

Luciene Lages Silva

Peri Hērakléous Thymoléontos

Acerca de Hércules ânimo de leão

Belo Horizonte

2008

Luciene Lages Silva

Peri Hērakléous Thymoléontos

Acerca de Héracles ânimo de leão

Tese apresentada ao Curso de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada.

Área de Concentração: Literatura Comparada

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa.

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2008

**Para Helena, minha mãe, que é quase tão bela
quanto àquela, e que venceu batalhas bem mais
numerosas.**

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, pela ajuda, apoio e estímulo que impulsionaram meu crescimento acadêmico, profissional e pessoal.

Aos meus professores de grego, Teodoro Rennó, Antônio Orlando, Jacyntho Brandão e Olimar Flores Junior.

A Professora Miriam Campolino, integrante da banda de qualificação, pelas considerações cuidadosas e preciosas e pelo cuidado com que leu o meu trabalho.

A Jacyntho Lins Brandão, Filomena Hirata e Ordep Serra por terem aceito o convite de serem os avaliadores dessa tese.

À CAPES que financiou essa pesquisa, durante 24 meses.

Aos meus estimulantes alunos do curso de Filosofia da UFBA, pela compreensão e interesse instigante pelo aprendizado da cultura grega.

Aos meus amigos da ‘Soterópolis’: Marlene, Carlos Alberto, Leonardo Medeiros Vieira, Antônio Marcos e Silvia Faustino, por todas as formas de incentivo que recebi da parte de vocês para terminar esse trabalho.

Às amigas de doutorado, Rosana Baptista dos Santos e Raquel Marques Fontes pela ajuda nas leituras, conversas e no empenho mútuo durante todo o processo da pós-graduação.

Aos amigos Laysa, Gabriel, André Pereira, Isaque, Jane Simões, Ieber de Paulo, Liliane Rosa, pelo carinho, amizade e tolerância que me devotam.

À minha família: Jana, Beto, Virgínia, Charles, Suzana, Jair, Clara, Rodrigo e Luísa, pelo carinho, acolhimento e compreensão nesses quatro anos de turbulências e mudanças.

Por fim, à minha mãe, quem mais me estimulou a estudar e aprender. Ela, que apesar de se chamar Helena, me lembra mais uma Penélope: doce, constante e leal.

*Minha alegria permanece eternidades soterrada
E só sobe para a superfície
Através dos tubos alquímicos
E não da causalidade natural.
Ela é filha bastarda do desvio e da desgraça,
Minha alegria:
Um diamante gerado pela combustão,
Como rescaldo final de incêndio.
Wally Salomão*

Resumo

Esta tese aborda o mito de Hércules, tendo como ponto de partida um epíteto homérico que nos pareceu oportuno para um herói que apresenta uma estreita relação com o mundo selvagem. Tivemos como objetivo uma formulação da representação imagética de Hércules a partir da análise dos textos em que o herói é predicado como aquele que tem um *thymós* de leão. Investigamos os termos dos quais se compõe o epíteto, localizamos os textos gregos em que ele aparece, os contextos nos quais se insere e a que heróis ele está relacionado. Temos com a épica o ponto de partida, mas é com o gênero dramático que finalizamos nossa investigação. Em Homero, o *thymoléon* aparece para Aquiles, Odisseu e Hércules, o que é sugestivo devido aos modelos de heroísmo incorporados por esses três heróis de excelência. No contexto trágico, evidencia-se a dupla face do ânimo selvagem de Hércules em que tanto a *hýbris*, a transgressão, quanto à força bruta, *bía*, marcam o filho de Alcmena, aproximando-o perigosamente da animalidade. A comédia de Aristófanes explora o grotesco, o inadequado, através de um caricato Dioniso que é um duplo de Hércules.

Abstract

This dissertation analyzes the Heracles' myth, being the starting-point a Homeric epithet, which seems convenient to a hero that presents a narrow relationship with the wild world. The main of this dissertation is a construction of an imagetic representation of Heracles, basing on text's analyses which qualify the hero as a lion *thymós*. We evaluated terms which are part of the epithet, we looked for Greek texts in which it is mentioned and the contexts in which it is inserted. Furthermore we reflected about the heroes to which it is related. Our starting-point is an epic. However our investigation ends up with a drama gender. In Homer, the *thymoléon* appear to Achilles, Odysseus and Heracles. This happening is highly suggestive because of the heroism models incorporated by these three extraordinary heroes. In tragic setting, there is evidence of the double face of wild personality of Heracles, in which not only the *hýbris*, the transgression, but also the strength, *bía*, mark the Alcmena's son, closing him up dangerously to animality. The Aristophanes' comedy explores the grotesque, the inadequate, through a caricatured Dionysius, which is a Heracles mirror.

Lista de Ilustrações

Figura 1 – Hércules.....	42
Figura 2 – Hércules e as Amazonas.....	43
Figura 3 – Còmodo – Imperador romano.....	44
Figura 4 – Hércules, Euristeu e Cérbero.....	45
Figura 5 – Hércules e o leão em combate.....	46

SUMÁRIO

Parte I.....	11
1 Introdução.....	11
2 O mito de Hércules: possibilidades e repercussões.....	19
2.1 Origens, nome e nascimento	25
2.2 As aventuras de Hércules: os trabalhos e os animais	34
2.3 Morte, apoteose e divinização.....	39
Parte II	
3 Epítetos.....	47
3.1 Os epítetos em Homero.....	51
3.1.1 O epíteto <i>θυμολέων</i>	57
4 O primeiro cenário do <i>θυμολέων</i>	61
4.1 Forças que movem o herói.....	61
4.2 O leão na épica.....	73
4.2.1 O <i>Escudo</i> de Hesíodo: uma luta de gigantes.....	79
5 O <i>θυμολέων</i> na épica.....	88
Parte III A des-medida do Hércules trágico: Eurípides e a des-construção do Hércules épico: Aristófanes.....	107
6 Os epítetos e a imagética do leão no século V	107
6.1 Os epítetos na tragédia e na comédia	109
6.2 O leão no século V a.C.....	120
6.2.1 O leão na tragédia: imagem dionisíaca	124
7 O Hércules <i>θυμολέων</i> de Eurípides	136
8 O epíteto <i>θυμολέων</i> em Aristófanes e o Hércules-Dioniso d <i>As Rãs</i>	157
9 Considerações finais.....	168
Referências Bibliográficas	172
Apêndice	186

Parte I

*Só o desejo inquieto, que não passa,
faz o encanto da coisa desejada...
e terminamos desdenhando a caça
pela doida aventura da caçada.*
Mário Quintana

1 Introdução

A metáfora ideal para o mito de Hércules é a de um caleidoscópio¹. De fato, quando tentamos apreender o mito deste herói, percebemos que ele reflete, distorce, desdobra-se em formas e tons variados. Tal diversidade de imagens pode nos proporcionar sensações interessantes, curiosas, encantadoras até, mas quando se trata de organizar, minimamente que seja, uma teoria acerca da natureza desse herói nos vemos em uma situação delicada, visto que suas narrativas não se prendem a uma imagem única. Ora, sério e sisudo, ora grotesco e risível, Hércules é protagonista de poemas épicos, líricos, hinos, tragédias, comédias e dramas satíricos.

E é esse caráter multifacetado do herói que nos abriu espaço para esta tese intitulada *Περὶ Ἡρακλέους θυμολέοντος* - *Acerca de Hércules, ânimo de leão*. Vê-se que para o título tomamos de empréstimo um dos muitos epítetos associados ao filho de Zeus, registrado já nos poemas homéricos.

¹ Além do sentido usual daquele instrumento cilíndrico em cujo fundo vários fragmentos de vidro colorido produzem imagens em formas e cores variadas, o dicionário Aurélio apresenta um sentido figurado: sucessão rápida e cambiante (de impressões, de sensações). FERREIRA, A. B. de H., 1986, p.321. A palavra caleidoscópio utilizada para caracterizar a imagem de Hércules aparece no artigo de LIAPIS, V. *Intertextuality as irony: Herakles in Epic and in Sophocles*, 2006, p.48.

O Hércules *θυμολέων* chamou a nossa atenção, inicialmente, por duas razões. Em primeiro lugar, ele realça uma estreita relação do herói civilizador com os animais selvagens, a qual nos parece relevante para sua construção enquanto personagem épico e teatral. O herói está ligado a uma série de aventuras em que caçar, domar ou matar animais ou monstros se traduz na sua atividade primeira. Os labores de Hércules têm um caráter civilizador, na medida em que sua função é livrar a terra e a humanidade de seres indomáveis que devem se render a um herói, de certa forma também, indomável. Parece-nos que é exatamente por possuir um *thymós* de leão que Hércules pode realizar tantas façanhas – impossíveis ao mortal comum – e que não se prendem somente à esfera selvagem, mas também à divina, visto que ele luta e ataca deuses pouco desprezíveis, como Hera, Hades e o próprio Ares, deus da guerra.

Nos relatos a respeito de suas aventuras e conquistas, a figura do leão está associada à imagem de Hércules mais do que a de qualquer outro animal, não só pelo fato de caçar e exterminar a fera de Neméia, mas, sobretudo, por incorporar, em sua imagem, os despojos tomados em sua vitória: Hércules aparece, permanentemente, revestido com a pele de um leão. Usar a pele do leão de Neméia não só servia como uma couraça protetora, mas também conferia ao herói o *status* de matador feroz com o mesmo poder do animal abatido, a mesma força daquele leão invulnerável. Para Bond², por exemplo, a pele de leão garantia a Hércules o ânimo indomável e selvagem do devorador de Neméia, assim como no caso das ménades que ao se revestirem da pele da corça incorporavam poderes dionisíacos. Burkert lembra que, mesmo quando o herói é retratado no Olimpo, porta a sua pele de leão³.

² BOND, G.W. In: EURIPIDES. *Heracles*. Tradução, introdução, notas e comentários, 1999, p. 156.

³ BURKERT, W. Héraclès et les animaux. Perspectives préhistoriques et pressions historiques, p.11. In: BONNET, C.; JOURDAIN-ANNEQUIN; PIRENNE-DELFORGE, V. (Eds.) *Le Bestiaire d'Héraclès. Kernos*. Supplément 7, 1998.

Posteriormente, observamos que em obras que se inserem entre o século VIII e V a.C., o epíteto *θυμολέων* aparece oito vezes: cinco vezes em Homero (ou seis se considerarmos o hino homérico a Hércules), uma em Hesíodo e uma em Aristófanes. Se nos dois primeiros autores, ele é atribuído a heróis extraordinários como Aquiles, Odisseu e Hércules, em Aristófanes, no entanto, aparece de modo genérico se referindo a ‘Pátroclos e Teucros’, como uma metonímia para designar os guerreiros homéricos. É fato que, nos poemas homéricos, encontramos vários símiles “leoninos” relacionados a heróis gregos e troianos (de média ou grande notabilidade), mas no caso do epíteto *thymoléōn*, sua ocorrência se dá apenas para qualificar três heróis (Hércules, Aquiles e Odisseu), razão que contribuiu para uma investigação sobre o que poderia diferenciar esses três heróis de outros, ou melhor, que tipo de herói pode ocupar este estatuto de possuir o *thymós* de leão. Principalmente, quando pensamos na figura do leão como representante máximo da excelência heróica na representação figurada, tendo em vista a grande quantidade de símiles de leão registrados em Homero, sobretudo na *Ilíada*. E quando pensamos nos modelos de heroísmo incorporados por Aquiles e Odisseu e na querela do “melhor dos aqueus”, deparamo-nos com um dado importante a respeito do epíteto *thymoléōn*: ele aparece para os protagonistas das duas epopéias, mas há uma utilização particular para Hércules, visto que, nos dois poemas, o único herói que o poeta caracteriza como *thymoléōn* é o protagonista de nossa tese.

Afinal, o que vem primeiro à mente quando se indaga o que representa um herói que tem um ânimo leonino? No mínimo, configuram-se imagens do animal relacionadas à selvageria, à intrepidez, à coragem, ao des-temor, atributos que são apropriados a Hércules e que nos chegaram por meio da iconografia e da literatura. Assim, se as epopéias servem como uma espécie de glorificação de um tempo de heróis de excelência, poderíamos encontrar, em Hércules, um supra-modelo de heroísmo. Além do que, de todos os heróis para os quais o epíteto é utilizado, é somente Hércules

que – como afirma Schanapp-Gourbeillon⁴ – vive nu. A colocação é interessante, sabemos que sua nudez é coberta com a pele de um leão. Pele sobre pele, suscita-nos outra colocação: *quem está sob a pele de quem?* Dessa forma, sem o aparato de hoplita, somente com a clava, o arco e as flechas - atributos incorporados em sua imagem nas representações iconográficas e literárias - Hércules é atípico. Se admitirmos que *pele* é uma sinédoque para *corpo*, e o *corpo* para a *pessoa* (pensada em sua totalidade: *sóma*, *thymós*, *psyché*, *nous* etc.), podemos entender que a imagem de Hércules é também um amálgama de virtudes e defeitos do leão.

Essa personagem mítica parece integrar uma certa mistura – ou fusão – de tendências que beiram à *coincidentia oppositorum*⁵. Lembremo-nos, por exemplo, dos oito pares de oposição apontados por Nicole Loraux como paradoxos presentes no herói, a saber: o civilizado e o bestial; o sério e o burlesco; o são de espírito e o louco; o salvador e o destruidor; o livre e o escravo; o divino e o humano; o viril e o feminino; o herói do *pónos* (trabalho) e o herói do prazer⁶

De modo que, qualquer estudo a respeito de Hércules exige que se leve em conta o caráter ambíguo do herói: com ele nos deparamos com um paradigma não só marcado pela *bía*, força bruta, mas também pela *hýbris*, transgressão, mesmo que o excesso de força possa servir a um fim social. Isso porque o caráter civilizador de

⁴ SCHNAPP-GOURBEILLON, Le lions d'Héraklès, p.109. In: BONNET, C.; JOURDAIN-ANNEQUIN; PIRENNE-DELFORGE, V. (Eds.) Le Bestiare d'Héraclès. *Kernos*. Supplément 7, 1998.

⁵ Usamos a expressão *coincidentia oppositorum*, a coincidência dos opostos, sem a preocupação teológica de, por exemplo, Nicolau Cusano. Tomamo-la em sentido *lato*, mais próxima da unidade essencial de contrários que se apresenta nos fragmentos esparsos de Heráclito, sem, no entanto, nos determos aos requintes filosóficos do pré-socrático de Éfeso. Julgamos que, por essa fórmula, podemos condensar o mito de um herói que produz efeitos contrários nos diferentes contextos em que atua e que pode ser classificado como um civilizador de comportamento selvagem.

⁶ LORAUX, Nicole. Héraklès: le surmâle et le féminin. In: Les expériences de Tirésias: le féminin et l'homme grec. Paris: Gallimard, 1989, p.142-175, veja-se a página 145 para a apresentação dos pares citados. As seis primeiras oposições foram enumeradas por G. S. Kirk, às quais Loraux acrescentou as duas últimas. BRANDÃO (1985/1987, p.143, 144) faz uma análise sucinta desses oito pares no *Hércules* de Eurípides. Cf. BRANDÃO, J.J. A desconstrução do heróis (o problema da mediação no Hércules de Eurípides). *Ensaio de Literatura e Filologia*. Belo Horizonte: Publicações do Departamento de Letras Clássicas da UFMG, 1985/1987.

Héracles está evidenciado nas façanhas que realiza, em geral: restituir a ordem depois de matar, capturar ou domesticar animais selvagens e antropófagos, e é esse fazer do herói, talvez, a razão primeira da sua existência⁷.

A sua *essência* está ligada ao esforço, ao sofrimento, a um penar sem fim e, principalmente, a um fazer sobre-humano quando comparado a outros. Seus feitos só são possíveis porque Héracles lida com um mundo selvagem e o enfrenta através de sua *bía*, força bruta. E é também com a sua *bía* que ele lida com o mundo humano e com o divino. De acordo com Chantraine⁸, a *bía* se distingue de outros nomes da força (como *alké*, *dýnamis*, *sthénos*) pelo fato de exprimir uma violência voluntariosa, uma força que se entrega a um ato de violência, uma força que se traduz sempre em excesso. É conveniente ressaltar que as representações de Héracles como o herói da desmedida se refletem não só na força, mas também na quantidade de trabalhos penosos, de atitudes arrogantes diante com relação aos deuses, de extremado apetite alimentar e sexual (veja-se, por exemplo, as várias histórias a respeito de seus inúmeros filhos⁹).

Quando pensamos no contexto épico, a *bía* se revela como uma característica valorizada e, em alguns casos, necessária aos heróis homéricos. Gregory Nagy¹⁰, por exemplo, afirma que a *bía* é um elemento chave para a glória, *kléos*, de Aquiles na *Ilíada* e de Odisseu na *Odisséia*, visto que é graças à *bía* de Aquiles (antes

⁷ Para Burkert, essa tendência que transcende o universo humano é um dos fatores que fez com que a épica abordasse o mito do herói de forma secundária. Cf. BURKERT, W. *Religião Grega na época Clássica e Arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p. 405-6.

⁸ CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Éditions Klincksieck, 1968/1980, 4 v., p.145

⁹ Talvez o relato mais impressionante a esse respeito seja o dos Tespiades. Héracles saiu à caça do leão de Citéron, uma enorme fera que causava danos aos rebanhos de Anfitrião e do rei Téspis da Beócia, quando contava com seus dezoito anos. Em sua primeira aventura (versão de Apolodoro), o herói peregrinou durante cinquenta dias em busca do animal. O rei Téspis tivera cinquenta filhas e, a cada noite do regresso de Héracles, ordenava que uma delas se deitasse com o herói. Héracles sempre fatigado, unia-se a cada uma das jovens, julgando deitar-se com “a mesma” durante todas as noites. Delas, teve cinquenta filhos. Nessa versão, o herói também se apossa e usa a pele do leão morto. APOLODORO, *Biblioteca*, II, 4,10 e s.; PAUSÂNIAS, I, 29; VII, 2, 2; IX, 23,1. GRIMAL, P. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio: Bertrand Brasil, 1997, p. 206-7, 444.

¹⁰ NAGY, G. *The Best of Achaeans*. Baltimore: The Johns Hopkins University, 1999, p. 317-20.

mesmo da *mētis*, astúcia, de Odisseu) que os aqueus conseguem se livrar de Heitor e tomar Tróia. E é graças também à *bía* de Odisseu frente aos pretendentes de Penélope que o filho de Laertes resgata seu trono em Ítaca. Porém, no que diz respeito ao teatro grego, o herói dessa força excessiva sofre crítica contundente e torna-se alvo de ataque, sem qualquer possibilidade de conciliação entre sua natureza bruta e a *pólis* grega. É o que se percebe não só no *Héracles*, de Eurípides, mas no *Ájax*, de Sófocles.

Além da cena do enlouquecimento de Héracles, registrada na tragédia de Eurípides, acreditamos que, em outras representações, o poderoso exterminador de monstros (como no *Escudo*) é retratado, com frequência, a ultrapassar o limiar do civilizado. A tragédia, todavia, exige, para seu caráter, uma reparação. A comédia, por sua vez, apresentando-o como grotesco, ridículo e inadequado, impõe-lhe uma revisão de valores.

No que diz respeito à tragédia, o epíteto não aparece em nenhuma das peças que chegaram até nós. Tal aspecto é relevante, quando percebemos que a ausência significa e o epíteto para se realizar de forma mais espetacular, como é de se esperar no teatro, deve antes materializar-se, corporificar-se na cena, mais do que simplesmente ecoar *em palavras aladas*.

Um outro aspecto importante é como a imagem do leão sofre uma certa transmutação em termos de simbolismo quando pensamos na tragédia. Nossa investigação tem nos levado a inferir que a imagem do leão na tragédia está profundamente vinculada à imagem de Dioniso, como demonstraremos na análise da tragédia *Bacantes*, de Eurípides.

Em *Rãs*, de Aristófanes, o epíteto *thymoléōn* aparece pela última vez e, apesar de não estar relacionado à figura de Héracles, o herói é um dos personagens da peça, é o duplo de Dioniso, como veremos adiante.

Nossa motivação para este trabalho partiu da perspectiva de se tentar elaborar não uma teoria, mas uma leitura possível acerca da natureza de um herói que se apresenta, por vezes, volátil. Volátil, naturalmente, naquele sentido do que nos escapa, do aéreo, nevoento, impalpável. Os heróis gregos não existem por si mesmos, dependem de nossas leituras, interrogações, deslumbramentos para que “venham a ser”. A figura de Hércules sempre nos intrigou por causa do caráter excessivamente variado de suas aventuras, o número de obras em que ele é aludido é enorme e, na contemporaneidade, dos heróis gregos, é o que mais recebeu e recebe sempre novas leituras.

Assim, nossa pesquisa se propôs a investigar o epíteto *thymoléōn* e os símiles de leão relacionados a Hércules (especificamente no *Escudo*, de Hesíodo); analisamos a aplicação desse epíteto nas obras em que ele aparece, a saber: *Ilíada*, *Odisséia*, *Teogonia*, *Hino homérico a Hércules*, e *As Rãs*, de Aristófanes, com o intuito de propor uma formulação da problemática de Hércules em Eurípides, investigar a apropriação que Eurípides faz do epíteto homérico para a construção de uma imagem do herói animalesco. Por isso, servimo-nos das tragédias em que o filho de Zeus aparece como personagem principal ou é aludido: *Alceste*, *Hércules*, *Heráclidas*. Além dessas, utilizamos trechos das *Traquínias* e *Filoctetes* de Sófocles, e *As Bacantes*, de Eurípides, que nos interessa não por causa do herói, visto que ele não aparece nesta, mas devido à vinculação da imagem do leão a Dioniso.

Para tanto, apresentamos nossa pesquisa em partes, a saber: na Parte I, encontra-se este capítulo de Introdução e um segundo capítulo em que fazemos uma exposição do mito de Hércules. Procuramos demonstrar como a natureza ambígua do herói foi representada desde o nascimento, passando por uma vida de labores mais próxima das feras do que dos homens, e terminando com uma morte dolorosa que pode representar sua apoteose e possível divinização. No final da parte I, inserimos alguma

coisa de iconografia. Infelizmente, não tivemos tempo hábil para uma seleção adequada do material que fomos recolhendo durante toda a pesquisa, mas vale a inclusão em caráter ilustrativo para essa primeira parte.

A Parte II é composta por três capítulos. No capítulo três, centramo-nos nos epítetos, inicialmente, de modo geral, depois nos concentramos nos epítetos em Homero. No quarto capítulo, apresentamos algumas considerações sobre as forças que movem o herói homérico (visto que o *thymoléōn* aparece cinco vezes nos poemas), sobre a concepção do aparelho anímico, levando em conta outros vocábulos que fazem fronteira com o *thymós*, os chamados “substratos das emoções, das paixões e das ações”: *phrên*, *êtor*, *kradiê*, *nóos* e *psykhé*. Com relação ao leão na épica, marcado quase que integralmente pela utilização de sua imagem nos símiles, dedicamo-nos a uma análise dos símiles de leão (relacionados a Hércules) que aparecem no *Escudo*, de Hesíodo. No quinto capítulo, situamos e analisamos as ocorrências de *thymoléōn* nos textos épicos (ou sob forma épica) em que o epíteto aparece: *Iliada*, *Odisséia*, *Teogonia* e *Hino a Hércules*.

A Parte III é composta por quatro capítulos. No sexto capítulo, referimo-nos ao lugar dos epítetos na tragédia; a vinculação da imagem do leão a Dioniso, e; como se apresenta Hércules *thymoléōn* em Eurípides. Buscamos a formulação de uma hipótese de trabalho consistindo na problemática do Hércules-leão, nessa fusão entre homem e animal, que caminha no limiar entre dois mundos, o civilizado, no qual é benfeitor e grande amigo dos mortais¹¹, e o bestial, que levado ao extremo pode se transpor para o universo da *manía*. Dedicamo-nos também à análise das *Rãs*, a peça aristofânica em que aparece o epíteto *thymoléōn*. Por fim, no capítulo nove, apresentamos a conclusão da pesquisa.

¹¹ *Εὐργέτης βροτοῖσι καὶ μέγας φίλος*. (verso 1252). Fala de Teseu para o herói depois da cena de enlouquecimento no *Hércules*, de Eurípides.

2 O mito de Hércules: possibilidades e repercussões

A popularidade de Hércules ficou bem registrada pela iconografia e literatura grega, o herói foi usado para servir de exemplo, despertar o riso, o horror, ou a admiração. No que concerne ao material iconográfico e à quantidade de obras plásticas em que ele é representado, supera a de muitos heróis e até deuses¹². Do rico legado arquitetônico que sobreviveu até os nossos dias, é nas métopas que encontramos um material elucidativo acerca das aventuras de Hércules. Tais obras fizeram parte do conjunto arquitetônico do templo de Zeus em Olímpia; do Tesouro dos Atenienses em Delfos; e do Hefesteion da ágora de Atenas. Das pinturas em vasos, destacam-se mais de 500 peças que tematizam o herói em luta com leões. A repercussão iconográfica do mito, no decorrer dos séculos, encontra-se registrada também através das pinturas de artistas renascentistas e modernos¹³. Pensando ainda no âmbito iconográfico, no Império romano, Hércules foi venerado especialmente por dois imperadores: Calígula (12-41 d. C.) e Cômodo (161-192 d. C.), que chegaram ao extremo de se enfeitarem com a pele de um leão.

Nenhum outro herói condensou tanta multiplicidade de tendências, por vezes, antitéticas: um pai divino e um pai mortal; cruel assassino de Ífito, seu hóspede, e generoso amigo de quem o hospeda, como fez ao resgatar do reino de Hades, Alceste, esposa de Admeto. A antítese permanece também no que diz respeito à sua morte, visto que há referências de sua descida ao Hades - como qualquer outro mortal comum - bem

¹² O *Lexicum Iconographicum Mythologiae Classicae* possui dois volumes completos dedicados a iconografia de Hércules (IV,V).

¹³ Cf. *Hércules mata os Centauros*, de Charles Le Brun (óleo sobre tela, 77,5x112cm, National Gallery of Canada, Ottawa) 1660; *Diomedes devorado por suas éguas*, de Gustave Moreau (óleo sobre tela, 138,5 x 84,5, Musée des Beaux Arts, Rouen, França) 1865; *Hércules escolhe entre o Prazer e a Virtude*, de David Ligare (óleo sobre tela, 198 x 246 cm, Koplín Gallery, Los Angeles) 1986.

como há referências da sua presença no Olimpo como esposo de Hebe, deusa da juventude.

A figura do herói também serviu como paradigma de um ideal de virtude a ser perseguido, assim o viram os estóicos, os cínicos e os órficos. Os neoplatônicos tardios (século quarto a sexto d.C.), por exemplo, elaboraram quatro versões órficas para explicar a formação do mundo, das quais duas estão relacionadas a Hércules. A teologia Órfica¹⁴ relaciona também o nome de Hércules a Chronos.

Atenágoras apresenta uma versão da origem de todas as coisas a partir da água que gerou o limo, de ambos nasce uma serpente com cabeça de leão, da qual surge o rosto de um deus, de nome Hércules e Chronos. Esse Hércules teria gerado um enorme ovo, que da parte superior se tornou Urano e da inferior Géia, donde proveio à geração de Cloto, Láquesis e Átropo, as Moiras¹⁵. Segundo Kirk (1994, p. 19-21) esse trecho é igual, com poucas variantes, à versão de Jerônimo e Helânico, também escritores órficos: da água nasce a terra, e dessas *Χρόνος ἀγήραος*, o que não envelhece, uma serpente alada também chamada de Hércules, que nasce acompanhada pela *ἀνάγκη*, necessidade, e por *Ἀδράστεια*, a Inevitável. Tais elaborações são consideradas de origem tardia, ou remodelação tardia¹⁶.

¹⁴ Os órficos são descritos como um grupo que reunia elementos provenientes do culto de Apolo *Kathársios*, o purificador, e de crenças trácias sobre a reencarnação. Defendiam que a alma poderia sobreviver se se mantivesse pura. Curiosamente, Dioniso era o deus dominante em sua mitologia, por isso, alguns partidários de tais crenças, por volta do século V, denominavam-se não só de Órficos mas também de Bacantes. Cf. KIRK, G.S.; RAVEN, J. E.; SCHOFIELD, M. Os filósofos pré-socráticos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, p. 15-6. Segundo Reale, a idéia de fundo das teogonias órficas é, em grande parte, a mesma da *Teogonia* de Hesíodo: “Nela se explica em nível mitológico e, portanto, fantástico-poético, o que era no princípio de tudo, como nasceram progressivamente os vários deuses e se instauraram os seus vários reinos, e a geração de todo o universo”. Cf. REALE, G. História da filosofia antiga. São Paulo: Loyola, 1993, p. 383.

¹⁵ “ἦν γὰρ ὕδωρ ἀρχὴ κατ’αὐτὸν τοῖς ὄλοις, ἀπὸ δὲ τοῦ ὕδατος ἰλὺς κατέστη, ἐκ ἑκατέρων ἐγγενήθη ζῶον, δράκων προσπεφυκυῖαν ἔχων κεφαλὴν λέοντος, διὰ μέσου δὲ αὐτῶν, ὄνομα Ἡρακλῆς καὶ Χρόνος”.

¹⁶ De acordo com Kirk (1994, p.16), I. M. Linnforth (*The Arts of Orpheus*, Berkeley, 1941) analisou todos os textos que se relacionam a Orfeu e aos Órficos e demonstrou que até 300 a.C. a designação ‘órfico’ podia referir-se, de modo mais geral, a qualquer conjunto de idéias relacionados a várias espécies de ritos.

No entanto, ao pensarmos numa *biomitografia* de Hércules, deparamo-nos com certa frustração com relação à quantidade de obras que se perderam. Existem vários relatos de poemas perdidos que tiveram como tema o mito do herói. Dos mais antigos teríamos: *A captura da Ecália*, atribuído ao próprio Homero ou a Creófilo de Samos (que fazia parte do *Ciclo Épico* e relatava a conquista da cidade e o rapto de Íole); a *Heracléia*, de Pisandro de Rodes (século sétimo ou sexto), uma epopéia que cobria toda a carreira do herói; a *Heracléia*, de Paniasis de Halicarnasso (considerado pelos alexandrinos um dos escritores épicos mais refinados)¹⁷. Segundo Kirk, Ferecides de Atenas, por volta do século V, teria resumido estes escritos, mas do seu trabalho só restaram fragmentos que Apolodoro teria seguido com fidelidade¹⁸.

Além dessas duas *Heracléias*, Pajares¹⁹ aponta mais quatro: uma de Conón, outra de Cinetón, uma de Pisino de Lindo e outra ainda de Pisandro de Camiro.

Temos informações também de tragédias que se perderam. De Sófocles, um dos maiores compositores áticos de drama, há notícia certa, segundo Campo (1940, p. 38 e 245), de um *Ἡρακλείστος* e um *Ἡρακλῆς ἐπὶ Ταινάρῳ*²⁰.

Infelizmente, com relação a Ésquilo, não sabemos se houve alguma peça do tragediógrafo, quer sob a forma de tragédia, quer sob a de drama satírico, que tivesse como temática o mito do herói, visto que às nossas mãos chegou aproximadamente dez por cento de sua obra. É natural, pelo menos, cogitarmos que isso seria possível. Na

¹⁷ Cf. Barron e Easterling, in: EASTERLING, P. E.; KNOX, B. (eds) *The Cambridge History of Classical Literature. Early Greek Poetry*, vol.1. Cambridge University Press, 2004, p. 68. Veja-se também LESKY, A. *História da Literatura Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p.107.

¹⁸ Cf. KIRK, G. S. *La naturaleza de los Mitos Griegos*. Barcelona: Argos Vergara, 1984, p.147, veja-se também: PAJARES, 1979, p.297, 307, 355. A suposta fidelidade de Apolodoro às versões de Ferecides não deve ser entendida 'ao pé da letra', pois percebemos que há momentos em que Apolodoro apresenta a sua própria versão e à parte a de Ferecides, como no episódio das serpentes que comentaremos adiante.

¹⁹ O autor aponta também um poema local de Cós, *A Merópida*, do qual se publicou em 1976 alguns fragmentos em que se narra o combate de Hércules, ajudado por Atena, contra os méropes, habitantes primitivos da ilha. *Considerações sobre la épica griega perdida*, p. 158-9. In: FÉREZ, J. A. L. (Ed.) *La épica griega y su influencia em la literatura española (aspectos literários, sociales y educativos)*. Madrid: Ediciones clásicas, 1984.

²⁰ Frag. 208 e 209 in: NAUCK, A. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Supplementum adjecit Bruno Snell. Berlin: Georg Olms Hisdesheim, 1964.

Poética (VIII, 1451a, 19-22), o próprio Aristóteles sinaliza a popularidade do herói como eixo temático de dramas: “Assim, parece que tenham errado todos os poetas que compuseram uma *Heracleida* ou uma *Teseida* ou outros poemas que tais, por entenderem que, sendo Hércules um só, todas as suas ações haviam de constituir uma unidade”²¹.

A respeito de dramas satíricos, Campo faz menção a um de Astidamante, o filho, intitulado *Ἡρακλής*; e outro suposto drama satírico de mesmo nome, mas de autoria de Diógenes Sinopense, que pode ter sido fonte do *Diálogo dos mortos*, nº 16, de Luciano. De Licofronte, o autor italiano faz referência a uma outra peça *Ἡρακλής* da qual não se tem sequer o argumento²². Eudoro de Souza faz referência a um possível drama satírico de Ésquilo, *Alcmena*²³.

Mesmo diante de tantas *Heracleias* e outras peças perdidas, é no gênero dramático que encontramos o maior número de obras totalmente dedicadas ao herói: como protagonista há o *Hércules*, de Eurípides, e *As Traquírias*, de Sófocles; além dessas, contamos ainda com *Alceste* e *Os Heráclidas*, de Eurípides; *Filoctetes*, de Sófocles; e *Rãs*, de Aristófanes, em que o herói não é o personagem principal.

²¹ Cf. Tradução Eudoro de Souza, *Poética*, 1451a, 19-22. O estagirita critica os poetas que confundem a unidade do mito com a unidade da ação, porque em um mesmo homem há infinitas ações (*πράξεις*) que não se compõem como unidade. Podemos acrescentar a essa citação, outra, também esclarecedora, presente no capítulo XIII da *Poética* (1453a, 18-21). Aristóteles, ao tratar da “situação trágica por excelência”, refere-se aos aspectos que constituem uma bela tragédia e, no mesmo capítulo, nos esclarece que “(...) outrora se serviam os poetas de qualquer mito; agora, as melhores tragédias versam sobre poucas famílias, como sejam as de Alcmeón, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo e quaisquer outros que obraram ou padeceram tremendas coisas”. Naturalmente, Hércules se adequa perfeitamente ao obrar e padecer e, do ponto de vista da recepção do século V, o mito do herói era bem popular, não só no âmbito iconográfico e literário, mas cultural.

²² Atheneu, X, 411; Tertuliano, Apol.14; Suidas, verbete *Λικόφρον*. *Apud*: CAMPO, 1940, pp. 83; 88; 93.

²³ É no apêndice III, da tradução à *Poética*, que Eudoro apresenta uma lista contendo a ‘distribuição dos argumentos trágicos pelos ciclos mitológicos tradicionais’. Para a constituição de tal lista, Eudoro se baseia nas indicações de HAIGH., *Tragic Drama*, Apendix II, p. 473 e ss.; NAUCK, *Fragmenta Index Fabularum*; WELCKER, *Die Grieschich e Tragödie mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet*, 1841. Mesmo que Ésquilo tenha escrito um drama satírico sobre a mãe do herói, não podemos inferir se Hércules teria participação na peça. É claro que o parentesco sucita possibilidades, mas basta nos lembrarmos que n’*Os Heráclidas*, de Eurípides, o herói é mencionado, mas não é personagem.

De modo que há registros literários suficientes a respeito do herói, às vezes de modo fragmentado, às vezes em pequenas alusões presentes na épica, na lírica, no drama, e na prosa. Muito do ciclo mítico de Hércules, por exemplo, pode ser encontrado nos poemas homéricos através de pequenas e variadas inserções que nos esclarecem aspectos a respeito das aventuras, do nascimento, e de sua natureza rude. Um aspecto especial destas *microbiografias* de Hércules, encontradas nos poemas homéricos, é que os relatos são apresentados por deuses, heróis e encontramos até casos atípicos na *Ilíada*: sobreviventes de famílias que foram praticamente eliminadas por Hércules, como a história de Príamo e do velho Nestor, filho de Neleu, que relata o episódio da invasão de Pilos e relembra que teve seus onze irmãos assassinados pelo herói, sendo o único sobrevivente dos homens da casa de Neleu²⁴.

Na *Teogonia* de Hesíodo, encontramos referências aos seus trabalhos e ao seu nascimento; nas *Histórias*, Heródoto expande o limite das narrativas acerca dele, as quais chegam até os egípcios e os citas. Píndaro, entre outras coisas, refere-se à sua divinização no Olimpo e a sua esposa Hebe, deusa da juventude (*Neméias* X); Aristóteles (ou alguém de sua escola) toma-o como exemplo para expor sua teoria sobre a loucura e a bile negra (*Problema* XXX, I)²⁵. No período helenístico, vemo-lo

²⁴ Do relato a respeito da expedição à Tróia e da história de Príamo, falaremos adiante. No entanto, convém salientar que o suposto encontro do herói com os dois anciãos acontece, é claro, quando Príamo e Nestor eram muito jovens, e ambos escapam porque foram poupados. As duas histórias são extremamente significativas quando analisamos as aventuras de Hércules que foram relatadas pelos heróis (mortais): as aventuras são relatadas por homens que ouviram sobre o herói; por homens que viram o herói (o que dá maior credibilidade ao relato) e acrescenta-se a esses, um caso mais atípico ainda, o de Odisseu, que viu e ouviu seu espectro, *εἶδωλον* (*Odisséia*, XI, 601-27). Sobre o herói na *Ilíada*, veja-se o artigo de Dourado Lopes: Hércules na *Ilíada*. *Kleos*. Revista de Filosofia Antiga. Rio: UFRJ, 2003, n. 8, 2004.

²⁵ O texto relaciona a bile negra, a epilepsia e a doença sagrada, tomando como paradigma das duas extremidades da melancolia, as duas aventuras patológicas de Hércules: a loucura por meio da qual extermina a família, e as úlceras causadas pelo manto envenenado no sangue do centauro Nesso. Para Pigeaud, é graças à imaginação popular que as fadigas de Hércules foram relacionadas à doença sagrada, o autor cita uma passagem do *Corpus paroemiographorum graecorum*, M, IV, 56, da qual me sirvo aqui: “*Doença de Hércules*: daqueles que, após uma grande fadiga, caem doentes. Porque Hércules, após uma acumulação de fadigas, caiu doente da doença sagrada”. Cf. *Problema* XXX, I, 1998, p. 106-7 (nota 4), com relação à questão da autoria do texto, veja-se também a Introdução de Pigeaud, p. 51-3. Sobre a *doença sagrada*, veja-se a tese de Henrique Cairus. *Os limites do sagrado na nosologia hipocrática*. UFRJ: 1999.

como personagem das *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes. Entre os séculos I e II do período romano, contamos com obras de autores importantes como Sêneca e Luciano de Samósata. Do primeiro, temos duas tragédias: *Hércules furioso* e *Hércules no Eta*²⁶. Do segundo, entre outros textos, Hércules é personagem dos *Diálogos dos Mortos* e dos *Diálogos dos Deuses*²⁷.

A representação de Hércules sofreu muitas variações, transformando-se ao longo dos tempos, como seria natural para essa figura híbrida. No caso específico da literatura brasileira, é digno de menção *Os doze trabalhos de Hércules*, de Monteiro Lobato, obra em que ele é apresentado como um bobalhão de força excessiva e pouca inteligência, o cumprimento dos trabalhos depende sempre da intervenção persuasiva de Emília, a bonequinha de pano²⁸.

²⁶ Sobre o *Hércules no Eta*, veja-se artigo As paixões e o amor em Sêneca trágico, de Zélia de Almeida Cardoso, in: *Scripta Clássica*, 1999, p. 91-105. A autora analisa trechos das tragédias do filósofo e defende que a mensagem é clara: são as paixões descontroladas que acarretam as catástrofes, como no caso do ciúme de Dejanira. Sobre o *Hércules Furioso*, veja-se o artigo de Papadopoulou: Herakles and Hercules: The hero's ambivalence in Euripides and Sêneca. *Mnemosyne*, v. 57, n. 3, 2004, pp. 257-283. Para a autora, tanto Eurípides quanto Sêneca ressaltam a ambivalência do herói, no entanto, a ênfase de Sêneca está na exterioridade da loucura de Hércules, na associação entre a loucura e a sua inerente natureza perigosa, enquanto que em Eurípides, tal ênfase se dá de modo implícito e sempre levando-se em conta à influência divina na loucura do herói.

²⁷ A respeito da obra de Luciano, veja-se o livro de J. L. Brandão. *A poética do Hipocentauro*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. Sobre Hércules na obra do sírio helenizado, vejam-se as pp. 134-7 e 214-27.

²⁸ A representação do herói na modernidade se dá de modo bem caricatural por meio do cinema, seja em desenhos ou em seriados norte-americanos. No *Hércules* de Walt Disney, por exemplo, o herói é retratado a partir de uma visão maniqueísta: Hércules é o filho de Zeus, personificação do bem, passa a vida sendo perseguido por Hades, em vez de Hera, que personifica o mal. À medida que o jovem Hércules realiza suas aventuras, ganha muito dinheiro e fama, torna-se um empresário e abre-se um mercado para os seus bonequinhos, botons, sandálinhas e caixinhas de suco.

2.1 Origens, nome e nascimento

Determinar a origem precisa do mito de Hércules é-nos impossível. De acordo com Burkert, a figura de Hércules, foi moldada aos poucos, a partir de contos populares em que aparecia, inicialmente, de modo secundário. Posteriormente, ele teria sido focalizado por uma atmosfera trágica, heróica e humana, em contraste com a tendência de transcender os limites do humano. A explicação dada pelo estudioso realça o fato de Hércules estar relacionado antes de tudo aos animais²⁹. Para ele, o mito do herói é anterior à própria civilização grega:

O núcleo do complexo de Hércules deve ser consideravelmente mais antigo³⁰ ainda: a captura e a oferta de animais comestíveis aponta para a cultura dos caçadores, e a relação com o além expressa na aquisição do gado solar, na ilha Vermelha, nos cavalos antropófagos, faz parte da magia xamanística dos caçadores, com a qual parecem estar relacionadas também as pinturas das cavernas que remontam ao início do paleolítico. Alcançar a terra dos mortos e dos deuses é a função do xamã (BURKERT, 1993, p.406).

Essa relação com provas próprias do xamanismo se faz bem evidenciada no último dos doze trabalhos propostos para o herói: a captura de Cérbero do reino de Hades. Porém, o próprio Burkert ressalta que o xamã age de longe, através do êxtase espiritual³¹.

Parece-nos que a ligação de Hércules com o xamanismo está mais relacionada às provas impostas ao candidato a xamã, do que ao xamã, propriamente dito, visto que é devido às provas que Burkert relacionou Hércules aos heróis

²⁹ Cf. BURKERT, 1993, p. 406-11. Veja-se sobretudo BURKERT, *Heracles and the Master of Animals*, in: *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. London: University of California Press, 1979.

³⁰ Mais antigo do que um herói com a pele de leão, identificado como Ninurta ou Ningirsu, filho do deus da tempestade Enlil (presente nas imagens dos sinetes cilíndricos do terceiro milênio). Cf. BURKERT, 1993, p. 406.

³¹ A afirmação nos remete ao *agón* entre Anfitrião e Lico, quando o tirano acusa o herói de ser covarde (*οὐδέν ἀλκιμῶς*) porque o arco, sua famosa arma, não é prova de bravura em um homem (vv. 158-162). Anfitrião defende Hércules afirmando que o bom arqueiro à distância (*ἐκάσ*) protege-se dos inimigos ferindo-os, e resguarda da morte não só o seu corpo, mas o dos outros companheiros (vv.195-203).

Gilgamesh, Ninurta e Enkidu, entre outros³². Para Boardman, a associação entre Hércules e os heróis orientais, não deve ser entendida como um amálgama entre eles, mas que todos compartilham de um ‘estoque’ de comportamento heróico comum. Para o autor, os paralelos são muitos mas perdem em significado quando os contextos, em que ocorrem as aventuras desses heróis, são examinados³³. Wathelet, em seu artigo *Héraklès, le monstre de Poséïdon et les chevaux de Tros*, atesta que o nome de Hércules faz parte da tradição épica desde à época micênica e que a série de alusões ao herói presentes na *Ilíada* e *Odisséia* provam que o auditório de Homero conhecia bem o conjunto de narrativas a seu respeito³⁴.

Não é incomum essa associação de Hércules a outras culturas além da helênica. Heródoto, como afirmamos anteriormente, identificou o herói com um dos doze deuses egípcios ou, ainda, com um Hércules egípcio que poderia não ser o Hércules heleno, mas do qual este herdaria o nome:

Posso ao menos afirmar que o nome de Hércules não foi trazido pelos helenos para os egípcios; ao contrário, ele foi levado do Egito para a Hélade pelos próprios helenos – mais precisamente pelos que deram o nome de Hércules ao filho de Anfitríon – ; em minha opinião há muitas provas disso, e a principal entre elas é que Anfitríon e Alcmene, pais de Hércules, eram ambos de ascendência egípcia. (HERÓDOTO *Histórias*. II,43)³⁵

Diodoro da Sicília também se refere a uma influência egípcia e afirma que a única maneira de se explicar as variadas aventuras do herói – que representam um problema de ordem cronológica – é a existência de dois Hércules, visto que o mesmo

³² BURKERT, 1979, p. 80-83. Esses heróis, entre outras coisas, têm em comum a força física que lhes garante a vitória diante das provas. Veja-se também o artigo de BOARDMAN, J. Herakles’Monsters: Indigenous or Oriental? In: *Le Bestiaire d’Héraclès. Kernos, Suppl. 7* (1998), p. 27-35.

³³ Boardman ressalta que os aspectos orientais possíveis de algumas das histórias de Hércules devem ser observados, mas não como se o mito do herói fosse uma simples tradução ou versão alternativa de qualquer deidade oriental ou egípcia. Já que as assimilações entre as deidades estrangeiras eram comuns na Antiguidade através de um “intercâmbio” entre as culturas. BOARDMAN, 1998, p. 27-35.

³⁴ Cf. *Le Bestiaire d’Héraclès. Kernos, Suppl. 7* (1998), p.61-74.

³⁵ Tradução M. da Gama Kury. É oportuno lembrar a representação do herói explorada por Luciano de Samósata, em que os atributos do Hércules grego (como a pele de leão e a clava) são conservados, mas com a pele negra, como o Hércules Ógmnio (celta), e é retratado de cabelos brancos em avançada idade. Cf. BRANDÃO, 2001, p. 135-137. LUCIANO, *Hércules 1*.

herói não poderia ter combatido com os gigantes ao lado dos olímpicos e pertencer a uma geração anterior à guerra de Tróia³⁶.

Exceto pela associação que Heródoto faz acima, o nome de Hércules é comumente explicado em bases etimológicas, sendo que vários estudiosos o relacionam ao nome de Hera e admitem a sua formação pelo processo de composição: Hera (nome da deusa) como o primeiro termo + o substantivo *Kléos*, de modo que, o herói existiria para a “glória de Hera”³⁷. Para Burkert tal associação é, no mínimo, paradoxal, visto que a deusa persegue o herói durante toda a sua existência, ao mesmo tempo, o helenista ressalta que tal semelhança etimológica não seria ignorada pelos gregos³⁸. No entanto, quando nos concentramos no caráter perseguidor da esposa de Zeus, percebe-se que sua natureza vingativa se manifesta não só com o bastardo Hércules, mas com a maioria das amantes de seu esposo, bem como dos rebentos resultantes dessas uniões. Hera persegue incansavelmente e enlouquece não só Hércules, mas também, por exemplo, Dioniso³⁹. Por isso, discordamos do apontamento de Burkert acima, pois a perseguição de Hera (traço coerente nos relatos sobre a deusa) é o que possibilita a ocorrência das façanhas que dão glória, *kléos*, ao herói e a ela.

A associação entre o nome de Hera e Hércules fez com que Kirk visse, na escolha de tal nome, a implicação de uma fervorosa dedicação à deusa, por parte dos pais do herói (Alcmena e Anfitrão)⁴⁰. Tal dedicação nos remete a um episódio extraordinário que pode ser contado como a primeira façanha de Hércules: o estrangulamento das duas serpentes enviadas por Hera quando ele era ainda um bebê.

³⁶ DIODORO, *Biblioteca I*, veja-se os capítulos 23 e 24.

³⁷ Cf. CHANTRAINE, 1970, p. 416. Veja-se o artigo de COOK, A. B. Who Was the Wife of Zeus? CR 20 1906, 365-178; 416-419.

³⁸ Cf. BURKERT, 1993, p.409

³⁹ Cf. Burkert atribui a loucura do deus do vinho à deusa de olhos de vaca. Em suas palavras: “a loucura do próprio deus delirante pode ser explicada com a ira de Hera”. Cf. BURKERT, 1993, p.324. Vale lembrar que o próprio Platão explica a loucura de Dioniso como consequência da ira da deusa, veja-se *Leis* 672b.

⁴⁰ Cf. KIRK, 1984, p.148.

Note-se que Hércules usa as próprias mãos para matar as víboras (como fará com o leão). O episódio é narrado por Píndaro, Apolodoro e Diodoro Sículo. Apolodoro afirma que a deusa enviou as serpentes à cama do herói, onde dormia com seu irmão gêmeo Íficle, com o intuito claro de matá-lo. Apolodoro se refere também a uma versão crianças a fim de saber qual deles era seu filho. Diodoro associa a escolha do nome Hércules pelos pais, como um modo de amenizar a animosidade da deusa, e afirma que o herói, inicialmente, foi nomeado Alceu, Ἀλκαῖος, nome de seu avô, pai de Anfitrão⁴¹.

A ascendência de Hércules também é tema no *Escudo*, de Hesíodo (vv. 1-54). Importante notarmos que Hércules está de uma maneira ou de outra ligado a Zeus, já que Alcmena é θυγάτηρ λαοσσόου Ἡλεκτρύωνος, filha de Electrião, que impele o povo ao combate, e neta de Perseu, que foi gerado por Dánae e Zeus (sob a forma de uma chuva de ouro). E, caso quiséssemos nos prender à paternidade não divina do herói, essa ancestralidade ligada a Perseu perdura, visto que seu pai mortal, Anfitrão, é παῖς Ἀλκαίοιο κυδιόων λαοῖσι, o filho de Alceu, orgulhoso de suas tropas, um dos sete descendentes de Perseu.

Parece que o herói ocupa um estatuto de excelência, por ter como ancestrais Alceu e Perseu. O primeiro porque, de certa forma, nos é inevitável relacionar a etimologia desse nome com *alké*, um dos vocábulos pertencente ao âmbito da força⁴². O segundo porque está relacionado a um tipo de herói fora do comum, famoso por ter cortado a cabeça de Medusa, uma das Górgonas (monstro que foi retratado como aquela que tinha cabelos em forma de serpente, mãos de bronze e asas de ouro). O

⁴¹ No relato de Píndaro, as serpentes são enviadas pouco tempo após o nascimento dos gêmeos. Cf. *Neméias* I, 35- 57. Apolodoro afirma que o herói contava então com dez meses, *Biblioteca*, II, 4, 8; DIODORO, IV, 10, 1e ss.

⁴²Cf. CHANTRAINE, 1968, p. 57. O filólogo define *alké* como *uma força que permite a defesa*, sentido usado por Homero e pelos trágicos.

olhar da Medusa era penetrante e transformava quem o visse em pedra, Perseu mata o monstro, graças à ajuda de Atena e Hermes⁴³.

Os primeiros versos do *Escudo* relatam que os Táfiros e os Teléboas, por causa de umas vacas de Electrião, mataram os irmãos de Alcmena, que exigira de Anfitrião a morte dos assassinos com a promessa de que, após concretizada a vingança, ela se uniria a ele (v. 12-9). Os detalhes da concepção de Hércules são sempre exagerados, merece destaque a “façanha” da mortal Alcmena de ter se entregado durante uma noite a Zeus, o mais poderoso dos deuses, e depois, nessa mesma noite, a Anfitrião, que voltou ávido de desejos pela esposa (v. 41-2). Assim, a mortal deu à luz a gêmeos, um era inferior, o outro muito melhor: *tanto terrível, quanto poderoso, o robusto Hércules, δεινόν τε κρατερόν τε, βίην Ἡρακλεΐην* (v. 52). Na versão de Apolodoro (*Biblioteca*, II, 4, 8), Zeus engana Alcmena porque se apresenta a ela com a aparência de Anfitrião e, enquanto se unia à mortal, o deus faz com que a noite se prolongue por um período que equivaleria a três.

Com relação ao nascimento, gostaríamos de destacar ainda uma conhecida passagem da *Ilíada*, que nos apresenta detalhes do nascimento de Hércules. Agamêmnon se reconcilia com Aquiles e atribui a responsabilidade das suas ações a Zeus, à Moira, e à Erínia obscura, pois tais deuses lhe colocaram no peito a feroz cegueira, *ἄγριον ἄτη*, que fez com que ele se apossasse do prêmio de guerra que pertencia por direito a Aquiles: a bela Briseida (XIX, vv. 85-94). O chefe dos aqueus se refere ao nascimento de Hércules como exemplo de um momento em que o próprio Zeus foi enganado pela deusa *Áte*. Durante mais de trinta versos encontramos um relato

⁴³ Cf. *Ilíada* XIV, 319; *Teogonia* 276-7; *Biblioteca* de Apolodoro II, 4,1 e s. Eurípides lembra bem essa relação entre Hércules e os feitos de seu antepassado, quando no *Hércules*, os olhos do herói são comparados às górgonas em três momentos: um primeiro, em que os olhos dos filhos são comparados aos do pai, verso 131, e outros dois na cena da loucura, versos 868 e 882, enquanto Hércules persegue os filhos.

das circunstâncias atribuladas - causadas arditamente por Hera - em que se deram o nascimento do herói (vv. 95-134). O relato é curioso porque ressalta com precisão as adversidades que circundaram o parto de Alcmena. Ouçamos o pai dos deuses:

Ouvi-me, deuses todos e deusas todas, para que vos diga aquilo que o *thymós* no meu peito me impele a dizer: neste dia *Ilítia*, deusa do parto, à luz trará um homem, que será rei de todos quantos vivem à sua volta, da raça dos homens cuja origem vem do meu próprio sangue.⁴⁴

Para Chantraine, a palavra *Εἰλείθυια*, quando aparece nos poemas homéricos, deve ser entendida sempre no plural. Assim, concebidas como uma pluralidade de gênios, as *Ilítias* têm um epíteto exclusivo: *μογοστόκος* (*μόγος+τίκτω*), deusas que “fazem parir com dor”⁴⁵.

Nos versos subseqüentes (vv. 112-25), a atuação de Hera é intermitente, ao mesmo tempo em que a astuta esposa de Zeus o faz prometer que o primeiro rebento da cada dos Perseidas a nascer, reinará sobre os demais, se apropria, também, das funções que pertencem às *Ilítias* (filhas dela e de Zeus). A deusa provoca o parto prematuro da consorte de Esténelo, e ela mesma traz Euristeu à luz. Paralelamente, detém (*σχέθει*) as *Ilítias*, fazendo com que cessem as dores (*τόκος*) de Alcmena. Quando Hera informa a Zeus que é Euristeu quem receberá o comando de Argos, o deus sentiu dor aguda, *ἄχος ὄξυ*, e contra a *Áte* se volta, arremessando-a do Olimpo para o meio dos homens (vv. 126-30)⁴⁶. Muito se tem discutido sobre a *áte* e suas conseqüências, André Malta,

⁴⁴ *Ilíada* XIX, vv. 101-5. Usaremos para as citações da *Ilíada* e da *Odisséia* a tradução de Frederico Lourenço.

⁴⁵ Cf. Veja-se o verbete in: CHANTRINE, 1970, p. 724.

⁴⁶ Sobre essa passagem vejam-se os comentários de MALTA, A. *A selvagem perdição*. São Paulo: Odysseus, 2006, especificamente o tópico ‘A reconciliação dos dois heróis’, páginas 251-60; o artigo de ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. *L’áte dans l’Iliade*. *Clássica*, São Paulo, v. 11/12, n. 11/12, p. 271-280, 1998/1999; e o artigo de MARQUES, M. P. A *Áte* de Agamenon. *Clássica*, SBEC, Belo Horizonte, v. 10, p. 1-11, 1991.

em *A Selvagem Perdição: Erro e Ruína na Ilíada*⁴⁷, apresenta-nos uma definição muito oportuna:

(...) a *áte* tem um sentido mais amplo e complexo, porque, integrando-se ao conjunto das relações entre deuses e heróis (pelo lado desregrado, selvagem), designa não apenas o erro ou desvario heróico, em diferentes âmbitos, mas também o estado de cegueira em que é cometido e, principalmente, a ruína que provoca, de caráter francamente expiatório ou punitivo.

O trabalho de Malta procura, a partir dessa definição, estabelecer as situações em que a ação de um herói é ruínosa, especialmente Agamêmnon e Aquiles⁴⁸. No entanto, para Dodds a idéia de que a *áte* é enviada como uma espécie de punição (idéia recorrente na tragédia) não é bastante clara nos poemas homéricos, ou dizendo de outra forma, a *áte* homérica não está vinculada necessariamente à idéia de culpa, ela é fruto da natureza limitada do homem. A diferença entre as ações normais de um herói e as ações desse mesmo herói influenciadas pela *áte* se evidencia pelo fato de reforçar a sua *moira* ou pela vontade de um deus⁴⁹. Em vários momentos da *Ilíada*, a *áte* será evocada e, no canto IX (496), o ginete Fénix busca convencer Aquiles para que domine o seu *thýmos* e, a partir de seus conselhos, temos uma definição não só da *Áte*, mas da sua contrapartida, as *Litaí*, as Preces:

Καὶ γάρ τε Λιταί εἰσι Διὸς κοῦραὶ μέγαλοιο,
 χωλαί τε ῥυσαί τε παραβλῶπες τ' ὄφταλμῶ,
 αἳ ῥά τε καὶ μετόπισθ' Ἄτης ἀλέγουσι κιοῦσαι
 ἢ δ' Ἄτη στεναρὴ τε καὶ ἀρτίπος, οὔκενα πάσας
 πολλὸν ὑπεκπροθέει, φθάνει δέ τε πᾶσαν ἐπ' αἶνα
 βλάπτουσ' ἀνθρώπους· αἳ δ' ἐξάκεονται ὀπίσσω.

⁴⁷ O autor justifica à sua escola pela tradução de *áte* como 'perdição' entendida como o "ato/efeito de 'perder-se'". A escolha de Malta prima por estabelecer uma designação que não prive outras escolhas, ele mesmo defende que o contexto pode exigir outro termo da língua portuguesa, dependendo do aspecto da *áte* que se quer evidenciar. "Perdição lhe pareceu mais adequada para representar não só o resultado, mas a ação. Cf. MALTA, 2006, p. 11-16.

⁴⁸ O autor, na primeira parte do livro, usa os cantos IX e XIX para abordar os sentidos da 'perdição', centrando-se no mito da *Áte*; na segunda parte, além de apresentar um panorama da ação na *Ilíada*, dedica-se a contextualizar a *áte* em relação a Agamêmnon (cantos I e IX) e Aquiles (cantos XIX e XXIV).

⁴⁹ DODDS, E. R. Os Gregos e o Irracional. Rio de Janeiro: Gradiva, 1988, p. 11-17.

Pois as Preces são filhas do grande Zeus,
 coxas, engelhadas e vesgas dos dois olhos,
 elas que seguem sempre no encalço da *Áte*.
 Mas a *Áte* é forte e veloz e por isso as ultrapassa
 de longe; lança-se à frente delas por toda a terra para
 prejudicar os homens. Mas as Preces mitigam por trás.
Ilíada, IX, 502-7.

A *Áte* não poupa ninguém, nem homens, nem deuses, causa a perturbação no espírito e um certo desvio no pensamento e no comportamento, em menor ou maior grau traz sempre prejuízos. De modo que o herói, quando justifica suas ações a partir da ação da *áte*, se isenta de culpa por seus erros, por não ter domínio sobre si mesmo. Nos poemas homéricos, dois personagens centrais recorrem a ela para justificar suas atitudes insensatas, Agamêmnon e Helena. Agamêmnon se defende por ter ultrajado Aquiles, afirmando que Zeus em *áte* o envolveu (*Ilíada* II,111; VIII, 237; IX, 18, 115 e XIX, 88); o próprio Aquiles pede ajuda a Tétis, sua mãe, para que Zeus favoreça aos troianos, a fim de que Agamêmnon perceba que estava tomado pela *áte* quando o afrontou (*Ilíada* I, 412; XIX, 270 e XVI, 274 fala de Pátroclo); Helena se justifica a Heitor pela sua cegueira, *áte* (*Ilíada* VI, 356), e narra a Telêmaco os acontecimentos decorrentes da guerra e a *áte* que lhe foi imposta por Afrodite (*Odisséia*, IV, 261; XXIII, 223 fala de Penélope); o poeta refere-se à escolha de Páris motivado pela promessa de Afrodite em detrimento de Hera e Atena (*Ilíada* XXIV, 28).

Sabemos que Hera rege o casamento e, como esposa de Zeus, é por extensão, ‘a mãe dos deuses’ o que a liga ao universo da fertilidade, mas note-se que a deusa tem o poder de adiantar um nascimento, mas não de atrasar um parto. Para isso, intervém, suspendendo, momentaneamente, o poder das *Ilítias*.

Para Otto, Hera é a ‘mais irascível das divindades olímpicas’, e a “animosidade e a acrimônia de seus freqüentes destemperos verbais, com justiça criticados pelos deuses olímpicos, devem fazer-nos notar, a propósito, que ela nunca se

deixa levar por condutas descontroladas ou indignas”⁵⁰. Os ardis de Hera são, quase sempre, sua forma de defesa diante das excessivas aventuras amorosas de Zeus. No caso de Hércules, o trecho comentado nos permite elucidar, pelo menos, três aspectos acerca do herói: as dificuldades e adversidades que marcam a sua carreira heróica são uma metáfora do seu nascimento, que se dá com dificuldade e dor⁵¹; sua submissão a Euristeu se estabelece já no ventre materno; e tais aspectos têm sua origem não só na cólera e audácia de Hera ou na intervenção das *Ilítias*, eles são conseqüências da atuação primeira da *Áte* que, por meio do *thymós* de Zeus, o incitou a falar (*ἀνώγω* em sentido literal, o fez falar).

⁵⁰ Cf. OTTO, Walter. *Os deuses da Grécia*. Trad. Ordep Serra. São Paulo: Odysseus, 2005, p 227.

⁵¹ Mesmo que as dores de Alcmena tenham cessado momentaneamente, é claro que um parto demorado significa também um parto doloroso, não só no que diz respeito às dores físicas, mas a aflição e ansiedade próprias de tal situação.

2.2 As aventuras de Hércules: os trabalhos e os animais

A extrema popularidade de Hércules lhe rendeu um número extraordinário de façanhas que vão da época pré-helênica até o fim da Antigüidade. Por isso, a ordenação de muitos episódios constitui um problema no que diz respeito à cronologia dos mesmos. Convencionou-se, desde os mitógrafos antigos, uma distinção que englobaria: o ciclo dos doze trabalhos; os episódios secundários que ocorrem durante a realização dos trabalhos (como o resgate de Alceste do Hades); e as façanhas independentes do ciclo dos doze trabalhos, em geral, expedições à frente de um exército (como a expedição em Tróia e em Pilos).

Segundo Burkert (1993, p. 407), a formulação do ciclo dos doze trabalhos é atribuída a um poema épico de Pisandro de Rodes (cerca de 600 a.C.) e é também por volta desse período que se impõe o tipo iconográfico de Hércules vestido com a pele de leão. Os trabalhos são a marca do bastardo de Zeus, e o primeiro deles: matar a fera de Neméia, atribuiu-lhe o vestuário que, na iconografia, marcou definitivamente a sua imagem; e, na literatura, acreditamos, indexou-se à sua natureza.

A obra mais antiga que se refere a um conjunto de doze trabalhos é iconográfica e pertence ao século V a. C. (470 a 457 a.C): as doze métopas que adornaram o templo de Zeus em Olímpia. Os jogos olímpicos aconteciam em Olímpia desde 776 a.C., e têm sua origem nos jogos fúnebres. De acordo com Sarian:

“a associação dos jogos atléticos ao mesmo tempo com costumes funerários e com festas religiosas que buscavam a fertilidade da terra fundamenta-se numa ideologia de vida e morte: da terra cansada nasce um broto e os jovens que participavam das competições se fortificavam ao homenagear os heróis mortos.”⁵²

⁵² SARIAN, Haiganuch. Culto heróico, cerimônias fúnebres e a origem dos Jogos Olímpicos. *Clássica*. São Paulo:1996/1997.n.9/10. (para a citação veja-se p. 55-6)

O culto heróico, inicialmente, centrava-se na figura de Pélops⁵³, e Píndaro (*Olímpicas X*) se refere a Hércules como o primeiro que teria celebrado os jogos junto ao túmulo do herói. As doze métopas adornavam o templo de Zeus, ocupando, assim, um lugar central no conjunto de Olímpia. O herói era celebrado pelos atletas que se dirigiam à cidade para os jogos. A figura de Hércules e o tema dos trabalhos lembravam que a glória dependia de um esforço excessivo.

Com relação aos conhecidos doze trabalhos, é importante ressaltar que em Homero, Hesíodo e Píndaro⁵⁴, *áthlos* e sua forma não contrata *áethlos* são as palavras mais comumente usadas para designar as façanhas do filho de Alcmena. O trabalho traduzido por *áthlos* pode significar luta, combate, prova e, nos poemas homéricos, de acordo com Chantraine, é usado notadamente para se referir aos trabalhos de Hércules (*Il. XIII*, 363; *Od. XI*, 622) e para se referir à prova do arco de Odisseu (*Od. XI*, 622). O vocábulo neutro, *áethlon*, designa o prêmio de um combate: a recompensa⁵⁵. Por isso, alguns autores viram a possibilidade de relacionar os *áthloi* de Hércules como o seu “passo para a imortalidade”⁵⁶.

O *pónos* está relacionado ao trabalho fatigante e aparece em Hesíodo no mito de Pandora, ardil forjado por Zeus para punir os mortais pelo fogo roubado por Prometeu e entregue aos homens: “antes vivia sobre a terra a grei dos humanos a recato dos males, dos difíceis trabalhos (*pónoi*)”⁵⁷. Ao modo de um “Adão e Eva expulsos do

⁵³ Pélops relaciona-se à mitologia micênica, filho de Hermes ou Tântalo, teria recebido de Hermes o cetro divino que passou a Atreu, Tiestes e Agamênon. Cf. SARIAN, 1996/1997, p. 50. Adrados chama a atenção para o fato de que no conjunto de Olímpia o tema das corridas é freqüentemente retratado, refere-se ao tema da corrida de Hércules e dos Dácilos do monte Ida como tema fundacional de Olímpia, mas esse Hércules não seria o filho de Alcmena, cf. ADRADOS, 1996, p.16.

⁵⁴ Homero: *Ilíada XIX*, 133, Hesíodo, *Teogonia*, 950; Píndaro, *Ístímicas VI*, 48.

⁵⁵ Cf. CHANTRAINE, 1968, p.21.

⁵⁶ Luciano em *Assembléia dos deuses*, 6, afirma que os trabalhos são o preço pago pela imortalidade. Cf. LUCIANO, *Asemblea de los dioses*. In: *Obras*, V. III. Madrid: Editorial Gredos, 1990.

⁵⁷ *Os trabalhos e os dias*, versos 90-91, trad. M.C.N. Lafer.

paraíso”, a palavra ganha aqui uma conotação pesada e, segundo Bailly⁵⁸, também pode ter uma conotação de sofrimento moral ou psíquico. Nesse sentido, as nuances semânticas entre *pónos* e *móchthos* são muito tênues, visto que *móchthos* também é entendido como pena, fadiga, em se tratando do corpo ou do espírito, e por extensão significaria esforço, sofrimento, dor. Em Homero, é freqüente a utilização do vocábulo *pónos*, mas não encontramos nenhuma passagem que se refira aos trabalhos de Hércules.

Se em Homero e Hesíodo, a referência aos trabalhos é representada pelo vocábulo *áthlos*, nos trágicos, o uso de *pónos* se sobressai (sobre outros termos do mesmo campo semântico, como *érgon* e *móchthos*)⁵⁹. No entanto, Dourado Lopes nos lembra de que os gregos até em nossos dias se referem aos trabalhos do herói como *áthloi*. Para o autor, a preferência entre o uso de um termo (*áthloi*) ao outro (*pónos*) reflete:

o debate gerado pelas transformações características da passagem da época arcaica para a clássica e a nova mentalidade que progressivamente se cria. O sofrimento e o cansaço desse Hércules são limites que demarcam a efetividade de uma força sem parâmetros, correspondendo ao anseio por limites que então se impõe⁶⁰.

A oscilação no campo semântico transparece as transformações pelas quais passa a sociedade grega do século V, cenário do nascimento e desenvolvimento da tragédia, que não comporta mais padrões de comportamento ousados e excessivos. Em

⁵⁸ BAILLY, A. *Dictionnaire Grec Français*. Hachette, 1950, p. 1604-05. Para *móchthos* conferir página 1301, e Chantraine, 1950, p. 716.

⁵⁹ Com relação ao *érgon*, é oportuna a passagem de *Os Trabalhos e Os Dias*, de Hesíodo: “Esta desperta até o indolente para o trabalho (*érgon*): pois um sente desejo de trabalho (*érgoio*) tendo visto o outro rico apressado em plantar, semear e a casa beneficiar; o vizinho inveja ao vizinho apressado atrás da riqueza; boa Luta (*Éris*) para os homens esta é; o oleiro ao oleiro cobiça, o carpinteiro ao carpinteiro, o mendigo ao mendigo inveja e o aedo ao aedo” (versos 20-6, trad. M.C.N.Lafer). Assim, o trabalho que se traduz originalmente por *érgon* pertence à instância da luta e do combate, naquele sentido de trabalho competitivo, estimulante. De acordo com CHANTRAINE (1977, p. 364-66) *érgon* em Homero poderia designar o trabalho com a terra, os campos arados, a ocupação, a obra. BAILLY (1950, p.798) aponta outros sentidos: *érgon*, ação, por oposição à *aergíē*, inação; ou por oposição à palavra *épos*. Para as ocorrências das palavras no Hércules, de Eurípidés, vejam-se os anexos no final da tese.

⁶⁰ DOURADO LOPES, 2004, p.29. Vejam-se também as páginas 27-31.

certo sentido, os tragediógrafos elegeram um termo mais próximo do sofrimento e cansaço, visto que, em princípio, *érgon* e *áthlos* significam atividades laboriosas, mas não, particularmente, dolorosas. A esta instância do penar caberia *pónos* e *móchthos*⁶¹.

As referências ao número correto dos trabalhos de Hércules são incertas, de modo que as métopas do templo de Olímpia parecem ter servido de referência a Apolodoro, que estabeleceu uma classificação do ciclo em duas séries: os seis primeiros, que ocorreram na região do Peloponeso, os seis restantes, que não. Assim teríamos:

- 1- a caça ao leão de Neméia
- 2- a caça à hidra de Lerna
- 3- a captura da corça de Cerínia
- 4- a captura do javali de Erimanto
- 5- a limpeza dos estábulos de Augias
- 6- a caça às aves do Lago Estínfalo
- 7- a captura do touro de Creta
- 8- a captura das éguas antropófagas de Diomedes
- 9- a captura do cinturão da rainha amazona Hipólita
- 10- a captura das vacas de Gerião
- 11- a captura das maçãs de ouro do jardim das Hespérides
- 12- a captura de Cérbero, cão de Hades

Boardman considera a atribuição de doze trabalhos obscura, para o autor, o conjunto de Olímpia pode ter sido determinado por motivações arquitetônicas⁶². É nas *Neméias* (I, 60-69), de Píndaro, que encontramos o primeiro registro literário referindo-se aos trabalhos, mas o poeta não sugere um número. Na versão de Apolodoro, Hércules realiza, primeiramente, dez trabalhos. Contudo, Euristeu desconsidera dois deles (a hidra e os estábulos de Augias) e acrescenta mais dois (*Biblioteca*, IV, 1-12).

Observe-se que todos os trabalhos estão relacionados aos animais, mesmo o décimo: a captura dos pomos do jardim das Hespérides, em que Hércules lutou com um

⁶¹ Eurípides, no *Hércules*, usa todos os quatro termos para se referir aos trabalhos do herói, mas parece privilegiar o *pónos*, em termos de ocorrência na peça, o que reafirma o estatuto de Hércules como aquele herói de sorte lamentável, condenado a um tipo de trabalho marcado pelo sofrimento e pela dor. Para uma melhor visualização dos termos no *Hércules*, veja-se o Apêndice no final da tese.

⁶² BOARDMAN, LIMC, V, I, p.5.

dragão que guardava os frutos⁶³. Quando não há animais, há seres extraordinários e especiais, como no trabalho da captura do cinto de Hipólita, rainha das amazonas, uma fêmea deslocada do universo dos gregos. O domínio de Hércules se faz por meio da força imposta aos seus inimigos: homens, animais, e seres híbridos, como os centauros. Talvez, por isso, Jourdain-Annequin⁶⁴ tenha considerado paradoxais as representações do herói que demonstram uma existência sob o signo do trabalho, a autora explica que parece difícil pensar em Hércules como o paradigma do trabalho humano, visto que as suas tarefas não são comuns aos humanos. As façanhas do herói estão para além do humano e do mortal (lembremo-nos de sua descida ao Hades e da luta com os deuses). No entanto, as especificidades do mito desse herói nos remetem a um tipo de trabalho que se traduz em uma atividade geradora fundamentalmente de um resultado social, as façanhas do herói beneficiam toda a terra ao pacificá-la de seus monstros. Para se pensar em Hércules como um herói do trabalho é preciso levar em conta que a sua “atividade” está ligada ao esforço, ao sofrimento, a um penar sem fim e, principalmente, a um fazer sobre-humano quando comparado a outros heróis.

⁶³ APOLODORO, IV, I, 11; EURÍPIDES, *Hércules*, v. 394.

⁶⁴ Cf. Le travail: des mots pour le dire, p. 428, in: JOURDAIN-ANNEQUIN, C. *Héraclès aux portes du soir. Mythe et histoire*. Paris: 1999, p. 432-439.

2.3 Morte, apoteose e divinização

A morte de Hércules foi representada de maneira brilhante por Sófocles n' *As Traquínicas*⁶⁵, que é o texto mais antigo que temos a esse respeito. Posteriormente, foi recontada na *Biblioteca* de Apolodoro e na *Biblioteca* de Diodoro Sículo. Na peça de Sófocles, a morte do herói está condicionada ao excesso de dor provocado pelo *peplos*, embebido no sangue do centauro Nesso⁶⁶, enviado por Dejanira e, por causa daquele, ordena que o queimem na pira. Para Dumézil, o fogo tem um papel fundamental nos relatos sobre Hércules⁶⁷. Segundo o filólogo, neles se constituem uma série de esquemas trifuncionais, próprios das biografias heróicas. O autor aponta para uma tríade do fogo na história da tomada da Ecália: 1) um fogo pernicioso, latente, invisível, presente na poção do centauro; 2) um fogo governado pelo homem, fogo como meio de destruir, representado pelo fogo da pira; 3) um fogo divino, manifestado pelo raio, o fogo sobrenatural. Na versão de Apolodoro (*Biblioteca*, II, 7, 7), enquanto a pira ardia uma nuvem desceu até o herói e o elevou ao Olimpo; na versão de Diodoro (*Biblioteca*, IV, 38, 1 e ss.), Zeus envia um raio que marca o momento em que o herói

⁶⁵ A peça, em linhas gerais, conta o retorno de Hércules à Tráquis, local onde sua família se encontrava exilada, depois de quinze meses de sua ausência. O herói arrasa a Ecália, cidade de Êurito, e toma como escrava Íole, filha do rei. Dejanira, esposa do herói, insegura diante da chegada da estrangeira, resolve enviar a Hércules o *peplos* embebido com o sangue do centauro Nesso, instrumento mágico capaz de restaurar o amor do marido, caso esse estivesse enfraquecido. Entretanto, o presente enviado, impregnado do sangue do monstro, não se constitui como filtro amoroso, ao contrário, torna-se veneno funesto que consome cruelmente as carnes daquele que com ele se reveste. Ciente do equívoco terrível, Dejanira se mata. Hércules, em desespero, ordena que preparem uma grande pira a fim de extinguir o sofrimento de ter suas carnes lentamente consumidas. Não se sabe com precisão a data da primeira representação da peça. *As Traquínicas*, *Ájax* e *Antígona* (442a.C) são consideradas mais antigas, estabelecendo um primeiro grupo dentre as peças de Sófocles que chegaram até nós. Para Romilly (1998, p.73) as duas primeiras remontam a 442a.C; Lesky a situa depois de *Ájax* e *Antígona* e vê, na peça, uma certa influência do rival Eurípedes. Cf. LESKY, Albin. *Tragédia Grega*. Trad. A. Guzik. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001, p.158-60; *Greek Tragic Poetry*. Trad. Matthew Dillon. London: Yale University Press, 1972, p.132.

⁶⁶ A morte do centauro Nesso não é mencionada pelos poetas anteriores a Sófocles, mas este mito é bem explorado pela iconografia, ROBERTSON. D.S. *Arquitetura grega e romana*. São Paulo: Martins Fontes, 1978, p.55-56 refere-se a um vaso funerário do final do século VII a. C. Museu Nacional de Atenas, nº 1002.

⁶⁷ Cf. DUMÉZIL, Mort et testament d'Héraclès, in: *L'oubli de L'homme et L'honneur des Dieux et autres essais*, 1985, p.71-9.

se despoja de sua parte mortal e se torna deus. De qualquer modo, o fogo sinaliza uma prática relacionada à possibilidade de se tornar imortal (Tétis tenta purificar Aquiles e torná-lo imortal por meio do fogo). Para Dumézil, se o fogo da poção (que vem do mundo subterrâneo, já que Nesso está morto) pune o homem sensual, adúltero, a fogueira da pira é o instrumento da apoteose, a elevação do mortal em imortal. Sófocles, no entanto, não se refere à divinização, relata a morte do homem, sem mencionar sua subida ao Olimpo.

Anteriormente, porém, Píndaro se referiu a Hércules como herói-deus nas *Neméias* III, 22. Heródoto (*Histórias* II, 44) fala de dois templos dedicados a ele, um em Tiro, na Fenícia, que remontava à fundação da cidade; e outro em Tasos, quando os fenícios saíram em busca de Europa. Nessa passagem, Heródoto afirma que esses templos se situam cinco gerações antes do nascimento de Hércules, filho de Alcmena e Anfitrão, e por isso os gregos sabiamente instituíram dois cultos de Hércules: um chamado de Olímpico, para o imortal, e outro, para o qual levavam oferendas ofertadas especificamente a heróis⁶⁸.

Em Homero, no canto XI da *Odisséia*, temos, talvez, o exemplo mais controverso dessa divinização, graças às narrativas de Odisseu na corte dos Feácios, quando este relata o episódio da *nékuia*, visita aos mortos:

Τὸν δὲ μετ' εἰσενόησα βίην Ἑρακλήϊην
εἶδωλον· αὐτὸς δὲ μετ' ἀθανάτοισι θεοῖσι
τέρπεται ἐν θαλίῃς καὶ ἔχει καλλίσφυρον Ἥβην,
παῖδα Διὸς μεγάλοιο καὶ Ἥρης χρυσοπεδίλου.

Depois dele avistei o vigoroso Hércules –

⁶⁸ Heródoto reitera a idéia de que o Hércules Anfitríônida era um herói, mas ressalta o seu caráter mortal, critica um certo *mythos*, considerado por ele tolo, difundido pelos gregos, de que Hércules teria visitado o Egito e os egípcios o coroaram e o levaram em procissão para sacrificá-lo a Zeus. Na hora do sacrifício, o herói teria, através de sua força, massacrado muitos homens. *História* II, 45. Para Hartog, Heródoto descreve o episódio como inverossímil não só por considerar Hércules como um homem e como tal não poderia trucidar sozinho tantos homens, mas também porque tal episódio se contrapõe às práticas sacrificiais dos egípcios, “que não sacrificam senão em certos momentos bem precisos alguns animais cuidadosamente escolhidos”, cf. HARTOG, F. *Memória de Ulisses: narrativas sobre a fronteira na Grécia Antiga*. Trad. J. L. Brandão. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 64-5.

o seu fantasma, pois ele próprio entre os deuses imortais
se compraz no festim e tem como mulher Hebe de belos tornozelos,
filha do grande Zeus e de Hera de sandálias douradas.
(*Odisséia*, XI, 601-4)

Segundo Murray⁶⁹, a maioria dos críticos antigos rejeitam os versos 602 a 604, que teriam sido inseridos no texto dessa epopéia por Onomácritos. Na fala de Odisseu apresenta-se o que chamamos aqui de um duplo Hércules, já que o rei de Ítaca afirma que se depara com o *eídolon*, o espectro do herói. E é, talvez, inspirado por essa passagem que Luciano de Samósata cria um triplo Hércules no *Diálogo dos Mortos*⁷⁰.

De qualquer maneira, há indícios inegáveis de que a figura mítica de Hércules era invocada não só nos cultos, mas também nos lares, por meio de tabuletas colocadas acima das portas das casas com os dizeres: “O filho de Zeus, Hércules, belo e vitorioso, mora aqui. Nenhum mal entrará”⁷¹. Os cultos dedicados ao herói se difundiram por todo o mundo, cultos assimilados, inclusive, pelos etruscos e pelos romanos. Os reis dórios, por sua vez, o tomaram como seu antepassado oficial e os reis lídios e macedônios se intitulavam *Heraclidas*.

⁶⁹ MURRAY, *Odisséia*, 1995, p. 445. Veja-se também BURKERT, 1993, p. 408. Para Otto (2006, p.85) “a aparição do finado Hércules é o reflexo exato de sua atividade terrena; voltado de todo para o passado, ele fala a Odisseu das labutas e aflições das quais sua vida foi repleta”, Cf. versos 617-26 da *Odisséia*.

⁷⁰ Helena é exemplo de outro duplo na tragédia homônima de Eurípides. No *Diálogo dos Mortos*, 16, de Luciano, Diógenes, o cínico, faz troça do herói e afirma que deviam existir três Hércules, um, ali no Hades com ele, outro, no Olimpo com Hebe e, um terceiro, que morreu na pira.

⁷¹ BURKERT (1993, p.408-11)



Figura 1 – Hércules – Metamorfoses

Fonte: www.occultopedia.com/images/_hercules.jpg



Figura 2: Hércules e as Amazonas
Fonte: LIMC, 1984, v. 4.



Figura 3: Imperador Cômodo
Fonte: www.studium.iar.unicamp.br



Figura 4: Hércules, Euristeu e Cérbero

Fonte: LIMC, 1984, v. 4



Figura 5: Hércules e o leão em combate.
Fonte: LIMC, v. 4.

Parte II

*Néscio: se disso entendes nada, ou pouco,
Como mofas com riso e algazaras
Musas, que estimo ter, quando as invoco?*

*Se souberas falar, também falaras,
Também satirizaras, se souberas,
E se foras Poeta, poetizaras.*
Gregório de Matos

3 Epítetos

Ἐπίθετος, ‘ajuntado’, ‘aumentado’, ‘acrescentado’, ‘introduzido’, ‘importado’, palavra que acrescenta ao nome uma designação particular. Formado pela preposição *ἐπί* e pelo verbo *τίθημι*, ‘colocar sobre’, ‘aplicar’, ‘ajuntar’. Segundo Aristóteles, o epíteto pertence manifestadamente à poesia, e o seu uso em prosa deve ser feito com moderação, porque sua freqüência marca o discurso poético, e falar poeticamente na prosa pode tornar o estilo inconveniente, obscuro e até ridículo. De acordo com o filósofo de Estagira, aos autores do ditirambo convém o uso de palavras compostas porque são enfáticas; aos poetas épicos, as expressões obsoletas, porque têm majestade e elevação; e as metáforas, aos poetas trágicos e cômicos, porque podem ser ridículas, obscuras e de caráter trágico⁷².

Com relação ao epíteto, o filósofo afirma ainda que se pode ajuntá-lo ao aspecto mau e vergonhoso ou ao aspecto bom de um objeto qualquer, e cita como exemplo a escolha entre *ὁ μετροφόντης*, ‘o assassino de sua mãe’, ou *ὁ πατρός ἀμύντωρ*, ‘o vingador de seu pai’, referindo-se naturalmente a Orestes. Tal exemplo mostra-nos desde já o caráter seletivo e sincrético do uso de determinados epítetos, da escolha de uma característica que se quer pôr em destaque, colocando o foco neste ou

⁷² Aristóteles, naturalmente, não desaconselha o uso de epítetos e metáforas no discurso em prosa, o orador deve se esforçar em procurar epítetos e metáforas - visto que dispõe de menos recursos do que os poetas - que primem pela analogia, pela clareza, pelos termos belos, sejam eles belos pelo som, pela força de expressão, pelo aspecto ou por alguma qualidade especial, a tarefa está em encontrar a palavra que é mais própria do que outra, que coloca o objeto diante de nossos olhos. *Retórica*, III, II e III.

naquele aspecto⁷³. É evidente que o que se quer realçar pode estar motivado pela intenção poética de se provocar estranhamento ou de se variar o contexto, como, por exemplo: *κυθέρεια* ao invés de Afrodite, *Τυδείδης* ao invés de Diomedes.

De acordo com Lausberg⁷⁴, o epíteto em uma frase pode determinar com maior precisão um substantivo; pode funcionar como atributo, como adjetivo predicativo do sujeito e como nome predicativo do sujeito. Essa relação semântica entre o adjetivo e o nome ao qual ele está ligado pode ter uma relação enunciativa que ultrapassa o sentido próprio do nome ou pode exprimir um sentido que lhe é inerente. Os adjetivos enunciativos podem ser necessários ou desnecessários para completar semanticamente o contexto. Para o autor, não são necessários aqueles adjetivos atributivos e predicativos que não adicionam nenhuma novidade ao contexto semântico no qual estão inseridos, sendo chamados de *epitheta ornantia*, é o caso de: *γάλα λευκόν*, leite branco, em que o sentido do adjetivo é inerente ao substantivo. Para o referido autor, se mais de um adjetivo estiver relacionado a um substantivo, a conexão entre eles se dá por meio da sinonímia ou de uma acumulação coordenante.

É comum pensarmos nos epítetos como termos que trazem uma idéia suplementar ao nome ao qual estão ligados, mas Paolo Vivante chamou a atenção para o risco que corremos de vê-los como elementos secundários. Para o autor, tal pensamento traz a implicação de que as coisas são, inicialmente, identificadas e, posteriormente, qualificadas, como se as suas qualidades não fizessem parte ou não fossem uma parcela de suas identidades. De modo que é exatamente a impressão qualitativa que nos faz re-descobrir a identidade do objeto e, em muitos casos, são as

⁷³ Veja-se *Retórica*, III, II e PERELMAN, Chaïm. *O Império retórico*, 1993, p. 63-6. Para esse autor, a neutralidade de uma descrição demonstra facilmente o que tem de tendenciosa quando se lhe opõe outra: “cada epíteto é exato, mas não exprime senão um aspecto da realidade”.

⁷⁴ Cf. LAUSBERG, H. *Elementos de Retórica Literária*. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, trad. R. M. Rosado Fernandes. 1967, p. 154 - § 206 e p. 193-6 - § 309-316.

qualidades de um objeto que lhe dão distinção. Assim, um adjetivo pode funcionar como uma forma de designação, impressão, juízo de valor que se funde a um nome isolando-o, realçando-o, universalizando-o, como uma forma única de expressão de uma identidade, em que a natureza será realçada a partir de um determinado foco⁷⁵.

A concepção de Vivante nos é muito oportuna no tratamento do epíteto *θυμολέων*, porém é necessário destacar que nem todos os epítetos acrescentam essa impressão qualitativa ao nome a que se referem. É óbvio que existem epítetos totalmente desnecessários à identidade do objeto percebida por nós e aparecem mesmo como elementos secundários, acrescentando pouco em termos de significação. É o caso, como já foi dito, desses adjetivos que vêm como atributo de um objeto, realçando-lhe uma característica já intrínseca a ele. Contudo, julgamos temerário dizer que em poesia um termo seja supérfluo. O epíteto que pareça secundário do ponto de vista conceitual pode ser fundamental para o ritmo do verso, para o colorido de uma imagem, para a representação de um excesso, para a reiteração de uma idéia. Do ponto de vista do sentido, o realce de tal ou tal característica explícita e define melhor o nome do qual é atributo. Enfim, tudo em poesia é constituinte de um universo complexo idealizado pelo poeta.

De modo que podemos entender os epítetos como uma expressão que se junta a um nome servindo ao fim de ampliar, quantificar, qualificar, restringir, realçar uma idéia que pode ou não ser-lhe inerente. Tomemos como exemplo o epíteto *δαίφρων*, prudente, comumente utilizado para predicar Odisseu, que realça uma característica já marcada no herói, caso diferente se fosse usado para se referir a Hércules, que não aparece, em geral, designado por essa qualidade.

⁷⁵ Para Vivante, essa fusão entre o adjetivo e o substantivo que ele qualifica assinala uma necessidade que vai além da mera comunicação, marca uma disposição criativa para se perceber o objeto em seu valor intrínseco. Cf. VIVANTE, P. *The epithets in Homer: a study in poetic values*. London: Yale University, 1982, p. 3-10.

Em termos gramaticais⁷⁶, um epíteto não é sempre representado por um adjetivo, pode também vir como um substantivo: *ἄναξ*, ‘rei’, ‘senhor’, ‘soberano’; ou como uma expressão apositiva: *ὦ φίλτατ' ἀνδρῶν. Ὁ mais amado dos homens*. (fala de Mégara no *Héraclès*, v. 531).

Por fim, cumpre ressaltar que: a) alguns epítetos descrevem aspectos físicos; b) outros marcam aspectos do caráter; c) outros ainda descrevem ações; d) e alguns, em especial, suscitam mais prontamente uma imagem imediata.

Até o momento, referimo-nos aos epítetos de modo genérico, mas, feitas essas primeiras considerações, procederemos a uma análise do uso dos epítetos em Homero e, posteriormente (na terceira parte da tese), na tragédia e na comédia.

⁷⁶ Cf. PARRY, 1928, p. 24-5 (nota 1).

3.1 Os epítetos em Homero

Os estudiosos da língua homérica sempre admitiram que a dicção homérica é feita em grande parte de fórmulas, representadas não só por epítetos mas também por símiles. Para os epítetos, servimo-nos aqui, principalmente, dos estudos de Milman Parry, em *L'épithète traditionnelle dans Homère*, e de Paolo Vivante, em *The epithets in Homer: a study in poetic values*. Para autores como Bergson, o trabalho de Parry é, sem dúvida, a obra mais importante sobre os epítetos homéricos ornamentais. A publicação da obra na época de Parry se revelou como uma contribuição significativa para os estudos homéricos, sendo fato reconhecido que seu trabalho tratou o tema de maneira mais completa e definitiva que seus predecessores Düntzer e Meister⁷⁷.

Para Parry, fórmula é uma expressão que é regularmente empregada, nas mesmas condições métricas, para exprimir uma certa idéia essencial. E epíteto foi definido por ele como uma técnica formular em que um vocábulo é acrescentado – sem intermediário de algum verbo copulativo – a um substantivo, para qualificá-lo⁷⁸. O helenista apresenta uma distinção entre epíteto particularizado (que visa à ação momentânea) e o epíteto ornamental (que não tem relação com as idéias expressas na frase nem com aquelas passagens em que ele está). O epíteto ornamental, também chamado de epíteto fixo, segundo Parry, depende, basicamente, da sua facilidade e

⁷⁷ BERGSON, Leif. *L'Épithète ornementale dans Eschyle, Sophocle et Euripide*. Uppsala: Ab Lundequistska Bokhandeln, 1956, p. 19. É importante ter em mente que o autor faz essa afirmação em 1956, no entanto, é impossível a qualquer pesquisador do tema não recorrer à obra como ponto de partida. Os principais predecessores de Parry apontados por Bergson são H. Düntzer, *Homerische Abhandlungen*, Leipzig, 1872, 507 p. e K. Meister, *Der homerische Kunstsprache*, Leipzig 1872, 226p, mas o próprio Parry refere-se às obras de outros autores que lhe serviram de base como J. E. Ellendt, *Ueber den Einfluss des Metrums auf Wortbildung und Wortverbindung*. Königsberg, 1861 e G. Hinrichs, *De Homericæ elocutionis vestigiis Aeolicis*, Diss. Berol., 1875, entre outros.

⁷⁸Cf. PARRY, 1980, p. 14 e 20-23; 1928, p. 16 e 24-8.

comodidade para atender às necessidades métricas. Por isso mesmo, são chamados de tradicionais⁷⁹.

Parry ressalta ainda que o auditório de Homero já estava familiarizado com o estilo da poesia heróica e com um certo número de expressões generalizadas, e que o estudante moderno deve compreender que esses epítetos chamados de ornamentais eram empregados para qualquer membro de certo gênero de coisas ou de heróis, tais como: *θοήν*, veloz, para se referir a nau, *νήα*, ou, por exemplo, o epíteto *δαίφρονος*, prudente, sábio, empregado para se referir a Odisseu, Diomedes, Aquiles, Príamo, entre outros.

A condição indispensável de toda interpretação do epíteto homérico é saber se ele foi usado em sentido ornamental, fundido com a idéia expressa pelo substantivo a que foi acoplado⁸⁰. E mais, como saber claramente que a escolha de determinado epíteto reflete uma intenção clara de Homero para completar a idéia de uma frase? As pistas para uma investigação podem considerar a repetição das mesmas condições métricas como um sinal de que o epíteto foi usado para completar a significação da oração, mas esse dado pode não ser prova suficiente. Há que se levar em conta o contexto em que o epíteto aparece e os outros empregos desse mesmo epíteto. Parry enumera quatro características que podem ajudar a distinguir um epíteto fixo de um particularizado, a saber: a) eles são empregados segundo seu valor métrico e não

⁷⁹ PARRY (1928, p. 2-4 e 99) aponta três fontes que tentam explicar porque o estilo de Homero é tradicional: a) (E. Drerup, *Homerische Poetik*. Würzburg, 1921, p.27 ss) é tradicional porque era empregado por todo poeta de seu tempo que compunha narrativas heróicas, tal premissa é considerada por Parry muito geral ; b) (P.F. Kretschmer, *De iteratis Hesiodicis*. Vratislav, 1913) algumas conclusões foram tiradas a partir da comparação entre o estilo de Homero e o dos fragmentos do *Ciclo Troiano*, do *Escudo* de Hesíodo e dos *Hinos Homéricos*, hipótese considerada pouco consistente pelo autor visto que pode servir como uma indicação sobre o estilo do *épos*, mas não o suficiente devido aos poucos fragmentos do *Ciclo* e à brevidade do *Escudo*, sem falar no fato de que essas obras pertencem a épocas diferentes c) a fonte mais abundante em indicações sobre o estilo dos poemas homéricos e seguida por Parry é a reconstrução dos elementos de estilo que são comuns à *Ilíada* e à *Odisséia*. Para Parry, um estudo das fórmulas homéricas deve ter em vista distinguir nos poemas o que pertence à tradição e o que faz parte da originalidade do poeta ou dos poetas que compuseram a *Ilíada* e *Odisséia*.

⁸⁰ PARRY, 1928, p. 159-61 e 192-195.

segundo sua significação; b) eles são tradicionais (ou seja, pertencem a uma tradição herdada dos aedos que os utilizavam com uma ou outra variação); c) eles são sempre ornamentais; d) eles são freqüentemente genéricos. Tal classificação ainda exige interdependência, ou seja, um epíteto só poderá ser considerado fixo se possuir essas quatro características⁸¹.

A questão centra-se no fato de que todo epíteto começa como particularizado: é o seu sentido genérico que abre a possibilidade de ele ter um uso fixo ou ornamental.

No método proposto por Parry, o sentido particularizado de um epíteto parte de uma investigação nas seguintes etapas: em primeiro lugar, deve-se isolar os versos em que o epíteto aparece; em segundo lugar, deve-se tentar dar ao epíteto uma significação particularizada com relação à sentença à qual ele pertence, observando-se se ocorre uma influência direta na ação do momento; em terceiro lugar, cumpre observar outros usos do epíteto para se confirmar se essa escolha do poeta foi de fato intencional⁸².

No entanto, certos epítetos usados com freqüência em descrições tradicionais não perdem seu caráter particularizado. Parry cita como exemplo o epíteto *ἵππουριν*, penacho de crina, que aparece quatro vezes nos poemas (*Ilíada* III, 336; XV, 480; XVI, 137 e *Odisséia* XXII, 123) para qualificar o substantivo *κυνέην*, capacete, elmo, cenas em que o poeta descreve o guerreiro se compondo com suas armas para o combate. Neste caso, temos uma imagem que a audiência de Homero, pelo uso freqüente, estava acostumada a apreciar e, por isso mesmo, é provável que, em

⁸¹ Cf. PARRY, 1928, p. 208. Bergson questiona a primeira classificação de Parry de que os epítetos fixos são empregados pelo seu valor métrico e não pela sua significação, para esse autor, é exatamente porque eles são fixos que facilitam a versificação, graças ao sentido de que são portadores. Cf. BERGSON, L. 1956, p. 21.

⁸² Cf. PARRY, 1928, p. 192-206.

cada uma das quatro ocasiões, o epíteto tenha sido escolhido em virtude dessa significação, mantendo assim seu sentido particularizado⁸³.

Milman Parry foi duramente criticado por Paolo Vivante⁸⁴, que viu na teoria do primeiro uma negação do significado dos epítetos. Na opinião de Vivante, a sistematização de Parry não ofereceu nenhuma distinção semântica precisa provando que o princípio da ornamentação poderia ser considerado compatível com o do significado. Mesmo a definição de Parry de que o epíteto deveria ser visto como “uma expressão usada regularmente, sob as mesmas condições métricas, para expressar uma idéia essencial” é censurada pelo autor que defende que a *idéia essencial* diz respeito à mera designação de uma coisa ou de um ato e que a negligência com a importância do significado seria sempre compensada com a força do metro. De modo que, diante de tal premissa, o epíteto funcionaria como um “luxo dispensável”.

Vivante ainda postula que a abordagem de Parry é genérica e, ao mesmo tempo, discreta demais. Para aquele seria necessário responder a perguntas tais como: qual conexão há entre o ritmo e o significado? O ritmo pode ser tão privado do significado? E, ainda, o significado só é significado à medida que é particularizado?

Vivante parece caminhar para formulações que priorizem sempre o significado. O seu estudo focaliza o princípio criativo como característica da expressão poética, ele estabelece sua teoria a partir da potencialidade poética antes de regras metricamente estabelecidas. Ele define o epíteto homérico como *uma palavra caracterizante de um grupo de palavras que estão intimamente atados a um nome para formar com ele uma imagem única, e isto sem qualquer ponto de conexão do*

⁸³ Cf. PARRY, 1928, p. 207-8.

⁸⁴ Cf. VIVANTE, 1982, p. 158-9.

*significado com o contexto*⁸⁵. A idéia básica é a de que o objeto e o epíteto estão tão ligados que este não é simplesmente um meio para um fim, não está completamente submetido à circunstância, à causa ou ao efeito. Vivante cita como exemplo a passagem em que Aquiles é detido por Atena, no canto I, da *Ilíada* (v. 219): *καὶ ἐπ' ἄργυρέῃ κώπῃ σκέθε χεῖρα βαρεῖαν* – e sobre o punho prateado da espada conteve a mão forte. Segundo o autor, tanto *ἄργυρέῃ*, ‘prateado’, quanto *βαρεῖαν*, ‘forte’, não têm conexão direta com o contexto narrativo. Todavia, os termos funcionam como um requinte poético que produz, na imagem, uma pausa necessária para uma visualização mais detida. De modo que somos levados a fixar a nossa atenção, momentaneamente, por exemplo, no brilho da prata e na força de Aquiles, representada por sua mão forte, robusta. Nesses momentos, o foco visual está nos objetos e não na ação.

Apesar das críticas de Vivante, há autores, como Kirk, que consideraram que as contribuições de Parry foram negligenciadas e, depois de sua morte prematura, a maioria dos trabalhos a respeito da língua de Homero partem de suas primeiras formulações. Para Kirk, Parry demonstrou, primeiramente, que as frases fixas em Homero compõem um sistema tão fechado e lógico que só poderia ser resultado de muitas gerações de refinamento. E, neste processo de refinamento, fica claro que o poeta tinha em sua memória um número de frases alternativas para todo conceito dado, cada uma contendo um valor métrico ligeiramente diferente. De modo que o poeta contava com uma margem de variações entre palavras e combinações, e podia se concentrar em preencher o verso hexâmetro, levando em conta um significado particular⁸⁶.

⁸⁵ Cf. VIVANTE, 1982, p. 13: “I shall at once define a Homeric epithet as a characterizing word or group of words that is so intimately bound to a certain noun as to form with it one sole image, and this without any pointed connection of meaning with the context”.

⁸⁶ Cf. KIRK, G. S. *The songs of Homer*. New York: Cambridge University Press, 2005, p. 59-68.

De maneira que a partir das duas categorizações dos epítetos (fixos ou particularizados), formulados por Parry, outros autores puderam se aventurar a estabelecer uma nova classificação para tal ferramenta.

Por fim, cabe ainda nos referirmos ao caso de Leif Bergson, que, em *L'épithète ornamentale dans Eschyle, Sophocle et Euripide*, à análise dos epítetos na obra dos trágicos. Bergson apresenta três categorias de epítetos: a) epítetos determinativos, como o próprio nome indica, são aqueles indispensáveis à compreensão do contexto; b) epítetos qualificativos ou afetivos, que são, de certo modo, superficiais, mas, ao se juntarem ao vocábulo principal, acrescentam uma nuance justificada pelo contexto, ou seja, não são exclusivamente ornamentais; c) epítetos ornamentais, aqueles que não têm absolutamente nada a ver com o contexto⁸⁷. Ainda, segundo o autor, mesmo que o epíteto ornamental não sirva para tornar a palavra a que ele se liga mais compreensível em termos de contextos, ele pode ser pensado como aquele termo que, por pouco que seja, desperta um sentimento no auditório ou no leitor, ou contribui à formação de uma certa justificativa dada pelo contexto.

⁸⁷ Cf. BERGSON, 1956, p.17-8.

3.1.1 O epíteto *θυμολέων*

Antes de analisar os contextos em que o epíteto *θυμολέων* está inserido, gostaríamos de apresentar algumas considerações mais gerais. Em nossa pesquisa, totalizamos oito ocorrências de *θυμολέων* até o século V a.C.: cinco vezes nas epopeias homéricas; uma no hino XV também atribuído a Homero⁸⁸; outra, na *Teogonia*, de Hesíodo; e, uma última vez, em *Rãs* de Aristófanes.

Um dado relevante é o fato de que o epíteto não acompanha o nome de nenhum deus. Se nenhuma divindade foi qualificada pelo *θυμολέων*, Hércules é o único herói que recebeu um hino. De acordo com Serra, os hinos eram composições chamadas de *prooímia*, prelúdios, que abriam os festivais religiosos, os aedos disputavam prêmios menores antes dos grandes poemas épicos, declamavam um pequeno poema em honra a um deus em caráter devocional e como forma de alcançar uma ajuda divina no concurso⁸⁹.

Píndaro reverenciou Hércules tanto como o benfeitor dos mortais, quanto como um deus a ser cantado. Nas *Neméias* (I, 4 e II,1), ele se refere à divinização do herói e aos cantos preliminares dos aedos homéridas dedicados a Zeus e a seu filho. A tríade deus-homem-animal aparece de modo conciso no *Hino Homérico XV* intitulado *eis Herakléa leontothýmon*, “para Hércules, de ânimo de leão”. Assim, apesar de *θυμολέων* não aparecer referindo-se a nenhum deus, aparece atribuído a Hércules em uma composição que é dedicada só a deuses.

⁸⁸ Essa ocorrência é a mais problemática, não só pelo fato de sabermos que esses hinos curtos pertencem a uma tradição homérica, mas jamais poderiam ter sido compostos pelo poeta, porque pertencem ao século VI, e, sobretudo, pelo fato de que o *thymoléon* aparece apenas no título do hino e não entre os dez versos que o compõem.

⁸⁹ SERRA, O. *Hino Homérico a Hermes*. São Paulo: Odysseus, 2006, p. 19-20.

Temos epítetos que servem para qualificar tanto homens quanto deuses, alguns sendo comuns, como *ἄναξ*, ‘soberano’, bem recorrente para se referir a muitos heróis e divindades, como Zeus, Hermes, Hefesto, entre outros⁹⁰. Há epítetos, no entanto, que apesar de aparecerem qualificando variados heróis, são mais restritos quando se referem a deuses, como é o caso de *μεγάθυμος*, ‘magnânimo’, usado apenas para Atena⁹¹. Se há epítetos próprios de deuses e homens, o fato de *θυμολέων* não ser usado para nenhum deus abre-nos espaço para inferirmos que o *θυμός* ‘divino’ pode ser grande, *μέγας*, como acontece com Atena, mas jamais é comparado ao de um animal, mesmo que esse animal seja símbolo de excelência guerreira.

Outro ponto que deve ser considerado é o fato de que o leão é o único animal que faz composição com a palavra *θυμός*, provavelmente pelo símbolo mesmo que ele representa: não há em toda a literatura grega registro de uma palavra composta que se refira, por exemplo, a um *θυμός* de javali ou de um touro, mesmo que esses animais também carreguem traços valorizados de modo mais positivo do que negativo.

Θυμός aparece como primeiro termo na composição de epítetos muito expressivos como *θυμο-βόρος*, *que devora o ânimo*, epíteto de Éris, a Discórdia (*Il.* XIX, 58); *θυμο-δακής*, *que morde o ânimo*, se referindo ao efeito das palavras (*Od.* VIII, 185; *Il.* V, 493); *θυμό-φθόρος*, *que destrói a vida, funesto*, referindo-se, por exemplo, a poções, *φάρμακα*. Segundo Chantraine⁹², existem mais de 60 palavras compostas em que *θυμός* aparece como segundo termo da composição e algumas são muito importantes, como aquelas formadas com advérbios e preposições: *ἄ-θυμός*, *desalentado, abatido, sem ânimo* (*Od.* X, 462); *εὖ-θυμός*, *de bom ânimo, generoso, cheio de confiança* (*Od.* V, 52); *ἐν-θυμός*, *que causa uma preocupação, um escrúpulo*

⁹⁰ Cf. Zeus, *Ilíada* III, 351; XV, 233; Hermes II, 104; Hefesto XV, 214; XVII, 137.

⁹¹ Cf. Atena, *Odisséia*, VIII, 520 e XIII, 121; para animais, *Ilíada* XVI, 488; para heróis, *Ilíada* IV, 479 (Ájax), *Odisséia*, III, 189 (Aquiles); entre outras ocorrências.

⁹² CHANTRAINE, 1970, p. 446.

na consciência (*Od.* XIII, 421); *ὑπέρ-θυμός*, que tanto pode significar *pleno de coração, cheio de valor* (*Il.* II, 746), quanto *orgulhoso, arrogante* (*Il.* V, 376).

Existe outro grupo significativo de compostos derivados de *θυμός* com o advérbio *ἐπί* – que não aparecem em Homero, mas nos textos dos trágicos e em Platão, Xenofonte, Heródoto, Tucídides. Apresentamos, a título de exemplo, três desses: *ἐπι-θυμία*, *desejo, vontade* (Platão, *Timeu* 19b; Tucídides II, 52) *ἐπι-θυμέω*, *desejar* (Heródoto, *Histórias*, 2, 66; Ésquilo, *Agamêmnon*, 216; Xenofonte, *Anábase* 4, 1, 14); *ἐπι-θυμήμα*, *objeto do desejo* (Platão, *Leis* 687c, 782a).

Assim como o *μένος*, o *θυμός* também pode se relacionar a homens e animais. No canto XXII da *Ilíada* presenciamos, na cena que antecede o combate de Aquiles e Heitor, a resposta do Pelida ao troiano sobre consolidarem um pacto de restituir o cadáver daquele que for derrotado:

Ἔκτορ, μή μοι, ἄλαστε, συνημοσύνας ἀγόρευε.
ὥς οὐκ ἔστι λέουσι καὶ ἀνδράσιν ὄρκια πιστά,
οὐδὲ λύκοι τε καὶ ἄρνες ὁμόφρονα θυμὸν ἔχουσιν,
ἀλλὰ κακὰ φρονέουσι διαμπερὲς ἀλλήλοισιν,
ὥς οὐκ ἔστ' ἐμὲ καὶ σὲ φιλλήμεναι, οὐδέ τι νῶϊν
ὄρκια ἔσσονται, πρὶν γ' ἢ ἕτερόν γε πεσόντα
αἵματος ἄσαι Ἄρηα, ταλαύρινον πολεμιστήν.

‘Heitor, não me fales, ó louco!, de acordos.
Tal como entre leões e homens não há fiéis juramentos,
nem entre lobos e ovelhas existe concordância,
mas sempre estão mal uns com os outros –
assim, entre ti e mim não há amor, nem para ambos
haverá juramentos, até que um ou outro tombe morto,
para faltar com seu sangue Ares, portador de escudo de touro.
Ilíada XXII, 260-7.

Na comparação de Aquiles fica claro que animais tão opostos não podem, naturalmente, compartilhar um mesmo tipo de *θυμός*, devido à natureza própria de cada um e, neste caso, entre o que caça e o que é caçado, visto que a única chance de um carneiro escapar de um lobo é através da fuga. Parece-nos que o poeta utilizou,

nessa cena, uma comparação bem apropriada para a situação de Heitor, que poucos versos antes declara que não fugirá mais do Pelida, pois já havia dado três voltas em torno dos muros de Tróia sem coragem de enfrentá-lo. Heitor como um carneiro diante de um lobo incansável encontrará seu fim. Aquiles exclui qualquer possibilidade de negociação e seus argumentos pautam-se em outra comparação curiosa: não há entre homens e leões possibilidade de *ὄρκια πιστά*, ‘fiéis juramentos’, ‘acordos sinceros’. Devido também à natureza própria do homem e do leão, elimina-se qualquer probabilidade de reciprocidade, de convivência amigável.

Então, é oportuno nos perguntarmos que tipo de natureza possui um herói que recebe um epíteto como *θυμολέων*, especificamente no caso de Hércules, visto que a natureza desse herói é por si mesma conflituosa, os relatos que vão do nascimento até a sua morte revelam-nos uma existência em constante desordem. Esperamos, pois, ao término da tese, demonstrar até que ponto e de que maneira o epíteto poderia representar esse caráter típico do herói. No próximo capítulo, apresentamos uma análise dos seus elementos constituintes: o *θυμός* e o leão, especificamente, em contexto épico; visto que do gênero dramático, trataremos na Parte III.

4 O primeiro cenário do *θυμολέων*

O epíteto *θυμολέων* predica apenas heróis da guerra de Tróia, Hércules é a única exceção na escolha feita pelos poetas. Por isso, destacamos, a seguir, alguns aspectos relevantes desse cenário dos que têm o ânimo leonino.

4.1 Forças que movem o herói

Nos poemas homéricos, os heróis são mortais. A afirmação pode parecer óbvia, mas, como ressaltou Vidal-Naquet, isso não significa que os heróis sejam iguais. Interessa-nos, sobretudo, observar alguns aspectos representados por eles, quais os traços mais evidentes do guerreiro comum, e quais os traços do guerreiro de excelência. Há características que são inerentes a todos os combatentes, mas há outras que pertencem a um grupo de heróis que é exceção. Entretanto, temos, a partir de trechos da *Ilíada*, principalmente, informações que compõem um quadro de comportamentos requeridos dos guerreiros.

No canto V da *Ilíada*, ouvimos na exortação de Agamêmnon aos seus combatentes, a importância de se mostrar coragem ao invés de uma covardia desonrosa:

ὦ φίλοι, ἄνδρες ἔστε καὶ ἄλκιμον ἦτορ ἔλεσθε
 ἀλλήλους τ' αἰδεῖσθε κατὰ κρατερὰς ὑσμίνας·
 αἰδομένων ἀνδρῶν πλέονες σόοι ἢ πέφανται
 φευγόντων δ' οὔτ' ἄρ κλέος ὄρνυται οὔτε τις ἄλκή.

Amigos, sede homens e assenhoreai-vos de vosso coração aguerrido!
 Tende vergonha uns dos outros nos potentes combates!

A maior parte dos homens com vergonha não morre, mas salva-se;
porém dos que fogem não vem renome nem vantagem!

(Il. V, 529-32)

Tal exortação, que segundo Kirk⁹³, é um componente típico das cenas de batalha, ocorre novamente na *Ilíada* no canto XV (561-4), enquanto Ájax percorre as fileiras acaias. Há somente uma variação na segunda parte do primeiro verso: em lugar de assenhoreai-vos de vosso coração aguerrido, *ἀλκιμον ἦτορ ἔλεσθε*, encontramos *αἰδῶ θέσθ' ἐνὶ θυμῶ*, ‘tende no ânimo o pudor’, ‘a vergonha’. A mensagem aos soldados é insistente: resistência, mesmo que às custas da própria vida, uma resistência conjunta que pode salvaguardar uns e outros ou mesmo dar glória àqueles que morrem de maneira digna.

Vernant aponta como características da ‘bela morte’, *kalòs thánatos*, a qualidade de *anèr agathós*, ‘homem valoroso’, que através de sua *areté*, ‘excelência’, assegura uma ‘morte gloriosa’, *euklèès thanatós*. O autor afirma ainda que: “Graças à bela morte, a excelência, *areté*, deixa de ter que se medir sem-fim com outrem, de ter que se pôr à prova pelo confronto. Ela se realiza de vez e para sempre no feito que põe fim à vida do herói”⁹⁴. A conquista de uma glória não perecível para o guerreiro se encontra no fato de esse alcançar o fim da vida ainda em plena juventude, em pleno vigor físico e, de preferência, por uma morte sangrenta que o colocaria acima da condição humana⁹⁵. A exposição de Vernant nos dá a impressão de que o fim do herói

⁹³ KIRK, G. S. (ed.) *The Iliad: commentary*. Cambridge University Press, 1985-93. 6 v., p.113-4.

⁹⁴ VERNANT, J.P. A bela morte e o cadáver ultrajado. Discurso, n° 9, 1979, p. 32, vejam-se também p. 49-50.

⁹⁵ VERNANT (1979, p. 51-59) cita a passagem em que Sárpedon encoraja Glauco a continuar lutando na linha de frente (*Ilíada* XII, 322-8) para reiterar sua idéia de que o feito heróico tem raiz no desejo de ultrapassar a velhice e a morte. Sua hipótese é a de que o herói escolhe a morte, renuncia a uma vida longa em favor de um reconhecimento que viria através da celebração do seu nome por tempos vindouros. Para o herói alcançar a glória incorruptível, *kléos áphthiton*, seria necessário, além da garantia de que seu nome será celebrado pelas futuras gerações, não ser privado de seu *geras thanónton*, da sua parte de honra como morto, que não lhe fossem negadas as honras fúnebres, visto que o cadáver desmembrado ou abandonado é “a completa inversão da bela morte”.

ainda jovem é o que confirma a possibilidade de ter seu nome rememorado. Contudo, não é o modo de morrer que confere ao herói uma glória imortal, mas como já foi apontado por Assunção⁹⁶, *o herói iliádico se define por seu fazer*. O herói homérico tem seu nome celebrizado em virtude das suas ações no campo de batalha e não do modo como se dá a sua morte. Se assim não fosse, heróis como Agamêmnon e, principalmente, Ajax não teriam alcançado um reconhecimento como guerreiros de excelência⁹⁷. Pensando como Vernant, não poderíamos ver nesses dois exemplos um fim que lhes conferiria a glória imortal, devido ao caráter vergonhoso com que se dá a morte de ambos. Agamêmnon morre devido à traição no seio de sua própria família, Ajax se mata, seja para preservar sua honra, seja por vergonha. O fato é que, segundo Vernant, em maior ou menor grau o reconhecimento da ‘bela morte’ *se realiza de vez e para sempre no feito que põe fim à vida do herói*. É claro que tal feito se dá de forma gloriosa no campo de batalha, corpo a corpo com outro herói.

De certo modo, não é a maneira como a morte alcança o herói que o torna destacável perante os outros, mas exatamente aquelas ações virtuosas, corajosas, ousadas que ele realiza antes de sua vida findar. Tal premissa foi detectada por Assunção como um fato paradoxal: *dada a natureza de sua tarefa, ele [o herói] precisa expor sua vida a quase todo momento da guerra; mas para atingir seus objetivos: o feito heróico e a glória, ele precisa também manter-se vivo, pois, à medida que seus*

⁹⁶ ASSUNÇÃO, 1994/1995, p. 54.

⁹⁷ Na *Odisseia* (III, 263 e ss; IV, 534 e ss.; XI,421 e ss.), Agamêmnon encontra a morte pelas mãos de Egisto, amante de Clitemnestra, sua esposa. O herói cai em uma cilada armada por Egisto, durante um banquete de recepção, em que morrem também todos os seus guerreiros. Na tragédia *Agamêmnon*, de Ésquilo, o comandante grego é assassinado pela própria Clitemnestra. Em Homero, Ajax, por sua vez, se mata por causa das armas de Aquiles entregues a Odisseu e não a ele (*Odisseia* XI, 542-64). Sófocles reitera o suicídio de maneira brilhante na tragédia homônima: o herói sofre um acesso de loucura, causado por Atena, e massacra um rebanho pensando que está matando os filhos de Atreu e Odisseu; quando recupera a lucidez, mata-se com a própria espada.

feitos fazem tombar seus inimigos, sua glória aumenta⁹⁸. Se retomarmos a exortação de Agamêmnon, percebemos que não é permitido ao combatente escusar-se de enfrentar corajosamente o inimigo, mesmo que isso lhe custe a vida, porém, é necessário ao herói saber precisamente até que ponto deve se expor. No canto IV da *Ilíada*, temos a confirmação de tal fato através das exortações Nestor:

Μηδέ τις ἵπποσύνη τε καὶ ἠνορέηφι πεποιθὼς
οἶος πρόσθ' ἄλλων μεμάτω Τρώεσσι μάχεσθαι,
μεδ' ἀναχωρεῖτω· ἀλαπαδνότεποι γὰρ ἔσεσθε.
ὅς δέ κ' ἀνὴρ ἀπὸ ὧν ὀχέων ἕτερ' ἄρμαθ' ἴκηται,
ἔγχει ὀρεξάσθω, ἐπεὶ ἦ πολὺ φέρτερον οὔτω.
ὧδε καὶ οἱ πρότεροι πόλεας καὶ τείχε' ἐπόρθεον,
τόνδε νόον καὶ θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἔχοντες.

Que confiante na destreza de cavaleiro e na coragem
nenhum de vós pretenda combater os Troianos isolado,
à frente dos outros; e que também não arripie caminho,
pois sereis desse modo mais vulneráveis. Mas aquele que
consiga com seu carro aproximar-se do carro inimigo,
que se atire a lança, pois assim será muito melhor.
Foi desta maneira que os antigos destruíram cidades
e muralhas, tendo no peito este espírito, *este thymón*.
(*Ilíada* IV, 303-9)

A perícia de Nestor para organizar os guerreiros e os incitar à luta é narrada com detalhes nesse canto. Nos versos anteriores, o poeta nos informa que o velho conselheiro já havia disposto os cavaleiros, os cavalos, os carros, a infantaria e até os guerreiros mais fracos, caso se vissem forçados a lutar. As estratégias do ancião

⁹⁸ ASSUNÇÃO, 1994/1995, p. 55. O autor cita como exemplo o próprio Aquiles de quem não se sabe ao certo se teve uma morte heróica, mesmo que saibamos pelos relatos homéricos que o filho de Tétis morre pelas mãos de Páris com a ajuda de Apolo. O autor ainda explora cenas que retratam a morte de Pátroclo e Heitor, concluindo que elas não foram nem belas nem gloriosas, ressaltando que temos em Pátroclo o exemplo da morte de um *népios*, um tolo (*Ilíada* XVI, 16 e 684-7). Para Heitor vê-se a morte de um herói enganado em sua incapacidade de pesar devidamente a sua situação, um herói que foge amedrontado, e que só enfrenta Aquiles porque é enganado por Atena. Cf. *Idem*. p. 56-60

confirmam sua experiência no campo de batalha; as ordens transmitidas denotam uma preocupação em manter seu exército unido como um bloco, não confiando somente na excelência individual, mas na excelência do conjunto de guerreiros, cada um desempenhando seu papel conforme sua habilidade⁹⁹. No conselho do estrategista percebe-se a importância de se ter cautela e saber precisamente a hora certa para atacar, Nestor termina afirmando que os guerreiros de outrora conseguiram assaltar cidades, graças a esse tipo de comportamento cauteloso, e nem por isso deixaram de ter no peito o mesmo ânimo.

A cautela necessária ao guerreiro com relação ao combate está bem delineada na exortação de Agamêmnon ao irmão, no canto VII da *Ilíada*: ἀφραίνες—, Μενέλαε διοτρεφέες, οὐδέ τί σε χρὴ ταύτης ἀφροσύνης· Enlouqueceste, Menelau, discípulo de Zeus, não te convêm essas loucuras! (*Ilíada*, VII, 109-10). Agamêmnon repreende o irmão dizendo que até Aquiles mostrava receio em combater diretamente com Heitor. O próprio poeta afirma, nos versos anteriores a estes (vv.104-6), que Menelau teria, sem dúvida, encontrado o fim da existência caso tivesse enfrentado o troiano, por este ser dotado de muito mais força. Assim, uma certa clarividência era necessária para que o herói homérico não ultrapassasse a medida ao pensar em medir forças com o inimigo.

Depois de uma censura do velho Nestor, nove combatentes se oferecem para lutar com Heitor e, por meio da sorte, é Ajax o escolhido para confrontar-se com o troiano. Nas palavras de Heitor ouvimos:

Αἶνα διογενὲς Τελαμώνιε, κόιρανε Λαῶν,

⁹⁹ Além de brilhante estrategista, Nestor se destaca entre os guerreiros gregos por apresentar sempre opiniões sábias. Dos conselheiros é reconhecidamente o mais respeitado. Quando Zeus, por exemplo, resolve preparar um ardil para enganar Agamêmnon escolhe enviar um sonho funesto, ὄνειρον οὐλον, sob a figura de Nestor, porque dos anciãos era o que o Atrida mais prezava. Cf. *Ilíada* II, 370-4; VIII, 324-5.

μή τί μευ ἤυτε παιδὸς ἀφαιροῦ πειρήτιζε,
 ἢ γυναικός, ἢ οὐκ οἶδεν πολεμήια ἔργα,
 αὐτὰρ ἐγὼν εὖ οἶδα μάχας τ' ἀνδροκτασίας τε.
 οἶδα ἐπὶ δεξιᾷ, οἶδ' ἐπ' ἀριστερὰ νωμῆσαι βῶν
 Ἀζαλέην, τό μοι ἔστι ταλαύρινον πολεμίζειν·
 οἶδα δ' ἐπάίξαι μόθον ἵππων ὠκείων·
 οἶδα δ' ἐνὶ σταδίῃ δηίω μέλπεσθαι Ἴαρι.

Ájax Telamónio, criado por Zeus, condutor das hostes!
 Não me ponhas à prova como se eu fosse um rapaz franzino,
 ou uma mulher, que nada sabe de façanhas de guerra.
 Conheço bem as batalhas e as matanças dos homens.
 Sei manejara para a direita e a esquerda o meu escudo
 de couro curtido: é isso que considero pelejar como deve ser.
 Sei investir contra a chusma de carros puxados por éguas velozes;
 E sei executar em cerrado combate a dança de Ares Furibundo.
Ilíada VII, 234-41

A fala de Heitor ressalta a habilidade requerida ao bom combatente, sustentar o escudo tanto com a mão direita quanto com a esquerda, o que daria ao herói, naturalmente, maior chance de defesa. Outro aspecto salientado na cena, é a capacidade de lutar com o carro ainda em movimento em meio ao tumulto da guerra e, por fim, no combate sobre o chão realizar a *dança* de Ares, deus da guerra. Ares (às vezes, em companhia de seu séquito: *Deimos*, o Terror; *Phóbos*, o Medo; *Éris*, a Discórdia; e *Enyó*, deusa da guerra) se deleita com a carnificina e o sangue. Saber a dança de Ares significa comprazer-se no combate sangüinário, na matança, na ruína dos inimigos e, com tudo isso, saciar o deus da guerra com o sangue derramado. Os exemplos apontados nos remetem às estratégias no combate e ao preparo do combatente que, além de demonstrar coragem, deve saber discernir exatamente em que momento e com quem deve ser corajoso.

Mas sabemos que, no mundo homérico, os homens não são os únicos componentes deste cenário, que se torna completo pela presença e intervenção decisiva dos deuses: quer atuem em favor do combatente (como Atena faz com Diomedes no canto V), quer atuem em seu desfavor (como no episódio da morte de Heitor, em que a mesma deusa, sob a forma de Deífobo, o encoraja a enfrentar Aquiles, *Il.* XXII, 227 e ss.). Além da intervenção psíquica sofrida por um herói pela interferência da *átē*, comentada anteriormente, consideremos também outra forma de intervenção divina: o *ménos*, um poder insuflado pelo deus, uma energia vital que “aumenta ou diminui a *areté* do guerreiro”, fazendo com que ele possa realizar tarefas difíceis de maneira fácil; lutar impunemente contra os deuses (Diomedes); e praticar uma ação que em seu estado normal seria perigosíssima.

Segundo Dodds, esse *ménos* pode ser suscitado por meio de uma exortação oral, por uma aparição de um deus, ou pela percepção de um poder anormal que aumenta a coragem e a força do guerreiro¹⁰⁰. Um herói, quando tem o *ménos* incutido por um deus, entra no combate com um ardor inigualável; se está ferido, volta a lutar vigorosamente, e sua força pode até se traduzir numa coragem furiosa. No canto V da *Ilíada*, presenciamos o resultado desse ardor no comportamento de Diomedes, filho de Tideu que recebe de Atena *ménos*, ‘ardor’ e *thársos*, ‘coragem’, ‘confiança’: *Não poderíeis dizer se o Tidida se achava do lado dos picadores de Tróia ou dos nobres Aquivos guerreiros* (v. 85-6), tal a fúria com a qual combatia. Esse herói é chamado *o melhor dos Aqueus*, pelo troiano Pândaro (*Il.* V, 103), e *o mais forte de todos os homens Acaios*, por Heleno, irmão de Heitor (*Il.* VI, 98). No mesmo canto (versos 136 e 161), Diomedes é comparado a um leão furioso.

¹⁰⁰ DODDS, 1988, p. 17

Chantraine, por sua vez, define o *ménos* como o espírito que anima o corpo, o princípio ativo que “pode significar a intenção, a vontade, a paixão, o ardor no combate, a força que anima os membros”¹⁰¹. É o *ménos*, assim como o *thymós*, um dos traços comuns a homens e animais como javalis e leões.

Muitos especialistas, além de Dodds, dedicaram-se a formular teorias acerca da vida psíquica em Homero e, naturalmente, não é nossa intenção aqui apresentar nenhuma descoberta significativa a respeito de tema tão complexo. Fazemos apenas algumas considerações, partindo das proposições de alguns dos estudiosos do tema, com o fim de situar minimamente a concepção do *thymós*, tão relevante em nossa pesquisa.

O *thymós* é um dos termos que compõem o intrincado universo anímico do homem homérico. Paralelamente a ele, outros aparecem: *psyché*, *nóos*, *ménos*, *hêtor*, *kér*, *kradíe*, *prapídes*, *phrén*. Os termos estão relacionados às capacidades físicas, intelectuais e psicológicas do homem homérico, mas a distinção e os limites entre eles não são tão claros. Alguns são categorizados como partes concretas do corpo humano, outros são incorpóreos¹⁰². A discussão em torno do tema também se pauta na investigação de termos como o *thymós* nos poemas homéricos e posteriormente na obra dos líricos e trágicos.

Com relação à etimologia de *θυμός*, Chantraine, em *La formation des noms en grec ancien*, refere-se a um grupo de palavras formadas pelo sufixo *-μός* – que não se deixam analisar claramente –, que apresentam derivados da raiz verbal, como

¹⁰¹ CHANTRAINE, 1974, p. 685.

¹⁰² Poucos helenistas brasileiros se dedicaram ao tema, mas merece destaque a tentativa recente de KRAUSZ, L. S. *As musas: poesia e divindade na Grécia Arcaica*. São Paulo: Edusp, 2007, que apresenta uma sùmula e bibliografia pertinente das investigações mais recentes em torno do tema. Veja-se também o livro de CORRÊA, Paula Cunha. *Armas e varões: a guerra na lírica de Arquíloco*. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1998. A autora dedica quase um capítulo inteiro à crítica das concepções de Snell e sua escola a respeito da concepção homérica da alma enquanto unidade e da dicotomia corpo e alma.

ἄνεμος, ‘vento’, correspondente ao termo latino *animus* e ao *aniiti* do sânscrito. Um certo número desses derivados, formados com o sufixo *-μος*, são nomes de ação¹⁰³. O filólogo, no entanto, afirma que *θυμός*, ‘sopro’ (*souffle*), ‘coração’ (*coeur*), está mais relacionado ao grupo de *θύω*. Chantraine realça que um grande número de palavras derivadas de *θύω*, dentre as quais se inclui *θυμός*, remetem-nos ao sentido de *fumée*, ‘fumaça’, ‘vapor’, sentido freqüentemente associado ao termo latino *fumus*, e ao sânscrito *dhūmá*¹⁰⁴.

Essa relação etimológica foi apontada também por Onians, que identificou *θυμός* como *algo que é sempre vaporoso*¹⁰⁵. O autor ressalta que o *θυμός*, nos poemas homéricos, é mencionado, com freqüência, quando o poeta está descrevendo a emoção. Tal dado o levou à identificação da respiração com a consciência, não só porque é preciso estar respirando para se estar consciente mas, sobretudo, porque a respiração é afetada diante da emoção violenta, a respiração, a pulsação e o fluxo do sangue. A partir dessa proposição, Onians defende que, para os gregos homéricos, *θυμός* é o ‘princípio vital’, ‘a respiração que é a consciência variável, dinâmica’, que muda conforme mudam os sentimentos e o pensamento, visto que tanto o sentimento quanto o pensamento afetam a respiração¹⁰⁶. Segundo o autor, o *θυμός* está localizado nos *phrénes*, um órgão físico, relacionado ao intelecto, mas não ao intelecto dinâmico e emocional representado pelo *nóos*¹⁰⁷.

Os limites do emprego de *θυμός* com outros termos periféricos é bastante variável. Redfield, por exemplo, propõe uma descrição de *θυμός* que coincide com a

¹⁰³ CHANTRAINE, P. *La formation des noms en grec ancien*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1933, pp. 135-5 §§102-103.

¹⁰⁴ Vejam-se os verbetes de *θύω* e *θυμός*. CHANTRAINE, 1970, p. 446-8.

¹⁰⁵ ONIANS, R.B. *The Origins of European Thought about the body, the mind, the soul, the world time, and fate*. New York: Cambridge, 1988, p. 44-9.

¹⁰⁶ ONIANS, 1988, p. 50. O autor relaciona o *θυμός* ao ardor, *ménos*, e à coragem, *thársos*, e afirma que o menos também tem algo de fluído, gazoso, e que não deve ser entendido como abstração ou um mero estado de algo mais insuflado pelo deus (*idem*, p. 52-3)

¹⁰⁷ ONIANS, 1988, p. 52 e 83.

caracterização de Onians e ressalta uma ligação entre *θυμός* e o *ménos*. O *θυμός*, sede da vida afetiva, das paixões, desejos e inclinações, não é um órgão, é uma substância que enche um órgão: os *phrénes* (identificados com os pulmões). A substância que é o *θυμός* não é o ar, mas a respiração: *o ar é convertido na respiração pelo organismo, que assim (como na digestão) converte uma parte do ambiente em uma parte de si mesmo. A respiração é o ar orgânico, ele é quente, úmido, e em movimento*¹⁰⁸. Dizendo de outro modo, a respiração é mais uma ação que uma substância, embora não possa ser reduzida a ela.

O autor ainda associa o *ménos* ao *θυμός*, e o define tanto como um dom momentâneo dos deuses, quanto uma vitalidade única que se exprime no vigor somático e psíquico, que é firme, constante: *μένον ἔμπεδον* (Il. V, 527). Quando um deus insufla *ménos* no herói, ele “sopra” confiança em seu *θυμός*.

Outro termo, freqüentemente, associado ao *θυμός* é o *nóos*. Jean Frère, em *Ardeur et Colère: Le thumos platonicien*, dedica seu primeiro capítulo à distinção dos termos utilizados por Homero para caracterizar as profundidades afetivas do psiquismo humano. Aponta quatro palavras que são chamadas por ele de substratos das emoções, das paixões e das ações: *thymós*, *phrên*, *êtor*, e *kradiê*. O *θυμός* é classificado, pelo autor, em duas vertentes: uma biológica (funciona como força vital, o sopro da vida e a própria vida) e outra psíquica (é o *ânimo* que se perturba, que se encoleriza, que deseja ardentemente). Pode estar relacionado também à dinâmica do pensamento, não do intelecto discursivo (*nóos*), mas do intelecto que prevê: que é, às vezes, o *ânimo* que intui, às vezes, o *ânimo* que é astucioso. Já *phrên* é denominado por este autor com uma função essencialmente psicológica, é o coração que sente, que experimenta, que sofre alguma infração; mesmo quando designa o peito (*la poitrine*) pertence a uma

¹⁰⁸ REDFIELD, J.M. *Nature et culture in the Iliad: the tragedy of Hector*. Chicago: The University of Chicago, 1975, p. 171-78.

vertente corporal subjacente que é antes de tudo psicológica. O *êtor* é a fonte de uma nobre energia, é o princípio intrépido do agir, é o princípio quase divino da ação. *Kradiê* é tanto o coração que suporta, que resiste (quando se refere a animais e soldados), quanto o coração afetuoso (mulheres e deuses)¹⁰⁹. É como se o *êtor* englobasse uma energia ativa e o *kradiê* uma energia passiva. Frère não discute as diferenças entre os termos *thymos* e *nóos*, apenas afirma que em algumas passagens eles se alternam. O autor ressalta que, em Homero, o *θυμός* é o substrato corporal que sustenta o psíquico, é o suporte psíquico das emoções, sentimentos, imaginação, desejos, e, em certa medida, o suporte do pensamento¹¹⁰. Outros autores como Krausz sustentam essa proximidade entre do *θυμός* com o campo do pensamento: *apesar das diferenças existentes entre o thymós e o nóos, por exemplo, eles permanecerão sempre ligados dentro de um mesmo indivíduo, e a predominância de um ou de outro em situações específicas não exclui a presença e a existência do outro*¹¹¹.

Tal associação do pensamento ao *θυμός* merece cautela, quando nos voltamos para o objeto de nossa pesquisa. No caso do epíteto *θυμολέων*, é preciso encontrar um equilíbrio entre os dois componentes: o *thymós* + o leão. Para um entendimento apropriado da composição, não se deve focalizar o epíteto só em seu primeiro componente, e deixar obliterado o segundo. Para o entendimento do epíteto em termos de sentido, é preciso vê-lo no conjunto da composição que ele suscita: homem e leão. Perguntamo-nos o que os textos informam sobre o comportamento do ser mítico *homem-leão*. Buscamos a partir da análise do contexto da obra, do léxico

¹⁰⁹ FRÈRE, 2004, p. 13-32.

¹¹⁰ FRÈRE, J. Thúmos et Kardia (Timée, 69 c2-706d6). *Kleos*. Revista de Filosofia Antiga. Rio: UFRJ, v. 1, n. 1, 1997, p. 9-16. Vejam-se p. 9-11. Posteriormente, em Platão, o *θυμός* é a parte da alma, a função da alma que é o ânimo ardente, com atribuições específicas: corajoso, combativo, voluntarioso, colérico.

¹¹¹ KRAUSZ, 2007, p. 42.

utilizado pelo poeta, qual a ordem conceitual que facilita a junção homem-*thymós*-leão, no caso de Hércules.

Quando pensamos na aproximação entre o *θυμός* e o pensamento, *nóos*, apontadas pelos autores acima, notamos que atribuída ao epíteto *θυμολέων* suscita uma certa incongruência. Se há uma vinculação entre o *θυμός* e o pensamento, não se aplicaria muito bem ao *θυμολέων*. Se a distinção mais óbvia entre o homem e o animal é o pensamento, não parece muito aplicável a Hércules um *nóos-léon*. De modo que, ao investigar o *θυμολέων*, restringe-se, na interpretação do *θυμός*, a possibilidade de considerá-lo como termo que pode assemelhar-se na representação a qualquer tipo de acordo com o pensamento. Se admitirmos a impossibilidade de se imaginar um herói com *nóos* de leão, entendemos que – pelo menos para o composto aqui apreciado – a leitura de *θυμός* não pode estar vinculada ao ‘intelecto’ ou ‘pensamento’. Clarke¹¹², em *Between Lions and Men*, ressalta que as bestas feras possuem o mesmo aparato emocional e cognitivo que os homens, como *kradiê*, *êtor*, *thymós*, *phrên*. O autor afirma que é o *θυμός* do leão que o conduz à força, pois é através dele que o leão se lança ao ato de bravura. Assim, do nosso ponto de vista, propomos uma leitura vinculada à atmosfera vaporosa do *θυμός* e, no caso de *θυμολέων*, à ação que resulta da sua *emanação* (manifestação exterior de um estado de espírito), que se revela, por exemplo, nas *sonorizações* (vociferações do combatente) e no olhar feroz, além é claro, do combate de feras que se embatem corpo a corpo.

¹¹² CLARKE, M. *Between Lions and Men: Images of the Hero in the Iliad*. Christ'College, Cambridge, 1995, p.146.

4.2 O leão na épica

A escolha do nosso tema demanda uma investigação acerca do lugar que os animais ocupam na literatura grega e, de modo específico, o lugar do leão. Ou dizendo de outro modo, qual imagem representativa essa fera ocupou no imaginário da sociedade grega. Dentre vários caminhos prováveis, temos priorizado uma revisão da literatura clássica, a partir de Homero, focada em ocorrências textuais que explorem essa imagem da fera em relação às ações do herói. Naturalmente, são muitas as possibilidades e textos, por isso, durante a nossa pesquisa, procuramos localizar os textos em que aparecem Hércules e o leão. É no *Escudo* de Hesíodo, que encontramos a associação do herói com o animal em forma de símiles. Dado importante, visto que os epítetos e símiles ocupam o universo metafórico e o símile pode ser visto como um epíteto distendido. Por isso, apresentamos a seguir algumas considerações a respeito do leão na épica e uma análise do *Escudo* de Hesíodo.

Sabemos que muitos povos antigos cultuavam divindades com cabeça de leão. Tal fato está presente na arte dos hititas, persas, babilônicos, assírios, cipriotas e egípcios. De acordo com Lawler¹¹³, os egípcios, por exemplo, cultuavam deusas com cabeça de leão: Sakmet, que personificava o poder destrutivo do sol, e, outra, Bastet, deusa da caça, representada com cabeça de gato ou leão, que simbolizava a fertilidade. Tais deusas foram identificadas com Ártemis pelos gregos, possivelmente, porque podem ter influenciado um culto (pré-histórico) ao leão em Creta, na Grécia e no ritual grego arcaico. Segundo a autora, muitos escoliastas consideraram o leão um elemento

¹¹³ Cf. LAWLER, Lillian B. A Lion among Ladies (Theocritus II, 66-68) *American Philological Association*, vol. 78, 1947, p. 88-98. De acordo com a autora, esses cultos ao animal fazem parte de rituais religiosos desde os tempos minóicos e micênicos, já a transformação de homens em animais está relacionada aos cultos pré-históricos a animais e ao totemismo.

completamente estranho à Grécia e, mesmo na região da Sicília e de Creta, o mais provável é que alguns dos seus habitantes tiveram conhecimento da existência de leões e puderam comprová-lo no Egito e na Ásia Menor¹¹⁴. Burkert afirma que não há como saber se os gregos da Antiguidade conheceram um leão vivo, mas é certo que ocorreu uma migração dessa imagem através do contato com outros povos e, sem dúvida, ela ficou bem registrada na iconografia clássica¹¹⁵.

Em Homero, os animais aparecem nos poemas, sobretudo, como parte integrante de uma comparação, seja um epíteto, um símile curto ou um símile longo. Para Snell, o poeta não se interessa pelos animais propriamente ditos, mas, nas comparações homéricas, estes são “portadores específicos das forças vivas”, e as comparações com eles (por causa da semelhança no que concerne à ação ou ao comportamento de um herói e de um animal) estabelecem uma relação objetiva que serve ao fim de realçar um processo¹¹⁶. O autor afirma que devemos levar ao “pé da letra” uma expressão, quando lemos em Homero que alguém se lança como um leão, pois seria a mesma coisa que atua no leão e no homem, o *ménos*, o ardor guerreiro que impulsiona, já que o homem compartilha com o animal de forças específicas próprias ao universo do ser vivo, forças identificáveis e comuns a homens e animais, como a própria efemeridade da vida. Assim, o poeta poderia escolher um animal, conforme quisesse evidenciar a existência, enfraquecimento ou ausência de *alké* e *ménos*¹¹⁷. Clarke afirma que o aspecto mais sutil da conexão entre bestas e guerreiros é a *alké*, o ‘destemor aliado à força física’, que é o núcleo da virtude-bélica. A força representada pela *alké*, unida ao *ménos*, é o que confere ao herói vantagem no desafio da batalha. Entretanto, o autor afirma que a auot-confiança gerada pelo menos é também perigosa,

¹¹⁴ LAWLER, 1947, p. 89-90.

¹¹⁵ BURKERT, 1993, p. 406.

¹¹⁶ SNELL, 1992, p. 259.

¹¹⁷ CLARKE, 1995, p. 146-9.

visto que o herói poderia, no ápice do ardor, cair em um frenesi descontrolado, aproximando-se da *manía*¹¹⁸.

No caso específico do leão, sua imagem nos símiles homéricos está intrinsecamente ligada ao guerreiro, faz parte da instância do combate. É fato que esse animal recebe uma caracterização em geral vinculada ao campo da excelência e não do ordinário, no que diz respeito ao herói comparado momentaneamente ao animal. Como ressalta Snell:

Em Homero, o leão é sempre o animal guerreiro, sobretudo ao atacar com agressividade, mas também quando, no combate, se mantém na retirada. Mesmo quando o leão não é imagem da nobre coragem, mas é pejorativamente julgado como cruel, não se modifica a sua índole, é apenas valorada de outro modo.” (SNELL, 1992, p. 258)

O canto XI da *Ilíada* fornece-nos dois bons exemplos dessa proposição. Nos versos 544-74, Ajax é comparado a um leão e, no símile, o animal acossado por pastores e cães é obrigado a recuar. Nesta cena, Zeus incute temor no filho de Télamon, que pára indeciso e opta por um retroceder preventivo. Durante trinta versos, o poeta compara o herói com o leão e com o asno, em um movimento que varia entre a cautela (representada pelo leão) e uma resistência teimosa (do asno) em deter sozinho o avanço dos troianos às naus gregas¹¹⁹.

Em versos anteriores (153-180), Agamêmnon é também comparado ao leão e os traços de crueldade com que combate são relatados pelo símile utilizado, permeado com detalhes de seu comportamento brutal: *por causa do Atrida Agamêmnon cabeças caíam dos Troianos que fugiam* (v. 158-9), os fugitivos corriam tentando alcançar os muros de Ílio (v. 166) e Agamêmnon, vociferando (*κεκλήγως*) com as

¹¹⁸ Clarke ressalta também a aproximação etimológica entre *manía* e *ménos*. Cf. CLARKE, 1995, p. 149.

¹¹⁹ No mito de Er, entre os muitos heróis, cujas almas escolhiam como voltariam à vida novamente, a alma de Ajax escolhe voltar como leão, e a de Agamêmnon como águia, Ulisses como um homem comum que levasse uma vida tranqüila. Eles são citados como exemplos daqueles que, conhecendo o sofrimento na terra, não faziam uma escolha apressada. Cf. *República*, X, 619c -620d.

mãos manchadas de sangue (v. 169), perseguia-os como a vacas tímidas *a que uma fera a cerviz retalhasse com os dentes agudos, para, depois, todo o sangue chupar e saciar-se de vísceras* (v. 175). Assim, os troianos eram perseguidos e o chefe grego, como um leão atrás de bois, derrubava sempre aqueles que em fuga ficavam para trás.

Em *Lions, héros, masques*, Schnapp-Gourbeillon afirma que as analogias que consagraram o animal possuem uma semântica complexa, dependendo de cada caso. Em geral, o leão é usado como modelo ou reflexo do herói, cuja imagem serve não só para realçar o efeito visual da comparação, mas também para restituir um código de valores hierarquizados (o leão, por exemplo, é um tipo de animal que estaria mais de acordo com um tipo aristocrático de herói) que se duplica em ressonâncias psicológicas, quando é usado para ilustrar um estado de espírito. É o que acontece com Heitor e Ájax (*Il.* VII, 256-7) que vão um ao encontro do outro como leões *ᾠμωφάγοισιν*, ‘que devoram cru’, dotados de força (*σθένον*) não débil, *οὐκ ἄλαπαδνόν*.

Segundo a autora, a comparação homérica entre o herói e o leão impõe no discurso a representação figurada. Eles não são só sinônimos, mas se misturam, de modo que, para o ouvinte dos poemas, a percepção da imagem é simultânea: assim como o leão salta sobre uma presa, assim também o herói salta sobre o inimigo. A visualização da ação vai além do efeito estético, as atitudes do leão e os gestos do herói formam uma única identidade que reafirma os modelos de comportamento do ideal heróico¹²⁰. O herói comparado ao leão está, geralmente, revestido de poder e glória. Para a autora o leão não é apenas um modelo, mas o interlocutor de uma sociedade que se deixa “ver a si mesma”. Aparecendo como um personagem central que qualifica o herói guerreiro em sua atitude no combate, o leão é o símbolo heróico por excelência.

¹²⁰ SCHNAPP-GOURBEILLON, 1981, p. 39-41, p. 143-5.

Encontramos na *Ilíada* cerca de quarenta e um símiles de leão e oito na *Odisséia*. Estamos, para fins de nosso recorte, omitindo os símiles que se referem de modo geral a bestas feras e que não nomeiam de modo específico o animal. Entre os heróis gregos, os símiles de leão aparecem relacionados a Diomedes (5), Agamêmnon (4); Ájax (4); Menelau (5); Aquiles (5); no que concerne aos troianos: Heitor (5), Sarpédon (2); Enéias (1); isso sem mencionar momentos em que um dos dois grupos é comparado a leões¹²¹.

Redfield, *Natureza e Cultura na Ilíada*, separa os símiles de acordo com três temáticas. O primeiro grupo que pertence ao campo dos fenômenos da natureza: quando, por exemplo, Agamêmnon passa fazendo uma revista nas tropas gregas, o poeta compara os dois Ajazes com seus exércitos a nuvens negras sobre o mar; quando Atena baixa do Olimpo, enviada por Zeus, para fazer com que os troianos insultem os gregos, é comparada a uma estrela cadente, tal a velocidade com que se reúne aos dois exércitos. O segundo grupo se refere ao trabalho produtivo do homem, como técnicas artesanais, carpintaria, tecelagem, entre outros. O terceiro envolve a caça e o pastoreio, e é esse grupo que se refere aos animais selvagens¹²².

A classificação de Redfield, com certeza, não esgota todas as temáticas dos símiles que aparecem nos poemas. De qualquer modo, a divisão do helenista dá um bom norte para qualquer análise. Tomemos, portanto, esses três grandes grupos como os mais destacáveis nas comparações homéricas. Do terceiro, ligado à caça e ao

¹²¹ Lee catalogou os símiles de animais e apresenta uma tabela indicativa dos cantos e versos de ocorrência. No que diz respeito ao leão, o autor apontou 47 símiles, mas encontramos 51. Cf. LEE, D. J. N. *The símiles of the Iliad and the Odyssey compared*. Merlbourne University Press, 1964. Veja-se também, no Apêndice, a nossa catalogação das ocorrências dos símiles de leão. Oportuno também verificar o trabalho de: VIEIRA, L. M. *Ruptura e Continuidade em Apolônio de Rodes: os símiles nas Argonáuticas I*. UFMG, 2006. (dissertação) Na primeira parte, o autor apresenta um estudo a respeito dos símiles em Homero, fornecendo-nos uma bibliografia pertinente em torno do tema. Na segunda parte, encontramos a apropriação e aplicação dos símiles por Apolônio de Rodes.

¹²² REDFIELD, J. M. *Nature et culture in the Iliad: the tragedy of Hector*. Chicago: The University of Chicago, 1975, p. 188-9.

pastoreio, são os símiles de leão que se apresentam em número bem superior às outras comparações com animais.

Convém ainda ressaltar que a situação mais freqüente das analogias homéricas, das quais o leão é parte integrante, compreende um leão solitário frente a seus opositores, em geral, outros animais (como cães) e um grupo de pastores que tenta proteger suas ovelhas.

O leão e o guerreiro partilham de um mundo comum, a possibilidade de possuir um *ménos* que, ao ser excessivo, no caso do homem, pode ser perigoso, já que uma ferocidade levada ao extremo pode apartá-lo do mundo civilizado, como afirmou Clarke. Porém, tal premissa pode ser questionada, visto que há momentos em que o que se espera do herói é mesmo essa animalidade manifestada no combate, como acontece no *Escudo*, em que encontramos dois símiles aplicados a Hércules, os quais analisaremos a seguir.

4.2.1 O *Escudo* de Hesíodo: uma luta de gigantes

O *Escudo* é um texto controverso: foi atribuído a Hesíodo, mas é considerado espúrio. Provavelmente teria sido composto no século VI por algum de seus imitadores. Para alguns estudiosos, a luta entre Hércules e Kýkno é uma oportunidade para uma paráfrase do escudo de Aquiles (*Il XVIII*, 478-607) e do de Agamêmnon (*Il XI*, 32-40)¹²³. O *Escudo* chegou até nós através dos manuscritos medievais que continham a *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*¹²⁴.

Sabe-se que os filólogos alexandrinos buscaram distinguir as partes concordantes e discordantes do *Corpus Hesiodicum* com relação à autoria de Hesíodo. Apolônio de Rodes e Mégacle de Atenas defendiam a autenticidade do *Escudo*, enquanto Aristófanes de Bizâncio supunha que o poema só poderia ter sido escrito por qualquer outro que se propôs a imitar o escudo homérico, exceto os 56 versos iniciais, que se encontram no livro IV do *Catálogo das Mulheres*¹²⁵.

Para Mazon¹²⁶, trata-se de uma das obras mais medíocres que nos legaram os antigos, mas ao mesmo tempo uma das mais instrutivas. O autor ressalta que poucos textos nos possibilitaram ver melhor o estado de ‘perpétuo devir’, que é aquele dos

¹²³ Cf. EASTERLING e KNOX, B. *Historia de la literatura clásica – literatura griega I*. Madrid: Gredos, 1990, p. 110, 121.

¹²⁴ Os escritos de Hesíodo, e aqueles atribuído a ele, foram estudados e conservados pelos alexandrinos: Zenódoto de Éfeso, Apolônio de Rhodes, Eratóstenes e Aristófanes de Bizâncio. Posteriormente, os trabalhos de Aristarco (séc. II a. C.), considerado o primeiro a escrever um comentário acompanhando alguma obra de Hesíodo, e de Dionísio Trácio foram fundamentais para a conservação da obra do poeta em Roma (100 a.C). Dos códices medievais e renascentistas chegaram-nos cinco que contêm o *Escudo*. Cf. HESÍODO. *Obras y fragmentos – Teogonia – Trabajos y Dias – Escudo – Fragmentos – Certamen*. Introd., trad. e notas A. JIMÉNEZ Y A. M. DIÉZ. Madrid: Gredos, 1978, p.42-54.

¹²⁵ Cf. MAZON, *Le Bouclier*. 1944, p. 119. Veja-se também JIMÉNEZ Y DIÉZ (1978, p.44-5, 169) que afirmam que a negação da autenticidade em críticos como Mazon, C. F. Russo e Lesky pauta-se em argumentos literários, lingüísticos e considerações arqueológicas de Cook, que relaciona as figuras representadas no *Escudo* com a arte figurativa do séc. VI a. C. Veja-se também SHAPIRO (1984, p.524, nota20).

¹²⁶ *Le Bouclier*, 1944, p. 128

poemas épicos na Grécia. Konstan, por sua vez, viu no *Escudo* um testemunho importante da uma tradição de um estilo específico, o ecfástico: “La crítica moderna tiene aún que desarrollar un acercamiento adecuado a este extraordinario equilibrio entre descripción temporal y atemporal en uno de los poemas más antiguos y menos apreciados de la antigüedad griega. La tarea nos espera”¹²⁷. Ainda que o tema do *Escudo* seja o combate entre Hércules e Kýkno, o poema começa com a história do nascimento do herói, passa abruptamente para a viagem de Hércules à Tessália, na qual se encontra com o filho de Ares, e centra-se na descrição do escudo do herói antes dos combates que se seguirão. Segundo Konstan, a ecfrase de Hesíodo forma um contraponto com o marco narrativo e mostra uma disposição decorativa e ornamental advérbios espaciais como *ἐν, ἐπί, ἐναντίος, ὑπέρ, περί, πρόπαροιθε*, que expõem sucessivamente uma série de imagens, sem assinalar uma disposição temporal, como acontece, por exemplo, no escudo de Aquiles, em que as cenas individuais mostram uma progressão linear, através de partículas temporais tais como *ἔνθα* (Il. XVIII, 497), *ἔπειτα* (v. 506), *ὅτε* (v. 520)¹²⁸.

O *Escudo* possui 480 versos, assim divididos: 1-56, relatam o nascimento de Hércules; 57-121, o encontro de Hércules e Kýkno; 122-324, a descrição das armas e do escudo do herói; 325-344, a interpelação de Palas Atenas; 345-423, o combate entre Hércules e Kýkno; 424-466, o combate entre Hércules e Ares; 467-480, o fim do poema, justificativa do combate devido ao desejo de Apolo. Abaixo assinalamos os epítetos utilizados para se referir a Hércules:

¹²⁷ KONSTAN, D. *Écfrasis y narración en la épica arcaica*. 1998, p. 7. (texto apresentado 1º GIPSA - Grupo Interdisciplinar e Interinstitucional de Estudos sobre as Sociedades Antigas: *Imagem e Narrativa no Mundo Antigo*. Realizado no período de 18 a 21 de agosto de 1998 em Diamantina, Minas Gerais). Para o autor, o fato de o *Escudo* apresentar um modo narrativo bastante diferente da literatura clássica, não significa que esse tipo de narrativa não tenha gozado de vitalidade, e até ressurgido na poesia posterior como no *Idílio*, de Teócrito, que descreve os adornos que decoravam uma taça.

¹²⁸ KONSTAN, 1998, p.6.

- 1 (v. 52, 69, 115, 349, 416, 452) βίη Ἡρακλείη – robusto
Héraclès
- 2 (v.52) δεινόν, κρατερόν - terrível, poderoso
- 3 (v.66) Διὸς υἱὸν ἀρήϊον – belico filho de Zeus
- 4 (v.110) ἀτάρβητον – destemido
- 5 (v.137) θεῖοιο – divino
- 6 (v.165, 433, 459) Ἀμφιτρωνιάδης – Anfítrionida
- 7 (v.320) Διὸς ἄλκιμος υἱὸς – robusto filho de Zeus
- 8 (v.327) Λυγκῆος γενεή τηλεκλειτοῖο – da estirpe de Linceu
célebre
- 9 (v.331) φέρτατε – o mais forte, o mais bravo dos homens
- 10 (v.385) μεγαθαρσεί – de grande coragem
- 11 (v.424) ταλακάρδιος – que tem um coração resistente
- 12 (v.448) θρασυκάρδιον – que tem um coração intrépido
- 13 (v.458) κρατερόφρονα – que tem um coração firme

O primeiro epíteto, *βίη Ἡρακλείη*, que significa literalmente a força de Héraclès, visto que, nessa construção, o nome do herói é o adjetivo; aparece no *Escudo* (vv. 52, 69, 115, 349, 416, 452), na *Ilíada* (II, 666, V, 638); na *Odisséia* (XI, 601); na *Teogonia* (289, 315, 332, 943, 982) e em alguns fragmentos de Hesíodo (1.22; 35.1; 190.11; 25.18; 165.9; 33a.23.25.30). Para Snell, a maior justificativa para esse uso é métrica e não semântica:

Observou-se assim que as expressões adjetivadas, como βίη Ἡρακλείη, se encontram em nomes que não pertencem ao círculo troiano; e, por conseguinte, procederiam de uma epopéia mais antiga. Fundam-se no facto de que se atribuía ao rei ou ao sacerdote uma força mágica peculiar, que o punha por cima dos demais membros da tribo, e as fórmulas designam pessoas como portadoras de tal força. Mas em Homero a fé em tais forças mágicas já não tem influência: as circunlocuções aduzidas estão já petrificadas, são fórmulas métricas. (SNELL, 1992, p. 45-6)

No entanto, acreditamos que com relação à imagem mítica de Héraclès é inadequado desconsiderar a possibilidade de que tal expressão, mesmo que regulada pelas exigências métricas, esteja evidenciando a força do filho de Zeus. O nome do

herói é o adjetivo, ele qualifica a *bía*, Hércules personifica a *bía* de uma maneira diferente de qualquer outro herói grego porque ela faz parte de sua essência, enquanto em outros ela pode ser incorporada temporariamente devido às circunstâncias, como é o caso de Odisseu em relação à matança dos pretendentes. Gregory Nagy apontou que o fato dessa combinação ser atestada pela dicção da poesia hexamétrica arcaica é evidência de que a figura de Hércules e a *βίη* estão tradicionalmente ligadas não só no nível da forma, mas também do tema, e que, no caso particular de Hércules, o tema da *βίη* está incorporado à identidade do herói¹²⁹.

Se observarmos, por exemplo, as passagens em que essa expressão aparece na *Teogonia* nota-se que o realce está sempre na força do herói: em cinco delas, quatro se referem ao ciclo dos doze trabalhos. Todos os opositores de Hércules são monstros, Gerião (v. 289,982), um gigante de três cabeças; a Hidra de Lerna (315) e o leão de Neméia (332), é bom realçar que esse último literalmente sucumbe ao poder da *βίη* de Hércules, quando com as próprias mãos o herói o estrangula. Há ainda uma passagem que se refere ao seu nascimento, dizendo-se que a *βίη* de Hércules foi gerada por Alcmena unida em amor a Zeus (v.943-4).

A partir do verso 57, deparamo-nos com Hércules e seu sobrinho Iolau (deles grande força, *βίη* e braços brotavam dos ombros, v. 75) preparando-se para o combate com Kýkno, um violento oponente que matava os peregrinos que se dirigiam a Delfos¹³⁰. Depois de um rápido diálogo entre os dois, em que são mencionadas de novo

¹²⁹NAGY, 1999, p.317-19. O autor assinala que a combinação da *bíē* com *kleós* na construção perifrástica *bíē* + o adjetivo de *Herakléēs* é uma indicação formal de que a *bíē* é um tema tradicional épico; presente também em construções do mesmo tipo com o nome de outros heróis como *bíē* + *Eteó-kléēs*, *bíē* + *Iphikléēs*, *bíē* + *Patró-kléēs* (*Il.IV*, 386; *Od. XI*, 290; *Il.XVII*, 187).

¹³⁰ Kýkno é filho de Ares com Pelópiá, uma das filhas de Pélias. Na versão de Apolodoro, Hércules encontra-se com Kýkno e Ares e Zeus envia um raio no meio deles cessando o combate, mesmo assim, depois o herói se encontra com Kýkno e o mata. Cf. *Biblioteca II*, 5,11; 7,7. GRIMAL, (1997, p.88). Veja-se também SHAPIRO (1984, p.524) que cataloga todas as menções a esse confronto em Píndaro, *Olympicas* 10.15; Eurípides, *Hércules* 389-98; Diodoro 4.37; Pausânias 1.27.6; Higino, 31.

as circunstâncias do nascimento de Hércules e de Ificle, pai de Iolau, apresenta-se a cena do herói se compondo com suas armas. A cena é freqüente em Homero, há aqui um ritmo quase ritual pela solenidade e detalhamento dos gestos do herói e da origem dos objetos utilizados¹³¹: perneiras de bronze (*κνημίδας*), presente de Hefesto; uma couraça de ouro (*θώρακα*), presente de Atena; nos ombros, o ferro protetor da ruína (*σίδηρος*), em volta do peito, a aljava (*φάρετρην*) com muitas flechas (*οἰστός*), a lança, e um elmo de aço, que cobria a cabeça de Hércules divino, *θείοιο* (v. 132-37).

A descrição do escudo ocupa quase 200 versos dos 460 que compõem o poema (138-319)¹³² e cenas variadas são representadas:

- a) Monstros e deuses terríveis (serpentes; Éris, a discórdia; *Προϊωξίς*, a Perseguição; *Παλιόξις*, o Contra-ataque; *Όμαδος*, a multidão; *Φόνος*, o Massacre; *Κυδοιμός*, o Tumulto do combate; e a funesta *Κήρ* (v. 146-68);
- b) Manadas de javalis e leões se enfrentando (v. 169-78);
- c) A batalha dos lanceiros Lápitais do rei Ceneu e os Centauros (v.179-91);
- d) Descrição de Ares e seu séquito, o temor, *Δεῖμος*, e o pavor, *Φόβος*, e Atena, todos em atitude de combate (v. 192-201);
- e) Descrição do Olimpo (v.202-07);
- f) Descrição de um porto marítimo, com golfinhos, peixes e um pescador com sua rede (v. 203-15);
- g) As Górgonas perseguindo Perseu (v. 216-39);
- h) Representação de uma cidade em guerra (v. 239- 70);

¹³¹ ROMANI, 1997, p.110. A autora ressalta ainda que o armamento do qual se utiliza o herói são armas defensivas, note: perneiras, couraça, elmo, o ferro nos ombros, o escudo, arco, flechas e lança.

¹³² O artigo de H.A. Shapiro: Herakles and Kyknos, (*AJA*, 88, 1984) apresenta análises de cenas retratadas em vasos de figuras negras e vermelhas, e defende que os pintores se inspiraram nas descrições do *Escudo* de uma forma mais dependente do que se tem reconhecido. Existem pelo menos 100 vasos que figuram esse combate, fazendo dele uma das cenas mais populares de Hércules no período arcaico. Aproximadamente três quartos desses vasos foram identificados como pertencentes à segunda metade do séc. VI a.C., quando quase todos os episódios que envolvem Hércules já eram bem conhecidos.

i) Representação de uma cidade em paz (v. 271-313).

Como se pode notar, as cenas vão se sobrepondo uma a uma, para Konstan¹³³, “carentes de um impulso narrativo que as caracterize”, porém acreditamos que essa impressão é aparente, ou pelo menos se faz no âmbito da apresentação formal do texto, pois, no que diz respeito ao significado, todas elas estão relacionadas diretamente a Hércules. Os monstros, as feras, os deuses terríveis, Ares, Atena, os Centauros, o Olimpo, Perseu, as Górgonas, entre outros elementos retratados, fazem parte das façanhas do herói. E as duas últimas cenas, a cidade em guerra e a cidade em paz, estão diretamente relacionadas ao combate de Hércules no poema, visto que o papel que o herói representa tem um caráter civilizador, livrando os peregrinos da *hýbris* de Kýkno.

A descrição do escudo cria uma ilusão através da cor, textura e organização espacial do objeto, o que foi apontado por Becker como um duplo movimento da representação literária na *ecfrase*: certa aquiescência da ilusão proposta pelo texto (na tradução de imagens visuais em palavras) e uma certa interrupção dessa ilusão (na transformação de imagens visuais em palavras). De modo que tal ilusão é mantida pelo leitor-espectador na duplicidade presente na descrição, visto que ora ela complementa, ora ela interrompe um processo de reconhecimento do que está sendo descrito¹³⁴.

Após a apresentação do escudo, o poema apresenta dois combates: Hércules x Kýkno; Hércules x Ares. Tanto a *bía* quanto a imagem do leão estão fortemente associadas a Hércules no *Escudo*, através de dois símiles com a figura deste animal e da descrição de seu comportamento selvagem. No primeiro símile, a comparação se relaciona aos dois combatentes:

¹³³ KONSTAN, 1998, p.5.

¹³⁴ BECKER, A.S. *Ecphrasis and the “Shield of Herakles”*. *AJP*, vol.13 (1992, p.7,14-5)

Ἦς δὲ λέοντε δύω ἀμφὶ κταμένης ἐλάφιοιο
 ἀλλήλους κοτέοντες ἐπὶ σφέας ὀρμήσωσι,
 δεινὴ δέ σφ' ἰαχὴ ἀραβός θ' ἅμα γίνετ' ὀδοντων.

Como dois leões ao redor de uma corça morta
 Irritados um ao outro se atacam,
 Rugido terrível ao mesmo tempo que o ranger de dentes.
 (v.402-4)¹³⁵

O símile aponta para um certo equilíbrio entre os heróis, a comparação retrata dois combatentes aparentemente de igual força (como na *Ilíada* VII, 256, com Heitor e Ájax) ou, pelo menos, com a mesma ânsia de lutar. A ação é simultânea e a imagem do leão é semelhante àquela presente em muitos símiles homéricos, denota a força, a impetuosidade, a ferocidade dos adversários. Mesmo assim, a superioridade de Hércules se destaca, pois ele, com sua lança, atinge o pescoço nu de Kýkno e este desaba no chão como um carvalho ou pinho altíssimo (v. 420).

O segundo símile, no entanto, parece-nos apresentar uma diferença significativa, se comparado aos símiles homéricos:

Τόν μὲν ἔπειτ' εἶασε Διὸς ταλακάρδιος υἱός,
 αὐτὸς δὲ βροτολοιγὸν Ἄρην προσιόντα δοκεύσας,
 δεινὸν ὄρων ὄσσοισι, λέων ὥς σώματι κύρσας,
 ὅς τε μάλ' ἐνδυκέως ρινὸν κρατεροῖς ὀνύχεσσι
 σχίσσας ὅττι τάχιστα μελίφρονα θυμὸν ἀπηύρα·
 ἐμ μένεος δ' ἄρα τοῦ γε κελαινὸν πίμπλαται ἦτορ·
 γλαυκίων δ' ὄσσοις δεινὸν πλευράς τε καὶ ὤμους
 οὐρῆ μαστιόων ποσσὶν γλάφει, οὐδέ τις αὐτὸν
 ἔτλη ἐς ἄντα ἰδὼν σχεδὸν ἐλθέμεν οὐδέ μάχεσθαι·
 τοῖος ἄρ' Ἀμφιτρωνιάδης, ἀκόρητος αὐτῆς,
 ἀντίος ἔστη Ἄρης, ἐνὶ φρεσὶ θάρσος ἀέξων.

¹³⁵ Servimo-nos da tradução de Jaa Torrano com modificações.

Disponível em: www.fflch.usp.br/dh/heros/traducoes/hesiodo/escudo/escudotorrano.htm

Então o filho corajoso de Zeus deixou-o
 Espiando a vinda de Ares, funesto aos mortais,
 Mirando com olhos terríveis, como um leão que encontra uma presa
 Despedaçando avidamente a pele com as garras poderosas
 Que prontamente arrebatava o ânimo doce como o mel;
 De ardor assim pois enche seu negro coração;
 Terrível com os olhos cintilantes, os flancos e espáduas
 Com a cauda fustigava, cava o chão com as patas, ninguém
 Se atreve a encará-lo olhando face a face, nem combatê-lo.
 Assim o Anfitriônida, insaciável de guerra,
 Ante Ares se pôs, no peito aumentando a confiança. (v. 424-34)

Esse segundo combate entre Hércules e Ares - um deus bem conhecido por seu gosto sanguinário, como é natural ao deus da guerra - representa o filho de Zeus como uma fera temível, mesmo diante deste forte opositor.

Com relação a essa passagem, Schannap-Gourbeillon¹³⁶ afirma que o leão hesiódico é um “puro homicida”, diferente daqueles símiles homéricos em que ele é representado com um foco no movimento, seja em busca da caça ou no enfrentamento ou fuga de um grupo de pastores. Aqui não se retrata esse tipo de movimento, o leão se detém diante da vítima que começa a despedaçar e, enquanto devora a vítima, o foco está nos olhos ameaçadores da fera, que impedem o movimento em sua direção. Para a autora, a imagem está associada à morte sanguinária, o leão é portador da morte, é a encarnação de uma força brutal, incontrolável, que não se enfraquece mesmo diante de Ares¹³⁷. Os olhos de Hércules e os do leão são igualmente destacados como terríveis, *δεινόν* de modo a desanimar o adversário (Atena já havia advertido o herói que, ao matar Kýkno, não se preocupasse em despojá-lo, mas espreitasse a vinda de Ares, versos 330-35).

¹³⁶ SCHANAPP-GOURBEILLON. Les lions d'Héraklès, in: Le Bestiaire d'Héraclès. *Kernos*, n 7 (1998, p.118)

¹³⁷ *Idem.*

Na luta entre o herói e o deus, Ares atira sua lança, mas Atena diminui a força desta ao bater no escudo de Hércules. Mesmo com a intervenção da deusa, a força do herói não pode ser desprezada, visto que Ares, com a espada, salta sobre ele, mas o Anfitriônida, insaciável de terrível guerra, *δεινῆς ἀκόρητος αὐτῆς*, fere-o na coxa nua, rasgando muita carne, *μέγα σαρκὸς*.

O poema termina com uma justificativa que vai além do comportamento violento de Hércules. Kýkno foi enterrado, mas Apolo mandou que Anauro (rio largo causado pela chuva) destruísse o túmulo, porque ele pilhava quem se dirigia à cidade de Pilo para realizar as hecatombes. A *βίη* do herói, tantas vezes nomeada no poema, parece cumprir uma missão pacificadora, a selvageria com a qual combate Hércules sendo justificada, no *Escudo*, como uma justa medida diante de um oponente, nesse contexto, com uma *hýbris* maior.

5 O θυμολέων na épica

No canto V da *Ilíada*, o epíteto aparece pela primeira vez. Esse canto é, tradicionalmente, conhecido como a *aristéia* de Diomedes, porque o herói ocupa o primeiro plano da narrativa, mata vários troianos, ataca deuses, apresentando uma atuação sobre-humana no campo de batalha, instigado por Atena¹³⁸. Diomedes e Hércules além de compartilharem da proteção da mesma deusa, ainda possuem um outro ponto comum, ambos enfrentam e ferem Ares, deus da guerra. Assim ocorre com Diomedes, assim acontece também com Hércules, como veremos adiante no *Escudo*.

Dos 51 símiles de leão que catalogamos nos dois poemas, é nos cantos V, XI (*aristéia* de Agamêmnon) e XVII (disputa do cadáver de Pátroclo) da *Ilíada*, que encontramos o maior número deles. Esses três cantos concentram pouco menos do que a metade dos símiles de leão (19), o que reforça o caráter intenso dos embates travados¹³⁹. Seis símiles de leão aparecem no canto V, os dois primeiros se referem ao próprio Diomedes. Logo no início do canto, Diomedes é ferido por Pândaro (que o nomeia como *o melhor dos aqueus*) e suplica pela ajuda de Atena que lhe torna os membros leves. O herói é comparado a um leão, primeiro, diante de ovelhas (troianos) que se comprimem em um canto de um estábulo apavoradas (v. 136) e, depois, a um leão que despedaça um bezerro ou filhote de touro (v. 161) ao dar morte aos irmãos

¹³⁸ Para a *aristéia* de Diomedes, veja-se particularmente a tese de ASSUNÇÃO, T. R. *Diomède le prudent* (Contingence et action héroïque dans l'Iliade). Paris: L'École des Hautes Études em Sciences Sociales, 2000. Os três primeiros versos já iniciam o canto dizendo que Atena incute em Diomedes coragem, *thársos*, e ardor, *ménos*, para que ele se sobressaísse e glória, *kléos*, imortal alcançasse. A interferência da deusa se faz de outras maneiras: poucos versos adiante (v. 29), Atena toma Ares pela mão e o retira da pugna, a fim de que só os homens lutassem.

¹³⁹ Esse caráter intenso do combate também se evidencia pelo número de mortos. No canto V, antes mesmo de completar cem versos são nomeados aproximadamente sete heróis troianos que foram “abatidos”, todos atingidos enquanto fugiam medrosos. Dos 51 símiles de leão, quatro comparam Diomedes ao leão, além dos dois que apresentamos acima, há um no canto X (v. 485) e outro no XI (v. 383). As comparações sempre denotam uma superioridade do guerreiro em relação aos seus oponentes: Diomedes (leão) diante dos troianos (cabras, ovelhas, bezerro).

Equéfronte e Crômio. No caso desses dois últimos, o símile realça o modo cruel como o herói os mata e espolia suas armas.

O epíteto *θυμολέων* aparece no verso 639 e situa-se entre o ataque de Diomedes a Afrodite e o ataque a Ares. A passagem, na qual o epíteto está inserido, refere-se a uma das aventuras importantes, fora do ciclo dos doze trabalhos, da carreira de Hércules. Mas antes mesmo dos ataques, as alusões ao filho de Zeus vão se intercalando enquanto se dá a *aristeía* de Diomedes.

A primeira alusão indireta a Hércules ocorre antes do ataque a Afrodite, quando Enéias e Pândaro vão em direção a Diomedes e Esténelo e o filho de Tideu alerta o auriga para que não se esquecesse dos cavalos de Enéias, caso saíssem vitoriosos do confronto (v.261-9). Os cavalos eram muito preciosos, provinham de uma raça especial, a qual presenteara Zeus a Laomedonte, como paga pelo rapto de Ganimedes. Laomedonte, pai de Príamo, é uma figura central na narrativa da expedição de Hércules a Tróia.

Alguns versos mais à frente, o herói é citado textualmente de modo direto, e é precisamente por causa do ferimento de Afrodite causado pelo filho de Tideu que Hércules é incorporado à narrativa pela primeira vez no canto (v. 392-404).

Enquanto Dione consola a filha, relembra o que os deuses já padeceram por causa dos homens e, nessa cena, narra os danos que o filho de Zeus causou a Hera e Hades: à deusa causou sofrimentos quando o seio esquerdo, *δεξιτερόν μαζόν*, atingiu com uma flecha de três pontas, *οἷστω̃ τριγλώχινι*. Hades também foi atingido por uma flecha, *οἷστόν*, em Pilo, em seu próprio reino, *ἐν Πύλω ἐν νεκύεσσι*. Dione qualifica Hércules por meio de dois epítetos: *ὄβριμοεργός*, violento, que age com violência e *σχέτλιος*, cruel, funesto. A fala da deusa marca novamente o quanto é ultrajante para os Olímpicos os ataques de Hércules. O uso do epíteto *ὄβριμοεργός*, violento, é raríssimo, só ocorre novamente no canto XXII, 418, quando Príamo, antes

de ir resgatar o corpo de Heitor, qualifica Aquiles de *ὄβριμοεργόν*, violento e *ἀτάσθαλον*, presunçoso.

A ‘dupla’ paternidade de Hércules também é ressaltada por Dione, ao se referir aos crimes cometidos. A deusa, primeiramente, nomeia o herói (v.392) como o forte filho de Anfitrião e, uma segunda vez (v. 396), enfatiza que esse mesmo homem, *αὐτὸς ἀνὴρ*, é filho de Zeus portador da égide¹⁴⁰.

Essa primeira referência direta ao herói prepara o auditório para o relato que se seguirá: a expedição de Hércules a Tróia. A partir da cena que retrata o embate entre um filho e um neto de Zeus, e do diálogo que antecede ao duelo do lício Sarpédon (do lado troiano) e de Tlepólemo, de Rodas (do lado grego), deparamo-nos com o epíteto *θυμολέων*.

O filho de Hércules é o primeiro a falar. A argumentação de Tlepólemo se inicia - como é comum nos diálogos que antecedem aos combates entre dois guerreiros - com uma apresentação da sua ascendência. Só que aqui, o herói refere-se também, mesmo que pejorativamente, à ascendência do próprio Sarpédon:

Ψευδόμενοι δὲ σέ φασι Διὸς γόνον αἰγιόχοιο
εἶναι, ἐπεὶ πολλὸν κείνων ἐπιδύεαι ἀνδρῶν
οἱ Διὸς ἐξεγένοντο ἐπὶ προτέρων ἀνθρώπων·
ἀλλοῖόν τινά φασι βίην Ἡρακληείην
εἶναι, ἐμὸν πατέρα θρασυμένονα θυμολέοντα·
ὅς ποτε δεῦρ’ ἔλθων ἔνεχ’ ἵππων Λαομέδοντος
ἔξ οἷης σὺν νηυσὶ καὶ ἀνδράσι παυροτέρουσι
Ἰλίου ἐξαλάπαξε πόλιν, χήρωσε δ’ ἀγυιάς·

Mentem os que te proclamam filho de Zeus portador da égide
visto que és muito inferior àqueles varões
que dentre os homens antigos foram gerados por Zeus.
De outra têmpera dizem ter sido a Força de Hércules

¹⁴⁰ De acordo com KIRK (1985-93, p.101-3), a fonte de Homero para esses crimes é obscura, talvez através algum predecessor da *Herakleia* de Parnyassis.

meu pai, ousado guerreiro de ânimo de leão,
 que outrora aqui veio pelos cavalos de Laomedonte
 só com seis naus e menor número de homens:
 saqueou a cidade de Ílion e causou desolação nas suas ruas.
Ilíada V, 635-43¹⁴¹

Como se pode notar, o discurso do herói questiona a paternidade divina de Sarpédon e exalta a sua própria ascendência. Tlepólemon insulta Sarpédon dizendo que este é inferior, *ἐπιδέυει*, àqueles homens nascidos de Zeus¹⁴². Aludir a outros nascidos de Zeus e comparar Hércules com Sarpédon é uma estratégia um pouco fraca, mas abre espaço para o elogio a Hércules que se seguirá.

Acompanham o nome de Hércules dois epítetos: *θρασυμέμνονα*, ‘ousado’, ‘intrépido’, ‘audacioso’ e *θυμολέοντα*, que tem o ânimo de leão. O primeiro epíteto *θρασυμέμνονα* tem como primeiro elemento o adjetivo *θρασύς*, que pode significar ousado, atrevido, confiante, e, como segundo elemento, o particípio perfeito *μέμνονα*, de *μάω*, forma usada com o sentido de presente: ‘desejar vivamente’, ‘apaixonadamente’, ‘se lançar com ardor adiante’; assim, o herói qualificado de *θρασυ-μέμνονα* é ‘intrépido’, é ‘aquele que deseja avidamente’¹⁴³. O uso desses dois epítetos serve para marcar a ousadia do herói em uma façanha que será aludida de maneira recorrente no poema.

Note-se que Tlepólemon se serve de um fato do passado heróico do seu pai de modo oportuno, visto que ele é grego e os gregos almejam realizar a mesma façanha de Hércules, de modo que o argumento do herói tenta, através do discurso, ressaltar certa vantagem, neste caso ilusória, com relação a Sarpédon.

¹⁴¹ Tradução de Frederico Lourenço modificada.

¹⁴² KIRK (p.123) ressalta que a sentença *Ψευδόμενοι... πολλόν... ἐπιδέυει* é uma construção única em Homero, e a referência aos primeiros homens, *προτέρων ἀνθρώπων*, só aparece novamente no canto XXIII, 332, quando Nestor menciona um túmulo de alguém morto há muito tempo. O catálogo das naus dá maiores referências acerca do nascimento de Tlepólemon, cf. *Ilíada* II, 653-66.

¹⁴³ Cf. CHANTRAINE, 1970, p. 424 e BAILLY, 1963, p.1232

A *Biblioteca* de Apolodoro¹⁴⁴ relata que Apolo e Posêidon, desejando testar a soberania do rei Laomedonte, adotaram forma humana e lhe propuseram fortificar a cidade em troca de um salário, mas, depois da muralha pronta, Laomedonte teria se negado a pagá-los. No canto XXI da *Ilíada* (v. 441-45), no entanto, o motivo de deuses de tal peso servirem a um mortal é explicado de outra maneira:

νητύτι', ὡς ἄνοον κραδίην ἔχες· οὐδέ νυ τῶν περ
 μέμνησαι, ὅσσοι δὴ πάθομεν κακὰ Ἴλιον ἄμφι
 μούνοι νωὶ θεῶν, ὅτ' ἀγήνορι Λαομέδοντι
 παρ Διὸς ἐλθόντες θητεύσαμεν εἰς ἐνιαυτὸν
 μισθῶ ἔπι ῥητῶ· ὃ δὲ σεμείνων ἐπέτελλεν.

Tolo! Como tens um coração sem tino! Nem te lembras
 de tudo quanto sofremos de males em Ílion,
 só nós entre os deuses, quando ao altivo Laomedonte
 servimos como jornaleiros por vontade de Zeus durante um ano,
 recebendo jorna fixa; e ele era nosso amo e dava as ordens.

Posêidon relembra Apolo do castigo imposto por Zeus aos dois deuses por tentarem, junto com Atena e Hera, acorrentá-lo e destroná-lo. Tal episódio já foi aludido no começo da *Ilíada* (I, 396-406), quando Aquiles pede a Tétis que interceda por ele cobrando de Zeus a ajuda outrora dada pela deusa ao chamar o gigante Briareu, que demoveu os quatro deuses do intento¹⁴⁵. Nos versos subsequentes do canto XXI (446-57), Posêidon revela que, enquanto ele construía os muros, Apolo apascentava rebanhos, e, findado o prazo de um ano, Laomedonte recusou-se a pagá-los com a ameaça de vendê-los como escravos e cortar-lhes as orelhas.

Depois do discurso de Tlepólemo, tal expedição e as razões dela serão de novo aludidas por Sarpédon:

Τληπόλεμ', ἦ τοι κείνος ἀπώλεσεν Ἴλιον ἱρήν
 ἀνέρος ἀφραδίησιν ἀγανού Λαομέδοντος,
 ὅς ῥά μιν εὐ ἔρξαντα κακῶ ἠνίπατε μύθῳ

¹⁴⁴ APOLODORO, *Biblioteca* II, 9.

¹⁴⁵ Segundo Kirk, Zenódoto e Aristarco atestam que esses versos são intervenções tardias, cuja elaboração foi estimulada pelo verso 395 em que Aquiles pede à mãe que diga a Zeus que sempre lhe foi grata tanto em palavras como também em ações, *ἦε καὶ ἔργω*, mas Kirk ressalta que a maior probabilidade, na ausência de outra evidência, é a de que é de fato uma digressão homérica. Cf. EASTERLING; KNOX, (eds.), 2004, p. 93.

οὐδ' ἀπέδωχ' ἵππους, ὧν εἴνεκα τηλόθεν ἦλθε.

Tlepólemo, na verdade o teu pai arrasou a sacra Ílion, devido aos desvarios daquele homem, o altivo Laomedonte, que repreendeu com palavras ásperas quem bem o servira, e não lhe deu as éguas, pelas quais ele de longe aqui viera. (II.V, 648-51)

Sarpédon aceita o argumento do neto de Zeus de que Hércules, de fato, saqueou Tróia, mas dirige sua argumentação para a atitude de Laomedonte, em não cumprir com a palavra, como causa direta do desastre causado pelo herói. De acordo com a *Biblioteca* de Apolodoro, Hércules promete salvar Hesíone, filha de Laomedonte, em troca das éguas que Zeus dera ao troiano, e, depois que mata o monstro, o rei, uma outra vez, recusa-se a cumprir o acordo firmado¹⁴⁶.

Sarpédon se refere à ἀ-φροδίησιν de Laomedonte, que é sinônimo de inépcia, de estupidez, falta de inteligência, mas, segundo o dicionário etimológico de Chantraine¹⁴⁷, pode significar tanto inexperiência, como imprudência, que, levada ao extremo, torna-se uma forma de loucura. A imprudência do rei troiano é cumulativa e mostra a cada pacto quebrado o quanto é insensata a sua postura.

Tlepólemo refere-se à expedição para reiterar seu argumento de que Hércules e Sarpédon não podem vir do mesmo progenitor, enquanto que Sarpédon recorre a ela como resultado de uma manifestação injusta da parte de Laomedonte que, segundo Kirk¹⁴⁸, faz com que o argumento de Tlepólemo não tenha força, pois, se a justiça esteve ao lado de Hércules, não estará ao lado de seu filho que morre pelas mãos do troiano. Mas cabe ainda inquirirmos se o argumento de Tlepólemo não é fraco exatamente porque ele também é imprudente, pois a apresentação que o filho de

¹⁴⁶ *Biblioteca* II, 4. Apolodoro intercala alguns dos doze trabalhos e outras aventuras como a servidão no reino de Ônfale e retoma a história da expedição. Por essa versão, Hércules retorna à Tróia acompanhado de um exército reunido em dezoito naves de cinquenta remos, e não seis naves e poucos homens como foi dito por Tlepólemo.

¹⁴⁷ Cf. CHANTRAINE, 1979, p. 1224.

¹⁴⁸ KIRK (1985-93, vol.6, p. 124) se refere ao verso 650 como aquele que fundamenta o contraste entre o bem, εὖ, que Hércules realiza e o mal, κακῶ, com que Laomedonte o retribui.

Héracles faz de si mesmo está focalizada apenas no fato de ser filho do herói (mesmo que os discursos façam parte da convenção dos desafios antes dos combates), e ela é ofensiva, não por referir-se a sua ascendência, mas na maneira como busca diminuir a suposta ascendência divina de Sarpédon, o qual suscita em Zeus uma relação zelosa entre pai e filho. Não cabe a Tlepólemo, mas a Pátroclo, dar fim à vida de Sarpédon¹⁴⁹.

Se Tlepólemo não herdou a mesma força do pai, herdou, por certo, uma postura arrogante. A *hýbris* do herói está no fato de achar que pode vencer Sarpédon confiado principalmente numa estratégia discursiva que desrespeita e diminui o adversário, um erro grave, visto que seu argumento não o livra da ruína. O discurso de Tlepólemo é rebatido pela ação de Sarpédon. O imprudente Tlepólemo não imaginava a vantagem de tal ascendência divina em seu opositor, visto que no verso 662, em que Sarpédon sai ferido, mas vivo, o poeta nos diz: “Seu pai, dessa vez, o salvou do perigo”. No canto XVI, quando morre pelas mãos de Pátroclo (que é o *thymoléon* de Aristófanes), Sarpédon é comparado, primeiramente a um carvalho que tomba, depois a um touro robusto que sente a vida se esvaír através da mandíbula de um leão.

O episódio de Laomedonte é mencionado várias vezes na *Iliada*. É provável que a motivação para tais reminiscências esteja no fato de que essa história esclarece a origem da famosa muralha de Ílion e do próprio Príamo¹⁵⁰. Encontramos alguns trechos

¹⁴⁹ O afeto de Zeus por Sárpedon é reiterado mais de uma vez no poema, e no canto XVI que relata a morte do herói, Hera cobra de Zeus o fato de livrar da morte seu filho, já há muito marcado para morrer (v. 440-2), Zeus aceita a sentença mas imediatamente gotas de sangue caem sobre a terra em honra ao filho (v. 458-60). Em torno do corpo do herói morto trava-se um duro enfrentamento, gregos e troianos se enfrentam como moscas ao redor de um tigela de leite (v. 641-3) e da disputa pelo cadáver, muitos outros heróis morrem.

¹⁵⁰ Segundo GRIMAL (1997, p. 393-4), Príamo era ainda uma criança quando Tróia foi saqueada por Héracles. Ao salvar Hesíone, o herói deu a jovem em casamento para Télamon, seu amigo, prometendo o presente que ela bem aproovesse. Hesíone pede então a liberdade de seu irmão Podarces, mediante uma venda simbólica. Podarces então passou a ser chamado de Príamo, o que foi vendido, nome relacionado ao verbo *πρίαμαι*, vender, subornar. Essa parte da história do rei troiano é relatada com detalhes por Apolodoro, *Biblioteca*, II, 6, 4 e III, 12,3.

que relacionam Laomedonte, o monstro de Posêidon e Hércules. Para Whatelet¹⁵¹ as alusões, mesmo que ocasionais, provam que o auditório homérico conhecia bem esse episódio. Podemos destacar, pelo menos, três passagens que se referem à empresa do herói em Tróia.

Num primeiro momento (XIV, 250-62), *Hýpnos*, o Sono, a pedido de Hera, nega-se a adormecer Zeus, lembrando que depois que Hércules destruiu a cidade dos Teucros, ele envolveu o pai dos deuses em sono profundo, enquanto esta enviava ventos tórridos que fizeram com que o herói se perdesse no mar. Mesmo diante de tal argumento, *Hýpnos* acaba concordando em ajudá-la com a promessa de receber como esposa a mais moça das Graças, Pasitéia, há muito desejada pelo deus. Tal acordo entre eles deixou Zeus furioso, e *Hýpnos* só escapou ileso graças à ajuda da Noite.

Num segundo momento (XV, 26-30), é o próprio Zeus que se refere ao episódio, quando acorda do sono profundo causado, uma segunda vez, pela artimanha de Hera. O deus lembra que da primeira vez ele a deixou pendurada nas nuvens, amarrada pelos pés e pulsos, até cair do solo divino e bater na terra. Zeus afirma que nem com tal castigo ele sentiu diminuída a dor incessante, *ἀζήχητος ὀδύνη*, que experimentou por causa da situação de Hércules, vagando pelo mar agitado.

Uma última alusão ao episódio é feita pelo próprio poeta (XX, 145-8), quando Posêidon reúne uma parte dos deuses sob a muralha de Tróia a fim de que se mantenham fora do campo de batalha e apenas observem a atuação dos guerreiros. Há uma certa contradição nessa passagem, visto que a razão da construção da muralha é justificada pelo poeta como uma necessidade de proteção e refúgio para Hércules, caso ele precisasse fugir do monstro marinho quando este saísse do mar e, por esse motivo, teria sido construída pelos Teucros e Palas Atena.

¹⁵¹ WATHELET, P. Héraklès, le monstre de Poseidon et les chevaux de Tros. In: *Le bestiaire d'Héraklès, Kernos*, Suppl.7 (1998) p. 61.

O fato é que a recusa de Laomedonte causa-lhe a própria ruína e a de todos os seus filhos, com exceção de Príamo. Para Dumézil¹⁵², Laomedonte demonstra uma tripla transgressão motivada pela sua *hybris*. A primeira é uma violação da lealdade de “ordem econômica”, visto que o rei viola o acordo com os dois deuses que são, temporariamente humanizados, seus servidores: um artesão e um pastor, aos quais ele nega o direito ao pagamento prometido. A segunda violação é da “moral heróica”, pois depois que os deuses enviam-lhe o monstro marinho, aparece um salvador e um novo acordo é feito entre o herói e o rei (o monstro marinho pelas éguas invencíveis de Zeus), mas novamente Laomedonte se recusa a pagar o prometido. A terceira violação é a do direito sagrado dos arautos, visto que depois de matar o monstro, Hércules envia dois arautos para receber sua parte do acordo e Laomedonte os encarcera. Segundo Dumézil, a história de Laomedonte remete-nos às três funções indo-européias, a lógica das três funções consagra a dinâmica interna de um sistema representado em três níveis: um deus, Zeus, protetor dos arautos e da palavra dada; um herói, Hércules; e dois servidores, Apolo e Posêidon.

Parece-nos que a figura de Hércules é consagrada pelo poeta, no canto V, de duas maneiras: por um lado, a história de Laomedonte é o relato mais preciso que explica a necessidade da façanha que custa aos gregos dez anos de luta: ultrapassar os muros de Tróia, e a expedição de Hércules se situa em uma das justificativas para a construção dos muros. Por outro lado, um outro relato importante sobre a carreira do herói é o seu ataque aos deuses, detalhe importante no contexto geral desse canto, visto que tal prática é repetida por Diomedes. A narrativa de Dione acerca do caráter desmedido do filho de Zeus traz para o poema uma dimensão curiosa nessa relação entre homens e deuses, heróis que transcendem um limite no embate de forças, a ponto

¹⁵² DUMÉZIL, G. *L'oubli de L'homme et L'honneur des Dieux et autres essais*. Paris: Gallimard, 1985, p. 31-37.

da fraqueza ser representada pela deusa Afrodite e a força pelo mortal Diomedes. Mesmo aqueles deuses que não comportam essa dimensão passiva no âmbito do combate como Hera, Hades e Ares, rendem-se à força de mortais como Hércules e Diomedes. Há aqui também um jogo de embates entre os próprios deuses, visto que Atena representa um reforço na força e sucesso desses heróis.

Por fim, vale acrescentar que o relato da expedição do herói em Tróia, ressalta a audácia e força desse filho de Zeus, permitindo que a audiência de Homero pudesse lembrar de Hércules, a cada vez que o evento fosse aludido.

A segunda ocorrência do epíteto *θυμολέων* aparece referindo-se a Aquiles e ocorre no canto VII. O canto está estruturado em duas partes muito diferentes: por um lado, o combate singular entre Heitor e Ajax e, por outro, a negociação de paz, trégua e construção do muro. Entre Hércules e Aquiles é possível estabelecermos muitos pontos de contato. Na *Ilíada*, são os únicos nomeados como os que têm um *thymós* de leão.

Além desse epíteto, *θυμολέων*, há outro usado apenas para se referir aos dois heróis, mais restrito ainda, visto que não ocorre na *Odisséia*, e já nos referimos anteriormente a ele: *ὄβριμοεργός*, violento, literalmente forte, violento no que diz respeito aos feitos. O epíteto marca a crueldade em ambos: em Hércules, como vimos, refere-se a sua ousadia em atacar e ferir deuses como Hera e Hades; em Aquiles, é Príamo quem assim o nomeia quando percebe o cadáver do filho sendo arrastado pelos cavalos. Para Kirk¹⁵³, Aquiles, às vezes, tem algo da qualidade maníaca de Hércules. O autor relembra, também, a cena em que o rio Escamandro (*Il. XXI*, 214), exasperado com o número de cadáveres entulhados em sua corrente, pede ao herói que saia de seu leito. Escamandro afirma que Aquiles supera os outros homens não só em força, mas também em ações ímpias, *αἴσυλα*. Quando Tétis tenta demover Aquiles de dar morte a

¹⁵³ KIRK, 1985-93, p. 103.

Heitor, o que traria, em seguida, sua própria morte, o herói afirma que nem a *bía* de Hércules escapou da morte, *kéra*, mesmo sendo muito amado por Zeus (*Il.* XVIII, 117-20).

O canto VII se inicia com uma certa vantagem dos troianos em relação aos gregos. Como estes se encontram em dificuldades, Atena e Apolo deliberam e resolvem que é preciso uma pausa entre os exércitos, propõe-se um único duelo entre Heitor e qualquer outro herói grego que se aventurasse a enfrentá-lo. Nove guerreiros, depois de certa hesitação demovida pela fala do conselheiro Nestor, apresentam-se como representantes dos aqueus. Coube, por meio da sorte, a Ajax o lugar de combatente. E é no começo do duelo que ouvimos do herói:

Ἡκτορ, νῦν μὲν δὴ σάφα εἶσεαι οἰόθεν
οἴοι καὶ Δαναοῖσιν ἄριστῆες μετέασι,
καὶ μετ’ Ἀχιλλῆα ῥηξήνορα θυμολέοντα.
ἄλλ’ ὁ μὲν ἐν νῆεσσι κορωνίσι ποντοπόροισι
κεῖτ’ ἀπομηνίσας Ἀγαμέμνονι, ποιμένι Λαῶν·
ἡμεῖς δ’ εἰμὲν τοῖοι οἳ ἂν σέθεν ἀντιάσαμεν
καὶ πολέες· ἄλλ’ ἄρχε μάχης ἠδὲ πτολέμοιο.

Heitor, agora ficarás a saber em combate corpo a corpo
como são os guerreiros que existem entre os Dânaos,
além de Aquiles, desbaratador de varões, com ânimo de leão.
Mas ele está nas recurvas naus preparadas para o mar,
Furioso contra Agamêmnon, pastor das hostes.
Porém nós somos de raça a podermos enfrentar-te,
e somos muitos. Mas dá tu início ao combate e à guerra
(*Il.* VII, 226-30)

Lembre-mo-nos que antes da sorte ser tirada, Menelau se apresenta para enfrentar Heitor, mas é dissuadido por Agamêmnon (v.109-19). O caso de Ajax é um pouco diferente, considerado o *baluarte dos Argivos*, *ἔρκος Ἀχαιῶν* (*Il.* III, v. 228), esse herói é admirado de modo notável por seus companheiros, tanto é assim que, quando a sorte estava sendo lançada para escolher o confrontador de Heitor, muitos dos guerreiros aqueus olhavam para o alto e dirigiam seus votos dizendo: “Que seja Ajax

Telamônio, Zeus pai, o sorteado, ou Diomedes, ou faze a escolha cair no monarca da rica Micenas!” (v. 179-180). A essa prece se junta outra, em que os combatentes guerreiros suplicam a Zeus que Ajax saia vencedor ou que, pelo menos, a ambos o deus permita um equilíbrio de forças que os igualem em esforço e glória (v. 222-5).

Ajax afirma a Heitor que muitos guerreiros aqueus podem lhe fazer frente, mas há certo exagero em tal afirmação. Pela própria prece que os aqueus fazem a Zeus destacam-se, na súplica, como se pôde notar, além de Ajax, Agamenon e Diomedes. Mesmo Odisseu é preterido em relação a esses três heróis.

Ajax é considerado por Píndaro (*Neméia*, VII, 27) como o guerreiro grego mais forte depois de Aquiles. Ele critica Homero pelo tratamento dado ao filho de Télamon (*Od.* XI, 554-63), já que o herói se mata depois que as armas de Aquiles cabem a Odisseu. Para Píndaro, “no conflito funesto, a inabilidade verbal e a vigorosa audácia são esquecidas, enquanto o embuste artiloso recebe o prêmio máximo”¹⁵⁴.

Píndaro (6^a Ístmica, 50-55) estabelece ainda uma relação etimológica entre o nome de Ajax e Hércules, quando na ocasião de seu nascimento o filho de Zeus se encontrava em um banquete na casa de Télamon e, ao ver a águia enviada por Zeus, relaciona seu nome, *aietós*, ao filho de Télamon, *Aias*.

Ajax é também um dos heróis com os quais Odisseu se encontrou em sua visita ao Hades (*Od.* XI, 550-1). Ele afirma que era o mais distinguido depois de Aquiles na forma, *eídos*, e nos feitos guerreiros, *érga*.

A excelência de Ajax como guerreiro fica evidente no duelo com Heitor, visto que o herói apresenta uma pequena vantagem em relação ao troiano. O duelo é interrompido e acaba sem um vencedor. Mas Heitor nomeia Ajax como o mais bravo,

¹⁵⁴ A tradução é de Trajano Vieira que afirma que no texto de Píndaro ficamos sem saber se o autor condena Homero ou Odisseu. Cf. *Três tragédias gregas: Antígona, Prometeu Prisioneiro, Ajax, de Sófocles*. Trad. Almeida G. de; Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 178.

phértatos, dos aqueus, aquele a quem o deus deu tanto *bía*, força bruta, quanto prudência, *pinytén*. De fato, Ajax parece ocupar o lugar de mais forte depois de Aquiles, e o porte avantajado do herói é sempre ressaltado¹⁵⁵. De certo modo, o duelo sem um vencedor prepara o auditório para a morte de Heitor, visto que apesar de não ser morto por Ajax, o herói teve o pescoço levemente esfolado pela lança deste, chegando a cair de joelhos caindo ao chão, depois que o filho de Télamon o acerta com uma pedra. É Apolo quem o reergue do solo¹⁵⁶. A cena, em certa medida, prepara o auditório para a morte de Heitor, pois se o herói e Ajax mantêm um certo equilíbrio de forças¹⁵⁷, como poderia então o troiano enfrentar Aquiles?

Ao cair da noite, os dois heróis põem fim à peleja e trocam presentes. Além de *θυμολέων*, encontramos neste trecho outro epíteto usualmente utilizado para referir-se a Aquiles, *ρήξήνορα*, o que rompe as fileiras inimigas. O herói agastado com Agamêmnon se ausenta dos combates, um herói cheio de glória mas devorado pela *hýbris*. Aquiles-leão comete atos repreensíveis, excede-se na matança, recusa ritos fúnebres ao inimigo morto, entre outros. O epíteto parece denotar o *thymós* incontrolável do herói, que o conduz a uma morte já aceita.

A terceira e quarta ocorrência de *θυμολέων* estão relacionadas a Odisseu, e acontecem em um mesmo canto e pela boca de uma mesma personagem: Penélope. Em um primeiro momento, a esposa do herói queixa-se às suas criadas sobre os seus infortúnios:

¹⁵⁵ Cf. *Ilíada* III, 216-7; XVII, 279-80. O próprio Aquiles ao ser incitado por Íris a buscar o corpo de Pátroclo, duramente disputado por gregos e troianos, lamenta-se pelo fato de ter sido privado de suas armas e afirma que apenas o escudo de Ajax ele poderia envergar (visto que a armadura de outros combatentes, por certo, estaria desproporcional ao porte avantajado do herói). Cf. *Ilíada* XVIII, 188-225.

¹⁵⁶ Antes de o duelo começar, Ajax avança em direção a Heitor com um sorriso terrível no rosto, os passos largos e firmes do herói fazem com que os troianos sintam medo e, segundo o poeta, o próprio Heitor, sente o *thymós* palpitar em seu peito, mas não lhe era possível recuar, visto que foi ele mesmo quem propôs o duelo. *Ilíada* VII, v. 216-8.

¹⁵⁷ É bom lembrar que no canto XIV, v. 409-39, Ajax e Heitor se encontram novamente, agora, no campo de batalha, e Ajax lhe acerta uma pedra que faz com que ele role pelo chão, perdendo lança, escudo e elmo e os sentidos. E também no canto XVII (v. 128-32) no início da disputa do cadáver de Pátroclo, Ajax, semelhante a uma alta torre, faz com que Heitor retroceda às fileiras troianas.

ἦ πρὶν μὲν πόσιν ἐσθλὸν ἀπώλεσα θυμολέοντα,
 παντοίησ' ἀρετῆσι κεκασμένον ἐν Δαναοῖσιν,
 ἐσθλόν, τοῦ κλέος εὐρὺ καθ' Ἑλλάδα καὶ μέσον Ἴαργος.

Há muito que perdi o valoroso esposo de ânimo de leão,
 O melhor entre os Dânaos por toda a espécie de excelência.
 A sua fama é vasta na Hélade e no meio de Argos.
 (*Od.* IV, 724-6)

Penélope está angustiada porque Telêmaco saiu em uma expedição à procura de notícias de seu pai e é informada pelo arauto Medonte que os pretendentes preparavam uma cilada para seu filho, quando este retornasse a Ítaca. Em meio às suas reclamações, é aconselhada pela ama Euricléia a suplicar à deusa Atena pela proteção de Telêmaco. A rainha dirige-se aos seus aposentos e oferece sacrifícios e preces à deusa. É interessante notarmos que alguns versos adiante, a esposa de Odisseu é comparada a um leão que se encontra indeciso, com medo, quando rodeado por pessoas que lhe fazem o cerco. Permanece nessa angústia até adormecer e, em sonho, Atena lhe aparece sob a forma de Iftima, sua irmã, para que consolo levasse à aflita mulher. Penélope queixar-se-á novamente, e os versos apresentados acima se repetem no canto (v.814-6) sem nenhuma alteração. A deusa disfarçada acaba por diminuir-lhe as aflições e lhe garantir que Telêmaco está assistido por ela mesma.

Um dos elos entre Odisseu e Hércules, apontado na Odisséia, é o arco de Ulisses. No canto XXI do poema, encontramos referências a um mito antigo das aventuras de Hércules fora do ciclo dos doze trabalhos: o assassinato de Ífito, filho de Êurito. A alusão ao assassinato do flecheiro pelas mãos do filho de Zeus (v. 27) serve para explicar a origem do arco. A arma, presente de Ífito a Odisseu, solou o pacto de hospitalidade entre os dois. De acordo com Benveniste, *a xênia posta sob a proteção de Zeus Xênios, comporta a troca de dádivas entre os contratantes que declaram sua*

*intenção de vincular seus descendentes por meio desse pacto.*¹⁵⁸ E é esse arco doado como pacto da *xênia*, instituída entre Ífito e Odisseu, que servirá de instrumento à matança dos pretendentes no palácio em Ítaca. Na prova do arco, Odisseu revela-se e, com a ajuda de Telêmaco, do porqueiro e do boeiro, massacra todos os cento e oito pretendentes. Um combate aparentemente desigual, no que diz respeito à quantidade de combatentes. Lembremo-nos, entretanto, da assistência de Atena que: levanta até o alto do teto a égide exterminadora, causando terror nos espíritos, *φρένες* (*Od.* XXII, 298-9).

É exatamente devido à cena da matança dos pretendentes que Schanapp-Gourbeillon vê na figura de Odisseu-leão o cenário ideal para a manifestação da selvageria¹⁵⁹. Note-se, por exemplo, o símile de leão que ilustra o aspecto sanguinário do combate entre Odisseu e os pretendentes de Penélope (*Od.* XXII, 401-5):

Encontrou Ulisses no meio dos cadáveres dos mortos,
conspicuo de sangue e imundície, como um leão,
que acaba de comer um dos bois do estábulo
e tem o peito todo e as faces de ambos os lados
manchadas de sangue – visão terrível de se ver!

É fato que o leão é uma metáfora para a luta ardorosa e sanguinária. E é fato também que Odisseu tem razões suficientes para tal carnificina, mas na matança dos pretendentes, não há limites para as ações do herói, o prudente Odisseu como *θυμολέων* mata indiscriminadamente a todos.

A quinta e última ocorrência do epíteto em Homero diz respeito a Hércules, agora na *Odisséia*, quando Odisseu se encontra no Hades e descreve as mulheres com as quais se deparou lá:

τὴν δὲ μετ' Ἀλκμήνην ἴδον, Ἀμφιτρύωνος ἄκοιτιν,
ἣ ῥ' Ἡρακλῆα θρασυμένονα θυμολέοντα
γείνατ' ἐν ἀγκόνησι Διὸς μέγαλοιο μιγείσα·
καὶ Μεγάρην, Κρείοντος ὑπερθύμοιο θύγατρα,

¹⁵⁸ BENVENISTE, É. *O vocabulário das Instituições Indo-européias*. Trad. D. Bottmann. Campinas: UNICAMP, 1995, 2v., p. 94.

¹⁵⁹ SCHANAPP-GOURBEILLON, 1988, p. 117.

τὴν ἔχεν Ἄμφιτρώωνος υἱὸς μένος αἰὲν ἀτειρής.

Depois dela vi Alcmena, esposa de Anfitrião,
que concebeu Hércules imbatível, ânimo de leão,
depois de se ter unido aos abraços do grande Zeus.
E vi Mégara, a filha de Creonte de coração altivo
a quem desposou o filho incansável de Anfitrião.
(*Od.* XI, 266-71)

Esse episódio é importante para a nossa pesquisa porque reforça a paternidade divina do herói, faz referência à sua primeira esposa Mégara e, além de ressaltar o *θυμός* de leão de Hércules, apresenta o herói como aquele que é invencível quanto ao *ménos*. Os dois elementos ressaltados (*θυμός* e *ménos*) reiteram o estatuto de Hércules como herói ardoroso e belicoso.

A sexta ocorrência do epíteto *θυμολέων* aparece na *Teogonia*, de Hesíodo.

Os versos fazem parte da genealogia dos deuses olímpicos apresentada pelo poeta:

Αὐτὰρ Νηρηῶς κοῦραι, ἀλίοιο γέροντος,
ἦτοι μὲν Φῶκον Ψαμάθη τέκε διὰ θεάων
Αἰακοῦ ἐν φιλότῃτι διὰ χρυσέην Ἀφροδίτην,
Πηλείδῃ δὲ δμηθείσα θεὰ Θέτις ἀργυρόπεζα
γείνατ' Ἀχιλλῆα ῥήξήνορα θυμολέοντα.

E as virgens de Nereu marinho, o Ancião marino:
Arenosa divina entre as deusas gerou Foco
Amada por Éaco graças à áurea Afrodite;
Submetida a Peleu a deusa Tétis de pés de prata gerou Aquiles
ânimo de leão, que rompe as falanges inimigas.
(versos 1003-7)

Note-se que, ao apresentar a ascendência de Aquiles, o poeta utiliza os mesmos epítetos que aparecem na *Ilíada* VII, 228: *ῥήξήνορα θυμολέοντα*. Podemos aplicar aqui as definições de Lausberg quando sugere que, se mais de um adjetivo estiver relacionado a um nome, a conexão entre eles pode se dar através de uma acumulação coordenante que funciona como “amplificação no corpo da palavra ou no conteúdo da palavra”. De modo que Aquiles *ῥήξήνορα*, que rompe as falanges inimigas, rompe as falanges por meio de um *θυμός* de leão. A acumulação dos epítetos favorece a visualização da cena e permite-nos imaginar Aquiles como um

animal feroz que ataca um rebanho e espalha os animais através de sua atitude agressiva em combate.

A sétima ocorrência do epíteto *θυμολέων* se encontra no hino XV dos chamados Hinos Homéricos. O *corpus* dos hinos homéricos se constitui de quatro hinos longos (Deméter, Apolo, Afrodite e Hermes) e vinte e nove curtos. São poemas compostos em hexâmetros dedicados a várias divindades. Geralmente, os hinos curtos são elogios rápidos. De acordo com Cabral¹⁶⁰, a estrutura dos *Hinos Homéricos* obedece a uma sistematização em que teríamos: no primeiro verso, o nome do deus (geralmente no acusativo), um atributo e um verbo de invocação; na parte central do poema, o pronome relativo *ὅς* introduz uma parte mítica; e, finalizando o poema, a promessa do poeta de cantar o deus em outra oportunidade (parte omitida nos hinos curtos). Tanto os hinos longos quanto os curtos encerram-se por uma oração introduzida por *χαίρει*, salve. A datação de muitos hinos é incerta, e até a compilação da coleção que chegou até nós não apresenta uma data precisa¹⁶¹.

Todos os hinos têm um caráter devocional e litúrgico, exceto o Hino a Ares, e eram cantados antes das recitações dos festivais religiosos¹⁶².

Com exceção dos quatro hinos longos, apenas os dois curtos dedicados a Dioniso e Pã (em torno de 50 versos) receberam maior atenção da maioria dos estudiosos. Porém, para nós, é de extrema relevância o hino a Hércules. Mesmo com as dificuldades concernentes à datação e autoria, o fato de termos registrado um canto, a

¹⁶⁰ CABRAL, 2004, p.29. O tradutor aponta que tal sistematização foi estabelecida por R. Janko *in*: The Structure of the Homeric Hymns: A Study in Genre. *Hermes*, 109: 9-24, 1981.

¹⁶¹ Desse conjunto de 33 hinos, LESKY (1995, p. 106) afirma que em Diodoro 3,66 haveria fragmentos de mais um, e que a data da compilação da coleção pode ter sucedido em época bem tardia, mas que a sua conservação deve-se ao fato de terem sido reunidos (os hinos atribuídos a Homero) junto com outros de Orfeu, Calímaco e Proclo. Outros estudiosos como EVELYN-WHITE (1995, p.24) afirmam que a coleção foi organizada no período alexandrino. De acordo com Kirk (EASTERLING e KNOX, 1990, p. 129), nenhum dos hinos homéricos pode ser de Homero, por causa da linguagem e estilo (sub-épico) e, em algum momento no final da Antigüidade, todos os hinos que não foram associados aos autores de hinos mais famosos (Orfeu, Museu e Panfo) foram reunidos com aqueles atribuídos a Homero para formar o *corpus* dos *Hinos Homéricos*.

¹⁶² Cf. EVELYN-WHITE (1995, p.25); veja-se também ADRADOS, 1981, p.10 e p.18.

ele dedicado, que sempre é atribuído a deuses, reitera a versão de Píndaro sobre a divinização do herói.

O hino dedicado a Hércules possui apenas nove versos, mas, de modo conciso, faz referência ao nascimento em Tebas, à submissão a Euristeu e à ascensão ao Olimpo:

EΙΣ ΗΡΑΚΛΕΑ ΛΕΟΝΤΟΘΥΜΟΝ

Ἡρακλέα, Διὸς υἱόν, αἰείσομαι, ὃν μέγ' ἄριστον
 γείνατ' ἐπιχθονίων Θήβης ἐνὶ καλλιχόροισιν
 Ἀλκμήνῃ μιχθεῖσα κελαϊνεφέϊ Κρονίωνι·
 ὃς πρὶν μὲν κατὰ γαῖαν ἀθέσφατον ἠδὲ θάλασσαν
 πλαζόμενος πομπῆσιν ὑπ' Εὐρισθῆος ἀνακτος
 πολλὰ μὲν αὐτος ἔρεξεν ἀτάσθαλα, πολλὰ δ' ἀνέτλη·
 νῦν δ' ἤδη κατὰ καλὸν ἔδος νιφόεντος Ὀλύμπου
 νάει τερπόμενος καὶ ἔχει καλλίσφυρον Ἥβην.
 Χαῖρε, ἀναξ, Διὸς υἱέ· δίδου δ' ἀρετὴν τε καὶ ὄλβον.

Para Hércules, ânimo de leão

Cantarei Hércules, filho de Zeus, o qual, o mais nobre
 dentre os que vivem sobre a terra, gerou em Tebas de belos coros,
 Alcmena unida ao filho de Cronos, de nuvens sombrias;
 este, outrora, pela terra portentosa e pelo mar
 errando devido ao envio do Senhor Euristeu,
 muitas coisas presunçosas, por um lado, ele próprio fez, mas, por
 outro, muitas coisas suportou;
 e nesse momento, sobre o belo assento do nevoado Olimpo
 habita regozijando-se e tem Hebe, a de formosos tornozelos.
 Alegra-te, Senhor, filho de Zeus; dá-me tanto a virtude quanto a
 felicidade.

Apesar de se tratar de um hino muito curto, a narrativa apresentada funciona como uma biografia sucinta que usa elementos já conhecidos pela tradição e preciosos para nós, a saber, o epíteto propriamente dito e a menção aos atos realizados. Com relação ao título, é fato que a ordem dos dois elementos que compõem o epíteto *λεοντοθύμον* é inversa à do uso homérico *θυμολέων*, apesar de vir regido também pelo acusativo.

O herói é definido como aquele que fez coisas presunçosas, *ἀτάσθαλα*, e que percorreu terra e mar. Em alguns atos praticados por Hércules, vemos a

possibilidade de aproximar as fronteiras da sanidade e da loucura, visto que é comum, nas referências às aventuras do herói, o uso de palavras que pertencem ao mesmo campo da *manía*.

Parte III –

A des-medida do Hércules trágico: Eurípides e a des-construção do Hércules épico: Aristófanes

O homem é menos ele mesmo quando fala na sua própria pessoa. Dê-lhe uma máscara e ele dirá a verdade.

O retrato de Dorian Gray – Oscar Wilde

Simão Bacamarte refletiu um instante, e disse:

– Suponho o espírito humano uma vasta concha, o meu fim, Sr. Soares, é ver se posso extrair a pérola, que é a razão; por outros termos, demarquemos definitivamente os limites da razão e da loucura. A razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades; fora daí insânia, insânia e só insânia.

– A ferocidade, Sr. Soares, é o grotesco a sério.

O Alienista – Machado de Assis

6 Os epítetos e a imagem do leão no século V

A partir de agora, concentramo-nos na representação do Hércules *thymoléōn* no teatro. Na verdade, pode-se afirmar que Hércules foi um personagem estimado por Sófocles, Eurípides e Aristófanes, se levarmos em conta as peças que chegaram até nós.

De Sófocles, temos *As Traquíncias* (representada antes de 442 a.C.), que tem como tema a morte do herói, e *Filoctetes* (409 a.C.), em que o herói só aparece no final da peça como deus *ex-machina*.

De Eurípides, chegaram-nos também duas obras: *Alceste* (438 a.C.), na qual o herói não é protagonista, mas se destaca porque é a sua ação que põe fim ao conflito da peça, e ainda devido à famosa cena do “banquete de Hércules”, que lhe conferiu, no

teatro do século V a.C., a caracterização de Hércules glutão¹⁶³. Além, é claro, da tragédia homônima (representada entre 420-415 a.C.), que conta o enlouquecimento do herói e, como já foi dito, o assassinato dos filhos e da primeira esposa Mégara.

Da comédia de Aristófanes, chegou-nos *As Rãs*, peça em que Hércules aparece, no prólogo, como personagem e, como é natural em uma comédia, representado com pouca nobreza e distanciado do Hércules épico, exceto pela ênfase nos atributos tradicionais do herói como a clava e a pele de leão, as quais funcionam mais como elementos de uma caricatura do que símbolos de valor guerreiro.

Apresentamos, nesta última parte da tese, uma análise do *Hércules* de Eurípidés, em que defendemos que o uso dos termos dos quais se compõe o epíteto conserva, performatiza – com ironia trágica - o significado épico do Hércules, que tem um ânimo de leão. Já o Hércules d’*As Rãs* é esdrúxulo¹⁶⁴ para o contexto democrático, o que, de certo modo, não produz grandes surpresas, visto que a comédia procura mimetizar os homens piores do que são (discutiremos adiante as definições aristotélicas).

Antes, porém, de nos dedicarmos mais detalhadamente à análise das peças, vejamos como se dá o uso de epítetos no teatro grego e qual é a representação do leão no século V a. C.

¹⁶³ Muitos autores defendem que *Alceste* é um drama satírico ou protosatírico por causa, exatamente, desse epílogo feliz que a ação de Hércules gera no desfecho da peça e, sobretudo, por causa da cena burlesca do herói se embebedando e comendo de modo exagerado.

¹⁶⁴ “Diz-se do que está fora dos padrões comuns, e que causa espanto ou riso; esquisito, extravagante, excêntrico.” A definição de Houaiss para a palavra é demasiadamente apropriada para o Hércules de Aristófanes, conferir verbete in: HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*.

6.1 Os epítetos na tragédia e na comédia

Os dramaturgos gregos, à sua maneira, utilizaram-se, de modo recorrente, do epíteto tradicional homérico. É importante notarmos que, apesar de os epítetos não serem uma ferramenta básica do teatro, os poetas trágicos e cômicos não se eximiram de utilizá-los. Não temos trabalhos numerosos dedicados ao estudo dos epítetos no teatro grego, e quando há, a discussão em face do tema se faz mais forte em torno da preferência ou não que os grandes trágicos tiveram pelo uso de epítetos ornamentais.

No entanto, esse aspecto representa apenas um lado da moeda, porque os dramaturgos gregos podiam se servir livremente dos epítetos homéricos, ou mesmo dos que lhes chegaram através dos poetas líricos e, paralelamente, criar novos epítetos, epítetos não tradicionais.

Esse é um aspecto de suma importância, já apontado por Leif Bergson em sua obra *L'épithète ornamentale dans Eschyle, Sophocle et Euripide*. Enquanto Homero se utiliza, de modo essencial, de uma técnica tradicional, os trágicos, por sua vez, puderam criar sua dicção pessoal. Segundo o autor:

Os cantos homéricos são compostos frase por frase, enquanto que as tragédias gregas são compostas palavra por palavra. Em princípio, os trágicos puderam escolher seu epíteto em cada caso, o que para os poetas épicos não era nem possível, nem desejável¹⁶⁵.

Como se pode notar, a argumentação do autor se pauta na questão métrica, visto que no gênero dramático a liberdade na escolha métrica dá ao poeta a possibilidade de eleger um epíteto cujo uso não seja motivado simplesmente pela

¹⁶⁵ Cf. BERGSON, L. 1956, p.43. “les chants homériques sont composés phrase par phrase, alors que les tragédies grecques sont composées mot par mot. Em principe les tragiques peuvent choisir leur épithète dans chaque cas, ce qui pour les poètes épiques n’était ni possible, ni souhaitable.”

facilidade na versificação. Quando se refere a Homero, Leif Bergson, geralmente, parece concordar com a posição de Parry a respeito do valor quase que essencialmente ornamental dos epítetos. Mesmo quando critica as definições de Parry, ele se preocupa mais em fazer um contraponto entre Homero e os trágicos como uma estratégia para ressaltar a sua posição de que os epítetos na tragédia são escolhidos, em sua maioria, motivados pelo contexto. O autor se dedicou ao estudo dos epítetos ornamentais na obra dos três maiores tragediógrafos gregos sob duas perspectivas: uma, em que a análise centra-se nos epítetos ornamentais homéricos (nos que conservam e nos que não conservam o mesmo valor estilístico), e outra, em que a análise está focada nos epítetos não-homéricos (que por sua vez, se dividem entre os que provavelmente são tradicionais e os que não são tradicionais)¹⁶⁶. Para o estudioso, a dicção trágica pôde contar com epítetos ornamentais, mas se serviu deles para formar antíteses deliberadamente pretendidas¹⁶⁷.

É fato que os trágicos deram nova vida aos epítetos ornamentais, não seguindo de modo fiel o mesmo emprego que a fonte precedente, como se pode verificar neste trecho das *Eumênides* (vv. 743-5):

Orestes – ὦ φοῖβ’ Ἀπολλον, πῶς ἀγὼν κριθήσεται;
– Ó brilhante Apolo, como vai se decidir a luta?

Corifeu – ὦ Νύξ μέλαινα μήτηρ, ἄρ’ ὄρας τάδε;
– Ó Noite, sombria mãe, vês o que acontece aqui?

Orestes está diante do tribunal estabelecido por Atena e interroga seu protetor. Segundo Chantraine, *φοῖβος*, Febo pode tanto significar puro quanto

¹⁶⁶O autor apresenta uma catalogação dos epítetos ornamentais utilizados por cada um dos tragediógrafos: Ésquilo empregou 33 epítetos homéricos e 32 epítetos não-homéricos (18 tradicionais e 14 não-tradicionais); Sófocles, 50 epítetos homéricos e 31 não-homéricos (16 tradicionais e 15 não-tradicionais); Eurípides, por sua vez, empregou 83 epítetos homéricos e 81 epítetos não-homéricos (48 tradicionais e 33 não-tradicionais). Para Leif Bergson, Sófocles pode ser chamado de *Ὀμηρικώτατος*, o mais homérico, dos trágicos, visto que é o que menos usou epítetos não homéricos. Cf. BERGSON, L. 1956, p. 69-142.

¹⁶⁷ Exploramos mais detidamente o exemplo de Bergson, que cita os versos 744-5 das *Eumênides* como exemplo da oposição antitética Apolo *φοῖβος*, brilhante, e Noite *μέλαινα*, negra. Cf. BERGSON, L. 1956, p. 45.

luminoso, brilhante e é reconhecidamente o epíteto de Apolo. Em Homero, temos trinta e duas passagens em que esse epíteto acompanha o nome do deus e nove em que ele aparece sozinho, referindo-se a ele¹⁶⁸. Walter Otto afirma que Apolo é o deus mais importante depois de Zeus: a luminosidade do deus se configura no aspecto físico, visto que ele é representado sempre jovem e majestoso. Apolo é também o deus purificador, o *agýeus*, o protetor dos caminhos¹⁶⁹.

Orestes clama pelo poder luminoso do deus. Em contrapartida, o coro formado pelas Erínias, deusas vingadoras do crime familiar, clama pela deusa *Nýx*, a Noite, que as gerou. O adjetivo *μέλαινα* que aparece na invocação, é comumente traduzido para o português com o significado de ‘negra’, mas também, por extensão, pode ser traduzido com o sentido de ‘obscuro, sombrio’. Assim, optamos por ‘sombria mãe’ e não ‘negra mãe’, para ressaltar um aspecto da deusa e não da mãe, um aspecto que contrasta com a luminosidade do filho de Zeus. Segundo Chantraine (1977, p. 680), em Homero, o adjetivo *μέλας* serve para qualificar o vinho, o sangue, a água do mar ou de um rio e, por metáfora, é aplicado à morte, *thánatos* (*Il. II*, 834). Na tragédia, porém, esse epíteto é utilizado, em geral, para qualificar deuses, não só *Nýx*, a Noite (também em *Electra*, v. 54), mas Ares (*Agamêmnon*, v. 1511), Hades (*Édipo Rei*, v. 29) e a própria Erínia (*Os Sete contra Tebas*, vv. 978 e 988).

Na cena acima, poderíamos destacar dois pólos: o dos suplicantes, Orestes X Erínias e o daqueles a quem a súplica é dirigida, Apolo X Noite. Todos estão presentes ao julgamento, menos *Nýx*, o que nos permite pensar que os epítetos servem para realçar, na própria representação, o caráter luminoso de Apolo X o caráter sombrio, não da Noite, mas das Erínias. Levando-se em conta ainda o fato de que *As Eumênides* é a última peça da trilogia, e devido ao momento preciso da realização da cena, esse

¹⁶⁸ CHANTRAINE, 1977, p. 1216-7.

¹⁶⁹ OTTO, 2005, p. 53-70.

contraste poderia ficar mais evidenciado se, por exemplo, a trilogia em que a peça se insere foi representada a partir do meio do dia, com o sol em todo o seu esplendor – nessa situação, melhor para Orestes e Apolo. Com o transcorrer do dia e das encenações, se *Eumênides* fosse representada no entardecer, no fim do crepúsculo, com o surgir das trevas, obviamente, o drama ficava mais tenso. Nosso comentário pretende apenas reafirmar que o espaço e o clima na representação de uma tragédia são essenciais e é relevante o fluir do tempo, a mudança das horas, das cores, da luz, na realização do espetáculo. De modo que esses aspectos funcionam como vetores para ressaltar a obscuridade das Erínias e sugerir não a materialização, mas a evocação da entidade *Nýx*, Noite¹⁷⁰.

A oposição luz x sombra reforça outras duas oposições aludidas na peça: os deuses antigos (Erínias) X os deuses novos (Apolo e Atena); as leis antigas (o direito à vingança do sangue) X as leis novas (instituição do tribunal para os homens). De modo que tais epítetos (*φοῖβος* e *μέλαινα*) representam uma oposição antitética que é fundamental ao contexto das *Eumênides*.

Queremos também assinalar que os trabalhos dedicados à investigação dos epítetos no teatro grego apresentam estudos acerca dos epítetos homéricos, ou que vieram da tradição homérica, aplicados à tragédia e não à comédia. Isso se deve, provavelmente, ao fato de que a tragédia, de uma maneira ou de outra, ao usar um epíteto, conserva, reitera ou amplia o seu significado. No caso da comédia, o uso dos

¹⁷⁰ Em PICKARD-CAMBRIDGE, A. *The Dramatic festivals of Athens*. Oxford: Clarendon Press, 1968, p.67, encontramos um esboço da ordem das festividades nas Dionisíacas, entre outras coisas, supõe-se que 1) as cerimônias diurnas começavam na aurora; 2) provavelmente, bem cedo, o teatro era purificado através do sacrifício de um leitãozinho ainda lactente; 3) as libações eram comandadas, ao que parece, pelo estrategista; 4) as homenagens concedidas aos cidadãos e o cortejo dos filhos de cidadãos mortos em batalha realizavam-se antes da apresentação dos dramas; 5) cada evento na competição era anunciado pelo som da trompa. Observando tais procedimentos, podemos pensar que se essas atividades eram realizadas no mesmo dia, as tragédias deviam ter início no princípio da tarde e no caso da trilogia Oréstia, a encenação de *Eumênides* ocorreria durante o crepúsculo. A transição dia-noite materializa a escuridão realçando mais um aspecto do conflito representado. Surpreendente e reconfortante para a audiência, no entanto, é a vitória da luz (Apolo) em meio às sombras, ao cair da noite.

epítetos, muitas vezes, nega o modelo, o significante nos parece deslocado do significado, isto quando não encontra correspondência no significado.

Se, como apontou Aristóteles¹⁷¹, a tragédia tem entre outros pontos comuns com a épica, o fato de serem ambas imitação (*μίμησις*) de homens superiores, é possível pensarmos que os epítetos que se referem a heróis e deuses encontrarão, no que diz respeito ao sentido, um campo fértil.

A comédia, por sua vez, é imitação (*μίμησις*) de homens inferiores, mais precisamente, daquela parte que é risível (*γελοῖον*), e explora a ferramenta épica para, como é apropriado ao gênero, suscitar o ridículo, provocar o riso, propor novos parâmetros para denunciar a inadequação do pensamento antigo com o que se propõe no séc. V. Sem a exigência rigorosa do metro, com possibilidades mais variadas, mas não somente por isso, o epíteto (ou a ausência dele, como veremos mais à frente) é escolhido em função do seu sentido, seja para denotar um aspecto específico do objeto (selecionado maliciosamente pelo poeta), seja para criar uma oposição entre o epíteto e o objeto que predica, seja, ainda, para usá-lo como um instrumento de ataque aos seus inimigos, no caso de Aristófanes, tanto no campo literário quanto político. Gostaríamos de destacar, a título de exemplificação, quatro epítetos e seus usos na comédia de Aristófanes.

Como primeiro exemplo, centramo-nos em um epíteto de Zeus (*Il.* 1 ,508) que é aplicado a Péricles n' *Os Acarnenses*¹⁷². O protagonista Diceópolis é acusado pelo

¹⁷¹ *Poética*, 1448a, 16-8, 26-8; 1449a, 32-5.

¹⁷² *Os Acarnenses* foi a primeira comédia em que Aristófanes ganhou o primeiro lugar no concurso das Lenéias de 425 a. C. Data que marca seis anos da guerra do Peloponeso e quatro anos da morte de Péricles, quando a população circunvizinha a Atenas, como os habitantes de Acarnas – que tiveram as suas vinhas devastadas pela guerra – recorreu à proteção dos muros da cidade. Depois da morte de Péricles, a guerra trouxe lucros a muitos que desejavam continuar alimentando o conflito. Diante de tal quadro político, Aristófanes coloca em cena de um lado, Lâmaco, general ateniense que esteve à frente do exército, representando os que se beneficiam da guerra e, do outro lado, Diceópolis, *cidade justa*, que luta sozinho pela causa da paz e faz tréguas com o inimigo. Em segundo plano, está presente também na peça a paródia literária, em que Aristófanes parodia duas cenas do *Télefo* de Eurípidés. Para mais detalhes,

coro dos homens de Acarnas de ser um traidor em meio à guerra. Para se defender, Diceópolis procura explicar como começou a guerra do Peloponeso. Segundo o personagem, alguns rapazes atenienses roubaram uma cortesã megarense, e os megarenses, por sua vez, roubaram duas cortesãs de Aspásia e, exatamente, por causa dessas três cortesãs, instaurou-se a guerra. Por isso: “Irritado com o fato, Péricles, o Olímpico (Ὀλύμπιος), lançou o raio, fez ouvir o trovão, pôs a Grécia em polvorosa e estabeleceu leis redigidas à maneira de cantilenas: ‘que nem em terra, nem em praça, nem no mar ou continente, permaneça o Megarense’” (vv. 530-5)¹⁷³. A paródia está presente não só pelo uso da forma poética, mas também pelo conteúdo, *fazer guerra por mulheres de muitos maridos*, é um exagero (e um rebaixamento também), na expressão usada por Ésquilo para se referir a Helena em *Agamêmnon* (vv.60-63).

O epíteto *Ὀλύμπιος*, Olímpico, remete-nos, naturalmente, à morada de Zeus e ao próprio deus. De acordo com Sousa e Silva foi aplicado a Péricles devido à sua superioridade como chefe político, comandante do exército e brilhante orador¹⁷⁴. Assim, nomeado com o epíteto *Ὀλύμπιος*, Olímpico, Péricles corresponderia, para os atenienses, a Zeus para os deuses e homens, um aparente elogio de Aristófanes ao legislador. Porém, ao colocar o raio e o trovão, atributos de Zeus, nas mãos de Péricles, o comediógrafo ironiza o decreto promulgado outrora pelo legislador, um decreto, com certeza, conhecido do público da época¹⁷⁵.

O discurso de Diceópolis é longo, 55 versos, e assinala mais as desvantagens do decreto do que as vantagens. Versos adiante (vv. 720-3), ele declara

veja-se SOUSA e SILVA, Introdução à tradução d’*Os Acarnenses*. 1990, p. 9-21; e a análise da parábase em *O dono da voz e a voz do dono* (DUARTE, 2000, p. 51-82).

¹⁷³ Versos 530-5, tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva.

¹⁷⁴ Cf. SOUSA e SILVA, 1980, nota 107, p. 121.

¹⁷⁵ Tal decreto é uma espécie de sanção à cidade de Mégara, segundo Sousa e Silva (1980, p. 16-7), o decreto nasceu como uma tentativa dos Atenienses de se fortificarem e aumentarem seu poder estratégico, porém, os megarenses solicitaram o apoio dos Lacedemônios que usam do fato para declarar guerra a Atenas, em um conflito que já vinha se arrastando há anos.

que o seu mercado particular está aberto e que podem negociar com ele todos os peloponésios, megarenses e beócios.

De modo que Aristófanes se apropria do epíteto homérico, aplica-o a um ‘herói’ que não é homérico, aproxima o deus do legislador – visto que ambos exercem o comando – mas critica o uso do poder que essa posição de comando propicia e as conseqüências advindas dele. Aristófanes parece ironizar a situação de Atenas, já marcada pela guerra, pois em tal comparação de força, comando, poder, esse “Zeus” ateniense não pôde sustentar o equilíbrio do *kósmos*.

O segundo exemplo que destacamos encontra-se também n’*Os Acarnenses*, e é um epíteto utilizado por Aristófanes para se referir a Hércules. A cena (vv. 750-815) mostra o protagonista Diceópolis – que estipulou por conta própria tréguas à guerra – negociando com um megarense, que vende as próprias filhas como se fossem duas leitoinhas. Diceópolis manda que sirvam figos às meninas e indaga: “Será que os vão comer? Ena pá! Que ranger de queixadas, por Hércules venerável (*πολυτίμεθ’ Ηράκλεις*)! De que terra são estas leitoinhas? Da Papagônia, está-se mesmo a ver (vv. 807-9)”¹⁷⁶.

Na invocação, o nome de Hércules vem acompanhado do epíteto *πολυτίμετος*, que é formado pelo advérbio de intensidade *πολύς*, muito, acrescido do adjetivo verbal *τίμητος* estimado, apreciado, honrado. Segundo Chantraine (1977, p. 927), *πολύς* é um advérbio extremamente produtivo como o primeiro termo na composição de antropônimos e, em Homero, há mais de 60 exemplos de vocábulos derivados dessa formação. Dos heróis homéricos, podemos destacar, por exemplo,

¹⁷⁶ Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva modificada. Segundo a tradutora, a cidade de *Τραγασαῖα* é uma brincadeira que Aristófanes faz com o verbo *τραγείν*, devorar, e a sua proposta de tradução apreende bem a idéia quando se refere à cidade de Papágonia. Cf. Nota 163, p. 126 da tradução portuguesa d’*Os Acarnenes*, 1990. Veja-se também BAILLY, 1963, p. 1950. Optamos por traduzir *χοίρι* por leitoinha e não porquinha (como acontece na tradução portuguesa), julgamos a palavra mais apropriada (para o português do Brasil), visto que leitoinha nos remete à gordura e à voracidade, enquanto, porquinha à sujeira.

Odisseu, que foi chamado de *πολύμητις*, ‘o que é fecundo em recursos’; *πολύτροπος*, ‘astuto’; *πολυμήχανος* ‘ardiloso’ (fecundo em ardis); *πολύτλας*, ‘que muito sofreu’; *πολύαινος*, ‘célebre’, ‘ilustre’; e *πολύφρων*, ‘muito prudente’.

Assim, Aristófanes usa um epíteto não-homérico, mas, como se pode notar nos exemplos acima, utiliza o mesmo processo de formação advindo da tradição homérica para criar um epíteto novo. Hércules é *πολυτίμητος*, ‘muito apreciado’, ‘venerável’. No entanto, o herói é invocado como signo de um aspecto que, na verdade, não é muito apreciável, nem virtuoso: a gula.

De modo que, em outro contexto, *πολυτίμητος* pareceria evidenciar um aspecto elevado do herói e, aqui, ironiza, através do aspecto, nada elevado, que se destacou. Observe-se ainda que, nessa cena, as duas personagens, “as porquinhas”, filhas do megarense, não falam, apenas grunhem (vv. 780, 802, 804, 806, 808) e devoram vorazmente os figos.

Temos um epíteto novo, nos moldes homéricos, e o epíteto nomeia um herói tradicional, mas o contexto faz com que, sendo passível de destacar caracteres elevados, evidencie o burlesco.

Acreditamos que a maestria de Aristófanes no que diz respeito ao uso de epítetos pode também valorizar a ferramenta épica ao ponto de romper com as fronteiras do discurso. Nossa afirmação baseia-se no fato de que o comediógrafo chama à cena epítetos que não aparecem escritos literalmente na fala dos personagens. Referimo-nos a uma passagem d’*As Rãs*, em que o escravo Xântias e o deus Dioniso se encontram diante de Empusa (monstro enviado por Hécate que se metamorfoseava em uma linda mulher para atrair homens, aterrorizá-los e devorá-los) e é nessa situação de perigo que ouvimos: “-ἀπολούμεθ’, ὦναξ Ἡράκλεις. Estamos perdidos, ó Senhor Hércules!” (v. 298). Xântias, diante de tal visão, invoca Hércules. Afinal, para lidar com monstros, ninguém melhor do que o filho de Zeus. A situação parece fazer alusão

a um epíteto que não aparece na frase, *alexíkakos*, ‘o que afasta os males’, epíteto utilizado nos cultos dedicados a Hércules. Para Stanford, comentador da edição inglesa d’*As Rãs* (1963, p. 99), a alusão a *alexíkakos* é clara¹⁷⁷.

Se um epíteto pode se indexar de tal modo ao objeto, como o caso de *φοῖβος*, Febo, em que pode ou não vir acompanhando o nome de Apolo, aqui o comediógrafo inverte a posição fazendo com que o nome suscite o epíteto, visto que na fala de Xântias, o que vem primeiro é o verbo *ἀπόλλυμι*, estar perdido, que enuncia a necessidade de um salvador, e por isso clama por Hércules, clama pelo *alexíkakos*.

O último exemplo que queremos destacar é um epíteto criado por Aristófanes para qualificar Eurípides, um dos personagens prediletos do comediógrafo. Eurípides é personagem em *Acarnenses* (425 a.C.), *Termoforiantes* (411 a.C.), e *Rãs* (405 a.C.), e em outras peças, como *Lisístrata* (411 a.C.), Aristófanes não o poupa de críticas.

A cena se passa no Hades, o tragediógrafo disputa de modo acirrado o trono da tragédia, assento ocupado pelo *krátistos*, o melhor nessa arte (vv. 768-9), lugar até então ocupado por Ésquilo. Pelo escravo (vv. 771-8), ficamos sabendo que Eurípides, através de discursos contraditórios (*ἀντιλογιῶν*), artifícios (*λυγισμῶν*) e rodeios (*στροφῶν*), fez com que o “público” no Hades o julgasse o mais sábio (*σοφώτατον*) na arte trágica.

Versos adiante, presenciamos o *agón* entre Ésquilo e Eurípides e o autor da *Orestéia* vai acusá-lo de ser um *χωλοποιός*, criador de coxos (*Rãs*, v.846). O epíteto marca um jogo irônico que Aristófanes estabelece com alguns personagens das peças de Eurípides: Télefo (um filho de Hércules, que teve a perna ferida por Aquiles a caminho

¹⁷⁷ Cf. STANFORD, 1963, p. 99. Sobre o culto ao herói, veja-se BURKERT,

de Tróia), Belerofonte (que caiu do cavalo Pégaso) e Filoctetes (mordido por uma serpente a caminho de Tróia).

A ironia de Aristófanes coloca em foco um aspecto particular do ponto de vista do espetáculo, uma ironia que nós modernos, talvez, jamais compreendamos. O público ateniense do século V a.C. compreendia o alcance risível de tal epíteto de modo privilegiado. Se lidamos basicamente com o texto escrito e com a imaginação, nesse caso, a situação é mais complicada, tendo em vista que os três personagens coxos de Eurípidés pertencem a peças do tragediógrafo das quais só nos chegaram alguns fragmentos¹⁷⁸. Sem o texto, não temos pistas seguras de como esses personagens foram representados. Mas a crítica de Aristófanes a um aspecto específico do teatro de Eurípidés – centrado no figurino e na caracterização gestual dos personagens – parece-nos ser a reiteração de uma crítica já apontada em outra peça que foi representada anos antes: o epíteto *χωλοποιός*, criador de coxos, dialoga com *Os Acarnenses* (vv.412-34). Diceópolis quer suscitar a compaixão na assembléia e para tanto resolve procurar Eurípidés e lhe pedir emprestado o figurino de um dos seus muitos mendigos e coxos, de modo que, na peça, Eurípidés indaga qual vestimenta pode lhe emprestar, enumerando assim aquelas personagens que o próprio tragediógrafo ousou colocar em cena, caracterizadas como coxos ou mendigos: Eneu, Fênix, Filoctetes, Belerofonte e Télefo.

Os exemplos apresentados sugerem que, na comédia de Aristófanes, os epítetos são parte integrante de um conjunto de elementos-chave dos quais se serviu o comediógrafo para, entre outras coisas, criticar chefes políticos (Péricles); evidenciar aspectos grotescos de heróis consagrados (Hércules); ironizar aspectos específicos do espetáculo cênico (Eurípidés); e sugerir epítetos que não aparecem no texto. Com

¹⁷⁸ *Télefo, Filoctetes e Estenebéia.*

relação a esse último exemplo, a alusão do *alexíkakos* parece mais uma ironia de Aristófanes, pois, apesar de valorizar a ferramenta homérica, ao mesmo tempo, desvaloriza o significado do epíteto de outrora, visto que o ‘que afasta o mal’ não é mais o salvador de ninguém.

6.2 O leão no século V a.C

Quando pensamos que o epíteto *θυμολέων* surge no contexto da guerra homérica e está inserido no contexto da *polis*, no século V a.C., é natural que os elementos que o compõem alcancem outras dimensões semânticas, seja em função de uma maior precisão do termo *thymós* no campo psíquico, seja em função da imagem que o leão e outros animais passam a incorporar nos textos trágicos.

Se o leão no contexto da guerra se torna uma metáfora oportuna do guerreiro que se destaca, é necessário observar o que ele representa fora desse contexto. Afinal, no contexto trágico o leão é metáfora do quê? Seria possível que a sua caracterização estivesse vinculada de modo permanente e invariável à bravura de um herói?

Vimos que, nos poemas homéricos, o leão aparece associado ao herói como um símbolo do guerreiro de excelência e, quase que exclusivamente, em símiles, uma ferramenta básica da epopéia, não do teatro grego. Mas o teatro vive também da materialização ou, se preferirem, da corporificação de metáforas¹⁷⁹, e observe-se que, no século V a.C., não só o leão, mas outros animais aparecem de forma abundante nas fábulas, nas narrativas curtas (de caráter moralizante) em que eles assumem ações e modos humanos.

Segundo Avela, “a idéia de investir os irracionais no papel de representantes (e às vezes até mestres) dos humanos terá obtido, com o passar do tempo, um sucesso tão completo que praticamente todos os povos a acolheram”. A

¹⁷⁹ Veja-se o artigo de BARBOSA, T. V. R. O *Agamemnon* de Ésquilo: um gran finale. *Foco*, Ribeirão Preto, v. 13, p. 5-17, 2005, em que a autora analisa as várias metáforas animais que aparecem na peça e aponta como os caracteres elevados das personagens são, em certa medida, ridicularizados exatamente por meio dessas analogias.

fábula se desenvolve em solo helênico e serve de modelo, séculos depois, a fabulistas de peso como Fedro e La Fontaine¹⁸⁰. É difícil precisar quando exatamente esse tipo de narrativa floresceu. A fábula identificada como a mais antiga do mundo helênico, *o rouxinol e o falcão*, encontra-se n' *Os Trabalhos e Os Dias*, de Hesíodo (vv. 203-12)¹⁸¹. Desde os séculos VII e VI a.C., alguns poetas líricos, como Arquíloco, Semônides de Amorgos e Estesícoro se aventuraram a compor fábulas. Mas é Esopo quem se notabilizou a partir dessas narrativas, de modo que muitas fábulas das quais não se sabia a origem foram anexadas ao seu nome a partir do século III a.C.¹⁸².

As informações a respeito do fabulista são controversas. É provável que tenha vivido entre os anos 620 e 560 a.C. e, de sua obra, encontramos testemunhos nos textos de autores como Aristóteles (*Retórica*, II, 20), Heródoto (*Histórias* II, 134) e Aristófanes (*As Vespas*, vv. 1257-61, 1446-9; *As Aves*, vv. 652-4).

O leão nas fábulas esópicas é representado como um animal de atributos variáveis: em algumas dessas narrativas ressaltam-se aspectos tradicionais como a força e a ferocidade, em outras, ele é símbolo de justiça, e há ainda aquelas em que o animal é símbolo de perspicácia intelectual, mas mesmo assim é enganado por outro mais astuto¹⁸³.

É certo que também os filósofos se preocuparam com o estatuto que ocuparam os animais no que diz respeito ao mundo dos viventes, seja como Aristóteles,

¹⁸⁰ AVELEZA, 2002, p. xxxiii. Veja-se também DEZOTTI, Maria Celeste Consolin. *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. Brasília: Editora UnB, 2003. 214 p. (Coleção Antiquitas).

¹⁸¹ West refere-se à fábula hesíodica como 'poesia sapiencial', assim denominada devido ao caráter exortativo e de instrução que comporta essa narrativa curta. Cf. WEST, 1978, p. 3. Veja-se também o artigo de Agatha Pitombo Bacelar: Os homens são como os animais? O uso da fábula em *Os Trabalhos e Os Dias*, *Calíope* 11, Rio de Janeiro: 2003, p. 33-42.

¹⁸² AVELEZA, 2002, p. XXXVII, com relação à provável existência do fabulista, veja-se as páginas XLIV-LXII. Veja-se também DEZOTTI, Maria Celeste C. *A fábula esópica anônima uma contribuição ao estudo dos 'atos de fabula'*. Dissertação (mestrado) UNESP/Araraquara, 1989.

¹⁸³ Veja-se a fábula *O leão, a raposa e o veado*, em que a raposa ajuda um leão velho a se alimentar enganando um veado, o animal é devorado parte a parte, até que o leão procura pelo coração que já havia sido comido pela raposa. A esperta afirma que o veado não tinha coração, afinal, que espécie de coração poderia ter alguém que vai duas vezes ao covil e às garras de um leão?

que se ocupou com um tratado sobre as partes dos animais (*Περὶ ζῴων μοριῶν*), seja como Platão que configura em sua obra o dualismo existente entre o mundo dos deuses e homens, homens e animais, animais selvagens e animais domésticos. De acordo com Frère¹⁸⁴, o filósofo caracteriza a besta feroz em sua simples animalidade instintiva e brutal e é essa caracterização da bestialidade que a distingue dos outros viventes. No que diz respeito ao leão, é na *República* que encontramos duas passagens em que Platão se apropria da imagem desse animal para exemplificar suas teorias.

No mito de Er, livro X, 620b, Ajax escolhe a vida de um leão como a migração da sua alma. Ao abdicar de uma alma humana, a audácia, a combatividade, a impetuosidade guerreira do herói, características que lhe são próprias, encontram no leão o paralelo ideal no mundo animal. No livro IX, 588b, Sócrates modela uma imagem, *εἰκώς*, da alma, *ψυχή*, composta por três partes: a primeira, monstros multiformes como Cérbero e Cila; a segunda, um leão; a terceira, o próprio homem. Essas partes lutam entre si e cabe ao homem justo domesticar o que é possível de se domesticar e impedir de crescer as partes selvagens.

Um dado importante com relação ao leão é que ele pode ser aludido por um vocábulo mais genérico como *θήρ*, besta, fera, que na *Ilíada* e na *Odisséia* se referiria tanto ao leão, quanto ao javali e à serpente. Na tragédia, segundo Frère¹⁸⁵, *θήρ* alcança sentidos mais complexos: além de designar os animais citados, aparece também relacionado a pássaros por oposição a homens e deuses (*Euménides*, v. 70); e mais raramente se refere a pessoas¹⁸⁶, como no *Orestes* (v. 1272), de Eurípides, em que o

¹⁸⁴ FRÈRE, 1998, p. 21.

¹⁸⁵ FRÈRE, 1998, p. 18-9.

¹⁸⁶ Impossível não discordar de Frère em relação ao fato de que o leão ‘raramente’ se refira a pessoas. Só em *Agamêmnon* podemos apontar o elenco levantado por LAGE, C. & BARBOSA, T.V.R. na nota 41 do artigo intitulado *O riso obscuro no êxodo do Agamêmnon de Ésquilo*. Cf. <http://www.geocities.com/scriptaclassicaonline>, p. 67: Ifigênia, v.141, cria de leões; Helena, Páris e Agamêmnon (trecho ambíguo) v. 717; Agamêmnon, v. 826, v. 1259 – leão comedor de carne crua/

próprio Orestes é assim nomeado. Nesse último caso, a ênfase está no caráter, no temperamento ávido, impetuoso e, por isso, perigoso. Além desses exemplos apresentados pelo estudioso, vale a pena nos lembrarmos de que o próprio deus da tragédia é denominado de *θηρ*, fera, n' *As Bacantes* (v.436). A relação de Dioniso com o leão nos pareceu óbvia, por isso, apresentamos a seguir uma análise mais pormenorizada dessa tragédia.

ὠμηστῆς λέων; Egisto, v. 1224 – leão franzino λέοντ' ἄναλκιν; touro – v. 1126 em relação a Agamêmnon.

6.2.1 O leão na tragédia: imagem dionisíaca

A tragédia – e sobretudo as peças de Eurípides – associa o leão com uma imagética curiosa. Ao que parece, o animal está vinculado, de uma forma ou de outra, ao deus Dioniso. O leão deixa de ser a metáfora do guerreiro valente, impetuoso, intrépido, e sua imagem passa a incorporar traços naturais na manifestação de selvageria e crueldade inerente ao teatro de Dioniso¹⁸⁷. Acrescente-se que um dos traços que não podemos esquecer, que está presente em todo e qualquer animal, é a imprevisibilidade. Quanto mais forte e potente o animal, mais tememos sua reação. O ultraje de um cadáver conquistado converter-se-á em dilaceramento no ritual dionisíaco, que seja ele produzido física, social ou moralmente. Eurípides, dos três grandes tragediógrafos, é o que mais explora esses aspectos, essa dilaceração aparece bem marcada tanto no *Héracles* quanto n’*As Bacantes*.

É fato que o leão está associado ao deus do teatro, provavelmente, antes mesmo dos festivais dionisíacos: lembremo-nos do *hino homérico a Dioniso*, em que o animal aparece como uma das suas teofanias. A controvérsia entre os editores antigos em torno da provável data de tal hino resultou em posições muito divergentes, que o localizam entre o século VII e o III a.C.¹⁸⁸.

Em linhas gerais, o hino narra o encontro de Dioniso com piratas tirrenos que, ao resgatá-lo do mar, tentam em vão prendê-lo em correntes (como Penteu tenta fazer com as bacantes e com o próprio deus). Apenas o piloto, Hecátor, reconhece que

¹⁸⁷ Veja-se ARTAUD, 2006, p. 89. O autor refere-se à crueldade não naquele sentido que suscita aspectos sanguinários, mas da crueldade “muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós. Não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças.” Para Artaud, o teatro existe para que nos lembremos disso sempre.

¹⁸⁸ EVELYN-WHITE, Introduction, p. 35-39, Harvard, 1995. O tradutor aponta duas edições dos hinos homéricos Ludwich (*Battle of the Frogs*, 1896), que localiza o hino no séc. III ou IV e Allen and Sikes, *Homeric Hymnes*. London, 1904, que acreditam que ele pertence ao séc. VI ou VII.

se tratava de uma divindade, enquanto seus companheiros e o tolo capitão do barco imaginavam que resgataram um homem comum e que ainda poderiam vendê-lo quando alcançassem a terra. Mas rapidamente Dioniso dá mostras do deus que é, a sua manifestação se dá por meio de prodígios, tais como vinho jorrando de dentro do próprio barco, cachos de uvas que pendiam de uma vinha e hera se alastrando pelo barco. Assustados, os homens tentam fugir, mas a esse espetáculo junta-se outro mais fantasmagórico: o deus se transforma em um leão terrível (*deinós*), soltando grandes urros (v. 44-5). O hino refere-se também à maneira pela qual Dioniso-leão olhava, *idón*, ferozmente, *ύποδρα*. O leão-Dioniso ataca um dos homens e os demais, com exceção do piloto, atiram-se ao mar e são transformados em golfinhos. Observe-se que, além da imagem aterradora, no hino, o animal é definido pelo som que produz, associação, aliás, muito adequada para Brômio.

Festugière afirma que o dionisismo é totalmente selvagem, sendo que *As Bacantes*, de Eurípides, é a fonte mais completa de informação que possuímos desse tipo de ritual¹⁸⁹. O culto a esse deus, segundo Rocha Pereira, é muito antigo e pôde ser comprovado com o avanço na decifração do linear B, através de duas tabuinhas de Pilos, além de escavações na ilha de Ceos, que demonstram que seu culto era praticado desde o século XV¹⁹⁰. No prólogo d'*As Bacantes*, é o próprio Dioniso que enumera diversas regiões em que seu culto já estava instituído (v. 13-20): Lídia, Frígia, Pérsia, Báctria, Arábia, toda a Ásia.

Dioniso representa a dissolução da ordem, ou melhor, aquele que transpõe os “limites da existência ordenada”, desconhecendo as fronteiras entre o masculino e o

¹⁸⁹ FESTUGIÈRE, 1957, p. 138. Veja-se também os comentários de Rocha Pereira na Introdução à tradução d'*As Bacantes*, p.12-13.

¹⁹⁰ Veja-se a Introdução (p. 11) de Rocha Pereira in: EURÍPIDES, *As Bacantes*, Edições 70 e o estudo introdutório (p. 18-9) de Torrano in: EURÍPIDES, *Bakas*, Hucitec, 1995. Festugière se refere a um vaso datado em torno de 520 a.C. que retrata Penteu sendo devorado por duas bacantes. *Op. Cit.*, p. 132. BURKERT (1993, p. 319) esclarece que, nas tábuas de Pilo, Dioniso aparece relacionado ao vinho e há uma inscrição votiva referindo-se a um santuário do deus.

feminino, entre o humano e o animal. Walter Otto lembra que, arrebatadas pelo espírito do deus, “as mulheres dionisíacas oferecem o seio materno às crias miúdas dos animais selvagens, deixam-se enlaçar por serpentes que lambem suas faces com ternura”¹⁹¹.

A possessão do deus nessas mulheres tem um caráter paradoxal¹⁹², tanto acolhedor, maternal, quanto sanguinário, mortal, visto que as mesmas crias que são amamentadas podem também ser esvaçadas quando aquelas são tomadas pela loucura. A possessão do deus pode levar à falta de discernimento e à total insânia, como acontece com a personagem *Ágave* n’*As Bacantes*. É esclarecedor, para o entendimento do caráter paradoxal das bacantes, o comentário de Segal sobre as tendências contraditórias no teatro dionisíaco: “Nessa polaridade conjunta do criativo e destrutivo em Dioniso sustenta-se o reconhecimento antigo, profundamente arraigado, que nasce sem a destruição de algo mais, sem perda, sacrifício, violência”¹⁹³.

Essa peça de Eurípides apresenta descrições pormenorizadas do ritual dionisíaco: a *ὄρειβασία*, a marcha até a montanha; o *σπαραγμός*, o dilaceramento da vítima; a *ὠμοφαγία*, ingestão da carne crua da vítima imolada. O leão ocupa um lugar central na peça, visto que está relacionado à imagem do deus Dioniso e, paralelamente, à da vítima Penteu, ou seja, n’*As Bacantes*, como veremos, a imagem do leão é associada ao caçador e à caça.

O argumento da peça é explicitado nos primeiros cinquenta versos do prólogo: Dioniso está em Tebas para fazer com que o rei Penteu e as irmãs de sua mãe, Sêmele, reconheçam-no como deus e com que se instituem os seus mistérios. É o próprio Dioniso quem nos conta que as filhas de Cadmo se negavam a reconhecer que a

¹⁹¹ Cf. OTTO, 2006, p. 163.

¹⁹² Na *Poética*, 1452a, Aristóteles afirma que o terror e a piedade se manifestam principalmente quando nos deparamos com as ações paradoxais.

¹⁹³ “In this conjoined polarity of the creative and destructive in Dionysus stands the deeply rooted ancient recognition that comes into being without the destruction of something else, without loss, sacrifice, violence”. (SEGAL, 1997, pp. 16-17)

irmã tinha gerado um filho de Zeus e, por isso, ele as aguilhoou com loucuras, *manías*, e a todas as outras mulheres cadméias também (vv. 32-6)¹⁹⁴.

Se as irmãs de Sêmele são atingidas pela insânia dionísia, paralelamente, o rei Penteu parece também ser possuído por uma espécie de loucura ou, pelo menos, uma certa falta de discernimento. Penteu proíbe a execução dos mistérios e tenta prender as mulheres, a teimosia em não reconhecer a divindade faz com que o adivinho Tirésias o acuse, primeiro, de estar louco, *μέμηννας*, e depois de ser um selvagem, *ἄγριος* (vv. 358-61)¹⁹⁵. A associação é interessante: parece-nos que Eurípides estabelece no texto um curioso jogo semântico entre Dioniso e Penteu, entre perseguidor e perseguido, caça e caçador, selvagem e domesticado, e ainda uma associação entre a selvageria e a loucura¹⁹⁶.

Nesse primeiro episódio d'*As Bacantes*, o filho de Ágave é chamado de louco e selvagem; já no segundo episódio (vv. 434-518), Penteu é o perseguidor. Quando Dioniso é trazido por seus servos, ouvimos:

Penteu, aqui estamos, feita a caçada (ἄγρον)
que nos mandaste, não marchamos à toa.
Esta fera (θήρ) nos é doce (πρᾶος): nem subtraíu
o pé em fuga, mas, sem coerção, deu as mãos:
nem pálido, nem alterou os véneos lábios,
rindo (γελῶν) instou por ser preso e conduzido
e esperou, deixando-me agir com decência.”¹⁹⁷

¹⁹⁴ Veja-se artigo de MORENO, M. L. Zeus Tragodoumenos: Apariciones de Zeus como personaje en la tragédia. <http://147.96.1.15/BUCM/revistas/fil/11319070/articulos/CFCG0101110101A.PDF>. A presença física dos deuses em cena é um dos efeitos mais espetaculares das tragédias, o prólogo de *Alceste* também se inicia com um deus: Apolo. Tal artifício gerava um bom efeito no que diz respeito à credibilidade dos argumentos. Para Taplin, esse prólogo é diferente de outros de Eurípides, porque ele não prediz o resultado do conflito (como *Hípólito*, *Íon* ou *Alceste*). O deus declara que está disfarçado na forma humana (vv. 52-3) e porque está ali, mas a força e a maneira da oposição permanecem desconhecidas durante os 750 versos que se seguem ao prólogo, cf.: *Exits and Entrances, Greek Tragedy in action*. Londres: Routledge, 2003, p. 56.

¹⁹⁵ O adjetivo *ἄγριος* designa o animal selvagem que vive no *ἀγρός*, no campo (terras não cultivadas), pode ser usado em oposição a *τίθασος*, ao animal domesticado. Segundo Chantraine (1970, p. 1387), desde Homero, é também usado para designar homens e sentimentos com o sentido de ‘feroz’. Veja-se também o verbete do BAILLY (1950, p.16).

¹⁹⁶ Segal em *Dionysiac poetics and Euripides’ Bacchae*, analisa várias estratégias euripidianas para fundir e confundir os limites em *Bacantes*. Veja-se também artigo de Barbosa, T.V.R. Teoria e performance. *Calíope 16*, 2007, Rio de Janeiro: pp. 111-126 <<http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas/caliope16.pdf>

¹⁹⁷ Cf. vv. 434-40, tradução JAA Torrano modificada.

Os servos se referem ao deus como uma fera, mas o adjetivo *πρᾶος* parece inapropriado para qualificar o substantivo *θήρ*, que se refere às bestas selvagens, ao leão e ao javali, por exemplo, mas também pode se referir a monstros. O adjetivo *πρᾶος*, segundo Chantraine (1970, p. 1387), significa doce, sem violência, e pode se referir à luz, ao vento, aos animais, aos homens e às ações. Não representa propriamente o animal que é domesticado, para esse sentido é usado *τίθασος* ou *ἡμερος*. Mesmo se pensarmos naqueles animais cujo atributo é a docilidade, é provável que eles tenham implícito um caráter que é domesticável. A fera, *θήρ*, no entanto, não é domesticável, nem doce.

Na cena acima, a fera doce que se deixa aprisionar, aparentemente domesticada, revelar-se-á mais adiante em sua natureza primitiva e, naturalmente, selvagem¹⁹⁸.

Prosseguimos em nossas considerações, centrando-nos especialmente nas ocorrências do vocábulo *λέων*. A partir do quarto estásimo (vv. 977-1023), o leão é aludido na peça em oito momentos, nos quais buscamos verificar a quem se refere o animal e que sentido lhe é atribuído.

A primeira menção ao leão acontece quando o coro, as bacantes da Ásia, mulheres dos bárbaros, *γυναικες βαρβάρων*, lugar de origem do animal, invocam as cadelas velozes das Fúrias, *Λύσσας*, para que subam à montanha, onde se encontram as filhas de Cadmo, e as excitam em furor contra o espião das loucas, *μαινάδων*, que

¹⁹⁸ Versos adiante, a situação se inverte e Penteu é quem será preso, Taplin afirma que as correntes pelas quais o filho de Ágave é puxado são invisíveis, são correntes psíquicas. Penteu é levado a sacrifício pelo próprio Dioniso, a vítima sacrificial, levada por um deus, deveria ser conduzida de modo disposto, sem resistência, como acontece com o filho de Ágave. Segundo o autor, a reversão dos papéis entre caçador e caça, ativo e passivo, o que conduz e o que é conduzido, representa a reviravolta no equilíbrio das forças, e demonstra a impotência da força humana quando um deus é provocado. Cf. TAPLIN, O. *Mirror scenes*, in: *Greek tragedy in action*. 2003, p. 139.

se veste como mulher, *γυναικομίμω*. O coro pergunta quem é o perseguidor, *μαστήρ* (literalmente o buscador) das filhas de Cadmo, quem o pariu?

οὐ γὰρ ἐξ αἵματος
Γυναικῶν ἔφυ, λεάινας δὲ τινος
ὄδ' ἢ Γοργόνων Λιβυσσᾶν γένος.

Pois não nasceu do sangue de mulheres,
Mas de alguma leoa,
ou é filho de Górgonas da Líbia¹⁹⁹.

Penteu é representado nesse momento como o caçador que deseja aprisionar, domesticar a caça (as mênades e Dioniso), mas o coro parece associá-lo não ao caçador humano e sim à besta fera, já que a *hýbris* de Penteu em proibir os mistérios de Dioniso faz com que as estrangeiras o excluam do universo humano e identifiquem a sua gênese com o animal selvagem, uma fera, a fêmea do leão, ou ainda com monstros, as Górgonas. A comparação procura evidenciar o aspecto selvagem e monstruoso de Penteu.

O coro prossegue afirmando que o perseguidor investe contra a caça com injustiça, *ἀδίκω*, e cólera, *ὀργᾶ*, como se à força, *βία*, superasse o invencível, *ἀνίκητον* (vv. 996-1000). Ao contrário da épica, no contexto trágico, a força bruta, a *bía*, tem limites, não é capaz, por exemplo, de atingir os deuses.

Para punir o transgressor, as bacantes chamam pela Justiça visível, *δίκη φανερός*, e afirmam que não invejam a sabedoria e alegram-se caçando, *θερηύουσα* outras grandezas, *ἕτερα μεγάλα*.

Evocam a aparição do deus em suas múltiplas manifestações: “aparece touro ou serpente de muitas cabeças ou como leão de fogo ardente (*πυριφλέγων λέων*) de modo a se ver (*ὀράσθαι*)” (v. 1017-8). Essa segunda ocorrência do vocábulo

¹⁹⁹ Versos 987-90.

λέων remete-nos, é claro, ao Hino Homérico a Dioniso e marca a metamorfose possível entre o deus e o animal.

Além dessas formas em que o deus aparece, formas que podem ser assustadoras, o coro paralelamente evoca também uma imagem mais suave quando chama Baco, com sua face sorridente, *γελόντι προσώπω* (v. 1021). O riso aqui não é sinônimo de relaxamento, mas de tensão: o coro clama pela máscara sorridente de Dioniso, a fim de que o deus possa enlaçar em sua rede mortífera o perseguidor das bacantes (v. 1022)²⁰⁰.

As formas animais de possíveis metamorfoses (serpente, touro e leão) do deus são evocadas com o intuito de que a manifestação seja visível à contemplação, pois o verbo *ὀράω* (que aparece na frase como infinitivo de finalidade) tem o sentido de ver, colocar a vista sobre, contemplar. A invocação não é uma mera alusão aos animais, é de fato um pedido a uma manifestação real da metamorfose animal.

O quinto episódio (vv. 1024-1152) narra a cena do *sparagmós*, do dilaceramento de Penteu, comandado por Ágave, sua mãe. Dioniso, Penteu e um servo sobem à montanha para “espiar” o que fazem as mulheres. Segundo o servo que os acompanhava, Penteu sobe em um abeto para melhor observar aquelas bacantes e, uma voz, que se parecia com a de Dioniso, incita-as a castigar o invasor. Enlouquecidas, *ἐμμανεῖς*, pelo deus, tentam acertar Penteu com pedras, galhos, tirsos, e, por fim, arrancam à força a árvore.

É Ágave quem as comanda: “mênades, segurai o tronco, agarremos a fera (*θήρ*)” (v. 1107). Notemos que a fera, *θήρ*, agora, não é mais Dioniso.

²⁰⁰ A evocação remete-nos ao comportamento de Dioniso na cena anterior, quando o deus se entrega, rindo, *γελῶν*, como prisioneiro aos servos de Penteu. Vernant em *Mito e Tragédia na Grécia Antiga* refere-se à máscara sorridente do deus como contrária às normas da máscara trágica: a face (máscara) sorridente do personagem é desconcertante, diferente, deslocada das outras, e na representação teatral ecoa a figura enigmática de algumas máscaras culturais do deus. Cf. VERNANT, 1999, p.336-7.

Penteu é capturado e toca a face da mãe tentando persuadi-la: “tem-me compaixão, ó mãe, e pelos meus desacertos, *ἁμαρτίαισι*, não massacres o teu filho” (vv. 1120-1). Para Torrano²⁰¹, “Penteu ao reconhecer seus ‘desacertos’ (*hamartíaisi*) recobra a lucidez e lúcido reconhece a divindade do deus”. Se Penteu antes da morte teve de fato o seu momento de lucidez, o poder com o qual o deus reveste as ménades está de mãos dadas com a insânia.

A cena do dilaceramento de Penteu (vv. 1125-39) é narrada pelo mensageiro com detalhes repulsivos, o corpo de Penteu é esvaçalhado pela mãe, pelas tias e pelas outras mulheres cadméias, pés, braços, costelas espalham-se aos pedaços sobre as pedras e as folhagens da floresta²⁰².

Ágave é a iniciadora do *sparagmós*, poucos instantes antes de arrancar o braço esquerdo do filho, possesa pelo deus “escumava saliva e girava pupilas reviradas”. Completamente apartada de si mesma, a mãe espeta a cabeça do filho no tirso, como se fosse a de um ‘leão da montanha’ (*λέοντος ὄρεστέρου*) e exhibe o seu “despojo de guerra”. O mensageiro revela-nos que Ágave, de posse da caça, *θήρα*, corre para dentro dos muros da cidade e evoca Baco, o parceiro (*συγκύναγον*), o cúmplice (*συνεργάτην*) da caça (*ἄγρας*), o belo vencedor (*καλλίνικον*) (vv. 1144-7).

²⁰¹ Veja-se o estudo introdutório da tradução EURÍPIDES, *Bacas*. 1995, p. 38.

²⁰² Insistimos na importância do dilaceramento não só em *Bacantes*, mas em toda tragédia grega. BARBOSA, T.V R., em Tempo e espaço no Teatro Antigo: a efemeridade e a *kátharsis*. *Phoênix*, 2007, p. 344, amplia essa etapa do ritual dionisíaco até à prática teatral do ator: “Para nós as emoções de piedade/compaixão e horror manifestam-se como movimentos corporais de sentido contrário. Na primeira emoção a ser representada, o movimento mais óbvio é em direção ao outro; na segunda, o movimento é de fuga, rejeição, auto-proteção. Algumas posições de súplica e horror em representações de vasos gregos comprovam esses movimentos na Antiguidade. Vale conferir o vaso Harvard 1972. 40 que representa Príamo, suplicante, pedindo a devolução do cadáver de Heitor a Aquiles. Na figura, os braços do rei troiano estão estendidos, abertos em direção ao filho morto. Em outra imagem, representada na ânfora de figuras negras do Museu do Louvre, Campana Gallery F 222, temos a morte de Príamo por Neoptólemo. Com uma de suas mãos o rei implora por piedade, com a outra se protege e manifesta seu temor. A figura registra o movimento de anteparo/defesa do velho troiano e a sua súplica de forma claramente antitética.

Voltemos à prática teatral e ao desafio de, no mesmo corpo, expressar essas emoções (compaixão e horror) simultaneamente. O resultado é, indubitavelmente, a dilaceração do corpo que age, porque esses gestos – não os sentimentos nem os conceitos – são conflitantes. Trata-se, efetivamente, de, no teatro ritual, alcançar a experimentação de Dioniso, que, como dissemos, pode dar-se em vários níveis. Tudo isso é próprio do ritual dionisíaco materializado na cena: o conflito que leva ao *sparagmós*.”

No longo êxodo (vv. 1165-1392) que Eurípides nos reservou, Penteu é relacionado a um leão abatido cinco vezes, e a associação entre caça e caçador é também ressaltada. Ágave desce das montanhas portando seu “prêmio” e o exhibe, primeiramente, ao coro de bacantes lídias, como uma venturosa caçada, *μακάριον θήραμα*. Em seguida, refere-se a ele como o jovem filhote de um leão selvagem, *λέοντος ἀγροτέρου* (v. 1174), lembrando-nos que Penteu foi associado, primeiramente, a um filhote de leoa (v. 989). O coro ironicamente refere-se a Penteu como uma bem-sucedida caçada, *εὐτυχῆς ἄγρα* (v. 1184).

Presa em seu delírio, Ágave declara que foi Baco, caçador sábio, *κυναγέτας σοφός*, que as atizou sabiamente, *σοφῶς*, sobre a caça, *θήρα* (v. 1189-90). A ironia trágica está presente na resposta do coro que afirma que o rei, *ἄναξ*, é caçador, *ἀγρεύς* (v. 1192).

Ágave prossegue declarando que até o filho Penteu elogiará esta caça de natureza leonina, *ἄγραν τάνδε λεοντοφυῆ* (v. 1195). Note-se a ironia nessa passagem: a caçadora refere-se a uma caça que possui a natureza de um leão. Penteu o *μαστήρ*, o perseguidor, literalmente aquele que busca, tem a natureza de um leão, ou seja, de caçador, mas é o que foi perseguido, abatido e estraçalhado.

Ágave (v. 1214-15) chama por seu pai Cadmo, a fim de que ele pregue nos triglifos do palácio a “cabeça de leão”, *κράτα λέοντος*, caçada por ela. Cadmo se aproxima da filha e, no diálogo entre os dois, uma cena de psicoterapia²⁰³, o delírio vai se desfazendo: o pai faz perguntas de caráter pessoal, tais como quem foi o seu esposo, e quem é o filho gerado desta união. Todas as respostas são dadas corretamente, mas quando Cadmo indaga de quem é a cabeça que Ágave tem nas mãos, a resposta da filha é agora dúbia: “de um leão, *λέοντος*, como afirmaram as caçadoras” (v. 1278). Nesse

²⁰³ Cf. TAPLIN, 2003, p. 99.

momento, a filha de Cadmo já não é tão incisiva, porque o delírio já se aproxima do fim, o pai pede à filha que olhe mais perto e de repente ocorre o reconhecimento.

Uma última vez, Cadmo indaga se Ágave tem mesmo certeza de que a cabeça não lhe parece semelhante à de um leão (*λέοντι*). Já fora do delírio báquico, a mãe confirma que se trata da cabeça de Penteu. Note-se que por inúmeras vezes a visão das coisas reais (Penteu, a cabeça de Penteu, a vítima do sacrifício) fica distorcida, confundida, misturada. Segundo Taplin, “a cabeça desmembrada resume que o jogo é, em certo sentido, sobre a dualidade de Dioniso. Ele é, como ele mesmo exprimiu em um contexto altamente realçado, ‘um deus autêntico – o mais cruel – o mais doce para a humanidade’ (v. 861)”²⁰⁴. Ágave, ao reconhecer o filho, reconhece também a crueldade do deus (v. 1296). Cruel é também a situação de Cadmo que, com a morte de Penteu, fica sem descendentes e sem esperança de uma velhice segura (vv. 109-12).

As palavras do coro que finalizam a peça são as mesmas que encerram outras peças de Eurípides (*Alceste*, *Medéia*, *Helena* e *Andrômaca*), exceto pelo primeiro verso, que nos remete às metamorfoses de Dioniso: “Muitas são as formas do divino, muitas coisas os deuses realizam inesperadamente, e o que se esperava não foi cumprido, mas o deus acha o caminho para o imprevisto, assim termina o drama” (vv.1388-92).

A imagem do leão na peça é multifacetada como o é o próprio deus, a começar pela escolha da caça, visto que as filhas de Cadmo em delírio poderiam confundir Penteu com animais mais comuns ao universo dos gregos, como uma corça²⁰⁵ ou mesmo um javali. Como assinala Schnapp-Gourbeillon²⁰⁶, os heróis não

²⁰⁴ TAPLIN, 2003, p. 100. “the dismembered head epitomizes what the play is, in one sense, about: the duality of Dionysus. He is, as he himself puts it in a highly stressed context a true-born god, most terrible – most gentle to mankind’ (860-1)”.

²⁰⁵ No prólogo d’*As Eumênides*, a pitonisa invoca vários deuses e afirma que não se esquece de Brômio, desde que o deus teceu a morte de Penteu como se fosse uma lebre (*λαγώς*). A palavra *λαγώς* não ocorre em Eurípides, mas, para afirmar que a escolha do leão como o animal sacrificado é uma inovação

caçam o leão e sim o contrário (para ela, a única exceção é o leão de Neméia). Segundo a autora, as caçadas heróicas, integradas ou não a uma semelhança mítica, são aquelas possíveis e quem ocupa esse lugar é o javali, que personifica a distância máxima entre sociedade e selvageria. Mas a caça das *Bacantes* é uma caça ritual, significa a experimentação do próprio deus: Penteu é dilacerado para que se manifeste o poder de Dioniso. O animal representa, como afirmamos anteriormente, a *coincidentia oppositorum* na peça. Os dois pólos são: o leão que é sacrificado, Penteu, e o leão que é consagrado, Dioniso.

Segal, no capítulo 7 de *Dionysiac poetics and Euripides' Bacchae*, reflete sobre o paralelismo entre a ambigüidade de Dioniso e a cidade de Tebas (o que não exclui a possibilidade de se tratar de qualquer cidade) e a ambigüidade e até mesmo a subversão da tragédia na cidade de Atenas. No capítulo 8, da mesma obra, ele tratará da crise dos símbolos na linguagem, no mito e na tragédia, e afirma que:

As Bacantes é surpreendentemente moderna não só porque convida à leitura de preocupações contemporâneas do quinto século a.C ou preocupações do quinto século a.C. no vigésimo, mas porque Eurípides se confrontou com uma crise da crença e da linguagem, de fato uma crise de toda expressão simbólica, que *mutatis mutandis* se assemelha com à nossa própria. O momento dele é o das conjunturas, quando o acordo válido entre a poesia e o mito passa por cima da filosofia e do pensamento conceitual. No mito de Dioniso em Tebas, ele achou o veículo perfeito para dramatizar esse conflito.²⁰⁷

Neste sentido, o leão, símbolo de excelência e força guerreira, alterna com as imagens de selvageria, imprevisibilidade, incivilidade, desmedida no poder,

do tragediógrafo, necessitaríamos de um estudo mais aprofundado. O interessante é que a lebre, *λαγώς* se caça a pé, *κατὰ πόδας*, (Xenofonte, 1, 6, 40), enquanto o leão é um animal que se caça e se 'abate' à distância, por meio de armas ou de uma rede. Em termos metafóricos, podemos pensar que as bacantes circundam o abeto em que está Penteu e se lançam sobre ele como uma rede mortífera lançada pelo deus.

²⁰⁶ SCHNAPP-GOURBEILLON, 1981, p.141.

²⁰⁷ SEGAL, 1997, p. 272: "The *Bacchae* is strikingly modern not only because it invites reading contemporary concerns into the fifth century B.C. or fifth-century concerns into the twentieth but because Euripides was confronting a crisis of belief and of language, indeed a crisis of all symbolic expression, that *mutatis mutandis* resembles our own. His moment is one of the junctures when the validity accorded to poetry and myth passes over to philosophy and conceptual thought. In the myth of Dionysus at Thebes he found the perfect vehicle for dramatizing that conflict."

irracionalidade, visto que configura caçador e caça, divindade e humanidade, amigo e inimigo.

7 O Héracles *θυμολέων* de Eurípides

Como apontamos na Introdução, no *Héracles*, de Eurípides, encontramos um verso em que estão presentes os dois elementos que compõem o *θυμολέων*, o que nos abriu espaço para uma investigação acerca dessa variação formal utilizada por Eurípides, bem como à sua visualização espetacular. Sabemos que o teatro nos oferece uma integração de códigos diversos (visuais, cinéticos, espaciais e auditivos) que é fundamental à construção do sentido. No caso da tragédia grega, um texto que foi escrito para ser encenado, a re-construção de uma peça é um desafio.

O teatro lida, a todo momento, com o par ausência x presença²⁰⁸. Dada a especificidade dessa manifestação artística, existem vazios textuais que devem ser rigorosamente preenchidos pelo encenador e pelo ator, co-partícipes da construção da obra. Para Ryngaert, “a personagem de teatro é, no texto, um fantasma em busca de encarnação e, na representação, um corpo sempre usurpado, porque a imagem que nos é dada não é a única possível e jamais é completamente satisfatória”²⁰⁹. O autor defende que a identidade de um personagem só pode adquirir sentido levando-se em conta o contexto da peça como uma estrutura fechada.

Acreditamos que a visualidade materializada nos corpos é característica imprescindível à representação teatral. Mesmo diante da afirmação aristotélica de que o espetáculo, *ὄψις*, é o mais desprovido de arte e mais alheio à poética, é necessário considerar que a tragédia nasce para a representação²¹⁰.

²⁰⁸ Veja-se artigo, já citado, de Barbosa, T. V. R. O tempo e o espaço no teatro antigo: a efemeridade e a kathársis. *Phoênix*. Ano XIII. Rio Janeiro: Mauad Editora, 2007. pp. 334-349.

²⁰⁹ Cf. RYNGAERT, 1996, p.141. Veja-se o capítulo V, A personagem.

²¹⁰ Cf. *Poética*, 1450b 16-20. M. S. Silk, por exemplo, vê a afirmativa na perspectiva cronológica e não na perspectiva qualitativa. Cf. The ‘six parts of tragedy’ in Aristotle’s *Poetics*: compositional process and processive chronology. In: *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 40, 1994. pp. 107-115.

Nossas dificuldades frente a qualquer interpretação das peças gregas que nos chegaram lidam sempre com certa limitação no que diz respeito à reconstituição das cenas. Ao contrário do teatro moderno, é praticamente uma unanimidade entre os estudiosos de tragédia que no teatro grego não podemos contar com a *παρεπιγραφή*, a didascália, salvo as que estão inseridas no próprio texto das peças²¹¹. Exceção que se evidencia através das personagens “que informam acerca da entrada de novas figuras em cena ou sua saída, descrevem o seu aspecto e o seu comportamento, permitindo-nos assim vislumbrar os quadros sucessivos que o dramaturgo idealizou”²¹². De modo que, através das falas das personagens, encontramos preciosas pistas para a reconstituição das cenas. A primeira fala de Hércules na peça homônima de Eurípides é um bom exemplo desse tipo de rubrica, o herói aparece pela primeira vez em cena e apresenta descrições físicas e psicológicas dos personagens. Hércules descreve o que vê: os filhos coroados de ornatos fúnebres, a esposa Mégara entre muitos homens e o pai, Anfitrião, em lágrimas (vv. 525-30).

Procuramos seguir essas pistas textuais e observar a escolha lexical que Eurípides faz de determinados termos, visando observar como é construída a identidade da personagem Hércules e o estatuto que ocupa na peça. Que imagem Hércules adquire pelas mãos de Eurípides?

²¹¹ Cf. ROCHA PEREIRA, Léxis e oipsis na tragédia grega, in: *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico*. Aveiro, 2001, p. 9-25. 16-7. Dezotti em seu artigo (Tradução de texto teatral greco-latino: com ou sem didascálias? *Calíope* 15, 2006, Rio. pp.100-111) chama a atenção para o fato de que os termos rubrica e didascália, hoje sinônimos, possuíam outros significados no teatro antigo. Ela apresenta a formulação de Andrieu, J. (*Le dialogue antique*. Les Belles Lettres, 1954, p.89) que denomina rubrica, as listas de nomes de personagens e de papéis colocados entre as cenas, e didascália as anotações (raras) dos antigos gramáticos contendo informações sobre lugar, cenário, detalhes do concurso etc. Acerca das didascálias nas peças dos três tragediógrafos, veja-se o livro de Capone, G. em que o autor apresenta as indicações cênicas em cada peça sob duas categorias: uma, dedicada ao espectador (apresentação dos personagens, indicação da hora, particularidades cênicas não realizáveis materialmente ou de modo sugestivo); outra, dedicada ao ator (lugar de ação, acessórios, gestos, atitudes, estados de ânimo etc.). *L'Arte Scenica degli attori tragici greci*. *Revista Università Di Padova*. Pubblicazioni Della Facoltà Di Lettere E Filosofia, vol. X Padova: CEDAM, 1935 - XIII.

²¹² VÁRZEAS, Marta. Silêncios em *As Traquínias* de Sófocles. *Humanitas*. Porto, vol. XLVI, p.43-62, 1994.

Além da loucura do herói, outros temas secundários se desenvolvem paralelamente, tais como, a questão da paternidade divina X humana e o caráter civilizador das “missões” de Hércules. Analisamos algumas cenas, observando como se dá a vinculação de Hércules com o leão por meio de um comportamento apartado da civilização e em que medida o *thymós* do herói é ressaltado. A pergunta é latente: por quê o epíteto (imagem congelada do herói) não ocorre na peça? Procuramos observar se o epíteto mantém uma relação semântica fiel à idéia expressa – questionada em seu tempo – do valor da alma leonina e se a ausência sonora do termo contrasta com sua realização em ação.

O *Hércules* é uma peça considerada problemática no que concerne à unidade dramática da obra. Alguns estudiosos²¹³ identificam três partes totalmente distintas: a primeira (vv. 1 a 814), em que a família do herói, ameaçada pelo tirano Lico, vê a sorte mudar com a volta de Hércules, que pune com a morte o usurpador do poder em Tebas; a segunda (vv. 815 a 1041), que se centra na cena de loucura e no extermínio da família pelas mãos do herói; e a terceira parte (vv. 1042 a 1428), em que Hércules recupera a sanidade e é auxiliado por Teseu. Para Kitto²¹⁴, a preservação da peça se deve, sem dúvida, à força da cena do enlouquecimento do herói. O autor afirma ainda que não há rigorosamente conexão entre as partes, mas justaposição.

A peça se inicia em tom épico, fazendo referência à ascendência do herói, como ocorre no *Escudo de Hércules*. Anfitrião se apresenta como o que foi gerado por Alceu, filho de Perseu, e como aquele que é conhecido por ter partilhado o leito com Zeus (v. 1-3).

²¹³ Cf. KITTO, H. D. F. A tragédia grega. Coimbra: Armênio Amado, 1990, 2v., p.92-4; BOND, 1999, p. 19-20 (*Hércules*. Tradução, introdução e comentários G. W. Bond. Oxford: Clarendon Press, 1990). Alguns autores consideram apenas duas partes: antes da morte de Licos e depois dela, cf. LESKY, A. Tragédia Grega. Trad. A. Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 161.

²¹⁴ KITTO, 1990, p. 92-3.

Eurípides também explora a faceta do herói civilizador e benfeitor da humanidade: logo no prólogo, Anfitrião afirma que seu filho está ausente e se propôs a pacificar a terra, *ἐξημερώσαι γαῖνα*, para que Euristeu admitisse a volta dele à sua cidade natal (vv. 17-25). Na fala do pai mortal do herói, fica claro o caráter civilizador da missão de Hércules pela escolha do verbo *ἐξ-ημερώω*, que está relacionado tanto à domesticação da terra através de seu cultivo, quanto à pacificação da terra e do mar através da captura e eliminação de seus monstros²¹⁵, sentido explorado por Eurípides não só nesse trecho, mas também nos versos 225-6 (fala de Anfitrião), versos 698-700 (fala do coro) e versos 851-3 (fala de *Lýssa*, deusa da loucura).

Das façanhas de Hércules, Anfitrião nomeia somente a captura de Cérbero (justificativa para a ausência do herói em Tebas) e refere-se a outras façanhas do filho como *ἄλλους ἐξεμόχθησεν πόνους* (v. 22), ‘outros trabalhos realizou com esforço’. Nesse início da peça, o tragediógrafo vincula as façanhas de Hércules a realizações sempre marcadas pela idéia do esforço, da fadiga, visto que o verbo *μοχθέω*, ‘penar’, ‘sofrer’, deriva do substantivo *μόχθος*, uma das palavras que também se relacionam ao trabalho, mas especificamente um trabalho que se traduz sempre em exaustão para o corpo ou para o espírito²¹⁶. No decorrer da peça, reitera-se esse conceito de um herói que passou a existência realizando trabalhos penosos.

No primeiro estásimo, o coro de anciãos canta os feitos de Hércules, nove dos doze trabalhos tradicionalmente conhecidos são apresentados, além de outras façanhas, como a luta com os centauros, a limpeza dos mares e o combate com Kikno. A apresentação de tais feitos obedece a uma ordem variável, se compararmos com a de outras fontes, mas no que diz respeito à primeira grande façanha do herói segue a mesma cronologia já legitimada pela tradição:

²¹⁵Cf. CHANTRAINE, 1977, p. 413.

²¹⁶Cf. CHANTRAINE, 1977, p. 716-17.

πρῶτον μὲν Διὸς ἄλσος
 ἠρήμωσε λείοντος,
 πυρσῶι δ' ἀμφεκαλύφθη
 ξανθὸν κράτ' ἐπινώτισα
 δεινοῦ χάσματι θηρός.

Primeiro, o bosque sagrado de Zeus
 libertou do leão.
 Cobriu o dorso e envolveu a loura
 cabeça com ígnea boca hiante
 da terrível fera. (vv. 359-63)

A caça ao leão funciona como um “filme que deu origem à série” e o uso da pele do leão marca comprovadamente a imagem desse herói, por isso esse trabalho é o primeiro não só dos doze, mas a primeira façanha de que se tem notícia quando recorreremos à sua biografia fragmentada. O leão de Neméia era um monstro, filho de Ortro e Equidna²¹⁷ e irmão da esfinge de Tebas. A invulnerabilidade do animal era tal que só restou ao herói um combate corpo a corpo, visto que nenhuma de suas famosas armas pôde atingi-lo, e é com as próprias mãos que o asfixia. Após matá-lo, esfolou-o e se revestiu com a pele. Assim, a cabeça do leão passou a funcionar como uma espécie de elmo e a pele como uma capa protetora. Hércules ao se revestir de leão, de certo modo, incorpora os atributos do animal, no que diz respeito à força e à invulnerabilidade.

Após a fala do coro, enquanto Mégara se dirige aos filhos em tom de despedida e relembra os planos que o esposo fizera para eles, a pele de leão é referida como um dos artefatos que se tornaram um dos armamentos de Hércules:

σοί μὲν γὰρ Ἄργος ἔνεμ' ὁ κατθανὼν πατήρ,
 Εὐρυσθέως δ' ἔμελλες οἰκήσειν δόμους
 τῆς καλλικάρπου κράτος ἔχων Πελασγίας,

²¹⁷ Equidna era um monstro com tronco de mulher e cauda de serpente, gerou quatro filhos com Tífon, o cão Ortro (que guardava o rebanho de Geriόν), Cérbero, a Hidra de Lerna, a Quimera; e dois com Ortro(seu próprio filho): o leão de Neméia e Fix, a esfinge. Desses seis, quatro se relacionam ao ciclo dos doze trabalhos, o cão Ortro, a Hidra e o leão foram mortos por Hércules e Cérbero foi capturado por este. Cf. Teogonia, 295 e ss; Heródoto, *Histórias* IV, 9-10; Pausânias, VIII, 18,2; *Biblioteca* de Apolodoro II, 1-5 e V, 11. Veja-se também GRIMAL, 1997, p. 208.

στολήν τε θηρὸς ἀμφέβαλλε σῶι κάΡαί
λέοντος, ἦι περ αὐτὸς ἐξωπλίξετο.

Pois a ti teu falecido pai atribuiria Argos,
e estavas para habitar o palácio de Euristeu
e ter poder sobre a frutígera Pelásgia.
Envolvia tua cabeça na pele do ferino
leão, com a qual ele próprio se armava. (vv. 461-6)

Diante da situação desesperadora em que se encontra a família do herói, nota-se que a esposa de Hércules se refere a ele como o falecido, *ὁ κατθανών*, pelo fato de ele se encontrar ausente e, principalmente, por estar no reino de Hades, lugar do qual nenhum mortal costumava voltar. Alguns versos adiante (494), Mégara suplica pela ajuda do esposo, mesmo como uma sombra (*σκία*), ou em forma de sonho (*ὄναρ*). É para um dos filhos que ela se dirige lembrando que, outrora, Hércules envolvia a cabeça do menino com a pele do leão, o que nos possibilita inferir que esse adereço acompanhava o herói mesmo no espaço doméstico.

Quando pensamos no efeito de uma aparição, na representação teatral de um homem do porte de Hércules revestido da pele de leão, tal imagem parece provocar dois movimentos paradoxais, que se aproximam da definição de Vernant²¹⁸ para a máscara da Górgona: por um lado, o horror do que é terrificante, por outro, o risível do grotesco.

Após as lamentações de Mégara, o herói aparece pela primeira vez em cena e é informado por Anfitrião e por sua esposa a respeito das desgraças que caíram sobre seu lar. A volta do filho de Zeus representa o único meio de fugirem à morte pelas mãos do tirano Lico. O retorno de Hércules significa o restabelecimento do equilíbrio no *oikos* e, depois que isso acontece, há uma nova reversão da fortuna, visto que o comportamento selvagem do filho de Zeus já não tem lugar na *pólis*. Como bem salientou Vernant:

²¹⁸ VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Trad Ísis Borges B. da Fonseca. Rio: Bertrand Brasil, 1998, p. 52.

Chega um momento em que a cidade rejeita as atitudes tradicionais da aristocracia tendentes a exaltar o prestígio, a reforçar o poder dos indivíduos e dos *genes*, a elevá-los acima do comum. São assim condenados como descomedimento, como *hybris* – do mesmo modo que o furor guerreiro e a busca no combate de uma glória puramente particular – a ostentação da riqueza, o luxo das vestimentas, a suntuosidade dos funerais, as manifestações excessivas da dor em caso de luto, um comportamento muito ostensivo das mulheres, ou o comportamento demasiado seguro, demasiado audacioso da juventude nobre.²¹⁹

Na tragédia de Eurípides, temos um exemplo claro do quanto este tipo de herói era inadequado à sociedade do século V a.C. Pensemos, por um momento, na situação dos filhos de Hércules que estão, na peça homônima, condenados de uma maneira ou de outra. Primeiramente, sofrem pela perseguição de Lico, que os quer eliminar por uma questão de precaução (vv. 167-9) e, na peça, “a eficácia da atitude de Lico diante de seus inimigos só será rebatida por uma ação impulsionada por uma *bía* maior”. Só um herói poderoso, orgulhoso e destemido poderia enfrentar um tirano e seus soldados. Porém, os filhos de Hércules acabam eliminados pelo próprio progenitor. Assim como acontece a Licos, “da mesma forma, a *bía* de Hércules só será superada por outra ainda maior: a de Hera, trazida ao mundo através de *Lýssa*”²²⁰. A *hýbris* de Lico é punida com a força bruta de Hércules, porém, nessa mesma força bruta (*bia*) do herói reside o instrumento para a própria condenação e a de sua família.

Após a morte do tirano, o coro comemora a volta da boa sorte a casa e se refere à paternidade divina de Hércules, reforçando o estatuto de herói fora do comum, capaz de feitos próprios só a um verdadeiro filho de Zeus:

ὡς πιστόν μοι τὸ παλαιὸν
ἤδη λέχος, ὦ Ζεῦ, σὸν ἐπ’ οὐκ ἐλπίδι φάνθη.
λαμπρὰν δ’ ἔδειξ’ ὁ χρόνος
τὰν Ἡρακλέος ἄλκάν·
ὅς γὰρ ἐξέβας θαλάμων

²¹⁹ VERNANT, 1988, p. 40.

²²⁰ Veja-se BARBOSA R. T.V. *Uma teoria sobre a palavra lógos na Medéia, no Hércules e nas Bacantes*. Tese de doutorado. São Paulo: UNESP, 1997, p.248.

Πλούτωνος δῶμα λιπῶν νέρτερον.

Quão crível é agora, para mim, a antiga união,
ó Zeus, que se revelou tua contra a expectativa!
Esplêndida, mostrou o tempo,
é a força de Hércules:
saíste dos recessos da terra
e deixaste o ínfero palácio de Plutão. (vv. 803-8)

Poucos heróis conseguiram a façanha de adentrar nos domínios de Hades e voltar a ver a luz, como Orfeu, Hércules e Odisseu. Façanha que só adiava e não eximia nenhum desses heróis de descer definitivamente ao Hades.

Curiosamente, o coro não exalta a βία do herói, mas sua ἀλκή. Os dois vocábulos referem-se à força, porém, enquanto a βία refere-se à força bruta, à força que se traduz em um ato de violência, ἀλκή representa uma força que permite a defesa, escolha intrigante do tragediógrafo, visto que, para trazer Cérbero à luz, certamente o herói precisou usar de violência. No prólogo de *Alceste* (v. 1-76)²²¹, por exemplo, Apolo declara profeticamente que Thánatos, mesmo sendo muito cruel, ὄμος, ainda assim terá de ceder ao homem que arrancará a jovem Alceste de suas mãos à força, βία. O deus Apolo afirma que Thánatos será vencido não por meio de artimanhas – como a que ele usou para enganar as Parcas e fazer com que aceitassem outro morto em lugar de Admeto – mas por meio da força, uma força inimaginável para conseguir arrancar um morto que pertence a Thánatos por direito.

O coro do *Hércules* exalta os feitos do herói, mas anuncia repetidamente a transformação que se dará na peça: mudanças de males, *metabolai kakón*, (v. 735); mudanças de fortuna, *metallagai syntychias*, (v. 766), foi-se o novo rei, *anax kainós*, mas o mais antigo, *palaúteros*, domina (769-70). Abre-se assim espaço para o quarto

²²¹ Sabemos que *Alceste* foi apresentada como a quarta peça de uma tetralogia o que, em tese, iria qualificá-la como um drama satírico. Muitos estudiosos se dedicaram a discutir em qual gênero de fato a peça se enquadraria. Segundo Lesky, Eurípides tinha o costume de substituir o drama satírico por uma tragédia de epílogo feliz, para esse autor, não se deve aproveitar dos traços burlescos presentes na peça como estratégia para desconsiderá-la como séria. Cf. LESKY, 2001, p. 199-200.

episódio e para a cena mais marcante da peça, uma *metabolé* espetacular: o enlouquecimento do herói pela intervenção de Hera, Íris e *Lýssa* e as ações que fazem dele um animal pior do que todos, o que extermina a própria prole.

A cena de loucura se inicia com o coro dos anciãos em fuga diante da aparição de Íris, a mensageira, e *Lýssa*, deusa da loucura. No *agón* singular entre as duas deusas, é a própria *Lýssa* quem intercede a favor do herói, afirmando que Hércules não é um homem *ἄσημος*, desconhecido, indistinto, nem entre os homens, nem entre os deuses. Mas Íris é inflexível:

ἐπεὶ δὲ μόχθους διεπέρασ' Εὐρυσθέως,
 Ἴηρα προσάφαι κοινόν αἶμ' αὐτῶι θέλει
 παιδᾶς κατακτείναντι, συνθέλω δ' ἐγώ.
 ἀλλ' εἰ ἄτεγκτον συλλαβοῦσα καρδίαν,
 Νυκτὸς κελαινῆς ἀνυμέναιε παρθένε,
 Μανίας τ' ἐπ' ἀνδρὶ τῶιδε καὶ παιδοκτόνους
 Φρενῶν ταραγμοὺς καὶ ποδῶν σκιρτήματα
 ἔλαυνε κίνει.

Mas agora que transpôs os trabalhos de Euristeu,
 Hera quer atá-lo à derrama de sangue familiar através do assassinio
 dos filhos; o mesmo quero eu.

Mas eia! Retoma teu inflexível coração,
 virgem filha da negra Noite, e sobre este homem,
 a loucura, puericida perturbação de espírito e o saltar de seus pés,
 impele, move.

(v. 830-837, trad. C. R. Franciscato)

É interessante a exortação de Íris para que a deusa da loucura deixe a sensatez de lado e reúna seu inflexível coração (*ἄτεγκτον συλλαβοῦσα καρδίαν*). A cena que se seguirá é justificada em virtude da cólera, *χόλος*, de Hera e de Íris. Ao que parece esta última deseja a punição do filho de Zeus como uma maneira de lembrar aos mortais que nada são perante os deuses, idéia recorrente na tragédia de Eurípides, um

herói que pode ser classificado de *hybristés* em muitos momentos, deve render-se à força dos imortais. Nos versos que se seguem, a sentença é dada por Íris:

(...) φόνιον ἔξει κάλων,
ὥς ἂν πορεύσας δι' Ἀχερούσιον πόρον
τὸν καλλίπαιδα στέφανο αὐθέντι φόνωι
Φγνώι μὲν τὸν Ἥρας οἷός ἐστ' αὐτῶι χόλος,
μάθη δὲ τὸν ἔμόν· ἢ θεοὶ μὲν οὐδαμοῦ,
τὰ θνητὰ δ' ἔσται μεγάλα, μὴ δόντος δίκην.

(...) solta cruenta amarra
Para que, tendo feito cruzar aquerôntica travessia
a coroa de belos filhos, pelo cruor de suas mãos,
saiba de que natureza é a cólera de Hera por ele,
e aprenda a minha. Ou os deuses de nada valerão
e grandes serão os mortais, se não for punido.
(v. 837-42)

A presença de *Lýssa* na cena marca uma oposição entre a força e a fraqueza que, no caso de Hércules, se manifesta em força física e fraqueza moral ou psíquica. Os primeiros sinais da loucura de Hércules aparecem na peça através de descrições físicas que podem ser enumeradas verso a verso, as quatro primeiras são apresentadas pela deusa *Lýssa* como as corridas (*στάδια*) que moverá para o peito (*στέρνου*) de Hércules (v.863); as demais são descritas pelo mensageiro durante o “sacrifício” dos filhos e da esposa de Hércules, assim, o herói:

1ª – v. 867 - agita a cabeça - τινάσσει κρᾶτα

2ª – v. 868 – gira as gorgôneas pupilas -
διαστρόφους γοργωπούς κάρας

3ª – v. 869 – não controla a respiração – ἀμπνοᾶς οὐ σωφρονίξει

4ª – v. 870 – muge terrivelmente – δεινὰ μυκᾶται

5ª – v. 930 – se detém em silêncio – ἔστη σιωπή

6ª – v. 931 – encara os filhos - προσέσχου ἄμμα

7ª – v. 932 – gira os olhos de modo desvairado -
στροφαῖσιν ὀμμάτων

8ª – v. 933 – tem um olhar sanguinário – αἱματώπας

9ª – v. 934 – verte espuma da barba – ἀφρόν γενειάδος

10ª – v. 935 – fala com riso demente - γέλωτι παραπεπληγμένωι

A essas descrições físicas se somam as alucinações. De posse das suas armas, Hércules afirma que irá atrás de Euristeu²²², sobe em um carro imaginário e age como se estivesse manejando as rédeas dos cavalos. Tal cena provoca em dois servos que estavam presentes uma atitude ambígua, pois enquanto observam seu senhor, são tomados por uma sensação que provoca, ao mesmo tempo, o terror, *phóbos*, e o riso, *géllos* (vv. 950-51). A presença do riso pode denotar tanto o excesso de tensão, quanto o patético manifestado pela ação.

Um dado relevante no comportamento do Hércules louco é que a sua loucura começa quando ele estava diante do altar de Zeus purificando as suas mãos depois de assassinar o tirano Lico (vv. 922-29), antes de assassinar a família, que se tornam as vítimas do sacrifício pelas mãos do herói²²³. Hércules desnuda o corpo das vestimentas (v. 959) (*γυμνόν σῶμα πορπαμάτων*). As armas do herói, outrora usadas para livrar a terra de monstros, agora, servem a outro fim. As mortíferas flechas de Hércules atingem o primeiro filho, o herói nu persegue a vítima girando ao redor da coluna, como um leão ao redor da vítima (vv.977-9). O segundo filho se posta diante do pai de ferozes olhos gorgôneos (*ἀγριωπὸν ὄμμα Γοργόνοσ*) como um suplicante: morre com um golpe da clava (vv. 984-94). O terceiro filho e a esposa fogem para dentro do palácio, mas Hércules, como uma fera, cava, *σκάπτει*, derruba as portas e mata, com uma só flecha, Mégara e o filho (vv. 996-1000). Para Bond, os assassinatos são construídos pelo poeta com cuidado, a morte do segundo filho é relatada com um número maior de versos (dez) graças à súplica que Eurípides acrescenta à cena. As

²²² Ao cumprir cada um dos trabalhos, Hércules deveria prestar conta destes a Euristeu, seu primo. A tradição não esconde que Euristeu seria um homem menor e, por isso, tal tarefa era desagradável para o herói.

²²³ Kott afirma que, de certo modo, o ritual no Hércules é repudiado. O fato de a loucura se iniciar nesse momento deveria ser extremamente importante para Eurípides, visto que é aludido pelo mensageiro e também por Anfitrião (v. 1144). Para o autor, o ritual para Eurípides é uma solução simulada da contradição entre o não-humano e o humano, entre o inimigo fora de nós e o inimigo dentro de nós. A volta do herói ao mundo humano no fim da peça demonstra que Hércules deve controlar o seu desespero pela razão. Cf. KOTT, Jan. *The Eating of the Gods*. 1987, p.159.

mortes são descritas em uma ordem que dialoga com um trecho anterior. No segundo episódio (vv. 460-475), Mégara relata os planos de Hércules para os filhos e há uma relação direta entre o armamento do herói e o modo como suas vítimas morrem. Pois ao primeiro filho prometia a cidade de Tebas, enquanto envolvia a cabeça do garoto com a pele de leão, a esse que Hércules, como um leão, perseguiu dando voltas; na mão do segundo, colocava a clava que antes era um brinquedo e agora lhe tira a vida; quanto ao terceiro, prometia a cidade da Ecália que devastara com flechas certeiras e é por estas que ele morre²²⁴.

Hércules, em completa demência, mataria até Anfitrião: só não o faz, graças à interferência de Atena, que o retira do acesso de loucura e o faz adormecer, não com a ajuda de *Hýpnos*, mas lhe atirando uma pedra sobre o peito (*stérnon*). O herói, ao tombar, bate as costas contra a coluna provocando o desabamento de uma parte do teto do palácio (v. 1004-8). O coro de anciãos anuncia: “Vede, abrem-se duplas, as elevadas portas do palácio” (v. 1029-30), referência à *ekkýklēma*²²⁵, e relata que o herói, enquanto estava desacordado, foi amarrado às colunas próximo à esposa e aos filhos mortos.

O quinto episódio traz o desfecho da peça. Hércules acorda e suas primeiras palavras são um reconhecimento simples de que ainda está vivo, ele afirma que está

²²⁴ Cf. BOND, 1999, p.316.

²²⁵ A *ekkýklēma* era uma plataforma baixa sobre rodas que girava e mostrava através das portas abertas cenas interiores que não eram vistas por todo público. Muito se discutiu acerca dessa cena, se Hércules estaria amarrado à coluna no palco ao ar livre ou se estaria oculto por trás das portas. Cf. ARNOTT, 1962, p. 86-7 e BOND, 1999, p. 329-30. Tanto a *ekkýklēma* quanto à *méchané* (uma espécie de guindaste que deu origem ao deus ex-machina), quanto à *skēnē* (uma espécie de tablado com uma fachada em que havia uma porta e um telhado horizontal, de onde poderiam surgir os personagens, em geral, deuses) foram recursos convencionais do teatro, também adotados por Aristófanes que, às vezes, usava os recursos como tempero cômico: “Por Zeus, só pode ser um ignorante, você deu um pontapé na porta, assim tão estupidamente, e fez abortar um pensamento já encontrado...”, fala do discípulo de Sócrates a Estrepsíades. Cf. *As Nuvens*, 135-6.

respirando, vê o céu, a terra e os raios de sol (vv. 1089-90). Kott²²⁶ ressalta que há um certo paralelismo entre esse retorno do herói e o outro, no início da peça. O primeiro regresso é do reino dos mortos, o segundo é o regresso da loucura, por meio da qual assassinou a esposa e os filhos. No primeiro, Hércules alegra-se também por voltar à luz (v. 524) e, de posse dos seus adereços (arco, clava, aljava, pele de leão) resgata os filhos, a esposa e o pai de uma morte iminente. No segundo retorno, o herói se encontra nu, sem armas, atado por cordas a uma coluna arruinada do palácio e se denomina impotente, *ἀ-μηχανῶ* sem recursos (v. 1105).

Depois do assassinato de Mégara e dos filhos, o coro se refere à *átē*, como a lamentável cegueira, *στενακτάν ἄταν*, que causa a ruína. Retomando a definição de Dodds sobre a *átē* trágica, vemos que ela se configura como “um desastre objetivo”, a ruína, consequência de um crime, uma penalidade por algum gesto de *hýbris* cometido pelo herói. A *hýbris* de Hércules se manifesta nos arroubos momentâneos que sofre e que se traduzem em ações demasiadas, ousadas e violentas: quando mata os filhos, por exemplo, o herói pensa estar matando outras crianças: os filhos de Euristeu. De qualquer modo, o tema do filicídio, um crime abominável, condenável no universo humano, próprio do universo animal, marca a obra de Eurípidés²²⁷. De modo que Hércules desconhece limites para impor a sua *bía*, força bruta, seja no que diz respeito a deuses, homens e até crianças²²⁸.

²²⁶ Os dois regressos de Hércules têm significações e estilos dramáticos diferentes e Kott analisa os dois passo a passo. Segundo o autor, a maioria dos eruditos considera a cena do primeiro retorno chata, tediosa e desigual comparada à do segundo retorno, que é vista como uma obra-prima. Cf. KOTT, Jan. *The faces of Heracles*, in: *The Eating of the Gods*. 1987, p.147-51.

²²⁷ Em *Medéia* (vv. 187-9), por exemplo, a ama da princesa da Cólquida refere-se ao olhar que lançava aos servos que tentavam aconselhá-la: como o de uma leoa que acabou de parir (τοκάδος).

²²⁸ Depois que mata o primeiro filho, Hércules grita em triunfo, vangloriando-se, (*ἡγάλαξε κάπεκόμπουσει*); *ἀλαλά* é o grito de triunfo comum na guerra (BOND, 1999, p. 317), n' *As Bacantes*, a palavra se refere ao grito que as mulheres enlouquecidas soltam enquanto despedaçam Penteu (v. 1133). Na Introdução da tradução brasileira do *Hércules*, Franciscato ressalta que a vanglória pela morte de uma criança indefesa demonstra o tipo de herói que Hércules é, “embora sua atitude possa ser amenizada pela loucura que sofre, não deixa de revelar uma natureza bastante violenta”. Cf. Introdução ao *Hércules*, 2003, p.41-2.

De certo modo, a aproximação do herói com o mundo selvagem é possível devido ao caráter demasiado ousado do herói, não só manifesto nas ações, mas também nas ameaças verbais. Quando, por exemplo, Hércules se dá conta da situação ameaçadora em que se encontra a família afirma que, além de derrubar o palácio e dar a cabeça do tirano Lico aos cães, ensanguentará o curso do rio Dirce com o sangue de muitos Cadmeus (vv. 575-63). Nos atos praticados por Hércules, vemos que a fronteira entre a sanidade e a loucura se diluem.

Passo a passo no *Hércules*, notamos que Eurípides ressalta a inadequação da *bía*, força bruta do herói, e, acrescida a ela, uma imagem vinculada ao selvagem. O herói se torna o *apánthropos*, aquele que está à parte, distante (*ἀπό*) do humano. Lembremo-nos de que, no contexto da peça, Hércules está ausente devido à realização de seu último trabalho. É preciso considerar que o herói passou anos entre as idas e vindas, retornando ao seu *oikos* e, logo depois, de volta às feras e monstros. E a captura de Cérbero o leva a um mundo ainda mais estranho ao universo do humano: o reino dos mortos. É como se a tragédia de Eurípides nos lembrasse disso, de que Hércules é *apánthropos*, à medida que se distancia das regras de convívio social, aos poucos, abandona sua condição de ‘civilizado’ e emerge em sua natureza bruta, selvagem, primitiva, em um processo cujo ápice se configura no seu acesso de loucura.

Por causa desta vinculação do herói com o mundo selvagem, Eurípides pôde explorar a metáfora do Hércules-leão. Em *Os Heraclidas*, peça representada entre os anos de 430 e 427 a.C, Euristeu afirma que a sua perseguição aos filhos de Hércules é justificável porque não poderia tolerar “as crias hostis de um leão inimigo” (v. 1006). A analogia com o leão evidencia, no mínimo, o comportamento selvagem do herói. *Os Heraclidas* prepara o cenário, condensa o personagem para o *Hércules*, que foi representada quinze ou vinte anos depois (entre 410 a 415).

É já na última parte da peça, depois do acesso de loucura, que nos deparamos com os dois elementos que compõem o epíteto *θυμολέων*. De Anfitrião, ouvimos:

Ὡς τέκνον, πάρες ἀπ' ὀμμάτων
 ππέπλον, ἀπόδικε, ῥέθος ἀελίωι δείξον.
 βάρως ἀντίπαλον δακρύοις συναμιλλᾶται·
 ἰκετεύομεν ἀμφὶ γενειάδα καὶ
 γόνυ καὶ χεῖρα σαν προπίτνων πολιὸν
 δάκρυον ἐκβαλῶν· ἴω παῖ, κατα-
 σχετε λέοντος ἀγρίου θυμόν, ὧι
 δρόμον ἐπὶ φόνιον ἀνόσιον ἐξάγηι
 κακὰ θέλων κακοῖς συνάψαι, τέκνον.

Oh filho! Afasta dos olhos
 o peplo, repele-o, mostra tua face ao sol.
 Um peso contrário combate o pranto.
 Suplicamos, prostrando-nos diante de tua
 barba, joelhos e mãos, envelhecido
 pranto vertido. Oh filho! Retém
 teu ímpeto de leão feroz, pelo qual
 és arrastado a um cruento ímpio curso,
 males entrelaçando a males, filho.²²⁹

(vv. 1203-13)

Héracles está atado às colunas do palácio, procura esconder o rosto de Teseu para que não contamine o amigo com o seu miasma (v. 1230). Anfitrião procura persuadir o filho a que se desvele. A referência ao peplo é curiosa, visto que o herói ainda está preso às colunas pelo tórax e braços (v. 1095), e o próprio Teseu, no verso 1198, pergunta por que ele oculta a cabeça com o peplo e ordena aos servos que o descubram, *ἐκκάλυπτε* (v. 1202). Se o peplo poderia estar se referindo à pele de leão, não sabemos: o que sabemos é que o herói havia se despido das vestimentas antes de matar a família (v. 959). Mas é mais intrigante ainda o fato de que o *péplos* era uma vestimenta feminina, ou de bárbaros, em oposição ao *khitón*, a túnica que usavam os homens gregos²³⁰. Depois da fala de Anfitrião, Teseu pede a Héracles que mostre o

²²⁹ Vv.1203-13, tradução de C. R. Franciscato modificada.

²³⁰ LORAUX, 1989, p.153-60.

olhar ao amigo (v. 1216), o que nos possibilita inferir que é Anfitrião quem desvela o rosto do filho.

A sua atitude de suplicante em lágrimas (*δάκρυον ἐκβαλών*) é reforçada, como apontou Bond²³¹, por um peso físico. Ao que parece, o pai cai à terra junto de Hércules e o envolve em um abraço triplo (queixo, mão e joelhos) que exige o contato corpóreo.

Seria razoável pensar que a fala de Anfitrião decorre da performance do ânimo leonino de Hércules, de modo que reitera e descreve o comportamento usual do filho. Anfitrião, ao cortar a composição do epíteto, cria uma perífrase e detalha o que na épica é sintético. Acreditamos que, nesse desdobramento, o tragediógrafo coloca em evidência o *thymós* não domesticável do herói. Isso porque, nos versos acima, os dois termos que formam o epíteto aparecem acompanhados do adjetivo *ἄγριος*, que qualifica o herói não somente como o que possui um *thymós* de leão, mas de um leão selvagem, feroz. A admoestação de Anfitrião seria apropriada antes dos atos praticados pelo filho, a advertência ocorre depois dos crimes. Lembremo-nos de que Hércules está imobilizado fisicamente, acaba de eliminar a própria família e seu pai mortal argumenta para que detenha o seu *thymós*, através do qual vão se somando males a males. Note-se que aqui o argumento de Anfitrião responsabiliza o herói pela própria ruína: é o seu *thymós*, mais do que qualquer outra coisa, que atrai os males para a vida desditosa do filho. A fala do pai mortal de Hércules remete-nos à fábula de Esopo *O leão enfurecido e o veado*, em que o leão é temido não só porque está em furor, mas porque, sendo leão, já é, por si só, na *pólis*, intolerável²³². Se nossas considerações

²³¹ BOND, 1999, p. 370-1. O autor afirma que as lágrimas, *δάκρυον*, e o abraço são os recursos que Anfitrião encontrou para combater e persuadir o filho.

²³² O leão enfurecido e o veado (trad. Manuel Azeleza) “Certo leão estava enfurecido. Então um veado, vendo-o do bosque, exclamou: ‘Ai de nós, os infelizes! Realmente, o que nos fará este leão em seu furor, ele que, quando calmo, não nos era tolerável?’ Eis que os homens irascíveis e habituados a praticar o mal

procedem, a exclusão do epíteto e seu desmembramento acompanhado do termo *ἄγριος* contêm uma denúncia de comportamento indesejável, resultante de um *thymós* também indesejável, e uma proposta para o ‘novo homem’, aquele materializado por Teseu na peça.

Diante da situação lastimável e da fatalidade que o alcançou, Hércules ameaça se matar e o diálogo entre ele e Teseu demonstra que o caráter de Hércules é por demais voluntarioso (vv. 1241-47):

- Teseu: Crês que tuas ameaças importam aos numes?²³³
- Hércules: Presunçosos (*αὔθαδες*)²³⁴ são os deuses e para com os deuses, eu.
- Teseu: Detém tua boca, que por vanglória (*μέγα λέγων*) mais não sofras.
- Hércules: Estou repleto de males e já não há lugar para mais.
- Teseu: E farás o quê? Aonde te levará tua animosidade?
'*ποῖ φέρηι θυμούμενος;*'
- Hércules: À morte. Irei para sob a terra de onde vim²³⁵.

Hércules se coloca no mesmo nível que os deuses. É significativo o fato de o herói se referir a uma característica da natureza divina, de modo generalizado: os deuses são *αὔθαδες*, presunçosos, e o herói afirma que também o é para com eles, mas Hércules não é deus! E se para com os deuses ele é presunçoso, o que não é então para com os homens? Teseu alerta o filho de Zeus para que se contenha, para que seus males não se acumulem, porque o herói está falando de “modo orgulhoso”, *μέγα λέγων*.

devem ser completamente evitados, sempre que assumem o poder (*ἀρχήν*) e passam a dominar (*δυναστεύσαντας*).”

²³³ Bond ressalta que a pergunta de Teseu não tem uma ligação direta com o verso anterior: (v. 1241) “Por isso estou preparado para morrer (*κατθανεῖν*)”. O questionamento de Teseu acerca das ameaças aos deuses sugere que faltam dois versos, ou que o verbo *κατθανεῖν* tivesse substituído o verbo *καββαλεῖν*, forma épica de *καταβάλλω*, abater. De qualquer modo, a partir do texto que temos é possível pensarmos que a advertência de Teseu refere-se às imprecções que Hércules faz contra os deuses. Cf. BOND, 1999, p. 378-9; e a nota 240, p. 200, da tradução de C. R. Franciscato, Palas Athena, 2003.

²³⁴ Segundo Chantraine, 1970, p.152, o vocábulo é formado por pelo pronome *αὐτός* + o verbo *ἀνδάνω*, agradar. O *αὔθαδες* é o que se compraz consigo mesmo, daí sentidos como arrogante, presunçoso, insolente, sentido que permanece no grego moderno.

²³⁵ Tradução de Cristina R. Franciscato modificada.

Teseu reforça suas admoestações quando, no verso 1246, indaga: *Aonde te levará tua animosidade?* (πὸι φέρηι θυμούμενος). O ateniense prossegue com uma série de apelos a fim de que Hércules se controle. Note-se que tanto a fala de Anfitrião quanto a de Teseu acontecem após a cena de enlouquecimento, enquanto o herói está amarrado. Vernant (1998, p. 70) afirma que o ‘domínio de si mesmo’ implica em uma certa tensão provocada por duas forças da alma: uma, a *sophrosýne*, uma prudência refletida; outra, o controle do *thymós*. O autor sugere um meio para evitar a loucura: a persuasão do *thymós*, torná-lo disciplinado para que não se rebele e reivindique “uma supremacia que entregaria a alma à desordem”.

“Domesticar” o *thymós* parece uma tarefa difícil para Hércules, principalmente, para um herói que tem um *thymós* de um animal que não é domesticável. O *thymós* de Hércules, na peça, precisa ser acalmado e é representado como aquele que precisa ser calado. Observe-se que os conselhos de Anfitrião não são para um mero controle do *thymós*, mas para o controle de um *thymós* de leão feroz, selvagem. Na *República IX*, 571c-d, a parte selvagem da alma se agita sem pudor, *αἰσχύνη*, e reflexão, *φρονήσις*. O homem dominado por esta parte não hesita em tentar unir-se à sua mãe ou a qualquer homem, deus ou animal, não hesita em cometer assassinatos ou se abster de alimento de espécie alguma²³⁶. Para Frère²³⁷, a fera no homem se mostra mais feroz do que o mais feroz dos animais. Formulação adequada para descrever Hércules.

Se em Homero o epíteto *θυμολέων* parece estar imbuído de uma carga valorativamente positiva das características guerreiras, como a força e a coragem, em

²³⁶ Em *Alceste*, o servo de Admeto refere-se a Hércules como o pior hóspede, *kakíon xénou*, que já recebeu a casa de Feres (v. 749). O herói bebe o vinho sem mistura (o que ressalta o seu comportamento rude); é tomado pelo ardor do vinho, *phlóx oínou*: cinge a cabeça com ramos de mirto emitindo sons discordantes, *ámous ’hulaktón* (v.756-60).

²³⁷ FRÈRE, 1998, p. 104.

Eurípides parece carregar uma dimensão negativa, pautada sempre pelo excesso de força bruta, que pode se traduzir como um perigoso elemento de violência e destruição. Tal leitura é motivada pela mudança de cena: entre o herói e o selvagem lidamos com o contexto da guerra (Homero) e da *pólis* (tragédia), a tragédia insiste mais no caráter ameaçador e destrutivo da força do que na sua excelência. Por isso, em nosso entender, Eurípides omite, independente da circunstância métrica, o uso do epíteto tão precioso para a caracterização do filho de Zeus. O tragediógrafo retém, contém, separa o *θυμολέων* de Hércules como aconselha o próprio Anfitrião. Já nos havia alertado Brandão, em nossa iniciação à língua grega, de que *a ausência de marca também é significativa*²³⁸. No caso de Eurípides, consideramos a estratégia uma delicadeza sofisticada.

Segundo Hirata, o delírio do herói é no mínimo “estranho”, porque “o trágico se desenha nitidamente na oposição entre o selvagem de um lado, e o *oîkos* e a *pólis*, de outro”²³⁹. Diante da ação de Hércules, mesmo em delírio, encerra-se a possibilidade de conciliação tanto no espaço familiar, visto que sua família já não vive, quanto no espaço público, já que a cidade de Tebas não poderia compactuar com tal crime.

A ação de Teseu na peça incorpora a importância da *philía*, amizade, e da *peithó*, persuasão. O rei ateniense afirma que o filho de Anfitrião é o que muito suportou (v. 1250) e é o benfeitor e grande amigo dos mortais (v. 1252), benfeitor do próprio Teseu que se encontrava preso no Hades e foi libertado pelo herói. O tipo de herói que o filho de Zeus representa deve se render a uma nova ordem, abandonar o que o tornava *ékphron*, demente, e tornar-se *sóphron*, são de espírito.

²³⁸ Cf. BRANDÃO et All, *ΕΛΛΗΝΙΚΑ: Introdução ao Grego Antigo*, 2005, p. 47.

²³⁹ HIRATA, *op. cit.*, p.51.

Héracles resolve seguir com Teseu para Atenas, onde seria purificado. O herói compreende que, como todo mortal, deve submeter-se *douleutéon* à sorte *týche* (v. 1357). Com esse desfecho da peça, Eurípides reitera a importância da amizade e da solidariedade entre os homens civilizados, já que existe um abismo entre homens e deuses. A figura de Teseu fará o mesmo papel que Odisseu no *Ájax*, pois ambos representam os ideais políticos do século V em contraposição aos ideais heróicos dos heróis de grandeza excessiva e força bruta.

Podemos inferir que o caráter *hybristés* de Héracles fica evidenciado tanto em Sófocles, quanto em Eurípides. Outro aspecto repetidamente aparente é a sua *bía*, que é sempre aludida como solução para alguns conflitos como ocorre em *Alceste* ou como o prenúncio da sua ruína como acontece em *As Traquínias* e no *Héracles*. Mesmo depois de morto, tal aspecto marca o destino de seus filhos n'*Os Heraclidas*.

Gostaríamos de reiterar o modo como esse caráter excessivo de Héracles foi explorado pelos dois tragediógrafos, de maneira tal que o herói é apresentado sempre como uma personagem estranha ao seu espectador-leitor, mesmo nos casos em que transparece uma certa nobreza, como o resgate de Alceste ou quando se apresenta alguma de suas muitas façanhas. Contudo, a estranheza permanece diante de atitudes que se traduzem em crueldade pura.

N'*As Traquínias*, de Sófocles, o mensageiro Licas refere-se a Héracles como aquele que tudo subjuga, *πάντ' ἀριστεύων χερσίν*, que tudo vence pelas mãos (v. 488), o mesmo Licas que experimentará por essas mãos uma morte horrível, já que, atacado por uma convulsão momentânea causada pela dor do peplo que o consome, Héracles agarra o arauto pelos pés e o atira em um rochedo junto ao mar (v. 778-80), atitude compatível com a de animais de grande porte como o leão. A morte de Licas é uma réplica da morte de Ífito (v. 271-4), motivo pelo qual, na versão de

Sófocles, Hércules se encontra ausente no início da peça²⁴⁰. Enquanto é consumido pela dor, o herói se refere às próprias mãos, ao dorso, ao peito, aos braços como aqueles que outrora exterminaram o leão monstruoso de Neméia, a hidra de Lerna, a besta do Erimanto e a fera invencível, o cão de Hades, bem como o dragão que guardava o jardim das Hespérides (v. 1087-1101) e escuta de Hilo, seu filho (v. 1117), um pedido para que o ouça mesmo estando colérico, mordido no ânimo (*δάκνη θυμῶ δύσσοργος*).

O filho de Zeus, com sua origem dupla, como espelho de uma sociedade que se compraz com a descoberta do uso da ambigüidade para efeitos poéticos com alvo político.

²⁴⁰ Ífito é filho de Êurito, irmão de Íole a mulher que deixará Dejanira insegura, por isso umedece o manto com a “poção mágica” ou o filtro do amor pensando que assim terá a paixão do marido de volta. Na versão de Sófocles, Hércules arrasa a Ecália, cidade de Íole e a toma como escrava. Mas é por causa mesmo do assassinato de Ífito, que foi atirado a um rochedo no mar, que a família está exilada em Tráquis. Para Kitto, a destruição da Ecália marca a *hýbris* de Hércules, que mesmo depois de ter sido castigado (obrigado a servir Ônfale, v. 69-70) retorna à cidade e a destrói. Cf. KITTO, 1990, p.181.

8 O epíteto *θυμολέων* em Aristófanes e o Hércules-Dioniso d'*As Rãs*

O último registro de *θυμολέων* (em nosso recorte) aparece na comédia de Aristófanes. E a mudança de gênero literário trouxe uma novidade que parece ter, no começo das pesquisas desta tese, nos jogado em um mar de incertezas com relação a algumas aparentes e cômodas conexões entre Hércules e os heróis (Aquiles e Odisseu) que foram também denominados como aqueles que têm um *θυμός* de leão. Respeitadas as devidas diferenças no tipo de heroísmo que é incorporado por Aquiles, Odisseu e Hércules, há nos três um aspecto básico, do qual ninguém discorda: fazem parte de um núcleo de excelência heróica, três modelos de um certo supra-sumo do heroísmo.

As Rãs foi apresentada pela primeira vez em Atenas, no ano de 405 a.C., na celebração das Leneias, e Aristófanes obteve o primeiro lugar no concurso. A apresentação ocorreu poucos meses após a morte de Eurípides (406/5) e Sófocles (405), e aproximadamente um ano antes do fim da guerra do Peloponeso e da rendição de Atenas, em uma guerra que durou mais de vinte e cinco anos. Esses dados históricos são importantes na medida em que percebemos que o argumento de Aristófanes para a peça é uma declaração de insatisfação geral com a mudança que se efetuou em Atenas ao longo da sua vida de comediógrafo, visto que à época de sua primeira representação (*Convivas*, 427 a.C.) a guerra já havia se iniciado. Como se não bastasse, *Rãs* é um marco na obra de Aristófanes: a peça tem sido apontada por muitos estudiosos como a última comédia antiga que chegou até nós, visto que *Assembleia de Mulheres* e *Pluto* são posteriores, mas não obedecem à estrutura tradicional da comédia, no que diz

respeito ao tema (não se dedicam de modo predominante à esfera pública, mas à vida privada), e à forma (abolição da parábase)²⁴¹.

As Rãs é geralmente separada em duas partes a partir da parábase. A primeira apresenta Dioniso, disfarçado de Hércules, pedindo ao herói conselhos sobre como chegar ao mundo dos mortos; e uma segunda, já no Hades, em que acontece um confronto entre dois grandes poetas trágicos: Ésquilo e Eurípides. Aristófanes apresenta como argumento da peça, uma viagem de Dioniso ao Hades com o intuito de trazer à luz Eurípides, visto que para o comediógrafo, ao teatro da época, faltava um dramaturgo de valor.

A peça conta com dois coros, um das rãs (que coaxam enquanto Caronte transporta Dioniso) e outro dos Iniciados nos mistérios de Elêusis. A segunda parte da comédia se traduz em um exercício de crítica-literária das peças dos tragediógrafos e em paródia dos métodos empregados por Ésquilo e Eurípides. Por fim, Dioniso resolve trazer de volta não mais Eurípides, mas Ésquilo, visto que, na balança, a poesia de Ésquilo “pesou” mais.

O prólogo começa com o deus Dioniso disfarçado – de forma caricaturesca (v. 39) – de Hércules, acompanhado de seu escravo Xântias, que, montado em um burro, levava a sua bagagem sobre os ombros. A cena agitada nos leva até à casa de Hércules. O objetivo de Dioniso e Xântias para tal visita é indagar o filho de Zeus a respeito do melhor trajeto para se chegar ao Hades. Chegando à casa, a construção do riso se faz pela simulação de uma coragem inexistente por parte de Dioniso para encarar o seu meio irmão. Aqui surge em cena uma hipérbole de cavalo em ação, a

²⁴¹ A parábase era uma suspensão na ação da peça em que o coro sozinho ocupa a cena falando diretamente com o público: “às vezes abandonando sua *persona* dramática para atuar enquanto porta-voz do poeta, elogiando as suas iniciativas e criticando a de seus rivais e desafetos, não só do palco, mas da vida”. Cf. DUARTE, 1996/1997, p. 83; DUARTE, 2000, p. 34-5. ROCHA PEREIRA (1979, p. 26) denomina *Pluto e Assembléia de Mulheres* como Comédia de Transição, por estar, exatamente, entre a Comédia Antiga e a Nova (Menandro). Ainda, segundo a autora, Aristófanes teria composto uma comédia Nova: o *Kokalos*, que se perdeu.

porta é tocada por coices, a violência dionisíaca assusta até o próprio Hércules (v. 38-9), trecho que comentaremos em breve. A expectativa acerca da figura que vai aparecer, aberta a porta, predispõe a platéia para outra série de risos, já iniciada com a aparição de Dioniso-Hércules. Então a porta se abre, surge a imagem do herói que se vê como em um espelho mágico e deformante como se estivesse a se perguntar: *eu sou você?! Você sou eu?!*. Dioniso e Xântias dirigem-se à casa de Hércules e Aristófanes brinca com vários dados da biografia do herói e de sua apregoada *bíia*.

Vejamos como se dá tal processo. Na primeira fala de Hércules, ainda dentro da *skené*, ouvimos sua possante voz a gritar: “Quem está esmurrando a porta? Seja quem for, escolheu-a como se fosse um Centauro”(v. 38-9)²⁴². A disposição de enfrentar o mítico cavalo se frustra diante da visão do deus e do escravo. Dioniso, entretanto, imerso em sua fantasia, afirma que o herói tem medo dele. Simultaneamente, Xântias faz troça: “Por Zeus! Ele receia é que estejas louco (v. 42)”. Outra frase que dá vazão ao riso, afinal, o filho de Zeus e Sêmele, em sua mitobiografia, registra uma proximidade muito grande com a loucura, recorde-se, inclusive, que, segundo Platão, algumas loucuras são benefício dos deuses (*Fedro*, 244-265b).

Mas não é medo que o personagem tem, o Hércules de Aristófanes ri de si mesmo, ri de Dioniso que se disfarça de Hércules, um Hércules caricato que ele mesmo tem dificuldades em assimilar. Nas palavras do próprio personagem, encontramos a exposição do figurino que usa Dioniso travestido: “não, não é possível conter o riso, quando vejo uma pele de leão sobre um vestido de mulher! Que significa isto? Que relação há entre um coturno e uma clava? (v. 45-6)”

²⁴² Tradução de Junito Brandão modificada.

A pergunta é fecunda. É como se o personagem perguntasse: que relação há entre o teatro (porque o coturno é um dos apetrechos do ator) e a guerra? Nossa formulação nos leva a crer que o teatro dionisíaco se constrói como guerra (contra as paixões). Na tragédia, enfrentamos um combate violento com as paixões peculiares ao gênero, sobretudo o *phóbos*. O teatro dionisíaco funde ilusão e combate. A figura de Dioniso-Héracles carrega atributos tradicionais do herói, como a clava e a pele de leão; mas além destes, usa também um atributo do próprio Dioniso, uma peça privativa da vestimenta trágica: o coturno, acrescido de um “disfarce” absurdamente cômico: o *κροκωτός*, uma túnica cor de açafrão, usada pelas mulheres ou pelos efeminados²⁴³. O contraste entre os adereços próprios do universo masculino e, em contrapartida, o do feminino favorece o ridículo e põe em pauta ainda a associação entre coturno e clava, teatro e guerra. Aristófanes explora uma das muitas oposições presentes na figura de Héracles, que já foi apontada por Loraux em *Héraklès - le surmale et le féminin*: o conflito entre o viril e o feminino. Segundo a autora, Héracles, o herói da virilidade, revela uma relação íntima e multiforme com os atributos e condutas que são, em geral, classificados sob a categoria do feminino. Em primeiro lugar, como já foi dito, são as fêmeas que presidem o destino do herói: Hera (que o persegue), Ônfale (rainha da Lídia a quem serve como escravo) e Dejanira (causadora de sua morte). Em segundo lugar, o Héracles feminino se revela também nas ações, como acontece n^{as} *Traquínias*, expressando-se com gritos excessivos, como o faria uma personagem feminina (o próprio herói afirma que chora e brada como uma donzela (v.1071)); em terceiro lugar, segundo a autora, no *Héracles*, de Eurípides, comete um crime próprio do universo da

²⁴³ Cf. Segundo CHANTRAINE (1970, p. 586) o *κροκωτός* era uma vestimenta cor de açafrão usada por mulheres em certas festas dionisíacas. BAILLY (1963, p. 1138) refere-se ao uso não só pelas mulheres, mas pelos efeminados, e, na tradução das *Rãs* de Junito Brandão, o tradutor refere-se a amarelo e não açafrão e ainda complementa: “cor que não se recomendava às pessoas de bem, na Grécia antiga. Normalmente eram as prostitutas que se vestiam de amarelo”. (1986, p. 89). Veja-se também artigo de M. C. C. Dezotti. Uma veste codificada: o *krokotós* em Aristófanes. in: L. Fachin; M. C. C. Dezotti (org.) *Teatro em Debate* 01. Araraquara: FCL, 2002, v. 1, p. 179-200.

fêmea e não do macho²⁴⁴. A esses exemplos, podemos acrescentar mais um, a fala de Teseu no *Héacles* diante do excesso de lamentações do herói: “se alguém te vir afeminado (*θηῆλυν*) não aprovará” (v. 1412).

Mas existe pelo menos uma ocasião em que Héacles travestiu-se de mulher: quando, devido ao assassinato de Ífito, é obrigado a servir Ônfale durante um ano como escravo. A história da servidão é comum, a primeira referência é de Sófocles (*As Traquírias*, v. 246-57), posteriormente, essa história figurou nos escritos de Apolodoro, Diodoro Sículo, Luciano, Ovídio e Plutarco, entre outros. É na versão de Plutarco (*Questões Gregas*, 45) que o herói aparece vestido com uma longa túnica lídia, enquanto Ônfale se cobria com a pele de leão e brandia a clava com a mão. De acordo com Loraux²⁴⁵, o tema da homossexualidade do herói não é comum à tradição, mas a imagem de um herói afeminado foi longamente explorada pelos romanos. Podemos, no entanto, citar pelo menos um exemplo em que Héacles foi representado como uma fêmea ensandecida por amor. N’*As Argonáuticas* II, de Apolônio de Rodes, o herói abandona a expedição por uma busca obsessiva pelo seu escudeiro Hilas, que fora raptado pelas ninfas. Apesar de Apolônio não se referir textualmente à relação íntima entre o herói e o jovem, Teócrito (*Idílio* XIII, 5-7), por sua vez, afirma que o filho de Anfitrão amava, *έρato*, o gracioso Hilas²⁴⁶.

De volta às *Rãs* de Aristófanes, Dioniso pede ao herói que lhe indique os hospedeiros, *ξένους*, que o serviram quando foi buscar Cérbero, o cão de Hades, já que ele, o deus, estava disposto a empreender a mesma viagem (vv. 109-111). E Dioniso afirma que é por isso que se apresenta como ele, ou mais precisamente: *κατὰ σῆν*

²⁴⁴ LORAUX, 1989, p. 153-60. Penteu também se traveste com o *péplos* orientado por Dioniso n’*As Bacantes*, v. 833, mas lá ele se traveste de mulher propositalmente para enganar as ménades.

²⁴⁵ *Ibidem*, p.157.

²⁴⁶ Segundo DOVER (1994, p. 273) não é possível precisar a existência de uma relação erótica entre Héacles e Hilas antes de Teócrito, para maiores referências ao episódio, veja-se também a dissertação de mestrado de VIEIRA, 2006, p.108-111; e o artigo de SACONI, 1992, p.77-81.

μίμησιν, conforme a sua representação. STANFORD (1963, p. 81) afirma que a expressão *κατὰ σὴν μίμησιν*, deve ser entendida como personificação (impersonating) e não uma mera imitação (copying), já que ele vê na construção do optativo *εἰ δεοίμην*, ‘se eu necessitar’ (v. 110), uma justificativa para que Dioniso usufrua do pacto de hospitalidade estabelecido entre Hércules e seus antigos hospedeiros. É claro que o espectador da comédia identificava facilmente a pele de leão e a clava como atributos de Hércules, e a expressão *κατὰ σὴν μίμησιν*, por si só, já justificaria a associação, mas além desses adereços, não podemos ignorar que a composição do figurino do personagem contrasta com a peça feminina (vestido) que porta Dioniso. De qualquer modo, o diálogo entre Dioniso e Hércules (*Rãs*, vv. 43-165) explora não só o tema da feminilidade, mas brinca também com o tema do glutão, quando, no verso 106 das *Rãs*, pede a Hércules: “– Δειπνεῖν με δίδασκε – Ensina-me a comer.” Uma referência, talvez, espelhada na célebre cena da glotonice do herói em *Alceste*.

As alternativas apresentadas por Hércules para se chegar ao Hades são: enforcar-se, tomar cicuta ou lançar-se do cimo da torre do Cerâmico. Dioniso, acovardado em extremo diante da morte, se recusa a quaisquer das alternativas e afirma que fará o mesmo caminho que o herói fizera outrora. Hércules refere-se à travessia do rio Aqueronte e avisa que Caronte, o barqueiro, exigia dois óbolos para a travessia. Despede-se de Dioniso com um salve irmão, *χαίρε ὠδελφέ*, que deve ser entendido aqui de forma literal, visto que tanto Dioniso quanto Hércules são filhos de Zeus, e nos relatos acerca deles encontramos muitos pontos de contato: ambos são filhos de Zeus com mortais, ambos foram perseguidos por Hera, ambos estão relacionados à loucura.

Aristófanes mistura essas duas identidades para compor um personagem, como nesta cena, em que Dioniso e o escravo se encontram em um vale de monstros

terríveis a caminho do Hades. Assustado, o escravo vê a Empusa²⁴⁷ e clama por ajuda, primeiro, ao personagem que incorpora Dioniso:

Xântias – “ἀπολούμεθ’, ὦναξ’, Ἡράκλεις.

– Estamos perdidos, ó Senhor Hércules!”

Dioniso – οὐ μὴ καλεῖς μ’, ὠνθρωφ’, ἴκετεύω, μηδὲ κατερεῖς τοῦνομα.

– Por favor, homem, não me chames, peço-te, nem pronuncies meu nome.

Xântias – Διόνυσε τοίνυν.

– Direi então... ó Dioniso!

Dioniso – τοῦτ’ ἐθ’ ἦττον θάτερου.

– Este, menos que o outro.

Rãs, v. 298-301

Dioniso recusa não só a primeira invocação, como a segunda, e no que diz respeito à invocação de si mesmo, nega de modo mais veemente. O Dioniso-Hércules é tão medroso que é preciso que o escravo jure que a Empusa já se foi, para que continuem o caminho. Concordamos com Aristóteles no fato de que a comédia representa ‘os homens piores do que são’. Outro motivo que acirra o riso na cena é a troca de papéis entre o deus e seu escravo, ou seja, um deus disfarçado de Hércules e um escravo disfarçado de escravo. Exaltado quando na pele de um deus e humilhado quando na pele de um escravo, o herói matador do leão de Neméia serve para “mil e uma utilidades”. Seu passado garante uma herança que oscila entre os seus feitos gloriosos e seus atos bizarros e grosseiros.

Nos versos subseqüentes, os dois aventureiros se encontram com Éaco, um dos juízes do Hades, que ameaça “Hércules” por outrora ter roubado Cérbero, quando ele era o guardião do cão. Dioniso, novamente atemorizado, troca de vestimenta com Xântias: do Hércules-deus passamos ao Hércules-escravo (v. 497-9). Aristófanes diverte-nos com a identidade da personagem, conforme a pele de leão e a clava,

²⁴⁷ Segundo Grimal (1997, p. 134.), a Empusa era um monstro do séqüito da deusa Hécate, que tinha pé de bronze e se alimentava de carne humana. Muitas vezes, se metamorfoseava na figura de uma linda mulher para atrair suas vítimas.

iconografia distintiva do filho de Alcmena, trocam de portador. Quando Dioniso quer de volta a pele de leão e a clava (v. 530-32) interroga Xântias: “Não tens, por certo, a idéia insensata e ridícula de pensar que, sendo mortal e escravo, és filho de Alcmena?”

A pergunta ironiza, sobretudo, a situação de Hércules, já que o herói é mortal e escravo (visto que o auditório já conhecia bem a história da morte do herói e da servidão à rainha Ônfale), mas a maior ironia talvez esteja no fato de que se a paternidade do herói já foi questionada, a sua maternidade até então não. Depois de mais uma troca de Dioniso-Hércules para Xântias-Hércules (v. 589), segue-se a parábase²⁴⁸ (vv. 674-705) e a segunda parte da peça em que se defrontam Ésquilo e Eurípidas mediados por Dioniso.

São muitas as contendas discursivas dos dois tragediógrafos e as acusações variadas. Eurípidas, por exemplo, acusa Ésquilo de criar ‘caracteres ferozes’, *ἀγριοποιόν*. Ésquilo retruca dizendo que Eurípidas é ‘criador de mendigos’ e ‘remendador de trapos’, *πτωχοποιεὶ καὶ ῥακιοσυρραπτάδη* (v. 837; 842).

É nesse contexto que registramos a última ocorrência do epíteto *θυμολέων*. Aristófanes propõe uma questão chave pela boca de Ésquilo: *em que aspecto se deve admirar um poeta?* (v. 1008). Os dois tragediógrafos concordam que é o poeta que deve procurar tornar os cidadãos melhores por meio das suas advertências (v. 1009-10).

Ésquilo se refere aos muitos poetas que, desde a Antigüidade, sabiam quais assuntos abordar na poesia, afirma que se inspirou em Homero para criar seus personagens e que um poeta deve observar a importância de se ensinar coisas úteis. Por isso, deixou a Eurípidas um legado: homens valentes, de elevada estatura e *ânicos*

²⁴⁸ Para uma análise precisa da parábase veja-se DUARTE, 2000, p. 203-17. A autora afirma que, graças a essa parte, muitos críticos céticos passaram a ver no poeta cômico um exemplo de conselheiro político.

(*thymoús*) *revestidos de sete peles de boi* (v. 1014-17)²⁴⁹, enquanto Eurípides explorou demasiadamente o *páthos* feminino. Ouçamos o velho tragediógrafo:

ἄλλ' ἄλλους τοι πολλοὺς ἀγαθοὺς, ὧς ἦν καὶ Λα-
μαχος ἥρωας·
ὄθεν ἡμῆ φρῆν ἀπομαξαμένη πολλὰς ἀρετάς
ἔποίησεν,
Πατρόκλων, Τεύκρων θυμολέοντων, ἴν' ἐπαίποιμι'
ἄνδρα πολίτην
Ἄντεκτείνειν αὐτὸν τούτοις, ὁπότεν σάλπιγγος
ἀκούσῃ.
Ἄλλ' οὐ μὰ Δι' οὐ Φαίδρας ἐποίουν πόρνας οὐδὲ
Σθενεβοίας,
οὐδ' οἶδ' οὐδεὶς ἦντιν' ἐρώσσαι πῶ ποτ' ἐποίησα
γυναῖκα.

Mas muitos outros bravos, dentre os quais o herói
Lâmaco.
Inspirando-se nele (Homero), meu espírito engendrou as numerosas
virtudes,
dos Pátroclos e Teucros, de ânimos de leão, para que todos
os cidadãos
rivalizem com eles, ao primeiro clangor
das trombetas.
Jamais, por Zeus, coloquei em cena Fedras prostituídas,
nem estenebéias,
e não sei se alguma vez engendrei mulher alguma
enamorada²⁵⁰.

Lâmaco é lembrado como exemplo daqueles que souberam aproveitar os ensinamentos do divino Homero a respeito de estratégias, virtudes e armamentos bélicos (v. 1034-6). Na época da representação de *Rãs*, o general ateniense é elogiado, é chamado de herói, ἥρωας. No entanto, em *Acarnenses*, ele é duramente criticado por Aristófanes²⁵¹. Ésquilo afirma que Lâmaco aprendeu as lições de Homero e ele, por sua vez, também se inspirou em Homero para deixar seus ensinamentos.

O epíteto aparece no genitivo plural e, por isso mesmo, se refere de modo genérico a todos os guerreiros helênicos, representados por Pátroclo (que lutou de

²⁴⁹ Referência clara a Ajax Telamônio.

²⁵⁰ Versos 1039-44, tradução de Junito Brandão modificada.

²⁵¹ Na edição comentada de STANFORD (1963, p. 164), o tradutor critica Aristófanes por ter zombado de Lâmaco enquanto estava vivo e de tratá-lo com respeito depois de sua morte. Lâmaco morre comandando o exército numa expedição à Sicília. Veja-se também MERRY, 1952, p. 55.

modo insaciável até ser morto por Heitor) e Teucro (considerado um dos melhores arqueiros do exército grego na *Ilíada*).

Ésquilo se defende afirmando que suas peças sempre procuraram cultivar no público o gosto pelo exercício da guerra, ao contrário de Eurípides, que escolheu temáticas duvidosas, como retratar personagens femininas dominadas por amores mórbidos. O velho tragediógrafo aponta as virtudes, *aretás*, dos que tem o *thymós* de leão, Pátroclos e Teucros, como um modelo em que todo cidadão, *ándra polítén*, deva se espelhar e, quem sabe, possa se comparar, *antekteínein*.

Para o público da época e, principalmente, para o momento da conturbada Atenas, Aristófanes coloca em foco não mais aquele modelo de heroísmo personificado pelo excesso de cólera e de *bía* presente em Aquiles, ou pela astúcia, *métis*, presente em Odisseu: serve-se de heróis corajosos, mas não tão excepcionais a ponto de se excederem como modelo.

Dioniso não consegue julgar os poetas baseado apenas em critérios estéticos, mas escolhe motivado por critérios políticos, visto que o deus afirma que voltará com ele à luz aquele que der um conselho proveitoso, *khreston*, à cidade, *pólis* (v. 1421). Duarte²⁵² vê na escolha de Dioniso uma relação direta com o discurso do coro na parábase. E a primeira pergunta de Dioniso é o que pensam a respeito de Alcibiades: Eurípides critica abertamente o general ateniense (vv. 327-29), Ésquilo, por sua vez, utiliza uma metáfora leonina (empregada para Helena, em *Agamêmnon*) para aconselhar: “[Não se deve alimentar na cidade um filhote de leão.] Mais que tudo, não alimentar um leão na cidade, mas se um estiver criado, adaptar-se aos seus modos”²⁵³.

²⁵² DUARTE, 2000, p. 214.

²⁵³ [Οὐ χρὴ λέοντος σκύμνον ἐν πόλει τρέφειν] Μάλιστα μὲν λέοντα μὴ ‘ν πόλει τρέφειν’ ἦν δ’ ἐκτραφῆ τις, τοῖς τρόποις ὑπηρετεῖν. Tradução de Adriane Duarte (2000, p.215).

Ora, se voltarmos ao prólogo e religarmos a trama, veremos que o mesmo Hércules que matou o leão de Neméia, matou também, em certo sentido, Dioniso, quando o deus abre mão de si mesmo e se reveste de Hércules. Aristófanes fabrica um Dioniso que, na sua essência, foi destruído quando se assumiu na pele de Hércules. Dioniso assim revestido é covarde, efeminado, voraz, inconstante (v. 296, v. 46, v. 606-8, v. 586-8). De modo que há que se voltar às origens e resgatar Ésquilo, o representante de Dioniso-leão, autêntico e feroz (v.836). O Dioniso-trágico que vemos n'*As Rãs* não é aquele desejável para a *pólis*. Podemos conter o riso? Aristófanes matou o leão trágico? A solução do dramaturgo é abrir a expectativa a um futuro incerto. O desfecho da peça dá a vitória a Ésquilo, que parte na companhia de Dioniso a fim de que, através de sua poesia, salve a cidade, *pólis*, e eduque os inúmeros néscios, *anoétous* (vv. 1500-1). O declínio e a salvação da cidade são também o declínio e a salvação da tragédia. Aristófanes, com *Rãs*, apresenta a última tentativa de resgate da própria tragédia.

9 Considerações finais

Como é natural, muitas questões novas surgiram desde o início da pesquisa. Algumas vieram como uma luz para iluminar velhas dúvidas, outras fizeram o caminho contrário: trazendo dúvidas às supostas certezas. Julgamos necessário, no entanto, apresentar, por fim, algumas considerações resultantes de nossa investigação *acerca de Hércules, ânimo de leão, Περί Ἡρακλέους θυμολέοντος*.

A primeira diz respeito a particularidades de Hércules em relação a outros heróis. A começar pela apresentação figurada do herói. A pele de leão, seu adereço permanente, símbolo de sua invulnerabilidade e simultaneamente de sua bestialidade, é caso único na representação iconográfica e literária. Além de Hércules, podemos apontar Páris e Jasão, heróis que foram retratados portando a pele de uma pantera. Porém, como assinalou Schanapp-Gourbeillon, a pele da pantera é mais facilmente associada à sensualidade do que à força. No caso de Hércules, a pele parece lembrarnos sempre de que ele porta a força bruta, a *bía*, de modo permanente. Além do mais, podemos dizer que quase não existem representações de Hércules sem a pele (ou pelo menos não chegaram até nós número significativo). Vale realçar ainda que, para Hércules, o fato de se apossar da pele de leão significa, na verdade, superá-lo em força, selvageria, ferocidade e cruzeza. Esse é um dado interessante que nos remete ao epíteto em questão.

O *thymoléōn* aplicado aos heróis homéricos e, particularmente, a Hércules nos diz que há um jogo na atribuição de um *ânimo* animal para a explicitação de uma excelência humana. Pensando no leão, sabemos que a sua imagem (as alusões ao animal) aparece na epopéia como reflexo da coragem, da força, do ardor guerreiro no combate. Poderíamos dizer que se espera de um homem-leão uma atitude que o

aproxima da manifestação de uma certa crueldade necessária e oportuna diante de seus inimigos.

Parece claro que o epíteto *thymoléōn* serve para caracterizar o herói no aspecto mais feroz de um caráter esperado para um ideal guerreiro, que se torna manifestado nas ações. Em certa medida, o Hércules *thymoléōn* prima por uma valorização desses aspectos evidenciados pelo animal, como a força, a impetuosidade, o ‘des-temor’.

Em Homero, sobretudo, a alusão a Hércules *thymoléōn* nos dois poemas, pode até servir, como já foi dito, como um supra-modelo de heroísmo. Já que o contexto da guerra de Tróia privilegia a caracterização de um herói que vence pela força, que se sobrepõe a homens e deuses. Nesse contexto, o modelo que é *supra*, que vai além, serve ao fim nobre de estimular os heróis ao combate de modo vigoroso, ousado e, por que não dizer, feroz.

O *Hino a Hércules*, por sua vez, ressalta as coisas insensatas que o herói fez e suportou enquanto predicado como um *thymoléōn*. O hino evidencia que a Hércules *thymoléōn* é permitido a *atasthalía*, a presunção. Contudo, o herói que realizou muitas façanhas sob o signo do leão é chamado de *mega áristos*, o mais nobre entre os mortais; e, para conciliar as coisas presunçosas que fez e as que suportou, o poeta opta pela divinização. De certo modo, uma solução para o conflito entre as ações desmedidas do herói e o excesso de adversidades pelo qual passou.

Se Hércules *thymoléōn* aparece na épica para evidenciar a força, o ânio do animal selvagem, e pode ser tomado como um paradigma da excelência guerreira, na tragédia, a mesma força desmesurada, antes admirada, é inadequada. Aliás, qualquer excesso é, por si só, na tragédia, questionável e, quase sempre, condenável.

O *thymoléōn* deixa de ser símbolo de excelência, precisa ser contido. A mudança na consideração do *ânimo* de leão do cenário épico para o trágico é

conseqüência também da mudança cultural que assiste o século V a.C. O novo cenário traz novidade até no que diz respeito à vinculação do leão ao deus Dioniso.

Hércules, o herói solitário que tem uma vida voltada para a realização de trabalhos que beneficiam a sociedade humana, não encontra lugar na mesma. Lembremo-nos de que as tragédias, em que o herói é personagem, se iniciam com a sua ausência, um herói que está sempre “em trânsito” perseguindo feras ou adentrando-se em um mundo desconhecido e indesejável para os homens, como o Hades.

Como ressaltou Segal, “a tragédia joga com infinitas variações acerca da diferença entre o ser e o parecer”, explorando os contrastes possíveis entre o herói de outrora e o homem da *pólis*. Nessa relação ambígua do herói com a sociedade, a crueldade e a selvageria manifestada nas ações de um Hércules do ‘passado’ causa ao espectador uma estranheza que o obriga a refletir sobre a impossibilidade da *phronēsis*, ‘prudência’, diante da força descontrolada. Eurípides não usa o epíteto, mas escolhe apresentar os dois elementos separados e acrescenta um adjetivo que é quase uma redundância do aspecto semântico que o vocábulo leão suscita: ‘detém teu *ânimo de leão selvagem*’. A advertência acontece depois eu todos os limites foram ultrapassados por Hércules. A estratégia de Eurípides serve para nos lembrar de que Hércules *thymoléōn* não é domesticável, logo, não pode habitar a *pólis*.

A comédia de Aristófanes, por sua vez, explora o herói e o deus Dioniso como lados opostos de uma mesma moeda, o verso e o reverso. Dioniso que entra em cena com um enorme *póthos* (desejo) de rever Eurípides, este deus que se veste de *krokotós* e, paradoxalmente, leva a clava e a marca selvagem da pele do leão; este deus, assim ridicularizado espelha-se em um herói ultrapassado no que diz respeito ao seu modo de agir. Sua figura se materializa de forma tão fora dos padrões que causa espanto e riso naquele com quem o deus da tragédia almeja parecer. De modo que, ambos, deus e herói tornam-se esquisitos, extravagantes, excêntricos. A crítica aos

antigos heróis também é a crítica ao patrono da tragédia e, por extensão, à própria tragédia. No transcorrer da peça, veremos o deus oscilar em sua identidade tomada do meio irmão: ‘ser ou não ser Hércules?’. Aristófanes fabrica um Dioniso que, na essência, foi destruído quando se assumiu na pele de Hércules.

O filho de Zeus é, como afirmamos anteriormente, *apánthropos*, está distante, apartado do humano. Ocupa um lugar intermediário entre homens e deuses. Ao mesmo tempo, ele, portador da pele, símbolo da força extraordinária e invulnerabilidade, porta também o *thymós* de leão, símbolo de um ânimo selvagem que se manifesta nas suas ações para o melhor (como livrar a terra de monstros), e para o pior (como assassinar os próprios filhos ou aremessar bruscamente seu hóspede Ífito nos rochedos). Nessa oscilação entre homem e besta fera, entre homem e divindade, entre benfeitor e malfeitor, Hércules *thymoléōn*, o maior herói entre os gregos, ocupa um *entre-lugar*, lembrando-nos de que, entre o homem e o leão, a crueldade e a clemência, a fúria e o domínio de si mesmo há limites frágeis.

Referências Bibliográficas

a) Edições e traduções de textos antigos

APOLODORO. *Biblioteca*. Tradução e notas M. R. de Sepúlveda. Madrid: Gredos, 1985.

ARISTÓFANES. *As Vespas, As aves, As Rãs*. Trad. Introd. e notas M. da G. Kury. Rio: Jorge Zahar Ed., 2000

_____. *Les Thesmophories, Les Grenouilles*. Trad, Hilaire V. Daele. Paris: Les Belles Lettres, 1954.

ARISTÓTELES. *Poétique*. Trad. J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 1932.

_____. *O homem de gênio e a melancolia*. O Problema XXX, 1. Tradução do grego, apresentação e notas Jackie Pigeaud; trad.A.Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

_____. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

_____. *Retórica*. Introdução, trad. e notas A. Bernabé. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

_____. *Poetics*. LONGINUS. *On the Sublime*. DEMETRIUS. *On Style*. Harvard University Press, 2005.

ESOPO. *As fábulas de Esopo*. Texto bilíngüe, Introdução, tradução e notas de Manuel Aveleza. Rio de Janeiro: Thex Editora, 2002, 2ed.

EURIPIDES *Alcestis*. Introdução e comentário: A.M. Dale. Oxford: Clarendon Press, 1954.

_____. *Alceste*. Introdução, tradução e notas de M. de O. Pulquério.

_____. *Alcestis*. Edição, tradução e comentário de D. J. Conacher. Aris & Philips, 1993.

_____. *Bacas*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. *As Bacantes*. Trad. Maria Helena Rocha Pereira. Rio: Edições 70.

_____ *Euripide: tragédies complètes*. Marie Delcourt-Curvers. Paris: Gallimard, 1991.

_____ *Heracles*. Tradução, introdução e comentários G.W. Bond. Oxford: Clarendon Press, 1990.

_____ *Héracles*. Introdução, tradução e notas de Cristina Rodrigues Franciscato. São Paulo: Palas Atena, 2003.

_____ *Os Heráclidas*. Introdução, tradução e notas C. R. Cravo da Silva. Lisboa: Edições 70, 2000.

HERÓDOTO. *História*. Trad. M. da G. Kury. 2. ed. Brasília: UnB, 1988.

HESÍODO. *Obras y fragmentos – Teogonia – Trabajos y Dias – Escudo – Fragmentos – Certamen*. Intr. Trad. e notas A. P. Jiménez e A.M. Díez. Madrid: Gredos, 1978.

_____ *Hesiod, Homeric Hymns, Epic Cycle, Homérica*. Trad. H.G. Evelyn-White, Harvard University Press, 1995, LCL 57.

_____ *Le Bouclier*. Texte, établi et traduit Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1944.

_____ *Lo scudo di Eracle*. Intr. de Giulio Guidorissi. Trad. Silvia Romani. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1997.

_____ *Os Trabalhos e Os Dias*. Trad. Introd. e comentários Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____ *Teogonia*. São Paulo: Iluminuras, 1995. Tradução e estudo de Jaa Torrano, 3ªed.

HOMERO. *The Iliad*. Trad. A.T. Murray. 2 ed. Londres: Harvard University Press, 1988. v.2.

_____ *The Odyssey*. Trad. A.T. Murray. 2. ed. Londres: Harvard University Press, 1995. v.2.

_____ *Odisséia*. Trad. C. A. Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--]

_____ *The Homeric Hymns and Homerica*. Translation by Hugh G. Evelyn-White, M. A. London: Harvard University Press, 1982.

_____ *Hino Homérico a Hermes*. Tradução, introdução e comentários de Ordep Serra. São Paulo: Odysseus, 2006.

_____*O hino homérico a Apolo.* Tradução, introdução e comentários L. A. Machado Cabral. Cotia, SP: Ateliê Editorial, Campinas: UNICAMP, 2004.

LUCIANO. *Os Diálogos dos Mortos.* Trad. M^a C. C. Dezotti. Introdução: J. L. Brandão. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____*Oeuvres complètes.* Traduction et notes par E. Chambry. Paris: Garnier, [s.d]

PLATÃO. *A República.* Tradução e notas: M. H. da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, 3 ed.

_____*The Collected Dialogues of Plato.* Trad. F. M. Cornford *et al.* New Jersey: Princeton University Press, 1989.

PÍNDARO. *Nemeas.* Introdução, trad. e notas R. Bonifaz Nuno. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos 48, 2002.

SOPHOCLES. *Sophoclis Fabulae.* H. Lloyd-Jones et N. G. Wilson (ed.) Oxford: Oxford University Press, 1990.

_____*Três tragédias gregas: Antígona, Prometeu Prisioneiro, Ajax, de Sófocles.* Trad. Almeida G. de; Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 1997. p 182.

_____*Les Trachiniennes.* Text établi Alphonse Dain, trad. Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1967.

_____*As Traquírias.* Introdução, trad. e notas Maria do Céu Zambujo Fialho. Brasília: UnB, 1996.

_____*Filoctetes.* Tradução de J. R. Ferreira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Junta Nacional de Investigação Científica Tecnológica. 1997, 3 ed.

Thesaurus Linguae Graecae. Packard Humanities Institute and others. Diogenes (versão 2.2.0) 1999-2005. P.J.Heslin.

Dicionários, léxicos e gramáticas

BAILLY, A. *Dictionnaire Grec-Français.* Paris: Hachette, 1950.

BENVENISTE, E. *Noms d'agent et noms d'action en Indo-Européen,* 1948.

_____*O vocabulário das Instituições Indo-européias.* Trad. D. Bottmann. Campinas: UNICAMP, 1995.2v

BRANDÃO *et All.* *ΕΛΛΗΝΙΚΑ*: Introdução ao Grego Antigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Éditions Klincksieck, 1968 (I), 1970 (II), 1974 (III), 1979/1980 (IV), 4 v.

CUNLIFFE. *A lexicon of the homeric dialect*. Oklahoma U.P., 1963.

FERREIRA, A. B. de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FRANÇA, J. L. Manual de normalização de publicações técnico-científicas. Belo Horizonte: UFMG, 2004, 7 ed.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

HOUAISS, A. *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*. Versão 1.0, dez. 2001.

LEFKOWITZ, M. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zurique/Munique: Artemis Verlag, 1988. v. IV, 1 e 2.

LIDEL, H. G.; SCOTT, R.; JONES, H. S. *Greek-English Lexicon*. 9 ed. With a revised supplement. Oxford: Clarendon Press, 1986.

MINTON, W.W. *Concordance to the Hesiodic Corpus*. New York: Leiden E. J. Brill, 1976.

Estudos e comentários:

ADRADOS, Francisco Rodrigues. *El mundo da lírica griega antigua*. Madrid: Alianza editorial, 1981.

_____. Mito, Rito y Deporte em Grécia. *Estúdios Clásicos*. Madrid: Tomo XXXVIII, 1996, p. 7-31.

ADKINS, A. W. H. Values, goals and emotions in the *Iliad*. *Classical Philology* 77, 1982, p. 292-326.

ARNOTT, Peter. *Greek Scenic Conventions*. Oxford: Clarendon Press, 1962.

_____. *Public and Performance in the greek theatre*. London/New York: Routledge, 1989.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ARTOG, François. *Memória de Ulisses: narrativas sobre a fronteira na Grécia Antiga*. Trad. J. L. Brandão. Belo Horizonte: UFMG, 2004. (Coleção Humanitas)

_____. *A história de Homero a Santo Agostinho*. Trad. J. L. Brandão. Belo Horizonte: UFMG, 2001. (Coleção Humanitas)

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. *L'áte dans l'Iliade*. *Classica*. São Paulo: SBEC, vol. 11/12, p. 271-280, 1998/1999.

_____. Nota crítica à “bela morte” vernantiana. *Clássica*, São Paulo, 7/8:53-62, 1994/1995.

_____. *Diomède le prudent* (Contingence et action héroïque dans l'Iliade). Paris: L'École des Hautes Études em Sciences Sociales, 2000.

BADER, F, Pensée, parole, action et condition humaine dans les cultures indo-européennes anciennes. *Sémiotiques*, 16, 1999, p. 101-118.

_____. D'Homère à Pindare: autobiographie et héritage dans la langue des dieux grecque. *Revue des Etudes Grecques*, 103, 1990, p. 383-408.

BARBOSA, T. V. R. *Uma teoria sobre a palavra lógos na Medéia, no Héraclès e nas Bacantes*. (Tese de doutorado) Faculdade de Letras, UNESP, Araraquara, 1997.

_____. O Agamemnon de Ésquilo: um gran finale. *Foco*, Ribeirão Preto, v.13, 2005, p. 5-17.

_____. LAGE, C. *O riso obsceno no êxodo do Agamêmnon de Ésquilo*. Disponível em : <<http://www.geocities.com/scriptaclassicaonline>>. Acesso em: 10 de set. 2007.

_____. Teoria e Performance. *Caliope* 16, 2007, Rio de Janeiro: p. 111-126. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/pgclassicas/caliope16.pdf>>. Acesso em: nov. 2007.

_____. Tempo e espaço no Teatro Antigo: a efemeridade e a kátharsis. *Phoênix*, Ano XIII, Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2007.

BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERGSON, Leif. *L'Épithète ornementale dans Eschyle, Sophocle et Euripide*. Uppsala: Ab Lundequistska Bokhandeln, 1956.

BONNET, C., JOURDAIN-ANNEQUIN; PIRENNE-DELFOGE, V. (eds.) Le Bestiaire d' Héraclès. *Kernos*. Supplément 7, 1998. III Rencontre héracléene, 322p., 38pl.

BOARDMAN, John. Herakles' Monsters: Indigenous or Oriental? BONNET, C., JOURDAIN-ANNEQUIN; PIRENNE-DELFOGE, V. (eds.) *Le Bestiaire d' Héraclès. Kernos. Supplément 7*, 1998. pp. 27-35.

_____ *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zürich: Artemis, 1981-1999.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Ensaio de literatura e filologia: A (Des)construção do herói (o problema da mediação no Héracles de Eurípides)*. Belo Horizonte: Publicações do Departamento de Letras Clássicas da UFMG, 1985. (dissertação de mestrado)

_____ *Antiga Musa: arqueologia da ficção*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

_____ *A poética do Hipocentauro: Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

BURKERT, Walter. *Antigos cultos de mistério*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: EDUSP, 1991.

_____ *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial*

_____ *Ritual and Myth*. Trad. Peter Bing. London: University of California Press, 1983.

_____ "Herakles and the Master of Animals", in: *Structure and history in greek mythology and ritual* (Sather Classical Lectures, 47), Berkeley, 1979, p. 78-98.

_____ Héraclès et les animaux. Perspectives préhistoriques et pressions historiques. In: BONNET, C., JOURDAIN-ANNEQUIN; PIRENNE-DELFORGE, V. (eds.) *Le Bestiaire d' Héraclès. Kernos. Supplément 7*, 1998. p. 11-26.

CABRAL, Luiz Alberto Machado. *O hino homérico a Apolo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, Campinas: UNICAMP, 2004.

CAMPO, L. *I drammi Satireschi della Grécia antica*. Milano: Fratelli Bocca Editori, 1940.

CAPONE, J. *L'Arte Scenica degli attori tragici greci*. Revista Università Di Padova. Pubblicazioni Della Facoltà di Lettere e Filosofia, vol. X. Padova: CEDAM, 1935 – XIII.

CHALK, H.H.O. *APETH AND BIA* in Euripides 'HERAKLES'. *The Journal of Hellenic Studies*, London, n.82, p.8-18,1973.

CLARKE, Michael. *Between Lions and Men: Images of the Hero in the Iliad*. Christ'College, Cambridge: 1995.

COFFEY, M. 'The function of the homeric simile'. in: JONG, Irene J. F. *Homer: critical assessments*. Vol. III. Routledge, ANO, pp. 322-337 (publicado originalmente no *AJPh*, 78, 1957, pp. 113-332)

CORRÊA, Paula Cunha. *Armas e varões: a guerra na lírica de Arquíloco*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

CZERWINSKA, J. La nozione ΘΥΜΟΣ da Omero, Eraclito e Democrito. *EOS* LXXXIV 1996.

DETIENNE, Marcel. Au commencement était le corps des dieux. Préface à W. F. Otto, *Les dieux de la Grèce. La figure du divin au miroir de l'esprit grec*. Trad. par C.-N. Grimbart et A. Morgant, Paris, Payot, 1984, p. 7-19.

DEVEREUX, G. The Psychotherapy Scene in Euripides' Bacchae, *JHS*, v. 90, 1970, p. 35-48.

DEZOTTI, Maria Celeste Consolin. *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. Brasília: Editora UnB, 2003, 214 p. (Coleção Antiquitas)

_____ Tradução de texto teatral greco-latino: com ou sem didascálias? *Calíope* 15. Rio: UFRJ, 2006, p. 100-111.

_____ Uma veste codificada: o krokotós em Aristófanes. In: L. Fachin; M.C.C. Dezzoti (org.) *Teatro em debate* 01. Araraquara: FCL, 2002, v.1, p.179-200.

DODDS, E. R. *Os gregos e o irracional*. Rio de Janeiro: Gradiva, 1988.

DOURADO LOPES, A. O. Hércules na Ilíada. *Kleos*. Revista de Filosofia Antiga. Rio de Janeiro: julho 2004, v.8.

DOVER, K.J. *A homossexualidade na Grécia antiga*. Tradução L.S Krausz. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: FAPESB, 2000. 308p.

_____ O dono da voz; a comédia do auto-elogio e da censura. *Clássica*, v.9/10, n.9/10, 1996/1997, p. 80-89.

DUMÉZIL, Georges. *L'oubli de L'homme et L'honneur des Dieux et autres essais*. Paris: Gallimard, 1985.

_____ *Mythe et épopée: L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*. Paris: Gallimard, 1968.

EASTERLING, P.E.; KNOX, Bernard, M. W. (eds.) *The Cambridge History of Classical Literature. Early Greek Poetry*, vol.1 pt 1. Cambridge University Press, 2004, 4ed.

_____ *Historia de la literatura clásica - literatura griega I*. Madrid: Gredos, 1990. Versión española F. Z. Alberich.

EDWARDS, Mark, W. 'Similes' in: *The Iliad: a commentary*. Edição de G. S. Kirk. v. V: books 17-20. Cambridge University Press, 1993-95. pp.24-41.

ELIADE, M. *Aspectos do mito*. Trad. Manuela Torres. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

EVELYN- WHITE, H. *Hesiod, Homeric Hymns, Epic Cycle, Homeric*. Texto original e trad. ingl. por Hugh G. Evelyn-White, 2 ed.. Harvard U. P., 1936. (Loeb 57).

FARNELL, L. R. *Greek hero cults and ideas of immortality*, Oxford, Clarendon Press, 1921. [chap. V-VII sur Héraclès]

FÉREZ, J.A. López (ed.) *La épica griega y su influencia em la literatura española (aspectos literários, sociales y educativos)* Madrid: Ediciones clásicas, 1994.

FESTUGIÈRE, A.-J. *La Esencia de la Tragedia Griega*. Barcelona: Editorial Ariel, 1986.

_____ Euripide dans les 'Bacchantes'. *ERANOS* 55, 1957. pp. 127-144.

FLACIÈRE, R. et DEVAMBEZ, P. *Héraclès. Images et Récits*. Paris, 1966.

FORBES IRVING, P.M.C. *Metamorphosis in Greek Myths*. Clarendon Paperbacks, 1992.

FOLEY, H. *Ritual and Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*. Ithaca/NY, 1985.

FRÄNKEL, Hermann. 'The interpretation of individual similes: (A) Elemental forces', in: JONG, Irene J. F. *Homer: critical assessments*. Vol. III. Routledge, ANO, pp. 301-21.

FRÈRE, Jean. *Ardeur et colère: le thumos platonicien*. Paris: Kimé, 2004.

_____ *Le Bestiaire de Platon*. Paris: Kimé, 1998.

_____ Thúmos et Kardía (*Timée*, 69 c2-70d6). *Kleos*. Revista de Filosofia Antiga: UFRJ, v.1, n.1, jul. 1997 (p. 9-16).

GOLDSCHMIDT, Victor. *Les Dialogues de Platon: structure et méthode dialectique*. Paris: Presses Universitaires de France.

_____ *Temps Physique et Temps tragique chez Aristote*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin., 1982

- GRIFFIN, J. Social Function of Attic Tragedy. *Classical Quarterly* 48(i), 1998, pp.39-61.
- GRUMMOND, W. W. Heracles' entrance: an illustration of Euripidean method. *Eranos*, Uppsala, n. 81, pp. 84-90, 1983.
- HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Campinas: Papirus, 1996
- HIRATA, Filomena Yoshie. A mania na tragédia. *Almanaque*, São Paulo, 1981, p.45-52.
- _____. Mito e tragédia – a tensão subjacente. In: *Mito ontem e hoje*. Porto Alegre: Editora da Universidade, s/d.
- HUXLEY, G. L. *Greek Epic Poetry*. London, 1969, p.102.
- JOURDAIN-ANNEQUIN, C. Le Travail: des mots pour le dire. *Héraclès aux portes du soir*. Mythe et Historie. Paris: 1999, pp. 432-439.
- KERÉNYI, Carl. *Dioniso- imagem arquetípica da vida indestrutível*. Trad. Ordep Serra. São Paulo: Odysseus, 2002.
- KIRK, G. S. *The songs of Homer*. New York: Cambridge University Press, 2005.
- _____. *La Natureza de los Mitos Griegos*. Trad. Basi Mira de Maragall e P. Carranza. Barcelona: Argos Vergar, 1984. 284 p.
- _____. (ed.) *The Iliad: a commentary*. Cambridge University Press: 1985-93. 6v.
- _____. RAVEN, J.E; SCHOFIELD, M. *Os filósofos pré-socráticos*. Trad. C.A. Louro Fonseca. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, 4 ed.
- KITO, H.D.F. *A tragédia grega*. Coimbra: Armênio Amado, 1990. 2 v.
- KNOX, Bernard. *Édipo em Tebas*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- KONSTAN, David. *Écfrasis and narración en la épica arcaica*. Texto apresentado no 1ºGIPSA- I Colóquio do Grupo Interdisciplinar e Interinstitucional de Estudos sobre as Sociedades Antigas. Diamantina, Minas Gerais, 1998.
- KRAUSZ, L. S. *As musas: poesia e divindade na Grécia Arcaica*. São Paulo: Edusp, 2007.
- KOTT, Jan. *The Eating of the Gods*. Illinois: Northwestern University Press, 1987.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, trad. R.M.Rosado Fernandes, 294 p.
- _____. *Manual de Retórica Literária*. Madrid: Gredos, 1966 (Tomo I), 1967 (Tomo II), 1970 (Tomo III).

LESKY, Albin. *Greek Tragic Poetry*. Trad. Matthew Dillon. London: Yale University Press, 1972.

_____ *História da Literatura Grega*. Trad. Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

_____ *Tragédia Grega*. Trad. A. Guzik. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.3ed.

_____ *Greek Tragic Poetry*. London: Yale University Press, 1983.

LÉVY, E. *Arète, Timé, Aidôs et Némésis: le modèle homérique*. *Ktema* 20, 1995, p. 177-211.

LIAPIS, V. Intertextuality as irony: Heracles in Epic and in Sophocles. *The Classical Association, Greece E Rome*, Vol 53, Nº 1. 2006, pp. 48-59.

LORD, A.B. *The singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press, 2003. 3ed.

LORAUX, Nicole. Hérakles: le surmâle et le féminin. In: *Les expériences de Tirésias: le féminin et l'homme grec*. Paris: Gallimard, 1989, p.142-175

_____ Les corps vulnérable d'Arès. In: *Les temps de la réflexion*, 7 ("Le corps des dieux"), 1986, p. 335-354.

_____ *Maneiras trágicas de matar uma mulher*. Rio: Jorge Zahar Editor, 1995.

LLOYD, Michael. *The Agon in Euripides*. New York: Oxford University Press, 1992.

MALTA, André. *A selvagem perdição: Erro e ruína na Ilíada*. São Paulo: Odysseus, 2006.

MARQUES, M. P. A Áte de Agamenon. *Clássica*, SBEC, Belo Horizonte, v. 10, p. 1-11, 1991.

MAZON, Paul. *Introduction a L'Iliade*. Paris: Les Belles Lettres, 1948.

MCCALL, Marsh H. Jr. *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*. Massachusetts: Cambridge and Harvard University Press, 1969.

MORENO, M. L. *Zeus Tragodoumenos: Apariciones de Zeus como personaje em la tragedia*. 2001. Disponível em: <http://147.96.1.15/BUCEM/revistas/fil/11319070/articulos/CFCG0101110101A.PDF>>. Acesso em: set. 2006.

MURRAY, G. *Euripedes y su tiempo*. Trad. A. Reyes. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

MURRAY, Krieger. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1982.

NAGY, Gregory. Homeric Questions. *American Philological Association* 122,1992, pp.17-60.

_____ *Le Meilleur des Achéens*. Paris: Éditions du Seuil.

_____ *The Best of Achaeans*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999. Ed. Rev.

NAUCK, A. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Supplementum adjecit Bruno Snell. Berlin: Georg Olms Hidesheim, 1964.

NAPIER, David A. *Marks, Transformation and Paradox*. London: University of California Press, 19

ONIAN, R.B. *The origins of european thought*. New York: Cambridge, 1988.

OTTO, Walter Friedrich. *Teofania: o espírito da religião dos Gregos antigos*. Trad. Ordep Serra. São Paulo: Odysseus, 2006.

_____ *Os deuses da Grécia*. Trad. Ordep Serra. São Paulo: Odysseus, 2001.

PAGE. *History and the Homeric Iliad*. Sather Classical Lectures, University of California Press, 1959.

PAJARES, A. B. *Fragmentos de Épica Arcaica*. Madrid: Gredos, 1979.

PAPADOPOULOU, T. Herakles and Hercules: The Hero's ambivalence in Euripides and Seneca. *Mnemosyne*, Vol. LVII, fasc. 3, 2004. pp. 257-283.

PARRY, Milman. *The make of Homeric verse*. New York: Arno Press, 1980.

_____ *L'épithète Traditionnelle dans Homère*. Paris: Les Belles Lettres, 1928.

PATAI, R. Héraclès na América do Norte. In: *O mito e o homem moderno*. Trad. O.M. Cajado. São Paulo: Cultrix, 1972. p.188-197.

PERELMAN, Chaïm. *O império Retórico*. Porto: Asa, 1993. Trad. F. Trindade, R. A. Grácio, 206 p.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. *The Dramatic festivals of Athens*. Oxford: Clarendon Press, 1968.

PIGEAUD, J. *La maladie de l'âme. Etude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

PORTER, D.H. *The imagery of Greek Tragedy: Three Characteristics*. *Symbolae Osloenses* Vol. LXI, 1986, 19-42

PUCCI, Pietro. *Odysseus Polytropos – intertextual readings in the 'Odyssey' and the 'Iliad'*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

REALE, Giovanni. *História da Filosofia Antiga*. São Paulo: Loyola, 1993.

REDFIELD, James M. *Nature et culture in the Iliad: The tragedy of Hector*. Chicago: The University of Chicago, 1975.

REINHARDT, K. *Eschyle, Euripide*. Tradução para o francês por E. Martineau. Paris: Les Editions de Minuit, 1972. Original inglês.

ROBERTSON, D. S. *Arquitetura grega e romana*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena. *Estudos de História de Cultura Clássica – Cultura Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979. 3ed.

_____ Léxis e opsis na tragédia grega, in: *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico*. Aveiro, 2001, p. 9-25.

ROHDE, Erwin. *Psique ~La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. Buenos Aires – México: Fondo de Cultura Económica,

ROMILLY, J. de. *L' Evolution du Pathétique, d' Eschyle à Euripide*. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.

_____ *La Modernité d' Euripide*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

_____ *Le Temps dans la Tragédie Grecque*. Paris: Librairie Philosophique J. VRIN, 1971.

_____ *A tragédia grega*. Trad. I. Martinazzo. Brasília: UnB, 1998.

SALE, William. The psychoanalysis of Pentheus in the Bacchae of Eurípides. *Yale Classical Studies* 22. Studies in Fifth-century thought and Literature Cambridge University Press, 1972, pp. 63-83

SANTOS, C.F. *O mito de Hércules: aspectos da tradição literária e inovações no Hércules de Eurípides*. *MÁTHESIS* 7, 1998, pp.9-32.

SARIAN, Haiganuch. *Culto heróico, cerimônias fúnebre e a origem dos Jogos Olímpicos*. *Clássica*. São Paulo:1996/1997.n.9/10.

SCHNAPP-GOURBEILLON, Annie. *Lions, héros, masques*. Paris: Libraire François Maspero, 1981.

_____ Le lions d'Héraklès. in: BONNET, C., JOURDAIN-ANNEQUIN; PIRENNE-DELFORGE, V. (eds.) *Le Bestiaire d' Héraclès. Kernos. Supplément 7*, 1998. p. 109-126.

SCHAMUN, Maria Cecília. Significaciones de TAPAΔMA (pertubación) em *Heracles* de Eurípides. *Synthesis*, 1997, vol.4

SEAFORD, R. The Social Function of Attic Tragedy: a responde to Griffin. *Classical Quarterly* 50.1, 2000. pp.30-44.

SEGAL, Charles. *Interpreting Greek Tragedy*. Ithaca /London: Cornell University Press, 1986.

_____ *Dionysiac poetics and Euripides' Bacchae*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.

SERRA, Ordep. *Hino Homérico a Hermes*. São Paulo, 2006, p.19-20.

SHAPIRO, H.A. Hêrôs Theos: The Death and Apotheosis of Herakles. *Classical World*, 77, 1983, pp.7-12.

_____ Herakles and Kyknos, *AJA*, 88, 1984, p. 523-29.

SHELTON, J.A. Structural unity and the meaning of Euripides' Herakles. *Eranos*, Uppsala, n. 77, pp. 101-110, 1979.

SHIPP, G. P. *Studies in the language of Homer*. 2 ed. Cambridge, U. P., 1972.

SNELL, Bruno. *A cultura Grega e As Origens do Pensamento Europeu*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____ *A descoberta do espírito*. Trad, F. Morão. Lisboa: edições 70, 1992.

TAPLIN, Oliver. *Greek Tragedy in action*. Londres: Routledge, 2003.

VÁRZEAS, Marta. Silêncios em As Traquínias de Sófocles. *Humanitas*. Porto, vol. XLVI, 1994, p. 43-62.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Trad Ísis Borges B. da Fonseca. Rio: Bertrand Brasil, 1998. 10 ed. , 108 p.

_____ *Mito e Religião na Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____ *A morte nos olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

_____ *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____ A bela morte e o cadáver ultrajado. *Discurso*, nº 9, 1979. Trad. Elisa A.Kossovitch e João A. Hansen.

VIEIRA, Leonardo Medeiros. *Ruptura e Continuidade em Apolônio de Rodes: os símiles nas Argonáuticas I*. Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. (dissertação)

VIVANTE, Paolo. *The epithets in Homer: a study in poetic values*. London: Yale University, 1982.

_____ *Homeric rhythm: a philosophical study*. London: Greenwood Press, 1997.

WHATHELET, Paul. Héraklès, le monster de Posêidon et les chevaux de Tros. In: BONNET, C., JOURDAIN-ANNEQUIN; PIRENNE-DELFORGE, V. (eds.) *Le Bestiaire d' Héraclès. Kernos. Supplément 7*, 1998.p. 61-74.

WEST, M. *The rise of the greek epic*. *Journal of Hellenic Studies*108 (1988), p.154-159.

_____ *Greek epic fragments. From the seventh to the fifth centuries b.c.* (Loeb Classical Library) edited and translated by M. West. Cambridge(M.A)/London:Harvard University Press, 2003.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF.U. *Qu'est-ce qu'une tragédie attique?* Paris: Les Belles Lettres, 2001.

WHITMAN, C. H. *Homer and the heroic tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1958.

WOODFORD, S. *Cults of Herakles in Attica. Studies presented to George M. A. Hanfmann*, Cambridge, Massachusetts, 1971, p. 211-225.

Apêndice

Símiles de leão nos poemas homéricos e ocorrência do epíteto <i>thymoléon</i>		
<i>Iliada</i> – canto e versos	Heróis	Comparação
1) III, 23	Menelau x Páris	Leão que encontra uma corça morta ou uma cabra selvagem
2) V, 136	Diomedes	Um leão aparecia diante dos Teucros
3) V, 161	Diomedes	
4) V, 299	Enéas	
5) V, 476	Gregos x troianos	Leão x cachorrinhos
6) V, 554	Crétone e Orsíloco	Como dois leões abatidos por Enéas
1ª) V 630 e ss	Héracles thymoleonta	1ª ocorrência do epíteto
7) V, 782	Argivos	em torno de Diomedes como leões devoradores de carne crus
2ª) VII, 228	Aquiles thymoléonta	2ª ocorrência do epíteto
8) VII, 256	Ájax x Heitor	Como leões vigorosos
9) VIII, 338	Heitor X Dânaos	Como um cão de caça no encalço de um leão
10) X, 297	Odisseu e Diomedes	Como dois leões andando pelo escuro da noite
11) X, 485	Diomedes	
12) XI, 113	Agamemnon	Um leão que assalta corçozinhos
13) XI, 129	Agamemnon	
14) XI, 172	Agamemnon	
15) XI, 239	Agamemnon	
16) XI, 292	Heitor e Teucros X Acaios	Como um pastor que atija os cães contra um leão
17) XI, 383	Diomedes	Um leão que inspira medo
18) XI, 548	Ájax x troianos	Um leão enxotado por cães
19) XII, 41	Heitor	
20) XII, 293	Sarpédone	
21) XII, 299	Sarpédone	
22) XIII, 198	Os dois Ájax	
23) XIV, 275	Heitor	
24) XIV, 592	Troianos	Tais como devoradores de carne
25) XIV, 630	Heitor	
26) XVI, 487	Pátroclo X Sarpédon	Como um leão que ataca um touro de uma manada
27) XVI, 752	Cebríones	
28) XVI, 823	Heitor	
29) XVII, 20	Menelau	
30) XVII, 61	Menelau	
31) XVII, 109	Menelau	Defendendo o corpo de Pátroclo
32) XVII, 133	Ájax	Defendendo o corpo de Pátroclo
33) XVII, 542	Automedonte	

34) XVII, 657	Menelau	
35) XVIII, 161	Heitor	
36) XVIII, 318	Aquiles	
37) XX, 164	Aquiles	
38) XXII, 262	Gregos x troianos	Homens x leões
39) XXIV,41	Aquiles	
40) XXIV, 572	Aquiles	
Odisséia		
41) IV, 335	Odisseu	
3ª e 4ª) IV,724, 814	Odisseu thymoleonta	ocorrência do epíteto
42) IV, 791	Penélope	
43) VI, 130	Odisseu	
44) IX, 292	Ciclope	
5ª) IX, 267	Héracles thymoleonta	5ª ocorrência do epíteto
45) XVII, 126	Odisseu	
46) XXII, 402	Odisseu	
47) XXIII, 78	Odisseu	Diante dos cadáveres dos pretendentes

Bacantes de Eurípides

Ocorrências de λέων		
Quem fala	Versos	Quem é visto como a fera
Coro	λεάινας	Άgave
Coro	1018 λέων	Dioniso
Άgave	1142 λέων	Penteu
Άgave	1174 λέοντος	Penteu
Άgave	1196 λεοντοφυή	Penteu
Άgave	1215 κράτα λέοντος	Penteu
Άgave	1278 λέοντος	Penteu
Cadmo	1283 λέοντι	Penteu

Héraclès de Eurípides

Epítetos para Héraclès	
ἀρίστος, excelente	Verso 150 (fala de Lico, duvidando) Verso 183 (Anfitrião defendendo o filho)
ὁ καλλίνικος, o vitorioso	Verso 582 (Héraclès se referindo a si mesmo) Verso 961 (mensageiro referindo-se a fala de Héraclès)
ὁ κλεινός	v. 12 - Vitorioso, célebre
ὁ κατθανών	v. 245 – o morto
εὐκλής	v. 290 – glorioso verificar <i>Alceste</i> 633
τοῦ μεγάλου	v. 444 – do grande
φίλτατ' ἀνδρῶν	v. 531 – o mais amado dos homens
ἀθλιώτερος	v. 1015 mais lastimável
πολύπενος	v. 1190 – muito penou
εὐργέτης βροτοῖσι καὶ μέγας φίλος	v. 1252 o benfeitor dos mortais e grande amigo
Εὐργέτας Ἑλλάδος ἀπώλες	v. 1310 benfeitor da Hélade em nada culpado

<p>Vocábulos usados por Eurípides, no <i>Héracles</i>, para se referir a trabalho</p>
<p><i>Pónos</i></p>
<p>v.22 Anfitrião:</p> <ul style="list-style-type: none"> – (...) ἄλλους ἐξεμόχθησεν πόνους. – (...) outros trabalhos realizou com fadiga. <p>v.357 Coro:</p> <ul style="list-style-type: none"> - ὑμνήσαι γενναίων ἀρεταὶ πόνων. - cantar as virtudes de nobres trabalhos. <p>v. 389 - Coro:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Μυκηνάϊων πόνων τυράνῳ. – de trabalhos para o micênico tirano (Euristeu). <p>v.427 - Coro:</p> <ul style="list-style-type: none"> – εἰς Ἅϊδαν, πόνων τελευτάν. – para o Hades, o último dos trabalhos. <p>v.575 - Héracles:</p> <ul style="list-style-type: none"> – χαϊρόντων πόνοι. – Adeus trabalhos! <p>v. 725 - Lico:</p> <ul style="list-style-type: none"> – ὡς ἂν σχολὴν λείσσωμεν ἄσμενοι πόνων. – a fim de que alegres vejamos o descanso de nossos trabalhos. <p>v.937 - Fala de Héracles segundo o mensageiro:</p> <ul style="list-style-type: none"> – πόνους διπλοῦς ἔχω. – tenho duplo trabalho. <p>v. 1190 - Anfitrião:</p> <ul style="list-style-type: none"> – ἐμὸς ἐμὸς ὄδε γόνος ὁ πολύπωνος. – eis, meu filho, meu filho o de muitos trabalhos! <p>v. 1279 - Héracles:</p>

<p>– τὸν λóισθιον δὲ τόνδ' ἔτλην τάλας πόνον. – este último trabalho, desafortunado, sofri.</p> <p>v. 1353 - Héracles: – ἀτὰρ πόνων δὴ μυρίων ἐγευσάμην. – contudo, inumeráveis trabalhos experimentei.</p> <p>v. 1410 - Teseu: – οὕτω πόνων σῶν οὐκέτι μνήμην ἔχεις; – Assim, não mais tens memória de teus trabalhos?</p>
<i>Móchthos</i>
<p>v. 355 - Coro: – ὑμνήσσαι στεφάνωμα μόχθων δι' εὐλογίας θέλω. – Quero hinear com louvor a honra dos trabalhos.</p> <p>v. 830 - Íris: – ἐπεὶ δὲ μόχθους διεπέρας Ἐυρυσθέως. – Desde que transpôs os trabalhos de Euristeu.</p> <p>v. 1270 - Héracles: – μόχθους οὓς ἔτλην τί δεῖ λέγειν; – por quê é preciso dizer os trabalhos que suportei?</p>
<i>Érgon</i>
<p>v.565 - Héracles: – νῦν γὰρ τῆς ἐμῆς ἔργον χειρός. – pois, agora é trabalho para a minha mão.</p> <p>v.938 - Héracles segundo o mensageiro: – ἔργον μιᾶς μοι χειρός. – trabalho com uma só mão.</p> <p>v.1139 - Anfitrião: – μιᾶς ἅπαντα χειρός ἔργα σῆς τάδε. – tudo isso é trabalho só de tua mão.</p>
<i>Áthlos</i>
<p>v.827 - Íris: – πρὶν μὲν γὰρ ἄθλους ἐκτελεντήσαι πικρούς. – Antes de terminar os dolorosos trabalhos</p>