadia de escrever à esposa Clitemnestra que enviasse a filha Ifigênia de Argos a Áulida sob o falso pretexto de casá-la com Aquiles para que navegassem para Troia, quando o vaticínio de Calcas era conhecido somente por Odisseu e os Atridas Menelau e Agamêmnon (94–107). Refazendo a decisão que lhe pareceu má, Agamêmnon reescreveu a carta revogando a ordem e incumbiu o velho servo de levá-la a Clitemnestra (108–14)

O ancião – que se diz um servo que como dote de Tindáreo à filha acompanhava a mulher de Agamêmnon desde a casa paterna – é naturalmente solidário da segunda decisão do rei, a de negar o assentimento ao sacrifício e de poupar a filha, e por isso inteiramente solícito e empenhado no cumprimento da nova ordem do rei.

Quando o rei manifesta inveja pela vida anônima sem perigos nem glória (17–19) e desgosto pela honraria cuja doçura quando próxima se revela dolorosa (21–3), e reitera esse desgosto em referência à honraria que o distingue como estrategista eleito pelos aqueus (84–5), esse deslocamento do rei em sua honraria realça e prenuncia a mudança de decisão do rei, da conformidade para a inconformidade com o vaticínio de Calcas. A apreciação pessimista da condição de mortal com que Agamêmnon despede o servo é um lugar comum da piedade grega, que considera que todos os bens da vida dos mortais advêm da interação com os Deuses e por isso ao considerar a vida humana em si mesma, abstraída de sua interação com os Deuses, também a vê abstraída de todos os bens (160–3).

No párodo (164–302), chegam a Áulida as mulheres de Cálcida para ver a frota de aqueus reunida. Essa contemplação e descrição dos navios, de suas origens e de seus chefes equipara o coro de mulheres de Cálcida à função das Musas no catálogo dos navios no canto II da *Ilíada*. Essa associação do coro das mulheres da Cálcida com as Musas é ressaltada no final do párodo pela antevisão do porvir – conhecimento do futuro – e pela promessa de lembrar-se dessa visão da frota (295–302).

No primeiro episódio (303–542), na primeira cena (303–16), Menelau intercepta e captura o velho servidor e rouba-lhe a mensagem de Agamêm-

non. O ancião chama por seu senhor, queixa-se de sofrer injustiça e denuncia Menelau por lhe tirar à força a carta das mãos e não anuir à justiça (314–16).

Na segunda cena (316–542) se dá o confronto entre os dois Atridas. Num primeiro momento (316–470), Menelau defende a primeira decisão de Agamêmnon em conformidade com o vaticínio de Calcas, e Agamêmnon defende a sua segunda decisão, contrária ao vaticínio. Num segundo momento (471–542) as posições de ambos se invertem: Menelau assume a segunda decisão de Agamêmnon, contrária ao vaticínio, e Agamêmnon reassume a sua primeira decisão, conforme o vaticínio.

No primeiro momento do confronto dos Atridas, Menelau argumenta que a atitude de Agamêmnon decorrente de sua segunda decisão não é estável, nem justa, nem clara, entendendo-se por clareza de certa forma a verdade, e constitui uma ruptura com os propósitos políticos de Agamêmnon de conquistar a honraria pública, o poder e a glória, e ainda uma ruptura com a promessa – voluntária, não coagida, – de sacrificar a filha, mediante o expediente de fazê-la vir de Argos a Áulida alegando que a casaria com Aquiles. Menelau declara esse recuo e envio da segunda carta uma fraqueza indigna de um verdadeiro líder e deplorável para a Grécia, que assim fica exposta ao riso e vilipêndio dos bárbaros (334–75).

O contra-argumento de Agamêmnon começa com um apelo ao pudor, pois primeiro acusa que o motivo de Menelau não era a honraria de Agamêmnon, mas o desejo vil de resgatar a má esposa perdida, e depois que a Deusa Esperança motivou o juramento dos pretendentes que os pôs à disposição de Menelau, prontos à demência, mas o divino não é insciente e pode perceber os juramentos mal firmados, feitos à força; e por fim contrapõe o bem de Menelau – a saber, punir a pior esposa, – às leis e à justiça do trato com os filhos, e conclui que “se tu não queres pensar bem, eu agirei bem” (378–401).

O coro é solidário com a segunda decisão de Agamêmnon e com a preservação da vida da filha (402-3); Menelau se sente abandonado e traído por Agamêmnon (404–14).

O mensageiro, não anunciado, de súbito anuncia a Agamêmnon que chegaram sua filha Ifigênia, sua esposa Clitemnestra e seu filho Orestes, e descreve a expectativa geral da multidão empolgada pela perspectiva das núpcias (414–39).

Agamêmnon despede o mensageiro para o interior da casa, e constata que caiu num jugo coercitivo, por intervenção de Nume que o supera em habilidade e que o reduz a insuportável perplexidade perante sua filha, sua mulher e seu filho. Reitera o louvor da vida obscura e anônima porque a supõe isenta das injunções a que nobres estão sujeitos, e reitera a atribuição da causa de seu infortúnio ao sequestro de Helena por Páris (440–68).

O coro se apieda da perplexidade de Agamêmnon (469–70), e Menelau invoca Pélops, o avô comum dos Atridas, para fazer a retratação, e reconhecendo que não é justa a disparidade das sortes de ambos os Atridas aconselhou o rei a não matar a filha, ignorar o oráculo e dispensar a tropa (473–503).

Agamêmnon descreve a sua perplexidade perante os seus com a imagem do “jugo da coerção” (*anágkes zeúgmat'*, 443), na constatação de que a habilidade do Nume o supera em habilidade, e a força da coerção o supera em poder (444–5). Essa imagem do jugo da coerção é comum ao *Agamêmnon* de Ésquilo (cf. *anágkas édy lépadnon*, “sob o jugo da coerção”, *Esq.Ag.* 218), mas enquanto o protagonista esquiliano na mesma situação conclui pela liceidade de desejar com superfurioso furor o que lhe é imposto pela coerção, o protagonista euripidiano por ora se limita a constatar o Nume na coerção numinosa da “sorte coercitiva de executar a morte cruel da filha” (511–12).

Agamêmnon refuta os argumentos de Menelau em prol da decisão contrária ao oráculo (513–27), e mostra a Menelau o caráter inelutável dos elementos em jogo na execução do vaticínio de Calcas (528–42).

No primeiro estásimo (543–89), a estrofe louva a bem-aventurança advinda da participação modesta e prudente na Deusa Afrodite, a antístrofe louva o pudor como sabedoria e seus benefícios particulares e públicos, e o epodo evoca Páris, o juízo das Deusas e a paixão de Helena por Páris como causa da rixa entre gregos e troianos.

No segundo episódio (590–750), a ambiguidade se manifesta primeiro nas palavras de boas vindas que o coro de mulheres da Cálcida dirige à filha Ifigênia e à mãe Clitemnestra, quando se referem ao bom Nume dos grandes, dos poderosos e prósperos, que parecem Deuses aos mortais sem bom Nume (590–7). Neste caso, “bom Nume” significa simplesmente o poder e a prosperidade devidos à condição social proeminente, e “mortais sem bom Nume” significa simplesmente a condição social obscura e sem risco, antes mencionada pelo rei como objeto de desejo; a ambiguidade reside no ocultamento do sentido do Nume constatado antes pelo rei em presença do coro.

A ambiguidade torna possível o diálogo entre o pai e a filha. No encontro de ambos, as lágrimas incontidas do pai se explicam pela longa duração de “vindoura ausência” (651), o que para a filha (e a mãe) significa viagem nupcial, mas para o pai significa ida à casa de Hades, morte (666–71, 680).

Quando a tensão da ambiguidade se torna insuportável, o pai despede a filha para o interior da casa (685) e reafirma para a mãe o sentido nupcial da referida viagem (685–90) e para manter o ardid das núpcias da filha acrescenta que o noivo, Aquiles, filho de Peleu e da Deusa Tétis, educado pelo centauro Quíron, conduzirá a noiva a Ftia. O ardid do rei mostra

o seu limite quando a mãe da noiva quer saber de sua própria participação na entrega da filha ao noivo (728). Diante da ardilosa opacidade das ordens do rei, a rainha invoca Hera, “rainha Deusa de Argos” (739) e reivindica a distinção espacial das competências do homem e da mulher: “Vai e faz o de fora! O de casa faço eu, / o que deve ser possível a filhas noivas” (740). O rei reconhece o fracasso de seu ardil junto a sua esposa, mas esse fracasso é inócuo ao rigor do jugo da coerção (742–50).

No segundo estásimo (751–800), a estrofe prevê a chegada dos gregos a Troia onde Cassandra inspirada por Deus é adivinha sob coerção mântica; a antístrofe prevê a chegada de Ares de brônzeo escudo remador de navio ao rio Simoente em Troia para reivindicar de Príamo a devolução de Helena, irmã dos Dióscoros divinos; o epodo prevê a destruição de Troia por Ares e as lágrimas e incertezas de Helena e das troianas. Por seu caráter proléptico e profético, o coro de Musas se distingue manifesto no coro das mulheres de Áulida.

No terceiro episódio (801–1035), encontrando-se com Aquiles, Clitemnestra descobre constrangida que Aquiles ignorava as esperadas núpcias da filha, nem recebeu nem fez propostas junto dos Atridas (801–54).

Antes de se separarem, desfeito o equívoco, o velho servidor confidente e mensageiro do rei intervém e revela a intenção por trás do ardiloso plano articulado por Menelau, a imolação da filha pelo pai à Deusa Ártemis (855–95).

Clitemnestra suplica a Aquiles que salve sua filha (900–16). Aquiles aceita a súplica e jura defender a filha e a pureza do seu nome indevidamente envolvido no dolo do ardil (919–74). Clitemnestra pergunta se também a filha deveria vir e suplicar pela própria vida perante Aquiles, o que este desaconselha e recomenda discricção, e propõe que a mãe suplique pela vida da filha ao pai, de modo a persuadir e tudo se resolver na própria família, sem ingerência externa (977–1035).

No terceiro estásimo (1036–97), a estrofe evoca a magnificência das núpcias de Peleu e Tétis, gloriadas pelas Musas Piérides, presentes ao banquete dos Deuses, Ganimedes servindo o vinho e as cinquenta Nereidas festejando junto à praia. A antístrofe evoca o vaticínio por Quíron de Peleu e Tétis serem pais da grande luz da Tessália. O epodo argumenta mostrando a inconsequência e impropriedade intrínseca à imolação da filha e prevenindo da impiedade e da inveja dos Deuses, o que constitui uma explícita condenação moral da morte de Ifigênia.

No quarto episódio (1098–508), Clitemnestra e a filha Ifigênia, cientes ambas do plano doloso, encontram-se com o rei Agamêmnon, não ciente de que ambas souberam do plano doloso. O rei pergunta se houve acordo de todos terem com ele vista confusa e turva, a rainha pergunta: “vais tu

matar a filha – minha e tua?” e a resposta evasiva do rei é completamente clara para a rainha. Ante a tácita irrupção da verdade, o rei invoca “Senhora Parte, Sorte” e o seu Nume, cuja identidade a rainha denuncia com as palavras: “e meu e dela, mau Nume dos três!” Como se defendendo o rei pergunta: “que injustiça sofres?” e a resposta da rainha mostra a opacidade da noção de justiça nesse caso: “Isso perguntas? / Esse sentido mesmo não tem sentido.” Ante tão tácita quão inequívoca irrupção da verdade o rei se cala para não mentir e não somar a impudência ao infortúnio (1098–145).

Os argumentos de Clitemnestra em defesa da vida da filha (1146–1208) e a súplica de Ifigênia por sua vida (1211–57) encontram no discurso de Agamêmnon (1255–76) a explicação das razões inelutáveis consequentes do jugo da coerção, acrescidas do decisivo sentimento de ser menor do que a Grécia e o devido a ela para que ela seja livre e respeitada. Este sentimento heroico do protagonista euripidiano (1270–75) corresponde no protagonista esquiliano ao sentimento da liceidade do superfurioso furor, pois um e outro se justificariam pelos mesmos votos de “que bem seja!” (*eû gâr eíe*, Esq.Ag. 218).

A monodia de Ifigênia (1276–335) elenca as causas de seu infortúnio, remontando aos vales da Frígia e montes de Ida, lamentando que acolhessem Páris, dito também Alexandre, remontando à rixa e ao juízo das Deusas Palas, Cípris e Hera, com Hermes, correio de Zeus, e com as consequentes primícias de Ártemis por Ílion, a morte de Ifigênia. A monodia lamenta ainda que Áulida acolhesse a frota grega e que Zeus soprasse adverso no Euripo e em geral variável, e lamenta afinal o doloroso gênero de efêmeros e sua infausta descoberta da necessidade e ainda os grandes sofrimentos causados pela Tindárida aos Danaídas. Esta apreciação pessimista da condição de mortal (aqui dito “efêmero”) constitui um traço recorrente da piedade grega e reside no enfoque que abstrai a vida humana de sua inserção e interação com os Deuses, isolando-a dessa interação que lhe confere tudo o que nela há de bem e de magnificente.

Mostra-se a seguir como age o jugo da coerção além do âmbito da ação do rei Agamêmnon, como reagem Aquiles e Clitemnestra, e ao observar então como age o jugo da coerção, Ifigênia se converte da opinião contrária ao vaticínio na opinião conforme o vaticínio (1336–474).

Essa conversão percorre três momentos para se completar. O primeiro momento é quando a mãe admoesta a filha de que nas atuais circunstâncias não dispunha de requintes e não se podia evitar por pudor a conversa franca e direta com Aquiles, filho da Deusa Tétis, porque nisso residiria a única salvação possível (1336–44).

O segundo momento é a interlocução com Aquiles, quando este relata o clamor sangüinário de todos os gregos, e particularmente dos mirmí-

dones, pelo apedrejamento de Aquiles porque este defendia a vida da noiva. Em contraste com esse clamor, Aquiles reitera sua promessa de usar as armas em defesa da vida da noiva, o que Clitemnestra declara justo (*díkaiā gár*, 1355), e conseqüente com essa atitude, aconselha a mãe a interpor-se ainda que em vão para impedir que lhe levassem a filha (1345–68).

O terceiro momento é do discurso de rendição de Ifigênia à força inelutável da coerção, quando assume o ponto de vista da opinião conforme o vaticínio de Calcas, e instrui a mãe, seu defensor Aquiles e as mulheres da Cálcida como todos eles devem compreender a sua morte sacrificial: não com lúgubre luto, mas com jubilosa celebração, e particularmente sua mãe não deve ter rancor de seu pai por sua morte (1368–474).

O coro considera nobre a abnegação de Ifigênia, mas doente o que é da sorte e da Deusa (1402–3).

Aquiles admira e louva a beleza, nobreza e dignidade da rendição de Ifigênia, o que a torna noiva muito mais desejável, e reitera o seu desejo de ser o seu benfeitor e tê-la em casa (1404–15). À reiteração da promessa contida nessa confissão do desejo, Ifigênia replica que não morra por ela nem mate ninguém, mas deixe-a salvar a Grécia, se o podem (1416–20). Aquiles acata a decisão de Ifigênia, mas reafirma sua oferta de defendê-la, caso a iminência da morte, por ser terrível, altere sua decisão (1421–32).

No diálogo entre mãe e filha, Clitemnestra tenta superar o manifesto conflito de opiniões com o apelo à justiça nas relações entre ambas (*hos par' hemôn oudèn adikései, tékhon*, “nada meu te seja injusto, filha!”, 1436), mas esse apelo torna ainda mais manifesto o conflito de opiniões. A filha pede à mãe que não a acovarde com o pranto, mas dispense-se a si mesma, às irmãs e ao irmão Orestes dos sinais de luto, lágrimas, tonsura e vestes negras. A dispensa do luto e o pedido de absolvição do pai por sua morte dela são gestos condizentes com a assunção heroica da interlocução com a Deusa. A mãe, no entanto, pode anuir a esse pedido da filha, mas não pode atendê-lo, dado o caráter inextricável do conflito de opiniões, e dada a impossibilidade para a mãe de renunciar à sua própria noção de justiça para assumir a perspectiva da opinião conforme o vaticínio de Calcas (1433–66).

Ifigênia, em abrupto contraste com o sentimento doloroso de sua mãe, exorta as moças a cantarem o peã à filha de Zeus por essa situação (tão gloriosa), exorta os Danaídas ao silêncio ritual e dá a quem compete e ao pai ausente instruções para o encaminhamento do sacrifício, declarando que dará “salvação vitoriosa aos gregos” (1467–74).

Como atendendo a sua própria exortação a cantar o peã à Ártemis, Ifigênia canta justificando o sacrifício e fixando uma visão glorificante dele. Ao cantar, Ifigênia se declara “letal à urbe de Ílion e dos frígios”, consagra-se à Deusa Ártemis, reitera a interdição de prantos por serem incompati-

veis com a consagração, e conclama as donzelas a concelebrarem a Deusa nos exíguos ancoradouros de Áulida (1475–97).

Em diálogo com o coro, Ifigênia evoca a terra pátria e as figuras tutelares de sua pátria em reconhecimento de a terem criado para a salvação da Grécia, “luz da Grécia”, reiterando a aceitação da morte sacrificial, e por fim despede-se da luz de Zeus (1498–509).

O coro ecoa as palavras de Ifigênia, compartilhando de sua consagração e de sua visão glorificante do sacrifício (1510–31).

No êxodo (1532–629), entre duas falas de Clitemnestra que mostram a permanência insistente e a persistente verdade de um ponto de vista humano, o relato do mensageiro transita do ponto de vista humano, compartilhado pelo rei Agamêmnon (1547–52), para o ponto de vista heroico, instaurado pela fala de Ifigênia (1552–60), e a seguir para o ponto de vista numinoso, instaurado pela prece do Pelida Aquiles à Deusa Ártemis e configurado em seguida no milagre (*thaûma*, 1581–9) e nas palavras com que o adivinho interpreta o milagre (1590–601).

Perante os sinais numinosos do milagre e a não menos numinosa hermenêutica deles proposta pelo adivinho, Clitemnestra permanece no âmbito do ponto de vista puramente humano (1615–18), o rei Agamêmnon retorna à cena para anunciar sua reconquistada convicção do ponto de vista heroico e formular votos de prosperidade unicamente compatíveis com a perspectiva heroica da interlocução com o Nume.

A generalização da possibilidade de acesso ao ponto de vista heroico como uma possibilidade ao rés do horizonte comum a todos os cidadãos é acenada pelo coro, quando este se congratula com Clitemnestra pelo relato do mensageiro (1613–14) e quando solidário se despede do rei Agamêmnon, formulando-lhe votos de boa viagem a Troia, bela vitória e bom regresso à pátria.

Observa-se, em comparação com o párodo da tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo, a redistribuição das instâncias do divino entre as personagens do drama *Ifigênia em Áulida* de Eurípides: enquanto a personagem Agamêmnon instaura o ponto de vista heroico no homônimo drama de Ésquilo, essa personagem no drama euripídiano oscila tanto entre a opinião conforme o vaticínio de Calcas e a opinião contrária ao mesmo vaticínio quanto entre o ponto de vista humano, coincidente com a segunda opinião, contrária ao vaticínio, e o ponto de vista heroico, coincidente com a primeira opinião, conforme o vaticínio. A personagem Ifigênia, que no drama de Ésquilo é calada “com violência e muda força de mordaca” (Esq. Ag. 237), no drama de Eurípides transita de um ponto de vista puramente humano, compartilhado pela mãe, para um ponto de vista decididamente heroico, de interlocução com o divino, mediante a abrupta ruptura e superação do âmbito puramente humano de sentimento de dor da mãe.

Na perspectiva do pensamento mítico grego, observa-se que nas relações de poder confundem-se e distinguem-se quatro pontos de vista consubstanciados em quatro graus conexos e necessários de verdade, de ser e de conhecimento, descritos como humano, heroico, numinoso e divino. A análise hermenêutica consequente dessa perspectiva nos mostra a dinâmica dessa unidade quádrupla como estrutura básica do teatro de Eurípides e também as refrações da justiça no interior dessa unidade múltipla.



*Title.* Justice and power relationships in Euripides' *Iphigenia at Aulis*

*Abstract.* The hermeneutical analysis of Euripides' tragedy *Iphigenia at Aulis* confirms that four points of view are confused and distinguished in the power relationships. They are consubstantiated in four connected and necessary grades of truth, being and knowledge. These four grades are the human, heroic, numinous and divine ones. Meanwhile, this analysis shows that the dynamics of this fourfold unity is a basic structure of Euripides' theatre and it also shows the deflection of justice through that manifold unity.

*Keywords.* Greek tragedy; Euripides; *Iphigenia at Aulis*; power relationships.

# HÉCUBA E AS TROIANAS: ECOS DA GUERRA DO PELOPONESO EM EURÍPIDES

MARIA CRISTINA RODRIGUES DA SILVA FRANCISCATO\*

Universidade de São Paulo

*Resumo.* O presente artigo trabalha com as tragédias *Hécuba* e *As Troianas* de Eurípides, relacionando-as ao contexto histórico em que foram criadas. Investiga possíveis relações entre elas e episódios da Guerra do Peloponeso, sobretudo entre *As Troianas*, apresentada na Dionísia de 415 a.C., e a conquista e destruição da ilha de Melos no inverno de 416-415 a.C.

*Palavras-chave.* *Hécuba*; *As Troianas*; Eurípides; guerra do Peloponeso; tragédia grega.  
D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v18i2p25-37

AS TRAGÉDIAS GREGAS APRESENTAM TEMAS QUE VERSAM SOBRE A NATUREZA humana e suas questões fundamentais. São temas universais e arquetípicos, com raízes no mito, e que as tornam significativas, inspiradoras e atuais. Porém, elas também veiculam questões relacionadas especificamente ao ambiente histórico do século v a.C.<sup>1</sup> – século em que o gênero trágico floresceu – e, sobretudo, à cidade de Atenas, onde nasceu o Teatro.

O século v começou com a guerra contra os persas e as duas batalhas decisivas – Maratona (490) e Salamina (480) – vencidas pelos gregos. A atuação de Atenas foi fundamental nessas batalhas e sua frota definiu a vitória em Salamina. Então, em 478/77 é formada a Liga de Delos, sob o comando de Atenas e com a finalidade de defender a Hélade no caso de futuras invasões persas. É quando se consolida a hegemonia ateniense no Mar Egeu e a estruturação do seu império, o que colocará em confronto as duas principais potências gregas da época: Atenas e Esparta, e seus respectivos aliados.

Se Ésquilo é o poeta inspirado pelas vitórias contra os persas e pela confiança na justiça divina, Eurípides testemunhou a consolidação do império ateniense e a Guerra do Peloponeso, com suas consequências funestas para o mundo grego em geral e para Atenas em particular. Suas tragédias

\* Pós-doutoranda junto ao PPG Letras Clássicas/USP. Bolsista Capes.

\*\* Artigo recebido em 25.set.2015 e aceito para publicação em 14.dez.2015.

<sup>1</sup> Todas as datas mencionadas no artigo são a.C.

que chegaram até nós foram compostas nesse período turbulento. *Hécuba* e *As Troianas* têm em comum o cenário de devastação trazido pela Guerra de Tróia, cenário que espelha situações universais de misérias e dores humanas, mas também ecoa circunstâncias contemporâneas do poeta.

Embora as divergências com Esparta tenham se intensificado a partir de 460, a Guerra do Peloponeso propriamente dita começa em 431. *Hécuba* é, provavelmente, de 425/24 e *As Troianas* de 415. O enredo de ambas fala do final da Guerra de Tróia, com a vitória dos gregos e a total destruição da cidade de Príamo: todos os seus homens foram mortos e suas mulheres e crianças, escravizadas. Nessas peças, Eurípides coloca em cena a completa desolação trazida pela guerra: crueldade, desumanização e a diluição das fronteiras entre o “grego” e o “bárbaro”, entre o civilizado e o selvagem. O cenário das tragédias é o acampamento aqueu, onde as troianas aguardam sua sina. Elas fazem parte do espólio de guerra e serão repartidas entre os vencedores. As peças mostram os preparativos finais dos aqueus para o retorno à pátria. Em ambas, Hécuba é a figura central e o coro é formado pelas cativas troianas.

### HÉCUBA

*Hécuba* apresenta duas partes interligadas pelo crescente sofrimento da protagonista: a primeira gira em torno do sacrifício de Polixena para o fantasma de Aquiles; a segunda focaliza a cruel vingança de Hécuba contra Polimestor, rei da Trácia, assassino do seu filho Polidoro. O cenário da peça é a costa da Trácia, próxima de Tróia, onde os gregos se encontram, impossibilitados de retornar aos lares.

No prólogo, o fantasma de Polidoro conta que o pai o entregara a Polimestor, rei da Trácia, para que estivesse protegido no caso de Tróia perder a guerra. Com ele ficaram tesouros e, enquanto a cidade resistiu, o jovem foi preservado. Mas, quando Heitor e Príamo pereceram, Polimestor o matou e se apoderou do ouro troiano. Polidoro encontra-se insepulto e se lançará, por meio de visões, no espírito da mãe. Hécuba, de fato, as tem. Vê também o fantasma de Aquiles pedindo a imolação de uma jovem troiana. O coro confirma os temores da rainha: Aquiles conteve os ventos e exige o sacrifício de Polixena. Odisseu, “de múltiplos ardis”, persuadirá o exército a atender o herói.

É significativo que a Guerra de Tróia, inaugurada com o sacrifício de uma virgem inocente (Ifigênia, na tragédia *Ifigênia em Áulis*), igualmente termina, segundo o enredo de *Hécuba*, com o sacrifício de outra jovem, Poli-

xena. O motivo para os dois sacrifícios incomuns é a absoluta falta de ventos que imobiliza a frota grega, tanto na partida para Tróia, quanto no retorno, após a derrota da cidade. O primeiro é exigido por Ártemis e o segundo, por Aquiles. Há certa ironia em Eurípides, quando responsabiliza Aquiles pelo sacrifício de Polixena, pois, em *Ifigênia em Áulis* (919–44),<sup>2</sup> ele nos mostra o mesmo herói abominando a atitude dolosa de Agamêmnom, ao usar o seu nome e suas pretensas núpcias com Ifigênia para trazer a filha ao acampamento aqueu. Aquiles garante a Clitemnestra que tudo fará para impedir a morte de Ifigênia, vítima de ações inaceitáveis (942), mas em *Hécuba* é justamente ele que reclama o sacrifício de outra virgem inocente.

Com os sacrifícios hediondos, Eurípides sinaliza a selvageria da guerra. Em Áulis, os ventos que levariam os guerreiros para Tróia recusam-se a atuar: uma divindade os impede. Só o sacrifício de uma jovem inocente, símbolo da desumanização que essa guerra causará, libera os ventos. Terminada a guerra, com todos os seus excessos, a situação se repete, indicando o alto preço das desmedidas perpetradas. Aqui é o fantasma de Aquiles que o impõe, mas, no verso 900 de *Hécuba*, Agamêmnon responsabiliza também um deus pela falta de ventos favoráveis.

Sacrificada Polixena, eis que se aprofunda a dor e o desespero de Hécuba, ao saber que também Polidoro perecera, assassinado por quem deveria protegê-lo. Então, a rainha planeja e executa terrível vingança contra Polimestor. Com astúcia e a anuência de Agamêmnom, Hécuba atrai o rei trácio e seus filhos para dentro das tendas, onde ela e as troianas matam as crianças e cegam o pai.

Em *Hécuba*, é muito presente a questão da instabilidade da *týkhe* (“sorte”, “fortuna”) na vida humana. Ela pode, facilmente, passar de um extremo ao outro: Hécuba, a rainha dos troianos “ricos em ouro” e esposa do “muito próspero Príamo”, encontra-se agora “escrava, velha, sem filhos...” (492–95). A reviravolta sofrida por ela, por sua família e pelas mulheres que compõem o coro é paradigmática da condição humana, sujeita ao imponderável.

Tal realidade é sublinhada ao longo do texto de Eurípides. Polidoro (55–8) fala sobre a condição da mãe que, pertencendo à estirpe de soberanos, agora é escrava. Também Hécuba contrapõe seu estado atual às glórias do passado (60–1): um único dia arrancou-lhe a felicidade (283–5). Polixena (349–58) compara sua vida anterior, onde era “semelhante aos deuses”, à escravidão atual, que a faz desejar a morte. Taltíbio, o arauto grego, questiona se os deuses estão no comando ou se é a *týkhe* que tudo domina (488–96).

<sup>2</sup> Os números entre parênteses indicam os versos da tragédia mencionada.

Polimestor afirma que não existe garantia de que não fracasse aquele que é bem sucedido, pois nada há que seja confiável, nem o renome (956–60).

Porém, por trás das mudanças da sorte, o texto de Eurípides aponta os deuses. No prólogo, Polidoro vincula a queda da mãe à atuação de um deus (*theôn tis*, 58) e, mais tarde, Polixena também atribui o sofrimento materno a “algum *daímon*” (*tis daímon*, 201). O coro imputa o flagelo contra os Priamidas e contra Tróia ao “jugo dos deuses” (*theôn anánkaisin*, 584). Segundo ele, um *daímon* tornou Hécuba a mais sofredora dos mortais (722).

No final da peça, Polimestor, já cego, prediz a transformação de Hécuba em cadela, com olhares vermelhos como fogo (1265): ouvira isso de Dioniso (1267). Ela será encoberta pelo mar, após cair do mastro do navio (1259, 1261), e terá em sua sepultura os dizeres (1273): “túmulo da infeliz cadela, um sinal para os nautas”. Agamêmnon ordena que Polimestor seja lançado numa ilha deserta e que Hécuba enterre seus mortos. Cada troiana deve seguir seus senhores, pois o rei já vê os ventos que os levarão para casa. Quando os ventos surgem, o processo de “animalização” de Hécuba está em andamento: vítima da violência e da crueldade, também ela se torna cruel, desumana. Segundo Stephen G. Daitz (1971, 222), com quem concordo, a maior perda de Hécuba é a da sua humanidade: escrava da ânsia de vingança contra Polimestor, ela se transforma figurativamente numa cadela raivosa, pressagiando a posterior transformação física. O ato de cegar o rei trácio é justificável pelo código tradicional, mas o massacre dos filhos inocentes e o modo como ela se vangloria do feito não se justificam.

*Hécuba* foi encenada provavelmente em 425/24. Nessa época, a Guerra do Peloponeso já acumulava exemplos de situações violentas e cruéis. No verão de 427, aconteceu a capitulação de Mitilene frente a Atenas. Após uma assembleia popular, os atenienses decidiram que todos os guerreiros mitileneus deveriam ser mortos e suas mulheres e crianças, escravizadas. Tal decisão foi revista no dia seguinte e ficou definido que apenas os culpados seriam mortos. Assim, foram executados mais de mil homens (Tucídides 3.36–50). No outono do mesmo ano ocorreu a capitulação de Plateia<sup>3</sup> e não menos de duzentos plateenses e 25 atenienses foram mortos pelos peloponésios e tebanos, e as mulheres dos plateenses também foram escravizadas (Tucídides 3.20.1, 52–68). No verão de 425, em Córcira, os democratas mataram impiedosamente os oligarcas, deixados lá pelos atenienses, e escravizaram suas mulheres (Tucídides 4.47 ss.). Essa é atmosfera que Eurípides respirava ao escrever *Hécuba*.

<sup>3</sup> As ações anteriores dos plateenses de executar os prisioneiros tebanos em 431 (2.5.7) e rejeitar a oferta espartana de neutralidade em 429 (2.72–4) são usadas contra eles em 427 (3.66–7, 3.68.1). Conferir Morrison 2000, 119–48.

AS TROIANAS<sup>4</sup>

Esta tragédia, apresentada nas Dionísias de 415, costuma ser relacionada com a conquista e a destruição da ilha de Melos no inverno de 416–415. Alguns associam *As Troianas* com a iminente e desastrosa Expedição da Sicília, iniciada no verão do mesmo ano.

No prólogo, Posídon conta que fora vencido por duas divindades femininas: Hera e Atena (23–4). Ele fala sobre as cativas troianas, Helena entre elas, que aguardam seus destinos. Hécuba, “desgraçada”, “infeliz” e “miserável”, encontra-se “prostrada” (36–7). Polixena fora imolada no túmulo de Aquiles (39–40) e Cassandra é desposada à força por Agamêmnon (41–4). Tróia está destruída e suas sobreviventes evidenciam a desolação e a impotência diante da fatalidade.

Com a chegada de Atena, ficamos sabendo que a sorte dos vencedores não será melhor que a dos vencidos. A deusa propõe aliança a Posídon, antes seu adversário na guerra. Deseja causar danos aos aqueus, por Ájax ter arrastado Cassandra, refugiada em seu templo: impiedade que não recebeu qualquer punição por parte dos gregos. Pretende impedir-lhes o retorno, para que aprendam a reverenciar seu templo e venerar os deuses (77–86). A atitude de Atena lembra a de Afrodite no prólogo de *Hipólito* (20–3): ambas anunciam vingança contra aqueles que as insultaram. Posídon prontamente concorda e afirma que louco é o mortal que arrasa cidades, templos, túmulos, pois ele também perecerá (95–7). Trata-se de uma advertência sobre as consequências dos atos desmedidos da guerra. Segundo H. D. F. Kitto (1990, 50), esse prólogo esclarece que “os gregos estão sob a sentença de morte por *hýbris*, mas, antes que isso se cumpra, eles deixarão claro, por seus ultrajes, o quanto a merecem.”

A ação de *As Troianas* é, basicamente, constituída por quatro cenas: a de Cassandra, com o contraste entre a lírica enlouquecida da heroína e a sua forte exposição dramática dos fatos; a de Andrômaca com o filho Astíanax e Taltíbio, que anuncia o decreto de morte para a criança; a cena do *agón* entre

<sup>4</sup> Esta tragédia fazia parte da trilogia produzida por Eurípides em 415, que apresentava ligação temática entre as peças: *Alexandre*, *Palamedes* e *As Troianas*. As três foram representadas junto com o drama satírico *Sísifo*. O drama *Alexandre* conta que, devido a oráculos adversos, Páris é abandonado, ao nascer, no monte Ida, onde foi alimentado por pastores. Obtém prêmios em Tróia, nas competições dos jogos gímnicos, onde vence os irmãos. Seus parentes querem a sua ruína – Deífobo quer matá-lo – mas o reconhecimento impede a ação e Páris é acolhido na cidade, que mais tarde será destruída por culpa dele. Ninguém dá ouvido à profecia de Cassandra sobre a futura catástrofe. Uma quantidade considerável de fragmentos, em especial os papiros de Estrasburgo, torna possível uma reconstituição bastante completa da obra. *Palamedes* falava da morte do herói homônimo, mediante uma pérfida intriga, causada por sua rivalidade com Odisseu. Górgias escreveu um discurso de defesa em favor do herói (Cf. Lesky 1996, 411).

Helena e Hécuba, quando Menelau vem buscar a esposa; e a de Taltíbio, que regressa com o corpo de Astíanax e o entrega para Hécuba enterrá-lo. Ele anuncia o incêndio de Tróia e conduz as cativas aos navios.

A primeira fala de Hécuba em *As Troianas* retoma o tema da instabilidade da sorte, amplamente desenvolvido em *Hécuba*. A rainha se diz “desventurada” (*dýsdaimon*, 98) e exorta a si própria a aguentar o “*daímon* que muda de posição” (*metaballoménon daímon*, 101) e a “navegar segundo ele” (*pleí katá daímona*, 102), pois não se deve colocar a proa da vida contra as ondas (104). Mais tarde, usando outra metáfora náutica, reitera que em situações desastrosas é necessário ceder à *týkhe* (686–93).

Agora, que nada restou da antiga Tróia, Hécuba toma consciência de quão vã era a “grande presunção” (*polys ónkos*, 108) dos seus ancestrais. Ela usa o mesmo substantivo (*ónkos*) no verso 1158, com relação aos aqueus: eles mataram o inocente Astíanax porque, devido ao poder da lança, tinham “mais presunção do que bom senso”. Essa dupla ocorrência do termo não é casual, mas indica que a presunção é ilusória, tanto para os troianos, quanto para os gregos: seja o antigo orgulho da família de Hécuba pelo esplendor de Tróia, seja aquele que resulta da atual lança vitoriosa dos gregos.

Com relação à imponderabilidade da vida humana, em 509–10, Hécuba evoca um tema recorrente na literatura grega: “Dentre aqueles que são felizes, nenhum considereis afortunado antes que esteja morto”.<sup>5</sup> Tal ideia será retomada por ela ao prantejar Astíanax: louco é quem se alegra por considerar sua prosperidade segura, pois a sorte (*týkhe*), como um homem inconstante, anda aos saltos, ora para um lado, ora para o outro, e ninguém é sempre feliz (1203–6).

Tênue é a fronteira entre vencedores e vencidos. Cassandra, em transe profético, afirma que a destruição é também o destino dos vencedores: suas núpcias serão mais funestas para Agamêmnon, do que foram as de Helena. Ela irá matá-lo (indiretamente), vingando pais e irmãos, e causará a queda do palácio de Atreu (356–67). Quando sai do delírio, analisa racionalmente a situação: os troianos, mesmo perdendo a guerra, foram mais felizes do que os aqueus, pois, morrendo para defender a pátria, conquistaram a mais bela glória. Além disso, foram pranteados por pessoas amadas e enterrados no solo pátrio. Os que não morressem em batalha, estavam, a cada dia, com esposa e filhos: tudo o que fora negado aos aqueus.

Como bem colocou B. Zimmermann (1991, 114), a guerra não faz distinção entre vencedores e vencidos, entre triunfantes e humilhados, mas

<sup>5</sup> Cf. Heródoto, *Histórias* 1.32.46–1.33.1; Sófocles, *Traquínias* 1–3; *Édipo Rei* 1524–30; Eurípides, *Electra* 953–6).

traz sofrimento e morte para todos igualmente. Ambas as tragédias dramatizam o sofrimento dos vencidos e apontam a precariedade do triunfo.

### REFLEXÕES SOBRE A GUERRA NOS CANTOS CORAIS

Eirene Visvard (2011, 271) analisa os cantos corais de *Hécuba* e *As Troianas*. Seu objetivo é mostrar que eles promovem um apelo emocional que tornam essas peças relevantes em diferentes contextos cívicos, dando a elas um caráter pan-helênico. Segundo a autora, a performance coral das cativas constrói um conceito altamente politizado de compaixão, que permanece potencialmente efetivo no contexto de qualquer cidade grega.

Há uma extensa discussão entre os helenistas sobre o significado da lamentação ritual nas odes corais da tragédia. De um lado, encontram-se aqueles que enfatizam o caráter democrático do gênero e, do outro, os que priorizam seu apelo à condição humana, que transcende a política. Representando o primeiro grupo estão, por exemplo, Helene Foley e Richard Seaford. Eles argumentam que a tragédia se apropria da lamentação com o objetivo de responder às questões correntes que pertencem à democracia ateniense. No outro grupo, Nicole Loraux e Casey Dué oferecem leituras que ultrapassam a política. Loraux argumenta que a Tragédia Grega se destina a espectadores como membros de uma “raça de mortais”. Dué sugere que, através do lamento trágico, os atenienses criaram uma oportunidade para explorar a experiência da universalidade do sofrimento, providenciando um local de debates para uma confluência de gregos e estrangeiros (Visvard 2011, 273).

Eirene Visvard propõe que essas diferentes compreensões sobre o discurso coral da compaixão não são conflitantes e podem ser integradas. Segundo ela, na medida em que os coros de cativas experimentam, constroem e evocam a compaixão, eles estabelecem uma ponte entre o universal e o político. Há um caráter público e político no discurso feminino da compaixão. Passo a sintetizar suas colocações.

Em *As Troianas*, logo que entra na orquestra, o coro de cativas expressa autocompaixão e invoca a compaixão alheia: elas encontram-se na iminência de serem levadas para a Grécia como concubinas e escravas. O primeiro semicoro responde aos tristes lamentos de Hécuba e com ela se une no medo da escravização (154–8). Logo, o coro completo entoia um canto que também convida à compaixão (197–8). As troianas listam lugares do mundo grego para os quais preferem ir (206–9, 214–29). A primeira opção é Atenas (208–9), depois Tessália (214–17), Sicília (220–3) e Thuri no sul da Itália (224–9).

A tragédia *Hécuba* tem uma ode similar. O primeiro estásimo (444–83) é um lamento em que as mulheres do coro revelam ansiedade por seu destino final e desespero pela destruição da pátria. Concluem pranteando a perda dos filhos, dos pais e do lar (475–83). Quando as cativas interrogam sobre as casas onde servirão, não articulam suas preferências, apenas mencionam lugares gregos: terra dórica, Ftia, Tessália. Então, falam de Delos e Atenas, onde focalizam seus festivais religiosos: o de Apolo em Delos (Festival das Paniônias) e as Grandes Panateneias em Atenas (448–74). Ao se referirem aos rituais gregos de que não poderão participar, as mulheres do coro convidam a audiência a sentir compaixão por essa impossibilidade de inclusão na comunidade cívica. Assim, o estado deplorável das cativas não resulta apenas da perda de entes queridos, mas também da impossibilidade de integração social.

No segundo estásimo de *Hécuba*, as troianas não definem a miséria apenas em termos da própria escravidão. Um mal comum (*koinón kakòn*) afeta igualmente vitoriosos e conquistados (649–56). Ao mencionar como Esparta e Tróia são afetadas, a solidariedade coral transcende fronteiras culturais e políticas e se torna paradigmática do tipo de compaixão que as mulheres do coro evocam. Elas sugerem que a guerra devia ser vista como uma escolha política moralmente onerosa, que atinge a todos.

Tanto em *Hécuba* (914–42) quanto em *As Troianas* (511–67), o coro aprofunda seu apelo à compaixão nas odes em que reencenam a última noite de Tróia livre. Nelas, as cativas combinam técnicas narrativas da épica com os lamentos sobre a cidade derrotada para indicar os meios pelos quais as esferas privadas e públicas são inseparáveis. Trata-se, segundo Visvard (2011, 281), de uma interdependência que é conscientemente ignorada nos processos de tomada de decisão e na prática da guerra.

Em *Hécuba*, o coro focaliza o retorno dos troianos ao ritmo cotidiano normal, com rituais coletivos e pessoais (916–26) na última noite que precede a ruína, para enfatizar sua abrupta ruptura pela morte e pela escravidão. Ambos os domínios, privado e público, são envolvidos e afetados pela guerra. No canto semelhante de *As Troianas* (511–67), o coro enfatiza os rituais coletivos e as práticas sociais em tempo de paz, assim como a dor trazida pelas perdas e pela corrupção originadas na guerra. Ele também descreve a alegria e as celebrações de Tróia, quando homens e mulheres trouxeram o cavalo de madeira para o templo de Atena (542–67). Assim, reencenando a vida cotidiana para a qual os troianos acreditavam ter voltado, o coro aponta a abrupta mudança da sorte. Relata em poucas palavras a tomada da cidade: massacres em torno dos altares e desolação nos leitos (*As Troianas*, 562–4).

Ambos os coros provocam a compaixão de suas audiências não apenas descrevendo a perda dos entes queridos, mas mostrando a vida de co-

munidades cívicas prósperas que são abruptamente destruídas pela guerra. As odes sobre “a noite antes da queda” apontam para possibilidades de qualquer guerra e reforçam os tipos de rompimentos que ela efetua. Ao mostrar como a guerra corrompe valores e ameaça as comunidades civis, o discurso coral acentua a incompatibilidade da guerra com a prosperidade comum. Visvard (2011, 289) conclui que “há um caráter grandemente público e político no discurso feminino da compaixão, com efeito potencial no contexto pan-helênico”. A mensagem desses coros se contrapõe claramente às políticas de guerra.

### EURÍPIDES E MELOS: O EPISÓDIO E A CONEXÃO COM AS TROIANAS

Vejamos a possível relação de *As Troianas* com o episódio de Melos. A peça foi apresentada na primavera de 415 a.C., quando Atenas se aproximava do final de um conturbado período de paz com Esparta. Durante o inverno anterior, ocorreu o episódio da invasão, assédio e extermínio da cidade de Melos, com o massacre de seus homens e a escravização das mulheres e crianças. Episódio que se tornou célebre pela narrativa de Tucídides, sobretudo no chamado *Diálogo de Melos* (5.84–116).

É impossível saber ao certo o quanto Eurípides se baseou no episódio de Melos para escrever *As Troianas*, mas é muito provável que a peça tenha provocado no público a lembrança desse evento então recente. D. M. Carter (2007, 133) sugere que muitos da audiência poderiam ter estado na assembleia quando decisões relevantes sobre o destino da ilha foram tomadas e outros poderiam ter servido na frota. É também possível que algumas mulheres e crianças de Melos estivessem trabalhando em Atenas naquela época, como escravas públicas ou em casas privadas. Por outro lado, mesmo se Eurípides tivesse Melos em mente, ele não poderia ter deixado isso claro no curso da sua tragédia sem insultar os atenienses, responsáveis pelo ocorrido. Concordo com Carter quando ele afirma que, forçando sua audiência a considerar os efeitos da guerra, *As Troianas* é uma inegável peça política, sendo ou não significativa a sua relação com o episódio de Melos (Carter 2007, 139).

Tucídides deixa claro que a Guerra do Peloponeso foi fundamentalmente uma luta pela manutenção do imperialismo ateniense e que a história dessa guerra se confunde com ele. O livro v da *História da Guerra do Peloponeso* se ocupa do inseguro período de paz entre Atenas e Esparta, que acontece entre o estabelecimento da Paz de Nícias em 421 até a Expedição da Sicília em 415. Conta-nos Tucídides (5.84) que a expedição contra a ilha de Melos foi enviada no início do verão de 416. A cidade dos mélios, embora

de origem dórica e regime oligárquico, tinha até então se mantido neutra no conflito entre atenienses e peloponésios. Quando os gregos chegaram, antes de iniciar as hostilidades, enviaram alguns representantes para discutir a situação da cidade. Os mélios não os levaram diante da assembleia, mas se reuniram com os atenienses no conselho, e a conversa que tiveram é o conteúdo do *Diálogo de Melos*.

Na primeira metade do diálogo é discutida a conveniência de forçar Melos a entrar no império ateniense; na segunda eles analisam a probabilidade de Melos resistir com sucesso. A situação militar de Atenas a colocava na posição de poder atacar imediatamente, mas os atenienses preferem, antes, discutir a situação com os mélios. Se eles iniciassem um ataque e Melos resistisse, a cidade seria destruída, o que diminuiria seu valor para Atenas. Então, os atenienses tentam, em vão, persuadir os representantes da ilha, mas eles resolvem resistir, pois seria covardia perder a liberdade sem lutar por ela. Melos é cercada e consegue manter-se por um tempo, mas com a chegada de reforços atenienses no inverno de 416/15 ela se rende incondicionalmente. Todos os homens foram mortos, as mulheres e as crianças foram levadas como escravas.

No diálogo, chama à atenção a forma repulsiva dos argumentos atenienses. Eles são agressivos e arrogantes, extremamente autoconfiantes e sem qualquer humildade, até mesmo com relação aos deuses. Os atenienses exortam os mélios para que não se igualem àqueles que ainda tendo acesso à salvação por meios humanos, voltam-se para as esperanças incertas. Então, denominam a mântica e os oráculos como incertos e nocivos (5.103.1). Liebeschuetz (1968, 76), com quem concordo, afirma que um leitor grego de Tucídides dificilmente falharia em diagnosticar como *hýbris* a postura ateniense e, portanto, em reconhecer nos relatos posteriores do historiador, sobre a queda de Atenas, o desenvolvimento de uma retribuição inevitável.<sup>6</sup>

Há, portanto, conexão entre o episódio de Melos e a narrativa subsequente de Tucídides, sobretudo no que diz respeito à expedição da Sicília (livros 6 e 7), à deserção dos aliados (8.2 ss.) e ao término da guerra em 404. Imediatamente após a destruição de Melos, Tucídides volta a sua atenção para a Expedição da Sicília (6.1), onde os atenienses experimentam um desastre sem precedentes. Dentro da lógica do pensamento grego antigo, tal episódio pode ser compreendido como uma espécie de retribuição pela *hýbris* dos atenienses em Melos.

Sobre a possibilidade prática de Eurípides ter escrito *As Troianas* inspirado no episódio de Melos, A. Maria Van Erp Taalman Kip (1987) levanta

<sup>6</sup> Cf. Morrison 2000, 138.

uma completa cronologia dos fatos, para responder a algumas questões: quando exatamente no inverno a cidade caiu? Quanto tempo é preciso para treinar um coro? Quanto tempo era necessário para Eurípides compor uma tragédia? Seria possível para ele adiar até dezembro o ato de conceber e escrever uma peça (ou mesmo três peças)? Ou melhor, ele conseguiria um coro se esperasse tanto? Ao tentar responder a essas questões, a despeito de toda a imponderabilidade que as cercam, Kip conclui ser muito improvável Eurípides ter escrito *As Troianas* sob o impacto do destino de Melos.

Onze anos depois, Heinrich Kuch (1998) escreveu outro artigo com o mesmo nome, "Eurípides und Melos", onde observa que a combinação de massacre e escravização se fez presente outras vezes na Guerra do Peloponeso, antes do episódio de Melos. Então, se Eurípides, em *As Troianas*, se posiciona contra tais práticas, não lhe foi necessário partir de Melos. Não faltaram nos anos anteriores a 416, acontecimentos que pudessem oferecer a um poeta responsável e profundo motivos para levar aos palcos trágicos o destino dos derrotados. O autor afirma que foi essa a intenção de Eurípides em *As Troianas*, após ter se referido à mesma problemática em *Andrômaca* e em *Hécuba*.

Kuch percorre as mesmas questões de Kip, faz investigações cronológicas e conclui que durante a destruição de Melos, meados de dezembro, no meio do inverno de 416/15, os ensaios para *As Troianas* estavam a todo vapor. Então alega que da metade do inverno até a encenação da peça na primavera tinha-se relativamente bastante tempo para que Eurípides realizasse modificações no enredo. Para Kuch, com quem concordo, é evidente que a catástrofe de Melos influenciou a encenação e o texto do drama, que tinha justamente como tema um desastre daquelas proporções.

## CONCLUSÃO

Tanto *Hécuba* quanto *As Troianas* são peças sintonizadas com as mazelas da Guerra do Peloponeso, observadas por Eurípides. Em ambas as tragédias existem ecos dessa guerra, que, por obra do poeta, se vestem de episódios da mítica Guerra de Tróia. Então, considerando que o final da Guerra de Tróia, em que os troianos foram mortos e suas mulheres e crianças escravizadas, ecoa o lamentável episódio de Melos, retomemos o prólogo de *As Troianas*. Na versão do mito encenada por Eurípides, Atena une-se a Posídon e se volta contra seus antigos protegidos. Na história, essa deusa sempre foi a protetora da cidade de Atenas e era cultuada, assim como Posídon, em sua Acrópole. Em *As Troianas*, ela decide destruir seus

protegidos, devido à *hybris* cometida por eles. Historicamente, não se pode esquecer que os excessos perpetrados em Melos e a completa destruição da cidade representavam uma reedição piorada da ação dos atenienses em Mitilene (427 a.C.) e em Sícion (421 a.C.).<sup>7</sup> Se unirmos tais fatos à terrível derrota de Atenas no final da Guerra do Peloponeso, podemos questionar se o prólogo de *As Troianas* não estaria antevendo o abandono de Atenas por suas divindades, devido às desmedidas cometidas. Assim, os aqueus da Guerra de Tróia, retratados por Eurípides, podem simbolizar, em alguma medida, os atenienses da Guerra do Peloponeso.

## REFERÊNCIAS

- Bosworth, A. B. 1993. "The humanitarian aspect of the Melian Dialogue." *JHS* 113: 30–44.
- Carter, D. M. 2007. *The Politics of Greek Tragedy*. Bristol Phoenix Press.
- Conacher, D. J. 1983. "The Trojan Women." In *Oxford readings in Greek Tragedy*, edited by E. Segal, 332–9. Oxford.
- Daitz, S. G. 1971. "Concepts of freedom and slavery in Euripides' *Hecuba*". *Hermes* 99(2):217–26.
- Dunn, F. M. 1996. "Reversal: Trojan Women." In *Tragedy's End: Closure and Innovation in Euripidean Drama*, 101–14. Oxford University Press.
- Eurípides. 1996. *As Troianas*. Introdução, tradução do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70.
- Eurípides. 2004. *Hécuba e Troianas – Duas Tragédias Gregas*. Tradução e Introdução de Christian Werner. São Paulo: Martins Fontes.
- Eurípides. 2009. *Electra(s): Sófocles / Eurípides*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Eurípides. 2010. *Hipólito*. Tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus.
- Heródoto. 1985. *História*. Tradução, Introdução e Notas de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Kip, A. M. 1987. "Euripides and Melos." *Mnemosyne* 40(3/4):414–19.
- Kitto, H. D. F. 1990. *A Tragédia Grega*, vol. I e II. Tradução de Dr. José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Arménio Amado Editora.
- Kuch, H. 1998. "Euripides und Melos." *Mnemosyne* 51:147–53.
- Lesky, Albin. 1996. *A tragédia Grega*. 3.ed. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva.

<sup>7</sup> Tucídides (5.32.1) fala sobre o caso de Sícion, cidade grega situada em Pallene, o promontório mais ocidental da península calcídica, que no início de 423 se revoltou contra Atenas. Ela sucumbiu no verão de 421 e toda a população masculina foi morta e suas mulheres e crianças foram escravizadas; suas terras foram dadas para os plateenses ocuparem.

- Liebeschuetz, W. 1968. "The structure and function of the Melian dialogue." *JHS* 88: 73–7.
- Morrison, J. V. 2000. "Historical lessons in the Melian Episode." *TAPhA* 130:119–48.
- Reckford, K. J. 1985. "Concepts of demoralization in the Hecuba." In *Directions in Euripidean Criticism*, edited by Peter Burian, 112–28. Duke University Press.
- Rehm, R. 1994. "War Brides and war dead, Euripides' *Troades*." In *Marriage to Death*, edited by Rush Rehm, 128–35. Princeton University Press.
- Rosenbloom, D. 2006. "Empire and its discontents: *Trojan Women*, *Birds*, and the symbolic economy of Athenian imperialism." In *Greek Drama III: Essay in Honour of Kevin Lee*, edited by J. Davidson, F. Muecke, P. Wilson, 245–71. London: Institute of Classical Studies (Supplement 87).
- Sófocles. 2001. *Édipo Rei*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva.
- Sófocles. 2009. *As Traquínias*. Apresentação, tradução e comentário filológico de Flávio Ribeiro de Oliveira. Campinas: Editora Unicamp.
- Tucídides. 1986. *História da Guerra do Peloponeso*. Tradução do grego, Introdução e Notas de Mário da Gama Kury. Brasília, Editora Universidade de Brasília.
- Visvard, E.. 2010. "Pity and panhellenic politics: Choral emotion in Euripides' *Hecuba* and *Trojan Women*." In *Why Athens? A Reappraisal of Tragic Politics*, edited by D. M. Carter, 269–91. Oxford.
- Zimmermann, B. 1991. "War and Its aftermath: *Hecuba* – *Trojan Women*." In *Greek Tragedy, an introduction*, 112–15. Translated by Thomas Marier. The Johns Hopkins University Press.



*Title.* *Hecuba* and *The Trojan Women*: echoes of the Peloponnesian War in Euripides

*Abstract.* This article works with the tragedies *Hecuba* and *The Trojan Women* by Euripides, relating them to the historical context in which they were created. It investigates possible relations between them and episodes of the Peloponnesian War, especially the relation between *The Trojan Women*, presented at the Dionysia of 415 BC, and the conquest and destruction of Melos Island in the winter of 416–415 BC.

*Keywords.* *Hecuba*; *The Trojan Women*; Euripides; Peloponnesian War; Greek tragedy.

# HIPÓLITO E TESEU ENREDADOS NAS MALHAS DA DECISÃO INDISCUTÍVEL

CRISTINA DE SOUZA AGOSTINI\*

Universidade São Judas Tadeu

*Resumo.* O presente artigo propõe a discussão acerca das relações de poder estabelecidas pelos personagens Hipólito e Teseu, da tragédia *Hipólito*, de Eurípides. Nesse sentido, tendo como pano de fundo as considerações de Max Weber e Émile Benveniste para o uso do termo poder, pretendo demonstrar de que modo, no drama, a sanção da morte de Hipólito deve, necessariamente, ficar a cargo de Teseu, uma vez que este é o único personagem que, no contexto político da peça, detém legitimamente o poder sobre todos aqueles que estão sob seu domínio. Portanto, se, de um lado, no prólogo, Afrodite apresenta aos espectadores todo o desenvolvimento da tragédia, demonstrando sua atuação direta na ruína da família de Hipólito, de outro lado, Eurípides, de modo verossimilhante, vale-se da legitimidade do poder real de Teseu para selar com o veredito político humano a vontade da deusa Cípris.

*Palavras-chave.* Poder; Hipólito; Teseu; Max Weber; Émile Benveniste.

*D.O.I.* 10.11606/issn.2358-3150.v18i2p38-56

NÃO SE TRATA DE NENHUMA NOVIDADE QUE PALAVRAS DE NOSSA VIDA COTIDIANA como democracia, igualdade e, mais recentemente, comunidade receberam inúmeras possibilidades semânticas que há, por exemplo, trezentos anos atrás não tinham o sentido que apresentam hoje. Aliás, a capacidade de absorver significados é algo completamente inerente à plasticidade de uma linguagem viva, ou seja, uma linguagem do *aqui* e *agora* na qual novos termos podem ser criados como resposta a um momento contextual em que os falantes, mesmo de forma não consciente, percebem que a arquitetônica de uma língua só é definitiva quando ela morre e, mesmo nesse caso, a autópsia promovida pelos filólogos-legistas tem se mostrado capaz de resuscitar a inacabável construção das línguas não mais *faladas*.

Todavia, um dos efeitos colaterais mais audíveis decorrente da maleabilidade dos significados da linguagem foi a criação de “mantras linguísti-

\* Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2013). A tradução das passagens em grego, bem como dos textos cuja bibliografia aponta para as edições em inglês e francês são de minha autoria.

\*\* Artigo recebido em 25.set.2015 e aceito para publicação em 14.dez.2015.

cos”, ou seja, termos que são repetidos à exaustão, nas mais diversas direções, como se fossem palavras destinadas a proporcionar algum tipo de relaxamento mental para o alcance de qualquer coisa que, decididamente, se torna inalcançável. Talvez, alguns dos termos que mais tenham sofrido ultimamente os efeitos de sua utilização enquanto mantra sejam democracia, liberdade, igualdade, família e poder, na medida em que se tornaram palavras de ordem sem qualquer espécie de reflexão sobre seus significados contextuais e históricos. Em suma, quando uma palavra se torna um mantra da sociedade dos falantes, o diálogo e o pluralismo significativo desaparecem para darem lugar ao êxtase ritualístico de (des-)concentração individual e estéril.

Desse modo, para que se consiga aqui fugir do lugar-comum contemporâneo das obscuras certezas mânticas terminológicas, e tenhamos delineado um terreno sólido e bem aplainado para a nossa presente discussão, a princípio, procurarei explicitar algumas considerações sobre o significado que a palavra *poder* adquirirá ao longo dessa exposição, uma vez que ela é a peça fundamental para a compreensão da perspectiva aqui adotada para o tratamento conferido às relações estabelecidas entre os personagens Hipólito e Teseu, da tragédia euripideana *Hipólito*. Assim, em um primeiro momento, é preciso conferir uma definição de poder, por mais calejados que, quanto a ele, estejam nossos ouvidos e discursos, pois é somente quando definimos os termos que estes podem se tornar pressupostos necessários para um posicionamento argumentativo.

O presente artigo foi concebido como fruto de uma reflexão sobre as atuações que os personagens Hipólito e Teseu, do *Hipólito*, de Eurípides, manifestam em relação às argumentações de outrem para a tomada de importantíssimas decisões. Na medida em que essa análise tem como foco, precisamente, as relações estabelecidas entre Hipólito e seu servo, e entre Teseu e seu filho bastardo Hipólito, comecei por interrogar de que maneira essas duas diferentes relações poderiam ser ambas caracterizadas como *relações de poder*. Assim, em uma primeira etapa, fez-se necessária a compreensão prévia do significado que *poder* atribui a essas relações para, então, a partir da configuração significativa desses dois momentos de confrontação (Hipólito e o servo, Teseu e Hipólito), possamos refletir acerca dos papéis que Eurípides confere ao fundador mítico da democracia ateniense e ao filho resultante de sua relação com a Amazona na configuração de uma arquitetura essencial para o desenvolvimento da ruína trágica do herói que, no contexto ateniense, é o mais poderoso no âmbito político: Teseu, o vencedor do labirinto e do minotauro.

Antes de começarmos a pensar sobre uma definição para o termo, a ser aplicada no caso concreto da peça, começarei distinguindo as duas

acepções do uso conceitual de poder em nossa língua portuguesa. De fato, uma delas diz respeito à capacidade de conseguir algo, sem qualquer relação de conflito ou interesses como, por exemplo, quando digo “Hoje posso nadar cinco quilômetros”, enquanto a outra expressa uma relação hierárquica e interesses em conflito. De fato, é justamente essa segunda acepção da palavra poder que nos interessa aqui.

Ora, para utilizar a terminologia aristotélica e por isso mesmo, valermos-nos do vocabulário grego a fim de tornar clara a diferente significação, em português, dos *poderes*, a clássica distinção de Aristóteles entre *dynamis* e *ergon*, ou seja, entre potência e ato, pode ser aqui evocada para a contraposição a *kratos*, que apresenta atrelados à sua significação a ideia de força, autoridade e hierarquia. Segundo o Estagirita,<sup>1</sup> a potência (*dynamis*) compreende tanto uma virtualidade quanto uma capacidade determinada, ou seja, tanto o fato de Sócrates *poder* escrever tragédias, quanto o fato de Aristófanes *poder* compor comédias. No primeiro caso, existe a possibilidade de que Sócrates se torne tragediógrafo desde que aprenda a compor tragédias; no segundo caso, Aristófanes já apresenta os requisitos necessários para, quando quiser, colocar em prática sua habilidade. Ou seja, Sócrates é em *potência* um trágico, enquanto Aristófanes é em *ato* um autor de comédias, mas sua habilidade é também potencial quando ele está desempregado, no entanto, obviamente, em um sentido diferente do de Sócrates. Desse modo, tendo delimitado esse ponto, voltemo-nos para uma definição de poder no sentido *político* do termo, a fim de que possamos partir de uma ideia comum de como se estabelecem as relações de *poder* no *Hipólito*, de Eurípides.

Ora, não por acaso, cabe aqui citar um livro publicado em 1981, de Gérard Lebrun, intitulado *O que é o poder?*, de uma coleção chamada “Primeiros Passos”, da editora Brasiliense. Nele, Lebrun articula importantes questões que nos auxiliam a pensar no delineamento político do poder. No entanto, embora o título do livro sugira a resolução de uma questão, na verdade, ele traz a elaboração da problemática a que todos aqueles que se propõem discutir cuidadosamente em que consistem as relações de poder estão implicados: com efeito, a filosofia nunca funciona como autoajuda, mas como uma pista do caminho a ser trilhado, e Lebrun nos ensina que, nesse caso, é preciso nos voltar para Max Weber.

Nesse sentido, o que proponho aqui é, a partir da junção de duas concepções de autores contemporâneos, estabelecer um definido campo comum para as relações de poder que se travam no *Hipólito*, de Eurípides e, mais especificamente, considerarmos de que forma se opera a confiança nas

<sup>1</sup> Sobretudo nos textos da *Física* e *Metafísica*.

decisões tomadas por Hipólito e Teseu, decisões essas que excluem completamente a perspectiva e o argumento de outrem e que não requerem nada além da extrema confiança em si mesmo, deixando, portanto, de fora a possibilidade de falha ou engano no julgamento que ambos os personagens exercem acerca de suas ações.

Para Lebrun, a melhor definição já dada sobre poder é aquela de Max Weber.<sup>2</sup> A díade poder-dominação (*Macht und Herrschaft*) é uma constante na obra weberiana, e apesar de suas reflexões adotarem uma perspectiva sociológica que não diz respeito especificamente à Antiguidade, acredito que tanto a elaboração de Weber quanto a análise de Émile Benveniste serão de imensa valia para meu propósito.

Segundo Weber, de um lado, “por poder, entendemos, aqui, genericamente, a probabilidade de uma pessoa ou várias impor, numa ação social, a vontade própria, mesmo contra a oposição de outros participantes desta”<sup>3</sup> e, de outro, a dominação enquanto um caso especial do poder é uma

situação de fato, em que uma vontade manifesta (“mandado”) do “dominador” ou dos “dominadores” quer influenciar as ações de outras pessoas (do “dominado” ou dos “dominadores”), e de fato as influenciam de tal modo que estas ações, num grau socialmente relevante, se realizam como se os dominados tivessem feito do próprio conteúdo do mandado a máxima de suas ações (“obediência”).<sup>4</sup>

Assim, o poder que nos interessa aqui consiste, precisamente, nessa definição que Weber confere à dominação enquanto ato concreto da manifestação do poder. No capítulo 7 do volume 2 do seu *Vocabulário sobre as instituições indo-europeias*, Benveniste escreve:

*Krátos* não significa nem “força física” (*iskhús, sthénos*), nem “força de alma” (*alké*), mas “superioridade, prevalência”, seja no combate, seja na assembleia.<sup>5</sup> [...] ele (*o krátos*) se desenvolve em uma série de termos com referência moral e política, enunciando o “poder” como faculdade individual (*egkratés, akratés* “quem é” ou “quem não é mestre de si”) ou o “poder” como “potência” territorial e política: *kratein* “ser mestre, ter a autoridade”, com os inúmeros derivados e compostos em *-krátes, -krátor, -krateia*, etc., assim como os comparativos e superlativos *kreisson, krátistos*. É a “autoridade” política enquanto individual ou coletiva que faz a unidade desse desenvolvimento.<sup>6</sup>

Nesse sentido, a partir da junção e redução dessas duas análises, entendo poder como: *a autoridade do agente para estabelecer uma vontade que será aquies-*

<sup>2</sup> Cf. Lebrun 2003, 12.

<sup>3</sup> Weber 2009, 175.

<sup>4</sup> Weber 2009, 191.

<sup>5</sup> Benveniste 1969, 71.

<sup>6</sup> Benveniste 1969, 80.

*cida por determinado grupo de indivíduos. De onde se extrai o corolário: para que o agente seja investido de poder é absolutamente necessária a presença do outro, pois é impossível deter o poder em mãos sem a contraparte obediente, ou seja, autoridade e vida solitária são incompatíveis, pois não há mando sem alguém que obedeça.* Logo, tendo essa definição em mente, poderemos observar de que maneira ela opera em alguns momentos do *Hipólito*, de Eurípides.

O enredo da tragédia eurípideana tem como motor as desgraças que se abatem sobre a vida do filho bastardo de Teseu, Hipólito. Este é um jovem cavaleiro, devoto incansável de Ártemis, que pretende em terra mimetizar o comportamento da deusa. Assim, ele rejeita a atividade sexual e o casamento, vivendo, espacialmente, em um território limítrofe em que pratica avidamente a caça e o culto à sua amada deidade.

O apego à virgindade e à efebria levam Hipólito a recusar a passagem para o outro lado da mureta em que se encontram Afrodite, o sexo, o casamento, as mulheres, a procriação e, no limite, a virilidade. Desse modo, sentindo-se ultrajada pelo rapaz, Afrodite – reiteradamente nominada como Cípris – vingar-se-á de sua maledicência e altivez, incutindo na esposa de Teseu, madrasta de Hipólito, Fedra, uma avassaladora paixão pelo enteado. Como o silêncio, definitivamente, não é um atributo feminino no ideário grego, Fedra não suporta a pressão exercida pela serva alcoviteira – que se coloca em posição de súplica – e acaba deixando escapar que o mal que a deixou acamada fora a inelutável paixão pelo bastardo. Embora tenha prometido que não contaria a ninguém sobre o vergonhoso *pathos* que dominara sua rainha, obviamente a serva de Fedra não cumpre com a promessa e revela a paixão proibida a Hipólito. Completamente indignado com a leviandade e imundícia da questão, o jovem rejeita qualquer possibilidade de incesto e, de quebra, desfere a famosa tirada misógina entre os versos 616-68:

Ó Zeus, por que trouxeste à luz do sol,  
 Este mal que engana os homens, as mulheres?  
 (...)  
 Odeio a perspicaz: em minha casa  
 Não haverá mulher pensando mais do que lhe convém.  
 De fato, a vileza, Cípris coloca muito mais  
 Nas perspicazes. A mulher limitada,  
 Os parcos conhecimentos subtraem-na de desejos impudicos.  
 Não era preciso haver servas junto às mulheres,  
 Mas a convivência das feras mudas e que mordem,  
 a fim de que não emitam voz alguma, nem recebam de volta som articulado.  
 É no interior que as vis decidem agir  
 De modo vil, vindo para o exterior por meio das servas.

Ouvindo os gritos de Hipólito, Fedra se vê, literalmente, com a corda no pescoço, e decide colocar em prática o plano que já vinha articulando ao longo da trama, plano esse que lhe possibilitaria fugir com *eukleia* da situação embaraçosa. Assim, a rainha resolve cometer o suicídio, mas, tendo que Hipólito entregasse a Teseu a paixão maculosa, o que destruiria sua pretensão de renome, ela deixa por escrito a acusação de que Hipólito houvera lhe estuprado, motivo esse mais que suficiente para explicar sua atitude desesperada em direção ao enforcamento.

Teseu que estivera ausente durante toda a ação, não mais que de repente, volta da consulta de um oráculo e recebe as novas de que Fedra está morta. O vencedor do minotauro é vencido pela crença nos *grammata* e no cadáver de sua esposa e, sem dar ouvidos aos argumentos do filho, ele bane o rapaz de Trezena e lhe dirige uma praga dada por Poseidon. Assim, Hipólito é estraçalhado por seus próprios cavalos. No final, Ártemis surge em cena e esclarece a verdade dos fatos a Teseu. O filho perdoo o pai e um culto etiológico em homenagem a Hipólito é prometido pela deusa.

De fato, Hipólito é um personagem limítrofe: ele vive nos limites da *polis*. É o único dentre os *politai* (*monos politōn*)<sup>7</sup> a não cultuar Afrodite, cuja estátua se encontra ao lado daquela da deusa caçadora, revelando, desse modo, postura e comportamento bastante estranhos em relação aos demais cidadãos. Com efeito, o jovem cavaleiro é o único da região de Trezena a não cultuar uma deusa local, cuja devoção, veneração e rituais fazem parte de um costume compartilhado por todos. Ora, o culto à Afrodite não é estranho aos ritos comuns para que se possa, por exemplo, alegar que a esquiva à deusa seria justificada por sua própria natureza estrangeira. Nesse sentido, a recusa de Hipólito à Afrodite representa, em relação à deidade, uma *hamartia* no campo cultural e uma transgressão no âmbito cívico da *polis*.

Além disso, o cavaleiro exalta a todo momento sua *sōphrosunē* ligando-a a uma pretensa superioridade moral em relação aos outros homens. Desse modo, uma vez que Hipólito considera-se o superlativo de todas as qualidades humanas, conclui que pode cultuar a divindade que mais lhe agrada (e em seu caso, essa divindade é Ártemis), uma vez que é um homem, cuja posição privilegiada de contato com a deusa Amazona o isenta da comunidade de *nomoi* partilhada pelos demais cidadãos. Em outros termos, Hipólito se reconhece como alguém que está para além da humanidade, justamente porque suas aspirações, seus desejos e seu caráter não são compartilhados por outros homens, mas encontram satisfação na comunhão exclusiva com a divindade. Portanto, o jovem rompe com dois

<sup>7</sup> Eurípides, *Hipólito*, 12.

princípios comumente partilhados pela tradição grega, a saber: a reverência a todos os deuses merecedores de honra e a compreensão da essencial inferioridade humana frente à inalcançável potência divina.

De um lado, sob o ponto de vista político, na medida em que Hipólito rejeita o culto a uma divindade local, bem como suas atribuições (o sexo e o casamento), recusa valores comuns cultivados por seus concidadãos, que permitem o reconhecimento do pertencimento à mesma comunidade, restando assim à margem da *polis*. De outro lado, sob o ponto de vista cultural, o desprezo e a difamação que o jovem atribui à Afrodite constituem uma falta grave contra uma divindade que deve ser venerada. Embora a desvinculação entre as esferas cultural e política na tradição grega clássica não seja algo facilmente determinável e nem é coerente imaginar uma separação radical entre os campos, parece razoável identificar no discurso da deusa a delimitação que esta faz em relação àquilo que pertence ao campo deídico e o que é da competência do âmbito público. Nesse sentido, não seria exagerado acreditarmos que a falta cometida por Hipólito concerne, antes de tudo, a uma questão política porque não diz respeito exclusivamente ao campo privado, mas se refere sobremaneira à esfera pública da comunidade de valores da *polis*. Nessa direção, a faísca detonadora da ira da deusa não é o fato de Hipólito cultuar Ártemis, pois como ela mesma diz no verso 20: “Disso não tenho ciúme – por que deveria?”, contudo, a exclusividade cultural que o jovem mantém com apenas uma deusa, em uma sociedade essencialmente politeísta que, em termos práticos, significa para o rapaz a veneração à virgindade e ao isolamento e, portanto, a recusa em passar para um estágio natural do “ser homem” (cujo sexo e a procriação se encontram embutidos) é o que desperta a revolta de Afrodite. Além disso, Hipólito refere-se a ela como a pior (*kakistēn*) das divindades (v. 13) sem, aparentemente, ter consistente motivo para a difamação. Assim, a deusa é desprezada e difamada gratuitamente por um simples humano: um único cidadão. Logo, a vingança divina está provida de fortes e razoáveis motivações para que se exerça. Não se trata de mera inveja em relação à outra deusa, ou ainda de uma arbitrária antipatia por um mortal: o furor de Afrodite e sua conseqüente vingança são justos na medida em que respondem ao ataque deliberado de um cidadão que, embora conheça os valores e procedimentos partilhados em sua terra por seus concidadãos, vangloria-se em deitá-los fora sem que para isso apresente justificação legítima.

A escolha humana e suas conseqüências estão no cerne do *Hipólito* eurípedeano, mostrando de que modo os desejos individuais nem sempre se colocam em acordo com os costumes e com as práticas comuns. A antiga questão filosófica, formulada na seguinte pergunta “Como viver?” é trazida ao palco a partir do momento em que Afrodite começa a falar, e vemos que

durante a ação dramática ela pode ser desmembrada em outra pergunta: “É permitido ao homem fazer o que ele quiser?” De fato, a conduta de Hipólito responde afirmativamente a tal questão: sim, os homens são livres para fazer *o que quiserem*, mas o corolário dessa pretensa liberdade é arcar com a responsabilidade e com as consequências inerentes à escolha de determinado modo de vida. Ao mesmo tempo em que temos a potência de fazer o que queremos, precisamente porque vivemos com outros, não é lícito fazer o que queremos sem mais e, então, as delimitações das vivências pública e privada traduzidas por regras de conduta dos agentes funcionam como expediente organizador dos diversos desejos para a convivência harmônica entre os diferentes integrantes de uma mesma comunidade. Ora, porque as questões pertencentes ao âmbito público dizem respeito à estabilidade, à ordem e à boa vivência de uma *polis* inteira, a não concordância de um cidadão particular em se adequar aos valores de sua comunidade e, conseqüentemente, adotar para si um modo de vida que passa ao longe dos costumes de seus concidadãos, adquire a qualidade transgressora inerente às ações que, de algum modo, podem provocar o desequilíbrio capaz de abater tanto uma casa quanto uma cidade inteira.

Assim, já no início do prólogo de Afrodite, marca-se de que maneira um mortal escolheu transgredir a conveniência local por vontade própria, sem a coerção de uma força externa. E é em decorrência dessa livre escolha que Hipólito arcará com as consequências que a deidade lhe impôs. A ancestralidade até certo ponto esclarece o comportamento do rapaz, mas como lembra Suzanne Saïd, a culpa ou a mácula de seus parentes sanguíneos não explicam o desastre que se abate sobre ele,<sup>8</sup> ou seja, não esclarecem a vingança divina. Desse modo, o apelo à raça serve para compreendermos alguns traços que caracterizam Hipólito, tais como a ausência de desejo erótico, o amor pela equitação e a preferência cultural, mas, no entanto, não é a partir dela (da raça ancestral) que se evidenciam as razões pelas quais o cavaleiro é punido pela divindade.

Aliás, a escolha que Hipólito faz pela castidade não diz respeito apenas ao seu âmbito “privado”, mas concerne ao quadro político da vivência em comunidade. De fato, a situação natural do homem antigo helênico era o casamento, responsável pela legitimidade da descendência (embora o próprio Hipólito não fosse legítimo) e também marca de virilidade. Portanto, na medida em que Hipólito rejeita o casamento, rejeita também a situação

<sup>8</sup> “Mas é, sobretudo, o protesto de Hipólito no verso 1383 – ‘Por que sobre aquele que não é de modo algum responsável (*epaitios*) desses males?’ – que permite medir o que separa Êsquilo de Eurípides. Pois Eurípides emprega aqui a mesma palavra que Êsquilo utilizava para colocar em evidência a cooperação do indivíduo com o gênio da raça; mas ele o faz para rejeitar essa colaboração e para negar totalmente a culpabilidade de Hipólito” (Saïd 1978, 225).

“natural” do homem cidadão que é a de constituir uma família e, com isso, propiciar à *polis* a continuação de sua linhagem e, conseqüentemente, a manutenção da cidade. Ademais, ao tentar igualar-se à deusa Ártemis, o jovem transgrede a conveniência de papéis estabelecidos, a saber, o de homem mortal inferior em tudo às divindades.

A fim de aconselhar o jovem cavaleiro acerca desse comportamento problemático, seu velho servo desenvolve um discurso marcado pela sensatez anciã. No entanto, o diálogo entre Hipólito e seu subalterno mostra a altivez do rapaz tanto quanto a intolerância que lhe doma. Nesse jogo cênico, percebemos a postura superior que Hipólito alimenta, traduzida na rejeição a tudo o que não seja considerado por ele mesmo como virtuoso, acrescido da intransigência em relação a ideias diferentes das suas. Em contraposição, seu servo demonstra uma atitude disposta a aconselhar sem impor e, levando em conta a devoção de Hipólito por Ártemis, ele tenta mostrar outra possibilidade cultural, sem que com isso descaracterize o pensar do jovem. De fato, nessa troca de palavras entre os dois, apresenta-se, formalmente, o *topos* da sensatez do mais velho oposta à impulsividade juvenil, mas, principalmente, é preciso notar de que maneira, desde o início da trama, se evidencia a inaptidão de Hipólito para se engajar com indivíduos inferiores<sup>9</sup>: ele não consegue *dialogar* com o servo. Antes mesmo de o velho desenvolver o argumento que tem em mente, o cavaleiro o interrompe para lhe precaver a não dizer algo que seja contrário à sua convicção e, em seguida, continua seu trajeto, sem realmente ter *conversado* com o subalterno.

SERVO. Mestre, pois de senhor só convém chamar aos deuses,  
De mim aceitarias tu um bom conselho?

HIPÓLITO. Certamente! Ou pareceríamos não sábios.

S. Conheces tu a lei (*nomos*) estabelecida entre os mortais?

H. Não conheço! Por que me indagas sobre isso?

S. Odiar a altivez e o que não é amável a todos.

H. É correto! Em qual dos mortais não é desprezível a altivez?<sup>10</sup>

S. E não há certa graça nos que são afáveis?

H. E muita, com a vantagem de pouco sofrimento.

S. E em relação aos deuses, não esperarías o mesmo?

H. Se, contudo, os mortais utilizarem as leis dos deuses.

<sup>9</sup> Cf. Goff 2006, 90.

<sup>10</sup> Optei traduzir *to semnon* como altivez, uma vez que, em português, o termo apresenta tanto conotação reverencial, p.ex. “A divindade é ativa”, quanto conotação de vanglória “Hipólito é muito ativo: acredita ser superior aos demais”. Ora, em grego, a palavra pertence ao campo deídico, significando “reverendo, augusto, venerando”, para os deuses. Assim, quando o servo aplica a mesma palavra de referência à divindade, para um mortal e, no caso, Hipólito, devemos entender que o cavaleiro confere a si próprio um tratamento que, de fato, diz respeito aos deuses. Barret, em seu comentário ao *Hipólito* nos é, sobremaneira, esclarecedor. Cf. Barret, *Commentary*, in Eurípidés 2001, 177 n.93.

- S. Assim, por que tu não diriges a palavra a uma deusa altiva?  
 H. Qual? Tome cuidado para que tua boca não te destrua.  
 S. Esta que foi colocada às tuas portas: Cípris.  
 H. De longe a saúdo, uma vez que sou casto.  
 S. Mas é altiva, de renome entre os mortais.  
 H. Cada qual tem sua preferência, acerca de deuses e homens.  
 S. Seja feliz, tendo a sensatez de que é preciso.  
 H. Não me agradam os deuses honrados à noite.  
 S. Honras, ó filho, aos deuses são devidas.<sup>11</sup>

Hipólito não está aberto para um diálogo que problematize tanto seu desejo quanto seu comportamento. Ele é enfático em dizer que não lhe agradam as divindades “honradas à noite” (v. 106), sem apresentar um argumento que vá além do seu “agrado”. Além disso, de fato, ele não aceita o bom conselho dado pelo homem mais experiente e, portanto, se mostra “não sábio”.

Com efeito, a figura do servo mais velho é recorrente no teatro de Eurípidés, muito mais que, por exemplo, em Sófocles. Ela demarca a fala sensata para a qual o herói deveria se voltar. No princípio do diálogo entre os dois, lemos: “Mestre (*anax*) – de senhor (*despotas*) só convém chamar aos deuses – / de mim aceitarias tu um bom conselho?”<sup>12</sup> O jogo que se faz entre os termos *anax* e *despotas* é revelador da sabedoria e da humildade das quais o velho servo se utiliza para colocar ao jovem intolerante a possibilidade de culto de outra divindade: Afrodite.

Embora seja homem livre, quando se dirige à Ártemis, Hipólito coloca-se na posição de servo, utilizando o termo de tratamento *despoina* para com a deidade. Na medida em que Afrodite também é uma deusa, é tanto desejável quanto prudente que o jovem se comporte da mesma maneira com ela. Assim, por meio da própria invocação de Hipólito à Ártemis, o servo procura mostrar que a atitude do cavaleiro em relação à virgem marca o conhecimento de que unicamente aos deuses cabe a sujeição completa dos mortais e que isso deveria, então, ser estendido à Afrodite. De fato, o recurso que se faz à generalização do particular em direção ao universal, que na peça significa que a reverência prestada a uma divindade deve ser universalizada a todas, adquire como efeito dramático a caracterização de um herói que sabe agir segundo os *nomoi*, mas que por causa de sua arrogância e consideração elevada acerca de si mesmo, transgrede-os. Ora, o herói não apresenta uma falha moral: ele age de maneira justa em relação ao estabelecimento divino e humano, contudo, sua falta está no cumprimento

<sup>11</sup> Eurípidés, *Hipólito*, 88–107.

<sup>12</sup> Eurípidés, *Hipólito*, 88–89.

de uma justiça particular, tornando-se assim um cidadão à margem de sua comunidade que partilha valores universais.

Hipólito desconsidera o conselho do servo que, hierarquicamente, encontra-se, de fato, em posição inferior à sua, mas como personagem mais velho oferece pontos de vista oriundos de uma vasta experiência de vida que não devem ser descartados. No entanto, quando olhamos de perto as relações que o filho de Teseu estabelece com outros humanos, percebemos que, apesar da sua contínua ostentação de superioridade, ele não está investido de poder, pois para que se trave tal relação, segundo a definição extraída de Weber e de Benveniste, *a priori* é necessário haver a presença de outrem. Ora, Hipólito exclui de seu modo de vida asceta as relações mortais que não sejam as que envolvam seus companheiros de caça. E mesmo com esses, embora assuma uma postura de liderança, não impõe seu modo de vida (já que é o único *politēs* a não cultuar Afrodite, e os outros caçadores não findarão como ele em uma eterna situação de efebria) e, portanto, percebemos que Hipólito não detém qualquer autoridade. Aliás, o único ser com quem o jovem efetivamente estabelece algum tipo do que podemos chamar relação é a deusa Ártemis com quem vive uma *xuneinia*. Contudo, embora a Amazona seja Senhora (*despoina*) e, portanto, hierarquicamente, ocupe posição superior à do rapaz, na prática, ou seja, em sua vida diária, Hipólito julga possuir quase o mesmo estatuto da deidade, não vendo diferença entre seu contexto situacional humano-mortal e o de Ártemis deusa-imortal. Logo, ele pode isentar-se das relações humanas porque é como se fosse um imortal que vive em terra. Todavia, penso que, de certo modo, a própria relação que Hipólito sustenta com a deusa e que serve de fundamento para a escolha pela vida casta e pela atividade da caça, não dá suporte para a marginalidade do herói traduzida na recusa ao mundo político-humano.

Nunca é demais lembrar que os nascimentos constituem um aspecto da polivalência do campo de atuação de Ártemis. Segundo Charles Segal, a rejeição ou ignorância de Hipólito sobre esse ponto é deliberada,<sup>13</sup> constituindo um pseudo esquecimento. Ou seja, o filho de Teseu absorve apenas os domínios da deusa que lhe são convenientes, fazendo da vida a pura expressão de sua vontade: ele age como quer sem ceder às necessidades dos outros, sem ceder a convenções sociais. E mesmo no que diz respeito ao âmbito da devoção cultural, o rapaz incorpora somente as atribuições da divindade que corroboram para a escolha pela castidade, somente aquelas que fundamentam a permanência imutável. Desse modo, a virgindade, a caça, a equitação e a vivência nos limites selvagens da cidade são atribuições de

<sup>13</sup> Segal 1965, 160.

Ártemis que o jovem experiencia em sua vida diária na medida em que elas não interferirão na vontade de perenidade. No entanto, o lado “parteiro” da deusa é deixado de lado por Hipólito. Ele ignora um aspecto fundamental de Ártemis que toda a tradição e todos os seus concidadãos conhecem, a fim de assegurar a coerência entre seu comportamento e a veneração pela Amazona. Com o propósito de fundamentar a conduta intocada, Hipólito solapa o nascimento de Apolo e, nesse sentido, torna-se difícil não o ver como um personagem “malandro” na medida em que a utilização que faz do deus deve adequar-se a seu próprio desejo de agir da maneira mais livre possível, sem qualquer cerceamento externo. Portanto, Hipólito não cultua todas as dimensões da deusa, porém, somente aquelas que lhe interessam, ou seja, aquelas que não contradizem seu modo de vida ascético. E, nesse sentido, não seria precipitado afirmar que a relação estabelecida entre o jovem e a divindade apresenta um aspecto instrumental, na medida em que ela serve de instrumento legitimador para um comportamento à margem.

No entanto, isso não significa dizer que a devoção de Hipólito não seja sincera. De fato, como vimos, ele coloca-se em posição subalterna apenas em relação à Ártemis, mas quando temos a presença de um outro que não a deusa, o próprio significado de *relação* é aniquilado, o que nos leva à conclusão de que a atividade cultural do cavaleiro se origina no *poder* que a irmã de Apolo exerce sobre o rapaz. Ora, é porque obedece a Ártemis que Hipólito, usando a terminologia de Max Weber, faz do conteúdo da vontade da deusa a máxima de suas ações. É porque a reconhece como *poderosa* que ele lhe é subordinado.

De todo modo, Hipólito tropeça na medida em que acredita que sua escolha está fora de questão e que, portanto, ninguém teria uma boa palavra ou uma boa sugestão para oferecer-lhe. Ele escorrega na super confiança de uma decisão que não tem outro dado que a crença em si mesmo, uma decisão que exclui a própria possibilidade de se pensar em outra perspectiva. Em suma, Hipólito confia demais na sua capacidade de discernimento que expurga todas as contribuições humanas.

Mas, se por um lado, podemos dizer que o excesso de certeza é o que leva à destruição do rapaz, por outro lado, foi precisamente por ter confiado em si mesmo que seu pai se tornou herói. Este preferiu enfrentar os perigos do caminho terrestre em direção à Atenas, pleno de delinquentes, a escutar os conselhos dos parentes mais velhos que o alertaram a seguir por mar. Aliás, Teseu nem mesmo cogitou a ideia de fazer um trajeto alternativo àquele que ele já houvera decidido. E, do mesmo modo, aconteceu com o episódio do minotauro. O fundador mítico da democracia ateniense planejou ir à Creta entre os jovens que seriam sacrificados, sendo inflexível às súplicas de seu pai Egeu. E, assim, foi essa super confiança em si mesmo

que fez com que Teseu se tornasse herói. Logo, vemos na intransigência de Hipólito a herança da *physis* do pai. Assim como Teseu, o jovem se nega a acolher conselhos que contrariem suas escolhas e decisões. Como seu pai, Hipólito acredita demais na infalibilidade de sua certeza.

Além de não desenvolver um diálogo com o servo, Hipólito também não o faz com a ama de Fedra. Após saber acerca da paixão que a rainha nutre por ele, o cavaleiro grita, recusa ser acalmado pela serva e, por fim, desfere a tirada misógina. Se de seu subalterno, Hipólito não aceitou considerar o conselho que expõe um modo de vida diferente daquele que leva, com a ama que, efetivamente, lhe diz algo vergonhoso, o rapaz não toma outra atitude que gritar e espernear, ou seja, ele não consegue dialogar e recusa o *poder* que necessariamente teria sobre uma “futura” esposa:

Ou alguém (*tis*) lhes ensine a ser prudentes (*sōphronein didaxatō*)  
Ou me permitam insultá-las para sempre.<sup>14</sup>

Assim, Hipólito rejeita não só o *poder* no âmbito da *polis*, na medida em que não almeja a sucessão do trono de Teseu, mas também o rejeita no âmbito do *oikos*. Ele mesmo não assumirá a responsabilidade masculina do controle da mulher que pode torná-la, entre outras coisas, prudente.

Após ouvir os insultos desferidos pelo enteado, Fedra enforca-se para, em seguida, Teseu retornar à Trezena, vindo da consulta ao oráculo. Diante do corpo da esposa e da tabuinha que incrimina o filho por estupro, o rei de Trezena sem qualquer dúvida conclui que Hipólito fora o responsável pela desgraça que se abatera sobre sua casa.

Na peça, Teseu é o personagem que legitimamente está investido de poder: ele é o rei de Trezena, filho de Egeu e tal como um Hércules, venceu inúmeros desafios que lhe conferiram tanto a autoridade no exemplo de conduta a ser seguida quanto a autoridade no campo político sobre os atenienses. Sua coragem e intrepidez são características marcantes da virilidade aspirada e admirada pelos cidadãos. Assim, é por meio de suas ações que Teseu conquista a reverência e obediência do povo, ou seja, por meio de seus exemplos ele conquista o poder. Em todos os desafios que enfrentou, ele saiu vitorioso e, de quebra, tornou a vida dos atenienses melhor. Suas decisões sempre se mostraram adequadas para cumprir as missões às quais ele se propôs com o objetivo de fazer de Atenas uma *polis* justa e gloriosa, e de seus habitantes, cidadãos livres e orgulhosos de sua terra.

<sup>14</sup> Eurípides, *Hipólito*, 667–8.

Assim, tendo lido a acusação deixada por Fedra contra Hipólito, Teseu, antes mesmo de ver o filho, decide puni-lo com uma praga concedida por Poseidon. Com efeito, sem ainda ter conhecimento dos argumentos dos quais o jovem iria se valer, o rei decide que irá pedir ao pai divino a morte do bastardo.<sup>15</sup>

Na cena que se segue, Hipólito chega à casa do pai a fim de saber o motivo pelo qual este desesperadamente grita, e acaba compreendendo que é precisamente por sua causa. Ora, na confrontação de argumentos de Teseu e Hipólito acerca do estupro e suicídio de Fedra, a superioridade arrogada pelo rapaz em relação aos outros homens vira-se contra ele, adquirindo no contexto do ágon uma conotação viciosa e incriminadora. De fato, vemos que o cavaleiro é reconhecido e caracterizado pela posição orgulhosa, manifestada em discursos que exaltam suas virtudes e colocam-no em patamar acima do dos mortais. Com efeito, antes de ser lembrado por ações virtuosas, Teseu pensa o filho como o “homem extraordinário/o que convive com deuses”<sup>16</sup> e, portanto, como presunçoso em decorrência de uma condição isenta de mácula.<sup>17</sup> A fala de Teseu gira em torno da oposição entre a palavra e a ação do filho, pois enquanto Hipólito discursa exaustivamente acerca de sua condição privilegiada e excelente em relação a todos os outros homens, segundo a perspectiva de Teseu, suas ações não se coadunam com a vanglória de uma pretensa *sōphrosunē* que, diga-se de passagem é, ironicamente na peça, uma excelência mais feminina que masculina.

Com efeito, Hipólito age de maneira desviada daquilo que se espera de um verdadeiro homem, pois, iguala-se em atos a uma mulher e a identificação do rapaz ao feminino é mais um fator que ajuda a retirar dele qualquer traço de autoridade, uma vez que, por definição, as mulheres, sem capacidade de discernimento para a tomada de decisões, devem estar sujeitas aos homens que, legalmente, constituem-se como seus *kurioi*.

TESEU Mas o homem não tem desejos incontinentes  
Como é natural brotar nas mulheres? Bem sei que os jovens  
Nada estão mais seguros que as mulheres  
Quando Cípris lhes toca o pensar na flor da idade,  
Embora amparados por sua virilidade.<sup>18</sup>

Em comentário a essa passagem, Barret escreve :

<sup>15</sup> Eurípides, *Hipólito*, 887–90.

<sup>16</sup> Eurípides, *Hipólito*, 948–9.

<sup>17</sup> Eurípides, *Hipólito*, 950, 952.

<sup>18</sup> Eurípides, *Hipólito*, 966–70.

Evidentemente, o ponto é que certa licença sexual é vista como normal para um homem, enquanto de uma mulher, espera-se que seja casta. Portanto, homens meramente por serem homens, são colocados fora da mesma conduta que traz para as mulheres má reputação.<sup>19</sup>

Assim, homens desfrutam de possibilidades sexuais que para as mulheres significariam depravação. Entretanto, apesar dessa licença para uma sexualidade mais frouxa, Hipólito sustenta a castidade e vangloria-se por ela, como se, efetivamente, pertencesse à raça de mulheres, e por essa associação Teseu pode acreditar que o rapaz possuído pela Cípria agiria, também, tal qual uma mulher, ou seja, de modo sexualmente descontrolado. Assim, a carta de Fedra e seu cadáver funcionam como prova suficiente para a culpa de Hipólito, cujos discursos de defesa passam a ser destituídos de crédito, antes mesmo de serem proferidos. Uma vez que as ações do jovem, anteriores aos fatos, demonstram a incoerência entre a superioridade arrogada por si e os valores de excelência compartilhados pela *polis* ou, em outras palavras, uma vez que aquilo que Hipólito não se cansa de anunciar que o faz superior aos demais é, precisamente, um comportamento que vai de encontro à excelência viril e à justiça da igualdade cultural, como acreditar na verdade de suas palavras de defesa? Logo, a condenação dada por Teseu ao filho, anterior às explicações deste, justifica-se na perspectiva da consideração de todo o comportamento do cavaleiro que sempre se vangloriou por aquilo que não é motivo de glória para nenhum homem.<sup>20</sup>

Com efeito, no início de sua defesa, Hipólito alerta para o fato de que não sabe falar para a multidão, um lugar-comum dos tribunais de Atenas a fim de assegurar a simpatia dos jurados,<sup>21</sup> mas que nos lábios do cavaleiro, adquire efeito contrário, na medida em que ressalta seus ares de superioridade e soberba e, com sua característica ostentação de virtudes, o rapaz elabora a argumentação que o mostra como *sōphron* (v. 1007) e delineia a ambição de ser, nos jogos helênicos, o primeiro (*prōtos*); porém, na cidade, o segundo (*deuteros*) (vv. 1016–17). Destarte, utilizando os argumentos de que não possui nem desejo lúbrico, nem pretensão política, Hipólito defende-se da acusação de violação da madrasta.

Ainda que o governo cênico seja a monarquia de Teseu e, daí, então, a recusa política de Hipólito possa ser compreendida como recusa à pos-

<sup>19</sup> Barret, *Commentary*, in Eurípides 2001, 346.

<sup>20</sup> Vale aqui recordar que garantir a liberdade de fala para os filhos é também o que Fedra anseia com a morte e, embora Hipólito tenha tal liberdade para falar diante do pai, de antemão isso é irrelevante como instrumento de sua defesa. Com efeito, quando pensamos em *parrêsia*, não só devemos associá-la ao âmbito das decisões da assembleia, mas também ao campo jurídico dos tribunais, em que a fala é o elemento principal dos processos.

<sup>21</sup> Cf. Barret, *Commentary*, in Eurípides 2001, 348 n.986–7.

sibilidade de ele mesmo tornar-se rei, na sucessão filial, o contentamento do jovem com o segundo lugar na cidade pode ser interpretado como o desejo por uma vida que privilegia o constante exercício da superioridade em questões particulares, ao invés de compartilhar com os outros cidadãos discursos medidos segundo o mesmo cânone. Além disso, ele não conta com a hipótese de que envelhecerá e de que, portanto, não poderá competir nos jogos atléticos eternamente, mas que deve abrir-se para outro tipo de competição, cujo discurso é aquilo que será colocado em combate.

Posteriormente à defesa do jovem, segue-se o diálogo entre pai e filho que reitera o posicionamento de Teseu em banir Hipólito, ainda que sem julgamento. Ora, de fato, a ausência de julgamento do rapaz lembra ao público a inflexibilidade mítica de Teseu e mostra como sua decisão se delineia a partir da certeza inabalável sobre o que é justo e sobre o que não o é, para determinar à população regida por suas leis o que deve ser feito, sem a possibilidade da contra argumentação. Aliás, a pena imposta a Hipólito por Teseu, de antemão, retira qualquer força jurídica que seu *logos* teria em um tribunal: utilizar palavras de defesa e não as utilizar passa a ser a mesma coisa quando o juiz, previamente, já decidiu pela condenação. No entanto, o rapaz segue lamentando a mudez da casa (v. 1075), sua única testemunha que poderia afirmar que está isento de culpa<sup>22</sup> para, em seguida, receber mais uma acusação: a de que, sobretudo, venerava (*sebein*) a si próprio, deixando de lado a justiça devida ao pai (vv. 1080–1). O termo utilizado por Teseu, *sebein*, provém do âmbito cultural e denota a sacralidade com que Hipólito pensa a si mesmo, como mortal venerado, da mesma estirpe dos deuses. Por fim, a última fala do jovem, antes do início do terceiro estásimo, exalta Atenas com a lástima pela expulsão da gloriosa cidade. Portanto, ainda que Hipólito aja segundo ideias incompatíveis com aquelas da comunidade, sua admiração pelos valores da *polis* é evidente. O banimento da cidade gloriosa configura-se na última ruína do jovem: exilado não só da casa do pai, em Trezena, mas também da glória de Atenas que foi construída em grande medida por Teseu. Como salienta Barret, Hipólito “é um *politēs* de Trezena (12), mas é, primariamente, ateniense: sua morte diz respeito a Atenas e Trezena igualmente (...) ele é banido não apenas de Trezena (893), mas de Atenas”.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Aqui, vemos a situação inversa que anteriormente fora invocada por Fedra no verso 418, a saber, a de que as mulheres adulteram sem o medo de que um dia os tetos possam falar e testemunhar suas faltas aos maridos. No caso de Hipólito, este conclama a casa como a testemunha que poderia provar que o adultério não fora consumado.

<sup>23</sup> Barret, *Introduction*, in Eurípedes 2001, 34 n.1.

Teseu é o único personagem humano que, na peça, emite uma ordem que é aquiescida por Hipólito, embora determine-o a fazer algo contrário ao que deseja. O único momento em que o cavaleiro faz alguma coisa que contradiga seu querer é decorrente da palavra real do pai. Ele é obrigado a deixar a casa de Teseu porque este elabora uma proposição que não é um conselho, mas um mandado, como diria Weber. Nesse sentido, somente o marido de Fedra, de fato e de direito, tem poder na esfera humana para levar a desgraça até as últimas consequências, e a vontade divina é consumada por meio do homem que encarna legitimamente o *kratos*. Se, por um lado, Fedra serviu de instrumento para a ruína de Hipólito, por outro, Teseu foi quem efetivamente o matou e, assim, ele é o responsável imediato pela morte do jovem, uma vez que é seu o veredito final que condena o devoto de Ártemis à miséria.

Com efeito, a vingança da Cípris depende completamente de mediações, uma vez que não é a própria deusa que, por exemplo, flagela ou causa diretamente a ruína de Hipólito. Fedra e Teseu são necessários para que o plano da divindade chegue a termo. Contudo, se de um lado, Fedra foi vitimada pelo dardo erótico e, conseqüentemente, a ação de ter escrito uma carta mentirosa possa, em certa medida, ser atribuída ao fato de estar sob o efeito de uma doença divina sem possibilidade de recusa –além da própria condição feminina da rainha, que já a coloca em enorme desvantagem no que se refere ao discernimento e sensatez – de outro lado, para Teseu, a mesma desculpa não pode ser aplicada: ele envia a praga mortal ao filho valendo-se exclusivamente de sua capacidade de compreensão dos acontecimentos. Diferentemente de Fedra, Teseu não foi tocado pela divindade, ou em outros termos, ele não está doente, porém, inteiramente apto para fazer o uso saudável e inalterado de suas faculdades racionais e humanas.

Nesse sentido, enquanto a princípio, Afrodite possa ser considerada a causadora do mal que abarca a família de Teseu, na verdade, sua vontade é concretizada no plano humano pelo mortal que, segundo Benveniste, “é a ‘autoridade’ política” e que integralmente se vale de suas capacidades humanas, sem qualquer interferência deídica para decidir pela destruição de Hipólito: o que se iniciou com a divindade do céu, termina com o homem mais poderoso da terra de Trezena.

Aliás, a certeza de Teseu sobre a culpa do filho a partir da inércia das provas que Fedra deixara é especialmente interessante. Em sua defesa, Hipólito chama a atenção para a precipitação da decisão do pai que não esperou o tempo revelar (*mēnutēn khronon*, 1051) os verdadeiros acontecimentos, nem requereu juramento (*horkon*, 1055), prova (*pistin*, 1055) ou oráculo divino (*manteōn phēmas*, 1056) antes de lhe exilar e invocar a praga de Poseidon. Ademais, é ironicamente trágico pensar que, momentos antes,

Teseu estava em contato com oráculos<sup>24</sup>: ele chega à Trezena após ter feito uma consulta oracular; mas no que concerne aos acontecimentos ocorridos dentro de sua casa, ele não precisa de nada além da sua indiscutível capacidade de elucidação dos fatos. E embora entre os versos 1320–24, Ártemis lhe recrimine como *kakos* por não ter exigido prova (*pistin*), adivinho (*manteōn*) ou ter esperado bastante tempo (*khronoi makrōi*), quando nos voltamos para os desafios míticos e heroicos de Teseu, nos apercebemos de que ele também não houvera consultado oráculos. Em Eurípides, o personagem Teseu segue o padrão (que os atenienses já conhecem) de confiança em sua própria perspicácia na consideração dos fatos, comportamento esse que, no final das contas, conferiu-lhe reputação e *poder*. Enquanto no mito, é acreditando no seu raciocínio que Teseu vence todos os malfeitores, é reconhecido por Egeu e mata o minotauro; na peça é essa mesma crença no próprio *poder* de decifração, a qual dispensa algo além de si mesmo na tomada de decisões, que arruína a vida do fundador mítico da democracia ateniense. Desse modo, se por um lado, no mito sobre suas aventuras, aprendemos que o herói obteve sucesso exclusivamente graças a desconsideração de opiniões alheias, por outro lado, na tragédia, observamos que mesmo Teseu está sujeito ao engano, quando seguro de sua incorruptibilidade analítica, não dá ouvidos a outra voz diferente daquela que foi emudecida pela fixação em uma tabuinha.

## REFERÊNCIAS

- Benveniste, E. 1969. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. 2. *Pouvoir, droit, religion*. Les éditions de minuit.
- Eurípides. 2001. *Hippolytos*. Edited with Introduction and Commentary by W.S. Barret. Oxford: Clarendon Press.
- Eurípides. 2007. *Hipólito e Fedra. Três tragédias*. Estudo, tradução e notas de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras.
- Goff, B. 2006. *The noose of words. Readings of desire, violence & language in Euripides' Hippolytos*. Cambridge University Press.
- Karsai, G. 1990–1991. "Parole et silence des devins dans le théâtre antique: la divination et la faute dans l'*Hippolyte* d'Euripide." *Cahiers du GITA* 6:161–71. Montpellier: Université Paul Valéry.
- Lebrun, G. 2003. *O que é poder?* Tradução de Renato Janine Ribeiro e Silvia Lara. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Saïd, S. 1978. *La faute tragique*. Paris: Maspero.

<sup>24</sup> Cf. Karsai 1990–1991, 165.

Segal, C. 1965. "The tragedy of the *Hippolytus*: the waters of ocean and the untouched meadow." *HSCP* 70:117–69.

Weber, M. 2009. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Volume 2. Tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa, revisão técnica de Gabriel Cohn. Brasília: Editora da Universidade de Brasília.



*Title.* Hippolytus and Theseus and the indisputable decision

*Abstract.* This paper discusses the relations of power established by the characters Hippolytus and Theseus in Euripides's *Hippolytus*. Based on Max Weber and Émile Benveniste in what concerns the use of the term power, I shall demonstrate the way in which Hippolytus death sanction must be carried out by Theseus as he is the only character – in the political context of the play – that legally retains the power over all those under his authority. Hence, if on the one hand, Aphrodite, in the prologue, presents the spectators the whole development of the tragedy, showing her direct intervention in the ruin of Hippolytus' family, on the other hand Euripides uses in a likely way the legitimacy of Theseus's royal power to enforce the will of the Cyprian goddess through a human and political verdict.

*Keywords.* Power; Hippolytus; Theseus; Max Weber; Émile Benveniste.

# O PODER DO REI NA TRAGÉDIA DE EURÍPIDES

WILSON ALVES RIBEIRO JR.\*

Universidade de São Paulo

*Resumo.* Do ponto de vista histórico, a instituição dos reis gregos é insuficientemente documentada e sua exata natureza está ainda por se revelar. A julgar pela obra dos poetas arcaicos e clássicos, no entanto, as características da realeza ficaram bem gravadas na memória dos gregos do Período Clássico. Nesta oportunidade, foram selecionadas e estudadas algumas passagens da tragédia de Eurípidés nas quais a participação do rei pode detalhar ou esclarecer alguns aspectos do poder monárquico nas antigas comunidades gregas e seu reflexo no imaginário dos gregos do século V a.C.

*Palavras-chave.* Realeza; tirania; tragédia grega; Eurípidés; história grega.

*D.O.I.* 10.11606/issn.2358-3150.v18i2p57-73

A PALAVRA “REI”, INVARIAVELMENTE UTILIZADA NA LÍNGUA PORTUGUESA para designar os detentores de poder político pessoal, absoluto e hereditário, reflete melhor as características e atribuições dos reis da Idade Média europeia do que as dos detentores individuais do poder político nas pólis da Grécia Antiga. Usar essa palavra em relação aos gregos da Antiguidade e, mais precisamente, aos do Período Clássico é certamente um anacronismo, mas não há dúvida de que em tempos recuados de sua história as comunidades gregas foram conduzidas por indivíduos com poderes políticos que se assemelhavam aos da realeza europeia medieval.

As primeiras descrições do rei, de seu poder e de seus símbolos podem ser encontradas, como muitos outros elementos da antiga cultura grega, nos poemas homéricos e hesiódicos que refletem, acredita-se, diversos elementos culturais da Idade das Trevas e do alto Período Arcaico. Comparações entre os mitos descritos por Homero e por Hesíodo com os de outras culturas sugerem, ademais, que alguns conceitos remontam à Idade do Bronze do Egeu, talvez até aos precursores indo-europeus da cultura grega. Mitos de várias culturas antigas relatam que os próprios deuses eram sujeitos aos desígnios de um *primum inter pares*, de um rei dos deus.

\* Doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (2011). O arcabouço deste estudo foi apresentado em forma de conferência durante o IV Colóquio do GP Estudos sobre o Teatro Antigo, *As relações de poder no teatro greco-romano*, São Paulo, FFLCH-USP, 14–16 de agosto de 2012.

\*\* Artigo recebido em 25.set.2015 e aceito para publicação em 14.dez.2015.

ses com poderes absolutos, e Hesíodo realmente conta que, desde a derrota infligida a Crono, o poderoso Zeus “reina” (ἀνάσσει) entre os imortais (Hes. *Th.* 505) e detém o título de θεῶν βασιλῆα καὶ ἀνδρῶν, “rei dos deuses e dos homens” (Hes. *Th.* 897). Diversos reis humanos míticos eram, por sua vez, considerados seus descendentes, emprestando assim um elemento de divindade ou de sanção divina (*Il.* 2.204–6) ao poder real. Menciono, apenas para ilustração, Tântalo, rei da Frígia (*Od.* 11.582–92, *Nosti Fr.* 3 West, *E. El.* 4–10), Lacedêmon, rei de Esparta (*Σ<sup>9</sup> Il.* 18.486.65–7), e o herói Perseu, rei de Argos (Ps.-Hes. *Fr.* 241 = *P. Cair.* 45624; Pherecyd. 3 F 10).

Nos registros históricos dispomos de poucas informações sobre os tempos mais recuados da cultura grega, todas de natureza arqueológica ou deduzidas a partir dos registros palaciais gravados em Linear B. Na Idade do Bronze havia o *wanax*,<sup>1</sup> o *lawagetes*<sup>2</sup> e o *gwasileus*.<sup>3</sup> O *wanax* micênico vivia provavelmente em um palácio como os de Cânia e Pilos e sua influência e/ou autoridade se estendia a um grande território; o *lawagetes* parece ter sido um *wanax* de importância e influência menores, ou pelo menos um de seus colaboradores de status mais elevado, e o *gwasileus* era aparentemente um simples “chefe” local, talvez um capitão ou comandante militar com atribuições civis, judiciais e administrativas restritas a uma pequena comunidade.<sup>4</sup>

Até o momento, nada leva a crer que esse *gwasileus* possuía as características do βασιλεύς dos poetas arcaicos, mas foi ele o único detentor de algum poder pessoal que parece ter sobrevivido ao desaparecimento do sistema palacial micênico no final da Idade do Bronze. Os gregos do Período Clássico se lembravam desses βασιλεῖς notadamente como monarcas hereditários e em termos bem gerais (*Th.* 1.13.1 e Arist. *Pol.* 1284-6b e *Ath.* 3.1–2). Tucídides (1.13.1), no entanto, afirmou que antes da época das tiranias houve uma época de monarquias (μοναρχία, “governo de um só”)<sup>5</sup> e parece ter sido o primeiro a estabelecer diferenças entre as duas (Mitchel 2013, 2). Aristóteles (1286a–8a), que viveu uma ou duas gerações depois, distinguia várias espécies de governo monárquico e até mesmo considerou “tirânica” um dos tipos de monarquia (1285b).

<sup>1</sup> E.g. linear B 𐀓𐀗𐀫𐀓𐀗𐀫, transcrição *wa-na-ka-te-ro*, gr. clássico ἀνάκτορον, que deriva do gr. arcaico ῥάναξ.

<sup>2</sup> E.g. linear B 𐀓𐀗𐀫𐀓𐀗𐀫, transcrição *ra-wa-ke-ta*. O título parece ser uma combinação de λαός, “povo” e ἄγω “conduzir” – ou de ἡγέομαι, “líderar”, como no gr. dórico λαγέτας, “líder do povo” (Pi. O. 1.89; P. 4.107).

<sup>3</sup> E.g. linear B 𐀓𐀗𐀫𐀓𐀗𐀫, transcrição *qa-si-re-u*, gr. arcaico e clássico βασιλεύς.

<sup>4</sup> Isso no reino micênico centralizado em Pilos no século XIII a.C., pelo menos.

<sup>5</sup> Note-se que o vocábulo português “monarquia” é praticamente a transcrição latina do vocábulo grego. A primeira ocorrência é um fragmento papiráceo de Alceu (*Fr.* 6.27 = *P. Oxy.* 1789), nascido em 625–620 a.C. e contemporâneo dos tiranos Melanro, Pítaco e Mirsilo de Mitilene.

Esparta foi a única pólis a emergir da Idade das Trevas com a instituição da realeza hereditária ainda vigente. Os espartanos tinham não apenas um, mas dois βασιλείς, e cada um deles descendia de uma família diferente (Agíadas ou Euripôntidas). Durante os Períodos Arcaico e Clássico eles não detinham o poder político e suas atribuições se limitavam a declarar guerra, a comandar o exército, ao direito de participar do conselho “dos velhos” (a *gerúsia*) e a receber a primeira porção nos banquetes públicos (Arist. *Pol.* 1285a). Sua autoridade judicial se limitava aos casos de cidadãos que morriam sem descendência masculina e aos relacionados com as estradas públicas e com a adoção de filhos.

Durante o Período Arcaico, oligarcas com poderes discricionários (τύραννοι “tiranos”, legisladores e αἰσμηῆται “magistrados”) dominaram o cenário político das pólis gregas (Th. 1.13.1).<sup>6</sup> Esses homens pertenciam a famílias proeminentes e detinham sozinhos o poder político; eles eram μούναρχοι (Thgn. 52), “monarcas”, i.e., concentravam o poder político em sua pessoa. Ao lado de benefícios à comunidade e de iniciativas e atitudes apropriadas e meritórias, os tiranos arcaicos deixaram más recordações. Heródoto e outros autores antigos lembravam que, além de ostentar acintosamente sua riqueza pessoal e seu poder, eles interferiram politicamente nas pólis vizinhas e se envolveram em guerras de agressão contra elas, interferiram em cultos tradicionais, confiscaram bens, humilharam, exilaram, escravizaram e mataram seus concidadãos, inclusive familiares. A despeito disso, a conotação pejorativa que a palavra “tirano” tem em nossos dias começou apenas no século IV a.C., a partir de Platão.

Embora Tucídides e Aristóteles usem com frequência as palavras “tirano” e “rei” de forma mais ou menos excludente (Parker 2007, 15–7), Heródoto e historiadores tardios as utilizam de forma intercambiável. O exercício do poder político por um único homem (μοναρχία “monarquia”), a transferência do poder dentro da própria família e as atitudes benéficas e maléficas dos tiranos arcaicos tornaram efetivamente as duas instituições quase indistinguíveis para os gregos do Período Clássico.

Há diversas referências aos monarcas gregos do Período Arcaico nos filósofos pré-socráticos, nos poetas líricos, em Heródoto, em Tucídides, em Platão, em Aristóteles e em historiadores tardios como Diodoro Sículo e Nicolau de Damasco, todos presentes nos modernos tratados sobre a história grega antiga. Uma fonte de informações notável e relativamente negligenciada é, porém, a obra dos poetas trágicos do século V a.C., raramente

<sup>6</sup> A tirania perdurou em algumas pólis até o século II a.C. (Dillon & Garland 1994, 29), embora os historiadores modernos denominem “Idade dos tiranos” apenas o período que vai do início da tirania de Cípselo em Corinto (c. 658 a.C.) até a queda dos psistrátidas em Atenas (c. 510 a.C.).

mencionada nesses tratados, talvez pelo caráter eminentemente ficcional das tragédias. Mas reis são personagens ficcionais mais comuns na tragédia grega do que nos poemas arcaicos e sua participação na ação dramática se baseia provavelmente na memória dos gregos sobre o poder absoluto ou quase absoluto dos monarcas – reis ou tiranos – históricos.

A obra de Eurípides se destaca, entre outras coisas, pela proximidade entre os temas trágicos e diversos elementos da cultura ateniense da segunda metade do século v a.C., o que motivou o presente estudo sobre as características da monarquia em sua obra. As referências são numerosas e, por isso, restringi a análise às características mais ilustrativas do poder real / monárquico na tragédia euripídiana, sem me deter na caracterização de reis não helênicos e na cronologia relativa das tragédias. Toda escolha é pessoal, mas confio ter selecionado as passagens mais representativas do monarca trágico nas tragédias de Eurípides.<sup>7</sup>

#### DENOMINAÇÃO, SÍMBOLOS E SEDE DO PODER REAL

Βασιλεύς e seus derivados, cujo radical corresponde ao *gwasileus* do dialeto micênico (e.g. *Alc.* 241, *Med.* 455 e 554, *Suppl.* 444, *El.* 12, *HF* 182, *Archel.* Fr. 229, *Hyps.* Fr. 752g, *Phaëth.* Fr. 773 e 781) deveria designar, teoricamente, apenas a figura real de origem hereditária e τύραννος<sup>8</sup> (e.g. *Alc.* 286 e 1022, *Med.* 700, *Ion* 626, *Hel.* 4 e 35, *Ph.* 51, *Alcmeon em Corinto* Fr. \*76, *Antígone* Fr. 171–2, *Auge* Fr. 275, *Tieste* Fr. \*397b, *Dânae* Fr. 1132.4), figuras reais de origem não hereditária. Eurípides, no entanto, usava βασιλεύς e τύραννος indiferentemente para designar o monarca, aquele que detinha o poder real. Na *Alceste*, para se referir a Admeto, ele usa o primeiro termo (241) e, logo depois (286), o segundo.

Άναξ, palavra que corresponde ao *wanax* do dialeto micênico, era usada por Eurípides como denominativo ou vocativo genérico para indicar a alta posição do monarca, e.g. γῆς ἄνακτα τῆσδε Θεσεία, “Teseu, senhor desta terra” (*Hipp.* B 1153), τῆσδ’ ἄνακτ’ εἶναι χθονός, “sou o senhor desta terra” (*Ph.* 591), Ἀγαμέμνων ἄναξ εἰς Μενέλεως ἄναξ (*IA* 431, 436, etc.), e em expressões se-

<sup>7</sup> As tragédias fragmentárias sem abreviatura padronizada são mencionadas, a seguir, pelo título traduzido.

<sup>8</sup> A palavra não é indo-europeia e sua origem é provavelmente não grega, talvez lídia ou etrusca. Sua primeira ocorrência nos textos gregos é o terceiro verso do Fr. 19 West de Arquiloco: μεγάλης δ’ οὐκ ἐρ(έω) τυραννίδος, “e não anseio uma grande tirania” (Dillon & Garland 1994, 29).

melhantes no *Hipólito B* (901 e 1249),<sup>9</sup> em *Heraclidas* (825) e no *Alexandre Fr.* 56.1. Na *Antíope*, Hermes recorre a *ἄναξ* para se dirigir a Anfíon, futuro rei de Tebas (*Fr.* 263.68), e a Lico, o rei que ainda estava no poder (*Fr.* 223.109).

Essas denominações do rei se estendem à sua consorte e a outros familiares. Alceste, esposa do rei Admeto, é chamada de βασιλεια em *Alceste* (81); em *Hécuba* (809), a ex-rainha diz τύραννος ἢ ποτ' ἀλλὰ νῦν δούλη σέθεν, “eu antes era tirana (=rainha) e agora, tua escrava”; em *Andrômaca* (1055), Hermíone é chamada de “rainha” (βασιλεια), e no verso 65 Andrômaca diz que antes de ser escrava era “senhora / rainha” (ἄνασσα), e o mesmo ocorre com Clitemnestra na *Electra* (988); no *Fr.* 822.15 do *Frixo A* ou do *Frixo B*, a palavra βασιλεια é mencionada, possivelmente em relação a Ino. Na *Medeia* (42), a Ama se refere a Jasão, novo genro do rei, como τύραννον τόν τε γήμαντα, “o tirano que se casou” e, na mesma tragédia (877, 967 e 1356–7), Medeia se refere à filha do rei Creonte como ἡ τύραννον, “a tirana”.

Palavras correspondentes a *lawagetas* não são encontradas em Eurípides e o nome Ἀρχελαος, na tragédia *Arquelau* (*Fr.* 228–64), é a única ocorrência do radical λαο- em contexto que sugere realeza. Há, porém, algumas ocorrências da palavra λοχαγός, “líder militar de um grupo de homens, capitão” (e.g. *Suppl.* 598, *Tr.* 1260, *Ph.* 123), mas essa função ou posto militar não parece ter tido o alcance que o título micênico *lawagetas* parece ter nas tabuinhas micênicas.

A sede do poder real é o próprio palácio, residência do monarca (τυραννικῶν δόμων, *Hec.* 55) como se vê em praticamente todas as tragédias que têm o rei como personagem, e.g. *Peliás* (*Fr.* 601), *Fenícias* (197), *Orestes* (1356), *Helena* (1170), *Cresfontes* (*Fr.* 448a2). Note-se que o “palácio” é sede e símbolo do poder político até hoje, haja vista as expressões modernas Paço Municipal, Palácio do Governo, Palácio do Alvorada, etc. Em termos de abrangência geográfica, os domínios do monarca compreendiam a terra dentro dos limites da pólis que ele governava e são quase sempre referidos como “esta terra”, e.g. τῆσδ' ἄνακτα γῆς, “rei desta terra” (*Med.* 934) e às vezes um pouco além (*Hipp.* B 1084). Há ocorrências semelhantes para τύραννος em *Heraclidas* (111), *Suplicantes* (399) e *Dânae* (*Fr.* 1132.4). Na *Helena* (4 e 1058), a expressão é utilizada em relação ao rei do Egito, cujo comportamento é comparável ao dos monarcas gregos retratados em outras tragédias.

O cetro (σκήπτρος) é o símbolo do poder real por excelência, assim como uma de suas mais frequentes metáforas, e.g. *El.* 11, *HF* 213, *Tr.* 150, *Ph.* 52, 73 e 80, *Or.* 437, *IA* 311 e 412. Passagens corais da *Antíope* (*Fr.* 223.17–8)

<sup>9</sup> Eurípides escreveu duas tragédias intituladas “Hipólito”. Da primeira, abreviatura *Hipp. A*, temos apenas fragmentos; a segunda (abreviatura *Hipp. B*) chegou até nós na íntegra.

e da *Ifigênia em Táuris* (186–7), respectivamente, ilustram com precisão a metáfora:

ὄδ' αὐ[τό]ς, εἰ χρὴ δοξάσαι τυραννικῶι  
σ]κ[ή]πτρωι, Λύκος πάρεστι· σιγῶμεν, φίλοι.

É ele, se devemos conjeturar pelo real  
cetro, Lico em pessoa; calemo-nos, amigos.

οἴμοι τῶν Ἀτρείδων οἴκων.  
ἔρρει φῶς σκῆπτρόν <τ'>, οἴμοι,

a casa dos Atridas, ai de mim,  
a luz de seu cetro está arruinada, ai de mim.

Note-se que na *Andrômaca* (23, 588 e 1223) o idoso Peleu ainda detinha a dignidade real e usava o cetro, embora Eurípides dê a entender ao longo da tragédia que ele era uma espécie de rei honorário e que seu neto Neoptólemo cuidava de tudo.

Na maioria das vezes, Eurípides usou a palavra *θρόνος*, “trono”, para designar simples assentos, mas em alguns lugares a metáfora para a realeza é bem clara, e.g. *καὶ παρὰ θρόνον ἀρχέταν*,<sup>10</sup> “e junto ao trono real” (*Heraclid.* 753), *κοῦ δεῖ τύρανν[α σκῆπτρα καὶ θρόνους λαβεῖν*, “e não devem ter parte nem no cetro e nem no trono real” (*Melanipp. Capt. Fr.* 495.20), *θρόνους ἔχων*, “posso o trono” (*HF* 167). As rainhas também tinham direito literal de usá-lo, já que Helena, esposa do rei Menelau, sentava-se em um trono dentro do palácio real (*Or.* 1408–10).

O rei às vezes proclamava pessoalmente suas decisões (*Med.* 272, 351 e 725; *Hipp. B* 973–5 e 1084),<sup>11</sup> mas dispunha de representante pessoal que atuava à distância, o arauto, para transmitir desejos, decisões (e.g. *Heraclid., Suppl.* e *Hec., passim*; *Phaëth. Fr.* 771–86) e, às vezes, até sua disposição natural. Em *Heraclidas*, por exemplo, Euristeu é representado por um arauto antipático e agressivo, verdadeiro alter ego do soberano argivo,<sup>12</sup> mas em *Troianas* temos o oposto: Agamêmnon é representado por Taltíbio, simpático e compassivo, embora o atrida não fosse sempre assim.

<sup>10</sup> Nessa passagem em particular, Zuntz (1955, 118) acredita que se trate de referência ao trono de Zeus.

<sup>11</sup> *Med.* 272: ἀνείπων, “eu proclamei”; em 351, προυννέπω, “eu proclamo” e, em 725, προσημαίω, “eu proclamo”. *Hipp. B* 1084: προεννέπω, “eu proclamo”.

<sup>12</sup> O rei Euristeu que fala no final de *Heraclidas* é bem diferente da imagem passada ao longo da tragédia por seu arauto, mas lembremos que nesse momento o exército argivo havia sido vencido e ele, capturado.

## REQUISITOS, IMPORTÂNCIA E VANTAGENS DA REALEZA

Creusa, filha de rei, naturalmente considerava importante a existência da realeza, δῶμ' ἐστιοῦται, γὰ δ' ἔχει τυράννους, “a casa tem alicerces (=filhos), a terra tem reis” (*Ion* 1464), mas era a pólis que sancionava a realeza, pelo menos segundo o rei Menelau, ao questionar Orestes (*Or.* 437): Ἀγαμέμνονος δὲ σκῆπτρ' ἔαι σ' ἔχειν πόλις; “a pólis permite que conserves o cetro de Agamêmnon?”.

Uma das deferências requeridas pelo rei era a preferência de passagem. Em *Fenícias* (40) Jocasta conta que o cocheiro de Laio exigiu que Édipo desse passagem ao rei (tirano), embora o episódio não tenha acabado bem. A monarquia tinha outros atrativos, tanto que Etéocles, filho de Édipo, preferiu se manter na função de rei em detrimento da segurança de Tebas (*Ph.* 560). Pouco antes (524–5) ele afirmara que, para obter a tirania, valia a pena cometer injustiças (ἀδικεῖν), e que (504–8)

ἄστρον ἂν ἔλθοιμι ἱήλιου ἄντολὰς  
καὶ γῆς ἔνερθε, δυνατὸς ὢν δρᾶσαι τάδε,  
τὴν θεῶν μεγίστην ὥστ' ἔχειν Τυραννίδα.  
τοῦτ' οὖν τὸ χρηστόν, μήτερ, οὐχὶ βούλομαι  
ἄλλωι παρῆναι μᾶλλον ἢ σώζειν ἐμοί·

iria aonde os astros e o sol nascem  
e abaixo da terra, se isso estivesse em meu poder,  
para ter Tirania (ou Realeza), a maior das divindades.  
Por isso, mãe, não desejo esse bem  
entregar a outro, prefiro ficar com ele.

Para Eurípides, a realeza não envolvia apenas poder e prestígio. Jocasta, mãe de Etéocles, revela que o rei aumenta suas riquezas pessoais (552–3 e 566), i.e., já era rico antes da monarquia e depois ficava ainda mais rico. Em *Suplicantes* (417–22), o arauto de Creonte diz a Teseu que é preciso ter tempo disponível e ser rico para governar a pólis, pois um lavrador pobre precisa trabalhar e não tem tempo para isso.

Não admira, portanto, que o rei combatesse energicamente os que se opunham a seu poder. Ainda em *Suplicantes* (444–6), diz Teseu:

ἀνὴρ δὲ βασιλεὺς ἐχθρὸν ἡγεῖται τόδε,  
καὶ τοὺς ἀρίστους οὐς <τ' > ἂν ἡγήται φρονεῖν  
κτείνει, δεδοικῶς τῆς τυραννίδος πέρι

e um homem que é rei os considera um inimigo  
e os melhores deles acha prudente  
matar, temendo por seu próprio poder.

A realeza não estava ao alcance de qualquer um, somente membros da aristocracia e seus descendentes podiam almejá-la. No *Hipólito* B (1283), Ártemis qualifica Teseu, rei de Atenas, de εὐπατρίδην, “de nobre família” ou de “nobre nascimento”<sup>13</sup> e na *Alceste* (681 e 686–8) o ex-rei Feres diz ao rei Admeto, seu filho:

ἐγὼ δέ σ' οἴκων δεσπότην ἐγεινάμην  
 κάθρεψ' (...)  
 ἂ δ' ἡμῶν χρῆν σε τυγχάνειν ἔχεις.  
 πολλῶν μὲν ἄρχεις, πολυπλήθους δέ σοι γύας  
 λείπω· πατρός γάρ ταῦτ' ἔδεξάμην πάρα.

eu te gerei e criei para ser o mestre  
 do palácio (...)  
 o que tinhas a receber de mim, tu tens;  
 muitos governas e terras extensas<sup>14</sup> a ti  
 deixarei, pois isso recebi de meu pai.

Na *Medeia* (916-7), Jasão diz aos filhos esperar que, devido ao casamento com a filha do rei Creonte, τῆσδε γῆς Κορινθίας τὰ πρῶτ' ἔσεσθαι, eles “serão os primeiros desta terra coríntia”. Ou seja, a hereditariedade e a propriedade da terra, i.e., a riqueza, eram questões vinculadas diretamente ao poder real e também à sua transmissão.

Outros tipos de vínculo familiar também podiam assegurar a transmissão do poder real. No *Íon* (57–73 e 808–28), Hermes e o Velho Servidor de Creusa relatam que o aqueu Xuto, pelo casamento com Creusa, reinava em Atenas. Em *Fenícias* (49–54), Édipo, então um desconhecido que havia derrotado a Esfinge, se tornou rei de Tebas ao casar inadvertidamente com a própria mãe, viúva do rei precedente, morto em circunstâncias mal esclarecidas. O poder podia, portanto, passar pela linhagem feminina, mas não parava nela: era transmitido até o membro masculino mais próximo.

O rei podia, também, entregar voluntariamente o poder. Em *Fenícias* (71–4), Jocasta conta que seus filhos Etéocles e Polinice haviam combinado, inicialmente, que um cederia o poder ao outro todos os anos, i.e, cada um reinaria por um ano. Na *Alceste*, depreende-se que Feres passou o poder ao filho Admeto porque assim quis, e o mesmo nos conta Eurípides em *Bacantes* (43–4), ao descrever a passagem do poder de Cadmo a seu neto Penteu:

Κάδμος μὲν οὖν γέρας τε καὶ τυραννίδα  
 Πενθεΐ δίδωσι θυγατρὸς ἐκπεφυκότη,

<sup>13</sup> Os εὐπατρίδαι, lit. “eupátridas”, eram os membros da velha aristocracia ateniense.

<sup>14</sup> Lit. “de muitos pletros”.

A honraria e também o poder real Cadmo entrega a Penteu, nascido de sua filha.

Na mesma pólis, posteriormente, Hermes diz a Lico (*Antiope Fr.* 223.108–9):

ὦν χρῆ σ' ἀκούειν [καὶ] χθονὸς μοναρχίαν<sup>15</sup>  
ἐκόντα δοῦνα[ι τοῖσδε Κ]αδμείας, ἄναξ.

é preciso que a eles obedeças e a soberania sobre a terra de Cadmo entregues voluntariamente, senhor.

Havia, ainda, outras formas de se tornar rei. Eurípides menciona a curiosa disputa pelo trono de Micenas entre Atreu e Tieste na *Ifigênia em Táuris* (813–7) e no *Fr.* \*397b do *Tieste*:

ΑΤΡΕΥΣ  
δείξας γὰρ ἄστρον τὴν ἐναντίαν ὁδὸν  
δόμους τ' ἔσωσα καὶ τύραννος ἰζόμεν.

ATREU  
Mostrando dos astros o caminho oposto,<sup>16</sup>  
salvei minha casa e estabeleci a tirania.

E quando eventualmente ocorriam problemas de sucessão que não podiam ser resolvidos pelos métodos tradicionais, a sorte decidia: em *Heraclidas* (34–6), por exemplo, fala-se em κλήρωι, “sorteio”. Note-se, porém, que provavelmente se trata de mais um anacronismo, já que esse era procedimento próprio à Atenas democrática do século v a.C.

## OS PODERES CIVIS DO REI

O poder político está concentrado no rei que, em princípio, o exerce sozinho. Em *Hipólito B* (1015) e em *Andrômaca* (366), Hipólito e Menelau, respectivamente, se referem ao poder real como μοναρχία, “poder de um só”. Segundo Etéocles, rei de Tebas, todos são escravos, com exceção do rei: ἄρχειν παρὸν μοι τῶιδε δουλεύσω ποτέ; “se posso governar, porque me tornarei escravo dele?” (*Ph.* 520). Em *Suplicantes* (410–3), o arauto de Creonte diz a

<sup>15</sup> Note-se, nessa passagem, o vínculo entre ἄναξ e μοναρχίαν.

<sup>16</sup> A lenda da mudança de curso do sol, que antes dessa disputa nascia no oeste, é descrita por Apolodoro (*Epítome* 2.10-14) e por Higino (*Fab.* 88).

Teseu que a pólis de onde ele vem (Tebas) é governada por um só homem e não por uma multidão, e nos versos 429–32, o rei ateniense Teseu sintetiza:

οὐδὲν τυράννου δυσμενέστερον πόλει,  
 ὅπου τὸ μὲν πρῶτιστον οὐκ εἰσὶν νόμοι  
 κοινοί, κρατεῖ δ' εἷς τὸν νόμον κεκτημένος  
 αὐτὸς παρ' αὐτῶι·

nada é mais hostil a uma pólis do que um rei,  
 e onde ele está não há, em primeiro lugar, uma lei  
 para todos, apenas um tem o poder e a lei nele  
 e só nele reside.

O poder é tão vinculado ao monarca que até o seu nome reflete o poder. “Creonte”, por exemplo, vem de Κρέων = Κρήων = Κρείων, “governante”, lit. “o mais forte, o mais poderoso”. O nome, encontrado em Ésquilo (*Sete contra Tebas*) e em Sófocles (*Édipo Rei*, *Édipo em Colono*, *Antígona*), também está presente nas tragédias de Eurípides (*Medeia*, *Suplicantes*, *Fenícias* e *Alcmeon em Corinto Fr. 75*).

A vontade do rei é teoricamente absoluta, real, despótica, “tirânica”, envolvendo até vida e morte. No *Belerofonte* (Fr. 268), o herói afirma que o rei mata muita gente e, efetivamente, em *Bacantes* (355–7), Penteu ordenou que o “sacerdote de Dioniso” fosse preso e morto por apedrejamento sem ao menos vê-lo, depois de ouvir dizer o que ele aparentemente havia feito. Em *Medeia* (352–4), Creonte coloca Medeia diante dessa opção, caso fosse desobedecido; em *Heraclidas* (60), o arauto de Euristeu diz que Iolau foi incondicionalmente condenado à morte por apedrejamento<sup>17</sup> e, no v. 964, coube a Demofonte decidir se o cativo rei de Argos, vencido em batalha, viveria ou não. No *Hipólito B* (1055–6), Teseu condena seu filho Hipólito sem julgamento e sem nem mesmo ouvir os adivinhos, uma das formas de auscultar a vontade dos deuses. Na *Medeia* (274–5), Creonte diz a Medeia ἐγὼ βραβεύς λόγου τοῦδ' εἰμί, “sou eu o árbitro<sup>18</sup> dessa lei”, embora pouco depois (348) atenuie a afirmação, dizendo que sua vontade nem sempre é τυραννικόν, “tirânica”. Em *Suplicantes* (349–50), por outro lado, Teseu diz que a pólis precisa se curvar aos seus desejos, embora coloque em ténue verniz democrático nessa despótica atitude:

<sup>17</sup> Em outra passagem dessa tragédia (142), o aspecto legal é marcado pela palavra νόμος, que tem significado semelhante a δική: “uso, costume, lei, decreto”.

<sup>18</sup> O vocábulo βραβεύς designava o árbitro / juiz de disputas atléticas, e mais tarde árbitros e juizes em geral.

δόξαι δὲ χρήζω καὶ πόλει πάσῃ τόδε,  
δόξει δ' ἐμοῦ θέλοντος·

Desejo que a pólis toda ratifique isso  
também, pois é o que eu quero.

O cumprimento da vontade real envolvia, algumas vezes, o uso da força. Em *Heraclidas* (105–6), o arauto de Euristeu diz que poderá usar força contra Iolau e os filhos de Hércules, e antes, nos versos 65–76 e 127–9, já havia tentado arrancar Iolau do altar pela violência; em *Fenícias* (1660), o Creonte de Tebas ordena que agarrem Antígona e a levem para casa; em *Medeia* (335), o Creonte de Corinto diz a Medeia que ἐξ ὀπαδῶν χειρὸς ὠσθήσῃ βίαι, “pela mão de meu atendente serás expulsa à força” e, em *Bacantes* (434–42), um servo conta a Penteu que, conforme ordens dele, caçou e prendeu o forasteiro. No *Hipólito B* (1084), Teseu ordena aos seus escravos que expulsem Hipólito e, pouco antes (974–5), já dissera que Hipólito não poderia ir nem para Atenas e nem εἰς ὄρους γῆς ἧς ἐμὸν κρατεῖ δόρυ, “aos limites da terra submetida por minha lança”.

O rei decidia, portanto, quem podia ou não ficar na pólis, admitindo novos cidadãos ou expulsando quem lá vivia. Em *Heraclidas* (153–4), Demofonte podia receber os filhos de Hércules “nos seus domínios” (ἐς γαῖαν) ou mandá-los embora. No *Hipólito B* (893–8), o rei Teseu expulsa de Trezena e de Atenas seu filho Hipólito e em *Medeia* (272–6, 352–4 e 706), Creonte exila Medeia e seus filhos de Corinto, embora nenhum deles fosse, originalmente, cidadão coríntio. Esse poder aparentemente se estendia aos súditos que estavam fora da sua terra, já que em *Heraclidas* (99–100) Euristeu exigiu a devolução de Iolau e dos filhos de Hércules a Argos. Nos versos 68 e 105, seu arauto explicou que eles pertenciam a Euristeu, eram propriedade dele, mas nos versos 139–43, diante do rei Demofonte, procurou levar a coisa para o lado legal, afirmando que se tratava de fugitivos condenados à morte pela lei de Argos.

O poder do rei se estendia às posses e, do ponto de vista sexual, às filhas dos cidadãos. Em *Suplicantes* (450–4), Teseu diz ao arauto de Creonte:

κτᾶσθαι δὲ πλοῦτον καὶ βίον τί δεῖ τέκνοις  
ὡς τῷ τυράννῳι πλείον' ἐκμοχθῆι βίον;  
ἢ παρθενεύειν παῖδας ἐν δόμοις καλῶς,  
τερπνὰς τυράννοις ἡδονὰς ὅταν θέλῃ,  
δάκρυα δ' ἔτοιμάζουσι;

é preciso adquirir riquezas e bens para os filhos 450  
e aumentar a riqueza do rei com seus bens?  
Para que criar donzelas em casa, virtuosamente,  
afim de que reis tenham seus prazeres sempre que querem,  
provocando lágrimas nos que entregam [as donzelas]?

Na prática havia limites ao poder real e alguns atos do rei podiam ser criticados e eventualmente considerados desmedidos. Em *Bacantes* (671), por exemplo, o Mensageiro disse a Penteu que temia τὸ βασιλικὸν λίαν, o “excesso do poder real” e, em *Fenícias* (1651), Antígone diz a Creonte que o decreto (δικήν)<sup>19</sup> que proibia o enterro de Polinice não seguia o costume (οὐκ ἔννομον). No *Fr. 172* da tragédia *Antígone*, alguém afirma:

οὐτ’ εἰκὸς ἄρχειν οὔτε χρῆν εἶναι νόμον  
 τύραννον εἶναι· μωρία δὲ καὶ θέλειν  
 < >  
 ὃς τῶν ὁμοίων βούλεται κρατεῖν μόνος.

não convém nem governar e nem querer reinar  
 sem lei; e é também loucura almejar  
 < >  
 aquele que deseja governar sozinho os seus iguais.

As decisões do rei podiam ser eventualmente criticadas e até revogadas ou moduladas por ele, após súplica ou interferência de parentes. Na *Medeia* (349–55), Creonte estendeu um pouco o prazo de permanência da exilada Medeia em Corinto, após súplica formal; nessa mesma tragédia, Jásão tentou fazer o rei revogar o exílio dos seus filhos através da intercessão da sua nova esposa, filha dele, que poderia abrandar o rei (939–44), e ela realmente conseguiu fazê-lo (1002–4). E também era possível reclamar. Em *Hípólito B* (983–1035), Hípólito tenta se defender perante Teseu depois de condenado ao exílio e, na *Alceste* (677–8) o ex-Rei Feres alega, durante ácida discussão com o filho e rei Admeto:

οὐκ οἶσθα Θεσσαλὸν με κάπὸ Θεσσαλοῦ  
 πατρὸς γεγῶτα γνησίως ἐλεύθερον;

não sabes que sou Tessaliano, de pai  
 Tessaliano legitimamente nascido e livre?

Os nobres que viviam na pólis sem nela ter nascido, no entanto, não tinham liberdade para falar (*Ph.* 391).

A possibilidade de contestar ou de pelo se queixar das decisões reais implica na existência de uma espécie de código de conduta, provavelmente estabelecido pelo costume, que guiava os atos do rei. Na *Antígone* (*Fr.* 171), Eurípidés conta de forma gnômica que δεῖ τοῖσι πολλοῖς τὸν τύραννον ἀνδάνειν, “é preciso que o rei agrade muitas pessoas (=a multidão?)”. O rei certa-

<sup>19</sup> Δίκη: originalmente “costume, uso” e também “pena, sentença”; mais tarde, o resultado de um julgamento ou decisão legal (decreto).

mente não podia ignorar as disposições divinas, como fez Teseu no *Hipólito B* (1055–6); em *Heraclidas* (340 e 400–5), antes da batalha entre atenienses e argivos, o rei Demofonte corretamente consultou oráculos e ofereceu sacrifícios para verificar as disposições das divindades e, pouco depois (411–3) afirmou que não podia obrigar um cidadão ateniense a ceder um de seus filhos para ser sacrificado aos deuses, em prol da segurança da pólis.

Em uma das passagens mais interessantes da tragédia *Erecteu* (*Fr.* 363), o rei ateniense dá conselhos e seu filho e sucessor antes de entrar em batalha, para o caso de perecer. O texto, conservado por Estobeu (3,3), é um pouco confuso devido ao mau estado de conservação, mas é possível distinguir os conselhos de pai dos conselhos de rei. Selecionei os nove dizeres que me parecem mais aplicáveis ao poder real:

1. manter a doçura (= “temperamento gentil”, φρένας ἡπίους);
2. para ser respeitado, dar partes iguais, i.e. tratar igualmente ricos e pobres;
3. procurar enriquecer, mas sem adquirir bens por meio de injustiças, a fim de viver longamente no palácio;
4. ter como amigos os que não concordam com tudo, e evitar os que só procuram comprazê-lo;
5. procurar a companhia dos mais velhos;
6. evitar os dissolutos que só procuram prazeres fáceis efêmeros;
7. jamais usar o poder real para satisfazer seus prazeres;
8. não desonrar os filhos de gente pobre e honesta;
9. não permitir que os maus prosperem na pólis.

O rei tinha, portanto, deveres e obrigações. O mais importante deles era ser o mais patriota dos cidadãos e, se necessário, fazer sacrifícios pessoais em prol da pólis. Na *Medeia* (329), por exemplo, Creonte afirma que a pátria, depois de seus filhos, é o que ele mais aprecia e, em *Fenícias* (560–1), Jocasta diz que entre ser rei e salvar a pólis, correta é a segunda opção. O *test.* 1 do *Erecteu* (= *Fr.* 349–70) conta que quando Erecteu era rei (βασιλεύς) de Atenas, o oráculo de Delfos vaticinou que ele derrotaria os exércitos que ameaçavam a pólis se sacrificasse sua filha, e ele assim o fez. Em *Heraclidas*, o rei Demofonte esteve diante de um dilema parecido, mas não cogitou sacrificar sua filha ou a de outro cidadão ateniense para defender cidadãos de Argos que, embora acolhidos como suplicantes, não eram atenienses.<sup>20</sup> No *Íon* (621–3), Íon pondera:

<sup>20</sup> A filha de Hércules se ofereceu, no entanto, para assegurar a vitória ateniense e a salvação de seus irmãos, resolvendo o impasse trágico.

τυραννίδος δὲ τῆς μάτην αἰνουμένης  
τὸ μὲν πρόσωπον ἡδύ, τὰν δόμοισι δὲ  
λυπηρά·

A realeza é exaltada sem razão e,  
embora a fachada seja agradável, dentro do palácio  
há tristezas.

O poder monárquico podia, por outro lado, subir à cabeça do rei e ser nefasto aos cidadãos. Mas havia perigo para ambos os lados... No *Hipólito B* (1013–5), Hipólito diz a Teseu:

ἀλλ' ὡς τυραννεῖν ἡδὺ τοῖσι σώφροσιν;  
ῥῆκιστά γ', εἰ μὴ† τὰς φρένας διέφθορεν  
θνητῶν ὅσοισιν ἀνδάνει μοναρχία.

mas ser rei (= tirano) não seria doce para os sábios?  
de modo algum, se isso destruir a mente  
dos mortais que se comprazem com o poder único.

E em *Peliádes* (Fr. 605), diz o rei Pélias a Medeia<sup>21</sup>:

τὸ δ' ἔσχατον δὴ τοῦτο θαυμαστὸν βροτοῖς  
τυραννίς, οὐχ εὖροις ἄν ἀθλιώτερον.  
φίλους τε πορθεῖν καὶ κατακτανεῖν χρεῶν,  
πλεῖστος φόβος πρόσεστι μὴ δράσωσί τι.

Isso que os mortais mais admiram,  
a tirania (= realeza), não se acha nada mais lamentável.  
É necessário arruinar e até matar os amigos,  
e se vive com muito medo de que eles façam algo.

## ALGUNS ASPECTOS MILITARES DA REALEZA

O rei era o comandante do exército da pólis. Em *Fenícias*, Etéocles lidera as forças tebanas e, embora discuta o assunto com Creonte, cabe a ele decidir a estratégia da batalha. Por falar em estratégia, em *Heraclidas* 391 há um anacronismo: o rei Demofonte se diz στρατηγός, palavra que geralmente se traduz por “general”. Ele comanda as tropas de Atenas e Euristeu, as de Argos. Na *Andrômaca* (759–60), Peleu ainda controla o exército da Ftia, e na *Ifigênia em Áulis* o rei Agamêmnon chefia suas forças e todas as outras

<sup>21</sup> A atribuição do fragmento a esses personagens é conjectural (Van Looy 2002, 526).

forças gregas que se dirigem a Troia. No *Hércules* (1163–71), finalmente, o rei Teseu chega a Tebas com um exército ateniense para ajudar Hércules.

Na vida real e também na tragédia, guerras podiam ser tanto agressivas quanto defensivas, como se vê no embate entre Demofonte e Euristeu em *Heraclidas*. No *Beleronte* (Fr. 286.5–6), diz o herói:

φήμι' ἐγὼ τυραννίδα  
κτείνειν τε πλείστους κτημάτων τ' ἀποστερεῖν  
ὄρκους τε παραβαίνοντας ἐκπορθεῖν πόλεις·

E eu afirmo que a realeza (=tirania)  
mata muita gente, espolia as posses  
e viola juramentos saqueando pólis.

Em *Suplicantes*, Teseu comanda o exército ateniense contra os tebanos, que não querem permitir o enterro de Polinice e dos heróis argivos derrotados. Os soldados, escolhidos entre os cidadãos da pólis (*Heraclid.* 335), podiam eventualmente desempenhar outras tarefas. Em *Bacantes* (780–5), por exemplo, Penteu convoca os soldados para combater as bacantes.

Vejamos, finalmente, a curiosa e anacrônica passagem da *Ifigênia em Áulis* na qual Menelau descreve o comportamento “político” de Agamêmnon para obter o comando do exército grego, formado por contingentes chefiados por outros reis (337–48):

οἴσθ', ὄτ' ἐσπούδαζες ἄρχειν Δαναΐδαις πρὸς Ἴλιον,  
τῷ δοκεῖν μὲν οὐχὶ χρήζω, τῷ δὲ βούλεσθαι θέλων,  
ὡς ταπεινὸς ἦσθα, πάσης δεξιᾶς προσθιγάνων  
καὶ θύρας ἔχων ἀκλήστους τῷ θέλοντι δημοτῶν  
καὶ διδοῦς πρόσρησιν ἐξῆς πᾶσι, κεί μὴ τις θέλοι,  
τοῖς τρόποις ζητῶν πρίασθαι τὸ φιλότιμον ἐκ μέσου,  
καίτ', ἐπεὶ κατέσχευς ἀρχάς, μεταβαλὼν ἄλλους τρόπους  
τοῖς φίλοισιν οὐκέτ' ἦσθα τοῖς πρὶν ὡς πρόσθεν φίλος,  
δυσπρόσιτος ἔσω τε κλήθρων σπάνιος; ἄνδρα δ' οὐ χρεῶν  
τὸν ἀγαθὸν πράσσοντα μεγάλα τοὺς τρόπους μεθιστάναι,  
ἀλλὰ καὶ βέβαιον εἶναι τότε μάλιστα τοῖς φίλοις,  
ἦνικ' ὠφελεῖν μάλιστα δυνατός ἐστιν εὐτυχῶν.

Lembras, quando ansiavas por comandar os Dânaos contra Ílion, sem aparentar que o desejavas, mas querendo muito? Como eras humilde, de todos a dextra apertando, a porta nunca fechada aos homens do povo que queriam, dirigindo a palavra a todos, um após outro, mesmo aos que não queriam, buscando comprar do público, com esses modos, a honraria. Aí, quando obtiveste o comando, mudaste para outros modos e não eras, como antes, um amigo para os amigos; de difícil acesso, raro, atrás de portas. Não deve um homem

de bem, ao atingir a grandeza, mudar de comportamento, mas ser constante, em especial com os amigos de antigamente; ao prosperar, está apto a lhes prestar grandes serviços.

### DOIS REIS?

Em Eurípides, a existência de dois reis é mencionada de forma incidental e mesmo periférica, e sem relação com a realeza dual de Esparta. Em *Heraclidas* (34–6), Iolau comenta que Maratona é governada pelos dois filhos de Teseu, mas quando o arauto de Euristeu pergunta quem é o rei, o Coro responde que é Demofonte, filho de Teseu, que se aproxima com seu irmão Acamas (115–9). Em *Fenícias* (71–6), o arranjo entre Étéocles e Polínice para a alternância anual de poder não funcionou, mas em teoria Tebas tinha dois reis. Seriam os acontecimentos descritos na tragédia um tênue eco de ocorrências antigas ou uma crítica ao sistema espartano?

### CONCLUSÃO

Os benefícios e os malefícios da monarquia, entendida aqui como o exercício do poder político por uma só pessoa, rei ou tirano, eram bem lembrados por Eurípides e pelo seu público. Na memória dos cidadãos do Período Clássico, a somatória dos benefícios e malefícios do poder absoluto era evidentemente negativa, o que Eurípides sintetiza no *Fr.* 275.1–2 da *Auge*, atribuído a Hércules (que provavelmente se dirige a Aleu):

κακῶς δ' ὄλοιτο πάντες οἱ τυραννίδι  
χαίρουσιν ὀλίγη τ' ἐν πόλει μοναρχία·

que tenham má morte todos aqueles que na pólis  
a tirania (= a realeza) desejam, da monarquia ou da oligarquia.

Note-se que nessa passagem o poeta não faz distinção entre o governo de um só e o governo de pequena parte dos cidadãos, aplicável à sua própria época.

As passagens analisadas demonstram que os reis das tragédias de Eurípides são muito parecidos com reis e tiranos presentes em poemas épicos e líricos do Período Arcaico e, assim como eles, evocavam antigos personagens e sistemas de governo mal documentados pela história do Período Arcaico, mas que deixaram marcas evidentes na cultura ateniense do século v a.C.

As tragédias de Eurípides sem dúvida acrescentam detalhes significativos aos nossos conhecimentos sobre a monarquia / tirania arcaica e, se não têm valor histórico formal para os puristas, dada a natureza ficcional do enredo trágico, no mínimo documentam o impacto da monarquia arcaica e suas lembranças na sociedade grega de meados do Período Clássico.

## REFERÊNCIAS

- Dillon, M.; Garland, L. 1994. *Ancient Greece: social and historical documents from Archaic times to the death of Socrates (c. 800–399 BC)*. London and New York: Routledge.
- Mitchel, L. 2013. *The heroic rulers of Archaic and Classical Greece*. London and New York: Bloomsbury.
- Parker, V. 2007. "Tyrants and lawgivers." In *The Cambridge Companion to Archaic Greece*, edited by H. A. Shapiro, 13–39. New York: Cambridge University Press.
- Van Looy, H. 2002. "ΠΕΛΙΑΔΕΣ: Les Péliades." In *Euripide: tragédies, tome 8.2: Fragments de Bellérophon à Protésilas*, texte établi et traduit par F. Jouan et H. Van Looy, 515–30. Paris: Les Belles Lettres.
- Zuntz, G. 1955. *The Political plays of Euripides*. Manchester: Manchester University Press.



*Title.* Royal power in Euripides' tragedy

*Abstract.* On historical perspective the Greek kingship institution is insufficiently documented and its exact nature is yet to be revealed. Judging by archaic and classical poets, however, royal power characteristics were engraved in the memory of Classical Period Greeks. We selected and studied a few verses from Euripides' tragedy were kings presence may detail or clarify some aspects of monarchy in ancient Greek communities and its reflection in the minds of fifth century BC Greeks.

*Keywords.* Royals; tyranny; Greek tragedy; Euripides; Greek history.

# O ALAZÔN, O OUTRO E O AMIGO DO OUTRO: TEATRO DA DESCONFIANÇA NA TRIBUNA GREGA

MILTON L. TORRES\*

Centro Universitário Adventista de São Paulo

*Resumo.* O *alazôn* aparece com frequência nas comédias de Aristófanes como uma figura de bloqueio que, por meio de seu maior estatuto social, rigidez, vanglória e impostura, tenta impedir a concretização da utopia cômica. O termo também é empregado, na antiguidade grega, para o cavalo de raça (Pólux, *Onomástico* 1.195), devido à forma imponente com que este sustenta a crina. Além da comédia, a retórica grega também faz uso abundante do termo, geralmente aplicado a um adversário. Uma vez que o desempenho do orador é comparado à disposição do cavalo no hipódromo (Ésquines, *Contra Timarco* 1.176) e que a algazarra do tribunal ateniense é comparável à do teatro (Platão, *República* 492b), sugere-se que o topos da *alazoneia* serve para estigmatizar um personagem (no teatro) ou um orador (na tribuna) como aproveitador, inimigo do bem comum e representante de interesses alheios aos da pólis. Nesse processo, é possível que seu emprego na comédia e na oratória reforce mutuamente o estigma, promovendo uma desconfiança generalizada no orador/*alazôn* e nas pessoas com ele relacionadas.

*Palavras-chave.* *Alazôn*; comédia antiga; retórica grega; oratória.

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v18i2p74-87

A ALAZONEIA (OU “IMPOSTURA”) TEM PRESENÇA GARANTIDA NA LONGA HISTÓRIA DO TEATRO E DA POESIA OCIDENTAL, SENDO IDENTIFICADA, POR EXEMPLO, NA COMÉDIA NOVA, NA COMÉDIA LATINA, NA *commedia erudita* italiana (Boughner 1943, 42–83), em Philip Sidney (Hager 1991, 167–75), em William Shakespeare (Frye 1953, 271–7; Bosch 2000–2001, 205–17), em Jean Molière e Carlo Goldoni (Brunoro 1983), em Bernard Shaw (Speckhard 1958; Casper 1971) e na cinematografia moderna (Hague 1984). Entretanto, em nenhum lugar alcançou tanta importância quanto na comédia antiga.

Aristófanes escreveu cerca de quarenta comédias em quarenta anos de carreira. Dessas comédias, onze sobrevivem espaçadas em 37 anos, das

\* Doutor em Arqueologia Clássica pela University of Texas System (2008) e Doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (2014), com pós-doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2009).

\*\* Artigo recebido em 25.set.2015 e aceito para publicação em 14.dez.2015.

quais cinco se concentram na década de 420 (Storey 1998). Em suas comédias supérstites foram catalogadas mais de quarenta cenas em que ocorre uma participação importante de *alazones* (McLeish 1980, 75). Minha proposta aqui é que a *alazoneia* faça parte do coração das peças de Aristófanes, o que concordaria com o argumento de Cornford (1961 [1914], 183-4; 209-11) de que ela é a contraparte cômica da *hybris* da tragédia.<sup>1</sup> Falando da comédia antiga, pode-se afirmar, com base nesta proposta, que a ação cômica depende da disputa (*agôn*) travada entre um herói passional e irônico, geralmente um *eirôn*, e o *alazôn*, a figura cheia de impostura que teima em lhe atravessar o caminho.

Historicamente, tanto o *eirôn* quanto o *alazôn* pertencem a uma categoria dramática de tipo bem estabelecido. Assim, o *Tractatus coislinianus* (Lane 1922, 262-5) considerou o *eirôn*, o *alazôn* e o *bômolochos*, geralmente um coadjuvante do herói ou um juiz do *agôn* (Gelzer 1960, 124-5; Féral 2009, 17-18), como “personagens típicos” (*êthika prosôpa*, em grego).<sup>2</sup> De fato, a definição filosófica que Aristóteles dá ao *alazôn*, em sua Ética a *Nicômaco* 1108a23 (Bywater 1894), o contrapõe principalmente ao *eirôn*:

ἡ δὲ προσποιήσις ἢ μὲν ἐπὶ τὸ μείζον ἀλαζονεία καὶ ὁ ἔχων αὐτὴν ἀλαζών, ἢ δὲ ἐπὶ τὸ ἔλαττον εἰρωνεία καὶ εἰρωνὸς ὁ ἔχων.

o fingimento para mais é a impostura (*alazoneia*) e o que o pratica é o impostor (*alazôn*); o fingimento para menos é a ironia (*eironeia*) e o que o pratica é o irônico (*eirôn*).

O “personagem típico” consistiria, na visão aristotélica, de um estereótipo detentor de certos atributos e atitudes.

A plateia ri do *alazôn* porque se sente superior a ele, mas, em contraste, ri com o herói porque partilha do conhecimento que este tem da situação. De fato, uma das principais características do *alazôn* é seu comportamento rígido (“tensão”), produto de seu completo desconhecimento de

<sup>1</sup> Aliás, os escoliastas antigos já haviam percebido a relação entre *hybris* e *alazoneia*. De fato, é comum que os escoliastas de Ésquilo glosem, por exemplo, o termo *hybris* como *alazoneia kai asebeia*, e o termo *hybristês* como *alazôn*, o que ocorre, por exemplo, em relação aos versos 821-822 de *Os persas* (Smith 1976; 1982). Com isso, não se quer dizer, porém, que a comédia seja o polo oposto da tragédia, conforme já ressaltou Silk (2000). Além disso, há estudiosos que preferem ver no *alazôn* a contraparte cômica do *apragmôn* trágico, uma figura inerte e desinteressada (Carlevale 1999, 121).

<sup>2</sup> A visão de Aristóteles influenciaria outros autores antigos como, por exemplo, Rutilio Lupo (*De figuris sententiarum* 2.7), Quintiliano (*Institutio oratoria* 5.10.19 e 11.3.74) e Hermógenes de Tarso (*Peri tôn staseôn* 134.4-5). Os personagens típicos são, de fato, recorrentes em vários períodos e gêneros narrativos da literatura universal. No drama elisabetano, por exemplo, encontramos o soldado bravateiro, a heroína disfarçada de rapaz, o camponês crédulo e o vilão maquiavélico. De acordo com Holman e Harmon (1986, 482), uma característica da arte moderna é sua tendência de pegar *personagens típicos* do passado, deslocá-los da periferia para o centro da atenção, e tanto revelar quanto explorar novas complexidades.

si mesmo (Bergson 1978 [1924]). Conforme afirma De Pracontal (2004, 20), “a maioria dos impostores, sinceros ou não, protege-se por detrás de uma muralha de convicções contra a qual os melhores argumentos vão se despedaçar. Os ataques de seus adversários nada mais fazem do que reforçar suas certezas”. Assim, Lâmaco (*Acarnenses*) e o escravo paflagão (*Cavaleiros*) constituem modelos do *alazôn* de Aristófanes.

Em contrapartida, o *eirôn*, o herói das comédias de Aristófanes, apresenta um comportamento flexível (“elasticidade”) que demonstra sua genialidade e adaptabilidade (Brunoro 1983, 1–3), como acontece, por exemplo, com Diceópole (*Acarnenses*) e Agorácrito (*Cavaleiros*). Além disso, mesmo no final da peça, o *alazôn* não demonstra ter alcançado qualquer tipo de conhecimento sobre si mesmo, mantendo-se iludido, sem jamais se converter à razão e à ordem que a nova sociedade representa (Wallace *apud* Hague 1984, 120). Assim, por exemplo, temos, no final de *Cavaleiros*, o lamento do escravo paflagão de que o oráculo se cumpriu:

Οἶμοι, πέπρακται τοῦ θεοῦ τὸ θέσφατον.  
Κυλίνδετ' εἶσω τόνδε τὸν δυσδαίμονα.

Ai de mim! cumpriu-se o oráculo do deus...  
Empurrem para dentro este pobre infeliz!  
(*Cavaleiros* 1248–9)

Por outro lado, a *alazoneia* é mais do que apenas uma característica de sua personalidade. Ela constitui uma estratégia bem montada pelo poeta para reforçar a fantasia que cria. Nesse sentido, o que Hutcheon (2000, 16) fala da ironia, pode ser dito também da *alazoneia*: não se trata de um *tropos*, mas de um *topos* político com implicações comunicativas e de natureza transideológica (Hoffmann 2008, 14–31). A *alazoneia* está presente, na obra de Aristófanes, em muitas dimensões, e é especialmente corporificada por alguns personagens que, por essa razão, podem ser chamados de *alazones*, bem como em alguns desenvolvimentos das peças, as cenas com *alazones*. Tradicionalmente descritos como “figuras de bloqueio” (*blocking characters*), pela capacidade que derivam de seu poder ou prestígio social e que é capaz de impedir que a utopia cômica se concretize (Frye 1957, 169),<sup>3</sup> os *alazones* se apresentam como criaturas obcecadas, governadas por sua paixão pelo dinheiro, ambição e autoridade, cegas às necessidades alheias, sempre dispostas a reagir de modo mecânico e irracional (Bergson, 1978 [1924]; Brunoro

<sup>3</sup> A arte de Aristófanes é feita de “improvisos sucessivos, de uma progressão delirante da ação. E essa poesia, ferozmente absurda, abre uma brecha, uma fenda na ordem, no ritual sagrado e cidadão. Uma falha que deixa entrever outro gênero de vida, uma felicidade prometida aos homens, apesar do peso das obrigações, dos hábitos, dos procedimentos” (Duvignaud 1999, 79).

1983, 2); tornam-se o objeto de algum tipo de reconciliação, no término da peça, para garantir o final feliz, mas sem se converter, de fato, à sociedade criada pela utopia cômica e que a plateia contempla como sendo a ideal (Frye 1957, 164). Em geral, predicam sua capacidade de afetar o *eirôn* e de impedir a utopia cômica em um estatuto social privilegiado. No entanto, quando o autor reverte os valores por eles abraçados, colocando-os no estrato mais baixo da sociedade idealizada pelo *eirôn* e seus simpatizantes, os *alazones* conseguem ainda derivar sua capacidade bloqueadora de sua fidelidade à obstinada concepção de que o dinheiro está acima de todas as coisas (Renan 1983, 247).

### O CARÁTER HÍPICO DO ALAZÔN

Ribbeck (1882, p. 1) declara que, inicialmente, o caráter do *alazôn* era tomado favoravelmente pelos gregos. Para isso, invoca a autoridade do *Onomasticon* 1.195 (Bethe 1900), de Pólux, erudito do século II A.D., que coloca o termo entre os predicados favoráveis geralmente atribuídos ao cavalo de raça. Com isso, entretanto, Ribbeck (1882) não propõe uma conexão etimológica entre *alazôn* e “alazão” e tampouco faz referência à cor do animal.<sup>4</sup> A palavra não aparece, de fato, nem na *Ilíada* nem na *Odisseia*. Apesar disso, pode-se dizer que há um *alazôn* arquetípico na epopeia.<sup>5</sup> Ribbeck (1882) percebeu esse fato muito bem quando conectou a palavra aos símiles homéricos que apresentam os guerreiros troianos como cavalos. É o que evoca, por exemplo, o símile que descreve o aparecimento de Páris no campo de batalha, no canto VI da *Ilíada* (6.506–14):

ὥς δ' ὅτε τις στατὸς ἵππος ἀκοστήσας ἐπὶ φάτῃῃ  
 δεσμὸν ἀπορρήξας θεῖῃ πεδίῃο κροαίνων  
 εἰωθὼς λούεσθαι ἐϋρρεῖος ποταμοῖο  
 κυδιόων· ὑψοῦ δὲ κάρῃ ἔχει, ἀμφὶ δὲ χαῖται  
 ὤμοις ἀΐσσονται· ὁ δ' ἀγλαῖῃφι πεποιθὼς

<sup>4</sup> Carvalho da Silva (2009) afirma que, no português medieval, o vocábulo “alazão” assumia a forma *alaxam*, mas não vê relação entre *alazôn* e “alazão”. A palavra portuguesa pode-se associar ao árabe *al-hiçân*, “cavalo”.

<sup>5</sup> A palavra arquetipo não é, aqui, tomada no mesmo sentido proposto por Michele (1999, 8–9), quando se refere provavelmente a um conceito mais próximo à definição de Northrop Frye (*apud* Holman et Harmon 1986, 36), segundo a qual um arquetipo é “um símbolo, geralmente uma imagem, que recorre com frequência suficiente na literatura para ser reconhecido como parte da experiência literária, como um todo, de uma pessoa”. “Arquetipo”, aqui, tem o sentido muito menos técnico de padrão inicial a partir do qual a *alazoneia* se desenvolve. Neste sentido, o termo é um sinônimo aproximado de “protótipo”.

ρίμφά ἐ γούνα φέρει μετά τ' ἦθεα καὶ νομὸν ἵππων·  
ὡς υἱὸς Πριάμοιο Πάρις κατὰ Περγάμου ἄκρης  
τεύχεσι παμφαίνων ὡς τ' ἠλέκτωρ ἐβεβήκει  
καρχαλῶν, ταχέες δὲ πόδες φέρον·

Como, quando um imponente corcel, depois de se fartar na manjedoura, rompendo as correias, dispara galopando na planície, como de costume, para se banhar nas correntes do rio, orgulhoso, com a cabeça empinada, a crina balança sobre os lados, confiante em seu esplendor, as patas o levam junto ao pascigo, à pastagem das éguas, assim Páris, filho de Príamo, desde o promontório de Pérgamo, na armadura todo brilhante como o sol, avançava exultante, pois pés ligeiros o impeliam.

De acordo com o escoliasta da *Iliada* (Erbse 1974), a principal razão para a comparação se deve à postura imponente da cabeça:

δοκεῖ ἡ κόμη μεγαλοπρεπείας αἰτία εἶναι τοῖς ἵπποις, καὶ Πάρις δὲ εὐκομος, πρεπόντως ἐπὶ τοῦ καλλωπιστοῦ, καὶ τὸ παράδειγμα ἀπὸ γαυρικοῦ ἵππου καὶ ἀλογίστου.

A crina parece ser a causa da magnificência dos cavalos, e Páris tinha uma bela cabeleira, como convinha a quem se adorna com cuidado. A comparação é feita com o cavalo orgulhoso e irracional.

Estabelece-se, portanto, uma conexão entre a cabeleira do herói e a crina do cavalo de raça. O fato de a crina motivar a sensação de orgulho por parte do corcel pode ser confirmado a partir de outro símile, mais adiante no poema (*Iliada* 15.263–70):

ὡς δ' ὅτε τις στατὸς ἵππος ἀκοστήσας ἐπὶ φάτνη  
δεσμὸν ἀπορρήξας θείῃ πεδίοιο κροαίνων  
ειωθῶς λούεσθαι ἐϋρρεῖος ποταμοῖο  
κυδιῶν· ὑψοῦ δὲ κάρη ἔχει, ἀμφὶ δὲ χαῖται  
ᾧμοις αἴσσονται· ὁ δ' ἀγλαΐηφι πεποιθῶς  
ρίμφά ἐ γούνα φέρει μετά τ' ἦθεα καὶ νομὸν ἵππων·  
ὡς Ἐκτωρ λαίψηρὰ πόδας καὶ γούνατ' ἐνώμα  
ὀτρύνων ἱππῆας, ἐπεὶ θεοῦ ἔκλυεν αὐδήν.

Como, quando um imponente corcel, depois de se fartar na manjedoura, rompendo as correias, dispara galopando na planície, como de costume, para se banhar nas correntes do rio, orgulhoso, com a cabeça empinada, a crina balança sobre os lados, confiante em seu esplendor, as patas o levam junto ao pascigo, à pastagem das éguas, Assim Héctor movia os pés e os joelhos velozes, Açodando os cavalos, pois ouvira a voz do deus.

Ao comentar a provocação de Heitor para que um campeão aqueu o enfrentasse (*Ilíada* 7.90), o escoliasta da *Ilíada* (Erbse 1975) afirma que Heitor “é sempre caracterizado” (*charaktêrizetai*) por Homero como “amante das honras” (*philotimos*), “jactancioso” (*alazôn*) e “barbárico” (*barbaroêthês*). Mais adiante (8.523), o escoliasta reclama que Heitor fala “como tirano” (*tyrannikôs*), pois não condiz ao príncipe que “fique se exaltando com jactância” (*epêrmenos têi alazoneiai*). Depois, o escoliasta afirma que “Heitor, por ser aruaceiro (*thorybôdês*) e jactancioso (*alazôn*), insensatamente faz convocações de todos os guerreiros” (*Ilíada* 10.300). Na gesta de Agamenão (canto 11 da *Ilíada*), o escoliasta aponta para a forma “barbaramente jactanciosa” (*barbarikôs alazoneuomenos*) com que Heitor se diz protegido por Zeus (11.288–9). No canto 12, o escoliasta diz que Heitor “se vangloria (*alazoneuetai*) barbaramente junto aos navios gregos” (12.441)<sup>6</sup>; logo depois, diz que Heitor se jactancia de ser filho de Zeus (13.54). Na Patrocleia, o escoliasta chega a conclamar o leitor a que contemple a impetuosidade (*to emplêkton*) do bárbaro Heitor (16.833–44). Segundo ele, ainda que reprovasse a “jactância” (*alazoneia*) de Pátroclo, Heitor mesmo incorre (*empiptei*) em erro semelhante, pois não considera a vitória como oriunda dos deuses, mas de sua própria força (*tês autou dýnameôs*). Na gesta de Menelau, o escoliasta lamenta que Heitor “se gabe” (*alazoneuetai*) de ter arrancado as armas de Aquiles do cadáver de Pátroclo (17.187), e menciona que, quando Homero introduz “o próprio Zeus repreendendo a jactância de Heitor” (*autos ho Zeus katamemphonos tou Hektoros tèn alazoneian*), ele está ensinando que cada um tem que “se preocupar com o que é da sua conta” (*kath’auton phronein*) e não ficar encantado com coisas que ultrapassam sua própria natureza (17.198–208).<sup>7</sup> Quando, pouco depois disso, em 18.246–83, Polidamante Pantoide propõe que os troianos voltem momentaneamente para dentro da cidade, o vidente acaba repreendido severamente por Heitor, num discurso em que o escoliasta interpreta que Heitor falou “bárbara e jactanciosamente” (*barbarikôs kai alazonikôs*). Além disso, ao se referir provavelmente aos bravos a quem comandava, Heitor os chama de *Hektoros ôkees hippoi possin orêrechatai polemizein*, “corcéis velozes de Heitor, galopando para se lançar à guerra” (16.833–4).<sup>8</sup> A *alazoneia* de Heitor reforça, portanto, o estereótipo do guerreiro troiano como cavalo de raça.

<sup>6</sup> O escoliasta do Códice de Genebra (Nicole 1891) repete essa mesma observação.

<sup>7</sup> Na mesma passagem, o escoliasta afirma que é “consistente com a jactância de Heitor” (*akolouthion têi tou Hektoros alazoneiai*) passar primeiramente ao redor a fim de mostrar para cada um “o espólio das armas” (*tèn ktêsîn tôn hoplôn*) e, assim, “se tornar visível” (*phanênai*) para Aquiles (*Ilíada* 17.215).

<sup>8</sup> É difícil, no entanto, garantir que Heitor esteja, de fato, se referindo a seus comandados, uma vez que a palavra *hippoi*, em Homero, tem geralmente o sentido de “carruagens” (Willcock 1978, 197). Pode ser, portanto, que seu emprego aqui seja literal e não metafórico.

É possível que, assim como no caso de Heitor, as descrições de Páris tenham, em si mesmas, elementos de sarcasmo (Suter 1993, 1–18). Afinal de contas, ambos representam o inimigo troiano, sendo, por isso, passíveis de caracterização negativa.

### O ALAZÔN E O OUTRO

A oratória da Grécia clássica também viu o *alazôn* com desfavor e assim o apresentou diante do público de Atenas. Isócrates, por exemplo, em seu discurso *Contra os sofistas* 13.1 (Mathieu et Brémond 1929), viu os oradores *alazones* como a principal razão por que, segundo ele, a filosofia estava caindo em descrédito entre os gregos. Sua crítica se dirigia principalmente aos professores de oratória que se propunham, por módicos honorários, a transformar o cidadão comum em mestre dos discursos. Segundo ele (13.9–10), os que se candidatavam a ensinar a arte da oratória deveriam se conscientizar de que a oratória depende mais de técnicas bem treinadas e habilidades naturais do que de sua capacidade de impostura/vanglória (*alazoneia*). Segundo Isócrates (*Contra os sofistas* 13.19), não somente havia, em Atenas, jovens sofistas que se dedicavam à *alazoneia*, mas o faziam excessivamente (*pleonazousin*).

Em outro discurso contra a educação oferecida pelos sofistas e os inúmeros litígios dela resultantes, Isócrates (Mathieu et Brémond 1942) defendeu um retorno à época em que Atenas era governada pelo Areópago. Segundo ele, sob a tutela do Areópago, os atenienses sempre estiveram livres da *alazoneia*:

Οὐ γὰρ ἐκ τῶν πομπῶν οὐδ' ἐκ τῶν περὶ τὰς χορηγίας φιλονικιῶν οὐδ' ἐκ τῶν τοιοῦτων ἀλαζονειῶν τὴν εὐδαιμονίαν ἐδοκίμαζον, ἀλλ' ἐκ τοῦ σωφρόνως οἰκεῖν καὶ τοῦ βίου τοῦ καθ' ἡμέραν καὶ τοῦ μηδένα τῶν πολιτῶν ἀπορεῖν τῶν ἐπιτηδείων.

Pois não consideravam a felicidade como oriunda das procissões, das disputas pelo financiamento dos coros, ou de outros tipos de ostentação (*alazoneia*), mas o portar-se com moderação também em sua vida diária, e o não se eximir de prestar auxílio a nenhum dos cidadãos (*Areopagítico* 7.53).

O experiente orador insere as competições dramáticas nas manifestações de *alazoneia* de que desejava libertar a cidade com o retorno da administração areopagítica.

Parece mesmo que o termo *alazoneia* tinha, em Atenas, um caráter bastante volátil que o fazia aparecer dos dois lados de qualquer disputa verbal. O próprio Isócrates reclama, em *Antídose* 15.5 e 15.31 (Mathieu et Brémond

1942), um discurso didático sobre um caso fictício, que seus adversários tendiam a lhe “exagerar” (*katalazoneuô*) os bens quando o atacavam na corte. Por essa razão, declara (15.75) explicitamente seu temor de que, além disso, seu discurso (*to rhêthen*) pareça “vanglorioso e exagerado” (*alazonikon kai mega*). Em sua defesa, afirma (15.195) que, nem mesmo quando era jovem, permitiu a si mesmo qualquer tipo de *alazoneia*. Finalmente, declara em 15.224 que, diferentemente de outros mestres, cujos alunos os seguem por causa de sua *alazoneia*, seus discípulos o procuram para adquirir cultura (*paideia*).

Até um orador do renome de Demóstenes fez questão de se desvenhar de qualquer nódoa de impostura, afirmando, em seu discurso *Sobre a paz*, verso 11 (Butcher 1903), um discurso didático sobre um caso fictício, que seus méritos como pensador não estavam predicados na *alazoneia*. No entanto, Demóstenes costumava se apressar em acusar seus adversários daquilo cuja culpa ele mesmo não admitia. Ainda jovem, em *Contra Androtião* 22.47 (Butcher 1907), um discurso escrito para outro orador, alveja Androtião, alegando que só será possível descobrir a verdade do processo em questão, se o júri se abster de dar ouvidos à *alazoneia* do acusado. Poucos anos depois, em *Contra Mídias* 169.2 (Butcher 1907), por precaução, dirige também a Mídias a acusação de *alazoneia*, mesmo antes de este fazer uso da palavra. De acordo com a *Vida de Demóstenes*, de Plutarco, o recurso parece lhe ter rendido um de seus primeiros sucessos, pois aceitou retirar a acusação em troca de uma compensação financeira.

Além disso, em sua *Defesa de Fórmio* 36.41 (Butcher 1907), faz questão de afirmar que Apolodoro se portava como *alazôn* ao se referir às próprias contribuições para a manutenção de navios de guerra (*triêrarchia*) e apresentações dramáticas (*chorêgia*). Trata-se de discurso bastante polêmico em que pesa a suspeita de que Demóstenes, por encomenda de Fórmio, o teria escrito, mas, então, revelado, de antemão, seu teor a Apolodoro a fim de que este pudesse condenar Fórmio à pena de morte. Com esse expediente, Demóstenes desejaria angariar o apoio de Apolodoro para as reformas administrativas que estava propondo. Segundo Plutarco (*Demóstenes* 15), é possível que Demóstenes tenha, inclusive, escrito tanto o discurso de Fórmio quanto o de Apolodoro, fato que lhe teria brindado uma má reputação em Atenas.

Finalmente, no discurso *Apolodoro contra Cálipo* 52.20 (Butcher 1903), Demóstenes especificamente procura desmascarar a impostura (*alazoneia*) de Cálipo, que afirmara ter recebido a soma monetária em disputa como um presente de certo homem chamado Licão. A inverossimilhança da declaração de Cálipo vem principalmente do fato de Licão agir como uma espécie de agiota. Insatisfeito com os poucos juros recebidos de um empréstimo anterior, sabia-se, por exemplo, que Licão chegara a processar um tal Megáclides e seu irmão Trásilo, a quem antes emprestara o mesmo valor.

Já seria suficientemente danoso que os oradores gregos considerassem a *alazoneia* como uma falha grave de caráter, mas, além disso, também a consideravam como insuportável defeito de estilo. Em um discurso infelizmente fragmentário (Thalheim 1913), Lísias, por exemplo, faz essa constatação, ao afirmar:

Οἱ δ' ἀλαζονεύονται μὲν Τίμωνι παραπλησίως καὶ ἐσηματισμένοι περιέρχονται ὡσπερ οὗτος.

Os que praticam a impostura, assemelhando-se a Timão, também gesticulando, dão rodeios como aquele (Frag. 369).

### O ALAZÓN E O AMIGO DO OUTRO

O orador Ésquines também procurou se livrar da mancha da impostura. Em uma de suas cartas (Martin et Budé 1928), endereçada ao conselho e ao povo de Atenas, afirmou:

Καὶ οὐκ ἀλαζονεύομαι πρὸς ὑμᾶς, ὡς πολλὰ πάνυ λαβεῖν ἐξόν μοι χρήματα μὴ λαβών, ἀλλ' ὡς ἦν προσήκον, δίκην κατὰ τοὺς νόμους λαβών.

E não me vanglorio junto a vós de, me sendo possível adquirir uma vasta fortuna, não o ter feito, mas, como convinha, de tê-la adquirido por meios legais (*Epístola* 12.3).

De fato, a impostura era um lugar-comum de presença tão constante nas cortes atenienses que Ésquines, em seu discurso *Contra Ctésifon* 101 (Martin et Budé 1928), se previne contra ela:

Ὅτι δ' ἀληθῆ λέγω, ἀφελών τὸν κόμπον καὶ τὰς τριήρεις καὶ τὴν ἀλαζονείαν, ἀνάγνωθι καὶ τοῦ κλέμματος ἄψαι ὃ ὑφέιλετο ὁ μιὰρὸς καὶ ἀνόσιος ἄνθρωπος ὄν φησι Κτησιφῶν ἐν τῷδε τῷ ψηφίσματι διατελεῖν λέγοντα καὶ πράττοντα τὰ ἄριστα τῷ δήμῳ τῶν Ἀθηναίων.

Para provar que estou dizendo a verdade, deixando a grandiloquência, as naus e a impostura, reconhece e atém-te à fraude que empreendeu esse homem abominável e profano de quem Ctésifon argumenta, neste decreto, que está sempre falando e fazendo o melhor para o povo de Atenas.

Trata-se de uma baldada ação movida por Ésquines, em 336 a.C., para impedir a aprovação de uma proposta feita por Ctésifon de que se decretasse uma coroa de ouro para, com ela, recompensar o amigo Demóstenes por valiosos serviços prestados ao Estado. No discurso (218), aparentando indignação, Ésquines se refere mais uma vez à *alazoneia* de Demóstenes:

οὐκ αἰσχῶνῃ δὲ ἀλαζονεύομενος ἃ παραχρήμα ἐξελέγχει ψευδόμενος.

*Como não te envergonhas da impostura em que és imediatamente condenado de falsidade!*

E repete (237), então, a Demóstenes, o apelo para que se eliminasse a impostura do decreto em questão:

ἀφελὼν τὴν ἀλαζονεῖαν καὶ τὸν κόμπον τοῦ ψηφίσματος ἄψαι τῶν ἔργων, ἐπίδειξον ἡμῖν ὅ τι λέγεις.  
Deixando a impostura e a grandiloquência de teu decreto, atém-te aos fatos, e mostra-nos o que queres dizer.

Depois disso, Ésquines (238) apresenta uma carta do rei da Pérsia na tentativa de patentear o que ele considerava um empenho da parte de Demóstenes para manipular o voto da assembleia. Antes de fazer referência ao conteúdo da epístola, Ésquines a denomina de prova incontestável de impostura:

Ἥλικον δ' ἐστὶ τὸ ἀλαζόνευμα τοῦτο, ἐγὼ πειράσομαι μεγάλῳ σημείῳ διδάξαι.

E quão grande é essa impostura, eu mesmo procurarei mostrar com uma prova incontestável.

Finalmente, Ésquines (255–6) revela que sua qualificação das ações de Demóstenes como atos de impostura resulta principalmente de duas características que atribui à conduta daquele orador: seu esforço para se associar com homens abastados e suas alegações de que o Estado ateniense tinha sido grandemente beneficiado por sua militância política:

οὐχ ὅς ἀγρίους κυνηγετῶν, οὐδὲ τῆς τοῦ σώματος εὐεξίας ἐπιμελόμενος, ἀλλ' ἐπασκῶν τέχνας ἐπὶ τοὺς τὰς οὐσίας κεκτημένους διαγεγνηται. Ἄλλ' εἰς τὴν ἀλαζονεῖαν ἀποβλέψαντες, ὅταν φῆ Βυζαντίους μὲν ἐκ τῶν χειρῶν πρεσβεύσας ἐξελέσθαι τῶν Φιλίππου, ἀποστήσαι δὲ Ἀκαρνάνας, ἐκπλήξαι δὲ Θηβαίους δημηγορίας.

mas ele não esteve engajado na caça de porcos do mato nem em exercícios físicos, mas no cultivo das artes de se associar com aqueles que adquiriram fortunas. Mas percebiam sua impostura quando afirma que, como embaixador, conseguiu tirar Bizâncio das mãos de Filipe, causar a revolta da Acarnânia e, apenas com suas palavras, aterrorizar os tebanos.

Se a comparação proposta por Ribbeck (1882) do *alazôn* com o cavalo se sustenta também na oratória ateniense, é interessante notar que, esporadicamente, se costumava usar ali o verbo *epistomizô* em referência ao silenciamento de um interlocutor ou outro adversário, como acontece, por exemplo, em *A embaixada* 2.110 (Martin et Budé 1928), de Ésquines. Como em Aristófanes (*Cavaleiros* 845), a imposição de cabrestos ou arreios no adversário parece servir para silenciá-lo e controlá-lo (Fraser 1897, 13). De fato, para Ésquines, em *Contra Timarco* 1.176 (Martin et Budé 1928), é melhor que o orador se atenha a seu tópico com a mesma consistência e disposição com que um cavalo se aplica à corrida do hipódromo.

Assim, além de colocá-la no âmbito das relações movidas por interesses financeiros, Ésquines faz da *alazoneia* uma dimensão deturpada do da oratória pública e das relações de amizade. Segundo ele, Ctésifon propõe uma coroa, imerecida, para recompensar seu amigo Demóstenes que, inimigo de Filipe, se associara ao rei da Pérsia, expressão última de alteridade no pensamento grego. Ou seja, o *alazôn* é sempre o outro. Se, porém, por alguma exceção improvável, não for o outro, será o amigo do outro.

### CONCLUSÃO

No ambiente altamente volátil da corte ateniense, em que a audiência agia de forma ruidosa e intimidadora (*República* 492 b), sem muitas regras que norteassem o comportamento de seus mais de duzentos juízes, atuando todos ao mesmo tempo, os oradores competiam por credibilidade. Desde o esvaziamento do poder do Areópago e o concomitante fortalecimento das cortes de justiça, essas cortes se tornaram mais politizadas e, em muitos sentidos, passaram a complementar o poder da assembleia (CAREY 1997, 4–5). Diante da enormidade do que se podia ganhar ou perder ali, aqueles que subiam à tribuna voltavam sua energia para difamar seus oponentes com o estigma da *alazoneia*, denunciando sua suposta impostura, vanglória e contumácia, mas, acima de tudo, procurando demolir sua credibilidade por meio de uma desconfiança generalizada em suas ações e palavras.

A desestabilização dos ideais aristocráticos que permearam a sociedade ateniense nos séculos anteriores contribuiu para o aparecimento de homens loquazes e argutos que adquiriram, no século v e iv, a habilidade de gerar desconfiança nos tribunais, não poupando a ninguém. Como acontecia na comédia antiga, defendiam os próprios interesses sob o pretexto de falar em nome do bem-comum. Usava-se o humor para “alistar o apoio da plateia para um orador, uma vez que, quando riam do oponente, inevitavelmente os espectadores acabavam do lado do orador, de certa forma” (Carey 1990, 49). Assim, o objetivo do orador era vestir o oponente com as roupas do *alazôn*, minando-lhe a reputação. O expediente mais eficaz para isso parece ter sido empunhar as palavras descritivas da *alazoneia* com força e rapidez, em estocadas diretas e contínuas. Sua preocupação única parece ter sido simplesmente antecipar o adversário: atacar antes que o outro o fizesse. Nesse processo, percebe-se um forte estranhamento do adversário, que, imerso em uma teia de suspeita, acabava caracterizado como infame, falso, egoísta, indigno, *alazôn*. Na recorrência até certo ponto cômica dessa estratégia, o *alazôn* é, sobretudo, o outro ou, pelo menos, o amigo do outro.

Desta forma, a *alazoneia* conecta as cortes de justiça atenienses ao espetáculo dos palcos. O *agôn* que ocorria nas comédias atenienses entre *eirôn* e *alazôn* era, em alguns sentidos, um espelho da disputa acirrada que ocorria entre os oradores nos tribunais. O clima de algazarra das cortes e o ambiente irrestrito do teatro grego, um reforçando o outro, contribuíram para o estabelecimento e fixação de um estereótipo de *alazoneia* predicado especialmente no estranhamento de um oponente visto como outro ou como representante de interesses alheios ao bem-comum:

“Όταν, εἶπον, συγκαθεζόμενοι ἄθροοι πολλοὶ εἰς ἐκκλησίας ἢ εἰς δικαστήρια ἢ θέατρα ἢ στρατόπεκα ἢ τινα ἄλλον κοινὸν πλῆθος σύλλογον σὺν πολλῷ θορύβῳ τὰ μὲν ψέγωσι τῶν λεγομένων ἢ πραττομένων, τὰ δὲ ἐπαινῶσιν, ὑπερβαλλόντως ἐκάτερα, καὶ ἐκβοῶντες καὶ κροτοῦντες, πρὸς δ’ αὐτοῖς αἶ τε πέτραι καὶ ὁ τόπος ἐν ᾧ ἂν ὦσιν ἐπηχοῦντες διπλάσιον θόρυβον παρέχουσι τοῦ ψόγου καὶ ἐπαινῶσι. ἐν δὲ τῷ τοιοῦτῳ τὸν νέον, τὸ λεγόμενον, τίνα οἶε καρδία ἴσχειν; ἢ ποία [ἄν] αὐτῷ παιδείαν ἰδιωτικὴν ἀνθέξειν, ἣν οὐ κατακλυσθεῖσαν ὑπὸ τοῦ τοιοῦτου ψόγου ἢ ἐπαινῶσι οἰχήσεσθαι φερομένην κατὰ ῥοὺν ἢ ἂν οὗτος φέρῃ, καὶ φήσιν τε τὰ αὐτὰ τούτοις καλὰ καὶ αἰσχρὰ εἶναι, καὶ ἐπιτηδεύσειν ἄτερ ἂν οὗτοι, καὶ ἔσεσθαι τοιοῦτον;

Quando se reúnem em grande número e se sentam todos juntos nas assembleias, nos tribunais, nos teatros, nos acampamentos e outros lugares públicos, e com grande voz ora censuram, ora louvam as coisas que se dizem ou fazem, exagerando sempre, aos berros e aplausos, de tal maneira que as pedras em redor e todo o ambiente retumbam, redobrando o estrépito das censuras e louvores. Ao ver-se um moço em tal situação, qual será o seu estado de ânimo? Haverá educação privada que o capacite a resistir à torrente avassaladora da opinião popular, ou se deixará arrastar por ela? Não terá sobre o bem e o mal as mesmas ideias que o público em geral e não se comportará como este, não será exatamente como esse é? (Platão, *República* 492b, cf. Burnet 1902).

Comportamentos análogos, passíveis de acontecer no tribunal e no teatro, permitiam liberdades que se tomavam em relação ao *alazôn*, visto como inimigo do povo e adversário do bem-comum. Resta descobrir se foi o *alazôn* da comédia que invadiu as tribunas da oratória ou se foi o “*alazão*” da *pnux* que rodeou a acrópole até entrar no teatro de Dioniso. Pelo menos o breve discurso 24 de Lísias, sobre um tema que, em outros aspectos, “não teria quase nenhuma relevância”, tem sido amplamente estudado por causa de seu tom cômico (Colla 2011, 112–18), sendo que Carey (1990) chega a afirmar que, nele, o orador usa, de fato, a linguagem da comédia. Além disso, Worman (2008, 115) faz menção que Tucídides (3.36–8), Platão (*Górgias* 521e3–522a3), Demóstenes (18.139) e Ésquines (1.126) se referem à plateia dos oradores como possuindo gostos muito semelhantes aos dos espectadores no teatro, gostos estes que se voltavam para estórias originais, anedotas surpreendentes e enunciação dramática. Finalmente, Buis (2008, 249–50) identifica a assembleia (*ekklêsia*), o teatro e os tribunais como três instâncias cívicas de caráter “performativo” em que os cidadãos participa-

vam ativamente no final do século v a.C., em Atenas, nas quais se criavam espetáculos de natureza agonística. O que parece provável, de qualquer forma, é que o trajeto entre a *panyx* e o teatro tenha sido feito inúmeras vezes, senão fisicamente, pelo menos na imaginação do povo, capaz de projetar a imagem de um “alazão” sobre o outro mais depressa do que o trote que conduziria um e outro a seu respectivo lugar.

## REFERÊNCIAS

- Bergson, Henri. 1978 [1924]. *Le rire: essai sur la signification du comique*. 375 ed. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bethe, E., ed. 1900. *Pollucis Onomasticon*, v. 1. Leipzig: Teubner.
- Bosch, Teresa G. 2000-2001. “Héroes cómicos y actores: una aproximación a *Measure for measure*”. *Philologica Canariensis* 6/7:205–17.
- Boughner, Daniel C. 1943. “The braggart in Italian Renaissance Comedy.” *Publications of the Modern Language Association of America* 58(1):42–83.
- Brunoro, Mary-Ann. 1983. *The comic contest in Molière and Goldoni*. Dissertação de mestrado. The University of British Columbia, Vancouver.
- Buis, Emiliano J. 2008. “Diplomáticos y farsantes (Ar. Ach. 61–174): estrategias para una desarticulación cómica de la política exterior ateniense.” *Estudios Griegos e Indoeuropeos* 18:249–66.
- Burnet, J., ed. 1902. *Platonis opera*, v. 4. Oxford: Clarendon.
- Butcher, S. H., ed. 1903. *Demosthenis orationes*, v. 1. Oxford: Clarendon.
- Butcher, S. H., ed. 1907. *Demosthenis orationes*, v. 2. Oxford: Clarendon.
- Bywater, I., ed. 1894. *Aristotelis ethica Nicomachea*. Oxford: Clarendon.
- Carey, Christopher. 1997. *Trials from Classical Athens*. London & New York: Routledge.
- Carvalho da Silva, Joaquim. 2009. *Dicionário da língua portuguesa medieval*. 2. ed. Londrina: EDUEL.
- Casper, Vivian C. 1971. *Shaw’s plays in the light of theories of comic form: an increasing linear vision*. Tese de doutorado. Rice University, Houston.
- Cornford, Francis MacDonald. 1961 [1914]. *The origin of Attic comedy*. Garden City, N.Y.: Anchor.
- De Pracontal, Michel. 2004. *A impostura científica em dez lições*. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora da Unesp.
- Erbse, H., ed. 1974. *Scholia in Iliadem*, v. 3. Berlin: De Gruyter.
- Fraser, William R. 1897. *Metaphors in Aeschines the orator*. Tese de doutorado. Johns Hopkins University, Baltimore.
- Frye, Northrop. 1953. “Characterization in Shakespearian comedy.” *Shakespeare Quarterly* 4(3):271–7.
- Frye, Northrop. 1957. *Anatomy of criticism: four essays*. New York: Atheneum.
- Hager, Alan. 1991. *Dazzling images: the masks of Sir Philip Sidney*. Cranbury, NJ: Associated University Presses.

- Hague, Angela. 1984. *Iris Murdoch's comic vision*. Cranbury, NJ: Associated University Presses.
- Hoffmann, Rachel. 2008. *O bestiário humano: a ironia em A república dos corvos de José Cardoso Pires*. Dissertação de metrado. Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.
- Holman, C. Hugh; Harmon, William. 1986. *A handbook to literature*. 5. ed. New York: Macmillan.
- Hutcheon, L. 2000. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Júlio Jeha. Belo Horizonte: UFMG.
- Martin, V.; Budé, G., ed. 1928. *Eschine: discours*, v. 2. Paris: Les Belles Lettres.
- Mathieu, G; Brémond, É., ed. 1929. *Isocrate: discours*, v. 1. Paris: Les Belles Lettres.
- Mathieu, G; Brémond, É., ed. 1942. *Isocrate: discours*, v. 3. Paris: Les Belles Lettres.
- Renan, Yael. 1983. "Angelfaces clustered like bright lice": comic elements in modern writing." *Comparative Literature* 35(3):247-61.
- Ribbeck, Otto. 1882. *Alazon ein Beitrag zug Antiken Ethologie*. Leipzig: G. Teubner.
- Smith, O. L., ed. 1976. *Scholia Graeca in Aeschylum quae exstant omnia*, vv. 1-2. Leipzig: Teubner.
- Speckhard, Robert R. 1958. *Shaw and Aristophanes: a study of the eirôn, agôn, alazôn, doctor/cook and sacred marriage in Shavian comedy*. Tese de doutorado. Universidade de Michigan, Ann Arbor.
- Storey, Ian C. 1998. "Poets, politicians, and perverts: personal humour in Aristophanes." *Classics Ireland* 5:85-134.
- Suter, Ann. 1993. "Paris and Dionysos: iambs in the *Iliad*." *Arethusa* 26(1):1-18.
- Thalheim, T., ed. 1913. *Lysiae orationes*. 2. ed. Leipzig: Teubner.
- Vallandro, Leonel, trad. [s.d.] *Platão, Diálogos: A República*. Rio de Janeiro: Globo.
- Willcock, M. M., ed. 1978. *Homer – Iliad: books I–XII*. London: Bristol Classical Press.



*Title.* The *alazôn*, the other, and the other's friend: theater of distrust in greek podium *Abstract.* The *alazôn* appears frequently as a "blocking character" (otherwise known as "killjoys") in Aristophanes' comedies. He uses his greater social status, stiffness, boasting and deception in order to prevent the realization of a comic utopia. The term is also used in ancient Greece for the horse race (Pollux, *Onomasticon* 1195) due to the impressive way stallions display their horsehair. Besides comedy, Greek rhetoric also makes abundant use of the term, applied usually to an opponent. Since a speaker's performance is compared to the disposition of the horse at the racetrack (Aeschines, *Against Timarchus* 1176) and since the hubbub of the Athenian court is comparable to the theater (Plato, *Republic* 492b), it is suggested that the *alazoneia* topos serves to stigmatize a character (in the theater) or a speaker (in the podium) as opportunistic, an enemy of the common good, and a representative of interests which are foreign to the polis. In this process, it is possible that its use in comedy and oratory mutually reinforce that stigma, promoting a widespread distrust of the speaker/*alazôn* and of the people associated with him.

*Keywords.* *Alazôn*; Old Comedy; Greek orators; Greek rhetoric.

# PLAUTO E O TRIUNFO DA TRAGÉDIA

LILIAN NUNES DA COSTA\*

Universidade de Campinas

*Resumo.* A presença de elementos variados da tragédia, da épica e mesmo da poesia lírica na comédia de Tito Mácio Plauto (c. 254–184 a.C.) tem sido reconhecida por estudiosos como, respectivamente, Christenson (2000), Oniga (1985) e Traill (2005). Contudo, tal mescla de gêneros poéticos presente no *corpus* da obra plautina está longe de representá-los em uma convivência pacífica. Ao contrário: em vários momentos a evocação de outros gêneros poéticos parece apontar para uma atmosfera de emulação entre o gênero cômico e aqueles. Nossas pesquisas vêm apontando para o predomínio de alusões à tragédia (ou intermediadas por ela). Mas, como gostaríamos de frisar, não se trata de uma mera questão de quantidade de referências: algumas vezes, essa disputa (e a hierarquia tradicional) é mesmo tematizada, como em *Anfitrião*, *Os cativos*, *Truculento*. Na presente exposição, procuraremos observar mais de perto, em passagens de Plauto, o suposto triunfo que a tragédia teria sobre a comédia, a fim de apurar em que medida isso é verificável em algumas de suas peças.

*Palavras-chave.* Plauto; comédia; tragédia; épica; lírica.

*D.O.I.* 10.11606/issn.2358-3150.v18i2p88-101

A OBRA DO COMEDIÓGRAFO ROMANO TITO MÁCIO PLAUTO (c. 254–184 a.C.) conta com peças que não se limitam exclusivamente ao contexto de seu próprio enredo, muitas vezes tratando, ainda que *en passant*, da conjuntura teatral de forma mais ampla. Nelas chegam a ser mencionados autores,<sup>1</sup> atores,<sup>2</sup>

\* Doutora em Linguística/Estudos Clássicos pela Universidade de Campinas (2014), com estágio na Ruprecht-Karls Universität, Heidelberg, Alemanha. Nossa pesquisa contou com apoio do CNPq (processo n° 140562/2010-9).

\*\* Artigo recebido em 25.set.2015 e aceito para publicação em 14.dez.2015.

<sup>1</sup> Uma célebre passagem da peça *Mostelária* (*Mostellaria*) cita os poetas gregos Dífilo e Filemão, que se dedicaram à Comédia Nova: “Si amicus Diphilo aut Philemoni es, / Dicitis is quo pacto tuus te seruos ludificauerit. / Optumas frustrationes dederis in comoediis” (“Se você é amigo de Dífilo ou de Filemão, você dirá a eles de que maneira seu escravo enganou você. Você terá dado excelentes confusões para as comédias”, *Most.* 1149–52). Para uma discussão sobre essa passagem (e menções dessa natureza) e a ilusão nas peças plautinas, cf. Cardoso 2010, 95–126.

<sup>2</sup> Em *Báquides* (*Bacchides*) encontra-se a seguinte brincadeira, em que se menciona o título de outra comédia plautina: “Etiam Epidicum, quam ego fabulam aequae ac me ipsum amo, / Nullam aequae inuitus specto, si agit Pelliio” (“Mesmo *Epídico*, uma peça que eu amo como a mim mesmo com razão, com razão eu dela não gosto e a ela assisto de mau grado se o Pelião estiver atuando”, *Bacch.* 214–5).

espectadores,<sup>3</sup> espaço físico<sup>4</sup> e convenções performáticas.<sup>5</sup> Encontram-se ainda, na obra plautina, referências aos gêneros teatrais: com frequência, não apenas a comédia é mencionada, mas também a tragédia, um gênero ao qual, pelo que se tem notícia, Plauto não se dedicou diretamente. Como aponta Isabella T. Cardoso (2005), muitos desses comentários “metateatrais”<sup>6</sup> não se encontram deslocados dentro das peças e, em alguns casos, são especialmente motivados pelo enredo. Nesta breve exposição, gostaríamos de rever de que forma isso ocorre, aprofundando a questão em relação às referências a gêneros poéticos diversos (tragédia, épica e lírica) em algumas comédias plautinas, como *Anfitrião* (*Amphitruo*) e *Os cativos* (*Captivi*).

Em *Anfitrião*, a peça que discorre de modo mais explícito e enfático sobre os gêneros trágico e cômico, o enredo se desenvolve em torno de um episódio mítico (o nascimento de Hércules). Temas mitológicos não são desenvolvidos centralmente, i.e. como enredo, nas demais comédias legadas de Plauto, as *fabulae palliatae* (nem, ao que se saiba, nas peças que lhe serviam de modelo, obras da Comédia Nova grega, a *Néa*).<sup>7</sup> Entre as personagens de *Anfitrião*, encontram-se os deuses Júpiter e Mercúrio, que têm, excepcionalmente, papéis na ação da peça, ao contrário do que ocorre em outras comédias plautinas, em que divindades têm apenas a função de apresentar o prólogo.<sup>8</sup> Há ainda outras personagens de estatuto elevado (estatuto que, segundo o prólogo de *Anfitrião*, seriam mais condizentes com uma tragédia), como o general Anfitrião e sua esposa, Alcmena. A presença dessas personagens “superiores” em cena, juntamente com um escravo (personagem de estatuto mais baixo), é, pois, precisamente o critério alegado pela personagem

<sup>3</sup> São várias as referências à plateia, a maioria em prólogos, como ocorre em *Os cativos* (*Captivi*): “*Iam hoc tenetis? Optumest. / Negat hercle ille ultimus. Accedito*” (“Vocês entenderam? Ótimo. Por Hércules, aquele ali na última fileira diz que não. Chegue mais perto”, *Capt.* 10–11).

<sup>4</sup> Um exemplo pode ser encontrado em *Anfitrião* (*Amphitruo*): “*Vt conquistores singula in subsellia / Eant per totam caeum spectatoribus*” (“Que inspetores passem de lugar em lugar por toda a plateia, fiscalizando os espectadores”, *Amph.* 65–6).

<sup>5</sup> Como em *Os cativos*: “*Nunc certa res est, eodem pacto ut comici serui solent, / Coniciam in collum pallium, primo ex med hanc rem ut audiat*” (“Agora está decidido, do mesmo modo que costumam fazer os escravos de comédia, jogarei o pália ao redor do pescoço, para que ouça primeiro de mim esse caso”, *Capt.* 778–9).

<sup>6</sup> Consideramos, aqui, o termo “metateatral” como aquilo que, no teatro, se refere ao próprio teatro. Sobre “metatheatre”, termo cunhado por Abel (1963), e seu uso nos estudos plautinos (Barchiesi 1969, Slater 1985), cf. Cardoso 2005, 21 ss.

<sup>7</sup> Os mitos estavam presentes, porém, em produções anteriores, da Comédia Antiga e Média gregas. Sobre isso, cf., por exemplo, Adriane S. Duarte (Aristófanos 2005, xv–xvi). Para alusões mitológicas em peças de Plauto, ver Zagagi 1980, 1986.

<sup>8</sup> É o caso das seguintes peças: *Aululária* (*Aulularia*), cujo prologoísta é o deus Lar (*Lar familiaris*); *Cásina* (*Casina*), com a deusa Boa Fé (*Fides*); *Cistelária* (*Cistellaria*), que traz o deus Auxílio (*Auxilium*); *O cabo* (*Rudens*), que conta com Arturo (*Arcturus*). Sobre a presença de divindades em prólogos plautinos, cf. Abel 1955.

divina Mercúrio, num prólogo repleto de considerações metateatrais, para que a peça seja denominada “tragicomédia” (*tragicomoedia*, *Amph.* 59, 63).<sup>9</sup>

Em *Os cativos*, é também no prólogo que se comenta explicitamente sobre certas convenções cômicas e trágicas. O *Prologus* (que tende a ser identificado, por editores e demais estudiosos modernos, como o chefe da trupe), ao explicar o enredo, afirma que o velho Hegião tivera recentemente um filho feito prisioneiro, por ocasião da guerra entre a Etólia e Élis (*Capt.* 24–5). Tendo falado em peleja (*belligerant, in bello*; *Capt.* 24–5), o prologuista trata de esclarecer que os combates não seriam representados no palco, pois não seria adequado uma companhia cômica apresentar, de improviso, uma tragédia (*Capt.* 58–62). Ou seja, apresenta-se, na passagem em questão, a guerra como *tópos* típico da tragédia, não da comédia.

Interessante é observar que seis das oito ocorrências do termo *tragoedia* no *corpus* plautino se encontram nos prólogos das respectivas peças (*Amph.* 41, 51, 52, 54, 93; *Capt.* 62).<sup>10</sup> Uma mescla de gêneros (ou “cruzamento de gêneros”),<sup>11</sup> como sugerem os respectivos prólogos, está, pois, associada, a essas duas peças (mais explicitamente em *Anfitrião* que em *Os cativos*). Mais precisamente, em ambas ocorre, conforme já se apontou,<sup>12</sup> uma espécie de negociação quanto ao gênero da peça a ser assistida.

As outras duas ocorrências da palavra *tragoedia* estão em *Gorgulho* (*Curculio* 591) e *Pênulo* (*Poenulus* 2), peças em que a discussão genérica se mostra, ao menos à primeira vista, menos abrangente. Encontram-se igualmente fora de contexto que se refira a cruzamento de gêneros os termos *tragicus* e *tragoedus*, que aparecem uma vez cada nos textos de Plauto legados, designando o ator de tragédias (*Pers.* 465; *Poen.* 581).<sup>13</sup>

De toda forma, essas referências não deixam de ser significativas a nossa apreciação: todos esses vocábulos relacionados ao gênero trágico evidenciam o quanto se faz presente a tragédia nas comédias de Plauto. No entanto, uma análise mais atenta revela que outros gêneros, nomeada-

<sup>9</sup> Uma análise mais completa sobre o trecho, bem como toda a obra *Anfitrião*, pode ser encontrada em Costa 2010.

<sup>10</sup> A enumeração das referências se baseia no *Lexicon Plautinum* de G. Lodge (1962) e em resultados obtidos com a ferramenta de busca da base de dados online Perseus Digital Library; para termos até a letra “p”, recorremos também ao *Thesaurus linguae latinae* (*ThLL*). Algumas das ocorrências, em Plauto, de termos relacionados a obras e poetas citados neste artigo foram elencadas por Knapp (1919a, 1919b).

<sup>11</sup> Adotamos a expressão (“Kreuzung der Gattungen”) de W. Kroll (1924).

<sup>12</sup> Cf. discussão em M. Leigh (2004, 78–81).

<sup>13</sup> F. Leo, em sua edição do texto plautino (publicada primeiramente em 1896), infere *tragicae sunt* em *Poen.* 1168, opção não adotada por W. M. Lindsay (primeira edição em 1903), nem por A. Ernout (primeira edição em 1938), que preferem *thraecae sunt*, alternativa mais próxima da que se encontra no manuscrito A (*thraecae*); cf. Knapp (1919a, 38).

mente a épica e a lírica, ainda que não sejam tão evidentes, também têm seu lugar na *palliata* plautina, que, dessa forma, mais do que “metateatral”, pode ser considerada, em sentido mais vasto, “metapoética”, i.e. plena de referências à poesia.

Diferentemente do que ocorre com os termos *tragoedia*, *tragoedus*, *tragicus*, não é tão fácil encontrar, nas peças plautinas, termos latinos referentes aos gêneros épico ou lírico. No caso da épica, não são registrados, na tradição manuscrita latina anterior a Cícero e Horácio, os vocábulos *epicus* (*Opt. Gen.* 1; cf. *ThLL* v.2.664) e *epos* (*Sat.* 1.10.43; cf. *ThLL* v.2.697–8). Se houve registros de tais vocábulos antes dessa época, os textos se perderam.

Como já mencionamos em trabalho anterior,<sup>14</sup> as peças plautinas não apresentam termos como *lyricus* ou *melicus*.<sup>15</sup> De início, os primeiros registros que nos chegaram são posteriores à época de Plauto: aparece *lyricus* em Horácio (*Carm.* 1.1.35; cf. *ThLL* v.11.2.1951), e *melicus*, em Cícero (*Opt. Gen.* 1; cf. *ThLL* v.11.615–6). Ademais, não se pode perder de vista o fato de que “lírica” designa uma produção poética muito ampla, que abarca diversos “subgêneros”, e já na Antiguidade não era um tipo de poesia de fácil delimitação.<sup>16</sup>

Apesar de tais dificuldades, é possível encontrar outras palavras-chave que marcam a presença dos referidos gêneros poéticos não dramáticos. No caso da lírica, por exemplo, há o termo *elegeum* (*Merc.* 409) na peça *O mercador* (*Mercator*).<sup>17</sup> Trata-se da primeira aparição da palavra, designando “poema amoroso composto em dísticos elegíacos” (cf. *OLD* e *ThLL* v.2.339), de que se tem notícia:

Quia illa forma matrem familias  
Flagitium sit si sequatur, quando incedat per uias,  
Contemplent, conspiciant omnes, nutent, nictent, sibilent,  
Vellicent, uocent, molesti sint; occent ostium;  
Impleantur elegeorum meae fores carbonibus.  
(*Merc.* 405–9)

Porque com aquela aparência seria um escândalo se ela servisse de companhia a uma mãe de família: quando caminhasse pelas ruas, todos contemplariam, olhariam, ace-

<sup>14</sup> “A poesia lírica na *palliata* plautina” (Costa 2012).

<sup>15</sup> Quanto ao termo *carmen*, o *Oxford Latin dictionary* (*OLD*, 3b) atesta um sentido específico de “poesia lírica”, apontando registros a partir de Horácio (*Ep.* 2.2.59; 2.2.91). Porém, a vastidão de sentidos que o termo assume dentro de um mesmo campo semântico (a saber, o da música e da poesia), torna complexa a tarefa de precisar a partir de quando *carmen* passa a poder designar justamente “poesia lírica”. O extenso verbete do *ThLL*, inclusive, traz à tona discussões sobre o uso do vocábulo.

<sup>16</sup> O conceito de poesia lírica que preferimos adotar é amplo, e vai ao encontro do de E. Robbins (Fuhrer et Robbins 2011), para quem, em contexto grego, toda a produção poética do século VII a.C. até meados do século V a.C., com exceção da poesia em hexâmetro estíquiico e do drama, deve ser considerada “lírica”.

<sup>17</sup> Sobre a ocorrência, cf. também Bianco 2003.

nariam com a cabeça, piscariam, assoviariam, beliscariam, chamariam, seriam inconvenientes; fariam serenatas à porta... minha porta ficaria coberta de pichações (lit. marcas de carvão) de versos elegíacos.

Nessa fala, Demifão (*Demipho*) comenta a comoção que provocaria a bela Pasicompsa (*Pasicompsa*) – a meretriz amante de seu filho, Carino (*Charinus*) – supostamente comprada para assistir a mãe. O receio era de que, quando a moça saísse às ruas, os homens, levados por sua beleza, chegariam a escrever versinhos elegíacos na porta da casa, i.e. versos amorosos. Tem-se aqui, então, a menção direta a um dos tipos de poesia classificados em alguns cânones antigos<sup>18</sup> e modernamente sob a nomenclatura de “lírica”.<sup>19</sup>

Quanto à épica, como já afirmamos, ao contrário do que ocorre com a tragédia, não há menção direta ao gênero. Tampouco ocorre referência a um “subgênero”, como observamos no caso da lírica. Mas veja-se o seguinte trecho da peça *Truculento* (*Truculentus*):

Ne expectetis, spectatores, meas pugnas dum praedicem:  
Manibus duella praedicare soleo, haud in sermonibus.  
Scio ego multos memoravisse milites mendacium:  
Et Homeroidam et postilla mille memorari potis,  
Qui et conuicti et condemnati falsis de pugnis sient.  
(*Truc.* 482–6)

Não esperem, espectadores, até que eu proclame minhas batalhas: é com as mãos que eu costumo proclamar meus combates, não com conversa. Bem sei eu que muitos soldados relembram mentiras: pode-se lembrar o Homerônidas, e outros mil depois dele, que foram declarados culpados e condenados por causa de falsas batalhas.

Na passagem acima, o soldado Estratófanos (*Stratophanes*), está se referindo a combates – algo que, segundo o prólogo de *Os cativos*, seria um *tópos* da tragédia. Não se pode negar, porém, que guerras e conflitos da mesma ordem são frequentes também na poesia épica. O trecho supracitado da comédia *Truculento* parece mesmo sugerir isso: a personagem exemplifica quem fica “relembrando falsas batalhas”<sup>20</sup> citando um certo *Homeroidam* (*Truc.* 485), cujo nome (que traduzimos por “Homerônidas”) alude quer a toda

<sup>18</sup> Sobre os cânones líricos da Antiguidade greco-romana, cf., por ex., Fuhrer et Robbins 2011.

<sup>19</sup> Outra presença marcante da lírica na obra plautina está em *O soldado fanfarrão* (*Miles gloriosus*), peça em que ocorre uma alusão ao fragmento 31 de Safo (*Mil.* 1246–7, 1260–2, 1270–4). Tratamos do tema no artigo “A poesia lírica na *palliata* plautina” (Costa 2012) supracitado. Sobre as influências que Plauto teria exercido sobre os poetas líricos que surgiram em Roma, especialmente no tocante ao vocabulário amoroso, cf. Bellido 1989, Martin 1905, Rousset 2009, Yardley 1987. Sobre mesclas de gêneros poéticos em Ovídio, cf. ainda Bem 2011.

<sup>20</sup> Para discussão sobre a relação entre épica e mentira em Plauto, cf. Cardoso 2005, 238; Costa 2010b, 32–3.

uma categoria de rapsodos que narravam feitos heroicos nos moldes dos expostos nos poemas homéricos,<sup>21</sup> quer, indiretamente, ao ilustre Homero.

Ainda que não deixe de garantir a presença da épica na obra de Plauto, essa referência ao *epos* grego em *Truculento* não é uma menção ao gênero tão explícita quanto os exemplos que anteriormente comentamos. Nem tampouco tão claramente desenvolvida quanto a seguinte alusão a um tragediógrafo antigo, extraída da comédia *O cabo* (*Rudens*):

Pro di immortales! Tempestatem cuiusmodi  
 Neptunus nobis nocte hac misit proxima!  
 Detexit uentus uillam. Quid uerbis opust?  
 Non uentus fuit, uerum Alcumena Euripidi,  
 Ita omnis de tecto deturbauit tegulas,  
 Inlustriores fecit fenestrasque indidit.  
 (*Rud.* 83–8)

Pelos deuses imortais! Que tempestade Netuno nos enviou noite passada! O vento levou o teto de nossa casa de campo! Que necessidade há de ficar falando? Na verdade não foi vento, mas uma Alcmena de Eurípides, de tal forma arrancou todas as telhas do telhado, abriu ali janelas e fez com que dali entrasse mais luz.

A menção ao notável trágico grego é indiscutivelmente mais direta, e, portanto, inferimos que deveria ser mais acessível ao público. Certamente, à época de Plauto, ambas seriam inteligíveis para quem tivesse algum conhecimento do cânone poético da Antiguidade Clássica. Mas o efeito da citação é diverso em um e outro caso: a passagem em *O cabo* remete a um autor, uma obra e um gênero específicos, ao passo que aquela de *Truculento* alude a um contexto mais amplo.

Dessa forma, então, parece difícil negar que, em termos de menção direta, a tragédia triunfa sobre a épica e a lírica nas obras de Plauto: as alusões aos gêneros não dramáticos são não apenas em menor número, mas também menos evidentes. Lembremo-nos, porém, que não só por referências nominais ou terminológicas é possível identificar a presença de outros gêneros nas comédias plautinas: o emprego de determinados *topoi* poéticos também pode contribuir, ainda que de modo menos imediato, para a identificação de gêneros e mesclas de gêneros.

Um *tópos* partilhado pela tragédia e pela épica é o já comentado acima: o da guerra. Retomando o argumento exposto no prólogo de *Os cativos* (*Capt.* 58–62), esse não deveria ser um tema explorado na *palliata* romana

<sup>21</sup> Cf. por exemplo, o termo *homerista*, que o *OLD* define como “um declamador de Homero, rapsodo” (“a reciter of Homer, rhapsode”). Em língua latina, o termo latino *Homeronida* não é registrado em outro lugar.

(assim como não o teria sido na Comédia Nova grega). No entanto, há várias passagens significativas na obra plautina relacionadas à guerra, dentre elas, destaquemos: o discurso de batalha do escravo Sósia (*Sosia*), em *Anfitrião* (*Amph.* 186–247, 250–62), e a monodia do escravo Crísalo (*Chrysalus*), em *Báquides* (*Bacch.* 925–77).<sup>22</sup>

A longa narrativa de Sósia conta como os tebanos, liderados pelo general Anfitrião, venceram os teléboas em campo de batalha. O tom épico-trágico do trecho é facilmente perceptível; mas a tentativa de estabelecer até que ponto o discurso é mais característico de uma epopeia ou de uma tragédia exige uma observação mais atenta.<sup>23</sup> Segundo a argumentação de R. Oniga, que publicou um detalhado estudo sobre a passagem,<sup>24</sup> há elementos ali que apontariam predominantemente para a épica.

De início, Oniga (1985, 205) estabelece uma relação entre os relatos de um cantor épico e o discurso de Sósia no que diz respeito à fonte de conhecimento acerca dos feitos narrados: em ambos os casos a perspectiva do narrador seria onisciente. Essa onisciência, porém, não é exatamente da mesma natureza para um e outro; há, conforme aponta o estudioso, diferenças a se levar em consideração. Sósia não viu o que se passou durante a batalha porque preferiu ficar escondido em uma tenda bebendo vinho (*Amph.* 199, 425–6, 431), e então, mentiroso (*Amph.* 198), ele alegadamente compõe sua narrativa com base no que ouviu falar (*Amph.* 200). O poeta épico, por sua vez, seria onisciente por concessão das musas; assim, não precisaria ter presenciado os feitos para narrá-los com propriedade. Em suma: o épico recria sua narrativa a partir de uma tradição, o escravo Sósia inventa a sua em torno de testemunhos alheios.

No entanto, segundo Oniga, ainda que haja essa disparidade quanto à “inspiração”, ambos se assemelham mais um ao outro que a uma personagem de tragédia com função relatora similar, o mensageiro. O mensageiro trágico, de acordo com Oniga, conta o que viu com seus próprios olhos apenas,<sup>25</sup> o que de maneira alguma condiz com o que fez Sósia. Quanto a esse ponto, então, essa passagem da peça *Anfitrião* em que Sósia ensaia seu relato a Alcmena seria mais caracterizada pela épica do que pela tragédia.

Por um lado, Oniga destaca, além desse critério, ainda outros aspectos que aproximariam a narrativa de batalha de Sósia de um épico, como a pre-

<sup>22</sup> Sobre o tema da guerra em Plauto, cf. Costa 2010a.

<sup>23</sup> Para considerações mais detalhadas sobre a o caráter trágico e/ou épico do discurso de batalha de Sósia, cf. Costa 2010b, 31–8.

<sup>24</sup> Oniga 1985.

<sup>25</sup> “Contrariamente alla prospettiva onnisciente e distaccata del cantore epico (concessagli dall’onniscienza divina delle Muse), la narrazione tragica è sempre focalizzata su ciò che il nunzio ha visto personalmente, partecipando in modo umano e appassionato agli eventi” (Oniga 1985, 123).

sença de arcaísmos (1985, 180) e a possibilidade de o início do relato (*Amph.* 186–96) ser uma paródia de proêmio temático (1985, 173). Por outro lado, o estudioso não deixa de afirmar que os arcaísmos também são característicos da tragédia,<sup>26</sup> e assume que a parte inicial da narrativa do escravo pode ser também entendida, segundo o modelo trágico, como a *antecipatio* com que os mensageiros desse tipo de drama costumam iniciar seu discurso.

Essa complexidade que se encontra na peça *Anfitrião* ilustra a dificuldade de se precisar se elementos épico-trágicos nas comédias plautinas seriam mais característicos de um ou de outro gênero. Nossas pesquisas sobre esse aspecto tem nos levado a concordar com estudiosos como D. M. Christenson<sup>27</sup> quanto à seguinte hipótese: talvez a épica que se possa entrever na narrativa de Sósia seja, afinal, uma épica expressa via tragédia.

Parece sustentar essa conjectura uma consideração do próprio Oniga a respeito das falas de mensageiros nas tragédias: “Il nunzio tragico indulge infatti spesso a una stilizzazione epica del proprio racconto, nel senso di una narrazione oggettiva, caratterizzata dall’occasionale recupero di singole tematiche o locuzioni omeriche” (1985, 123). Ou seja, ao ver a encenação de Sósia, o público plautino se lembraria não diretamente da épica, e sim de uma tragédia que encenasse tais momentos épicos. Esse pressuposto parece funcionar bem para o caso da *tragicocomoedia Anfitrião*, mas e quanto a *Báquides*?

A monodia de Crísalto também aborda episódios míticos, mas, desta vez, trata-se do ciclo troiano: em uma extensa *Glorifizierung*, o escravo compara personagens e acontecimentos da peça aos feitos e heróis da guerra de Troia. Parece natural e quase imediata a associação da queda da afamada cidadela (bem como eventos anteriores e posteriores) a poemas épicos. Logo, um primeiro contato com essa passagem da peça *Báquides*, pode sugerir que haja, ali, especialmente a presença do gênero épico em Plauto.

Há que se considerar, porém, os argumentos levantados por H. D. Jocelyn, autor de um minucioso estudo sobre o trecho em questão (com foco especialmente na polêmica a respeito de quais versos ali seriam provavelmente plautinos e quais seriam fruto de interpolação).<sup>28</sup> Jocelyn (1969, 138n.21) lembra que grande parte dos temas conhecidos das primeiras produções trágicas de Roma está relacionada ao ciclo troiano.<sup>29</sup> Ao comentar o

<sup>26</sup> “(...) gli arcaismi sono infatti un elemento fondamentale dello stile tragico e ancor più di quello epico” (Oniga 1985, 180).

<sup>27</sup> Plautus 2000.

<sup>28</sup> Jocelyn 1969.

<sup>29</sup> Por exemplo, *Achilles*, *Aegisthus*, *Ajax mastigophoros*, de Lívio Andronico (c. 280–c. 200 a.C.); *Achilles*, *Ajax*, *Andromacha*, *Hectoris lytra*, *Hecuba*, de Ênio (c. 239–169 a.C.); *Achilles*, *Aegisthus*, *Agamemnonidae*, *Astyanax*, *Clutemestra*, *Hecuba*, *Hellenes*, *Myrmidones*, *Neoptolemus*, *Philocteta*, *Troades*, de Ácio (170–84 a.C.); cf. Albrecht 1997, 113, 130–1, 155–6.

quão elípticas são as alusões às lendas heroicas na obra de Plauto, o estudioso postula que o público plautino deveria ter um alto grau de conhecimento sobre o assunto, provavelmente por conta da representação de tragédias como *Equos troianus*<sup>30</sup> (1969, 137–8).

Talvez corrobore para que se considere a influência da tragédia na composição do trecho o fato de que um dos versos mais comentados da monódia de Crísalo (“O Troia, o patria, o Pergamum; o Priame, periisti senex”, *Bacch.* 933), é célebre justamente pelos paralelos que se podem estabelecer entre ele e outras tragédias conhecidas, como a *Medeia* de Eurípidés (*Med.* 166).<sup>31</sup>

Percebe-se, então, com base nos exemplos discutidos de *Anfitrião* e *Báquides*, que, mesmo quando o tema parece apontar para a épica, uma análise mais cuidadosa revela que a tragédia (pelo modo como o tema é enunciado, representado) prevalece, segundo o entender dos estudiosos em geral. Mas se, em Plauto, a tragédia sobrepuja o gênero épico e o lírico, qual seria a relação daquela com a comédia? Para responder a essa questão, convém retomar os trechos de peças plautinas em que ocorrem as menções mais diretas ao gênero trágico. Para ilustrar tal procedimento, iniciemos com *Anfitrião*:

Nam quid ego memorem, ut alios in tragoediis  
Vidi, Neptunum, Virtutem, Victoriam,  
Martem, Bellonam, commemorare quae bona  
Vobis fecissent, quis benefactis meus pater,  
Deorum regnator, architectust omnibus?  
(*Amph.* 41–5)

Vi outros – Netuno, Virtude, Vitória, Marte, Belona – em tragédias a recordar as benfeitorias que fizeram para vocês; mas por que eu haveria de recordar assim as benfeitorias de meu pai, o soberano dos deuses, que é o arquiteto de todas as coisas?

Logo na primeira ocorrência do termo, antes mesmo de o prologuista, Mercúrio, dar início à discussão sobre o gênero da peça, já se encontra um julgamento negativo sobre a tragédia. Christenson lembra (2000, 144) que a crítica e a ridicularização explícitas da tragédia, apesar de não serem temas encontrados em Menandro,<sup>32</sup> foram bastante comuns na Comédia Antiga

<sup>30</sup> Uma peça com tal título é atribuída tanto a Lívio Andronico (Nônio 475.10) quanto a Névio (Macróbio, *Sat.* 6.1.38); cf. Jocelyn (1969, 138 n.21) e Albrecht (1997, 113, 120).

<sup>31</sup> Outros paralelos podem ser estabelecidos: *As fénicias*, também de Eurípidés (*Phoen.* 611–3); *Andrômaca* (*Andromacha*), de Ênio (“O pater, o patria, o Priami domus”, *Andr.* 92); *Eneida* (*Aeneis*), de Virgílio (“O patria, o diuom domus Ilium et incluta bello / moenia Dardanidum”, *Aen.* 2.241–2).

<sup>32</sup> Isso não significa, contudo, que a tragédia não se faça presente na obra de Menandro. Na peça *Építrepontes*, por exemplo, o comediógrafo grego remete, por meio das palavras do escravo *Onesimos*, à tragédia *Auge*, de Eurípidés (em ambos os dramas, uma jovem é estuprada em um festival noturno e dá a luz uma criança, que é posteriormente reconhecida por carregar um anel do pai). Sobre as semelhanças entre essas duas peças (e para demais aproximações entre as obras

grega e que, de acordo com alguns estudiosos, parecem ter perdurado também na Comédia Média e na Nova.<sup>33</sup>

Em *Anfitrião*, pouco antes de alegar que a presente peça seria também uma tragédia, Mercúrio rechaça o discurso que outras personagens divinas teriam no referido gênero. Nas próximas referências, Mercúrio alega que o desgosto em relação à tragédia se verificaria também na reação dos espectadores:

Nunc quam rem oratum huc ueni, primum proloquar;  
 Post argumentum huius eloquar tragoediae.  
 Quid contraxistis frontem? Quia tragoediam  
 Dixi futuram hanc? Deus sum, commutauero.  
 Eandem hanc, si uultis, faciam | ex tragoedia  
 Comoedia ut sit omnibus isdem uorsibus  
 Vtrum sit an non uoltis? Sed ego stultior,  
 Quasi nesciam uos uelle, qui diuus siem.  
 Teneo quid animi uostri super hac re siet.  
 (*Amph.* 50–5)

Agora, exporei primeiro o que vim aqui pedir; depois, contarei o argumento desta tragédia. Por que vocês franziram a testa? Porque eu disse que será uma tragédia? Sou um deus, vou mudar! Essa mesma, se quiserem, farei com que de tragédia seja comédia, com todos os mesmos versos. Vocês querem que seja assim ou não? Mas eu sou um bobo, como se não soubesse o que vocês querem, sendo eu um deus. Sei qual é o pensamento de vocês acerca desse assunto.

Nessa passagem, Mercúrio antecipa a reação contrariada que a plateia teria, e “adivinha” sua preferência pela comédia,<sup>34</sup> ao passo que, na peça *Os cativos*, o Prólogo anuncia aos espectadores que eles não precisariam re-crear (“ne uereamini”, *Capt.* 58) que se apresentassem batalhas no palco, algo mais apropriado para um espetáculo trágico:

Ne uereamini,  
 Quia bellum Aetolis <esse> dixi cum Aleis.  
 Foris illic extra scaenam fient proelia.  
 Nam hoc paene iniquomst, comico choragio  
 Conari desubito agere nos tragoediam.

de Menandro e Eurípides), ver Anderson 1982; Andrewes 1924, 5; Gutzwiller 2000, 113; Katsouris 1975; Slater 1988, 259 n.35.

<sup>33</sup> Ocorrem também, na obra plautina, críticas a comédias, como em *O mercador*. Na peça, a personagem Carino afirma, em seu monólogo de abertura: “Non ego item facio ut alios in comoediis” (“Eu não faço do mesmo modo que outros em comédias”, *Mer.* 3). As referências à comédia – muito mais numerosas que as alusões a outros gêneros (cf. Knapp 1919a, 36 ss.) – não fazem parte do escopo do presente trabalho.

<sup>34</sup> Pode-se encontrar, em Aristófanes (*Av.* 785–9), um exemplo do tratamento convencional da tragédia como fonte de angústia ou tédio.

Proin si quis pugnam expectat, litis contrahat;  
 Valentiorem nactus aduersarium  
 Si erit, ego faciam ut pugnam inspectet non bonam,  
 Adeo ut spectare postea omnis oderit.  
 (Capt. 58–66)

Não fiquem receosos por eu ter falado <haver> uma guerra entre os etólios e os eleus: lá fora, para além do palco é que vão acontecer os combates. Pois chega a ser quase injusto isto: tentarmos, de repente, com uma companhia cômica, apresentar uma tragédia. Por esse motivo, se alguém aí espera uma batalha, que arranje umas brigas! Se houver algum adversário mais forte, eu farei com que observe uma batalha nada boa e, a partir daí, passará a odiar assistir a qualquer uma.

Nessa passagem, batalhas trágicas (*proelia*, Capt. 60) são comparadas a “brigas que se arranjam por aí” (*litis*, Capt. 63),<sup>35</sup> rebaixando, de certa forma, o *tópos* bélico. Ademais, sugere-se que quem já esteve em um combate ruim não gostaria sequer de ver qualquer outro, encontrando um eventual desprazer ao assistir a espetáculos que os representassem (Capt. 64–6). Infere-se que a comédia a ser representada, por outro lado, sem combates em cena, deveria ser mais aprazível.

Segundo propomos, os últimos exemplos analisados mostram mais claramente passagens que representam relações de poder entre gêneros na obra plautina. Nas peças aqui brevemente referidas, apesar de a tragédia marcar presença de forma mais enfática que o fazem a épica e a lírica, ela não triunfa sobre a comédia.

Isso porque, segundo o que pretendemos ter indicado, em contextos de emulação entre o gênero cômico e o trágico, é o primeiro que, rebaixando o segundo, declaradamente sai vitorioso em termos de efeito (riso cômico e deleite) junto ao público. Mais especificamente, a suposição é de que, em Plauto, havendo embate entre gêneros, a tendência ao triunfo é da comédia.

Essa hipótese precisa ser averiguada ao se levar em consideração não apenas as alusões a gêneros outros na *palliata* de Plauto, mas também as referências à própria comédia, o que tencionamos fazer no prosseguimento dos estudos sobre o tema específico. Contudo, é possível constatar, até o presente momento de nossas pesquisas, que as menções a gêneros, quaisquer que sejam, geram enriquecedores efeitos na apreciação da obra plautina, evidenciando o poder da metapoética dentre os recursos poéticos de que Plauto se valia para compor seu teatro.

<sup>35</sup> O termo *lis* parece se referir a disputas e desavenças (por vezes em caráter de ação judicial) menores, que não chegam à proporção de uma guerra, cf. *OLD*.

## REFERÊNCIAS

- Abel, K. 1955. *Die Plautusprologue*. Frankfurt am Main.
- Abel, L. 1963. *Metatheatre: A new view of dramatic form*. New York: Hill and Wang.
- Albrecht, M. 1997. *A history of Roman literature*. Leiden: Brill.
- Anderson, W. S. 1982. "Euripides' *Auge* and Menander's *Epitrepontes*." *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 23(2):167-77.
- Andrewes, M. 1924. "Euripides and Menander." *The Classical Quarterly* 18(1):1-10.
- Aristófanos. 2005. *Dois comédias: Lisístrata e As tesmoforiantes*. Tradução, apresentação e notas de Adriane S. Duarte. São Paulo: Martins Fontes.
- Barchiesi, M. 1969. "Plauto e il 'metateatro' antico." *Il Verri* 31:113-30.
- Bayerische Akademie der Wissenschaften, ed. 1900-1999. *Thesaurus linguae latinae*. Leipzig: Teubner.
- Bellido, J. A. 1989. "El motivo literario de la militia amoris en Plauto y su influencia en Ovidio." *Estudios Clásicos* 31(95):21-32.
- Bem, L. A. 2011. *Metapoiesia e confluência genérica nos Amores de Ovídio*. Tese de doutorado. Universidade de Campinas.
- Bianco, M. M. 2003. "Nota a Plauto, *Merc.* 409." *Pan* 21:101-4.
- Cardoso, I. T. 2005. *Ars plautina*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo.
- Cardoso, I. T. 2010. "Ilusão e engano no teatro de Plauto." In *Estudos sobre o teatro antigo*, organizado por Zélia A. Cardoso e Adriane S. Duarte, 95-126. São Paulo: Alameda.
- Costa, L. N. 2010a. "*Bellum plautinum*: a guerra no palco da *palliata*." *Anais do Seta* 5:550-9.
- Costa, L. N. 2010b. *Mesclas genéricas na "tragicomédia" Anfitrião de Plauto*. Dissertação de mestrado. Universidade de Campinas.
- Costa, L. N. 2012. "A poesia lírica na *palliata* plautina." *Anais do Seta* 6:235-49.
- Ennius. 1967. *The tragedies of Ennius: The fragments*. Edited with an introduction and commentary by H. D. Jocelyn. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fuhrer, T.; Robbins, E. 2011. "Lyric poetry." In *Brill's New Pauly*. Antiquity volumes edited by Hubert Cancik and Helmuth Schneider. Brill.
- Glare, P. G. W., ed. 1982. *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
- Gutzwiller, K. 2000. "The tragic mask of comedy: metatheatricality in Menander." *Classical Antiquity* 19(1):102-37.
- Katsouris, A. G. 1975. *Tragic patterns in Menander*. Athens: Hellenic Society for Humanistic Studies.
- Knapp, C. 1919a. "References in Plautus and Terence to plays, players and playwrights." *Classical Philology* 14(1):35-55.
- Knapp, C. 1919b. "References to literature in Plautus and Terence." *The American Journal of Philology* 40(3):231-61.
- Kroll, W. 1924. "Die Kreuzung der Gattungen." In *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, 202-24. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Jocelyn, H. D. 1969. "Chrysalus and the fall of Troy." *Harvard Studies in Classical Philology* 73:135-52.
- Leigh, M. 2004. *Comedy and the rise of Rome*. Oxford: Oxford University Press.

- Lodge, G. 1962. *Lexicon Plautinum*. Hildesheim: Greg Olms Verlagsbuchhandlung.
- Martin, J. 1905. "Zur Entstehung der römischen Elegie." *Rheinisches Museum für Philologie* 60:38–105.
- Oniga, R. 1985. "Il canticum di Sosia: forme stilistiche e modelli culturali." *Materiali e Discussioni* 14:113–208.
- Perseus Digital Library. <<http://www.perseus.tufts.edu/>>. Acesso em 20/09/2015.
- Plaute. 1970. *Comédies: Mostellaria, Persa, Poenulus*. Tome V. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres.
- Plaute. 1972a. *Comédies: Cistellaria, Curculio, Epidicus*. Tome III. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres.
- Plaute. 1972b. *Comédies: Pseudolus, Rudens, Stichus*. Tome VI. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres.
- Plaute. 1992. *Comédies: Menaechmi, Mercator, Miles gloriosus*. Tome IV. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres.
- Plaute. 1996. *Comédies: Bacchides, Captivi, Casina*. Tome II. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres.
- Plaute. 2001a. *Comédies: Trinummus, Truculentus, Vidularia*. Tome VII. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres.
- Plaute. 2001b. *Comédies: Amphitryon, Asinaria, Aulularia*. Tome I. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres.
- Plautus. 2000. *Amphitruo*. Edited by D. M. Christenson. Cambridge: Cambridge University Press.
- Plautus. 1896. *Comoediae: Miles gloriosus, Mostellaria, Persa, Poenulus, Pseudolus, Rudens, Stichus, Trinummus, Truculentus, Vidularia, Fragmenta*. Recensuit et emendavit Fridericus Leo. Berolini: Weidmann.
- Plautus. 1921. *Comoediae: Miles gloriosus, Mostellaria, Persa, Poenulus, Pseudolus, Rudens, Stichus, Trinummus, Truculentus, Vidularia, Fragmenta*. Recognovit breuique annotatione critica instruxit W. M. Lindsay. Oxonii: e Typographeo Clarendoniano.
- Roussel, D. 2009. "Le triangle amoureux au banquet: réécriture élégiaque d'un motif comique." In *La théâtralité de l'œuvre ovidienne*, éditée par I. Jouter, 205–24. Nancy: Association pour la diffusion de la recherche sur l'antiquité.
- Slater, N. W. 1985. *Plautus in performance: The theatre of the mind*. Princeton: Princeton University Press.
- Slater, N. W. 1988. "The fictions of patriarchy in Terence's *Hecyra*." *The Classical World* 81(4):249–60.
- Traill, A. 2005. "Acroteutium's Sapphic infatuation (*Miles* 1212-83)." *The Classical Quarterly* 55(2):518–33.
- Virgile. 1981. *Énéide: Livres I–IV*. Tome I. Texte établi et traduit par Jacques Perret. Paris: Les Belles Lettres.
- Yardley, J. C. 1987. "Propertius 4.5, Ovid *Amores* 1.6 and Roman comedy." *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 33:179–89.
- Zagagi, N. 1980. *Tradition and originality in Plautus: Studies of the amatory motifs in Plautine comedy*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Zagagi, N. 1986. "Mythological hyperboles and Plautus." *The Classical Quarterly* 36(1):267.



*Title.* Plautus and the triumph of tragedy

*Abstract.* The presence of various tragic, epic and even lyric elements in the comedy of Titus Maccius Plautus (c. 254–184 a.C.) has been recognized by scholars like Christenson (2000), Oniga (1985) and Traill (2005), respectively. However, such miscellany of poetic genres in the Plautine corpus doesn't depict them in a peaceful coexistence. On the contrary: many times the evocation of other poetic genres seems to suggest an atmosphere of emulation between those genres and the comic one. Our researches have been pointing to the preponderance of allusions to tragedy (or intermediated by it). As we would like to stress though, it is not a mere matter of amount of references: sometimes the dispute (and the traditional hierarchy) is even thematized, as in *Amphitruo*, *The captives*, *Truculentus*. In this paper we sought to observe more closely, in certain Plautine passages, the supposed triumph that the tragedy would have over the comedy, in order to determine to what extent this is verifiable in some of the poet's plays.

*Keywords.* Plautus; comedy; tragedy; epic; lyric.

# CONTRIBUIÇÕES PARA UM BESTIÁRIO FEMININO EM PLAUTO

CAROL MARTINS DA ROCHA\*

Universidade de Campinas

*Resumo.* A disputa entre homens e mulheres é um dos motivos cômicos típicos da *palliata*, gênero a que pertencem as 21 comédias do poeta romano Tito Mácio Plauto (III–II a.C.). Assim, muitos dos enredos dessas peças giram em torno de uma verdadeira guerra, sobretudo, entre maridos e esposas. Buscando perceber de que maneira essa disputa entre os sexos é caracterizada, observamos exemplos de invectivas tanto de personagens femininos contra masculinos, como o contrário, nas peças *Báquides*, *Cásina*, *Menecmos* e *O mercador*. Nosso interesse principal diz respeito a uma possível construção de um repertório “bélico”, envolvendo o uso recorrente de metáforas animais para caracterizar as mulheres.

*Palavras-chaves.* Plauto; comédia; mulheres; imagens de animais.

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v18i2p102-119

O CONFLITO ENTRE HOMENS E MULHERES É RECONHECIDAMENTE UM DOS motivos cômicos típicos da *palliata*, gênero a que pertencem as 21 comédias de Tito Mácio Plauto (III–II a.C.).<sup>1</sup> Assim, em muitas das peças do poeta romano, parte significativa da ação gira em torno de uma verdadeira “guerra”, sobretudo, entre maridos e esposas.<sup>2</sup>

\* Doutora em Linguística (2015) pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, com estágio no Seminar für Klassische Philologie (Universität Heidelberg), ambos com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Este texto é uma versão revisada da comunicação apresentada no IV Colóquio do grupo de pesquisa Estudos sobre o teatro antigo (USP/CNPq), “As relações de poder no teatro greco-romano”, realizado entre os dias 14 e 16 de agosto de 2012 na Universidade de São Paulo. Nele, apresenta-se parte dos resultados de nossa pesquisa de doutorado (à época em andamento) “De linguado a lingua(ru)da: gênero e discurso das *mulieres plautinae*” (FAPESP, processo nº 2010/20403-4), sob orientação da Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso (IEL/Unicamp). O desenvolvimento de muitos dos aspectos aqui discutidos foram integrados à nossa tese (cf. Rocha 2015). Agradeço ao Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos e à Mariana Pini Fernandes pela leitura de uma versão prévia deste material e pelas valiosas sugestões.

“ Artigo recebido em 25.set.2015 e aceito para publicação em 14.dez.2015.

<sup>1</sup> Para um panorama sobre a (discutida) carreira plautina, cf., por exemplo, Cardoso 2006, 26–8; Rocha 2010, 13–20.

<sup>2</sup> Exemplos de peças plautinas em que a disputa conjugal ocupa parte significativa do enredo são: *Asinária*, *Cásina*, *Menecmos*, *O mercador* (Cf. Hunter 1989, 90: “provavelmente os casamentos cômicos mais memoráveis são aqueles que Plauto apresenta em algumas peças (*As.*, *Cas.*, *Men.*,

No palco, diversas são as manifestações representativas da opinião masculina em relação ao mal-estar causado pelas mulheres nessa disputa doméstica. A título de exemplo, podemos mencionar dois exemplos marcantes desse mote: na peça *Asinária*, Demêneto afirma que só consegue ser feliz quando a esposa está longe (As. 899–900),<sup>3</sup> e em *Trinumo*, Cálicles e Megarônides, rogando uma espécie de “praga”, desejam um ao outro que as respectivas esposas lhes superem em anos de vida (*Trin.* 55–7).<sup>4</sup>

Segundo os personagens plautinos, os defeitos femininos são muitos: as mulheres falam demais,<sup>5</sup> gastam muito e só pensam em luxo,<sup>6</sup> perturbam os seus cônjuges...<sup>7</sup> Essa gama de pontos negativos faz com que os maridos<sup>8</sup> expressem com frequência seu ponto de vista, contribuindo para fomentar a disputa por poder subjacente na relação entre homens e mulheres retratada no palco plautino.<sup>9</sup> É o caso das peças de que vamos tratar, a saber, as comédias *Báquides*, *Cásina*, *Menecmos* e *O mercador*.

Entre as “armas” empregadas nessa disputa está, sem dúvida, a desqualificação da parte adversária. Interessa-nos, mais especificamente, a representação de uma opinião negativa em relação ao “inimigo” através do uso recorrente de metáforas envolvendo animais para caracterizar os personagens, sobretudo os femininos. Nesse sentido, observaremos, então, a presença desse recurso na fala de personagens masculinos sobre as mulheres. Em seguida, trataremos do mesmo recurso, mas expresso na fala de personagens femininos.

Esquemáticamente, procuraremos delimitar, nas peças acima referidas, que animais são mencionados e a que tipo(s) cômico(s) (p. ex., *meretrix*,

*Mer. e Mos.*). Nessas peças, o ambiente conjugal é um campo de batalha” (“Perhaps the most memorable comic marriages are those which Plautus presents in a number of plays (*Asin.*, *Casina*, *Men.*, *Merc.* and *Most.*). In these plays the marital home is a battleground”). Sobre diferenças no tratamento dado ao tema por parte de Plauto e Terêncio, cf. Duckworth 1971, 282–5.

<sup>3</sup> Exemplos de outras passagens que atestam a alegria dos maridos pelo fato de suas esposas estarem distantes são: *Mer.* 543; *Men.* 152, 318 (cf. Segal 1987, 27).

<sup>4</sup> Sobre a presença de tal motivo cômico, cf. Duckworth 1971, 279–85; Segal 1987, 23–9; Hunter 1989, 83–95; Moore 1998, 158–80. Embora bastante recorrente na comédia, sabe-se que esse tipo de brincadeira não é exclusividade do gênero. No *De Oratore* de Cícero (2.69.278), por exemplo, temos a reprodução de uma piada, apresentada como exemplo da utilidade do humor na retórica, sobre um siciliano que pede ao colega mudas da figueira na qual sua esposa havia se enforcado. Quintiliano cita a mesma piada em sua *Institutio Oratoria* (6.3.88). Sobre este texto, cf. Miotti 2010, 124–5.

<sup>5</sup> Cf., p. ex., *Aul.* 123–6 (o curioso nessa passagem é que temos um personagem feminino, Eunômia, criticando características alegadamente femininas), *Cas.* 497–8, *Rud.* 905.

<sup>6</sup> P. ex., *Aul.* 497–502, 505–22.

<sup>7</sup> P. ex., *Men.* 110–8, *Mer.* 556–7, *Rud.* 905.

<sup>8</sup> Outros personagens masculinos, como escravos (p. ex.: *Men.* 193–5), e até mesmo mulheres (cf. nota 6), apresentam opinião negativa em relação aos personagens femininos.

<sup>9</sup> Cf. Hunter 1989, 83–95; Moore 1998, 158–80; Franko 2001, 169–88.

*matrona*) eles são associados nas comparações ali presentes. Além disso, tencionamos observar nas comédias em apreço: (a) quais são os possíveis efeitos da menção a determinado animal nas comparações enunciadas; (b) que efeitos é possível depreender das imagens envolvendo animais que aparecem tanto na fala de personagens femininos quanto na de personagens masculinos e (c) a que elementos dramáticos das respectivas peças as comparações envolvendo animais estão associadas.

### FERAS INDOMADAS

No início do segundo ato da peça *O mercador*, o velho Demifonte narra o sonho que havia tido naquela noite. A cena apresenta, de forma metafórica, o imbróglio que norteia o enredo da peça:

DEMIFONTE. Os deuses pregam uma peça nos homens de modo admirável e enviam sonhos admiráveis durante o sono.<sup>10</sup> Eu, por exemplo, na noite passada, em sonho, estive muito ocupado e fiquei atormentado. Parece que eu comprei uma bela *cabra*. Para que a *cabra* que eu já tinha em casa não fizesse mal a ela e para que não brigassem, se as duas ficassem no mesmo lugar, depois de tê-la comprado, parece que a confiei à guarda de um macaco. (*Mer.* 225–33; grifo nosso)<sup>11</sup>

Com o decorrer da peça, o público poderá perceber que, com seu relato, o velho antecipa de forma metafórica algo que efetivamente fará parte da ação: o fato de que ele comprará uma bela “*cabra*” (em latim, *capra*), e que a “*cabra*” que já habitava sua casa, muito provavelmente, não vai se dar bem com a nova aquisição. As cabras serão conhecidas nos próximos aconteci-

<sup>10</sup> “Miris modis di ludos faciunt hominibus/ mirisque exemplis somnia in somnis danunt” (225–6): o *ThLL* (V.2.1347) indica um enfraquecimento do sentido do termo *exemplum* na passagem plautina. Ernout (Plaute 1936, 108) traduz esses versos por “les dieux se jouent étrangement des hommes, et leur envoient dans leurs sommeil des songes bien étranges”; Nixon (Plautus 2002, 29) opta por “the Gods do make sport of us mortals in amazing ways! And amazing dreams they do send us in night”. Em Plauto, o sonho é frequentemente relacionado ao engano dos sentidos (Frangoulidis 1994, 72–86; sobre *Anfitrião*, cf. Costa 2010). A presença de passagem bastante semelhante a essa d’*O mercador* na peça *O cabo* (593–613) foi comentada, no que diz respeito ao tratamento que Plauto supostamente teria dado ao modelo grego utilizado na produção das peças, por estudiosos como Marx (1899, VIII.1–34); Leo (1912, 162–6); Enk (1932a, 7–21); Ernout (Plaute 1936, 89) e Fraenkel (2007, 133–9; 412).

<sup>11</sup> Salvo outra indicação, os textos latinos citados são os da edição de Ernout (Plaute 1933, 1936). “DEM. Miris modis di ludos faciunt hominibus/ mirisque exemplis somnia in somnis danunt./ Velut ego nocte hac quae praeteriit proxuma/ in somnis egi satis, et fui homo exercitus./ Mercari uisus mihi sum formosam *capram*./ Ei ne noceret quam domi ante habui *capram*./ neu discordarent, si ambae in uno essent loco,/ posterius quam mercatus fueram, uisus sum/ in custodelam simiae concredere.

mentos da comédia: a mais antiga é a esposa de Demifonte (cujo nome não se menciona no decorrer da peça); e a recém-chegada é Pasicompsa, meretriz – comprada por Eutico, filho do velho – pela qual Demifonte acabará se apaixonando.

Nos versos que citamos, o *senex* parece não diferenciar, em termos linguísticos, as duas mulheres em questão. Embora pertencentes a tipos bem diferenciados da *palliata* (*meretrix* e *matrona*),<sup>12</sup> ambas são designadas apenas como *capra*. Cabe ressaltar que a menção ao animal é usada de forma metafórica<sup>13</sup> e que essa qualificação se apresenta como recurso que recorre ao universo onírico. Nesse sentido, parece-nos que ali a representação de um humano por um animal não seria tomada como comparação de fato, ao menos não explicitamente, já que, por exemplo, não é desenvolvida de modo a designar aspectos específicos (físicos ou psicológicos) das mulheres em questão e de uma cabra.<sup>14</sup> Destacamos ainda que nesse ponto d’*O mercador* ainda não se manifesta diretamente nenhuma opinião negativa em relação às mulheres, nem mesmo em relação à matrona – que, como veremos, não costuma ser elogiada no contexto plautino.

Como já previra em sonho, Demifonte vai até o porto, avista, por acaso, Pasicompsa (254–61), que havia sido trazida pelo jovem Eutico, e enamora-se por ela (262–3). Extasiado pela paixão repentina, o velho convence seu amigo Lisímaco a comprar a meretriz (467–8) e levá-la para sua casa, a

<sup>12</sup> Sobre o tipo da meretriz na comédia paliata, cf. Duckworth 1971, 258–61; Fantham 1975, 44–74; Fantham 2011, 143–75; Gilula 1980, 142–65. Sobre o tipo da matrona em Plauto, cf. Schuhmann 1977, 45–65; Moore 1998, 158–80; para exceções, cf. Cardoso 2001, 21–38.

<sup>13</sup> Chevallier (1995, 347–8) indica outras passagens, além dessa d’*O mercador*, em que Plauto recorre a metáforas envolvendo homens e animais em “esboços de fábula” (“esquisses de fables”): *Aul.* 229; *Mos.* 832; *Rud.* 595; *Trin.* 170–2.

<sup>14</sup> Em Plauto, o termo *capra* aparece apenas nessa peça (cf. Lodge 1962). Todas as ocorrências pertencem ao monólogo de Demifonte (229, 230, 236, 238, 240, 246, 250, 253, 268) e se referem às mencionadas mulheres. Para Fraenkel (2007, 137), a falta de relação direta entre os animais citados por Demifonte em seu relato onírico e aspectos do enredo que justificassem a escolha de tais comparações indica má-adaptação do modelo grego por parte do comediógrafo romano: “ele [*i. e.*, o relato] não contém elementos dramáticos ou algum tipo de *ethos*, contém apenas a reduplicação de um dado símile. Não podemos falar de uma ‘estrutura simbólica’ num caso em que percebemos apenas uma ἀλληγορεῖν (‘alegoria’) plana; isso sim, podemos perceber. Também não se deve pensar nos animais (como é possível em *Rudens*, peça em que o que se passa está de acordo com a natureza dos animais [mencionados]), mas apenas nos humanos por detrás deles, que são aludidos com a ajuda das figuras do sonho” (“it contains no dramatic element, no kind of *ethos*, only the reduplication of a given simile; we cannot speak of a ‘symbolic framework’ where we perceive only a flat ἀλληγορεῖν (‘allegory’). This we do indeed find; one must not and cannot think of the animals as well (as we do in *Rudens*, where what happens is in accordance with their nature), but only of the humans behind them, who are alluded to with the help of the figures from the dream”). A despeito da qualidade do tratamento que Plauto teria dado ao hipotético modelo grego d’*O mercador* – questão de que não trataremos no momento –, acreditamos que a metáfora envolvendo animais nessa passagem da peça não cria meramente uma alegoria “plana”, como afirma Fraenkel. Em nosso entender, tal designação resulta, como comentaremos adiante, em efeitos dramáticos que envolvem não apenas o enredo de tal comédia como outras alusões a animais no *corpus* plautino.

fim de esconder a moça ali (544–5). O plano, entretanto, acaba em confusão. Doripa, esposa de Lisímaco, sem receber notícias do marido, volta do campo a fim de apurar o que está acontecendo (666–9). Ela ignora, porém, que o próprio marido abriga uma meretriz em sua casa, a pedido do amigo Demifonte, mesmo sem ter interesse algum pela moça (738). Contribui para o aumento da confusão a seguinte conversa, que ocorre em presença de Doripa, entre Lisímaco e o cozinheiro contratado para preparar o banquete. O trecho que destacamos começa com uma observação irônica do cozinheiro sobre a esposa do velho, mulher que ele acredita ser a meretriz comprada por Demifonte:

- COZINHEIRO Essa é sua amante, aquela que, como você me disse agora há pouco, enquanto fazia compras, você ama?
- LISÍMACO Você não vai ficar quieto?
- COZ. É um tipo bastante atraente de mulher, mas, por Hércules, ela já está velha!
- LIS. Por que você não vai para o inferno?
- COZ. Ela não é de todo ruim.
- LIS. Mas você é ruim.
- COZ. Por Hércules, acho essa amante atraente.
- LIS. Por que não vai embora? Eu não sou aquele que o contratou agora há pouco.
- COZ. O quê? Por Hércules, é você mesmo sim.
- LIS. Pobre de mim!
- COZ. Sem dúvida sua esposa está no campo. Agora mesmo, você disse que a odiava como uma *cobra*.
- LIS. Eu lhe disse isso?
- COZ. Para mim mesmo, por Hércules.
- LIS. Pelo amor de Júpiter! Esposa, eu nunca disse isso.
- DORIPA E você ainda nega? Essas palavras deixam claro que você me odeia.
- LIS. De fato, nego.
- COZ. Não, ele não estava dizendo que odiava você, mas sim a esposa dele. Ele também estava dizendo que a esposa dele está no campo.
- LIS. Esta é minha esposa. Por que você está sendo importuno?
- COZ. Porque você diz que não me conhece. A não ser que você esteja com medo dela... (Mer. 753–68; grifo nosso)<sup>15</sup>

A graça no texto é evidente: a cada nova intervenção do cozinheiro, a situação de Lisímaco se complica. Ao tomar Doripa por Pasicompsa, o cozinheiro

<sup>15</sup> CO. Haecin tua est amica, quam dudum mihi/ te amare dixi, quom obsonabas? LY. Non taces?/ CO. Satis scitum filum mulieris; uerum hercle anet. LY. Abin dierectus? CO. Haud malast. LY. At tu malu's./ CO. Scitam hercle opinor concubinam hanc. LY. Quin abis?/ Non ego sum qui te dudum condux. CO. Quid est?/ Immo hercle tu istic ipsus. LY. Vae misero mihi!/ CO. Nempe uxor rurist tua, quam dudum dixerat te odisse atque anguis. LY. Egone istuc dixi tibi?/ CO. Mihi quidem hercle. LY. Ita me amabit Iuppiter,/ uxor, ut ego illud numquam dixi. DORIPA: Etiam negas?/ Palam istaec fiunt te me odisse. LY. Quin nego./ CO. Non, non te odisse aiebat, sed uxorem suam:/ Et uxorem suam ruri esse aiebat. LY. Haec east./ Quid mihi molestus? CO. Quia nouisse me negas./ Nisi metuis tu istanc...

encadeia uma série de julgamentos errôneos sobre a mulher. Tal sequência culmina na acusação por parte do cozinheiro de que Lisímaco havia dito que odiava a própria esposa como odeia uma cobra (*anguis*).

É de conhecimento do público plautino que, ao menos nas cenas decorridas no palco da peça, Lisímaco não teria feito tal comparação de fato. Por isso, a qualificação nada elogiosa para a esposa pode ser pensada como efetivamente de autoria de Lisímaco (expressa fora do palco),<sup>16</sup> ou ainda, segundo entendemos, como mera invenção do cozinheiro visando a colocar o velho em situação constrangedora e, portanto, risível.<sup>17</sup>

Observar o efeito da designação da matrona como animal nessa cena afeta de maneira retroativa a compreensão da peça *O mercador*: torna-se mais explícito o caráter pejorativo da associação entre cabras e mulheres, que à primeira vista parecia neutra, no relato do sonho de Demifonte. Também podemos pensar que as palavras do cozinheiro (usadas, pois, como recurso de obtenção de humor) remetem a um determinado repertório de qualificações tipicamente atribuídas a mulheres em comédias de Plauto, o qual envolve a comparação com animais.

<sup>16</sup> Agradecemos ao Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves por nos lembrar dessa possibilidade durante nossa apresentação oral. No entanto, note-se que, em seu comentário à passagem, Ernout (Plaute 1936, 141) sugere certa inconsistência na fala do cozinheiro: “é bastante estranho que Lisímaco tenha contratado um cozinheiro, e que ele tenha lhe feito tais confidências. Talvez ele quisesse suplantar Demifonte. Mas isso deveria ter sido dito em alguma outra passagem” (“il est assez étrange que Lysimaque ait engagé un cuisinier, et qu’il lui ait fait de telles confidences. Peut-être voudrait-il prendre la place de Démiphon. Mais cela aurait dû être dit quelque part”). Já Norwood (1963, 40–1), ao analisar essa peça – embora use um tom “entusiasmado”, sem apresentar, segundo nosso ponto de vista, justificativas precisas para tanto –, comenta, de maneira elogiosa, a cena de que tratamos: “a excelente farsa da cena do cozinheiro (741–82) é introduzida com perfeita habilidade: ele vem porque foi convocado, e ele foi convocado por uma razão essencial para o enredo” (“the superb farce of the cook’s scene (741-782) is introduced with perfect skill: he comes because he has been summoned; and he has been summoned for a reason essential to the plot”). Sobre a função cômica do cozinheiro na Comédia Nova grega e romana, ver nota seguinte.

<sup>17</sup> Cf. Handley (1970, 1–42) sobre o cozinheiro como figura associada a riso na Comédia Nova grega e romana (aspecto sublinhado sobretudo na discussão que segue o artigo). Duckworth (1971, 262), em comentário mais geral sobre os cozinheiros em Plauto, destaca a mesma função: “o cozinheiro em Plauto é preeminentemente um personagem para causar riso” (“the cook in Plautus is preeminently a character to create laughter”). Ao tratar mais propriamente de *O mercador*, o estudioso chega a afirmar que esta é uma das cenas de “humor brilhante” (“sparkling wit”) da peça: “muitos críticos qualificaram a comédia como uma das produções mais pobres de Plauto. Ela tem, no entanto, muitas cenas de humor brilhante (p. ex., a tentativa de pai e filho de comprar a moça para “clientes” imaginários, o retrato de Pasicompsa como uma meretriz divertida e alegre, o engano do cozinheiro sobre *Dorippa*), e no todo pode ser considerada uma farsa bastante divertida” (“many critics have rated the comedy as one of Plautus’ poorest productions. It has, however, many scenes of sparkling wit (e.g., the attempt of father and son to buy the girl for imaginary “clients”, the portrayal of Pasicompsa as a pert and amusing courtesan, the caterer’s mistaken belief about *Dorippa*), and on the whole must be considered a highly entertaining farce”), Duckworth 1971, 167; grifo nosso).

Referências a animais em outros autores da Antiguidade greco-romana já têm chamado a atenção de estudiosos modernos.<sup>18</sup> No que diz respeito à presença do recurso na poesia plautina, ainda vamos verificar, numa próxima etapa de nossa pesquisa, até que ponto, de que modo e com que efeitos, tal repertório vale para as demais peças de nosso autor.<sup>19</sup>

No momento, a impressão é de que a pertinência de tal recurso a um repertório de descrição das mulheres plautinas é precisamente o que pode tornar verossímil (ao menos para a esposa de Lisímaco) a invenção do cozinheiro n’*O mercador*. Sobretudo se amparada numa espécie de “bestiário feminino” em Plauto, a referência à cobra corrobora a eficácia da farsesca estratégia de constranger o velho, diante da mulher com quem a comparação se faz. Além disso, se é verdade que a plateia supõe que o velho não enunciou tal comparação, temos, então, forte ironia dramática: o público estaria ciente da simulação de um dos personagens, bem como de que o velho não chamara a esposa de cobra, mas um dos personagens, a esposa, agiria sem saber da verdade sobre o fato.

Outro exemplo que corrobora a existência de um repertório mais vasto de comparações entre mulheres e animais na paliata plautina é uma brincadeira presente na peça *Cásina*. Com a chegada do velho Lisidamo em cena, Olímpio, seu escravo, zomba do dono:

LISIDAMO O que é isso? Com quem está discutindo, Olímpio?

OLÍMPIO Com aquela mesma com quem você sempre discute.

LIS. Com a minha esposa?

OL. Como você pode chamá-la de “minha esposa”? Você é quase como um caçador: dia e noite passa a vida em companhia de uma *cadela*.

(*Cas.* 317–20; grifo nosso)<sup>20</sup>

Segundo as edições comentadas da peça por MacCary e Willcock (Plautus 1976, 136–7) e Chiarini (Plauto 1998, 104), a referência à mulher como cadela seria “brincadeira” comum entre os antigos, que lembra um verso da *Ilíada* em que Helena mesma se compara a esse animal (*Il.* 6.344; 356).<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Quanto a bestiários na Antiguidade em geral, cf. Keller 1909, 1913; sobre esse recurso na poesia invectiva de Arquíloco, cf. Corrêa 2010; na Antologia palatina, cf. Norman 1928; na épica de Virgílio, cf. Bonnet 1958–1959. Na obra *Homme et animal dans l’antiquité romaine*, organizada por R. Chevallier, há um capítulo, composto de cinco artigos, dedicado ao estudo desse tema na literatura antiga.

<sup>19</sup> Esse é o tema de nosso estágio de pesquisa no exterior “Bestiário feminino e discurso das *mulieries plautinae*”, desenvolvido na Universität Heidelberg (Alemanha), também com auxílio da FAPESP (processo nº 2012/ 21554-1), sob orientação da Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso (IEL/ Unicamp) e supervisão do Prof. Dr. Jürgen Paul Schwindt (Universität Heidelberg).

<sup>20</sup> LY. Quid istuc est? quicum litigas, Olympio? / OL. Cum eadem qua tu semper. LY. Cum uxore mea? / OL. Quam tu mi uxorem? quasi uenator tu quidem es; / Dies atque noctes cum *cane* aetatem exigis.

<sup>21</sup> O trecho homérico citado traz o termo *kŭwŏ* (“cão, cadela”). No comentário ao canto VI da obra homérica, Graziosi e Haubold (Homer 2010, 176) afirmam que o termo é um insulto comum

Em uma passagem de *Menecmos*, surge nova comparação entre mulher e cadela, agora retomando de maneira direta o mito de Hécuba:

MENECMO II<sup>22</sup> Você não sabe, mulher, por que os gregos chamavam Hécuba de *cadela*?  
MATRONA Não, não sei.

<MEN. II> Porque Hécuba fazia o que você faz agora: lançava todas as injúrias em quem quer que avistasse. Dessa maneira, e bem merecidamente, ela passou a ser chamada *Cadela*.<sup>23</sup>  
(*Men.* 714–8; grifo nosso)<sup>24</sup>

Como se pode notar, brinca-se aqui com o substantivo comum *canis* (“cão, cadela”) em referência ao episódio mitológico, segundo o qual, em fontes e versões diversas, Hécuba é associada a uma cadela.<sup>25</sup> É difícil afirmar ao

na épica e que Helena é o único personagem a aplicar o termo a si mesmo (cf. *Il.* 3.180; 6.356 e *Od.* 4.145). Segundo Dutsch (2008, 81–2), a metáfora envolvendo a comparação com a cadela seria frequentemente usada (“a metaphor commonly used”) para descrever o comportamento nada agradável das mulheres. Ainda segundo a autora, o uso de tal comparação também pode ser justificado por cena anterior da peça *Cásina* (235–50), em que Cleóstrata “fareja” o perfume (abundante) do marido.

<sup>22</sup> Nas edições consultadas, convencionou-se diferenciar a fala dos dois Menecmos, irmãos gêmeos e de mesmo nome, apondo-se os algarismos romanos I e II aos respectivos nomes; na edição de Ernout (Plaute 1936, 12), por exemplo, a lista de *dramatis personae* traz *MENAECHMVS II (SOSICLES)*.

<sup>23</sup> Na edição de Ernout (Plaute 1936, 57) e na de Gratwick (Plautus 1993, 104), o termo *canis* é grafado com inicial em maiúscula. Embora os editores não explicitem o motivo de tal escolha, acreditamos que a interpretação é de que o verbo *appellare* (718) aqui tem o sentido de nomear – nesse caso, o termo *Canes* seria tratado como sendo nome próprio (cf. sentido 8 do verbete *appello*<sup>2</sup> do *OLD*, que cita essa passagem plautina). As edições de Moseley e Hammond (Plauti 1975, 98) e Nixon (Plautus 1988, 438–9), que traduz o termo por “bitch”, não adotam a grafia em maiúscula na inicial do termo.

<sup>24</sup> MEN. Non tu scis, mulier, Hecubam quapropter *canem* / Graii esse praedicabant? MA. Non equidem scio. / <MEN.>: Quia idem faciebat Hecuba quod tu nunc facis. / Omnia mala ingerebat, quemquem aspexerat; / itaque adeo iure coepta appellari est *Canes*.

<sup>25</sup> Nos textos antigos que mencionam o mito de Hécuba transmitem-se suas diferentes versões. Na tragédia *Hécuba* de Eurípedes (1261–5), de acordo com a profecia narrada por Polimestor, a heroína torna-se um cão de olhos de fogo ao subir no mastro do navio de onde seria atirada ao mar para a morte. Nas *Metamorfoses* de Ovídio (13.565 e ss.), Hécuba, ao ser apedrejada pelos Trácios, inicialmente começara a se transformar em cão mordendo as pedras lançadas e, depois, ao tentar falar, apenas latia. No fragmento 968 atribuído a Eurípedes (cf. suplemento de B. Snell em Nauck 1964, 1027), a esposa de Príamo é uma cadela, figura emblemática da deusa-feiticeira Hécate. Segundo Collard (Eurípedes 1991, 197–8), a passagem euripídiana seria o primeiro registro literário da transformação de Hécuba em cão. Além disso, o estudioso afirma que tal transformação é invenção do próprio tragediógrafo. Para os registros de Hécuba na literatura greco-latina, cf. Grimal 1963, 12–3. Para mais informações sobre a transmissão do mito de Hécuba, cf. a edição de Frazer da *Biblioteca de Apolodoro* (Apollodorus 1921, II.241 n.4). Sobre a transformação de Hécuba em cão, cabe ainda mencionar a afirmação de Roscher (1884–1936, 1882–3): “os antigos explicam a história da transformação em cachorro da seguinte maneira: Hécuba devido a seu discurso invectivo – o cão é tido como *animal latrabile Mythogr. lat.* 3.9.8 – (*Plaut. Menaechm.* 5.1.14) ou devido a seu triste destino (...*Pomp. Mel.* 2.26, *Dio Chrysost.* 11.193) teria sido chamada de cadela ou, como uma cadela, teria sido morta por apedrejamento” (“die Alten erklären die Sage von der Verwandlung in einen Hund so, dass Hekabe entweder wegen ihrer Schmäreden – der Hund gilt als *animal latrabile Mythogr. lat.* 3.9.8 – (*Plaut. Menaechm.*

certo se, ou até que ponto, o heterogêneo público plautino, como um todo, teria acesso ao teor mitológico aludido.<sup>26</sup> Mas, de todo modo, certamente os espectadores que assistissem a ambas as peças notariam alguma referência entre elas. Por exemplo, os da reapresentação póstuma de *Cásina*<sup>27</sup> que tivessem conhecimento de *Menecmos* poderiam, ao ouvir em *Cásina* uma referência à mulher como cadela, lembrar-se da passagem semelhante em *Menecmos*. De todo modo, não queremos insistir na percepção dessa referência específica pelo público que assistia aos *ludi scaenici* de então: reconhecemos que tal hipótese é bastante incerta,<sup>29</sup> até porque não podemos indicar com exatidão a cronologia exata da primeira apresentação de cada comédia plautina. Nosso interesse é apontar que havia essa possibilidade de um repertório comum envolvendo animais o qual, ao ser evocado, reforçaria os efeitos de humor nas peças respectivas.

Ainda podemos pensar que a existência de tais referências comuns entre as peças não contribui somente para uma maior comicidade da cena. A reiteração também ajuda a percebermos a possibilidade de haver esse tipo de alusão a um repertório de animais que caracterize personagens femininos, ou, em outras palavras, que contribua para que associações entre animais e mulheres funcionem como *tópoi* dentro do *corpus* plautino.

Citamos, então, outra passagem de *Menecmos* em que a mesma comparação entre mulher e cadela (aqui, envolvendo mais diretamente a matrona) se apresenta. O personagem Menecmo II, sem perceber que era confundido com o irmão gêmeo homônimo que procurava (e muito menos

5.1.14) oder wegen ihres traurigen Loses (...*Pomp. Mel.* 2, 26. *Dio Chrysost.* 11, 193) Hund genannt oder wie ein Hund durch Steinigung getötet worden sei"; *Tzetz. ad Lycophr.* 315. *Dictys* 5, 16").

<sup>26</sup> Para uma postura cética quanto ao conhecimento do público plautino de aspectos concernentes à mitologia e à cultura da Grécia, cf. Jocelyn 2001, 261-96. Cardoso (2005, 90-3) discute brevemente a postura do estudioso em relação ao assunto, relativizando-a.

<sup>27</sup> "Nós, depois que percebemos, por conta do rumor popular, que vocês esperam ansiosamente pelas peças plautinas, apresentamos dele uma antiga comédia que vocês, que estão em idade mais avançada, já aplaudiram. Pois, dentre os mais jovens, eu sei, não há quem a conheça. Mas faremos de tudo para que sejam a ela apresentados. Da primeira vez que esta peça foi encenada, venceu todas as outras" ("Multo sunt nequiores quam nummi noui./ Nos postquam populi rumore intelleximus/ studiose expetere uos Plautinas fabulas,/ antiquam | eius edimus comoediam,/ quam uos probastis qui estis in senioribus./ Nam iuniorum qui sunt, non norunt, scio; uerum ut cognoscant dabimus operam sedulo./ Haec cum primum acta est, uicit omnis fabulas", *Cas.* 11-17). Cf. Rocha 2010, 13-17.

<sup>28</sup> Segundo Paratore (1983, 38), a peça *Menecmos* seria uma das mais antigas de Plauto, escrita em 206 a.C. O estudioso italiano aventa uma cronologia para as peças plautinas, mas hoje é notório que o tema não é ponto pacífico. Esse tipo de hipótese, em geral, é amparado em pressupostos especulativos, como a de uma suposta evolução do estilo da poesia plautina.

<sup>29</sup> São incertezas como essas – quer em relação ao conhecimento mitológico que o público teria, quer em relação à cronologia das comédias plautinas – que podem dificultar uma leitura intertextual das passagens com referências a animal até aqui apresentadas. Para uma reflexão sobre limites de aplicação de abordagem intertextual aos textos de Plauto, cf. Costa 2008, 571-84.

que este era casado), tenta se livrar da mulher que – também sem saber do duplo – afirma ser sua esposa. Nesta altura, o confundido finge estar enlouquecendo diante da suposta esposa e do suposto sogro:

MENECSO Evoé! Brômio!<sup>30</sup> Para qual floresta me chama para caçar? Ouço, mas não posso partir deste lugar: uma *cadela* raivosa me guarda à esquerda; detrás, porém, este *bode fedorento*,<sup>31</sup> que muitas vezes em sua vida arruinou um homem inocente com falso testemunho.  
(*Men.* 836–40; grifo nosso)<sup>32</sup>

Surge aqui mais uma vez, e novamente com evocação à mitologia,<sup>33</sup> a comparação entre a mulher e cadela. Tem-se, assim, outra ocorrência enfática desse lugar-comum relacionando mulher a animal, também com efeito de humor. Na passagem, ainda se faz referência a outra comparação comum no palco plautino, a saber, a semelhança entre homens velhos e caprinos, de que passamos a tratar em seguida.

<sup>30</sup> “Eubi atque heu’ Bromie” (836): o trecho é alvo de correção (cf. aparato crítico de Gratwick (Plautus 1993, 110) e de Ernout (Plaute 1936, 63)). *Bromie* (835) é vocativo de *Bromius*, um dos nomes de Baco.

<sup>31</sup> “*Ircosalus*” (839): o trecho é pouco seguro, e sua *emendatio* é bastante discutida. Ernout (Plaute 1936, 64 n.1) afirma que a lição *ircosalus*, indicada nos manuscritos B, C e D, não tem sentido (“la leçon *ircosalus* des manuscrits n’a pas de sens”) e que, pelo fato de algumas das correções sugeridas não serem impositivas, ele preferiu traduzir o texto latino como se a forma apresentada fosse *hircus olidus* (embora o texto editado apresente *ircosalus*). Em seu aparato crítico, o editor francês indica as opções *hircus* (“bode”) (Beroaldus 1503); *olidus* (“fétido”) (Seyffert 1868); e a sugestão *squalus* (“sujo”) de F. Schoell (1889), que também comenta a passagem: “talvez esteja subjacente algum composto cômico, por exemplo *hircasellus*” (“*fortasse latet comicum aliquod compositum, uelut hircasellus*”). Gratwick (cf. Plautus 1993, 215–6), cuja edição registra o termo no verso 838, opta por “ille Cerco <p>s al<i>us” e sugere como tradução algo como “aquele homem-macaco ali” (“that monkeyman besides”). O editor afirma que as tentativas de ler o texto corrompido do manuscrito P como *hircus* não são convincentes (e indica o artigo de Barr 1966, que discute algumas sugestões de edição). À sua opção, Gratwick acrescenta uma breve explicação sobre os Cércopes (povo transformado por Júpiter em macaco e aprisionado na ilha de Pitecusa (atualmente conhecida como Ísquia), como castigo por traição). O fato de algumas das sugestões de *emendatio* propostas para esse verso envolverem a menção a um animal (quer bode, quer macaco) corrobora nossa impressão de que vale a pena investigar mais amplamente a existência de um bestiário em Plauto.

<sup>32</sup> MEN. “Eubi atque heu’ Bromie, quo me in siluam uenatum uocas?/ Audio, sed non abire possum ab his regionibus, / ita illa me ab laeua rabiosa femina adseruat canis; / poste autem illic *ircosalus*”, qui saepe aetate in sua / perdidit ciuem innocentem falso testimonio.

<sup>33</sup> Gratwick afirma que, seja qual for a correção no v. 836 (sugere-se *euho* em vez de *eubi*), os termos correspondem a lamentos enunciados em cultos ao deus Baco. Segundo o estudioso, a audiência plautina certamente reconheceria tais referências, já que esse tipo de culto tinha um número crescente de devotos em Roma durante o período da carreira de Plauto (cf. Plautus 1993, 215).

## O OUTRO LADO DA MOEDA: OVELHAS VELHINHAS

Também as mulheres usam comparações em seu discurso, quer direta, quer indiretamente. Observaremos que uma brincadeira recorrente com os *senes* das peças de Plauto também envolve a menção a animais.<sup>34</sup>

Na passagem de *Menecmos* acima citada, se aceitarmos a leitura de Ernout, o velho sogro do Menecmo que vivia em Epidamno é chamado de “bode fedorento” por um personagem masculino. Já na peça *O mercador*, o velho Demifonte, referido por seu vizinho Lisímaco, recebe alcunha diferente:

LISIDAMO Por Hércules, acredito que você é valiosa,<sup>35</sup> mesmo já em idade madura, pois sabe cumprir seu ofício, mulher.

PASICOMPSA Por Pólux, aprendi pela experiência. Não permitiria que meu trabalho fosse repreendido.

LIS. Ah, por Hércules, aí está! É isso. Vou lhe dar uma *ovelha*, de sessenta anos, que vai ficar por sua conta.<sup>36</sup>

PAS. Tão *velhinha*, meu senhor.

LIS. É de raça grega. Se você cuidar dela, é boa demais, dá lâ que é uma beleza. (*Mer.* 521–6; grifo nosso)<sup>37</sup>

A brincadeira começa nas palavras de Lisímaco, aliado de Demifonte. Mas, ressaltamos, é um personagem feminino (a meretriz Pasicompsa) que complementa a caracterização de tal ovelha (*ouis*) com um adjetivo tão especial: *uetulus*, diminutivo de *uetus* (“velho(a)”). Interessante é que a princípio a comparação entre o velho e uma ovelha não é enunciada exatamente pela meretriz, mas sim por Lisímaco, também um velho! A meretriz apenas corrobora a qualificação ao usar o termo *uetulus* na forma feminina (*uetulam*, 525). Ou seja, a meretriz trata o velho por “ovelha velhinha”.

A partir dessa passagem, num primeiro momento, poderíamos dizer então que a comparação entre velho e ovelha é introduzida na ação como uma

<sup>34</sup> Para interessante abordagem sobre o tratamento dado aos *senes* em Plauto, cf. Bianco 2003. Sobre a comparação com animais, conferir especificamente os capítulos “Il ‘bestiario’ del vecchio” e “*Hircus et ovis*. Caratterizzazioni animalesche della vecchiaia” da mesma obra.

<sup>35</sup> “*Bonae (...) frugi*” (521): o sentido da expressão, segundo o *OLD* (cf. sentido 5b do verbete *frux*), é “ter mérito ou valor, virtuoso, honesto, sóbrio, firme, econômico ou similar” (“having merit or worth, virtuous, honest, sober, steady, thrifty, or sim.”). Ernout (Plaute 1936, 126) optou pela tradução “bonne e honnête travailleuse”.

<sup>36</sup> *Peculiarem* (525): segundo o *OLD*, o sentido legal do termo *peculiar* é relacionado ao pecúlio (*peculium*) de determinada pessoa. Como sabemos, o pecúlio incluía tanto bens materiais, quanto escravos e até mesmo filhos. Dessa maneira, Lisímaco dá a entender que o velho passaria a fazer parte dos bens da meretriz.

<sup>37</sup> LY. *Bonae hercle te frugi arbitror, matura iam inde aetate, / quom scis facere officium tuum, mulier. PA. Pol docta didici; / operam accusari non sinam meam. LY. Em, istaec hercle res est; / ouem tibi eccillam dabo, natam annos sexaginta, / peculiarem. / PA. Mi senex, tam uetulam? LY. Generis graecist; / eam si curabis, perbonast; tondetur nimium scite.*

“opinião” masculina. Contudo, ao lermos o seguinte diálogo entre as irmãs da peça *Báquides*, vemos que tal tratamento pode refletir também o julgamento de mulheres em relação a personagens pertencentes ao tipo do velho:

BÁQUIDE Quem, com tanto barulho e bagunça, me chama [pelo nome] e bate à porta?

NICOBULO Eu e ele.

BÁQ. O que há então, por favor? Quem arrastou essas *ovelhas* para cá?

NIC. Essas desqualificadas estão nos chamando de *ovelhas*.

IRMÃ O pastor delas está dormindo, pois [elas] vieram para longe do rebanho *balindo*.

BÁQ. Mas, por Pólux, estão brilhando, as duas não parecem nem um pouquinho sujas.

IR. De fato, as duas, com certeza, foram *tosquiadas*.

FILÓXENO Parece que elas estão rindo de nós!

NIC. Deixe-as à vontade.

BÁQ. Você acha que elas são *tosquiadas* três vezes ao ano?

IR. Por Pólux, esta, com certeza, foi *tosquiada* duas vezes hoje.

<BÁQ.> São *velhinhas* decrépitas.

IR. Acredito que elas já foram boas.

BÁQ. Está vendo como elas nos olham atravessado?

<IR.> Por Castor, acho que elas não têm nenhuma malícia.

FIL. É o que merecemos por termos vindo aqui.

BÁQ. Que sejam levadas para dentro então.

IR. Não sei por que razão: elas não têm leite, nem lã. Deixe-as paradas aí em pé.

(*Bac.* 1120–34; grifo nosso)<sup>38</sup>

Como vemos, em *Báquides* são as próprias meretrizes que comparam os velhos da peça, Filóxeno e Nicobulo, a ovelhas. A brincadeira vai além, e as irmãs continuam descrevendo esse rebanho: as ovelhas balem (*palitantes*, 1123), estão brilhando (*nitent*, 1124; *haud sordidae*, 1124), foram *tosquiadas* (*attonsae*, 1125; *tonsitari*, 1127; *detonsa*, 1128), mas são decrépitas (*†thimiamet*, 1129), não dão leite, nem lã (*nec lac[tem] nec lanam ullam habent*, 1134).

Interessante é notar como a exploração da metáfora do velho como ovelha, desenvolvida inicialmente pela menção ao animal e, em seguida, especificando-se características a ele relacionadas, é apresentada de modo hábil.<sup>39</sup> O *modus operandi* da qualificação dos velhos como ovelhas envolve

<sup>38</sup> BA. Quis sonitu ac | tumultu tanto [nomine] nominat me atque pultat aedis?/ NI. Ego atque hic. BA. quid hoc est negoti nam, amabo?/ quis has huc *ouis* adegit?/ NI. *Ouis* nos uocant pessumae. SO. Pastor harum/ dormit, quom [haec] eunt a pecu *palitantes*./ BA. At pol nitent; haud sordidae uidentur ambae./ SO. *Attonsae* hae quidem ambae usque sunt. PHI. Vt uidentur/ deridere nos!/ NI. Sine suo usque arbitratu./ BA. Rer in anno tu has *tonsitari*?/ SO. Pol hodie altera iam bis *detonsa* certo est./ <BA.> *Vetulae* sunt †thimiamet. SO. At bonas fuisse credo./ BA. Viden limulis, obscuro, ut intuentur? <1130> <SO.> Ecator sine omni arbitror malitia esse./ PHI. Merito hoc nobis fit, qui quidem huc uenerimus./ BA. Cogantur quidem intro. SO. Haud scio quid eo opus sit;/ quae nec lac[tem] nec lanam ullam habent; sic sine astent.

<sup>39</sup> Barsby (Plautus 1991, 186) afirma que é pouco provável que a passagem que envolve a metáfora do velho como ovelha não seja em grande parte ou mesmo completamente plautina. Segundo o autor, não há paralelo de uma imagem desenvolvida tão amplamente em Menandro.

características que evidenciam não só a idade dos personagens, mas também elementos do enredo da peça. A menção da tosquia retoma o fato de que Nicobulo fora roubado por Crísalo. O próprio velho relata a artimanha do escravo, ao anunciar que teria sido “tosquiado” por ele:

NIC. Crísalo dilacerou-me<sup>40</sup> hoje, Crísalo me arrancou os espólios,<sup>41</sup> a mim, um miserável. Esse criminoso, como quis, pelou-me,<sup>42</sup> eu, um bobo, até o ouro com seus espertos enganos.  
(Bac. 1094–5)<sup>43</sup>

À parte o contexto bélico dos verbos *laceravit* (1094) e *spoliavit* (1094), sua associação com *attondit* (1095), cuja semântica envolve a ideia de “tosquiar” ou, para usarmos uma metáfora mais comum em português atual, de “pelar” alguém, ou seja, roubar, a ponto de deixar a pessoa sem nada, “pelada”, é estratégica. O verbo *attondeo* também aparecera na passagem comentada anteriormente, em que as meretrizes comparam os velhos a ovelhas. Dessa maneira, acreditamos que o mote das ovelhas tosquiadas parece já ter sido introduzido indiretamente na peça antes mesmo que a comparação entre *senes* e *oues* fosse enunciada de fato pelas meretrizes.<sup>44</sup>

Dado que tal comparação *senes/oues* é recorrente na obra plautina (já que, como vimos, surge também n’*O mercador*), podemos pensar que nessa passagem de *Báquides* emprega-se uma brincadeira familiar ao público plautino. Se é assim, é possível constatar novamente a presença de um repertório de animais que caracteriza personagens plautinos, nesse caso, os velhos. Tal constatação corrobora nossa hipótese de que esse tipo de associação funciona como *tópos* na comédia plautina.

Por fim, a brincadeira com as ovelhas enunciada pelas irmãs em *Báquides* nos leva a crer que especificamente esse *tópos*, que relaciona a imagem

<sup>40</sup> *Laceravit* (1094): note-se a polissemia do verbo *lacero* que significa não apenas “ferir”, “lacerar”, como “arrancar (os cabelos, p. ex.)” (cf. *OLD*). Tentamos retomar esse sentido de arrancar ao traduzir *spoliavit* como “arrancou os espólios”, cf. nota seguinte.

<sup>41</sup> *Spoliavit* (1094): o verbo *spolio* significa, inicialmente, “despir”, “desnudar” (cf. sentido 1 do verbete *spolio* do *OLD*), mas também tem conotação militar de tirar as armas do inimigo, pilhá-lo (cf. sentido 2 do mesmo verbete). O uso do verbo com essa conotação na passagem confirmaria o resultado do ludíbrio, comparado com façanha heroica pelo próprio Crísalo, ao longo da peça. O tom de *Glorifizierung*, representação exagerada que o *seruus callidus* costuma fazer de si mesmo (Fraenkel 2007, 165–7) já está presente na peça como um todo, sobretudo nas odes em que o escravo narra suas “proezas” ao longo da peça (cf. p. ex., 170–7; 640–66).

<sup>42</sup> *Attondit* (1094): tentamos reproduzir a polissemia do verbo *attondere* que significa não apenas “tosar” (cf. sentido 1 do verbete *attondeo* do *OLD*), como também “despojar” (cf. sentido 2a do mesmo verbete).

<sup>43</sup> NIC. Chrysalus med hodie laceravit, Chrysalus me miserum spoliavit./ Is me scelus auro usque attondit dolis doctis inductum ut lubitumst.

<sup>44</sup> Cf. Fantham 1972, 103–4.

da ovelha com um velho tolo, parece fazer parte de um repertório típico da fala de meretrizes plautinas.<sup>45</sup> Elas, de fato, parecem versadas nesse tipo de “rebanho”. Dessa maneira, acreditamos que n’*O mercador* a menção à ovelha, feita por Lisímaco durante a conversa com a meretriz Pasicompsa, evocaria o mote do tratamento que sua interlocutora, como outras meretrizes, daria aos velhinhos que delas se aproximassem. Contribui para essa impressão o uso do termo *uetula* (*Mer.* 525): adjetivo no grau diminutivo (que nesta passagem, sem dúvida, é depreciativo),<sup>46</sup> usado por Pasicompsa para caracterizar a ovelha que ela havia de “receber”. Como vimos, o mesmo termo, também no diminutivo, é registrado com função equivalente na citada passagem de *Báquides* (1129).

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das passagens plautinas em que, no confronto entre os sexos, ocorre associação entre os personagens masculinos e femininos e animais, trouxe algumas constatações e questões até o momento. Nessas passagens, observamos que tanto homens quanto mulheres são designados de modo recorrente como *bestiae* no discurso do sexo oposto. Em nossa amostra, no discurso feminino sobre os homens, tal recorrência se deu com relação a ovelhas, animal associado ao tipo cômico do velho, nas peças *O mercador* (524–5) e *Báquides* (1121<sup>b</sup>, 1122).

Já no discurso masculino sobre mulheres, constatamos que, dentre as comédias plautinas apreciadas, cobra (*anguis*, 761) e cabra (*capra*, 229, 230) aparecem apenas na peça *O mercador*, referindo-se aos seguintes tipos cômicos: o primeiro, a uma matrona; o segundo à matrona e também à meretriz. Mas algumas espécies de animais se repetem em referência a personagens femininos. Um desses animais é a cadela (*canis*), que nas peças *Cásina* (320) e *Menecmos* (714, 718) faz referência a um mesmo tipo cômico (a matrona).

<sup>45</sup> Além de aparecer nas mencionadas passagens de *Báquides* e *O mercador*, o termo *ouis* é enunciado por uma meretriz na peça *Asinária* (v. 540). Segundo o *Lexicon plautinum*, o termo *ouis* é registrado com sentido próprio nas seguintes passagens: *As.* 540; *Capt.* 818; *Mer.* 524; *Per.* 173; *Ps.* 140; *Trin.* 541; *Truc.* 649, 655, 657, 947. Já os registros de *Báquides* (v. 1121<sup>b</sup>, 1122, 1140<sup>b</sup>, 1141, 1142) são indicados como passagens em que *ouis* é sinônimo de “tolo” (Cf. Lodge 1962). O *ThLL* aponta, nesse sentido, a ocorrência registrada no verso 173 de *Persa*. O *Thesaurus* indica ainda que a comparação entre características do animal e do homem, sobretudo a estupidez, é de “uso plautino” (“*usu Plautino*”), apontando as passagens de *Báquides* (1121<sup>a</sup> seq., 1140<sup>b</sup>, 1141, 1142) e de *O mercador* (524). Acreditamos que ainda é preciso analisar as demais passagens no seu contexto, a fim de verificar se, apesar de não ser enunciado pela meretriz, o termo *ouis* não fica subentendido na sua fala, como no caso dos versos d’*O mercador* de que tratamos.

<sup>46</sup> Sobre esse e outros usos de diminutivos em Plauto, cf. Palmer 1977, 77.

Alguns atributos podem ser apreensíveis do contexto: como vimos, n'*O mercador*, à *capra* equivalente à matrona se atribui a possibilidade de ela não aceitar a meretriz por quem o marido se apaixonara; em *Menecmos*, o termo *canis* está relacionado à mulher raivosa.

Para delimitarmos melhor a existência de um bestário nas peças de Plauto, é ainda necessário verificar, em primeiro lugar, a abrangência de tais correspondências, isto é, se é possível observar uma relação mais constante entre determinada comparação com animal e determinado tipo de personagem da comédia *palliata*. Restam, assim, algumas questões. Por exemplo: a comparação com a cadela se dá sempre, ou prioritariamente, ao se tratar da matrona? E a comparação com a *capra* seria mais amplamente empregada para os tipos femininos em geral? É de se perguntar, também, se acaso seria possível notar, além disso, uma constância nas referências, i.e., se a determinado animal é atribuída sempre certa característica (ou, mais precisamente, certa qualidade ou defeito). Havendo ou não essa relação mais direta (quer entre animais e tipos de personagens, quer entre animais e atributos), nossa hipótese é de que será sempre preciso observar, a cada peça, até que ponto a comparação poderia ter ainda outros sentidos, ressaltados a depender do contexto em que é enunciada.

Ademais, é interessante procurar observar os ecos que tais comparações estabelecem entre uma peça e outra, como sugerimos na comparação com a cadela em *Menecmos* e *Cásina* – mas sempre levando em conta os pressupostos teóricos e limites de tais ecos ou possibilidades intratextuais no contexto das pesquisas plautinas. Em relação à leitura hodierna das comédias de Plauto, podemos pensar que, com acesso às vinte e uma peças e tempo para usufruí-las na ordem que prefira, o leitor moderno, na esteira de Sharrock (2009), pode associar comparações entre peças mais amplamente, como fizemos no caso d'*O mercador* e *Báquides* (na comparação entre velhos e ovelhas).

Por último, é importante ressaltar que nem sempre a equivalência entre animal e mulher é um recurso poético isolado, como pudemos notar ao nos voltarmos para os excertos apresentados. Na cena de *Menecmos*, estão envolvidas também referências mitológicas exageradas. N'*O mercador*, o caso é mais complexo: associa-se à comparação, que ainda pode envolver ironia dramática, um efeito de constrangimento, revelando-se o personagem do *senex* como um marido um tanto medroso.

Por meio de uma investigação mais ampla e aprofundada, pretendemos apreciar nas comédias em estudo os possíveis efeitos de sentido que esse arsenal de comparações gera especialmente para a caracterização do feminino em Plauto. De todo modo, na amostra analisada, já constatamos que o uso de referências animais no discurso sobre as mulheres (ou das

mulheres) pode ser visto como um recurso poético, empregado, junto a outros meios linguísticos, para dramatizar jocosamente as relações de poder entre homem e mulher no palco plautino.

## REFERÊNCIAS

- Apollodorus. 1921. *The Latin Library*. Tradução para o inglês de James George Frazer. Vol II. Londres; Nova York: William Heinemann; G. P. Putnam's sons.
- Barr, W. 1966. "Plautus, Menaechmi 838." *Mnemosyne* (Série 4) 19(1):50.
- Bianco, M. M. 2003. *Ridiculi senes: Plauto e i vecchi da commedia*. Flaccovio Editore: Palermo.
- Bonnet, H. 1958-1959. "Petit bestiaire de Virgile." *Hum (RES) Gramm.* 31:4-6.
- Cardoso, I. T. 2001. "Matronae uirtuosae no Stichus de Plauto." *Phaos* 1:21-38.
- Cardoso, I. T. 2005. *Ars plautina*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo.
- Cardoso, I. T. 2006. *Estico de Plauto*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Chevallier, R. 1995. "Le bestiaire de Plaute." In *Homme et animal dans l'antiquité romaine*, Actes du Colloque de Nantes 1991, éditée par R. Chevallier, 327-50. Tours: Centre de Recherches A. Piganiol.
- Corrêa, P. C. 2010. *Um bestiário arcaico: fábulas e imagens de animais na poesia de Arquíloco*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Costa, L. N. 2008. "O Anfitrião de Plauto: potencial e limites intertextuais." In XIV Seminário de Teses em Andamento, 2008, Campinas. *Anais do Seta* 3:571-84.
- Costa, L. N. 2010. *Mesclas genéricas na "tragicomédia" Anfitrião de Plauto*. Dissertação de mestrado. Universidade de Campinas.
- Duckworth, G. E. 1971. *The Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment*. Princeton: Princeton University Press.
- Dutsch, D. 2008. *Feminine Discourse in Roman Comedy: on Echoes and Voices*. Oxford: Oxford University Press.
- Enk, P. J., ed. 1932a. *Plauti Mercator cum prolegomenis, notis criticis, commentario exegetico: pars prior, prolegomena et textum continens*. Leiden: A. W. Sijthoff.
- Enk, P. J., ed. 1932b. *Plauti Mercator cum prolegomenis, notis criticis, commentario exegetico: pars altera, commentarium continens*. Leiden: A. W. Sijthoff.
- Eurípides. 1991. *Hecuba*. Introdução, tradução e comentários de Christopher Collard. Warminster: Aris & Phillips Ltd..
- Fantham, E. 1972. *Comparative Studies in Republican Latin Imagery*. Toronto e Buffalo: University of Toronto press.
- Fantham, E. 1975. "Sex, Status, and Survival in Hellenist Athens: a Study of Women in New Comedy." *Phoenix* 29(1):44-74.
- Fantham, E. 2011. *Roman Readings: Roman Response to Greek Literature from Plautus to Statius and Quintilian*. Berlin-Nova York: De Gruyter.
- Fraenkel, E. 2007. *Plautine Elements in Plautus*. Traduzido por Tomas Drevivosky e Francis Muecke. Oxford: Oxford University Press. [Ed. or. 1922. *Plautinisches im Plautus*. Berlin: Weidmann].

- Frangoulidis, S. A. 1994. "Palaestrio as Playwright in Plautus' *Miles Gloriosus* 209-12." In *Studies in Latin Literature and Roman History 7*, edited by C. Deroux, 72-86. Bruxelles: Latomus.
- Franko, G. F. 2001. "Cleostrata in Charge: Tradition and Variation in *Casina*." In *Greek and Roman Comedy: Translations and Interpretations of Four Representative Plays*, edited by S. O'Brhym, 169-88. Austin: University Press.
- Gilula, D. 1980. "The Concept of *bona meretrix*: a Study of Terence's Courtesans." *Rivista di filologia e di istruzione classica* 108:142-65.
- Glare, P. G. W., ed. 1968. *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
- Grimal, P. 1963. *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*. 3. ed. Paris: Presses Universitaires de France.
- Handley, E. W. 1970. "The Conventions of the Comic Stage and Their Exploitation by Menander." In *Ménandre: sept exposés suivis de discussions*, edited by E. G. Turner, 1-42. Genève: Fondation Hardt.
- Homer. 2010. *Iliad: book VI*. Editado por Barbara Graziosi e Johannes Haubold. Cambridge: Cambridge University Press.
- Houaiss, A.; Villar, M. S. 2009. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva.
- Hunter, R. L. 1989. *The New Comedy of Greece & Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jocelyn, H. D. 2001. "Gods, Cult and Cultic Language in Plautus." In *Studien zu Plautus' Epidicus*, herausgegeben von Ulrike Auhagen, 261-96. Tübingen: Narr.
- Keller, O. 1909, 1913. *Die Antike Tierwelt*, vols. 1-2. Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann.
- Leo, F. 1912. *Plautinische Forschungen: zur Kritik und Geschichte der Komödie*. Berlin: Weidmann.
- Lodge, G. 1962. *Lexicon Plautinum*. Hildesheim-Nova York: Georg Olms Verlag.
- Marx, F. 1899. *Ein Stück unabhängiger Poesie des Plautus*, VIII Abhandlung, 1-34. Viena: Gerold.
- Miotti, C. M. 2010. *Ridentem dicere verum: o humor retórico de Quintiliano e seu diálogo com Cícero, Catulo e Horácio*. Tese de doutorado. Universidade de Campinas.
- Moore, T. 1998. *The Theater of Plautus: Playing to the Audience*. Austin: Texas University Press.
- Nauck, A. 1964. *Tragicorum graecorum fragmenta*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Norman, D. 1928. *Birds and Beasts of the Greek Anthology*. Londres: Chapman and Hall Ltd.
- Norwood, G. 1963. *Plautus and Terence*. Nova York: Cooper square publishers inc..
- Palmer, L. R. 1977. *The Latin Language*. Londres: Faber and Faber limited.
- Paratore, E. 1983. *História da Literatura Latina*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Plaute. 1933. *Comédies: Bacchides – Captivi – Casina*. Texto estabelecido e traduzido por Alfred Ernout. 9ª edição. Paris: Les Belles Lettres.
- Plaute. 1936. *Comédies: Menaechmi – Mercator – Miles Gloriosus*. Texto estabelecido e traduzido por Alfred Ernout. 9. ed. Paris: Les Belles Lettres.
- Plauti, T. M. 1975. *Menaechmi*. Editado, com introdução e notas de Nicholas Moseley e Mason Hammond. 9. ed. Cambridge, Londres: Harvard University Press.

- Plauto. 1998. *Casina*. Introdução, tradução e notas por Gioachino Chiarini. Roma: Carocci Editore.
- Plautus. 1991. *Bacchides*. Edição com traduções e comentários de John Barsby. 3. ed. Wiltshire: Aris & Phillips Ltd.
- Plautus. 1976. *Casina*. Editado por W. T. MacCary e M. M. Willcock. Cambridge: Cambridge University Press.
- Plautus. 1988. *Casina – The Casket Comedy – Curculio – Epidicus – The Two Menaechmuses*. Londres–Nova York: William Heinemann–G. P. Putnam’s sons. (Reimp. 1 ed. 1917).
- Plautus. 2002. *The Merchant – The Braggart Warrior – The Haunted House – The Persian*. Traduzido para o inglês por Paul Nixon. Cambridge; Londres: Harvard University Press. (Reimp. 1. ed. 1924).
- Plautus. 1993. *Menaechmi*. Editado por A. S. Gratwick. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rocha, C. M. 2010. “*Perfume de mulher*”: *riso feminino e poesia em Cásina*. Dissertação de mestrado. Universidade de Campinas.
- Rocha, C. M. 2015. *De linguado a lingua(ru)da: gênero e discurso das mulieres plautinae*. Tese de doutorado. Universidade de Campinas.
- Roscher, W. H., ed. 1884–1936. *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, vol. 1. Leipzig: B. G. Teubner.
- Schumann, E. 1977. “Der Typ der *uxor dotata* in den Komödien des Plautus.” *Philologus* 121:45–65.
- Sharrock, A. 2009. *Reading Roman Comedy: Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Segal, E. 1987. *Roman Laughter: the Comedy of Plautus*. Nova York–Oxford: Oxford University Press.
- Thesavros Lingvae Latinae*, V.2. Leipzig: Teubner, 1931–1953.
- Thesavros Lingvae Latinae*, IX.2. Leipzig: Teubner, 1968–1981.



*Title.* Contributions to a feminine bestiary in Plautus

*Abstract.* The rivalry between men and women is a typical comic motif of the *palliata* – genre to which the 21 plays of the Roman playwright Titus Macius Plautus (III-II BC) are ascribed. Thus, the main point of these plays’ intrigues is a kind of war, especially, between husbands and their wives. In this paper I intend to discuss the characterization of such a rivalry between sexes, observing examples of comparisons between animals and humans – involving not only female characters, but also male characters being compared to animals. In order to discuss this point, some passages of *Bacchides*, *Casina*, *Menaechmi* and *Mercator* will be considered.

*Keywords.* Plautus; comedy; women; animal imagery.

# DISCURSO SOBERANO PERFORMATIVO- METATEATRAL NO *ANFRITRIÃO* DE PLAUTO: SOBRE HOMENS E DEUSES

RODRIGO TADEU GONÇALVES\*

Universidade Federal do Paraná

*Resumo.* Este artigo analisa a peça *Anfitrião* de Plauto a partir da proposição de uma discursividade de viés sofisticado-demiúrgico a partir da presença de personagens divinos (Mercúrio e Júpiter) e dos efeitos teatrais e metateatrais de suas intervenções autoconscientes no desenrolar do enredo, desde o longo prólogo de Mercúrio até os semi-prólogos dos dois deuses a cada reinício de unidades estruturais (identificadas como arcos por C. W. Marshall). Procuo avaliar de que maneira Plauto maneja a discursividade do poder divino a fim de mascarar o jogo teatral dentro da peça, com ênfase na autoconsciência performativa do discurso de Mercúrio e de Júpiter.

*Palavras-chave.* Plauto; performatividade; Sofística; metateatro.

*D.O.I.* 10.11606/issn.2358-3150.v18i2p120-148

NESTE ARTIGO, PROponHO UMA ANÁLISE DO *AMPHITRUO* DE PLAUTO COM FOCO no poder performativo da construção da metateatralidade na peça a partir da relação entre os deuses e os mortais, especialmente a partir da *persona* de Mercúrio e seu poder autoinstituído derivado de sua “divindade”.<sup>1</sup> A análise procura demonstrar as fortes relações entre a instituição das *personae* teatrais e o discurso autoconsciente dos personagens divinos, além das consequências importantes para a peça como um todo: o embate entre deuses e mortais representa, no nível metateatral, o embate entre comédia e tragédia (com reflexos na própria estrutura genérico-composicional), e o poder performativo do discurso dos ditos “personagens divinos” se mostra em todas as oportunidades consciente da própria capacidade teatral, levando o

\* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Paraná (2008), com Pós-doutorado no Centre Léon Robin de recherche sur la pensée antique do CNRS–Université Paris IV–Sorbonne e École Normale Supérieure, sob orientação de Barbara Cassin e Florence Dupont, com Bolsa CAPES (2012).

\*\* Artigo recebido em 25.set.2015 e aceito para publicação em 14.dez.2015.

<sup>1</sup> Este texto apresenta parte da argumentação desenvolvida no capítulo 3 de meu livro *Performative Plautus: Sophistics, Metatheater and Translation* (Cambridge Scholars Publishing, 2015), resultado do estágio pós-doutoral realizado no Centre Léon Robin, Paris (ENS/Sorbonne/CNRS), sob supervisão de Barbara Cassin. Processo Capes 1503/11-1.

metateatro já comum em Plauto a um nível de sofisticação não atingido nas outras peças. Para tanto, concentrarei a análise no prólogo da peça, além do longo primeiro diálogo entre Mercúrio e Sósia.

### O PRÓLOGO METATEATRAL DE MERCÚRIO

Os prólogos da *palliata* não são apenas ocasião de bajulação e *captatio benevolentiae* retórica simples. Mais do que isso, eles funcionam com bastante eficácia para abrir através do metateatro os rituais dos *ludi scaenici*. Nas palavras de Dupont & Letessier (2012, 157):

Mais pourquoi une comédie s'ouvre-t-elle toujours par une parole explicitement mé-tathéâtrale? Le théâtre s'inscrit dans le rituel des Jeux. Au début de la représentation, l'adresse aux spectateurs consiste à poser le lien entre les acteurs et les spectateurs, et à constituer ce groupe qui n'a pas d'existence en dehors du théâtre. C'est pourquoi le prologue ne se contente pas de nommer le public mais lui demande aussi d'applaudir. Dans les deux cas, il s'agit de créer le public, c'est-à-dire d'assurer le passage du monde extra-théâtral au temps de la représentation; et donc de créer les conditions du rituel des jeux. La demande de silence, que l'on trouve dans le prologue, n'a pas d'autre but: elle se formule, en effet, dans les mêmes termes que ceux que les Romains utilisaient avant de procéder à un sacrifice. Il ne s'agit pas de produire un véritable silence, mais de mettre en place les conditions nécessaires au bon déroulement du rituel.

Já nos primeiros versos, na famosa barganha em que Mercúrio se identifica sem dizer seu próprio nome, mas atribuindo à audiência o papel de suplicante (em matéria de mercados, transações, lucros etc.), temos uma estrutura *ut ... ita* em que o antecedente dura catorze versos, e a consequência, o efeito desejado pelo deus, aparece nos versos 15–6:

ita huic facietis fabulae silentium  
itaque aequi et iusti hic eritis omnes arbitri.

Ora, o que o deus propõe, no lugar da abertura ritual da peça de forma convencional (solicitando silêncio, atenção e “orelhas vacantes”, *vocivas aures*, cf. *Cas.* 29 e *Trin.* 11), é uma estrutura em que, após expor comicamente todas as preces que ele supostamente recebe, cria-se um contrato verbal: para que ele continue a atender preces, Mercúrio enuncia duas fórmulas quase-performativas no futuro do indicativo, estruturas que serão usadas com frequência pelos “deuses” na peça, que funcionam quase como performativos no presente, “fazendo” no mundo teatral, no presente, o que enunciam para o futuro. O efeito perlocucionário imediato deve se dar enquanto possibilidade de introduzir ritualisticamente o espetáculo e mantê-

-lo em boas condições: vós *fareis* silêncio e *sereis* bons juízes. No entanto, já em suas primeiras palavras, o deus aproveita-se do poder performativo do teatro para se estabelecer como personagem-divindade. Ainda que outros deuses tenham enunciado prólogos em Plauto (Arcturus no *Rud.*, Inopia e Luxuria no *Trin.* e Lar na *Aul.*, por exemplo), nenhum continua em sua função de personagem para além do prólogo. A quebra de expectativa que se estabelece aqui é relevante, mas vai ser sentida somente um pouco adiante, quando Mercúrio iniciará sua discussão sobre o gênero da peça, pois, até então, temos apenas um ator no papel de prólogo assumindo para si características divinas, sem instituir sua *persona* através de seu nome de deus.

Imediatamente após utilizar o futuro do indicativo para contar à audiência o que ela fará (num gesto performativo de pedido/ameaça), Mercúrio se aproveita justamente de não ter explicitado sua identidade (apesar dos catorze versos que detalham suas funções divinas) para declarar sua motivação e seu nome. Mas, para continuar com o efeito de suspense e manter seus poderes performativos, o deus anuncia que dirá ao mesmo tempo as duas coisas:

Nunc cuius iussu venio et quam ob rem venerim  
dicam simulque ipse eloquar nomen meum.  
Iovis iussu venio, nomen Mercurio est mihi.  
(vv. 17–9)

O uso repetido do futuro do indicativo, agora na primeira pessoa, em *dicam* e em *eloquar*, no verso imediatamente seguinte ao do pedido/ameaça à audiência, amplifica a atmosfera de suspense e de sobrenatural, ao mostrar que o personagem-deus está em total controle da situação dramática: ao invés de simplesmente anunciar quem lhe ordenou vir e seu nome, prefere anunciar que o fará e como se chama *simulque* (“simultaneamente”), em um único verso, cujo efeito imaginado na audiência é de impacto e surpresa. O deus-personagem já toma posse do poder retórico-performativo e inicia sua plena dominação sobre a audiência.

O domínio divino se consolida a partir dos versos 20–25, em que Mercúrio anuncia a decisão anterior de Júpiter de enviá-lo para pedir *leniter dictis bonis* (v. 25), ainda que soubesse da extensão de seu poder e do temor da audiência. Obviamente, não se trata de uma sucessão de performativos disfarçados de enunciados constativos simples (meu pai *sabia* que vocês fariam o que ele pediu etc.) para fins meramente de manutenção da relação entre crentes e divindades, mas também da criação de um ambiente teatral performativo em que a própria colocação do deus em cena *cria*, paródica e metateatralmente, o mundo representado, e todas as suas possibilidades teatrais. A questão fundamental, portanto, passa a ser o fato de que o dis-

curso metateatral e performativo do ator que interpreta Mercúrio é capaz de criar o efeito da auto-instituição de um papel, de uma *persona* divina. O que veremos aqui é justamente que a autoconsciência desse poder dá às *personae* divinas da peça o controle total sobre o enredo e sobre as identidades e os papéis, invertendo a lógica normal da codificação da *palliata*.<sup>2</sup>

Isso fica absolutamente claro quando, no verso imediatamente seguinte, Mercúrio quebra a ilusão dramática sutilmente ao aludir ao fato de que aquele Júpiter de quem ele fala é o deus-personagem, mas é também o ator, com tanto medo de punição física quanto qualquer membro da audiência:

etenim ille, cuius huc iussu venio, Iuppiter  
non minus quam vostrum quivis formidat malum:  
humana matre natus, humano patre,  
mirari non est aequom, sibi si praetimet.  
(vv. 26–30)

Mercúrio termina a alusão ao seu estatuto duplo (que vai se revelar triplo, mas ainda mantido duplo para manter o disfarce e o suspense) afirmando ter tanto medo quanto o pai (*contagione mei patris metuo malum*, v. 32).

No que parece uma enxurrada de recursos estilísticos extremamente sofisticados, Plauto traz à baila um pequeno excurso *quasi*-epidítico em que simula uma discussão filosófica sobre a justiça e sobre o que convém ao homem justo:

iustam rem et facilem esse oratam a vobis volo,  
nam iusta ab iustis iustus sum orator datus.  
nam iniusta ab iustis impetrari non decet,  
iusta autem ab iniustis petere insipientia est;  
quippe illi iniqui ius ignorant neque tenent.  
(vv. 33–7)

A repetição pirotécnica do radical *iust-* e sua negação parece aludir a toda a série de doutrinas e debates filosóficos sobre a justiça, mas com um caráter essencialmente sófístico.<sup>3</sup> Esperar o justo daquele que é injusto por

<sup>2</sup> Para uma discussão mais aprofundada da questão dos personagens e das *personae* em Plauto, cf. Faure-Ribreau 2012, *passim*.

<sup>3</sup> Podemos comparar essa breve passagem “filosófica” com uma passagem sófística “séria”, como os fragmentos de Antífone *Sobre a verdade*, que cito na tradução de Barbara Cassin do Fr. A do Papiro Oxyrrhinchus 1797, publicado no *Corpus dei papiri filosofici greci e latini*, I, 1: Col. I: [...] considerar-se-á que testemunhar uns sobre os outros, dizendo a verdade, é justo e não menos útil aos modos de vida dos homens. Contudo, aquele que assim age não será justo, se todavia é justo não ser injusto com ninguém quando não se sofre injustiça; com efeito, aquele que testemunha, necessariamente, mesmo quando o faz, dizendo a verdade (ἀληθῆ), é de certo modo injusto no

natureza é estupidez (*insipientia*), e não convém (*non decet*) aos justos realizar atos injustos. O que parece um discurso sofisticado, possivelmente paródico pela simplicidade e pela extensão da discussão, na verdade performa dois efeitos principais: ao pedir da audiência que faça algo *iustus* e ao dizer que dos *iusti* só se espera coisas *iustae*, ao mesmo tempo em que diz que ele mesmo é um deus *iustus*, Mercúrio-ator antecipa a boa-vontade de seu público do ponto de vista da performance (silêncio, bom comportamento, bom julgamento da peça etc.), mas também antecipa a ironia fundamental na pele de Mercúrio-personagem: uma vez que dos justos não convém esperar coisas injustas (35), e uma vez que os injustos não conhecem nem guardam a justiça (37), aos deuses não deveria ser permitido qualquer tipo de *iniustitia*. No entanto, o comportamento comicamente destoante dos deuses fará com que eles sejam dedutivamente vistos como *iniusti*, ainda que detentores do poder discursivo da delimitação da justiça. Naturalmente, a pequena extensão da tirada sofisticada e a antecipação da ironia são efeitos muito sofisticados que talvez passassem despercebidos à maior parte da audiência. A outra parte, contudo, certamente pensaria em se comportar bem, a fim de não ser classificada dedutivamente como *iniusta*.

O próximo passo é disfarçar nos enunciados constativos do verso 39 um efeito poderoso e irônico através de um tipo de disfarce paternalista do pai dos deuses na voz de seu filho e arauto:

nunc iam huc animum omnes quae loquar advortite.  
debetis velle quae velimus: meruimus  
et ego et pater de vobis et re publica;  
nam quid ego memorem (ut alios in tragoediis  
vidi, Neptunum Virtutem Victoriam  
Martem Bellonam, commemorare quae bona  
vobis fecissent) quis bene factis meus pater,  
deorum regnator architectus omnibus?  
(vv. 38–45)

Na fórmula *debetis velle quae velimus: meruimus*, o deus disfarça a ordem com a constatação de merecimento que, na verdade, pode ser lida com um efeito performativo de cobrança descarada. Os súditos do deus no teatro deverão se comportar e se assujeitar à sua mercê justamente porque ele representa tudo de bom que esses súditos possuem *fora do teatro*. Assim, não

que diz respeito ao outro e, em seguida, sofre injustiça, pois é desde então implicado no ódio do outro." Naturalmente, a constatação das semelhanças não implicam em influência direta de Antífote em Plauto, mas sim de um certo modo de discurso sofisticado. Temos uma formulação parecida no *Elogio de Helena*, 2 de Górgias: ἴση γὰρ ἀμαρτία καὶ ἀμαθία μέμφοσθαι τε τὰ ἐπαινετὰ καὶ ἐπαινεῖν τὰ μωμητὰ ("Pois é um erro e ignorância iguais culpar o que merece louvor e louvar o que merece culpa"). Sobre a relação com Górgias, cf. Gonçalves 2014 e 2015.

será vergonhoso ao deus dos deuses tomar a esposa de um grande general em usufruto *no teatro*. Assim também, num argumento bastante retórico, o pai dos deuses merece muito mais que todos os outros deuses mercedores de qualquer tipo de veneração justamente porque reina entre os deuses e é o arquiteto de tudo (v. 45). Além disso, o argumento soa muito cômico se levarmos em conta que o deus não precisaria de uma defesa retórica de seu filho e arauto em uma situação normal de crença. A sua própria onipotência dispensa desculpas baratas; ainda assim, Mercúrio precisa lembrar os membros da audiência presentes que, *nas tragédias*, ele viu outros deuses *comemorando/relembrando* as boas ações que fizeram, em troca de culto e boa-vontade.

A primeira alusão ao gênero trágico na peça exerce o importante efeito de evidenciar o que se está fazendo até então sem muitas evidências: Mercúrio separa seu papel como ator humano e como personagem divino em um discurso retórico poderoso em que os dois níveis se mesclam. A consciência da existência do gênero trágico no discurso do ator por si só estabelece a consciência, já desperta na audiência, do colapso entre o nível da performance e o nível da crítica/recepção/classificação dessa mesma performance em uma categoria teatral-literária externa à peça. Essa possibilidade, já iniciada pela barganha do deus com a audiência, coloca-a em alerta: o personagem-deus exige adoração, culto e respeito, porque sabe (e a audiência vai saber – não sabemos se já sabia, via recepção dos possíveis modelos de Plauto, anúncio ou não de título da peça etc.) que está do lado daquele que vai exercer injustiça com os humanos, naturalmente incapazes de lutar contra o poder absoluto da divindade. Esses humanos terão que receber a peça como comédia, suspendendo o julgamento sobre a inexorabilidade dos desígnios das divindades, da impotência contra as definições supra-humanas e qualquer tipo de catarse<sup>4</sup>; além disso, esses mesmos humanos terão que cooperar com os humanos sobre o palco, já identificados como passíveis de punição física, e, portanto, iguais a grande parte da plateia. Assim, o jogo metateatral cumpre funções retóricas de ritual de abertura da peça de maneira especialmente sofisticadas, performando o mundo do teatro e a quebra de todas as expectativas para uma comédia de Plauto.

O discurso de Mercúrio parece nunca esgotar a sagacidade retórica de seu jogo metateatral. Nos versos seguintes, mostra como seu pai nunca foi exibido e nunca ficou se gabando do bem que faz a outrem. A falsa modestia segue-se de mais uma bajulação: Júpiter sabe quão gratos todos ali são a ele, e, portanto, todos merecem toda a bondade que ele demonstra. Mais uma vez, os efeitos são duplos: a bajulação esconde em antecipação

<sup>4</sup> Enquanto performance, os efeitos performativos esperados da comédia jamais poderiam incluir a catarse, ao menos não a prescrita na *Poética*, cf. Dupont 2007, especialmente.

irônica a possibilidade trazida pelo argumento, a de que os humanos sofram o afeto cômico por excelência, o da indignação pelo abuso do poder sem resolução justa. A falta de justiça sofrida por Anfitrião não pode ser compartilhada pelos espectadores; para isso, Júpiter tem no discurso de Mercúrio excelente atenuante e anestesiante.

Sem descanso, o discurso de Mercúrio continua performativo. Nos dois versos seguintes (50–1), mais uma vez o futuro do indicativo anuncia os performativos seguintes:

Nunc quam rem oratum huc veni primum proloquar,  
post argumentum huius eloquar tragoediae.

O tom de discurso planejado fortalece um dos efeitos conquistados desde o início: o aumento da tensão e do suspense. Ao terminar a declaração da segunda parte das duas antecipações com o complemento de *argumentum* no genitivo *tragoediae*, segunda aparição do termo, a continuação do texto explicita o que o autor já esperava: a surpresa da audiência. O fato de que na continuação Mercúrio precise fingir que se espanta com a surpresa da audiência (numa excelente simulação de improvisação) evidencia o planejamento retórico do discurso dramático que não aparenta nenhum medo de se colocar em evidência:

quid? contraxistis frontem, quia tragoediam  
dixi futuram hanc? deus sum, commutavero.  
eandem hanc, si voltis, faciam ex tragoedia  
comoedia ut sit omnibus isdem vorsibus.  
(vv. 52–55)

O cenho franzido da plateia já era esperado (pouco se duvida da existência real desta reação, já que um público muito heterogêneo bastante habituado às convenções da comédia nova certamente seria levado à confusão e à dúvida com uma reviravolta tão grande da expectativa genérica). O que espanta é justamente a solução para a aparente confusão. *Deus sum, commutavero* performa o poder da divindade no nível do personagem de um jeito que o ator em seu nível humano não conseguiria fazer. Perceba-se que, nesse nível, é a propriedade da divindade que permite ao personagem-deus performar uma mudança genérica radical (de tragédia para comédia ou vice-versa) que, em seu nível, um humano não poderia fazer. Plauto brinca. É sua humanidade de autor-ator que permite modificar em um mesmo texto o gênero de maneira tão radical. É o que veremos nos versos 54–5, em que, novamente com o futuro do indicativo, constata que mudará, se a plateia quiser, a tragédia em comédia, *com os mesmos versos*.

Certamente o que mais interessa aqui é justamente o sintagma adverbial no ablativo. Os mesmos versos podem ser tragédia e comédia. Em um primeiro nível, a métrica do teatro antigo permitia uma certa identidade genérica. Até aí, nenhum grande problema, já que os tipos de verso principais da tragédia e da comédia grega e romana, no geral, coincidem de maneira bastante próxima: trímetros/senários jâmbicos e tetrâmetros/septenários trocaicos de estrutura muito próxima constituem a maior parte das peças das tradições teatrais existentes até então. O prólogo, obrigatoriamente em *diuerbium*, não difere essencialmente do início de uma tragédia em trímetros jâmbicos. No entanto, não se trata apenas dessa possibilidade. Trata-se, antes, justamente de *poder fazer* algo que normalmente não se pode. O poder aqui é verbalizado em um performativo bastante simples: *commutauero (...) isdem vorsibus*. A identidade genérica depende, então, de três fatores ao mesmo tempo, quais sejam: (i) a divindade do personagem (*deus sum*); (ii) a vontade da audiência (*si voltis*); e (iii) o poder de que é investido o enunciador do performativo futuro *commutauero (...) isdem vorsibus*. Todos os três, naturalmente, subordinados à capacidade demiúrgica de Plauto, escondido atrás do jogo metateatral. E, mais ainda, mudar de um a outro com os mesmos versos significa dominar um tipo de discurso não-aristotélico quanto ao pertencimento ao princípio de não-contradição. O que Mercúrio sugere é que a peça possa ser, ao mesmo tempo, comédia e tragédia, ou, ainda mais especificamente, que ela possa ser ao mesmo tempo a mesma e outra.<sup>5</sup>

E não é só isso. O fator (ii) volta imediatamente no verso seguinte (56): *utrum sit an non voltis?* A continuação vem justamente preencher a possibilidade da resposta do público com a única resposta possível, ou seja, Mercúrio age como se todos quisessem efetivamente que a performance dramática que então se passava se transformasse “magicamente” em comédia, pois enquanto ator representando o texto que o dramaturgo já havia deixado preparado, mas também enquanto deus, pretende saber o que se passa na cabeça de todos ali, ser onisciente. Plauto usará o mesmo recurso adiante na peça, e discutirei abaixo. Por enquanto, a passagem:

utrum sit an non voltis? sed ego stultior,  
quasi nesciam vos velle, qui divos siem.  
teneo quid animi vestri super hac re siet:  
faciam ut commixta sit: <sit> tragico[co]moedia.  
(vv. 56–9)

<sup>5</sup> Para desenvolvimentos dessa questão, cf. Cassin 2000 e Gonçalves 2015, onde discuto a questão da violação do princípio aristotélico da não-contradição na tradução praticada pelos primeiros autores da literatura latina.

A piada metateatral só é possível justamente pelo motivo que possibilita a piada; a discussão genérica se dá fundamentalmente pela presença divina, e o lapso fingido de Mercúrio torna-o uma figura afável, um deus que parece poder falhar, mas que não nega saber exatamente o que se passa na cabeça de cada membro da audiência (*animi vobis*). Essa mesma possibilidade gera a tensão genérica, que não passa de um fingimento sofisticado do dramaturgo, ainda mais sofisticado pela tirada final da passagem. O que realmente parece fazer mais diferença, na argumentação do “deus”, é justamente a conclusão do argumento com mais um performativo no futuro do indicativo: é o poder divino do personagem, possibilitado pelo poder dramático do autor, que possibilitam o *faciam ut commixta sit*: <sit> *tragicomoedia*.

Na sequência dá-se a justificativa para a classificação mista. Mercúrio explicita a expectativa de tipos de personagens que devem estar presentes a uma tragédia e a uma comédia:

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, tragico[co]moedia.  
(vv. 60–4)

Ora, *non par arbitror* é uma cláusula normativa sobre o decoro ou a apropriação genérica, já que em uma comédia não deveriam aparecer reis e deuses. No entanto, o preceito aristotélico não é eliminado, mas, antes, reformulado, pois a presença simultânea de um escravo permitiria a manutenção de parte do gênero, naquilo que Mercúrio *repete*, “tragico[co]moedia”. “*Quid igitur?*” aponta para a existência do problema de adequação genérica, mas “*quoniam*” responde imediatamente: já que há um escravo e um deus que se faz de escravo através da *illusio* e da *ludificatio* típicas do metateatro plautino (e que, como veremos, encarna o papel metateatralmente ao fingir dentro da peça que finge ser escravo através da autoconsciência e manipulação deliberada dos traços genérico-composicionais da comédia nova), sendo este último o mesmo que ora encarna o prólogo em seu papel ritualístico e retórico, nada mais natural que essa mesma entidade, encarnando os três níveis teatrais recém-delineados, possa usar o poder performativo e *criar* o que, no contexto de performance a que pertence a nova iteração teatral proposta por Plauto naquele instante para aquele público, a tragicomédia. A elevada sofisticação desse performativo exige da plateia a consciência da existência do gênero cômico, do gênero outro, o trágico, da possibilidade da subversão das amarras temático-composicionais dos mesmos gêneros e da firmeza poderosa do discurso retórico-sofístico plautino na boca do deus-escravo-prólogo.

A tirada seguinte também se aproveita da manipulação do poder teatral e do poder divino para criar ainda mais efeito-suspense através da tensão e da atribuição performativa de crenças à plateia antes de responder por ela com a informação que resolve a tensão: Júpiter ele-mesmo vai atuar nesta peça.

mirari nolim vos, quapropter Iuppiter  
nunc histriones curet; ne miremini:  
ipse hanc acturust Iuppiter comoediam.  
(vv. 86–8)

A fórmula *mirari nolim vos* substitui a atribuição de crença a partir da provável aparência da plateia que se vê em *contraxistis frontem* (52). Ao brincar sobre a reação que ele não gostaria que a audiência tivesse, ele faz com que ela tenha exatamente essa reação, já que, se algum membro da plateia ainda não havia percebido o interesse de Júpiter pelos membros da produção teatral fora de seus papéis (ele vai se interessar por uma personagem depois), não há mais como não perceber, e o suspense está criado. Se já se havia percebido, o efeito do suspense que existia só poderia aumentar, e a resposta imediata à proposição da tensão criada pelo suspense metateatral vem logo após, no poderoso verso 88: *ipse* aparece na primeira posição em uma bela estrutura de dois hipérbatos do tipo abVAB. “O próprio Júpiter está prestes a interpretar esta comédia”. Isto dito por Mercúrio-ator antecipa a estrutura e o gênero: outro ator interpreta outro deus, e a força da prescrição genérica da tragédia aumenta. Na boca de Mercúrio-*persona*, o anúncio é de seu próprio pai, mais poderoso que ele mesmo, que virá para punir os injustos, perseguir os que se comportarem mal fora da peça, e agir de maneira justa justamente após a discussão sobre justiça nos versos 33–7. De volta ao personagem-ator-prólogo, o efeito antecipado é o da ironia, já que este mesmo Júpiter vem para agir de forma injusta, segundo seu próprio prazer, para gerar aquele ser meio-homem-meio-deus que os próprios romanos veneravam, e que, portanto, transformará a injustiça possivelmente trágica (tangencialmente trágica nos discursos elevados de Alcmena, e.g., ou no destino impotente de Anfitrão) em comédia, pelo efeito final do relaxamento de todas as tensões, ou em tragicomédia, pelo efeito performativo sofisticado da performance autoconsciente iniciada por Mercúrio-prólogo.

Entretanto, após o anúncio bombástico da ilustre participação do pai dos homens e dos deuses na peça, a última palavra do verso 88 é justamente *comoediam*. Todo o esforço retórico utilizado na discussão anterior a respeito da escolha do gênero tragicômico parece tombar por terra, já que a utilização do sintagma *hanc comoediam* para designar a peça ora em encenação resolve a questão: não se trata mais de uma tragédia porque aí interpre-

tam deuses, nem de uma tragico[co]média porque aí interpretam deuses e escravos, mas simplesmente de uma comédia, porque é aí que o poder performativo pleno de manipulação das restrições genéricas se encontra mais facilmente disponível. É aí que a paródia, o jogo, o espetáculo pirotécnico do poder verbal jorram como que de uma fonte natural. A menção aparentemente subrepitícia da decisão genérica não anunciada desloca toda a discussão anterior para o plano sofisticado do metateatro.

Ainda assim, o espetáculo pirotécnico de Mercúrio não acaba, e a reação somática absolutamente provável da audiência (semblante admirado, riso, tensão nos cenhos franzidos, tudo pela possibilidade inesperada de uma aparição de Júpiter em uma comédia, e fora do prólogo), já prevista pelo dramaturgo, aparece veloz no próximo verso: *quid? admirati estis?* A continuação menciona a aparição de Júpiter em uma comédia no ano anterior e a aparição frequente em tragédias (89–93). Após o espetáculo metateatral retórico-sofístico antes mesmo do término dos cem primeiros versos da peça, Mercúrio desacelera e altera o modo da manipulação dos poderes do teatro para o modo narrativo, que será bastante útil nesta peça: uma exposição do argumento será possivelmente necessária justamente em virtude de a peça lidar com tema mitológico, e a transição do ritual festivo de conjuração do deus do teatro em seu mundo teatral passa para o modo convencional de exposição do argumento e seus antecedentes em apenas três versos, que terminam com o já repetidamente utilizado performativo no futuro do indicativo:

hanc fabulam, inquam, hic Iuppiter hodie ipse aget,  
et ego una cum illo. nunc <vos> animum advortite,  
dum huius argumentum eloquar comoediae.  
(vv. 94–6)

Com esta retomada da informação acerca da presença de Júpiter e da permanência de Mercúrio após o término do prólogo, o deus-prólogo anuncia o término de uma etapa e a entrada na exposição do *argumentum*, dito *huius comoediae*, o que reafirma a decisão genérica do verso 88 e encerra de vez a discussão.

O relato do *argumentum* que se inicia no verso 97 já nos apresenta um modo interessante de colocar em prática a performatividade dramática. As convenções estabelecidas pela prática teatral da Comédia Nova não deixavam de ambientar as peças em cidades gregas, com temas gregos, personagens gregos, já que adaptadas/transcritas de modelos gregos, de modo aberto e declarado, em performativos do tipo *Plautus vortit barbare*. Ora, nada melhor para criar o mundo teatral do que um enunciado per-

formativo disfarçado de constativo<sup>6</sup>: *haec urbs est Thebae* (97). A declaração, aparentemente constativa, simples, ingênua, possivelmente acompanhada por um gesto que acompanha o dêitico, na verdade, instaura o mundo teatral. O início do argumento é também o início do contrato dramático. O verbo mais comum em sua forma mais aparentemente trivial performa, via o constativo mais óbvio, a mudança do registro do mundo. O mundo agora é o mundo do teatro, após toda a discussão sofisticada e retórica. O mundo é Tebas. Aponta-se para a casa de Anfitrião, e ele mora lá (*in illisce habitat aedibus Amphitruo*, 97–8). A descrição, aqui, é criação. O constativo é performativo. O *sea-change* de Austin se dá fora do mundo de padres que casam e de juízes que condenam.

Contudo, no meio do argumento, Mercúrio não deixa de utilizar sua função de deus prologuista para lembrar a todos que, ainda que Alcmena esteja grávida de Anfitrião, crê que todos saibam como é o caráter de Júpiter, ao mesmo tempo acima de juízos e possibilidades humanas normais, e ao mesmo tempo um excelente amante de tudo aquilo que lhe apraz. O movimento é mais uma vez duplo: o efeito mais trivial é de lembrar que Júpiter é uma divindade, e, a propósito, a maior de todas, e que, portanto, está acima de todas as leis e proibições humanas, mas, também, em segunda instância, antecipando o argumento ainda não declarado e a ação dramática não realizada, Mercúrio bajula a audiência e, por conseguinte, Anfitrião, que se verá feliz de compartilhar do que é seu com o deus (cf. 1124–5). O papel retórico de Mercúrio continua a ser o de quem precisa *defender* alguma outra pessoa através de representá-la discursivamente. Mais uma vez, suspense. Mais uma vez, construção da comédia através da preparação da possibilidade de que Júpiter seja apreciado como personagem cômico, e não visto como força contra a qual não se pode lutar e para a qual se deve doar tudo o que se tem. Mais uma vez, a possibilidade da comédia reside na capacidade retórica de Mercúrio. Os versos 104–6 performam essa ressalva antes de o argumento abordar a descrição do ponto mais problemático, gerador do enredo: Júpiter começou a amar Alcmena secretamente e a fez grávida (106–9).

Nesse ponto, a bizarrice proposta pela gravidez dupla de Alcmena já pode nem ser tão estranha a ponto de incomodar a audiência, e Mercúrio explica nos versos seguintes que Júpiter deita-se com Alcmena naquele instante e que, por isso, esta noite foi feita mais longa (o uso dêitico de *eam noctem* assinala a entrada definitiva no mundo da performance). O mais importante, contudo, é que, a partir desse ponto no argumento, será necessário mais uma vez misturar o mundo criado performativamente com o mundo real: a au-

<sup>6</sup> Cf. proposta de categorização de Austin 1962.

diência precisa entender o engano, e, para isso, Mercúrio precisa primeiro *afirmar* que Júpiter *assimulavit se, quasi Amphitruo siet* (115). *Quasi*, o *como se* tão importante para o tipo de efeito performativo teatral amplo utilizado por Plauto (a expressão “*assimulavit se, quasi siet Amphitruo*”, “disfarçou-se como se fosse Anfritião”, substitui uma estrutura do tipo *assumulavit se esse Amphitruonem* (“fingiu que era Anfritião”). A simulação mágica que dá início a toda a trama do duplo aqui dá também bastante trabalho em termos práticos teatrais, de modo que, logo nos dois versos seguintes (116–7), Mercúrio precisará explicar que é deus vestindo-se (*ornatum*) como escravo (ou seja, portando o figurino que o indentificaria com o personagem-tipo do escravo, ou *servili schema*). Aqui temos a comprovação de que o ator que interpreta o prólogo causa variação considerável na codificação da *palliata* ao subir ao palco com figurino de escravo, discurso de deus que vai seguir na peça e *persona* de prólogo. O espetáculo de variação do código contribui para a possibilidade da tensão na variação da própria estrutura genérica da peça, que se performa ao longo da representação, assim como a “identidade” de Mercúrio.

Os dois versos seguintes se apresentam, novamente, como um enunciado performativo no futuro do indicativo:

veterem atque antiquam rem novam ad vos proferam,  
propterea ornatus in novom innessi modum.  
(vv. 118–9)

O que Plauto se propõe a fazer é recontar (ou recriar performativamente) uma peça de assunto antigo (*rem veterem atque antiquam*) como uma nova, o que explica (*propterea*) o novo tipo de *ornatus* que ele, o deus Mercúrio, veste. Ou seja, a metáfora clara é que o assunto mítico (e, portanto, mais adequado para a tragédia) deveria vir vestido com o papel e o figurino tradicionais, mas, na verdade, o que aparece diante da audiência é um ator em uma comédia (apesar das possibilidades de tragédia e tragico[co]média) interpretando um deus (esperado em tragédias) que interpreta um papel de escravo. O *novom modum* do *ornatum* (perceba-se que o deus deveria estar vestido de deus vestido de escravo) representa do ponto de vista da performance tudo o que Mercúrio está tentando construir no nível do discurso, a mando de seu pai e de Plauto.

Mercúrio continua: no verso 120 ele reafirma categoricamente que quem está ali dentro é seu pai Júpiter. Mas, ainda mais interessante, no 121, constata que *in Amphitruonis vortit sese imaginem*. Em outras ocasiões, como em *Asin.* 11 e *Trin.* 19, Plauto usa o verbo *vortere* no sentido específico de traduzir adaptando à sua maneira os modelos gregos. O mesmo verbo é utilizado para a transcrição do novo gênero e das novas peças e também,

aqui, para a criação de uma nova imagem por Júpiter, à medida em que, investido do poder divino, altera sua forma quando bem entende (é o que “ita vorsipellem se facit quando lubet”, no verso seguinte, quer dizer). Para si, toma (*sumpsi*) a *imagem* de Sósia, o escravo (124). Todas as explicações servem também para que a audiência não seja violentada quanto a suas expectativas de realismo: para que o plano funcione, ninguém dentro da casa de Anfitrião pode saber o que está acontecendo.

A discussão imediatamente seguinte, mais uma vez, é metateatral, e, desta vez, mais uma vez didática: os versos 143 em diante explicitam quais elementos de figurino (as *pinnulas* no pé de Mercúrio e o *torulus aureus* no chapéu de Júpiter) serão exclusivos dos duplos e que não estarão em Anfitrião e Sósia. Mais uma vez, os níveis da representação e do representado precisam entrar em colapso para que uma estrutura de performance tão sofisticada para a época possa surtir todos os seus efeitos performativos. O contrato precisa ir ainda mais longe, e Mercúrio precisa constatar performativamente que a magia do teatro não permitirá que nenhum dos outros personagens vejam esses sinais (146–7). O que não precisaria ser dito é colocado em pratos limpos na ocasião adequada do prólogo para que todos possam compreender e apreciar a ilusão criada e negociada passo a passo por Mercúrio e Plauto neste prólogo, que termina com o anúncio da chegada de Sósia (anúncio constativo-performativo no verso 148, muito provavelmente acompanhado da entrada convencional do outro ator no palco que, devido à extensão e estrutura improvisada, precisa da ilusão para que acreditemos na incrível cena de engano e ilusão que seguirá no início do ato 1).

### UM SÓSIA DIANTE DE SI MESMO

Toda a pirotecnia metateatral do prólogo dá lugar um longo *canticum* polimétrico (153–262) seguido de um *canticum* monométrico (263–462) em que temos o primeiro par de duplos juntos em cena durante exatos 345 versos, longo trecho que se organiza de maneira bastante interessante: um monólogo inicial de Sósia (assistido por Mercúrio, que faz pequenos apartes), anúncio das intenções de ambas as partes, um pré-diálogo, em que os dois personagens conversam em apartes por um longo tempo, e o diálogo propriamente dito (quando começa o *canticum* monométrico em septenários trocaicos), em que Mercúrio age com violência discursiva e física para tomar a identidade de Sósia, que finalmente sai de cena, tendo sido impedido de entrar em sua casa e cumprir as ordens de Anfitrião. O que interessa nesta análise é o modo como esta longa cena se constrói também

em uma sucessão de ensaios metateatrais e anúncios declarativos de intenções e ações (sempre no futuro do indicativo já diversas vezes utilizado por Mercúrio no prólogo), além da representação do embate entre comédia e tragédia (cf. Moore 1998,116 ss.).

Inicialmente, após alguma auto-glorificação e reclamação da condição de escravo convencionais para os *serui callidi* (153–175), o primeiro aparte de Mercúrio faz uso da cisão metateatral já explorada no prólogo, chamando atenção para sua obrigação de impersonar um papel:

MERC. Satiust me queri illo modo servitutum:  
 hodie qui fuerim liber,  
 eum nunc potivit pater servitutis,  
 hic qui verna natus est queritur.  
 (vv. 176–9)

O que interessa é a aparente necessidade da iteração e da repetição da construção explícita da identidade, ou seja, da instituição da *persona*: como quase todas as peças da *paliatta*, só pode haver um *seruus callidus*, e Mercúrio enfrentará Sósia para destituir-lhe do papel. O efeito aqui é no mínimo duplo: ao mesmo tempo em que Mercúrio-personagem gera o efeito-humor, Mercúrio-ator-diretor da peça dentro da peça precisa relembrar constantemente à plateia que a farsa se dá no nível da luta pela posição de *seruus*. Veremos que é especialmente pela iteração que se constrói esse caráter didático e metateatral da criação performativa do duplo na peça.

Um efeito similar ocorre nos usos performativos do que se poderia chamar de “ensaio” metateatral em Plauto, como o jogo com os futuros imperfectivos e perfectivos destacados abaixo:

ea nunc *meditabor* quo modo illi *dicam*, cum illo *advenero*.  
 si *dixero* mendacium, solens meo more *fecero*.  
 nam cum pugnabant maxume, ego tum fugiebam maxume;  
 verum quasi adfuerim tamen *simulabo* atque audita *eloquar*.  
 sed quo modo et verbis quibus me deceat fabularier,  
 prius ipse mecum etiam volo hic meditari. sic hoc *proloquar*.  
 (vv. 197–202)

Sósia introduz seu relato fictício da batalha (afinal, ele não esteve presente, cf. v. 199) com todos os performativos que parecem exercer as mesmas duas funções discutidas acima: o efeito cômico óbvio da necessidade de um escravo inventar e ensaiar um discurso elevado e paródico sobre a guerra é justificado pela declaração de sua covardia, mas ao mesmo tempo o efeito performado é didático-metateatral, já que a narrativa é *fin-gida* e floreada, e a audiência é devidamente informada.

Além disso, o papel do *quasi* é mais uma vez fundamental (cf. v. 57, discutido acima), já que Sósia diz que fingirá (*simulabo*) como se tivesse estado lá. O *quasi* introduz o mundo da ficção em Plauto de maneiras interessantes, como no caso da fábula inventada por Antifonte em *Stichus* (539ss).<sup>7</sup> A iteração performativa da introdução explícita da fábula de Sósia dá lugar, então, ao famoso monólogo narrativo, que se estende até o verso 261, com vivacidade plástica na narrativa e tiradas curiosas, como 254, em que reforça a sua memória vívida da duração do dia da batalha em razão de não ter jantado naquele dia.

Ao final da narrativa, a interação inicial é uma preparação ao diálogo efetivo. Plauto leva a tensão cômica ao máximo, pois de 263 a 341 a interação se dá através de apartes que abusam da metateatralidade. Para possibilitar uma cena tão sofisticada, Plauto coloca nas falas iniciais uma série de performativos futuros que descrevem tudo o que os dois personagens estão efetivamente fazendo em cena. O efeito não é apenas didático; os futuros antecipam, aumentam a tensão cômica para que ela só se resolva no verso 341 na interpelação efetiva de Mercúrio a Sósia, e, de certo modo, se aproveitam da necessidade de explicar a ação tão inesperada (o duplo prestes a privar o seu modelo do nome, da identidade, da existência, o que representa, na prática da *palliata*, privá-lo da *persona* de *seruus*) para pôr em questão e em relevo o estatuto da nova “imagem” (*imago*, 265) do deus. A iteração dos performativos futuros é responsável, assim, por criar o efeito mágico do travestimento sobrenatural do deus:

MERC. Attat, illic huc iturust. ibo ego illi obviam,  
neque ego huc hominem hodie ad aedis has sinam umquam accedere;  
quando imago est huius in me, certum est hominem eludere.  
et enim vero quoniam formam cepi huius in med et statum,  
deceat et facta moresque huius habere me similes item.  
itaque me malum esse oportet, callidum, astutum admodum  
atque hunc, telo suo sibi, malitia a foribus pellere.  
sed quid illuc est? caelum aspectat. observabo quam rem agat.  
(vv. 263–70)

Mas para além da performatividade que garante a existência do duplo, o ato de colocar em relevo a sua nova imagem é, para Mercúrio, também, justificativa ética cômica para que, mesmo sendo deus, cometa atos baixos, a *iniustitia* já discutida acima. Da mesma forma que justificou as ações de Júpiter, aqui Mercúrio declara que *convém* a ele adotar também

<sup>7</sup> *Fuit olim, quasi ego sum, senex (...)*. Antifonte propõe-se a *apologum agere*: ele interpreta uma história bizarramente cômica e metateatral, em que constrói um duplo de si mesmo visando enganar os genros, mas só consegue se afundar ainda mais em sua incapacidade retórica ridícula.

*facta moresque* de Sósia, ou seja, agir de maneira cômica e baixa, e essa justificativa é retórico-sofística: *quando, quoniam* (uma vez que, já que) ele adotou a forma, deduz-se que *decet* (convém) agir como o escravo, e a conclusão do “sofisma” é que *itaque* (assim, portanto) *oportet* ser mau, astuto, *callidus*, e usar sua mesma arma, *malitia*, para mantê-lo afastado da porta. Ora, parece-nos mais uma vez que Mercúrio *precisa* dessas artimanhas retóricas para justificar a todo instante não apenas o que faz ali, mas *por que* faz o que faz do modo que faz, a fim de que a plateia não precise se preocupar com o caráter moralmente dúbio das ações dos deuses no argumento. O que interessa é a diversão proporcionada pelo jogo de espelhos criado e iterado a cada performativo de cada personagem.

O pré-diálogo de apartes constrói um alto grau de tensão, pois, enquanto Mercúrio finge não saber quem se aproxima, faz diversos tipos de ameaças físicas cômicas, todas “respondidas” por Sósia em um modo discursivo elaborado, fundamentado na necessidade da suspensão de crenças realistas via convenção teatral: Sósia responde com piadas e tiradas sagazes, muitas vezes baseadas em sua covardia. Quando o episódio se encerra com a interpelação de Mercúrio no verso 341 “*Quo ambulas tu, qui Volcanum in cornu conclusum geris?*”, mencionando a característica lanterna que o escravo portava na “noite longa”, a resposta de Sósia joga com o fato de que ele ouviu os apartes de Mercúrio, em uma aparente quebra do contrato convencional: “*Quid id exquiris tu, qui pugnīs os exossas hominibus?*” (342).

O diálogo que se inicia apresenta características bastante singulares no que concerne às questões aqui levantadas. De início, já vemos antecipada a questão fundamental desse momento poderoso da construção logológica<sup>8</sup> plautina, a (des)construção da identidade. O jogo sofisticado é construído da seguinte maneira: Mercúrio, um deus, e, por conseguinte, mais forte tanto física quanto discursivamente, é capaz de roubar a identidade de Sósia não apenas através da transformação sobrenatural já operada e descrita pelo personagem, mas, principalmente, através do poder do discurso. O movimento é importante e demanda avaliação próxima.

Assim, num primeiro momento, após as primeiras falas mais ousadas de Sósia, como o verso 342 já citado e *mentire nunc* (“agora estás mentindo”) como resposta-chiste à ambiguidade da fala de Mercúrio *verbero* (“[te] espanco” ou “digno de pancada”, ambos no verso 344, o deus exhibe seu poder performativo baseado no poder divino do discurso e da violência: “*At iam faciam ut verum dicas dicere*” (345). Mais uma vez, o futuro do indicativo da parte do deus equivale a um performativo com um efeito mais concreto

<sup>8</sup> Para uma conceituação e discussão de uma “teoria da linguagem” com base na noção de logologia, cf. Cassin 1995, *première partie*, especialmente 115–7.

do que apenas o de ameaça. Na verdade, o deus *pode* fazer isso e sabe que vai fazer, pois, além de deter o poder divino, detém o poder da performance teatral e sofística. Trata-se praticamente de um exórdio epidítico, em que o orador anuncia sua intenção em plena consciência de sua capacidade de performar os atos anunciados (no caso do orador, porque já planejou o discurso antes, mas, no caso do deus, simplesmente porque *pode* e *quer*).

O que se segue, então, é a demonstração epidítica anti-aristotélica da impossibilidade da equivalência “Sósia = Sósia’”. Através de pancadas, ameaças e, principalmente, do discurso, Mercúrio passeia com Sósia pela vereda cômica do convencimento da inexistência da equivalência entre si e si mesmo. A análise do efeito sofístico aqui pode parecer exagerada, mas, via uma leitura atenta da passagem, é possível perceber que o efeito-riso é decorrente da suspensão principalmente da manutenção do convencimento apenas através da soberania insuperável da divindade, o que poderia gerar o efeito trágico da inexorabilidade dos intentos dos deuses/fados (em qualquer uma de suas versões). Antes, o que vai acontecer é duplamente cômico pelo simples fato de que sabemos, diferentemente de Sósia, que ele não deixou de ser ele mesmo, e que afinal, como se trata de uma comédia, a suspensão da seriedade permite que a violência filosófica mais profunda que ele sofre, a de deixar de *ser*, não passe de um truque de prestidigitação sofística: como Mercúrio é deus e sabe de tudo que se passa, muito mais eficiente do que as pancadas e as ameaças físicas é justamente o discurso que narra tudo que Sósia é, fez e deixou de fazer (inclusive o que só ele sabia ter feito, ou seja, fugir dos combates e ficar escondido em companhia do vinho).

Não deixa de ser bastante cômico, também, que Sósia precise ser convencido primeiro por uma sucessão de pancadas e perguntas, às quais responde muitas vezes com humildade e entrega disfarçadas, já que não está plenamente convencido:

MERC. Tun te audes Sosiam esse dicere,  
 qui ego sum? [Sos.] Perii. [M.] Parum etiam, praeut futurum est, praedicas.  
 quouis nunc es? [S.] Tuos, nam pugnus usu fecisti tuom.  
 pro fidem, Thebani cives. [M.] Etiam clamas, carnifex?  
 loquere, quid venisti? [S.] Vt esset quem tu pugnus caederes.  
 [M.] Cuius es? [S.] Amphitruonis, inquam, Sosia. [M.] Ergo istoc magis,  
 quia vaniloquo’s, vapulabis: ego sum, non tu, Sosia.  
 [S.] Ita di faciant, ut tu potius sis atque ego te ut verberem.  
 [M.] Etiam muttis? [S.] Iam tacebo. [M.] Quis tibi erust? [S.] Quem tu voles.  
 [M.] Quid igitur? qui nunc vocare? [S.] Nemo nisi quem iusseris.  
 [M.] Amphitruonis te esse aiebas Sosiam. [S.] Peccaveram,  
 nam Amphitruonis +socium ne me esse volui dicere.  
 [M.] Scibam equidem nullum esse nobis nisi me servom Sosiam.  
 fugit te ratio. [S.] Vtinam istuc pugnus fecissent tui.  
 (vv. 373–86)

A prova da eficácia do discurso de Mercúrio é justamente o ceticismo nas respostas de Sósia: (i) M: de quem és? S: teu, já que fizeste uso de teus punhos; (ii) M: a que vieste? S: para que tivesses alguém para destruir com os punhos; (iii) M: quem é teu senhor? S: quem quiseres; (iv) M: como te chamas agora? S: ninguém, a não ser quem quiseres. As respostas são calculadas para evitar mais pancadas, naturalmente, e geram bem o efeito cômico esperado, mas elas são pontuadas de passagens irônicas como os desejos expressos em (i) “Ita di faciant, ut tu potius sis atque ego te ut verberem” (380) e (ii) “Vtinam istuc pugni fecissent tui” (o *nonsense* do desejo de que os punhos do outro é que ficassem loucos – *istuc = fugire ratio* – parece indicar que Sósia ainda não foi completamente convencido).

É por causa dessa desconfiança de Sósia que, após uma tentativa hilária de trégua completamente malsucedida, o escravo inicia a série de enunciados constativos sobre a guerra. Em 401, ele afirma ter ido à guerra com Anfitrião. Assim, sua memória e seu discurso sobre os fatos vividos por ele seriam prova suficiente para que ele mesmo se convencesse de que não poderia deixar de ser. É a partir daí que a capacidade demiúrgico-sofística de Mercúrio entra em jogo: como ele é um deus e como sabe de tudo, ele então usa o conhecimento e as crenças sobre a realidade do próprio Sósia para transformar seu interior e destituí-lo momentaneamente de seu próprio eu. Numa primeira série de perguntas sobre sua própria existência, Sósia parece estar absolutamente convencido, ainda que o próprio fato de lançar-se a questionamentos filosóficos desse tipo demonstre que ele começa o caminho para o desconhecimento completo de si:

- Sos. Certe edepol tu me alienabis numquam quin noster siem;  
nec nobis praeter med alius quisquam est servos Sosia.  
[qui cum Amphitruone hinc una ieram in exercitum.]
- MERC. Hic homo sanus non est. [S.] Quod mihi praedicas vitium, id tibi est.  
quid, malum, non sum ego servos Amphitruonis Sosia?  
nonne hac noctu nostra navis <huc> ex portu Persico  
venit, quae me advexit? nonne me huc erus misit meus?  
nonne ego nunc sto ante aedes nostras? non mi est lanterna in manu?  
non loquor, non vigilo? nonne hic homo modo me pugnis contudit?  
fecit hercle, nam etiam misero nunc <mihi> malae dolent.  
quid igitur ego dubito, aut cur non intro eo in nostram domum?  
(vv. 399–409)

Note-se o aprofundamento no questionamento: da memória e identidade (não sou há tempos o escravo de Anfitrião? não voltei ontem do porto? meu senhor não me enviou?), as perguntas passam ao sistema de crenças e à percepção do momento (não estou aqui agora? não estou segurando esta lanterna? não estou falando? não estou acordado? não acabei de apanhar?).

Após a série inicial, o verso 409 reforça a descrença de Sósia e a decisão de entrar em casa, apesar de ter apanhado tanto e de começar a desmornar sua consciência. Cômico, justamente pelo contraponto: como passar finalmente pela criatura que clama ser ele mesmo (já quase o convencendo disso) e que é tão superior, discursiva e fisicamente?

Por isso Mercúrio inicia a nova etapa de seu processo de convencimento, através da narrativa dos eventos vivenciados por Sósia como se ele mesmo os tivesse vivenciado, já que a violência aparentemente não é tão eficaz. E é justamente esse o ponto que aparentemente convencerá Sósia. Dos versos 414 em diante, Mercúrio narra esses eventos e responde a perguntas do ainda desconfiado Sósia. Mas o discurso é mais forte. Um aparte de Sósia é significativo:

SOS. Egomet mihi non credo, cum illaec autumare illum audio;  
hic quidem certe quae illic sunt res gestae memorat memoriter.  
(vv. 416–7)

Mercúrio *memorat memoriter* as *res gestae*, e Sósia passa a declarar já não crer em si mesmo. O edifício de si balança. Após várias perguntas e respostas com detalhes bastante privados sobre a participação de Sósia no combate, Mercúrio evidencia o papel que interpreta: o de sofista:

MERC. Quid nunc? vincon argumentis, te non esse Sosiam?  
SOS. Tu negas med esse? [M.] Quid ego ni negem, qui egomet siem?  
SOS. Per Iovem iuro med esse neque me falsum dicere.  
MERC. At ego per Mercurium iuro, tibi Iovem non credere;  
nam iniurato scio plus credet mihi quam iurato tibi.  
SOS. Quis ego sum saltem, si non sum Sosia? te interrogo.  
MERC. Vbi ego Sosia nolim esse, tu esto sane Sosia;  
nunc, quando ego sum, vapulabis, ni hinc abis, ignobilis.  
(vv. 433–40)

Está aí a passagem mais reveladora da performance epidítico-logológica de Mercúrio: ao destituir-se de seu eu, ele mantém seus poderes para esvaziar o eu do outro que ele agora é. Contra o poder daquele que se investe de seu próprio sujeito Sósia nada tem a fazer, pois ele aderiu à decisão do sentido, como Aristóteles no livro Gama da *Metafísica*.<sup>9</sup> Não é possível ao mesmo tempo que algo seja e não seja igual a si mesmo. No entanto, Mercúrio não funciona no registro do princípio da não-contradição, pois ele flutua ao redor, utilizando-se justamente da incapacidade de Sósia de perceber a mera possibilidade de ser e não ser que o outro diante de si utiliza. Aí está

<sup>9</sup> Cf. discussão na introdução de Cassin & Narcy 2000.

todo o fundamento do duplo de Plauto: Mercúrio e Júpiter podem ser auto-criações teatrais agindo em nome do poder divino e performativo, e abusam dessa característica para ganhar o jogo metateatral entre tragédia e comédia.

Sósia, contudo, é comicamente teimoso: reconhece a semelhança absurda entre ele e o outro diante de si (441–6), mas quando pensa em si mesmo, sabe que é o si mesmo que sempre foi: “sed quom cogito, equidem certo idem sum qui semper fui” (447). Naturalmente, a questão teatral que explica essa possibilidade é justamente o fato de que, ainda que ele esteja destituído de sua *persona*, de seu papel como *seruus callidus*, resta ainda o ator sem *persona*, cindido, mas ainda capaz de pensar, e, portanto, ente. Desnecessário antecipar anacronicamente o *cogito* cartesiano, ainda que a fórmula dedutiva seja exatamente a mesma.<sup>10</sup> *Sane sapio et sentio*, no verso seguinte, é tão forte quanto o *cogito* de Sósia. Ainda assim, confrontado com o absoluto desconhecido, Sósia, criação cômica espetacular, decide-se uma segunda vez a entrar na casa diante de si. Sósia continua a usar pronomes e verbos na primeira pessoa, e pergunta se não poderá então nem contar à *sua senhora* o que aconteceu. O *Witz* do deus não tem fim: à tua, claro, mas à minha, que está ali dentro, não deixo (452–3).

Mais uma rodada: Sósia ora aos deuses imortais por sua *fidem*, sem saber que está diante de um deles, incapaz de responder a qualquer oração, pois é fiel somente ao próprio pai, o que mais uma vez gera forte ironia. O *seruus* destituído e lança-se a uma nova série de perguntas filosóficas, mas já incerto de si, perdido e dando sinais verbais de que perdeu a luta pela *persona*. Mercúrio venceu e Sósia partirá ao porto em busca de seu senhor:

Sos. Abeo potius. di immortales, obsecro vostram fidem,  
 ubi ego perii? ubi immutatus sum? ubi ego formam peridi?  
 an egomet me illic reliqui, si forte oblitus fui?  
 nam hic quidem omnem imaginem meam, quae antehac fuerat, possidet.  
 vivo fit quod numquam quisquam mortuo faciet mihi.  
 ibo ad portum atque haec uti sunt facta ero dicam meo;  
 nisi etiam is quoque me ignorabit: quod ille faxit Iuppiter,  
 ut ego hodie raso capite calvos capiam pilleum.  
 (vv. 455–62)

A nova série de perguntas evidencia mais claramente a perda da *persona*: (i) onde foi que morri? (ii) onde foi que fui transformado? (iii) onde foi que perdi minha forma? (iv) acaso me esqueci de mim alhures? A morte a que se refere o ator é claramente a morte teatral. Mercúrio vence o jogo e finalmente convence Sósia de que ele não mais possui um papel na peça.

<sup>10</sup> Cf. a esse respeito García-Hernández 1997. O autor visa demonstrar que o sistema filosófico cartesiano deriva fundamentalmente da peça de Plauto.

Naturalmente, Plauto é comediógrafo, e não filósofo, e não deixa de terminar a cena de profunda discussão de identidade e alteridade com um toque irônico e sagaz de Sósia: se, ao encontrar-se com seu senhor, ele o ignorar (460ss.), duas coisas decorrem: (i) ele já não será mais Sósia, mas, sendo algo, já que pensa, existirá, e, portanto, naturalmente, será *livre*, pois seu único senhor não mais o reconhece.

Finalmente encerra-se a cena 1.1, e em 1.2 temos o início do segundo arco<sup>11</sup> da peça, com um longo monólogo de Mercúrio em senários jâmbicos, cheio do comportamento típico do detentor do discurso performativo: o deus nos conta o que acontecerá com Sósia e Anfitrião quando se encontrarem, e anuncia sua intenção de encher aos dois e à família toda de “erro” e “loucura” (“*erroris ambo ego illos et demientiae / complebo*”, 470-1), explica à audiência que Alcmena está para dar à luz gêmeos, um filho de Anfitrião que nascerá nos dez meses lunares regulares e um de Júpiter que nascerá aos sete meses, além de garantir (pela manutenção da possibilidade do cômico, mais uma vez) que a honra de Alcmena será preservada por Júpiter, já que não parece justo (*non par videtur*, 494) deixar cair sua culpa e seu delito sobre os mortais. O efeito de ironia gerado é grande, tanto pela expectativa da solução autoritária de *Iuppiter ex machina*, com a qual Anfitrião e toda a tradição de anfitriões posteriores terá que lidar, quanto pelo modo como acabamos de ver Mercúrio agir perante a Sósia.

## OS SEMI-PRÓLOGOS DIVINOS RESTANTES

No início do terceiro arco temos também um monólogo metateatral de Júpiter de enorme importância. Júpiter dirige-se à plateia em sua persona divina, em um discurso pirotécnico que abusa das possibilidades metateatrais ao mesmo tempo em que didatiza a sua função no enredo:

IUPPITER Ego sum ille Amphitruo, cui est servos Sosia,  
idem Mercurius qui fit, quando commodumst,  
in superiore qui habito cenaculo,  
qui interdum fio Iuppiter, quando lubet;  
huc autem quom extemplo adventum adporto, ilico

<sup>11</sup> Utilizo a terminologia de Marshall (2006), que define a estrutura métrica das peças de Plauto através da noção de arco, ou seja, uma sequência de *diuerbium*, *canticum* polimétrico e *canticum* monométrico. Segundo sua análise, ao invés da divisão em atos, posterior e artificial na *palliata*, as peças se dividem em vários arcos de estrutura semelhante, gerando um efeito de previsibilidade e possibilitando a utilização funcional da métrica. Moore (2012) propõe um sistema parecido, mas sem utilizar a mesma noção de Marshall, a qual ele substitui por sequências A, B, C.

Amphitruo fio et vestitum immuto meum.  
 nunc huc honoris vestri venio gratia,  
 ne hanc incohatam transigam comoediam;  
 simul Alcumenae, quam vir insontem probri  
 Amphitruo accusat, veni ut auxilium feram:  
 nam mea sit culpa, quod egomet contraxerim,  
 si id Alcumenae innocenti expetat.  
 nunc Amphitruonem memet, ut occepi semel,  
 esse adsimulabo, atque in horum familiam  
 frustrationem hodie iniciam maxumam;  
 post igitur demum faciam res fiat palam  
 atque Alcumenae in tempore auxilium feram  
 faciamque ut uno fetu et quod gravida est viro  
 et me quod gravidast pariat sine doloribus.  
 (vv. 861–79)

A primeira questão relevante é a da identidade: Júpiter declara ser *aquele Anfitrião* que se torna Júpiter quando apraz, mas que, quando desce até ali, muda a roupagem (*vestitum*) e imediatamente se transforma em Anfitrião. Uma segunda questão relevante é a segunda menção ao estatuto genérico da peça, juntamente com uma justificativa para sua segunda vinda (afinal, após ter passado a noite longa com Alcmena e a ter deixado, em princípio, satisfeito, não precisaria voltar): ele volta, então, para não deixar a comédia terminar precocemente (*incohatam*), para não deixar que Alcmena seja acusada injustamente e para que não sofra (869–72), mas seu papel, na verdade, é o que anuncia logo após: “assimulabo Amphitruonem memet esse et iniciam frustrationem maxumam in horum familiam”. Ora, trata-se de um discurso muito sofisticado: a primeira etapa discute o estatuto da *persona*, a segunda, do estatuto da peça, a terceira discute a motivação (falsa) de cuidar de Alcmena, que possibilita a atuação como *architectus doli*, introduzindo *frustrationem maxumam* no enredo (quarta etapa), terminando em uma quinta etapa, em que antecipa a resolução em um final feliz, quando ele mesmo vai resolver toda a situação e conceder um parto sem dor a Alcmena. O estatuto epidítico de quase-prólogo permite a utilização autoconsciente de verbos de intenção performativos e da manipulação de suas intenções como *deus amator* (que volta a se encontrar com Alcmena por interesse sexual não-declarado), como *architectus doli* (que anuncia artimanhas que colocam em movimento o enredo para evitar que a peça se encerre antes do tempo), como prólogo, antecipando o final feliz e o reconhecimento/*anagnorisis*: “demum faciam res fiat palam”) na posição de *deus ex machina* (ainda não anunciada).

Assim como no monólogo anterior, no início do arco 4 vemos a reversão de Júpiter acompanhada de confissões em um monólogo espetacular pelas demonstrações de controle do poder completo sobre a peça:

iam hisce ambo, et servos et era, frustra sunt duo,  
 qui me Amphitruonem rentur esse: errant probe.  
 nunc tu divine huc fac adsis Sosia  
 (audis quae dico, tam etsi praesens non ades),  
 fac Amphitruonem advenientem ab aedibus  
 ut abigas; quovis pacto fac commentus sis.  
 volo deludi illunc, dum cum hac usuraria  
 uxore nunc mihi morigero. haec curata sint  
 fac sis, proinde adeo ut velle med intellegis,  
 atque ut ministres mihi, mihi cum sacrificem.  
 (vv. 974–83)

Como Júpiter já garantiu para si a benevolência da plateia, ele pode: (i) confessar diante de todos que o escravo e a senhora erram em suas crenças; (ii) ordenar Mercúrio que aja da forma que for necessária para manter Anfitrião afastado; e (iii) declarar que vai cuidar de se agradar (*morigero*) ao *fazer sacrifício para si mesmo*. Tudo isso ainda vem junto com uma das passagens mais interessantes da peça: os versos 976–7 apresentam uma interpelação de um personagem-deus em cena a um personagem-deus fora de cena. Ao final do monólogo, Júpiter sai ao mesmo tempo em que Mercúrio entra. Assim, o que está em questão é a capacidade metateatral de comunicação telepática divina (trata-se do *divine Sosia*, que Júpiter sabe que está ouvindo, ainda que não esteja presente – “tam etsi praesens non ades”). Ora, naturalmente o ator-Mercúrio-Sósia prepara-se para entrar logo após a deixa, como qualquer outro ator. A questão não é essa, mas sim a escolha do modo imperativo autoconsciente da capacidade divina de Júpiter, que apresenta-se, na verdade, como sofisticação pirotécnica possibilitada pela autoconsciência metateatral de Júpiter e Mercúrio. A piada consolida-se com a vinda imediata de Mercúrio em mais uma interpretação metateatral e espetacular, desta vez na função teatral de *seruus currens*, em um *canticum* anapéstico:

Concedite atque abscedite omnes, de via decedite,  
 nec quisquam tam audax fuat homo, qui obviam obsistat mihi.  
 nam mihi quidem hercle qui minus liceat deo minitarier  
 populo, ni decedat mihi, quam servolo in comoediis?  
 (vv. 984–7)

pater vocat me, eum sequor, eius dicto imperio sum audiens;  
 ut filium bonum patri esse oportet, itidem ego sum patri.  
 amanti subparasitor, hortor, adsto, admoneo, gaudeo.  
 (vv. 991–3)

nunc Amphitruonem volt deludi meus pater: faxo probe  
 iam hic deludetur, spectatores, vobis inspectantibus.  
 capiam coronam mi in caput, adsimulabo me esse ebrium;  
 atque illuc sursum escendero: inde optume aspellam virum  
 de supero, cum huc accesserit; faciam ut sit madidus sobrius.  
 (vv. 997–1001)

Os três trechos do longo monólogo mostram três fases da autoconsciência genérica e metateatral de Mercúrio: no primeiro, sua entrada escandalosa e destrambelhada acompanha-se de verbalização como na maioria dos casos de entradas de *serui currentes*, mas com o adicional da justificativa: um deus se fazendo de escravo em seu modo mais específico de *currens* teria menos direito de ameaçar as pessoas que lhe bloqueassem o caminho? Naturalmente não, e isso serve como deixa para a narrativa da consciência das ordens e dos desígnios do pai, no segundo trecho, também comentadas pela *persona* consciente de suas funções metateatrais: puxa-saco/parasita/conselheiro do senhor apaixonado e contente pela sua alegria (993). Ora, o que Mercúrio faz é personificar a tipificação dos papéis de escravos astutos e comentá-la, dando-lhe um tipo de realidade sofisticada: efeito-metateatro. Sua posição de poder, de co-diretor da peça/co-arquiteto dos enganos se explicita ainda mais no terceiro trecho do monólogo, em que, após reconhecer o desejo do pai de que ele engane Anfitrião, o deus astuto anuncia que o fará diante das vistas dos espectadores, assim como podia, como prólogo, mudar a peça de tragédia para comédia sem mudar os versos. A capacidade divina é a capacidade de controlar o enredo e os destinos dos personagens dentro do enredo. Enquanto os deuses quiserem, a peça pode continuar. Para terminar, a sofisticação da autoconsciência metateatral mais uma vez é usada para duplo fim, já que também é discussão de figurino: Mercúrio vai vestir uma coroa de bêbado, vai simular embriaguez e vai subir no telhado (*in tectum*, 1008) para confundir e bloquear a passagem a Anfitrião.

O último monólogo de Júpiter, em 1131-43, no entanto, não vem simplesmente para evitar que Tirésias seja convocado após a resolução dos problemas criados durante o enredo. Na verdade, como aparentemente este monólogo reinicia o ciclo de arcos com um sexto arco, já que o quinto encerra-se com os septenários imediatamente anteriores, a vinda do *deus ex machina* é duplamente surpreendente, já que metateatral: Júpiter terminará a peça nas graças do público, oferecendo-lhes a surpresa de um último arco, após o reconhecimento e o término do enredo, ao que a breve fala de Anfitrião, em septenários, responde como obrigação estrutural de fechamento (um arco deve iniciar-se em senários e não pode terminar sem uma parte em *canticum* monométrico). A comédia, representada pelo poder divino, reina suprema ao final, e o jogo-embate entre homens e deuses termina em grande desvantagem para o resignado *senex* que teve que aceitar, enganado e destituído de seu *imperium*, como qualquer *senex*, *leno* ou *miles*, a derrota final individual de uma *persona* em favor do júbilo final de uma comédia em seu final feliz, oferecido à plateia ao fim do ritual.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Njall Slater (2000) também discute a questão do metateatro no *Anfitrião* através da problematização sobre o modo como a divindade é apresentada como efeito metateatral, sem necessidade efetiva do sobrenatural: segundo ele, a presença de Júpiter e Mercúrio na peça pode ser vista como um modo de teatralizar o poder da divindade em uma metáfora simples: no mundo do teatro, o que detém o poder é efetivamente o que cria, enquanto a peça é performada, a ilusão de poder sobre a própria peça. Essa ilusão se dá através dos performativos que a todo momento são utilizados pelos dois personagens-deuses para legitimar sua capacidade metateatral, seja de subverter expectativas genéricas, seja de controlar o enredo, seja de enganar declaradamente os outros personagens, seja de manipular convenções de tipos de personagens, seja de garantir, a todo momento, para que a peça permaneça sendo comédia, o final feliz e o reconhecimento. Nesse sentido, como Slater (2000) identifica no *Anfitrião* o “teatro como deus” em oposição, por exemplo, ao “deus do teatro” encarnado em Dioniso das *Bacantes* de Eurípedes, o que proponho é que é justamente o poder performativo-logicológico fornecido aos deuses por Plauto que gera toda a possibilidade de uma comédia mitológica que não deixa de ser *ao mesmo tempo* uma comédia *palliata* de Plauto. Apesar de toda a tematização pirotécnica da questão do gênero, trata-se, ao fim e ao cabo, de uma comédia, como dizem Mercúrio e Júpiter (versos 88, 96 e 868, respectivamente), e não há perigo algum de instabilidade genérica. Esta existe, sim, enquanto tematização da capacidade de Plauto de gerar efeitos metateatrais intrincados e sofisticados, mas o efeito teatral mais fundamental é simplesmente o de uma peça de comédia nova extremamente bem-sucedida.

Timothy Moore (1998, 110) vai além, e, para encerrar a discussão aqui proposta, é importante citá-lo:

Aware of the challenges to understanding presented by the plot, Plautus made much of the play a puzzle for the audience to solve: in figuring out the puzzle, spectators could feel both superiority over the characters who do not know the truth, and satisfaction at their own cleverness. Plautus used the play's generic uncertainty to remind the spectators of their power, as his characters suggest that the play has become a tragicomedy in response to the audience's wishes. Finally, theatricalization saves Plautus from any charge of blasphemy: at every turn he makes clear that “Jupiter” and “Mercury” are not really gods at all, but are actors striving to please the audience. In short, *Amphitruo* was a daring experiment, and manipulation of rapport and flattering reminders of the performers' determination to please the audience helped assure that the experiment succeeded.

O que Moore propõe ao longo do capítulo sobre o *Anfitrião*, de onde a passagem acima foi retirada, é que a instabilidade genérica faz parte de um jogo em que aos personagens divinos, detentores do poder performativo metateatral, opõem-se os personagens humanos, em suas tentativas de transformar a peça em uma tragédia. Sósia e sua destituição de *persona*, Anfitrião e sua ânsia por vingança, Alcmena e seu lamento trágico, Brômnia e seu relato trágico, todos são subvertidos pela superioridade divina na peça, e todos perdem os embates individuais contra as *personae* divinas: Sósia não consegue recobrar sua *persona* de *seruus* da peça, entregando-a a Mercúrio, Anfitrião não consegue vingar-se, tendo que resignar-se a dividir o que é seu com Júpiter, Alcmena é ultrajada pelo marido e pelo deus, que brinca com ela o tempo todo, e Brômnia tem seu discurso elevado subvertido pelo *deus ex machina* ao fim da peça, com Júpiter retomando a palavra para um sexto arco, uma espécie de “bônus” para a audiência. *Omnibus isdem uorsibus*, Mercúrio transforma o que poderia ser uma tragédia, uma peça de assunto mítico, em uma comédia *palliata* como qualquer outra, instaurando, a cada aparição, a superioridade metateatral e ganhando os favores do público, mesmo estando do lado do *iniustus pater*, que, também ele, encerra a peça impune, para legar ao mundo seu novo filho, o herói que salvará os humanos de tantas dificuldades. Sobre o papel de Hércules na peça, já que ele nem aparece, podemos ainda citar a interessante análise de Bettini (1997) em seu texto “*Amphitruo et altri Anfitrioni*”:

Figlio de due padri, provvisto di un gemello fedele e di un “quasi gemello” ostile, Eracle ha esplicitamente in sé natura umana e natura divina – tanto que dopo la morte disporrà di un’ombra che si aggira nell’Ade, comme tutti gli altri mortali, e insieme di una vita divina nell’Olimpo. Eracle è veramente “questo” e “quello”. Si tratta solo di un sogno del pensiero mitico, certo, quel mondo privilegiato in cui l’impossibile diventa praticabile, e l’altro e l’identico, “questo” e “quello”, possono convivere e combinarsi in un modo che si presenta a prima vista irrealizzabile. Eppure vale la pena di provarci, e il mito ci prova. Come hanno scritto i fratelli Rees “it is along this knife-edge line between being and non-being that the god appears”.

Hércules é, ao mesmo tempo, humano e divino, este e aquele, é o outro e o idêntico. Hércules é, portanto, fruto do não-aristotelismo, e o relato de seu nascimento não poderia se dar em um texto literário mais apropriado do que o de Plauto. É entre o fio da navalha entre o ser e o não-ser que o deus aparece, nas palavras dos irmãos Rees. Plauto sabia ser sofista.

## REFERÊNCIAS

- Antipho. 1989. *De Veritate*. in *Corpus dei Papiri Filosofici Greci e Latini* (CPF). Testi e lessico nei papiri di cultura greca e latina. Parte I: Autori Noti. Vol. 1. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Austin, John L. 1962. *How to do things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Ed. J. O. Urmson. Oxford: Clarendon.
- Bettini, M. 1997. "Amphitruo et altri Anfitrioni." In *Lecturae Plautinae Sarsinates I: Amphitruo*, a cura di Renato Raffaelli e Alba Tontini. Urbino: QuattroVenti.
- Cassin, Barbara. 1995. *L'effet sophistique*. Paris: Éditions Gallimard.
- Cassin, Barbara. 2005. *O efeito sofisticado: Sofística, filosofia, retórica, literatura*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34.
- Cassin, Barbara. 2012. "La performance avant le performatif." In *Génèses de l'acte de parole*, éditée par Barbara Cassin et Carlos Levy. Brepols Publishers.
- Cassin, Barbara; Narcy, Michel. 2000. *La décision du sens. Le livre Gamma de la Métaphysique d'Aristote*. Paris: Vrin.
- Dupont, Florence. 2007. *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris: Aubier.
- Dupont, Florence; Letessier, Pierre. 2012. *Le théâtre romain*. Paris: Armand Colin.
- Faure-Ribreau, Marion. 2012. *Pour la beauté du jeu: La Construction des personnages dans la comédie romaine*. Paris: Belles Lettres.
- García-Hernández, Benjamín. 1997. *Descartes y Plauto: la concepción dramática del sistema cartesiano*. Tecnos.
- Gonçalves, Rodrigo T. 2009. "Comédia Latina: a tradução como reescrita do gênero." *PhaoS* 9:117-42.
- Gonçalves, Rodrigo T. 2014. "Com o menor e mais inaparente dos corpos: Dante, Plauto e Górgias." In *Do amor e da guerra: um itinerário de narrativas*, organizado por Pedro Ipiranga Júnior, Renata Senna Garraffoni e Ana Maria Burmester. Capes/Annablume.
- Gonçalves, Rodrigo T. 2015. *Performative Plautus: Sophistics, Metatheater and Translation*. Newcastle-Upon-Tyme: Cambridge Scholars Publishing.
- Marshall, C. W. 2006. *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*. Cambridge: University Press.
- Moore, Timothy J. 1998. *The theater of Plautus: playing to the audience*. Univ. of Texas Press ed. Austin: University of Texas Press.
- Moore, Timothy J. 2012. *Music in Roman Comedy*. Cambridge: University Press.
- Plautus. 1904. *Comodiae*. Edited by W. M. Lindsay. Oxford: Clarendon Press.
- Plautus. 2011. *Amphitryon, The Comedy of Asses, The Pot of Gold, The Two Bacchises, The Captives*. Volume I. Edited and Translated by Wolfgang de Melo. Cambridge, MA: Harvard. (Loeb Classical Library.)
- Raffaelli, Renato; Tontini, Alba, ed. 1997. *Lecturae Plautinae Sarsinates I: Amphitruo*. Urbino: QuattroVenti.
- Slater, Njall. 2000. *Plautus in Performance. The theatre of the mind*. 2. ed. Princeton.



*Title.* Sovereign performative-metatheatrical discourse in Plautus' *Amphitryon*: on gods and men.

*Abstract.* This article proposes a sophistical-demiurgic approach to Plautus' *Amphitryon* through the interpretation of the presence of the gods Jupiter and Mercury and the theatrical and metatheatrical effects of their self-consciousness in the play. The article focuses on Mercury's prologue and the semi-prologues of the gods in the play at the start of each structural arc (after the proposal of C. W. Marshall). The paper intends to evaluate the ways in which Plautus handles the divine discursive powers in order to mask the theatrical play inside the play, focusing on the performative self-awareness of Jupiter and Mercury.

*Keywords.* Plautus; performativity; Sophistics; metatheater.

# SÓFOCLES NA IRLANDA: *THE CURE AT TROY* E *THE BURIAL AT THEBES*, DE SEAMUS HEANEY

MUNIRA H. MUTRAN\*

Universidade de São Paulo

*Resumo.* Este artigo apresenta uma breve reflexão sobre o uso do mito na literatura e a ocorrência constante de reescrituras da tragédia grega na Irlanda. Como o estudo das interações entre o texto fonte e o novo texto depende do conhecimento em que a tragédia foi recriada, momentos significativos da história irlandesa foram esboçados com o objetivo de situar *The Cure at Troy* e *The Burial at Thebes*, de Seamus Heaney, e ilustrar alguns aspectos da transposição de Filoctetes e Antígona, de Sófocles, para a Irlanda.

*Palavras-chave.* Intertextualidade; Sófocles; função do mito; mundo contemporâneo.

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v18i2p149-158

— Influence, as I conceive it means that there are no texts,  
but only relationships between texts.<sup>1</sup>

EM *A POÉTICA DO MITO*, E. M. MIELETINSKI OBSERVOU QUE A LITERATURA, durante muito tempo, em seu processo de evolução, usou os mitos tradicionais com fins artísticos (1981, 1); no Modernismo, porém, “Yeats, Eliot, O’Neill e Cocteau recorreram à mitologia”, explica o crítico, “como instrumento de organização artística da matéria e meio de expressão de certos princípios psicológicos ‘eternos’ ou, ao menos, de modelos nacionais estáveis de cultura” (1987, 1). Sabemos que as funções do mito na literatura vão além daquelas citadas pois cada reescritura tem um objetivo específico e único devido ao contexto em que o mito é revisitado; elas resultam, portanto, do processo de transposição, com desvios, desleitura, adaptações e aculturações, dependendo dos efeitos desejados. Ao examinar o drama atual, Mioletinski discute as várias funções do uso do mito no teatro, e tam-

\* Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo (1976), com pós-doutorado pela University of London (1994) e pela Middlesex University London (1996). Defendeu tese de livre-docência na Universidade de São Paulo (2000).

\*\* Artigo recebido em 25.set.2015 e aceito para publicação em 14.dez.2015.

<sup>1</sup> Harold Bloom. 1979. *A Map of Misreading*. Oxford: at the University Press, p. 3.

bém, na ficção; assim, percebe-se que as atitudes dos autores em relação à mitologização variam, de um simples desejo de homenagear ou emular um grande escritor, a diferentes posturas, como a abordagem parodística, ou uma radical inversão de aspectos do original.

Em “Literature and Myth”, John B. Vickery comenta como o mito tem sido usado em obras literárias e quais as principais funções de sua transposição para outras épocas e culturas; para ele, um dos usos da mitologia consiste em “uma série de latentes, oblíquos ou intraduzíveis símbolos que se repetem na literatura devido a sua centralidade e poder (1982, 85).<sup>2</sup>

No caótico mundo do século xx, o retorno ao mito, após a predominância do realismo para representar a vida, manifestou-se muito intensamente nas artes e na literatura. A necessidade desse retorno foi constatada por Ernesto Grassi, em *Arte e Mito*, onde o autor relembra, baseado em Plutarco, o momento trágico da morte de Pã, representando a desmitologização do mundo e suas consequências para o homem contemporâneo. Grassi comenta:

O pavor que ressoa nesta narrativa de Plutarco repete-se sempre que as fontes sagradas secam, sempre que somos incapazes de aprender o significado mítico da realidade, sempre que a sementeira é um momento de uma acção empírica ou técnica, mas já não é sagrada, e o homem não consegue recompor os fragmentos de um mundo estilhaçado (1982, 123).

Essas palavras ecoam o sentimento de W. B. Yeats no fim do século xix, em seu ensaio “O Outono do Corpo” (1898), onde o poeta reflete sobre as diferentes maneiras de representar a realidade, contrapondo o método mímico com o simbólico, sugerindo o futuro da poesia:

Acho que aprenderemos outra vez a descrever em minúcias um velho a vagar por ilhas encantadas, sua volta ao lar, transcorrido tanto tempo, sua vingança lentamente arquitetada, a forma fugidia de uma deusa, e um revoar de flechas (Mutran 1991, 96).

De certa forma, Yeats estava prevendo o que aconteceria na literatura do século xx, ou seja, a volta ao mito para definir ou organizar o mundo. A descrição de um velho vagando por ilhas encantadas nos conduz ao *Ulisses* (1922), de James Joyce, uma reescritura paródica da *Odisséia*, de Homero. O próprio Yeats, também na década de vinte, criaria versões de *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*, de Sófocles.

A tendência de expor as questões irlandesas através do mito tem sido muito forte desde a segunda metade do século xx. Ao mencionar algumas peças da dramaturgia produzida na Irlanda contemporânea as quais se ins-

<sup>2</sup> Tradução minha dos trechos citados neste artigo.

piram na tragédia grega, é importante lembrar que as apropriações são feitas por grandes escritores, em geral, poetas, que aceitam o desafio de reescrever um clássico destacando os versos, as imagens, os ritmos, a musicalidade da língua de chegada. No teatro irlandês hoje existem por enquanto, duas versões de *Electra*, uma de *Filoctetes*, duas de *As Bacantes*, três de *Ifigênia*, uma de *Hécuba*, uma de *As Troianas*, uma de *Prometeu*, duas de *Fedra* (via Racine), três de *Hipólito*, quatro de *Medea* e seis de *Antígona*. Só o número de recriações de *Antígona* é sinal de que, de todas as tragédias gregas, é ela que oferece maior interesse pela riqueza de paralelos com a Irlanda. De acordo com Brian Arkins, autor de *Hellenizing Ireland*, “a mais influente tragédia grega na história das idéias é *Antígona*, de Sófocles [...] porque serve de paradigma para uma variedade de situações políticas em que o Estado repressivo tenta suprimir os direitos dos indivíduos” (2005, 151).

O interesse por *Antígona* não se restringe evidentemente, aos dramaturgos irlandeses nem à contemporaneidade. O livro de George Steiner, *Antígonas* – como a lenda de Antígona persiste na literatura, arte e pensamento ocidentais (1979), estuda as interações entre o texto de Sófocles e suas interpretações ao longo do tempo. Para avaliarmos cada apropriação, o conhecimento do contexto em que a tragédia foi recriada é essencial. Por exemplo, a *Antígona* de Anouilh, ou a de Brecht, ou mesmo as nossas *Pedreiras das Almas* e *As Confrarias*, de Jorge de Andrade, ou a argentina, *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal, exigem respectivamente conhecimento da Europa pós-guerra, do Brasil colônia, e assim por diante. O contexto irlandês, resumido em seguida, serve para ajudar a compreender as versões de *Filoctetes* e *Antígona*, de Sófocles, por Seamus Heaney.<sup>3</sup>

Povoada pelos celtas que se tornaram católicos no século v, a Irlanda alcançou grande florescimento cultural por volta do século VIII, período que se convencionou chamar a Idade de Ouro. Com a chegada dos ingleses no século XII – eles, anglo-saxões falando inglês, e também protestantes, a partir do reinado de Henrique VIII – a rejeição foi imediata e persistiu durante oitocentos anos através de conflitos inevitáveis. No século XX, a luta contra os ingleses culminou com o Levante de Páscoa, de 1916, seguido por um período – The Troubles – de luta armada. O Tratado de 1921, que dividiu a ilha em duas partes, provocou a Guerra Civil que terminou com a vitória do Estado Livre, mais tarde República da Irlanda. Para o Ulster ou Irlanda do Norte – parte do Reino Unido – migraram os conflitos – The Troubles –

<sup>3</sup> Seamus Heaney, maior poeta irlandês contemporâneo, recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1995. De sua obra poética podem ser citadas as coleções: *Death of a Naturalist* (1966), *North* (1975), *Station Island* (1984) e *The Spirit Level* (1996). Heaney é também crítico literário e fez adaptações dramáticas de *Antígona*, *Filoctetes* e de *Beowulf*.

da segunda metade do século xx, numa espécie de guerra que parecia não ter fim, entre católicos e protestantes, nacionalistas e unionistas. Os ressentimentos gerados pelas disputas e mortes de ambos os lados só diminuíram com o “Cessar-Fogo” em 1994. A produção de *The Cure at Troy* em 1990 parecia anunciar a cura para tantos males.

Inspirado em *Filoctetes*, tragédia de Sófocles, que relata o ressentimento do protagonista contra a injustiça de ter sido abandonado na ilha de Lemnos, devido a uma ferida repugnante que não sarava, Heaney usa a analogia para a Irlanda do Norte, sem perspectiva de cura dos horrores de sua vida política e social. Nessa peça ocorrem vários desvios do texto-fonte; temos a sorte de poder contar com as palavras do próprio Heaney em “Production Notes” para facilitar o entendimento de sua apropriação de *Filoctetes*. Quanto ao título, é fácil perceber que a palavra “cura” indica a esperança de ver a ferida cicatrizada, visão em conformidade com o contexto político em que a peça foi escrita. “Quero que o título mostre antecipadamente uma reviravolta nos eventos”, escreveu Heaney, “inesperada, benigna e única” (2002, 172). Para que essa prefiguração não passasse despercebida o fim da peça mostra o coro entoando o seguinte conselho:

O que nos resta dizer?  
 Desconfia de palavras doces demais  
 Mas nunca se recuse a ouvir.  
 [...]
 Vou embora  
 Quase pronto a acreditar  
 Que a fé aleijada consegue andar  
 E a quase-verdadeira rima é amor.

O trecho citado é uma alusão à epígrafe escolhida por Heaney para *The Cure at Troy*, extraída de um poema de W. H. Auden, cujos últimos versos são os seguintes: “Deves amar o teu vizinho torto/com o teu torto coração”.

Outro desvio importante da fonte para a versão consiste na criação de um Coro de Mulheres, com a função de dar a elas uma dimensão mítica, segundo Heaney. Além disso, como um crítico observou, o Coro “apresenta uma dimensão feminina numa peça que originalmente não tem nenhuma personagem feminina” (Dillon 2005, 210). Mudança significativa também ocorre em relação ao aparecimento do “deus ex-machina” em *Filoctetes*. A respeito deste incidente da peça, Heaney comenta:

Simplesmente não tive coragem de trazer um deus ao palco dois minutos antes do término da peça, querendo preparar a reviravolta na atitude do herói de outras maneiras – embora esta mudança estivesse associada à influência de Hércules – desde o começo tentei estabelecer elos entre a erupção do vulcão com o poder do deus; assim, o clímax sinestético – o fogo – tiras de seda escarlate, lúgubres luzes, um sintetizador do

estrondo do vulcão – prepararia a plateia para considerar aceitável a proteção e o poder de Hércules sobre Filoctetes (2002, 172).

Em *The Burial at Thebes – Sophocles' Antigone*, escrita por Heaney em 2004, o contexto irlandês é sugerido, e os paralelos são percebidos, mas não mencionados, como, por exemplo, a morte de Polinices e Etéocles, “o duplo fratricídio” (na tradução de Guilherme de Almeida) que nos faz pensar, é claro, na Guerra Civil da década de vinte, e nos “Troubles”, no norte, nos anos setenta, oitenta e noventa. Todos eles são irlandeses, mas estão divididos, lutando por ideologias diferentes – “dois irmãos marcados com o sangue um do outro”. A peça irlandesa, além da interpretação política, também dá destaque aos eternos conflitos entre o homem e a mulher, entre jovens e velhos. Assim, no violento diálogo com Antígona, Creonte pergunta: “Quem pensa que é? O homem da casa? E eu devo ser a dona da casa e acatar suas ordens? [...] Mulher nenhuma vai me impor o que eu devo fazer” (2004, 22, 24).

Os paralelos, no entanto, devem ser vistos com cuidado, pois Heaney afirma em um artigo que em vez de essenciais, eles são acidentais [...] pois a peça não existe para explorá-los” (2002, 175). Embora bastante fiel ao texto-fonte, mantendo enredo, personagens, diálogos, imagens, temas e outros elementos dramáticos da tragédia de Sófocles, a versão de Heaney, como em *The Cure at Troy*, desvia-se, por exemplo, no título, transferindo o foco de interesse da protagonista para o ritual do enterro, dando ênfase ao costume de enterrar os mortos que, segundo Heaney “nos faz lembrar da solenidade da morte, do valor sagrado da vida e da necessidade de permitir sempre a dignidade essencial do ser humano” (2005, 14). O dramaturgo irlandês deseja não só discutir as vozes irreconciliáveis do rei e da sobrinha, aludindo ao mesmo tempo às vozes políticas/religiosas nas Irlandas, norte e sul, mas principalmente explorar uma situação em que o corpo de um homem morto se torna razão de conflito. Desse modo, Heaney realça os diálogos das duas personagens principais para mostrar que parecem ambas estar com a razão e também igualmente erradas, com a intenção de destacar esse aspecto em relação à Irlanda do Norte. O autor deixa clara sua simpatia por Antígona e sua atitude de rebeldia contra a injustiça; no entanto, não se abstém de criticá-la por sua obstinação. Quando Ismene, cautelosa, tenta entender a situação e pede à irmã para “pensar, pensar”, Antígona responde: “O que são os direitos de Creonte/Quando se trata de mim e dos meus?” (2004, 4). A respeito da jovem, tanto o Coro quanto o guarda, usam a palavra “selvagem”, o contrário de “civilizado”. O guarda conta que Antígona, ao descobrir que Polinices, que ela havia coberto com uma camada de terra, estava desenterrado, “deu um grito lancinante como uma ave selvagem em volta do ninho (2004, 19).

No poema “All of these people” do importante poeta norte-irlandês, amigo de Heaney, Michael Longley (1997, 1), ele desenvolve a idéia de que o oposto da guerra não é a paz mas a civilização; no fim do poema, lemos: “Quem pode dar a paz à gente não civilizada?/Todas essas pessoas, vivas ou mortas, são civilizadas”.

No terrível embate verbal entre Creonte e Antígona, que bem poderia acontecer em qualquer tempo, em qualquer país, as palavras “nunca”, “certo”, “errado”, “jamais”, são recorrentes em sua argumentação. Por outro lado, vemos o rei se metamorfoseando: dirige-se, no início, ao povo de Tebas, e fala, em plural majestático, “nós”, sobre a importância da ordem, das leis, da liderança política que garante a justiça e o bem-estar de todos os cidadãos. Logo, porém, Creonte revela sua arrogância: “Quem não for por nós, é contra nós” e passa a usar “eu”, em vez de “nós” – “Estou errado em exercer o poder que me foi conferido? (33); ou: “a sentença foi decidida por mim” (27). Voluntarioso, cheio de certezas e muito violento, Creonte quer impor a “sua” lei, que se opõe à lei invocada por Antígona que, segundo ela é “imemorial, com estatutos imutáveis” (21).

Já o diálogo entre Creonte e o filho subverte a idéia de que, com o passar dos anos as pessoas ficam mais sábias. Hémon declara amor e obediência ao pai, mas aconselha-o a “ouvir”, “reconsiderar”, “usar a razão”.

Para seu próprio bem, reconsidere.  
Ninguém, ninguém pode ter certeza de estar sempre certo.  
Não é vergonha  
Aceitar o bom conselho  
É sinal de sabedoria  
Se o rio inunda a terra  
As árvores da margem se curvam e sobrevivem.  
Pois. Engula o orgulho e a raiva  
Permita a si mesmo mudar. (2004, 31).

Ironicamente, Creonte, ele próprio um bloco de pedra, refere-se à Antígona como “o ferro mais duro quebra mais facilmente” (21). Ambos, o rei e a sobrinha, são definidos como “headstrong”, teimosos. Se em vez de resistir tanto, parece sugerir Heaney, a solução seria curvar-se, aceitar, ouvir? Apesar das súplicas de Hémon e Tirésias, o rei não se curva. Tirésias insiste, aconselha:

Pense bem, meu filho. Todo mundo comete erros.  
Mas os erros não precisam durar para sempre.  
Volte atrás. Conceda o perdão ao morto.  
Não apunhale um fantasma. (44)

O rei recusa-se a ser o alvo de tais críticas, não quer ouvir, ataca e insulta violentamente o velho que ainda o adverte pela última vez:

Então, escuta, Creonte, e escuta atentamente.  
 O sol não percorrerá o céu por muito mais tempo.  
 Antes que a carne de tua carne  
 Responda por suas ações, cadáver por cadáver.  
 [...]  
 Eu não sou o alvo. Sou o arqueiro.  
 Minhas setas, embebidas na verdade, penetram fundo. (46–7)

E Tirésias conclui: “Espero que ele aprenda a controlar a língua” (47). Assustado com o desenrolar dos acontecimentos, ao decidir “ouvir”, Creonte descobre que é tarde demais.

*The Burial at Thebes*, que segue tão de perto o texto-fonte, sugere ao leitor e ao público analogias com a Irlanda como os já mencionados “dois mundos igualmente ofendidos” (26) a Guerra Civil em 1922 e os conflitos no norte na segunda metade do século xx; inflexíveis em suas certezas, um irmão mata seu irmão – e assim “namora-se a calamidade” (56). O paralelo mais específico, porém, nos é transmitido por Heaney em “Thebes via Toomebridge: Retitling Antígone”. Conta ele que entre 5 de maio e 30 de agosto de 1981 dez homens em greve de fome na prisão de Belfast morreram; cada vez que o corpo de um deles era levado, formava-se uma procissão de milhares de pessoas até o cemitério. Os nacionalistas viram nesses eventos não só uma ação política, mas uma ocasião para o que chamaram de “drama sagrado”, um espetáculo em que membros do IRA morriam por um princípio, um nobre sacrifício. Heaney também explica que a greve de fome acontecia pelo que se convencionou chamar “as cinco exigências”: status político para prisioneiros que pertenciam ao IRA; rejeição à terminologia “criminoso”, “assassino” e “terrorista”; direito de usar roupas comuns; não serem forçados a trabalhar na prisão; ter liberdade de acesso às pessoas do prédio onde estavam presos. Heaney também explica porque tomou para sua peça o caso de Frances Hughes que morreu após 59 dias de greve de fome, dizendo que se impressionou com o incidente solene e perigoso, entre uma multidão reunida em Toomebridge, terra natal de Hughes, e a polícia. Os amigos, parentes, simpatizantes, vizinhos e membros do IRA aguardavam a chegada do carro fúnebre para velar e enterrar o corpo; no entanto, ele não havia sido liberado pelas forças de segurança que o consideravam propriedade do Estado. Que direito tinham eles de proibir a liberação do corpo? A revolta contra a polícia significava, de acordo com Heaney, mais do que uma ação ideológica – era a indignação por não lhes ser dado o direito de enterrar o morto como de costume. “Se quiséssemos encontrar um

conflito que fosse análogo ao confronto entre Antígona e Creonte”, continua Heaney “seria difícil achar um exemplo melhor do que o incidente nas ruas de Toomebridge” (13)

Como estes conflitos se resolvem? Nunca? Qual a solução? Seguindo Sófocles, Heaney termina a peça com o alerta do Coro: “A sábia conduta é a chave para a felicidade” que, na tradução de Sófocles, de Guilherme de Almeida, é: “Há muito que a sabedoria é a causa primeira de ser feliz”. Na sua versão de Antígona, Brendan Kennelly, é mais cauteloso: “Ser sábio é quase ser feliz” (1996, 48).

*The Burial at Thebes* não mostrou, como em Sófocles, que Creonte ou Antígona alcançaram a sabedoria. Mas o já mencionado poeta norte-irlandês, Michael Longley, escreveu um poema inspirado em outro mito, em que ela, a sabedoria, parece possível. Explica Longley em uma nota ao seu poema “Cease-Fire” que ao ler em 1994 o episódio da *Ilíada* em que Aquiles mata Heitor, filho de Príamo, e arrasta o corpo em sua carruagem, cheio de ira que queimava lentamente o seu ser. Longley diz que era de cortar o coração ver na cena seguinte o pai suplicando pelo corpo mutilado de Heitor para poder enterrá-lo; o velho rei, de joelhos, abraçava os joelhos de Aquiles. Longley pensou, então, na situação da Irlanda do Norte – todos, na época, rezavam por um cessar-fogo; criou o poema em que a sabedoria e a compaixão, ausentes em *The Burial at Thebes*, prevalecem. Vejamos dois trechos de Cease-Fire:

II.

Toma o corpo de Heitor então Aquiles  
Com suas próprias mãos o lava e para o rei agradar  
Em grande gala o veste, e a Príamo o entrega  
Como um presente a Tróia – a manhã a raiar.

IV.

De joelhos me ponho e ajo como sou;  
De Aquiles beijo a mão que meu filho matou<sup>4</sup>

Infelizmente, Longley foi muito criticado por ambos os lados por sugerir tal tipo de comportamento – para ninguém seria possível beijar a mão de um terrorista; no entanto, Longley ficou feliz com o “Cease-Fire” real que ocorreu em 1994, embora por pouco tempo.

Tendo visto algumas razões pelas quais Heaney optou por mostrar a Irlanda e, ao mesmo tempo, o mundo, através do olhar oblíquo do mito, restam algumas reflexões a respeito do processo intertextual. Verificamos que

<sup>4</sup> Longley 1997, 3. Tradução de Luís Angélico da Costa.

Heaney foi muito fiel a sua fonte, mas aceitou o desafio de efetuar várias desleitura no processo de transposição. Apesar de não querer dar ênfase aos paralelos, o poeta irlandês inclui em sua reescritura muitas alusões como “dizer não para sempre” que nos levam a ver Sófocles na Irlanda. Marianne Mc Donald, avaliando as versões de Heaney, observa que “ele é capaz de trazer o sangue dos clássicos antigos e fazê-lo fluir nas veias da poesia moderna” (1996, 129).

O surpreendente resultado das duas versões examinadas nesse artigo decorre principalmente do fato de Heaney ser um grande poeta.

## REFERÊNCIAS

- Arkins, Brian. 2005. *Hellenizing Ireland*. Newbridge, Ireland: Goldsmith.
- Dillon, John; Wilmer, S. E. 2005. *Rebel Women: Staging Ancient Greek Drama Today*. London: Methuen.
- Grassi, Ernesto. 1985. *Arte e Mito*. Lisboa: Edição Livros do Brasil.
- Heaney, Seamus. 1990. *The Cure at Troy: A Version of Sophocles' Philoctetes*. London: Faber and Faber.
- Heaney, Seamus. 2002. “*The Cure at Troy: Production Notes in No Particular Order*”. In *Amid Our Troubles*, edited by Marianne Mc Donald and J. Michael Watson. London: Methuen.
- Heaney, Seamus. 2004. *The Burial at Thebes. Sophocles' Antigone*. London: Faber and Faber.
- Heaney, Seamus. 2005. “Thebes via Toomebridge: Retitling *Antigone*.” *The Irish Book Review* 1(1).
- Kennely, Brendan. 1996. *Sophocles Antigone*. Northumberland: Bloodaxe Books.
- Longley, Michael. 1997. “Two Piece Poems and a Few Thoughts About Them.” *ABEI Newsletter* 11–12.
- Macdonald, Marianne. 1996. “Seamus Heaney’s *The Cure at Troy: Politics and Poetry*.” *Classics Ireland* 3.
- Macdonald, Marianne; Watson, J. Michael. 2002. *Amid Our Troubles. New Versions of Greek Tragedy*. London: Methuen.
- Macintosh, Fiona. 1994. *Dying Acts: Death in Ancient Greek and Modern Irish Tragic Drama*. Cork: at the University Press.
- Mieleitinski, E. M. 1987. *A Poética do Mito*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Steiner, George. 1996. *Antigones: How the Antigone legend has endured in Western Literature, Art and Thought*. New Haven and London: Yale University Press.
- Vickery, John B. 1982. “Literature and Myth.” In *Interrelations of Literature*, edited by Jean-Pierre Barricelli and Joseph Garibaldi. New York: The Modern Language Association of America.
- Yeats, W. B. 1991. “O Outono do Corpo.” Tradução de Munira H. Mutran. In *Fundadores da Modernidade*, organizado por Irleamar Chiampi. São Paulo: Ática.



*Title.* Sophocles in Ireland: *The Cure at Troy* and *The Burial at Thebes*, by Seamus Heaney

*Abstract.* This article reflects briefly on the use of myth in literature and registers frequent rewritings of Greek tragedy in Ireland. As the study of interactions between the source text and the new one depends on some knowledge of the context in which the tragedy was recreated, significant moments of Irish history have been outlined. *The Cure at Troy* and *The Burial at Thebes*, by Heaney, transpositions from *Philoctetes* and *Antigone*, by Sophocles, are then analysed.

*Keywords.* Intertextuality; Sophocles; Seamus Heaney; function of myth; contemporary world.

# PODER DEMÓTICO AO POVO: O TRIUNFO DO DIMOTIKI, O TRIUNFO DE MEDEIA

ANASTASIA BAKOGIANNI\*

The Open University, UK

*Resumo.* Este texto analisa uma produção moderna da *Medeia* de Eurípides (431 a.C.) nos últimos anos do século passado. A releitura da tragédia antiga, que é objeto desta minha discussão, foi apresentada no Teatro Nacional da Grécia, em 1997, e dirigida por Niketi Kontouri. Representativa de um ambiente específico que, acredito, foi promovido no estado moderno grego depois da resolução oficial relativa à infame “Questão da Língua”, essa montagem também oferece uma perspectiva singular a partir da qual se pode reexaminar a *Medeia* de Eurípides e a recepção do drama grego no mundo moderno.

*Palavras-Chave.* *Medeia*; Eurípides; recepção.

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v18i2p159-179

ESTE TEXTO ANALISA UMA PRODUÇÃO MODERNA DA *MEDEIA* DE EURÍPIDES (431 a.C.) nos últimos anos do século passado. Esse drama sobre a heroína homônima que comete infanticídio cativou o público do século xx (Iles Johnston 1997, 4) e continua a estimular o debate e a atrair novas recepções atualmente.<sup>1</sup> A releitura da tragédia antiga, que é objeto desta minha discussão, foi apresentada no Teatro Nacional da Grécia, em 1997, e dirigida por Niketi Kontouri.<sup>2</sup> Escolhi explorar essa produção em particular, porque ela é representativa de um ambiente específico que, acredito, foi promovido no estado moderno grego depois da resolução oficial relativa à infame

\* PhD in Classics at Royal Holloway College, University of London (2004).

\*\* Artigo recebido em 25.set.2015 e aceito para publicação em 14.dez.2015. Tradução de Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho.

<sup>1</sup> A recepção desta heroína trágica tão singular se tornou um importante estudo de caso; Ver: Clauss and Iles Johnston (1997), Corti (1998), Rubino (2000), Hall, Macintosh and Taplin (2000) e Bartel and Simon (2010). Sobre a relevância do drama euripídico em geral para o mundo moderno, ver Walton (2009, 2-3).

<sup>2</sup> *Medeia* tem recebido muitas e ilustres apresentações no Teatro Nacional. Antes da produção de 1997, ela foi reapresentada em 1942, em 1956 (dirigida por Alexis Minotis e estrelando Katina Paxinou), em 1957 (id.), em 1958 (id.), em 1968-1971, em 1973-1974, em 1976-1978, em 1993 e mais recentemente em 2003 (fonte: Archive of the National Theatre of Greece: <<http://www.nt-archiv.gr>>, acesso em 14.02.2011). Montouri também dirigiu *Antígona* para o Teatro Nacional em 2002, assim como outras peças modernas.

“Questão da Língua”.<sup>3</sup> O aceite gradual dessa resolução conduziu a uma nova era na apresentação do drama antigo no palco grego moderno – algo que pode ser defendido como mais “democrático” em termos do *lógos* e em termos de sua abertura e permeabilidade por diferentes modelos teatrais.<sup>4</sup> A releitura grega moderna de 1997 também oferece uma perspectiva singular a partir da qual se pode reexaminar a *Medeia* de Eurípides e a recepção do drama grego no mundo moderno.<sup>5</sup>

O ponto inicial de minha análise será o exame dos contextos que orientam esta recriação grega moderna de 1997. Eles modelaram a forma e o estilo que a produção escolheu adotar. Vários elementos na concepção geral da produção orientam a sua compreensão e o seu posicionamento histórico, ideológico e cultural. Limitações de espaço naturalmente reduzem a amplitude dessa discussão, mas espero desvencilhar alguns elementos que influenciaram a concepção geral da produção.

#### CONTEXTO: UMA RELEITURA GREGA MODERNA

A produção de 1997 não pode ser divorciada do seu contexto grego moderno. A crença na existência de uma “relação especial” entre o passado clássico e o Estado moderno forma um elemento crucial e algumas vezes discutível no modo como os gregos modernos construiriam sua identidade nacional. No teatro, isso se traduziu no desejo de reapresentar a tragédia grega antiga, com o resultado de ela mesma se tornar um campo de batalha. Esse desejo se manifestou ao longo do século XIX e continua a se fazer presente ainda hoje.

É significativo que a produção de *Medeia* que estamos discutindo tenha sido montada pelo Teatro Nacional da Grécia, a primeira companhia do país. Ela foi fundada em 1930 e se tornou rapidamente representativa de tendência teatral dominante e uma bússola dando a direção para o teatro moderno em geral.<sup>6</sup> Tal grupo de teatro usufrui, assim, do capital cultural

<sup>3</sup> Para uma discussão da “Questão da Língua Grega”, ver: Beaton (1999), Georgakopoulou and Silk (2009) e Mackridge (2010).

<sup>4</sup> Para uma discussão sobre esse termo, e o debate sobre a “virada democrática”, ver: Hardwick and Stray (2008, 3) e a introdução do volume, no qual a versão inglesa desse texto foi publicada: *Classics in the Modern World: A “Democratic Turn”?*, ed. L. Hardwick and S. J. Harrison, Classical Presences, Oxford University Press, 2013.

<sup>5</sup> Para os estudos de caso que demonstram a importância do exemplo grego moderno dentro de um contexto mais amplo do drama grego na Europa, ver: Symvoulidou (1998) e Eliade (1999).

<sup>6</sup> Para a história do National Theatre of Greece e sua missão e princípios, ver: <<http://www.n-t.gr/en/nationaltheatre/>>, acesso em: 15.02.2010.

(Van Steen 2010, 22–3), bem como do suporte financeiro para assegurar que suas produções alcancem ampla audiência, tanto no país como no exterior.

No século xx, apresentações em espaços abertos tornaram-se um aspecto importante do diálogo entre o teatro grego antigo e o moderno (Michelakis 2001, 241–6).<sup>7</sup> Acredita-se que o espaço físico dos primeiros acrescenta uma dimensão extra para a encenação de tais recriações, porque as peças teatrais antigas estão novamente sendo apresentadas em espaços onde o drama teria sido encenado na Antiguidade, trazendo, assim, o passado para mais perto do presente. O teatro antigo em Epidauro é, provavelmente, o mais famoso espaço teatral ao ar livre na Grécia moderna, e a produção de 1997 de *Medeia* foi apresentada ali no início de sua temporada (*at the beginning of its run*).<sup>8</sup> A produção foi também apresentada em outros teatros antigos, inclusive no Odeon de Herodes, em Atenas.<sup>9</sup>

Um aspecto crucial do contexto grego moderno é a “Questão da Língua Grega”, isto é, a escolha entre *katharevousa* e demótico. *Katharevousa* foi uma língua construída artificialmente, purgada de elementos estrangeiros, com a finalidade de torná-la mais próxima do grego antigo. Era a língua oficial, ensinada nas escolas e universidades. Demótico era a língua de fato falada pela maioria da população no dia a dia. Esse fenômeno de diglossia, a existência de duas línguas nacionais competindo, dificultou a prática de ambas, do *logos* escrito e falado da Grécia moderna por quase um século (1888–1976).<sup>10</sup> O *Glossiko Zetema*, para usar o termo grego moderno, foi notório em incidentes como os do *Evangelika* (1901) e do *Oresteia* (1903), e suas controvérsias em torno de traduções do *Evangelho* e da *Orestéia*, respectivamente.<sup>11</sup> A questão em jogo, naqueles dias, era se seria apropriado traduzir em um idioma mais popular a Bíblia e a trilogia de Ésquilo, que era considerada equivalente à primeira em termos de capital cultural. Seto-

<sup>7</sup> Sobre o importante papel que o teatro antigo tinha na recriação do drama grego no Estado moderno, ver também Mauromoustakos (1999, 84–5).

<sup>8</sup> O festival de verão de Epidauro começou em 1954 com a encenação do *Hipólito*, de Eurípides. Georgousopoulos and Savas (2002, 103–14). Ele continua até o presente, sob a égide de Hellenic Festival: <[http://www.greekfestival.gr/gen\\_content.aspx?pgid=0](http://www.greekfestival.gr/gen_content.aspx?pgid=0)>, acesso em: 15.02.2011). A produção de 1997 recebeu sua *première* em outro teatro antigo, o de Dodona, em 16.07.1997. Ela foi, então, para o antigo teatro de Dio (26.07.1997) antes de ir para Epidauro em 01.08.1997–02.08.1997.

<sup>9</sup> A versão da produção que foi gravada para o arquivo do National Theatre of Greece foi filmada nesse teatro antigo.

<sup>10</sup> Para o fenômeno da *diglossia*, ver: Alexiou 1982 e Fragoudaki 1992. Para uma análise dos 100 anos de luta sobre a questão da língua do Estado moderno grego, ver Fragoudaki 2001.

<sup>11</sup> Para mais informações sobre *Evangelika* e sobre o papel que eles tiveram na questão da língua grega, ver Carabott 1993. Para o episódio da *Oresteia*, ver: Van Steen (2008, 360–72) e Spathes (2005). No último, ver, em particular, o capítulo “The stage director and the production of the *Oresteia* at the Royal Theatre” (229–66).

res conservadores viram nessa tentativa uma corrupção do verdadeiro *logos* desses textos e lutaram incisivamente contra isso. Sob a pressão desses puristas da linguagem, foi introduzida a cláusula 107 na Constituição de 1911, proibindo quaisquer mudanças nos textos.<sup>12</sup> Os puristas acreditavam que qualquer tentativa de diluir a *katharevousa* seria um ataque à nação mesma. George Mistriotis (1840–1916), um professor da Universidade de Atenas e um dos líderes no movimento dos puristas, caracteristicamente afirmou que “demoticistas não eram gregos”.<sup>13</sup> O *Glossiko Zetema* estava, assim, intrinsecamente ligado à questão da identidade nacional e da autenticidade.

A escolha de uma linguagem moderna para a recriação de um drama antigo teve, então, implicações ideológicas significativas. Na visão dos puristas, a decisão de usar o demótico como linguagem para a apresentação, a fim de promover a recriação do drama grego antigo no palco grego moderno, implicou, automaticamente, a falta de autenticidade, uma negação da essência de ser grego. Ao longo da segunda metade do século XIX, apresentações gregas modernas de releituras de tragédias gregas antigas eram produções “racionalistas”, direcionadas por uma abordagem filológica. Essas apresentações eram meras ilustrações de textos gregos antigos e falhavam no apelo ao público. No início do século XX, mudanças importantes ocorreram, e as produções começaram a ganhar um caráter mais performativo, utilizando de modo mais amplo os recursos que o palco do teatro grego moderno oferecia aos diretores. Do mesmo modo, os atores pararam de declamar seus papéis vestidos com figurinos de época (arqueologicamente precisos), e passaram a “atuar” mais nas peças. O resultado foi que essas representações se tornaram mais atraentes para o público em geral.

Esses desenvolvimentos ocorreram apenas gradualmente no período de muitas décadas. Konstantinos Christomanos, da *Nea Skene Company*, e Thomas Oikonomou, do *Royal Theatre*, estavam entre os primeiros de uma nova geração de diretores profissionais de teatro que experimentaram a tradução de dramas antigos em um registro mais vernacular da língua grega.<sup>14</sup> Essa evolução de uma *katharevousa* mais opressora para um demótico popular aconteceu paralelamente a um crescimento de popularidade do drama

<sup>12</sup> George Mistriotis em um discurso apresentado na University of Athens, no período da redação da nova constituição intitulada *dimotiki* “uma amputação e uma violação” da língua grega (Mistriotis 1911). Para uma perspectiva crítica, ver Fragoudaki 1977. A cláusula 107 não foi repelida até 1975.

<sup>13</sup> Mistriotis 1911. A ênfase é minha. Ele foi um dos principais agitadores das manifestações da *Oresteia* (6–9 de novembro de 1903). E encorajou seus estudantes a protestar contra o uso de uma tradução menos “pura”, de George Sotiriades, para a apresentação da trilogia de Ésquilo no Royal Theatre, que havia ocorrido uns dias antes.

<sup>14</sup> A recepção de Aristófanes fornece um estudo de caso interessante para esse fenômeno. (Van Steen 2000).

grego antigo para o palco grego moderno. O processo de democratização da linguagem, que foi abraçado por autores modernos proeminentes, como, por exemplo, o poeta Kostis Palamas (1859–1943),<sup>15</sup> alimentou uma releitura genuína da tragédia grega antiga e a emergência de espetáculos teatrais acessíveis e animados. Os festivais délficos de Angelos e Eva Sikelianos em 1927 e em 1930 representaram o drama esquiliano em traduções para o demótico e cultivaram todos os outros aspectos performativos das produções genuínas para grandes audiências como cenário, figurino, música, coreografia etc.<sup>16</sup> No entanto, a ditadura de Metaxas (1936–1941), os turbulentos anos da segunda grande guerra (1941–1944) e a guerra civil que se seguiu (1946–1949) interromperam o desenvolvimento do teatro grego moderno. Na segunda metade do século, porém, houve um compromisso renovado para reviver as peças antigas, de modo que fossem atraentes para o público moderno. Essa abordagem determina, em particular, o trabalho de Karolos Koun.<sup>17</sup> Koun e os que seguiram seus passos favoreceram novas abordagens para a releitura da tragédia grega para o palco grego, e eles deliberadamente desafiaram a obsessão com a “autenticidade” dos conservadores (sobre o tema, veja, mais à frente, Gamel and Varakis).

Em 1976, o longo debate sobre a língua foi finalmente resolvido quando o *demótico* se tornou o idioma oficial da Grécia moderna por um ato do Parlamento (Mackridge 2010, 319). Após um período de ajustes, novos desafios foram colocados para a abordagem tradicional da encenação do drama antigo.<sup>18</sup> Diretores queriam atrair e capturar a atenção do público moderno. Assim, eles esperavam ilustrar o impacto contínuo do drama antigo, apelando não para a autenticidade, mas criando um espetáculo acessível e envolvente. Defendo, aqui, que a produção da *Medeia* de 1997 é democrática/inclusiva, no sentido de exibir uma abordagem ousada para a recriação do drama grego antigo, tornada possível pela adoção oficial de uma língua que é mais acessível a todos os setores da audiência pretendida. A decisão de adotar a língua falada pelo “povo” alimentou um clima no qual abordagens mais inovadoras para as representações dessas peças antigas gradualmente tornaram-se mais aceitáveis e, de fato, mais encorajadoras.

<sup>15</sup> Para mais informações sobre Palamas e a vitória do *dimotiki*, ver Fletcher 1984.

<sup>16</sup> Para uma história da recriação do drama antigo entre os anos 1817 e 1932, ver Sideres (1976). Para o estado da dramaturgia moderna grega no século XIX e no início do XX, ver Chatzipadazis (2002). Minha discussão sobre o desenvolvimento da recriação do drama antigo no início do século XX no palco grego moderno foi significativamente auxiliada por uma série de conversas que tive com Gonda Van Steen, em 2009, durante uma visita aos EUA, patrocinada pelo British Council.

<sup>17</sup> Para Koun, ver Van Steen 2000, 124–89.

<sup>18</sup> Sobre as mudanças ideológicas depois da reforma de 1976, ver: Moschonas 2009, 293–320 e Goutsos 2009, 321–39.

A produção de *Medeia* de 1997 foi, assim, caracterizada pelo desejo de desafiar a muito contestada necessidade de autenticidade, uma característica de muitas recriações de peças antigas no palco grego moderno. Produções anteriores específicas foram constrangidas pela necessidade de se retornar à produção original, “autêntica”, e isso era visto como um passo no estabelecimento da conexão entre o antigo e o moderno no palco teatral. O uso da *katharevousa* como a língua de muitas dessas primeiras recriações era um elemento essencial na construção da autenticidade estética. Foi apenas após a adoção oficial do demótico, no entanto, que a “Questão da Língua” gradualmente parou de assombrar tanto no horizonte do teatro. Várias características da produção da *Medeia* de 1997 foram desenvolvidas para desafiar as abordagens mais tradicionais na encenação do drama antigo. A produção se aproximou de um conjunto de modelos e de práticas teatrais. Assim, deliberadamente, ela construiu um tipo diferente de relação com o público grego atual.<sup>19</sup>

### A CONEXÃO JAPONESA

A linguagem da produção poderia fazer referências ao contexto grego moderno, mas, de outro modo, ela deliberadamente desafiou as convenções neoclássicas abraçadas pelos praticantes da recriação do drama grego, que eram firmemente enraizadas nos modelos do século XIX.<sup>20</sup> A produção de 1997 escolheu, em vez disso, pegar emprestado criativamente um conjunto de elementos rituais derivados dos modelos e das práticas de teatro japonês e aplicá-los de uma forma modificada.

Kontouri estava seguindo os passos de Theodoros Terzopoulos, outro diretor grego contemporâneo, ao enfatizar os elementos japoneses em sua produção. Terzopoulos foi o diretor artístico do International Meetings for Ancient Drama at *Delphi* (1985–1988), para o qual ele convidou, dentre outros, o diretor japonês Tadashi Suzuki, que compartilhava o seu interesse na recriação do drama grego antigo e na exploração de novas abordagens

<sup>19</sup> A recepção da produção por um público internacional e a diáspora grega é atestada nos jornais, nos artigos de revista e nas resenhas que se encontram nos arquivos do National Theatre, em Athens.

<sup>20</sup> Os modelos ocidentais neoclássicos teatrais da Europa moldaram a dramaturgia moderna grega no período que vai até a Guerra de Independência de 1921. Na diáspora grega, em cidades como Odessa, apresentações teatrais com histórias e temas antigos eram bem populares. Essas peças tornaram-se a *rallying cry* para a revolução. Foi, no entanto, a recepção neoclássica dessas histórias que foram montadas, e não a própria recriação do drama grego antigo. Van Steen 2010, 125–46. Sobre a influência dos modelos europeus, veja também Grammatas, 2006, 113–14.

teatrais na sua encenação. A conexão de Terzopoulos com a tradição teatral japonesa foi triunfalmente celebrada em 1999, quando ele organizou a segunda olimpíada do teatro, intitulada “criando esperança”, em Shizuoka, no Japão. Terzopoulos desafiou a recriação do drama antigo com sua inovadora *The Bacchae*, em 1986.<sup>21</sup> Ele escolheu focalizar a importância do corpo na apresentação, pegando emprestado práticas rituais de outras culturas, principalmente da tradição teatral japonesa. Terzopoulos teve um papel chave em moldar a recepção do drama antigo no palco grego moderno na segunda metade dos anos de 1980 e 1990. Sua afinidade com os modelos japoneses e o privilégio dado aos rituais primitivos e ao corpo na apresentação tornaram-se um modelo de imitação para os novos diretores que queriam se apartar das abordagens tradicionais para encenar o drama antigo no palco moderno.<sup>22</sup> No caso de *Medeia*, no entanto, a recepção de sua história por Terzopoulos foi mediada pelo trabalho de Heiner Müller, com quem ele havia estudado no Berliner Ensemble (1972–1976). Ele encenou a *Medeia Material*, de Müller, em 1988, e novamente em 1996, um ano antes da produção de Kontouri, que escolheu, em vez disso, voltar ao texto fonte de Eurípidés, embora ela tivesse também se inspirado no método de atuação de Terzopoulos e na sua afinidade com as práticas teatrais japonesas.

Em relação aos modelos do teatro japonês, a produção do National Theatre era influenciada pelo trabalho do diretor Yukio Ninagawa (1935–?), e, em particular, por sua produção de *Medeia*.<sup>23</sup> A retomada do drama grego por Ninagawa era modelada pelas tradições do teatro japonês. Curiosamente, foram precisamente aqueles elementos japoneses na recriação de Kountori que fizeram Ninagawa fazer objeções quando ele viu a produção que estava em turnê pelo Japão. Ninagawa gostou da atuação da atriz Karabeti no papel principal, mas não na direção. Ele ficou bastante irritado com o uso de bonecos para representar os filhos de *Medeia*, porque ele pensou que eles abalariam o impacto da história.<sup>24</sup> Para um público grego moderno, entretanto, sem familiaridade com as tradições teatrais japonesas, esses elementos da produção permitiram uma distância crítica necessária para

<sup>21</sup> Terzopoulos fundou o Attis theatre company em Delfos, em 1985, e buscou explorar os modos como as tragédias gregas antigas poderiam ser apresentadas no palco moderno. Para seu trabalho com o Attis, ver: <<http://www.attistheatre.com/el/ΙΣΤΟΡΙΚΟ/terzopoulos.html>>, acesso em 22.01.2012. Sobre a recriação do drama antigo no repertório de sua companhia, ver: <<http://www.attistheatre.com/en/ΙΣΤΟΡΙΚΟ/ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ.html>>, acesso em 07.02.2012.

<sup>22</sup> Para uma exploração do método de Terzopoulos por outros diretores e acadêmicos, ver: Varpoulou 2001 e Raddatz 2006.

<sup>23</sup> Ninagawa encenou a *Medeia* de Eurípidés várias vezes: em 1978, 1983, 1986, 1987, 1989, 1994, 1995, 1998 e 2005. Uma cópia da apresentação gravada em Tokyo em 31.10.1993 está na APGRD: <<http://www.apgrd.ox.ac.uk/database>>, acesso em: 01.06.2010.

<sup>24</sup> *Asahi Shimbun* (26.06.1999). Resenha acessível online (acesso em 20.03.2010).

assistir a esse retrato da dissolução de um casamento no palco.<sup>25</sup> O comentário de Ninagawa, porém, criou o fantasma de transferir uma produção para fora das fronteiras de um país e de traduzir uma cultura, assim como palavras de uma peça (Hardwick 2000).

A adoção deliberada desses rituais, símbolos e práticas teatrais pouco familiares evitou que a peça caísse em um melodrama, ao produzir um distanciamento para o espectador. Todos os atores na produção estavam cobertos com pintura branca no corpo e a face era bastante maquiada. Esse aspecto da produção ecoou as práticas do kabuki, uma forma japonesa de dança dramática (Leiter 2002 e Kawatake 2003).<sup>26</sup> Na produção de 1997, Medeia usou um vestido justo, vermelho escuro, e estava coberta com maquiagem branca, com os lábios pintados de vermelho e com uma faixa da mesma cor em um lado da face. A cor vermelha tem conotações especiais no kabuki (Kawatake 2003, 108–9). Ela é associada a papéis de *aragoto*, vilões do kabuki, cujas faces são decoradas com fitas vermelhas, sobre uma face branca, um estilo de maquiagem conhecido como *kumadori*. O uso desse estilo não é restrito aos papéis de *aragoto*, mas pode também ser aplicado a heróis e a poderes supernaturais que assumem a forma humana. O princípio que caracteriza tais papéis é aquele de transcender o dia a dia; todos eles são, cada um a sua maneira, “super-homens”.

A escolha dessa cor para o figurino e para a maquiagem da atriz, fazendo o papel título na produção de 1997, criativamente jogou com o *kumadori* para sugerir a intensidade da paixão e da vingança sobre-humana de Medeia. Ela é algo muito mais que um ser humano, como a sua fuga na carruagem-dragão durante o clímax da tragédia demonstra.<sup>27</sup> Em comparação, o branco é a cor que melhor descreve Lazaros Georgakopoulos, o ator que faz Jasão. Vestido de branco e coberto com pintura de igual cor, ele se empalidece, se comparado com a apaixonada e colorida Medeia. As primeiras duas vezes em que aparece no palco, ele usa um colar e uma armadura, mas no fim da peça já perdeu os dois. Eles são símbolos visuais importantes dos benefícios que ele espera ganhar com seu novo casamento com a princesa de Corinto. No fim, seu torso nu simboliza o estado no qual

<sup>25</sup> Walton argumenta que a exploração desconfortável do casamento por Eurípides em sua *Medeia* reverbera e desconforta o público moderno, assim como ocorreu com o público antigo (2009, 56).

<sup>26</sup> Sobre o uso da maquiagem no *kabuki*, ver Kawatake 2003, 109–12 (ill. 9–11).

<sup>27</sup> Mastronarde argumenta que Eurípides omite poderes especiais de Medeia e no final eles aparecem como surpresa (2010, 200). Os poderes de Medeia, no entanto, estão apenas adormecidos e a aparição da carruagem do Sol é uma lembrança de que ela é mais do que uma mulher mortal qualquer. Mesmo a recriação de 1997, que como um todo desconsidera os poderes da heroína trágica mantém o final original. Isso será discutido mais adiante.

ele foi deixado por Medeia: ele se tornou alguém vulnerável, um homem ordinário que perdeu não apenas sua nova mulher, mas também os dois filhos do primeiro casamento.

Os figurinos usados pelos outros membros do elenco na produção de 1997, e a maquiagem aplicada em seus corpos e faces fornecem pistas sobre seus caracteres aos espectadores. Os dezoito membros do coro estão vestidos com roupas brancas. Eles usam bonés brancos, e seus corpos são cobertos com pintura branca. Foi colocada sombra azul nos olhos, e listras azuis completam sua caracterização. O esquema de cores frias é sugestivo de seu papel como mediadores entre Medeia e o resto do mundo. Eles têm simpatia por ela e temem seu temperamento apaixonado, mas nunca compartilham seus sentimentos, nem podem entender o seu desejo extremado de vingança. A mensageira que traz a novidade da horrível morte de Creonte e sua filha é particularmente impactante, com metade de seu corpo pintado em branco e a outra metade em marrom.<sup>28</sup> A natureza dúbia de sua mensagem é visualmente indicada: más notícias que trazem alegria para Medeia. Creonte está vestido com um robe negro, com uma saia em dourado escuro, que é sugestiva de seu papel como perseguidor de Medeia. Em relação ao teatro grego moderno, essas eram escolhas de figurinos e maquiagem pouco usuais que ajudaram a distanciar a audiência da ação no palco e acrescentaram o sentido de “alteridade” que ela carrega.

O estilo na atuação da produção de 1997 também tem um débito criativo com o *kabuki*. Esta é uma forma de arte muito precisa na qual cada movimento conta (Llewellyn-Jones 2005, 76). O estilo de atuação dessa releitura evocou a graça da coreografia do *kabuki*. Nenhum ator ou atriz do Ocidente pode, naturalmente, duplicar os movimentos e gestos desse estilo de apresentação japonesa, cuja prática é um privilégio herdado de um grupo de famílias japonesas (Leiter 2002, xxii). Criativamente, a produção moderna grega adotou certos elementos para aumentar a sensação de que o que ocorre no palco é um espetáculo de tipo ritualizado. Kontouri, no entanto, subverteu a prática usual do *kabuki*, em que os papéis femininos são encenados por atores (*onnagata*). Talvez ela acreditasse que o público moderno grego, acostumado à estética ocidental realista, teria achado particularmente alienador não ter uma atriz no papel principal. Ironicamente, as demandas por autenticidade teriam levado ao uso de um ator para o papel de Medeia.

<sup>28</sup> Walton inclui este discurso da mensageira e o de Medeia a seus filhos (1019–80) na sua lista dos “grandes papéis” da tragédia grega (2009, 168–74). Ambos têm potencial para grande impacto dramático, quando manejados adequadamente no palco, como na recriação de 1997.

O uso de grandes bonecos para representar os filhos de Medeia, em vez de atores crianças, se apoia na tradição teatral japonesa, qual seja, a do *bunraku*, ou teatro de bonecos (Hironaga 1976, 1–25). A manipulação adequada dos bonecos requer a simpatia do público, mas sua face neutra também universaliza tanto quando despersonaliza os filhos de Medeia. Esta foi uma escolha de Kontouri, porque os bonecos *bunraku* têm, de fato, faces que podem ser manipuladas. Os olhos, as sobrancelhas e a boca podem ser movidos (Hironaga 1976, 1). A adaptação impressionista de Kontouri dessa tradição é indicativa de sua abordagem ampla dos modelos teatrais japoneses que ela, criativamente, toma emprestado.

A música que acompanha a produção também se baseia em uma mistura de tradições teatrais. Ela foi caracterizada por tonalidades surrealistas. No início da apresentação, um barulho desagradável de arranhão, semelhante ao de unhas em um quadro negro, acompanha a primeira parte de um desenho de uma linha de um círculo vermelho no chão do palco, antecipando os atos sangrentos de Medeia. O círculo se expande gradualmente ao longo da apresentação. A batida de matracas de madeira em momentos chave da produção de 1997 evoca a música teatral japonesa. O uso de matracas (*ki*) forma uma parte integral de qualquer apresentação de *kabuki*. Eles são tocados pelo *kyōgen sakusha*, cujo trabalho é o de fornecer indícios auditivos que direcionam a ação no palco, tanto nos ensaios como na apresentação (Kawatake 2003, 88–93). No *kabuki* o tempo é fundamental. Kontouri, novamente, aplicou, livremente, este princípio à sua produção de 1997 da *Medeia*. A utilização de gritos rituais e lamentos, por outro lado, vem das práticas teatrais gregas antigas.<sup>29</sup>

A adaptação criativa de certos elementos dos gêneros teatrais japoneses age como um poderoso símbolo visual e sonoro da alteridade do drama grego antigo. A produção de 1997 buscou quebrar a ilusão de que os espectadores gregos modernos (na verdade, de qualquer grupo de espectadores) podem ter acesso privilegiado ao estado mental do público antigo que assistiu à peça *Medeia* apresentada no século v a.C. (Grammatas 2006, 113). A releitura de 1997 desafiou deliberadamente a tradição do teatro grego moderno de localizar as releituras dos dramas antigos em ambientes especificamente gregos, a fim de estabelecer uma ligação visual entre a Grécia antiga e a moderna.

<sup>29</sup> Para mais detalhes sobre a prática da lamentação que é ainda encenada em algumas áreas da Grécia moderna como Mani, ver Foley 2001, 152–3.

## A PRODUÇÃO: UMA MEDEIA GREGA MODERNA

A produção grega moderna de *Medeia* que discutimos aqui foi apresentada pela primeira vez durante o festival de verão de 1997 (National Theatre of Greece Archive ID621). Ela ficou bastante tempo em cartaz, porque, em seguida, houve uma turnê mundial, por ser um a peça da companhia. Em uma sessão dupla com a *Electra* de Sófocles (1998), ela teve várias apresentações de gala para celebrar o trabalho do Teatro Nacional da Grécia.<sup>30</sup> A produção e sua trajetória no exterior demonstram a importância contínua da tradição de encenar a “relação especial” que a Grécia moderna afirma ter com a Grécia antiga. Outro momento teatralmente significativo foi a incorporação do festival em Epidauro, no Festival Hellenic (1998).<sup>31</sup>

Esta produção particular da *Medeia* desfruta de uma posição central em relação a vários desenvolvimentos chave na vida teatral da Grécia moderna. Ela se tornou um momento marcante na recriação da tragédia antiga. Da mesma forma, celebra a vitória do demótico sobre o *katharevousa* no palco teatral. Ela foi um exemplo da adoção da estética democrática pelas principais companhias e do emprego que elas fizeram de tais produções como exemplos representativos das realizações culturais no país.

A decisão de envolver Kontouri, uma diretora, é indicativa do desejo de uma abordagem mais inclusiva na recriação do drama antigo. A estética democrática da produção foi confirmada pelo uso da tradução em demótico de Giorgios Chimonas (1936-2000), publicada em 1989. A acessibilidade da tradução dos dramas antigos por Chimonas, que inclui também a *Electra* de Sófocles, e *The Bacchae* e *Orestes*, ambos de Eurípides, levou ao seu uso extensivo no currículo das escolas gregas. Chimonas faz homenagem ao *katharevousa*, ao manter o sistema de acentuação antigo em suas traduções. Ele pertence a uma geração de intelectuais que foram educados usando essa linguagem artificialmente construída, e suas traduções refletem, assim, as lutas da “Questão da Língua”, pelo menos em termos de forma, apesar de seu idioma ser o demótico. Espectadores gregos modernos podiam, portanto, seguir facilmente os monólogos, os diálogos e passagens corais, que formam o *logos* da apresentação. Esse aspecto da produção foi concebido para conduzir o espectador para o mundo da peça.

<sup>30</sup> A turnê incluiu paradas na Turquia e França (1997), seguida pela Austrália, por Israel, por Portugal, pelos EUA (1998), por Canadá (1998-1999) e pela Bulgária, pela China e pelo Japão (1999). Informações sobre o *tour* na forma de programas, jornais, e artigos de revista e resenhas são mantidas em arquivo. Um extrato está disponível digitalmente, mas muito mais pode ser encontrado no dossiê dedicado à produção.

<sup>31</sup> Seu nome completo é The Athens and Epidauros festival: <<http://www.greekfestival.gr>>, acesso em 15.02.2011.

Outro elemento de apelo popular nessa produção foi a escolha de uma atriz famosa, neste caso Karyofyllia Karabeti, para o papel de Medeia. Karabeti ganhou notoriedade no seu papel de Maria, na série *The Yellow File*, exibida na televisão grega em 1991.<sup>32</sup> A série era baseada no romance homônimo de Michalis Karagatsis (1908-1960), publicado em 1955.<sup>33</sup> Karabeti atuou como Maria Rousi, uma heroína apaixonada, levada aos extremos por seu amante manipulador, Manos Tasakos. No final da estória, Maria acerta um tiro fatal que mata Manos (Karagatsis 2008, 148-53). Karabeti consolidou sua imagem pública como *femme fatale* em outro papel na televisão, como Martha em *Dyed Red Hair* (1992). Essa série é baseada em outro romance, de Kostas Mourselas (1932-?), que se tornou um *bestseller* após sua publicação, em 1989, apresentando Karabeti com outra oportunidade de atuar como uma mulher apaixonada enveredada nas armadilhas das estruturas da sociedade grega moderna. As adaptações literárias populares eram parte do desenvolvimento da cultura demótica grega moderna. O público grego moderno pode, assim, associar as heroínas de sangue-quente de Karabeti, encarando dilemas trágicos. A representação de Karabeti de Medeia como uma mulher apaixonada, traída por seu marido fraco e ambicioso, atua sobre as expectativas do público grego moderno, bem como na construção de sua *persona*.

Esses elementos estéticos da produção foram equilibrados pela severidade da produção, que enfatizou os elementos rituais do drama. O contraste entre aspectos “democráticos”/“inclusivos” da produção, concebidos para atrair os espectadores gregos modernos, e aqueles elementos que ajudam a audiência a manter uma distância crítica do drama eram uma característica marcante. Esse movimento entre atração e repulsão, que, de acordo com Chimonas, é uma parte do apelo característico do drama grego antigo (Chimonas 1989, 9), encontra expressão na produção de Kontouri e redireciona o argumento da autenticidade para outro sentido. O objetivo, agora, se torna o engajamento do público na apresentação, na medida em que, simultaneamente, é reafirmada a importância do ritual e da preservação da distância crítica necessária.

Com esse fim, a produção foi acrescida pelo emprego do estilo de teatro físico [*a physical acting*], que evoca o modelo japonês para envolver a ação no palco com uma aura de ritual. O *agon* entre Medeia e Creonte exemplifica esse aspecto da produção. Creonte segura um bastão negro e fica parado no palco na maior parte da cena, enquanto Medeia anda em volta e, de fato,

<sup>32</sup> A série foi dirigida por Kostas Koutsomytis e exibida no canal grego *Antenna*.

<sup>33</sup> Pseudônimo literário de Dimitris Rodopoulos, novelista, crítico e dramaturgo.

segura o bastão quando tenta conseguir mais um dia. Seus movimentos nessa cena e ao longo de toda a produção são precisamente coreografados e envoltos em uma aura ritual. Ao longo da apresentação, Karabeti repete um movimento mais do que qualquer outro, aquele de inclinar o corpo e se dobrar encurvando. Isso funciona como um símbolo visual da dor de dar à luz, apelando para a comunicação física intercultural, para se referir à experiência da dor universalmente compartilhada. Esse gesto também serve para antecipar o infanticídio.

No primeiro *agon*, com seu antigo marido, Medeia está fisicamente separada de Jasão. Ele aparece pela primeira vez no teto do palco, quando, arrogantemente, se dirige à sua mulher. O antigo casal, então, se posiciona em lados opostos do palco, enquanto discutem. Como a raiva de Medeia cresce, o coro usa longas faixas brancas como meio de evitar que ela toque em Jasão, o que indica que sua paixão possa levá-la a atacá-lo em frente ao público. O único apoio masculino que Medeia recebe vem de Egeu (Aris Labesopoulos), e a produção indica isso na escolha da roupa branca para o rei de Atenas. Ele também carrega um ramo de oliveira, sinal para indicar, visualmente, sua função na peça como a única possível fonte de apoio e oferta de um santuário que permita à heroína levar a cabo sua vingança. No entanto, mesmo nessa cena, a tensão de Medeia é enfatizada pelo modo como Karabeti circula em torno de Egeu, como ela faz com outros personagens masculinos no drama, demonstrando seu temor deles, bem como seu controle sobre eles e sobre a situação em geral. Medeia é retratada como caça e caçador nessas cenas. Ela alcança seus objetivos pelo poder de suas palavras, por sua *peitho*.

Os poderes mágicos de Medeia são aludidos sutilmente na cena em que ela oferece o véu dourado e a coroa para seus filhos levarem à princesa. Nessa produção, ela aparece vestida com eles, mostrando sua imunidade a seus próprios *pharmaka* (uma palavra que aparece várias vezes na tradução). O horror da morte da princesa, quando o véu e a coroa começam a dissolver seu rosto, é descrito graficamente pela mensageira, quando ela dá as notícias à Medeia. Kontouri ecoa, assim, certos aspectos do retrato de Medeia como feiticeira, um elemento forte na história da recepção da heroína trágica. Porém, esse não é um elemento dominante na produção desse drama moderno. Em vez disso, Medeia é apresentada como uma heroína apaixonada, cujo desejo justificável de vingança a conduz, inexoravelmente, ao infanticídio. Kontouri dá peso igual ao retrato da dor maternal de Medeia, porque, sem esse aspecto da história, a heroína perderia a simpatia do público. Assim, a produção enfatiza essa dor, mais do que no infanticídio, sendo isso parte da estratégia da diretora para fazer de sua Medeia uma figura tocante, levada a agir por motivos plausíveis.

É a luta interna de Medeia a respeito de sua decisão de matar as crianças que forma o núcleo emocional da produção de 1997. Esse é um elemento chave na tragédia de Eurípides (Easterling 1977, 177–91). A controvérsia em torno da decisão de Medeia de matar seus filhos e o grau de sua culpabilidade dão à sua história significância e proeminência contínua. É provável que o infanticídio deliberado seja uma das inovações de Eurípides (Knox 1977, 194) e, como tal, levanta a inevitável questão do porquê de o dramaturgo ter escolhido retratar sua heroína desse modo. Autores modernos de teatro respondem de maneira bem diferente a essa complexa questão, mas cada nova produção volta a ela na tentativa de construir sua própria resposta. Kontouri enfatizou os elementos que fariam a decisão de sua Medeia compreensível para o público grego moderno.

Em um estudo recente, Hall demonstrou a relevância do mito no mundo contemporâneo, afirmando que Medeia se encaixa no perfil das mães que cometem filicídio (Hall 2010, 16–17). A vingança contra o marido é o caso mais comum. Mais importante, no entanto, é que Hall aponta para a importância da contextualização de ambos, da tragédia antiga e de sua recepção atual, se quisermos enriquecer nossa compreensão do drama a partir de uma perspectiva interdisciplinar. A produção de 1997 foi montada para fazer a heroína trágica simpática a audiência, apesar de sua decisão de matar as crianças. Para o público grego, essa ação seria normalmente difícil de aceitar, dado o alto valor cultural que é atribuído à família nessa sociedade. O efeito distanciador que o mito tem permite uma reavaliação desse curso de ação tão chocante como apresentado por Karabeti sob a direção de Kontouri.

Na cena em que a Medeia de Karabeti contempla o infanticídio, e experiência várias e rápidas mudanças no coração, ela vagarosamente rasga um véu branco quando prevê a morte dos filhos amados. Na tradução de Chimonas, ela grita: “Πονάω. Δὲν ἀντέχω.” (Estou sofrendo. Não posso mais) e conclui seu monólogo com as palavras: “Τίποτα δὲν αἰσθάνομαι. Εἶμαι νεκρή.” (Não sinto nada. Estou morta).<sup>34</sup> A primeira é uma tradução do grego “καρδία γὰρ οἴχεται” (meu coração está arruinado), mas a segunda é uma extrapolação do tema do poder de seu “θυμός” (raiva/paixão) em sobrepujar seus sentimentos maternos.<sup>35</sup> O sentido desses versos é debatido: Medeia está genuinamente arrasada ou existe um elemento de cálculo também envolvido aqui?<sup>36</sup> Chimonas resolve essa ambiguidade, escolhendo mudar o foco

<sup>34</sup> Chimonas (1989, 66–7). Todas as traduções do grego moderno são da autora.

<sup>35</sup> Para esse texto, uso a edição de Cambridge de Mastronarde (2002, 1042 e 1079–80, respectivamente). Sobre a controvérsia em torno do fim do discurso de Medeia, ver: n. 1079 (344–45), Mastronarde (2010, 201–2) e também Hall (2010, 20–2) sobre esse tema chave.

<sup>36</sup> Veja a introdução geral de Mastronarde (2002, 21–2) e, mais extensivamente, Foley (2001, 244–57).

diretamente para a dor maternal de Medeia. O único modo de ela cometer o infanticídio é congelando suas emoções, tornando-se uma morta em vida. A apresentação de Karabeti joga com esse aspecto da tradução, fazendo-a mais simpática ao público, como uma mãe forçada pelas circunstâncias a cometer o terrível ato.

Nesse momento, na encenação, a maquiagem branca no corpo de Karabeti começava a borrar. A deterioração de sua maquiagem causada pela transpiração amplia o efeito da agonia de Medeia. Ela também levanta algumas questões interessantes em relação à prática de gravar uma apresentação. De um lado, ela preserva a encenação para o futuro, de outro, enfatiza, e, algumas vezes, limita as possibilidades interpretativas. A cena da dor maternal de Medeia é remanescente de uma da produção de Ninagawa, na qual Medeia puxa uma fita vermelha da boca, referência à sua dor emocional e corporal. A exposição do lamento maternal de Medeia a faz mais simpática ao público e equilibra a fúria de sua paixão. Ambos elementos são necessários a uma produção bem-sucedida de *Medeia*.

A última cena, “O triunfo de Medeia”, é característica dos valores e da abordagem da produção que Kontouri adotou para sua releitura da tragédia antiga. A fuga triunfal de Medeia na tragédia original produz uma saída visualmente impactante. A escolha do final na produção de 1997 confirmou a importância de uma cortina resistente. Ela retrata Medeia flutuando sobre o palco, olhando para Jasão, que se encontra abaixo. Karabeti aparece em uma grua como um *deus ex machina* suspenso em um plano acima de Jasão, um poderoso símbolo visual de aniquilação de seu antigo marido e companheiro. A impotência de Jasão é enfatizada quando ele cai de joelhos (literal e metaforicamente). No momento em que Medeia o nega acesso aos corpos dos filhos, ele colapsa totalmente e bate no chão em uma queda que faz um ruído seco. Depois de uma apresentação emocionalmente carregada, Karabeti é removida do palco, física e emocionalmente na cena “*κανένα χέρι έχθροῦ δὲν θὰ μὲ φθάνει πᾶ*” (Nenhuma mão de inimigo pode me alcançar).<sup>37</sup> Não há carruagem de dragão, mas sua frieza evoca o distanciamento de uma divindade cruel. Ela fica suspensa no texto e seu longo vestido vermelho cria a impressão de um voo.

O discurso de Karabeti na tradução demótica de Chimonas das palavras de Medeia nas cenas finais dessa releitura da tragédia de Eurí-

<sup>37</sup> Chimonas 1989, 77. Cf. 1322. O tradutor novamente modificou um verso que no texto antigo se refere diretamente à carruagem de Hélios. Medeia diz que este é o meio pelo qual ela é protegida das mãos dos que querem prejudicá-la. Ao tornar esse trecho uma parte independente, que segue após a referência que Medeia faz à carruagem, Chimonas enfatiza a afirmação de Medeia. Ele também o torna um tipo de pronunciamento mais geral. A Medeia de Chimonas está convencida de sua invulnerabilidade nessa cena final.

pides ilustra o compromisso da produção de fazer da linguagem um dos aspectos “democráticos”/“inclusivos” da encenação. Nessa cena altamente carregada, a atriz popular, falando em grego demótico, abre uma linha de comunicação direta com o público, permitindo-lhes o acesso à mente dessa Medeia grega moderna. Sua resposta fria à invectiva de Jasão revela sua satisfação profunda – ela conseguiu nocauteá-lo.

Πατι οι βρισιές σου αυτές δείχνουν πώς σε άγγιξα.  
έκει που σε πονάει. Αυτό ήθελα από πάντα.<sup>38</sup>

Porque suas profanidades revelam que eu toquei você  
onde dói. Isto é o que eu sempre quis.

E depois:

Θέλω να με μισείς. Να με μισείς.

Eu quero que você me odeie. Me odeie.<sup>39</sup>

A tradução concisa e às vezes bastante livre de Chimonas expressa júbilo frio de Medeia ao derrotar seu oponente. Para ela, a reação de Jasão, sua perda de controle e seu recurso a invectivas justifica sua decisão de matar os filhos: esse é o melhor modo de retribuir o mal tratamento que ele deu a ela. Tanto a tradução como a apresentação de Karabeti reforçam a impressão de que Medeia divorciou-se do que previamente mais importava para ela, seu casamento e seus filhos. Seu triunfo permite a ela se distanciar emocionalmente de seu crime. Karabeti, na direção de Kontouri, consegue a simpatia de sua audiência, ao usar o idioma demótico como meio de conectar com os espectadores no nível da linguagem. De fato, Kontouri e Karabeti fizeram o público manter uma cumplicidade com Medeia, na versão da tragédia de Eurípidés.

<sup>38</sup> Chimonas 1989, 79. Cf. 1360. É interessante que Chimonas escolheu não usar a palavra καρδιά (coração) em sua tradução. Em grego moderno este é um termo carregado que traria a imagem de uma ligação estreita entre Jasão e seus filhos, que o tradutor parece, não sem curso, evitar. Sua simpatia, como a da produção de 1997, parece estar com Medeia.

<sup>39</sup> Chimonas 1989, 80. Cf. 1374. Chimonas traduziu os versos 1361–77 bastante livremente. Durante a esticomitia entre Jasão e Medeia, Chimonas faz sua heroína alongar a palavra grega antiga στυγέω (ódio). Ao alongar o termo e ao fazer sua Medeia repeti-la enfaticamente, ele a retrata como uma mulher que pede para que seu antigo marido a odeie – esta é uma parte essencial da vingança dela sobre ele, a prova de que ela o machucou profundamente.

## CONCLUSÃO

O sucesso excepcional da produção de *Medeia* de 1997 no Teatro Nacional, tanto no país como no exterior, principalmente no período em que grandes mudanças estavam sendo implementadas na organização do Festival Helênico (anteriormente Festival de Atenas), marcaram essa produção como uma releitura digna de nota. Ela serviu como um importante estudo de caso para o novo momento do palco grego moderno desde a adoção oficial do demótico.

A combinação de estilos, tradições e práticas nas quais esta produção se desenvolve deliberadamente a divorcia de qualquer tempo e espaço determinados. A natureza sintética dessa releitura de *Medeia* evoca muitos modelos, mas não se apoia em nenhum em particular. A diretora planejou a encenação para uma plateia de gregos. Certos elementos da produção funcionam menos quando a encenação é no exterior, como no caso da performances que ocorreram no Japão. Ainda assim, ela se mantém consistente pela incrível atuação de Karabeti como *Medeia*. De acordo com Grammatas “έντασε” (intensidade), é uma das qualidades que as plateias modernas acham mais impressionantes (2006, 57), e Karabeti certamente atuou com tal intensidade.

A escolha do demótico e de uma atriz popular para *Medeia* objetivou o engajamento do público moderno, enquanto o uso de elementos teatrais estrangeiros objetivou a criação de um distanciamento necessário que permitiria ao público se envolver com a peça antiga criticamente. Kontouri deliberadamente escolheu se afastar da tradição teatral grega moderna e de sua busca por autenticidade. Ela se alinhou com a nova onda de diretores que se rebelaram contra essa tradição estabelecida e escolheu experimentar novas abordagens que abriram o palco do teatro grego moderno a novas influências e modelos. É essa combinação que faz a *Medeia* de Kontouri “democrática” no melhor sentido do termo. A acessibilidade ao *logos* da produção e seu desejo de se engajar criativamente com múltiplos modelos, em vez de se confinar à camisa de força da tradição, contribuíram para a sua popularidade com os espectadores contemporâneos de teatro.

A produção da *Medeia* de Kontouri de 1997 se tornou um marco na prática teatral de retomar o drama antigo na Grécia moderna. Ela assinala o desejo de jovens diretores de colocar essas recriações em um novo caminho em que, ao mesmo tempo, se inspira na e desafia a tradição teatral grega moderna na encenação dessas peças. A produção é também um paradigma para o processo de democratização em curso. O idioma demótico permitiu aos espectadores gregos modernos ter um acesso direto ao *logos* do drama,

fazendo da linguagem o aspecto mais familiar da representação. O triunfo de Medeia, que trouxe a produção para uma conclusão tão exitosa, tornou-se, assim, emblemático do triunfo do demótico sobre a *katharevousa*. A *Medeia* de Konturi anunciou uma nova era na retomada da tragédia grega antiga no palco grego moderno, na qual as produções são moldadas não apenas por uma perspectiva local, mas são também sensíveis e atentas a tendências no teatro mundial.<sup>40</sup>

## REFERÊNCIAS

- Alexiou, M. 1982. "Diglossia in Greece." In *Standard Languages, Spoken and Written*, ed. W. Haas, 156–92. Manchester: Manchester University Press.
- Archive for the Performance of Greek and Roman Drama. University of Oxford. <<http://www.apgrd.ox.ac.uk/database>>.
- Athens Festival; Hellenic Festival. <<http://www.greekfestival.gr>>
- Attis. Companhia de teatro grega fundada por Theodoros Terzopoulos e especializada em recriações do drama grego antigo. <<http://www.attistheatre.com>>
- Beaton, R. 1999. *An Introduction to Modern Greek Literature*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press.
- Carabott, P. 1993. "Politics, Orthodoxy and the Language Question in Greece: The Gospel Riots of November 1901." *Journal of Mediterranean Studies* 3(1): 117–38. Malta: The Mediterranean Institute, University of Malta.
- Χατζηπανταζής, Θ. 2002. *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβειος: Το Χρονικό της Ανάπτυξης του Ελληνικού Επαγγελματικού Θεάτρου, στο Ευρύτερο Πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την Ίδρυση του Ανεξάρτητου Κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή, Τόμος Α1: Ως Φοινίξ εκ της Τέφρας του... (1828–1875)*. Ηράκλειο: Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Chatzipadazis, T. 2002. *From the Nile to the Danube: a Chronicle of the Development of Greek Professional Theatre in the Context of the Eastern Mediterranean, from the Foundation of the Independent State till the Asia Minor Disaster*. Iraklion: Institute for Mediterranean Studies at the University of Crete.
- Χειμωνάς, Γ. 1989. *Ευριπίδη Μήδεια*, μετ. και εισ. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

<sup>40</sup> Meus sinceros agradecimentos a Lorna Hardwick e a Stephen Harrison, pela valorosa assistência editorial. Agradeço, também, à Carol Gillespie, por seu grande esforço, que ajudou a fazer do congresso *Classics in the Modern World: A "Democratic Turn"?* um evento tão agradável. Também devo à Gonda Van Steen a gratidão pela ajuda e pelos comentários inspiradores. Gostaria, ainda, de expressar meus agradecimentos sinceros à equipe do arquivo do National Theatre of Greece e do Archive for the Performance of Ancient Greek and Roman Drama em Oxford, pelo acesso a fontes primárias de grande valor. Eu também agradeço a ajuda de George Sampatakakis do departamento de estudos teatrais (University of Patras) na discussão que faço da obra de Theodoros Terzopoulos. Em relação à transliteração do grego moderno, substituí "η" por "i", por exemplo, *dimotiki*, a menos que outra pronúncia tenha sido estabelecida.

- Chimonas, G. 1989. *Euripides' Medea*, trans. into modern Greek with intro. Athens: Kastanioti.
- Corti, L. 1998. *The Myth of Medea and the Murder of Children*. London: Greenwood Press.
- Easterling, P. 1977. "The Infanticide in Euripides' *Medea*." In *Greek Tragedy*, ed. T. F. Gould and C. J. Herinton, 177–91. Cambridge: Cambridge University Press. (Yale Classical Studies 25.)
- Ηλιάδη, Μ. 1999. "Έρευνα και Καταγραφή των Νεοελληνικών Παραστάσεων Αρχαίου Ελληνικού Δράματος: Απρόοπτα και ζητούμενα." In *Παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος στην Ευρώπη κατά τους νεότερους χρόνους*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη. 161-69.
- Eliade, M. 1999. "Researching and Recording Modern Greek Productions of Ancient Greek Drama. The Unpredictable and the Desirable." In *Productions of Ancient Greek Drama in Europe During Modern Times*, ed. P. Mauromoustakos, 161–9. Athens: Kastanioti.
- Fletcher, R. 1984. *Kostas Palamas: A Great Modern Greek Poet – His Life, his Work and his Struggle for Demoticism*. Athens: Idryma Kosti Palama.
- Foley, H. P. 2001. *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press.
- Φραγκουδάκη, Α. 1977. *Ο Εκπαιδευτικός Δημοτικισμός και ο Γλωσσικός Συμβιβασμός του 1911*. Ιωάννινα: Εκδόσεις Δωδώνη.
- Fragoudaki, A. 1977. *Dimotiki in Pedagogy and the Linguistic Compromise of 1911*. Ioannina: Dodoni Publications.
- Fragoudaki, A. 1992. "Diglossia and the Language Situation in Greece." *Language in Society* 21: 365–81. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fragoudaki, A. 2001. *Η Γλώσσα και το Έθνος 1880–1980: Εκατό Χρόνια Αγώνες για την 'Αυθεντική' Γλώσσα*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Fragoudaki, A. 2001. *Language and the Nation 1880–1980: The One Hundred Year Struggle for an 'authentic' Greek language*. Athens: Alexandria.
- Georgakopoulou, A.; Silk, M., ed. 2009 *Standard Languages and Language Standards: Greek, Past and Present*. Farnham: Ashgate.
- Γεωργουσόπουλος, Κ.; Σαββάς, Γ. 2002. *Επίδαυρος. Το Αρχαίο Θέατρο, οι Παραστάσεις*. Αθήνα: Μίλητος Εκδόσεις.
- Georgousopoulos, K.; Savas, G. 2002. *Epidaurus. The Ancient Theatre, the Performances*. Athens: Militos Publishing.
- Goutsos, D. 2009. "Competing ideologies and Post-Diglossia Greek: Analysing the Discourse of Contemporary 'Myth-Breakers'." In *Standard Languages and Language Standards: Greek, Past and Present*, edited by A. Georgakopoulou and M. Silk, 321–39. Farnham: Ashgate.
- Γραμματιάς, Θ. 2006. *Για το Δράμα και το Θέατρο*. Αθήνα: Εξάντας.
- Grammatas, Th. 2006. *On Drama and Theatre*. Athens: Exandas.
- Hall, E. 2010. "Medea and the Mind of the Murderer." In *Unbinding Medea: Interdisciplinary Approaches to a Classical Myth from Antiquity to the 21<sup>st</sup> Century*, ed. H. Bartel and A. Simon, 16–24. London: Legenda.
- Hall, E.; Macintosh, F.; Taplin, O., ed. 2000. *Medea in Performance, 1500–2000*. Oxford: Legenda.
- Hardwick, L. 2000. *Translating Words, Translating Cultures*. London: Duckworth.
- Hardwick, L.; Stray, C. 2008. "Introduction: Making Connections." In *A Companion to Classical Receptions*, 1–9. Oxford: Blackwell.

- Hironaga, S. 1976. *The Bunraku Handbook: A Comprehensive Guide to Japan's Unique Puppet Theatre with Synopses of All Popular Plays*. Tokyo: Maison des Arts, Inc.
- Iles Johnston, S. 1997. "Introduction" to *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, ed. J. J. Clausen and S. Iles Johnston, 1–17. Princeton: Princeton University Press.
- Καραγάτσης, Μ. 2008. *Ο Κίτρινος Φάκελος*. 2 τόμοι. 20η έκδοση. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Έστίας.
- Karagatsis, M. 2008. *The Yellow File*. 2 vols. 20. ed. Athens: Estias Bookshop.
- Kawatake, T. 2003. *Kabuki: Baroque Fusion of the Arts*. Trans. F. and J. Connell Hoff. Tokyo: The International House of Japan, Inc.
- Knox, B. M. W. 1977. "The *Medea* of Euripides." In *Greek Tragedy*, ed. T. F. Gould and C. J. Herinton, 193–225. *Yale Classical Studies* vol. 25. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leiter, S. L., ed. 2002. *A Kabuki Reader: History and Performance*. New York: M. E. Sharpe, Inc.
- Llewellyn-Jones, L. 2005. "Body Language and the Female Role Player in Greek Tragedy and Japanese *Kabuki* Theatre." In *Body Language in the Greek and Roman Worlds*, ed. D. Cairns, 73–105. Swansea: The Classical Press of Wales.
- Mackridge, P. 2009. *Language and National Identity in Greece 1766–1976*. Oxford: Oxford University Press. (Rev. 2010)
- Mastronarde, D. J., ed. 2002. *Euripides' Medea*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mastronarde, D. J. 2010. *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Μαυρομούστακος, Π. 1999. "Το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα στη Νεοελληνική Σκηνή: Από τους Πέρσες του 1571 στις Προσεγγίσεις του 20ου Αιώνα." In *Παραστάσεις Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στην Ευρώπη κατά τους Νεότερους Χρόνους*, 77–87 Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Mauromoustakos, P. 1999. "Ancient Greek Drama on the Modern Greek Stage: From the *Persians* of 1571 to Twentieth-Century Approaches." In *Productions of Ancient Greek Drama in Europe during Modern Times*, 77–87 Athens: Kastaniotis Publishing.
- Michelakis, P. 2001. "The Past as a Foreign Country? Greek Tragedy, Cinema and the Politics of Space." In *Homer, Tragedy and Beyond. Essays in Honour of P. E. Easterling*, ed. F. Budelmann and P. Michelakis. London: SPHS.
- Μιστριώτης, Γ. 1911. *Περί Εννόμου Αμύνης της Εθνικής Γλώσσης*. Αθήνα: Λόγος απαγγελθείς εν τη μεγάλη Αίθουσα του Εθνικού Πανεπιστημίου (12.02.1911).
- Mistriotis, G. 1911. *The Defence of the National Language in Law*. Athens: Speech delivered at Athens University (12.02.1911).
- Moschonas, S. 2009. "Language Issues' after the 'Language Question': On the Modern Standards of Standard Modern Greek." In *Standard Languages and Language Standards: Greek, Past and Present*, edited by A. Georgakopoulou and M. Silk, 293–320 Farnham: Ashgate.
- National Theatre of Greece . <<http://www.nt-archive.gr>>
- Raddatz, F. M., ed. 2006. *Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*. Berlin: Theater der Zeit.
- Rubino, M. 2000. *Medea Contemporanea: Lars von Trier, Christa Wolf, Scrittore Balcanici*. Genova: Darfictet.
- Σιδέρης, Γ. 1976. *Το Αρχαίο Θέατρο στην Νέα Ελληνική Σκηνή*. Αθήνα: Ίκαρος.

- Sideres, G. 1976. *The Ancient Theatre on the Modern Greek Stage, 1817–1932*. Athens: Ikaros.
- Σπάθης, Δ. 2005. *Ευαγγελικά (1901)*. Αθήνα.
- Spathes, D. 2005. *Evangelika (1901) – Oresteiaika (1903): Modernizing Pressures and Society's Acts of Resistance*. Athens: Society for the Promotion of Hellenic Culture and General Pedagogy.
- Σημβολίδου, Χ. 1998. “Μετάφραση και Θεατρική Κριτική (1889-1990): Μια Διαχρονική Προσέγγιση με Αφορμή τις Νεοελληνικές Παραστάσεις των Έργων του Αισχύλου.” In *Η Μετάφραση του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος σε όλες τις Γλώσσες του Κόσμου*. επιμ. Θ. Πατρικίου, 47–63. Αθήνα: Δεσμοί.
- Symvoulidou, Ch. 1998. “Translation and Theatre Criticism (1889-1990): A Diachronic Approach Based on the Modern Greek Productions of the Plays of Aeschylus.” In *The Translation of Ancient Greek Drama in all the Languages of the World*, ed. H. Patrikiou, 47–63. Athens: Desmoi.
- Van Steen, G. 2000. *Venom in Verse: Aristophanes in Modern Greece*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Van Steen, G. 2008. “You Unleash the Tempest of Tragedy’. The 1903 Athenian Production of Aeschylus’ *Oresteia*.” In *A Companion to Classical Receptions*, ed. L. Hardwick and C. Stray, 360–72. Oxford: Blackwell.
- Van Steen, G. 2010. *Liberating Hellenism from the Ottoman Empire. Comte de Marcellus and the Last of the Classics*. New York: Palgrave MacMillan.
- Varopoulou, H.; McDonald, M.; Suzuki, T. 2001. *Theodoros Terzopoulos and the Attis Theatre. History, Methodology and Comments*. Athens: Agra.
- Walton, J. M. 2009. *Euripides our Contemporary*. London: Methuen Drama.



*Title.* Demotic power to the people: the triumph of *dimotiki*, the triumph of Medea

*Abstract.* This paper examines a modern production of Euripides’ *Medea* (431 b.C.), staged in the last years of the 20th century, in the Greek National Theatre, directed by Niketi Contour. Significantly connected to a specific political atmosphere, which, I believe, was created by the Greek official resolution concerning the infamous “Language Issue”, it offers a singular point of view to consider Euripides’ play in a contemporary perspective, as well as the Greek drama modern reception as a whole.

*Keywords.* *Medea*; Euripides; reception studies.

SUMÁRIO / CONTENTS

BEATRIZ DE PAOLI	
Adivinhação e poder nas <i>Coéforas</i> de Ésquilo . . . . .	3
JAA TORRANO	
A noção mítica de justiça nas relações de poder na tragédia <i>Ifigênia em Áulida</i> de Eurípides . . . . .	16
MARIA CRISTINA RODRIGUES DA SILVA FRANCISCATO	
<i>Hécuba e As Troianas</i> : ecos da Guerra do Peloponeso em Eurípides . . .	25
CRISTINA DE SOUZA AGOSTINI	
Hipólito e Teseu enredados nas malhas da decisão indiscutível . . . . .	38
WILSON ALVES RIBEIRO JR.	
O poder do rei na tragédia de Eurípides . . . . .	57
MILTON L. TORRES	
O <i>alazôn</i> , o outro e o amigo do outro: teatro da desconfiança na tribuna grega . . . . .	74
LILIAN NUNES DA COSTA	
Plauto e o triunfo da tragédia. . . . .	88
CAROL MARTINS DA ROCHA	
Contribuições para um bestiário feminino em Plauto . . . . .	102
RODRIGO TADEU GONÇALVES	
Discurso soberano performativo-metateatral no <i>Anfitrião</i> de Plauto: sobre homens e deuses . . . . .	120
MUNIRA H. MUTRAN	
Sófocles na Irlanda: <i>The Cure at Troy</i> e <i>The Burial at Thebes</i> , de Seamus Heaney . . . . .	149
ANASTASIA BAKOGIANNI	
Poder demótico ao povo: o triunfo do <i>dimotiki</i> , o triunfo de Medeia . .	159