

UNIVERSIDADE FEDERAL EM GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

AS REPRESENTAÇÕES DE HÉRACLES NAS TRAGÉDIAS
DO PERÍODO CLÁSSICO EM ATENAS: UMA RELEITURA
DAS OBRAS DE SÓFOCLES E EURÍPIDES.

POLIANE DA PAIXÃO GONÇALVES PINTO.

GOIÂNIA
2013

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Poliane da Paixão Gonçalves Pinto.				
E-mail:	polianedapaixao@hotmail.com				
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? <input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não					
Vínculo empregatício do autor					
Agência de fomento:				Sigla:	
País:	Brasil	UF:	GO	CNPJ:	
Título:					
Palavras-chave:					
Título em outra língua:					
Palavras-chave em outra língua:					
Área de concentração:	Culturas, Fronteiras e Identidades.				
Data defesa: (dd/mm/aaaa)					
Programa de Pós-Graduação:					
Orientador (a):	Luciane Munhoz de Omena				
E-mail:					
Co-orientador (a):*					
E-mail:					

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Assinatura do (a) autor (a)

Data: ____/____/____

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

POLIANE DA PAIXÃO GONÇALVES PINTO

AS REPRESENTAÇÕES DE HÉRACLES NAS TRAGÉDIAS DO
PERÍODO CLÁSSICO EM ATENAS: UMA RELEITURA DAS
OBRAS DE SÓFOCLES E EURÍPIDES.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade da Universidade Federal de Goiás como requisito para a obtenção do grau de Mestre em História.

Área de Concentração: Culturas, Fronteiras e Identidades.

Linha de Pesquisa: História, Memória e Imaginários Sociais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Luciane Munhoz de Omena.

Goiânia
2013

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG**

Pinto, Poliane da Paixão Gonçalves.

P659r As representações de Hércules nas tragédias do período clássico em Atenas [Manuscrito] : uma releitura das obras de Sófocles e Eurípides / Poliane da Paixão Gonçalves Pinto. – 2013.

144f.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Luciane Munhoz de Omena.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás.
Faculdade de História, 2013.

Bibliografia: f. 133-144.

1. História antiga - Atenas (Grécia). 2. Hércules (Mitologia grega).
3. Eurípides. 4. Sófocles. I. Título.

CDU: 94(38):821.14'02-2

POLIANE DA PAIXÃO GONÇALVES PINTO

**AS REPRESENTAÇÕES DE HÉRACLES NAS TRAGÉDIAS DO PERÍODO
CLÁSSICO EM ATENAS: UMA RELEITURA DAS TRAGÉDIAS DE
SÓFOCLES E EURÍPIDES.**

Dissertação defendida pelo Programa de Pós-Graduação em História, nível Mestrado, da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, aprovado em _____ de _____ de _____ pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Professora Doutora Luciane Munhoz de Omena (UFG)
Presidente

Professora Doutora Renata Cristina Souza Nascimento (UEG/Jataí)
Membro Externo

Professora Doutora Ana Teresa Marques Gonçalves (UFG)
Membro Interno

Maria de Souza Armênia (UFG)
Suplente

AGRADECIMENTOS

Gostaria de começar a agradecer Aquele que se não fosse por Ele nada disso seria possível, a Deus meu principal sustentáculo que me guiou nos Seus planos, permitindo que eu chegasse até aqui. Não poderia deixar de agradecer aqueles que sempre estiveram ao meu lado, minha família, meus pais, Maria da Paixão e Manoel, os quais me deram apoio incondicional, meus irmãos, Jefferson da Paixão e Fabrício da Paixão, que estiveram ao meu lado.

Não posso deixar de dar meu agradecimento especial para as duas professoras sem as quais eu não seria metade da profissional que sou hoje: a Prof^a Dr^a. Luciane Munhoz de Omena, que não foi só uma orientadora, foi aquela que me apoiou e não permitiu que eu desistisse no meio do caminho, com seus puxões de orelha, mais que necessários, sem os quais eu não teria crescido, com suas dicas, correções, conhecimento e empenho de pesquisadora que leva seu trabalho com uma prioridade inspiradora. Acho que não cabe em linhas o quanto eu devo e agradeço pelo seu trabalho e dedicação, espero poder um dia poder retribuir pelo menos metade daquilo que sua orientação significou para mim.

Outra pessoa crucial neste meu breve percurso acadêmico foi a Prof^a Dr^a Ana Teresa Gonçalves Marques, que esteve presente desde os meus primeiros anos, me apresentando o objeto de pesquisa, mostrando os caminhos pelos quais eu deveria trilhar para a caminhada de estudos. Emprestando seus preciosos livros, dando o suporte total para que eu fizesse a escolha que mais me interessasse. Seu empenho, humanidade, ética e conhecimento foram a inspiração que eu precisava para que eu prosseguisse nos estudos, qualidades que eu desejo sempre ter como modelo durante o resto da minha caminhada profissional.

A professora Renata Cristina Souza Nascimento, que aceitou prontamente fazer parte desta banca examinadora, dedicando a leitura detalhada, não apenas neste momento, mas também durante a qualificação, a qual foi de crucial para que eu percebesse aspectos até então não observados.

Aos meus outros familiares que sempre estiveram e estarão ao meu lado incondicionalmente: vovó Edetina, minhas tias Elizabete, Tereza, Elizete e Eliete e meus primos, Kariny e Marcelo.

Aos amigos especiais que não me abandonaram durante este percurso e estiveram ao meu lado sempre, com uma ajuda real, a Larissa de Paula, que foi sempre a minha voz da razão, a Luana Cavalcante, amiga da especialização sempre empolgada e preste a ouvir minhas lamúrias. Não posso deixar de citar também os seguintes nomes: Heverton Rodrigues, Sarah Chaveiro, Mellyla, Anna Beatriz, pessoas que deram um apoio de suas diferentes formas nesta caminhada. Obrigada amigos, por seus suporte emocional, pela paciência, compreensão, companheirismo e orações.

A todos os colegas da pós-graduação, que de alguma maneira ou de outra deram suas contribuições a esta pesquisa. A todos meus professores, sejam da graduação ou da pós, que tiveram sua contribuição tão importante com ensinamentos, disposição, trabalho e preocupação. Não poderia ficar sem citar: o meu querido professor de grego Gonzalo Armijos Palacios, com quem aprendi a amar o ensino, a minhas queridas professoras, Maria de Souza Armênia, Cristina Moraes e Libertad Borges, as quais com sua garra e perseverança não se dobraram diante das adversidades da vida, que se tornaram para mim, em verdadeiras inspirações.

Obrigada a todos, não a palavras que eu possa agradecer a ajuda de cada um nesta caminhada, por mais que eu tente me expressar espero algum dia poder retribuir metade da dedicação, atenção e disponibilidade demonstrada. Por fim, dedico este trabalho a todos que se foram neste ano, especialmente meu avô que deixou cento e três anos de história de vida exemplar aqueles que ficaram..

SUMÁRIO

RESUMO.....	10
ABSTRACT.....	11
INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 – ATENAS DO PERÍODO CLÁSSICO.....	21
1.1 - A <i>Polis</i> Ateniense.....	21
1.2 - Guerra e Política em Atenas.	29
1.3 - Da Tirania à Democracia.....	32
1.4 - Os tragediógrafos e seu contexto.....	38
CAPÍTULO 2 – A TRAGÉDIA E SEUS ELEMENTOS.....	47
2.1 – A estrutura da tragédia.....	47
2.2 - O herói trágico: um ser <i>poliade</i>	52
2.3 - A organização trágica a partir da perspectiva aristotélica.....	55
2.4 - A tragédia como ritual agregador na <i>polis</i>	64
2.5 - O espaço trágico.....	70
CAPÍTULO 3 – As representações de Hércules	76
3.1 - A jornada de Hércules em Apolodoro.....	76
3.2 - A morte de Hércules em Sófocles.....	88
3.3 - Hércules após a <i>apotheosis</i>	98
3.4 - A luta do herói contra a morte em Eurípides.....	106
3.5 - Hércules o herói na <i>polis</i> em Eurípides	113

CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
BIBLIOGRAFIA.....	133
A – Documentação Textual.....	133
B – Obras de Referência.....	134
C – Obras Gerais.....	134

RESUMO

AS REPRESENTAÇÕES DE HÉRACLES NAS TRAGÉDIAS DO PERÍODO CLÁSSICO EM ATENAS: UMA RELEITURA DAS TRAGÉDIAS DE SÓFOCLES E EURÍPIDES.

Héracles é um conhecido personagem das narrativas míticas, sua fama não se limitou a antiguidade, mesmo com toda sua popularidade não é possível definir a origem do mito deste herói intrigante. Esta pesquisa se limitou a entender como a representação de Héracles foi utilizada nas tragédias do período clássico. Para realizar tal intento usamos como fontes as obras trágicas: *Alceste e Héracles* de Eurípides, e *As Traquínias e Filoctetes* de Sófocles, umas das poucas tragédias que se conservaram e que utilizam da imagem deste herói.

O estudo aponta a relevância do funcionamento das apresentações trágicas, sua associação com a *polis* e como o herói, representante da comunidade política, cumpre, em função de sua natureza divina, a incorporação de papéis sociais em um momento de guerra entre as *poleis*.

Palavras-chave: Héracles, Tragédia, Eurípides, Sófocles, Herói.

ABSTRACT

**THE REPRESENTATIONS OF HERACLES IN THE TRAGEDIES OF
THE CLASSIC PERIOD IN ATHENAS: A REWRITING OF THE
TRAGEDIES OF SOPHOCLES AND EURIPIDES.**

Héracles is a very well known character of mythological narratives, its fame hasn't been limited by the antiquity, even with all its popularity, it isn't possible to define the mythological origin of this mythological hero. This research was limited to the understanding of how Heracles' representation was used during the tragedies of the classic period. In order to accomplish it, the following data and pieces of work were used: *Alcestis e Héracles* de Eurípides, e *The Trachiniae e Philoctetes* de Sóphocles - one of the few tragedies that were conserved along the time, using the image of this hero.

This study points out the relevance of the tragic presentation activeness, its relation with the polis, as well as with the hero (representative of the political community), accomplishes, when it comes to its divine nature, the integration of social roles in a moment of war between the polis.

Key-words: Héracles, Tragedy, Eurípides, Sophocles,

Introdução

Héraclès foi um conhecido herói da antiguidade, o único semideus da mitologia grega, que em sua jornada teria alcançado a apotheosis, transformando-se em um deus². O uso das narrativas a seu respeito não ficou restrito à antiguidade grega. Suas representações sofreram diversas mutações, em alguns casos foram apropriadas para o uso político, como é o caso romano, que popularizou o nome do herói como Hércules (cf. FURTADO, 2012; GONÇALVES, 2012). Esse processo continuou ao longo do tempo, a narrativa mítica sobreviveu à contemporaneidade, à medida que Hércules virou sinônimo de força suprema, chegando a ter sua imagem representada como personagem de séries e animações (NOGUEIRA, 2012).

Este trabalho tem por objetivo analisar as representações de Héraclès no ambiente da *polis* ateniense, especificamente durante o século V a.C.³, momento denominado como período clássico da história grega. Para tal exercício foram analisadas como base as seguintes tragédias: *As Traquínias* e *Filoctetes*, obras atribuídas ao tragediógrafo Sófocles, e *Alceste* e *Héraclès*, conferidas a Eurípides. O desafio no estudo das representações de Héraclès no ambiente acadêmico está em analisar diferentes perspectivas do herói, devido à sua abrangência de apropriações na historiografia. Na tentativa de realizar o levantamento de uma forma geral dos autores que trabalharam com este personagem, propomos uma visão panorâmica dos estudos acerca deste herói.

Uma das primeiras obras a que tivemos contato foi o ensaio escrito pelo argentino Hugo F. Bauzá: *El Mito del Héroe: Morfología y semântica de la figura heroica* (1998). O estudioso utilizou a imagem de Héraclès, em sua análise do discurso histórico do mito, para assim chegar a uma compreensão da narrativa da cultura em que o mito foi utilizado. A perspectiva de Bauzá é orientada pela morfologia da narrativa e pelo que ele denomina mitologia comparada, realizada também com outros deuses inseridos em diferentes contextos. A partir deste aparato

² Essa ideia de que Héraclès seria o único herói a ser divinizado foi criticada por Kosh ao afirmar que Asclépio, junto a Héraclès, pode também ser considerado um deus-herói. A justificativa dada pelo pesquisador fundamenta-se no fato de que o mito de Asclépio é desconhecido, já que é necessário um estudo de fontes variadas (arqueologia, epigrafia e textual) para que se tenha o conhecimento da referência do mito de Asclépio; tal perspectiva aparece no texto: *Asclépio, o deus-herói: seu mito e seu culto* (2009), que faz parte do conjunto de traduções do grupo de pesquisa da Usp – Labeca.

³ As datas contidas no texto serão a.C., dispensando a apresentação da sigla desde então.

metodológico, o mito de Hércules foi comparado ao do deus fenício Melkart.⁴ Bauzá além de se debruçar sobre a simbologia, tentou também compreender como os mitos dos heróis possuíam uma vinculação psicológica.

Thalia Papadopoulou (2005), em seu livro *Hércules and Euripidean Tragedy*, dedicou-se a analisar especificamente a tragédia de Eurípides, *Hércules*, em seu contexto, com o objetivo de compreender o jogo existente entre a formação literária e cultural na dramaturgia de Eurípides. Esta obra permitiu a compreensão de que o texto trágico parte de um complexo quadro contextual, que no caso corresponde a Atenas clássica. Apesar da análise realizada pela autora ter um viés mais literário, sua pesquisa tornou-se importante para que se entendam questões estruturais do texto.

Sobre as narrativas mítico-heroicas existem obras que se constituem de compilados acerca dos mitos, entre estas se destaca a *Biblioteca de Apolodoro*. Entre os estudos que citam uma visão panorâmica dos mitos gregos, é possível destacar a obra de Karl Kerényi, *Os Heróis Gregos* (1998), além da obra de Jean-Pierre Vernant, *O universo, os deuses e os homens* (2000), que pretendem narrar os mitos assim como estes eram compartilhados na antiguidade, mesmo que seu exercício tenha sido feito através da escrita. Seguindo esta mesma perspectiva, Pierre Grimal não propõe uma discussão das versões míticas ou mesmo a análise das narrativas de cada mito, mas sim a apresentação dos seres que fazem parte da mitologia no *Dicionário de mitologia Grega e romana* (2000).

Quanto à análise mítica, partindo-se de uma perspectiva que é atual, a obra *Heróis: Salvadores, Traidores e Super-homens*, de Lucy Hughes-Hallett (2007), aborda uma visão panorâmica dos heróis desde a antiguidade até o contexto moderno e contemporâneo. A autora argumenta que o conceito de heroísmo foi elaborado de forma a influenciar a visão ocidental dos heróis. Para demonstrá-lo, Lucy retoma desde o mito de Aquiles até a história de Giuseppe Garibaldi.⁵ Apesar de não ser historiadora de formação, a jornalista e escritora possui uma bibliografia documental que permite a análise histórica do período, como, por exemplo, no caso

⁴ A comparação de Hércules com Melkart também foi realizada pelo professor Dr. José Luis López Castro, da Universidade de Almería, em seu trabalho *Los héroes civilizados: Melkart y Heracles em el extremo Occidente* (1997).

⁵ Giuseppe Garibaldi foi um herói conhecido do século XIX na Europa, sua passagem na América do Sul foi marcada por participações em movimentos revolucionários. Em seu trabalho *Heróis: Salvadores, Traidores e Super-homens*, Hughes-Hallett oferece um capítulo de análise sobre narrativas deste personagem histórico (2007: 397-496).

dos heróis antigos: *A história do Peloponeso*, de Tucídides, entre outras obras de Platão e Plutarco.

Hughes-Hallet não dialoga diretamente com Josef Campbell (2003), mas sua perspectiva contradiz a visão deste, pois enquanto aquela constrói uma perspectiva voltada para a transformação na ideia de heroísmo através dos tempos, a tese de Campbell se baseia na noção arquetípica do herói. Em suas obras, Campbell busca a existência de uma essência comum às sociedades, o que leva a acreditar que sua perspectiva é a-histórica, visto que busca as permanências, as quais transcendem a noção de tempo, indo para uma perspectiva mais psicológica, com uma única estrutura.

É comum a vinculação dos relatos míticos em uma esfera religiosa, o que não é diferente nas histórias relacionadas à Hércules, o qual passa por situações que tinham por consequência a realização de processos purificatórios (*katharsis*). Entre uma vasta bibliografia que trata deste aspecto religioso, é destacável a contribuição do alemão Walter Burkert, autor dos seguintes trabalhos: *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica* (1993) e *Antigos Cultos de Mistérios* (1991). Suas obras consistem no estudo dos cultos na Antiguidade. No caso de Hércules, o pesquisador buscou a conexão entre as histórias míticas e como estas introduziam a prática da realização nos ritos da comunidade helênica. Ao tratar da narrativa do herói, Burkert se refere à sua ligação com os ritos de iniciação, caminho escolhido também pela pesquisadora brasileira Maria Beatriz Borba Florenzano, que em seu trabalho *Nascer, Viver e Morrer na Grécia Antiga* (1996) utiliza de sua orientação antropológica para explicar os ritos de passagem entre os gregos. Segundo essa perspectiva, ritos de passagem dos jovens da sua infância à fase adulta podem ser comparados com as etapas de purificação, enfrentadas pelos heróis. As narrativas acerca dos heróis dariam uma ideia dos passos dos rituais, que seriam exigências necessárias para aqueles que compunham a comunidade ateniense.⁶

A pesquisa do professor da Universidade de Oxford Robin Lane Fox tem como base de análise documental os poemas de Homero e de Hesíodo. A pesquisa

⁶ Florenzano faz parte do grupo de pesquisa Labeca (Laboratório de Estudos sobre a Cidade Antiga, sediado no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP). Este laboratório disponibiliza em seu ambiente virtual uma série de traduções e trabalhos de pesquisadores, os quais destinaram parte de suas pesquisas à compreensão do funcionamento da cidade antiga e os elementos que a compõem, como é o caso da arquitetura e sua interferência no espaço físico e social. Muitos destes trabalhos serão citados ao longo desta dissertação.

resultou no livro: *Héroes Viajeros: Los griegos y sus mitos* (2009), em que Fox buscou contrapor as narrativas míticas em torno das jornadas heroicas, tentando perceber a ligação com outras histórias ou mesmo com o território em que são narrados, para saber até que ponto essas histórias são inventivas e até que ponto elas são baseadas em um tipo de “realidade”. Ao tratar da imagem de Hércules, o autor buscou a influência dos relatos do Oriente Próximo na narrativa do herói, exercício que se aproxima da análise de Bauzá.

O trabalho de Radcliffe G. Edmonds III, *Myths of the Underworld Journey: Plato, Aristophanes, and the ‘Orphic’ Gold Tablets*, também buscou entender como funcionava as jornadas heroicas. O autor analisou os discursos de Platão, Aristófanes e textos órficos, com foco nos trechos que tratam da viagem ao reino dos mortos. Segundo Edmonds, estes relatos possuem a função de redefinir através da narrativa mítica os limites da sociedade a que pertenciam. Os relatos destes autores estavam a um nível de discurso agonístico, como uma ferramenta flexível. Estas histórias de viagens ao mundo dos mortos na mitologia representavam a perspectiva do cosmo daqueles que narravam a história (FOX, 2004). Neste contexto se insere a narrativa do mito de Hércules, que igualmente contém, em sua jornada, a viagem ao mundo dos mortos, onde o herói conseguiu alcançar seu objetivo e então voltar para o mundo dos vivos, terminando assim sua jornada de purificação.

As obras do autor austríaco Albin Lesky, *A História da Literatura Grega* (1995) e a *Tragédia Grega* (1999), tentaram interpretar as obras trágicas. A partir de um levantamento das peças dos tragediógrafos, Lesky buscou conhecer todas as obras trágicas e, por consequência, a literatura grega. O autor compartilha a ideia de Pierre Grimal (1978) de que as tragédias podem ser percebidas como obras literárias, analisando muitas vezes o texto trágico por ele mesmo. Apesar desta perspectiva, Lesky apresenta interpretações interessantes, pois possui um vasto conhecimento das narrativas trágicas. Ao analisar a imagem de Hércules, por exemplo, levanta todas as características de que o herói é tomado em cada obra, analisando os conceitos relacionados ao mesmo.

Esse breve panorama da bibliografia inicial da pesquisa estará presente no texto, inserido no diálogo com as fontes, buscando compreender como a imagem de Hércules influenciou o contexto da Atenas Clássica. Para aproximar mais da

representação do herói, utilizou-se alguns documentos complementares, tais como: *A poética*, obra atribuída a Aristóteles, que explica a estrutura da narrativa trágica em um dos seus livros; *A Guerra do Peloponeso*, do general ateniense Tucídides, o qual apresentou reflexões sobre a Guerra, que envolveu as *poleis* gregas no período clássico, além da *Biblioteca de Apolodoro*, compilado de mitos pertencentes à sociedade helênica.

O objetivo central do trabalho foi perceber como houve uma mutação no conceito de heroísmo durante o período clássico. Inicialmente, a imagem do herói se vinculava à purificação pela jornada *kathartica*, na qual o indivíduo tornava-se um ser solitário em busca de seu objetivo. Nas representações de Hércules, é perceptível uma mudança nessa compreensão, já que nas últimas tragédias aborda-se um novo tipo de processo *kathartico* vinculado à vida nas *poleis*.

Para se compreender as imagens acerca do herói Hércules foram utilizadas as tragédias de Eurípides e de Sófocles, documentação que tornou possível analisar representações do herói presentes no imaginário ateniense do período clássico. Temos por convicção que o documento é a base do estudo histórico, pois os vestígios deixados nem sempre propositalmente, permitem realizar um diálogo entre o passado e o presente (KARNAL, L; TATSCH, F. G., 2009). O processo de análise textual deve seguir métodos, para não ser apenas uma análise interpretativa. Partindo-se deste pressuposto, alguns conceitos foram essenciais neste trabalho.

As imagens projetadas nos mitos não são meras artificialidades fantásticas, construídas para entreter o público antigo. Essas imagens são carregadas de significados, baseados em informações obtidas por experiências visuais anteriores (LAPLATINE & TRINDADE, 2003; 10), em que os indivíduos têm suas imaginações influenciadas por estas ideias da realidade representada (BARBOSA, 2012; 21). Ao partir dessa perspectiva, o imaginário não é apenas um fator que influencia seu meio, mas também criador e criatura do contexto de atuação, seja acompanhado de um caráter sagrado ou não.

O imaginário não é algo que pertence apenas à sociedade grega, este se coloca presente em todas as culturas (PATLAGEAN, 2001; 291). O limite entre o que seria o imaginário e a realidade é bastante variável, nosso objetivo não é definir esse limite, mas refletir como as representações que compõem o imaginário da cultura grega se relacionaram com o momento histórico vivido. Apesar de relativamente

recente na história, o estudo do imaginário antigo tem alguns nomes de referência. Entre estes podemos destacar Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet e Marcel Detiene, pesquisadores que partiram da perspectiva de uma análise de cunho estrutural, com o objetivo de apreender o máximo de informações, para alcançar uma totalidade (PATLAGEAN, 2001; 294).

O campo de atuação da história do imaginário⁷ é próximo da história das mentalidades. Para entender o exercício realizado durante este trabalho dissertativo, é relevante distinguir a maneira de atuação de cada uma dessas escolas históricas. José D'Assunção Barros (2005) argumentou que o historiador que se debruça sobre o imaginário das sociedades não leva em consideração somente as imagens visuais, também entram no campo de análise as imagens verbais e às vezes imagens mentais. Não se trabalha com a distinção do que seria o imaginário ou a realidade, pois as imagens que fazem parte do imaginário se tornam presentes, não havendo a possibilidade de distinguir seus limites. Este pressuposto leva à seguinte conclusão: o imaginário influencia e é influenciado pela sociedade a que pertence.

Para aqueles que partilham do paradigma da história das mentalidades, não há um apego a diferentes momentos de percepção das imagens. O objetivo desta perspectiva é a busca das longas durações, e como estas agem em determinadas sociedades que passam a partilhar de um mesmo comportamento ou sentimento (BARROS, 2005). Segundo Jacques Le Goff (2008), os historiadores que se debruçam no estudo do imaginário das sociedades partem de dois tipos de eventos e estruturas: “de um lado, aquilo que se pode chamar de realidade, de outro, os sonhos de cada sociedade, que exercem influência sobre a História dita real” (GOFF, 2008:63).

Há duas interfaces do estudo imaginário, uma baseada nas representações, que serviu de base para esta pesquisa, e outra voltada ao estudo de símbolos. O imaginário é formado por um complexo universo de imagens que se cruzam e se modificam, criando e sendo recriado pelas representações que fazem parte da sua constituição. Ainda segundo o historiador medievalista Jacques Le Goff, todas as

⁷ Ao refletir acerca da história do imaginário, não podemos deixar de citar os colaboradores dessa perspectiva histórica. Entre os nomes mais conhecidos estão Cornelius Castoriadis (*A Instituição Imaginária da Sociedade – 1982*), além dos historiadores com interesses voltados à história medieval, como Georges Duby e Jacques Le Goff. Por fim o temos as contribuições do antropólogo Gilbert Durant (BARROS, 2005).

sociedades possuem um imaginário inerente à sua cultura, apesar de possuir caráter diferente em cada uma delas (GOFF, 2008: 64). Assim, podemos concluir que:

A História do Imaginário, por seu turno, traz a primeiro plano certos padrões de representação, certas potências da imaginação que se concretizam em imagens visuais, verbais ou mentais, mas que não necessariamente se formam em processos de longa duração (embora isto possa acontecer). O Imaginário, conforme se salientou, pode ser objeto de uma arquitetura política, ser interferido por ela – pode ser produzido a partir da representação artística e gerar suas próprias conexões. O Imaginário nem sempre surgirá como uma dimensão coletiva (embora isto possa ocorrer), o que já se dá necessariamente com aquilo que foi chamado de Mentalidades pelos historiadores que acreditam na possibilidade de identificar um substrato comum entre os homens de uma mesma época, ou pelo menos setor da sociedade (BARROS, 2005: e a 11).

Para acessar o imaginário foi necessário entender as representações de Héracles. O conceito que utilizamos segue a teorização de Roger Chartier, que, em seu livro *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*, em função das insatisfações dos pesquisadores franceses à época de 1960 e 1970, passa a localizar e conceituar as representações a partir da história cultural.⁸ De acordo com o autor, as representações teriam a função de “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990: 17). Partindo desta noção podemos inferir algumas noções vinculadas ao conceito central, ao falar de representação logo se tem a percepção de que haverá algo que está ausente, esta é acompanhada por algo que se coloca no lugar, ou seja, seguida por uma presença.⁹

Nesse sentido, entendemos que as representações partem dos acontecimentos humanos vinculando-se a uma produção social com demandas e conflitos que se referem às ações coletivas e igualmente individuais. Logo, as representações são criadas, apropriadas e, muitas vezes, se tornam práticas idealizadas em seu contexto (CHARTIER, 1990: 19). Apesar disso, não compartilhamos da perspectiva de Henri Lefebvre, ao apontar, segundo as

⁸ Apesar da ampla utilização do conceito de Representação na História Cultural, este não é um conceito moldado pela disciplina histórica, o termo foi usado por Émile Durkheim e Marcel Mauss, no âmbito das ciências sociais. Estes conceitos tornaram-se conhecidos na História Cultural a partir de estudos colocados por Roger Chartier e Jacques Le Goff, que divulgaram esse paradigma, transformando o conceito para se adequar ao ambiente das pesquisas historiográficas.

⁹ A dificuldade na utilização do conceito de representação se deve a seu uso excessivo em várias áreas do conhecimento, que geralmente o leva a ser entendido com algumas ambiguidades. Temos, por exemplo, o uso do conceito na filosofia política, que geralmente o vincula a uma noção de autorização, em que a pessoa precisa ser autorizada por outrem para se colocar no lugar e assumir aquela posição de representante, seja de um grupo, seja de indivíduos (SANTOS, 2008).

observações de Leandro Mendonça Barbosa, “que as primeiras manifestações de poder, através de uma manipulação das representações, acontecem na tragédia desde os gregos – por lançarem mão de mitos que formam na mente individual e coletiva e padroniza-os, pasteurizando o imaginário” (BARBOSA, 2012: 16). Não nos interessa compreender como essas representações “manipulavam” o grupo, mas entender como as representações míticas de Hércules eram apropriadas, tornando-as parte do imaginário social ateniense.

Nesse sentido, as representações sociais propostas por Chartier passam a ser vistas como instituições sociais, pois promovem intervenções nas práticas dos integrantes da comunidade, modificando e sendo modificado pelo ambiente social (SILVA, 2004:13). A forma como o conceito foi compreendido leva à noção de que a relação das representações do ambiente social induz a formação da identidade do mesmo. Em nosso contexto histórico, conforme Woodward (2000: 9), as relações identitárias são compreendidas por processos relacionais e marcadas pela diferença; esta, por sua vez, delimita a exclusão, ou seja, aquele que se julgava ateniense sabia que o era pela relação entre os considerados iguais, se era ateniense, logo, não poderia ser espartano, e assim por diante. Deste modo, podemos dizer que o processo de identidade parte da noção “do que se é”, esta conseqüentemente leva à noção “do que não é” (SILVA, 2004: 75).

A identidade se estabelece através dos meios simbólicos e sociais (WOODWARD, 2000: 10). No entanto, isso não significa que o processo seja igual em todos os grupos, pois a emergência de identidade(s) deve ser relacionada às particularidades do contexto histórico. Por conseguinte, não é possível falar de uma identidade fixa e comum, apesar de existirem identidades dominantes, estas muitas vezes são tratadas como unificadas, mesmo que no seu interior tenham contradições, que são negociadas. A ênfase dada, pela autora, ao conceito de representação, seria que este atua na produção de significados pertencentes às noções identitárias, que ressalta a identificação, à medida que a diferença ou ausência leva a possibilidade de identificar ou não com o grupo (WOODWARD, 2000: 18).

Ao pensar o conceito de identidade na sociedade grega, especificamente no período entre a Idade do Ferro e o Período Arcaico, Catherine Morgan (2003) trabalhou com a ideia de “identidades sociais individuais” (MORGAN, 2003: 1),

formadas a partir de traços herdados e atribuídos de acordo com a circunstância. Assim, as identidades das comunidades formavam, a partir da associação complexa, criada por meio da relação entre a *polis*, um grupo pertencente ou ao próprio *éthnos*.

Os capítulos estão dispostos da seguinte maneira: no primeiro foram apresentadas algumas questões referentes ao contexto histórico, em especial as Guerras Greco-Pérsicas e a Guerra do Peloponeso. Também buscou-se mostrar como estava organizada a *polis* ateniense e como a ação do grupo dos sofistas influenciou sua sociedade e, por consequência, a elaboração da narrativa trágica. O objetivo principal deste capítulo foi o de compreender as contingências do período em que Eurípedes e Sófocles se apropriaram do mito de Hércules e o representaram na tragédia, utilizando-se como fonte a obra de Tucídides *A guerra do Peloponeso*, que serviu de apoio para a nossa abordagem contextual.

No segundo capítulo, a partir da análise da *Poética* de Aristóteles, se propôs a análise dos conceitos relacionados à tragédia como mito e herói. Também destacaram-se as funções das tragédias, que não estavam restritas apenas ao aspecto religioso, mas igualmente ao processo de comunicação, à medida que o herói passou a representar alguns dos ideais da *polis* democrática.

Por fim, no último capítulo congregaram-se os demais tópicos da dissertação com o intuito de mostrar como as representações de Hércules foram apresentadas pelos tragediógrafos, dando destaque às mudanças ocorridas nestas representações em cada uma das abordagens acerca da imagem do herói. Foram ressaltados os diferentes aspectos que atravessam a narrativa de Hércules, tais como os ritos de purificação. Para realizar tal intento, foram utilizadas quatro tragédias, duas de Sófocles - *Traquínias* e *Filoctetes* - e duas de Eurípedes - *Alceste* e *Hércules*.

Capítulo 1

ATENAS DO PERÍODO CLÁSSICO.

1. 1 - A *polis* ateniense.

As obras trágicas não foram escritas para serem apreciadas através de uma prática de leitura individual e silenciosa, eram narrativas a serem representadas nas *poiesis*. Nesse sentido, é importante lembrar que as tragédias eram escritas para serem representadas uma única vez, e, inevitavelmente, as temáticas refletiam sobre o tempo presente (VICKERS, 1995: 41). Como as representações trágicas foram construídas para atender um determinado grupo, em um contexto peculiar, é necessário entender como este estava organizado para então compreender como a imagem de Hércules colaborou para comunicar o ideal que correspondia às contingências daquele grupo.

O conceito de *polis*, usado para designar agrupamentos humanos na Hélade, está longe de ser o ideal, pois, na maioria das vezes, torna-se evasivo por ser uma ampliação de características particulares de *poiesis* como Atenas, Esparta e Argos, como se o território grego, em sua totalidade, fosse uma grande unidade. Como propõe Norberto Luiz Guarinello, os conceitos mais utilizados para estudar os ajuntamentos antigos são geralmente: *polis*, cidade-estado e cidade antiga (GUARINELLO, 2009: 109). Logo, torna-se relevante problematizar tais conceitos ao inseri-los no contexto da antiguidade, à medida que se transformam em especificidades ou em formulações amplas demais. Nesta pesquisa escolheu-se o primeiro por ser aquele que aparece com mais frequência nas documentações do período clássico; entretanto, sabe-se que nenhum conceito abrange a realidade em sua totalidade, por isso, mesmo com limitações, o conceito de *polis* ainda é a melhor opção.

As *poiesis* eram constituições políticas usadas para definir os agrupamentos daqueles que se entendiam como parte do mundo helênico. Os grupos que não partilhavam da cultura helenística eram considerados bárbaros¹⁰ (SWAIN, 2003: 17),

¹⁰ Segundo Catherine Peschanski (1993), não existia entre os gregos um consenso sobre o que seriam os povos bárbaros, pois enquanto em Heródoto existe a ideia de que estes eram povos estrangeiros, em Tucídides esse termo se referia a uma crítica à guerra do Peloponeso.

seja porque possuíam uma língua diferente, ininteligível, seja porque suas ações ou organizações sociais fossem incompreensíveis aos padrões helênicos.¹¹ Essa estrutura de explicação histórica, acerca dos povos bárbaros, teve como colaborador em grande parte a narrativa de Tucídides (460/400), ao se referir à Guerra de Tróia, como a primeira reunião daqueles que mais tarde seriam considerados gregos, renegando os outros povos a noção de bárbaros (PESCHANSKI, 1993: 56).

Geralmente o nome de Tucídides está vinculado com a História da Guerra entre os gregos, conhecida como a Guerra do Peloponeso. Isto acontece pois a obra de autoria concedida ao ateniense é uma das principais fontes narrativas do período clássico, especificamente sobre essa guerra. A data provável do nascimento de Tucídides estaria entre os anos 460 e 455. Segundo sua narrativa, o general estava envolvido com os principais acontecimentos da guerra, ou seja, o final do século V, período clássico em Atenas. Segundo Tucídides, ele era um dos estrategos ateniense, e, em uma das batalhas, especificamente na defesa de Anfípolis, perdeu para os Brasidas, sendo, por isso, destituído do cargo e conduzido ao exílio. Em a *História da Guerra do Peloponeso*, Tucídides justifica o início da guerra com base nas diferenças existentes entre as *poleis*, em função da ocupação diversa do território. De acordo com o autor,

é óbvio que a região agora chamada Hélade não era povoada estavelmente desde a mais alta antiguidade; migrações haviam sido frequentes nos primeiros tempos, cada povo deixando facilmente suas terras sempre que forçado por ataques de qualquer tribo mais numerosa (Tucídides, *História da Guerra do Peloponeso*, Livro I: 2).

No mesmo momento, o historiador justifica uma característica comum entre os estados gregos. Citemos *in extenso*

De fato, parece-me que como um todo ela (Hélade) ainda não tinha sequer este nome, mas antes da época em que viveu Hélen, filho de Deucalíon, tal denominação nem existia, e as diversas tribos, principalmente a pelásgica, davam seus próprios nomes às várias regiões; quando, porém, Hélen e seus filhos se tornaram poderosos na Ftiótida e foram chamados a ajudar outras cidades, aqueles povos daí em diante passaram mais frequentemente a ser chamados helenos, por causa de suas ligações, embora muito tempo tenha passado antes de a designação prevalecer para todos eles (...). Seja como for, os povos que então receberam o nome de helenos, primeiro cidade por cidade, quando havia comunidade de língua, e

¹¹ Sófocles faz referência aos povos considerados bárbaros, ao tratar de Ônfale, vinculando esta ao território da Lídia. “Ele, vendido a Ônfale, a bárbara, lá cumpriu um ano” (SÓFOCLES, *Traquínias*, vv. 252), sendo que o termo aparece também no original grego.

depois como um conjunto (Tucídides, *História da Guerra do Peloponeso*, Livro I: 3).

A Grécia Antiga não fazia parte de um todo unificado, constituía-se por espaços fragmentados expressos nos estados independentes politicamente. Um dos motivos destacados, na tentativa de explicar a peculiaridade das *poleis* gregas, seria a geografia fragmentada daquele território. Segundo Moses Finley, “a maior parte do território constituía um tabuleiro de xadrez de montanhas e pequenas planícies ou vales, tendendo a isolar as povoações. A comunicação por terra era lenta e difícil” (FINLEY, 1997:29). Embora a condição geográfica seja relevante, existem outros fatores que influenciaram a formação organizacional peculiar do território grego (AUSTIN & VIDAL-NAQUET, 1972: 60).

O termo *polis*¹² classifica a formação política, econômica e social que definia a organização dos povos considerados helênicos em seus territórios (HIRATA, E.F.V., 2009: 1). Assim, de acordo com Morgan, pode-se definir *polis* da seguinte maneira:

Qualquer que fosse a forma precisa de organização interna, as comunidades políticas chamadas *póleis* eram entidades com as quais seus membros podiam se identificar de maneira diferente (complementar ou conflitante) da qual eles se identificavam com o *ethnos*, ao qual eles pertenciam simultaneamente (MORGAN, 2009: 8).

Assim, cada organização possuía sua particularidade, que, seguindo esta proposta analítica, baseava-se na ideia do “viver junto,”¹³ ou seja, na relação entre os cidadãos atenienses, que buscavam manter a harmonia coletiva através de suas ações individuais. Este ideal se fosse rompido pelos participantes da *polis* geraria desordem e, por isso, o indivíduo deveria ser retirado do convívio coletivo, relegado à morte social seria levado ao ostracismo. A prática do “viver junto” era um privilégio disponível apenas aos cidadãos de Atenas; escravos, estrangeiros e outros

¹² A *polis* surgiu de um longo processo de integração presente desde o período Arcaico, quando em certos agrupamentos, devido às crises agrárias, alguns moradores saíram de seus territórios e levaram seu padrão cultural para outros ambientes do Mediterrâneo. Mas a formação das *polis* não pode se restringir apenas a um processo, outro ponto a ser destacado é a questão da agregação de grupos em torno de cultos mediadores (POLIGNAC, 1995: 2), em que havia heróis protetores de determinados territórios. Assim, a *polis* pode ser considerada como o resultado da formação progressiva de hierarquias e agregações sociais, que partilhavam da escolha de determinados cultos, com ritos específicos daquele grupo.

¹³ Segundo a autora Elaine F. V. Hirata, a compreensão de “viver junto” seria algo comum às *poleis*, o que leva a um pequeno equívoco, pois nem todas as *poleis* partilhavam dessa mesma compreensão presente entre os atenienses. Logo, utilizamos o conceito de “viver junto” associado à Atenas clássica, que é, essencialmente, o objetivo desta dissertação.

poderiam partilhar do mesmo espaço físico, mas não teriam direito a voz entre os iguais, vale dizer, aos “espaços de falar” (SENNET, 2008: 47) partilhado apenas entre os de *status* iguais.

A cidade de Atenas dominava um território relativamente grande em seu contexto, espaço que agregava a Ilha de Salamina e a Ática, o que cobria cerca de 2.650 Km² (BENEVOLO, 2007: 76). A localização da *polis* estava cercada de um conjunto de montes (Aigaleos, Parnaso, Pentélico e Himoto). A *polis* ateniense poderia dividir-se em dois espaços: a *asty* e a *khora* (HIRATA, E.F.V., 2009: 3). O primeiro era uma forma de centro cívico, onde se definiam as decisões políticas daquele grupo. *khora* era o espaço destinado às atividades agrícolas, distante do centro político coletivo. A *asty* era delimitada pelo muro da cidade, que a separava tanto da *khora* quanto do local onde os mortos eram enterrados (SENNETT, 2008: 32). Neste espaço realizava-se a convivência entre os cidadãos ativos na *polis*, indivíduos que possuíam direito a voz em espaços públicos.

Para ser um cidadão ativo da *polis* não era necessário somente uma proximidade do local onde se discutiam costumeiramente os temas concernentes à cidade, sendo essencial à disponibilidade para a participação nas reuniões. O cidadão poderia proferir seu discurso, mas para isto deveria ter conhecimento sobre o tema que se debatia, para então argumentar e convencer o maior número de ouvintes. Essa acessibilidade não era comum à maioria dos atenienses, que, em geral, viviam e trabalhavam na *khora*. Estes dependiam dos calendários de colheita, e, por tal razão, não abandonavam suas atividades campestres para se reunirem na maioria das convocações.

Durante o desenvolvimento da *polis* surgiram necessidades que ampliaram espaços e criaram novos ambientes. Para alguns autores (HIRATA, 2009: 3), o espaço da *polis* passou, com o tempo, a ter três divisões: o espaço dos vivos, a área destinada ao exercício de rituais às divindades (o espaço dos deuses) e por fim a *necrópole*,¹⁴ que, geralmente, era mais afastada do espaço dos vivos.

Entretanto, esta divisão esquemática simplifica a *polis* ateniense, à medida que a reflexão do espaço antigo associa-se a uma perspectiva moderna. A constituição do espaço ateniense possuía uma diversidade de ambientes de convívio, tais como: a *Helieia* (conjunto de tribunais), o *Areopago* (conselho que

¹⁴ Em Atenas (HIRATA, 2009: 4) tem-se a referência da necrópoles de *Kerameikos*, região utilizada antes do período arcaico.

decidia questões civis), a *Boule* dos quinhentos e a *Eclesia* (assembleia). Nestes ambientes desenvolviam-se as leis e selavam-se os rumos da política externa ateniense, delegando aos cidadãos uma participação ativa nas decisões do grupo. A *agora*, praça central, foi um dos espaços mais utilizados no período clássico para as discussões, e, neste ambiente, apareceram importantes líderes como Alcibiades (HALLETT, 2007: 69), que através de seus célebres discursos conseguiu o apoio da maioria dos atenienses para romper com acordo de paz em vigor na Guerra do Peloponeso.

A *polis* nem sempre possuiu uma constituição democrática, antes passou por vários processos até alcançar a configuração mais conhecida do período clássico. Por mais que este processo não seja abordado em sua totalidade, é necessário ter em mente que a formação e a organização das *polis* não podem ser resumidas a um processo natural, nem percebê-lo como resultado da divisão entre grupos familiares. A necessidade da criação de mecanismos, que reafirmaram a noção de comunidade, para gerar uma unidade, influenciou o surgimento de atividades que produziam a noção de pertencimento por meio de cultos, leis comuns e costumes coletivos. Ações estas que permitiram ideias identitárias compartilhadas em um determinado território (GUARINELLO, 2008: 34).

Ao analisar os termos vinculados à cidade grega podemos nos aproximar da compreensão que os atenienses faziam sobre seu contexto. O termo *polis* (PEREIRA, 1998: 467) significaria algo diferente da noção contemporânea de cidade, pois se refere não só à região que se encontra nas imediações da cidade, ou seja, região habitada, mas também à reunião dos cidadãos. É perceptível a existência da noção de coletividade, e não havia, portanto, a possibilidade de existir uma *polis* sem que houvesse o convívio entre pessoas que dividiam um espaço comum.

Nesse sentido, a caracterização do espaço de uma *polis* devia englobar, essencialmente, a ideia de *politai*, que, em outras palavras, implicava pertencer à comunidade (MOSSÉ, 2004: 240). Era preciso também possuir a autonomia administrativa. No caso particular de Atenas, no período clássico, o modelo existente era o democrático, em que os *politai* deveriam participar da maioria das decisões, uma vez que aqueles considerados privilegiados pelo *status* possuíam responsabilidades para com seu núcleo de convívio.

Compartilhar do mesmo espaço não significava partilhar do mesmo *status* social. Os indivíduos sem direito a voz ativa na *polis* não podiam aproveitar de uma vida plena. Deixavam de agir como homens, segundo a concepção de Aristóteles, ou seja, como um *zoon politikon* (ARISTÓTELES, *Política*, Livro I, 1253a1-19); portanto, não participavam da *politeia*, e perdiam, por isso, o status de homens políticos.

A *politeia* pode ser traduzida, de forma aproximada, como o direito do cidadão, ou seu modo de vida (PEREIRA, 1998: 467), pois a política não era entendida somente como uma prática administrativa, mas como uma forma de se relacionar com um ajuntamento. *Politeia* é um substantivo, que tem a função de dar nome à prática do viver como um cidadão que participa das decisões na vida pública. Participar da *politeia* era agir como um *politai*, integrando-se ao grupo dos que tinham direito (MOSSÉ, 2004: 241).

Assim, para tentar visualizar como a *polis* era compreendida, buscou-se entender o termo *polites*, que foi aproximado da noção de cidadão. Esta palavra é um verbo no grego, logo, podemos inferir que um cidadão não possuía somente um *status* estático, nascimento em território ateniense, mas uma ação com pré-requisitos, que lhe permitiam pertencer à comunidade. Aquele que nascesse de família ateniense poderia ser considerado cidadão; no entanto, para alcançar esse *status* deveria agir como um *polites*, compartilhando das decisões da *eclesia*.

A vida na *polis* era baseada no compartilhamento do espaço e nas ações geradas individualmente, que possibilitavam a participação naquele grupo composto por *polites*. Nesse sentido, a cidadania não estava limitada apenas a um povo, vinculada a um território. Havia restrições àqueles que faziam parte do corpo de cidadãos. Era possível morar em um mesmo território, ter nascido nele e não pertencer a ele, como era o caso dos Hilotas em Esparta.¹⁵

A cidadania era o *status* reservado a alguns moradores da *polis*, ou seja, era um benefício restrito apenas a privilegiados participantes da comunidade (MOSSÉ, 1963: 33). No século V, em Atenas, a cidadania se restringia unicamente aos filhos legítimos de pai e mãe atenienses, mas havia os casos especiais, em que a assembleia poderia transformar o *status* de um estrangeiro em cidadão de Atenas

¹⁵ Na *polis* espartana, localizada no Peloponeso, a cidadania era partilhada por um grupo da elite militar, *esparciatas*, sua organização política estava baseada em um governo de dois reis e a *gerusia*.

(FINLEY, 1963: 50).¹⁶ O processo era destinado a não cidadãos que haviam se transformado em personalidades importantes ao realizarem alguma atividade que gerasse benefício à coletividade. Devido ao favor prestado, como retribuição, recebia-se o privilégio do *status* de cidadão (GUARINELLO, 2008: 35). Segundo Guarinello (2008), era uma tendência à criação de identidades particulares para os cidadãos das *poleis*, processo que permitia o acesso restrito às comunidades, trazendo o desprestígio àquele que não pertencesse a alguma coletividade. O indivíduo que não pertencesse a um grupo não poderia ser considerado livre, ao menos em relação aos atenienses. A liberdade no período clássico só era efetivada no “viver junto” através dos ritos, costumes, cumprimento das leis, participação das festividades, entre outras atividades, que só realizar-se-iam em grupo.

Era muito importante pertencer a uma coletividade. Essa relação entre o indivíduo e a coletividade se fazia notar não somente na convivência entre iguais, mas também na liberdade obtida através da proteção recebida por aqueles iguais, que viviam no mesmo território e se separavam do mundo bárbaro por meio de muros. Nesse sentido, o privilégio da cidadania era um *status* conservado com extremo cuidado por aqueles que se mantinham nessa posição. José Antonio Dabdab Trabulsi (2001: 84) ressalta a participação política entre os gregos como algo essencial, que chegava a ser compreendido como critério de definição da humanidade do ser. Diante dessas circunstâncias, a privação dos direitos políticos era algo a ser evitado. A lei do ostracismo demonstra a importância do convívio para compor a influência política.

O processo de definição das comunidades de cidadãos que pertenciam à *polis* não era baseado somente na inclusão, mas principalmente na exclusão daqueles que não faziam parte do grupo privilegiado. Esse limite era definido não pelo espaço, mas por um conjunto de atitudes e outros elementos permitidos aos cidadãos. A limitação era importante, pois o espaço da *polis* não era vivido apenas por privilegiados, estes coexistiam com estrangeiros, escravos e pessoas que não possuíam todos os elementos que as caracterizassem como cidadãs. Para notar essa distinção, podemos apresentar a definição de cidadania em Aristóteles. De acordo com o autor,

¹⁶ Segundo Moses Finley (1963: 50), essa prática de oferecer a cidadania a estrangeiros tornou-se um processo comum nos anos finais do século IV a C. Foi um processo que revela épocas de crise, à medida que as *poleis* passam a vender suas cidadanias.

a cidadania não resulta do fato de alguém ter o domicílio em certo lugar, pois os estrangeiros residentes e os escravos também são domiciliados naquele lugar, nem são cidadãos todos aqueles que participam de um mesmo sistema judiciário, assecuratório do direito de defender-se em uma ação de levar alguém aos tribunais (...) na verdade, em muitos lugares mesmo este direito de ação apoiado nas leis não é totalmente extensivo aos residentes estrangeiros, que são obrigados a apresentar um cidadão responsável por eles, de tal forma que eles somente participam deste privilégio de maneira incompleta (ARISTÓTELES, *Política*: livro III, 1275a).

Aristóteles traz uma definição daquilo que poderia ser entendido, em sua concepção, como um cidadão completo, ou seja, com plenos poderes na *polis*:

Um cidadão integral pode ser definido por nada mais nem nada menos que pelo direito de administrar justiça e exercer funções públicas (...). Consequentemente, dizemos que são cidadãos aqueles que podem exercer tais funções públicas. Esta é de um modo geral a definição de cidadão mais adequada a todos aqueles que geralmente são chamados cidadãos (ARISTÓTELES, *Política*: livro III, 1275b).

Em Atenas, um dos momentos em que houve a maior ampliação de grupos participantes das decisões que definiriam o rumo da *polis* foi durante os anos em que Péricles era estrategista. Mesmo havendo esta ampliação, existiam algumas restrições: primeiramente os cidadãos eram homens acima de dezoito anos, filhos de casamentos oficializados no *demos*, sendo os pais atenienses. Além disso, mesmo que o indivíduo tivesse o *status* de cidadão ateniense eram imprescindíveis outras particularidades para exercer a participação na *polis*. Para votar era necessário estar presente fisicamente na *ekklesia*, durante as primeiras décadas do século V, o número de cidadãos presentes nas assembleias era baixo, pois a maioria dos atenienses eram *thetes*, ou seja, moravam em área rural (STARR, 2005: 57). A dificuldade maior no comparecimento às reuniões se dava em função da distância, visto que a formação geográfica da Grécia dificultava o caminho de ida do *khora* à *asty*. Ademais, aqueles que viviam do trabalho no campo necessitavam acompanhar a colheita, e, por isso, não conseguiam comparecer às quarenta reuniões realizadas por ano nas assembleias.

Entre os privilégios dos considerados cidadãos estava a possibilidade de participar das guerras, em prol da *polis*. A partir do momento em que o cidadão lutasse ao lado de outros, estaria trabalhando pela coletividade (CHANOTIS, 2005: 18) à qual pertencia e, por isso, realizar-se-ia como indivíduo.

A maioria das mudanças no modelo político em Atenas estão vinculadas somente à imagem de Péricles, que foi de suma importância, mas não o único responsável pela formação do modelo político. Portanto, as transformações implantadas por Péricles não podem ser vistas de forma isolada. Bem antes deste, Sólon modificou a estrutura social ateniense, ação que interferiu na modificação da participação política.¹⁷ Segundo Chester G Starr (2005: 20), Sólon, ao realizar essas reformas, não tinha como objetivo ampliar a participação de todos da comunidade; entretanto, ampliou o poder público não só às famílias tradicionais, permitindo àqueles que tinham riquezas assumirem também cargos públicos de prestígio.

1.2 – Guerra e Política em Atenas.

A *polis* ateniense, em meio à guerra, seja contra os Persas ou entre os próprios helenos, passou por transformações políticas. Entre elas estabeleceu-se o governo tirânico, que confirmou as bases para o aparecimento do modelo democrático.

Em meados do século VI (MOSSÉ, 1982: 20) o domínio Persa, liderado por Ciro (546), se encontrava em expansão territorial. Este tornou o território grego o foco dos esforços para ampliação de seus domínios. Após vencer o rei da Lídia, Creso, subjugou regiões do litoral grego e ilhas vizinhas (Lesbos, Quios, Rodes). Cambisses, sucessor de Ciro, realizou um movimento de dominação em direção ao Egito. Frente a uma morte prematura, não foi possível colocar em prática seus planos expansionistas. Quando Dário se tornou governante, optou por ir em direção às regiões ao norte do Mar Egeu (Trácia e Macedônia). Dário morreu no ano de 485, sucedido por seu filho, Xerxes, que retomou o projeto de dominação das *poleis* gregas, concentrando suas forças sobre a região.

Enquanto os Persas passavam por este processo de organização interna e expansão territorial, Atenas vivia um contexto político de disputa entre duas figuras públicas, que lutavam pela preferência da assembleia: Aristides e Temístocles. Essa divergência durou até 487, quando Aristides foi condenado ao ostracismo. Logo depois, por volta dos anos de 483/482, relata-se a descoberta das minas de prata da região do Laurio. Temístocles (528-460) propôs que a riqueza explorada na região

¹⁷ Sólon dividiu os cidadãos em quatro grupos: *pentakosiomedimnoi*, *hippeis*, *zeugítai* e *thetes*. Estes se dividiam de acordo com a renda agrícola (STARR, 2002: 18).

do Laurio fosse usada como investimento na fortificação da frota marítima ateniense, ao construir cerca de 200 barcos (FUNARI, 2006: 23), acontecimento que permitiu à Atenas proteger-se da invasão Persa, pelo menos por um tempo.

Os persas passaram a atacar as *poleis* gregas por volta de 481/480, optando por ataques por vias marítimas e terrestres. Devido ao risco eminente da invasão se efetivar, as *poleis* necessitavam arquitetar planos em conjunto, para defenderem seus territórios. Depois da expulsão dos Persas, Atenas passou a construir um novo discurso, embasado na vitória principalmente de Salamina.¹⁸ O discurso girou em torno da construção da Liga de Delos, por volta 478/477, que objetivava, através da aliança entre outras *poleis*, proteger o território grego de uma possível invasão. Essa coligação teve a princípio apoio quase que comum entre as cidades, mas Atenas, com o tempo, passou a impor sua hegemonia sobre os outros espaços gregos (GUARINELLO, 2013: 106; CARPENTIER, LEBRUN, 2000: 57). A concretização de Atenas como líder da liga, ocorreu com a vitória da batalha de Erimedonte, no sul da Anatólia, em 469. Com o passar dos anos, Atenas foi aumentando seu poder até conseguir em 454 transferir o tesouro de Delos para sua *polis*. Ainda segundo os autores, dois tratados consagram esse poder ateniense: o primeiro assinado em 448 em Cálías, que acordava a paz com os Persas, e o segundo, que reconheceu a paz com Esparta por trinta anos (446/445).

Contrário a essa perspectiva de sujeição das cidades à *polis* ateniense, proposta por Carpentier e Lebrun, está a tese de Guarinello (1994), que consideramos mais condizente à documentação da *História da Guerra do Peloponeso*.¹⁹ Após as vitórias sobre a liderança de Atenas sobre as outras *poleis* nas batalhas de Plateia e Salamina, houve a motivação de organizar a liga para libertar cidades, que se encontravam sobre domínio persa, cabendo à Atenas o comando. Esta estratégia não estaria baseada em dominação, “definia-se, de início, como uma aliança militar (uma *symmakhia*), que previa autonomia para seus participantes, reservando a Atenas o comando (*hegemonia*) das operações” (GUARINELLO, 1994: 14).

O general ateniense Címon, frente ao comando da liga, realizou duas atividades centrais: diminuiu a prática da pirataria que atrapalhava o comércio no

¹⁸ A batalha de Salamina se realizou por volta de 480, ocasião em que os atenienses lideraram a batalha naval contra os Persas. Em função da vitória de Atenas, após a guerra, os atenienses passaram a compartilhar a ideia de que venceram uma das batalhas cruciais contra os Persas.

mar Egeu e retirou os Persas do mar com a batalha de Eurimendonte (468). Segundo Guarinello (1994: 16), a liga de Delos deixa de ser uma aliança militar e se transforma em um Império, no momento em que a cidade membro, Naxos, buscou se desvincular da Liga, por volta de 470 a.C. Esta cidade foi a primeira a ser subjugada por Atenas.

As disputas diretas entre as cidades gregas e a Pérsia cessam com o tratado chamado *Paz de Cálias*. Não significou uma retirada por completo dos persas no ambiente helênico, estes passam a agir de forma indireta na política grega. Neste momento, a liga perde sua justificativa oficial de existir, levando à transformação definitiva da maneira de gestão de Atenas sobre as *poleis*.²⁰ A mudança também pode ser percebida a partir do vocabulário, que passou a ser utilizado desde então. De acordo com Guarinello,

o papel de Atenas, antes descrito como de “liderança” (em grego, *hegemonia*), passa agora a ser expresso por uma série de termos indicando uma relação de poder bem mais intensa e definida (*arké, kratos*). Os aliados, que precedentemente eram *symmakhoi* (membro de uma aliança militar), aparecem agora nos textos e inscrições simplesmente como “cidades” ou, de forma mais direta, como súditos (*hypekooi*) ou tributários (*hypoteleis*) (GUARINELLO, 1994: 18).

A guerra do Peloponeso ficou conhecida por representar a disputa entre Atenas e cidades aliadas à liga de Delos, como Esparta, Corinto e Tebas - *polis* responsável por liderar a liga da Beócia - e outras cidades vinculadas à liga do Peloponeso. As batalhas se estenderam de 431 a 404. O estopim da guerra se deu com a tentativa de Tebas atacar uma das cidades aliadas à Atenas, Platea. Os persas resolveram apoiar o lado liderado pelos espartanos, com o objetivo de reaver o poderio sobre as *poleis* adversárias (FUNARI, 2006).

Quando a guerra por fim foi declarada, a tática inicial de Péricles era forçar uma batalha marítima, já que Atenas possuía vantagem reconhecida. Para obrigar os inimigos a abandonarem as batalhas terrestres, o estrategista colocou toda a população dentro dos muros de Atenas. Entretanto, a tática não funcionou, pois o tempo programado para que tivesse resultado terminou por extrapolar o esperado, e,

²⁰ Essa mudança da administração é percebida através do estabelecimento de clerúquias, que consistiam na ocupação de lotes (*kleroi*) de terras mais férteis, nas cidades participantes da liga de Delos (GUARINELLO, 2004).

assim, o resultado não foi satisfatório, pois, além da epidemia que se alastrou, levando Atenas a uma total desordem, a guerra persistiu.

A guerra prosseguiu aumentando os desgastes dos dois lados, até que Atenas sofreu um segundo surto de epidemia, corroborando com o fim de Péricles. Os Peloponésios passaram a ter a vantagem nas batalhas, enquanto, dentro de Atenas, o poder passava de Lísicles para Cleón. O último estava à frente do exército ateniense durante a reviravolta, e passa a ganhar espaço durante a guerra.

Em 421, o período de paz foi instaurado, mas não dura muito, prolongando-se até o ano de 415, em que Alcibíades conseguiu convencer o retorno de Atenas à Guerra, quando patrocina a expedição à Sicília, que resultou na vitória desta ilha. Em 413, Atenas se encontrava em uma difícil situação, pois enfrentava duas frentes simultâneas: uma na Ática e outra na Sicília. Diante da total desordem da *polis*, aconteceu uma revolta oligárquica, visto que os seus líderes já faziam uma campanha contrária ao regime democrático ateniense desde o ano de 431. Após a derrota na Sicília, Alcibíades não pode voltar a Atenas. O fim da Guerra acontece no Helesponto, com a esquadra ateniense totalmente destruída.

Após a derrota na Sicília, Alcibíades não pode voltar a Atenas. Este buscou abrigo na corte espartana, este momento foi sucedido por várias batalhas as quais só tiveram seu fim na batalha do Helesponto, com a esquadra ateniense totalmente destruída. Mais alguns detalhes sobre este momento será apresentado adiante, mas antes é preciso discutir os dois modelos políticos atenienses que se apresentaram neste período.

1.3 - Da Tirania à Democracia.

Os modelos políticos existentes no período Clássico, em Atenas, não foram sistemas aleatórios formados por personalidades específicas da época, pois existiram acontecimentos e limitações, que resultaram na elaboração de modelos até então desconhecidos. Nesse contexto, a tirania (BIGNOTTO, 1998:13) pode ser entendida como uma invenção grega, o que não significa dizer que existiu um único conceito de modelo tirânico. Em função da diversidade cultural presente em meio às *poleis*, é impossível pensar em um único sistema de governo tirânico, suas formas se modificaram devido ao governo e ao período de atuação do mesmo.

A tirania começou a ser conhecida no território grego por volta do século VII, em que o termo *tyrannos* se referia ao usurpador de um trono da Lídia (BIGNOTTO, 1998). O vocábulo passou a se difundir no território ateniense a partir do século VI²¹. Inicialmente o conceito não possuía uma carga negativa, o Tirano era compreendido como o homem que assumia o poder, sem ter uma legitimidade (FINLEY, 1963, p. 36).

Antes de se difundir o regime tirânico em Atenas, foi necessário que a *polis* passasse por transformações em seu modo de pensar e, ao mesmo tempo, que tivesse um contexto político propício para a o aparecimento deste modelo. As reformas de Sólon serviram para impulsionar as transformações, a partir das quais os cidadãos passaram a ter mais poder político. O próprio *status* de cidadão recebeu uma ampliação, pois Sólon estendeu o direito à fala na *polis*. As medidas do legislador foram importantes também para diminuir o poder de famílias aristocratas (MOSSÉ, 1982: 15), o que, conseqüentemente, aumentou a participação dos outros grupos sociais na *polis*.

Neste momento vários moradores de Atenas estavam endividados, e por este motivo tornavam-se escravos. Mesmo que, para combater o problema, Sólon tenha criado a *seisachtheia*, lei de suspensão dos fardos, a situação ficou insustentável. A crise econômica permaneceu e os problemas de Atenas se intensificaram com a volta dos exilados, o que dificultou ainda mais a organização na *polis*. Em decorrência disso, em 561 a tirania começou a vigorar em Atenas. Psístrato foi o primeiro tirano da *polis*, sucedido posteriormente por seus filhos Hipias e Hiparco.

Antes de Psístrato se tornar o tirano de Atenas, esta viveu um período de disputa do poder entre grupos da *polis*, representados por três aristocratas: Licurgo, o orador, Megácles, da família dos Alcmeonidas, e o próprio Psístrato, que representava os moradores da região noroeste da *polis*.

Psístrato conseguiu assumir o poder, e nele permaneceu até sua morte, em 527. Durante sua administração, o tirano fortaleceu a ideia de coletividade entre os atenienses, demonstrada através do fortalecimento dos cultos coletivos dedicados às divindades. Chester G. Starr resume o governo de Psístrato da seguinte maneira:

²¹ O governo tirânico foi importante para preparar o caminho do solo político ateniense para um modelo democrático, já que a tirania restringiu mais o poder das aristocracias atenienses e colocou no poder pessoas (Psístrato e seus filhos – Hipias e Hiparco) que buscavam seu apoio político entre os moradores das *poieis*, ampliando assim a noção de cidadania em Atenas.

Melhorou o abastecimento de água da cidade, construindo um aqueduto, dotou o mercado (*agora*) de balizas demarcadoras e construiu templos e outros edifícios públicos, além de aumentar a majestade das festas religiosas do estado. Para a população rural ofereceu empréstimos e criou um sistema de juízes itinerantes para os camponeses não tivessem de deslocar penosamente até Atenas em casos menores (STARR, 2005:21).

O Período de tirania em Atenas foi estabelecendo entre os habitantes a noção de que não bastaria o apoio dos aristocratas para um governante se manter no poder, pois sem agradar a maioria não seria possível governar a *polis*. Assim, os cultos ou eventos públicos e as construções param de beneficiar somente os grupos dos aristocratas, ampliando o número de beneficiados.

O final do governo tirânico em Atenas foi marcado pela tentativa de Hípias diminuir mais ainda o poder de alguns aristocratas opositores, da família dos Alcmeônidas. Estes fizeram acordo com o rei de Esparta, Cleômenes, que em 510 enviou tropas para Atenas, conseguindo a retirada de Hípias da polis; este então partiu da Ática e se exilou na Pérsia. Assim, o período tirânico em Atenas esgotou-se. Importante observar como se deu o processo para compreender as contingências que permitiram o surgimento do modelo democrático, como, por exemplo, a necessidade dos tiranos agradarem a opinião pública para permanecerem no poder (BIGNOTTO, 1998: 37). A necessidade do apoio da maioria dentro da cidade foi importante para a tragédia também, pois foi neste momento que a tirania institucionalizou os concursos trágicos (GRIMAL, 1978: 30), os quais passaram a fazer parte do ciclo das festas oficiais da *polis*. Este evento contribuiu para a formação da ideia de unidade participativa entre os cidadãos daquele conjunto.

Quando a tirania havia se esgotado, os aristocratas, Iságoras e Clístenes, começaram a disputar o poder político em Atenas. O primeiro era um arconte epônimo, em 508, e enfrentava a oposição liderada por Clístenes, que possuía apoio da maioria dos cidadãos. Em busca de sustentação, Iságoras procurou apoio do rei espartano, plano frustrado, pois os espartanos acabaram por invadir Atenas e, com esta ação, garantiram a vitória do grupo liderado por Clístenes.

Em Atenas, Clístenes transformou o sistema político, baseado em *demos*, que se repartiu em dez tribos. Escolhidos à sorte, cinquenta cidadãos por tribo formavam o conselho dos quinhentos membros, a *bule*. A permanência deste conselho,

chamada “pritanato”, era assegurada alternadamente por uma tribo, sendo o ano político dividido em dez pritanatos. Este conselho propunha leis que eram votadas pela assembleia, a *ekklesia*; poderiam votar os cidadãos que estivessem registrados em um *demos*. Havia um conjunto de medidas promulgadas nestas reuniões, como, por exemplo, o ostracismo, exílio de dez anos para o cidadão escolhido.²²

Clístenes assumiu em 525/524 o cargo de arconte, inicialmente limitou o domínio das aristocracias opositoras e, por consequência, aumentou o poder de decisão da assembleia. Para restringir mais os descontentes ao seu governo, e principalmente impedir a retomada da tirania, utilizou como instrumento o ostracismo. A partir deste momento, este mecanismo passou a ser usado de maneira mais frequente; aquele que fosse considerado pelo grupo de cidadãos como responsável pela desordem na *polis* era retirado do convívio da coletividade. Vale destacar que a escolha desse exílio não era feita por apenas uma aristocracia com direito político, mas sim pela coletividade que se responsabilizava por observar qualquer um que representasse risco ao equilíbrio em Atenas, e, a partir daí, por exilá-lo. Deste ponto, a cidadania, que possuía um *status* frágil, tornou-se um privilégio a ser mantido; caso fosse perdido esse benefício, a liberdade deixaria de existir para o indivíduo exilado.²³

Após o governo de Clístenes, Péricles se tornou o nome de destaque da política ateniense, permaneceu em seu cargo comandando Atenas por cerca de trinta anos. Nesse momento, a *polis* passou por um período de conturbação, por enfrentar os anos iniciais da guerra do Peloponeso. A sociedade grega, de maneira geral, ainda possuía em sua memória as batalhas contra os persas.²⁴ Péricles foi uma importante personalidade política, já que conseguiu congrega sua descendência familiar aristocrática com a simpatia demonstrada pelos populares

²² Segundo Pedro Paulo Funari, na documentação elaborada por Heródoto (*Histórias* 6, 131,1) e Aristóteles (*Constituição de Atena*, 29, 3), há uma definição de Clístenes como o introdutor do modelo democrático (FUNARI, 2006: 22).

²³ Essa noção está presente na tragédia de Sófocles, *Filoctetes*, em que o personagem que nomeia a peça se encontrava excluído do convívio social, pois havia adquirido uma enfermidade que geraria o desconforto ao grupo, levando ao abandono do mesmo em uma ilha.

²⁴ Este período ateniense, em geral, é caracterizado por ambições imperialistas, que, de acordo com Guarinello (1994), fundamentavam-se na ideia de que o conceito de império não devia restringir-se somente às perspectivas econômicas e políticas; noções estas que se aproximam do contexto da modernidade, deixando de lado as particularidades da cidade-estado antiga. Guarinello critica Mosés Finley em seu trabalho - *Empire in the Greco-Roman world* – por utilizar um conceito de império insuficiente, pois uma cidade para ser considerada imperialista teria que dominar um território, buscando alguma vantagem. Guarinello argumenta que sua abordagem privilegia somente um viés político (GUARINELLO, 1994: 9).

(MOSSÉ, 2008: 21). Apesar de sua alta aceitabilidade inicial não se pode esquecer que ainda havia certa oposição, representada principalmente por Tucídides, filho de Milésias. Além disso, Péricles interferia, cada vez mais, na autonomia dos aliados²⁵ à confederação, ação realizada com o total apoio da assembleia ateniense.

De 445 a 429 Péricles passou a ser eleito estrategista ano após ano, até a chegada da sua morte. Entretanto, essa popularidade estava bastante abalada no final de sua vida, pois recebia grande número de críticas dos cidadãos da época, desgastados com as batalhas. Esse período na história de Atenas não foi só marcado pela guerra, Péricles investiu também nas construções monumentais da *acropole*, se destacando o *Paternon*, além de incentivar as atividades públicas como o teatro; tais atitudes colaboraram para o aumento de sua popularidade.

Um dos principais motivos que gerou o enfraquecimento da imagem política de Péricles foi o problema de sua tática de guerra utilizada no primeiro momento da guerra do Peloponeso. O estrategista colocou a população que estava estabelecida na *khora* para dentro dos muros de Atenas: tal estratégia de tentar tirar o alvo do inimigo produziu um desconforto, pois aumentou o problema da *asty*, levando a um enfraquecimento daqueles que moravam em Atenas.

Péricles morreu em 429, no primeiro período da história da guerra, que durou até 421 (STARR, 2005: 51), quando, graças ao desgaste de ambas as ligas, decidiram assinar o acordo de paz. Nesse período surgiram dois nomes que se enfrentaram politicamente e discursivamente, em Atenas: Nícias e Alcibiades. Enquanto o primeiro queria a continuidade do acordo, o segundo incentivava o rompimento daquele período entre guerra com uma expedição à Sicília. Nícias era reconhecido por suas habilidades no campo de guerra, características tais que o tornaram invicto nas batalhas, segundo Tucídides (TUCÍDIDES, *História do Peloponeso*: Livro V – 16).

Alcibiades recebeu a proteção desde a infância de Péricles, segundo Lucy Hughes- Hallett (2007). Plutarco que escreveu anos depois da morte de Alcibiades (406) ainda apresentou a história desta figura pública, demonstrando que sua imagem continuava a exercer influência entre os atenienses. Essa popularidade de Alcibiades na *polis* ateniense começou a se formar efetivamente durante o ano de

²⁵ Para Chestter G. Start (2003: 47), as cidades vinculadas à Liga de Delos podiam ser consideradas como ex-aliadas, ou súditas, pois estas, devido à pressão ateniense, passaram a cunhar no mesmo estilo suas moedas, usando medidas idênticas; este fato obrigava-as a migrar ao modelo político democrático.

421, quando enfrentou Nícias, que buscava um acordo de paz com a liga liderada pelos espartanos.

A paz aceita (TUCÍDIDES, *História do Peloponeso*: Livro V – 18) não duraria muito, pois nos anos de 416-415²⁶ chegou em Atenas uma delegação da Sicília, pedindo um reforço contra Siracusa, aliada por sua vez aos espartanos. Enquanto Nícias defendeu a não intromissão dos atenienses nesta disputa, seu oponente, Alcíbiades apoiava o envolvimento de Atenas junto à Sicília.

A Assembleia enfim decidiu romper com a paz e ordenou a organização da armada e do exército. Alcíbiades partiu, em 413, juntamente com Nícias, como um dos comandantes, mas sua situação com a *polis* era complicada, pois antes de partir com as tropas foi acusado de ultrajar as imagens do deus Hermes. Alcíbiades obteve a permissão de pôr-se a caminho com a frota, ciente de que quando enfim retornasse enfrentaria o julgamento (HUGHES-HALLETT, 2007: 63).

Logo a força ateniense não conseguiu se impor; diante das acusações de Alcíbiades, a Assembleia decretou o seu retorno para que respondesse às acusações na *polis*. Este, no entanto, preferiu partir em direção a Esparta, que ofereceu sua colaboração (JAGUARIBE, 1986), revelando os planos da frota ateniense.

Os atenienses foram derrotados nesta empreitada, com a execução de Nícias e a morte de Lâmacos em combate, ambos foram escolhidos para liderar a batalha ao lado de Alcíbiades, antes deste ter partido para Esparta. Atenas não conseguiu vitórias significativas após estes acontecidos na Sicília. Em 410, os atenienses aceitaram perdoar Alcíbiades, que liderou a batalha contra os espartanos e saiu vitorioso da batalha de Cízicos.

Os persas resolvem apoiar a construção de uma frota espartana, que vence Alcíbiades em 406. Este, ao verificar a impossibilidade de seu retorno a Atenas, foge para o Heléspontos. Em 405 acontece a batalha em que os atenienses perdem grande parte de sua frota, no Aegospotami (JAGUARIBE, *Tucídides e a História da*

²⁶ Considera-se o intervalo de tempo entre os anos de 420 a 415 como o período provável da apresentação da obra de Eurípides, *Hércules* (FRANCISCATO, 2003). É importante perceber que este foi o momento de discussão se Atenas voltaria ou não à batalha; ao final da obra, Teseu oferece ajuda a Hércules. Atentando-se para o fato de que as obras foram escritas no mesmo ano, a peça parece reforçar a ideia de Atenas como a *polis* que oferece ajuda aos seus “amigos”, ou mesmo aliados.

Guerra do Peloponeso: 1986, XXXVIII); em função disso, Atenas negocia sua rendição em 405.

Essa visão panorâmica sobre alguns acontecimentos da guerra é útil para notar o ambiente em que os atenienses se encontravam. Apesar de somente algumas personalidades serem apresentadas, sem uma prévia discussão, é possível perceber que o período era de tamanha incerteza no campo político. Neste mesmo período em que as obras trágicas analisadas neste trabalho foram apresentadas. Representações tais utilizadas como purificações coletivas, em um período de inseguranças diante do ambiente de guerra e invasões eminentes, além das disputas internas.

1.4 - Os tragediógrafos e seu contexto.

Os tragediógrafos, Sófocles e Eurípides, viveram em uma Grécia imersa em guerras. Neste período se destacou um grupo de filósofos conhecidos como sofistas. A propagação das ideias deste saber interferiu nas narrativas trágicas. Os mitos antes de serem representados nas tragédias eram transmitidos, em sua maioria, através da oralidade (GRIMAL, 2000: 41). O mito, além da relação que possuía com as formas de devoção, estava vinculado também ao ensino, que se dava de maneira oral. Através dessas narrativas era possível realizar a relação entre as velhas e as novas gerações, reforçando a identidade dentro daquele grupo (VERNANT, 2002: 395). Nesse contexto, os rituais religiosos eram espécies de instrumentos responsáveis por atualizar os eventos do passado, dos seres sobre-humanos, no presente, para assim orientar a busca da ordem na vida daqueles que faziam parte da comunidade.

As histórias mitológicas eram utilizadas para ensinar ao indivíduo como se comportar naquela sociedade; por meio destas narrativas os homens entendiam seu local no *kosmos*, imutável para os gregos (VERNANT, 2002: 179). Deste modo, é possível inferir que a educação grega, em um primeiro momento, foi influenciada pela tradição oral mitológica. O homem helênico compreendia seu contexto como um todo, à medida que não seria possível haver uma cisão entre o que é e o que não é religioso. Tudo possuía relação com as entidades responsáveis por direcionarem as ações humanas no tempo. A ordenação do espaço era algo

imutável e hierarquicamente definido; cada humano, seres sobre humanos e divindades possuíam seu lugar exato, ou seja, deveriam realizar aquilo a que foram criados, de acordo com sua natureza. Essa estrutura era conhecida e repassada através da *Paidéia*.

Ao surgirem, os sofistas transformaram a *Paidéia*. No período arcaico, é possível perceber um conceito de *arete*²⁷, empregado na educação ateniense e transformado a partir das influências da sofística. Nos poemas homéricos é possível perceber a ideia de *arete* vinculada às figuras, representantes da virtude guerreira.²⁸

Os sofistas²⁹ passaram a ser notados na sociedade ateniense a partir do século IV. Atenas vivia um momento de reestruturação política e, diante do novo modelo político, baseado na arte do convencimento através das palavras, a prática da argumentação passou a significar um importante instrumento de poder para realizar a mobilização política. Houve uma transformação na ideia de *areté*, que aos poucos deixou de se vincular àqueles que possuíam a virtude guerreira de nascimento, para também ser associada àqueles que tinham o domínio também da palavra. Isto ocorreu já que era necessária uma nova concepção relacionada aos ideais dos homens que viviam na *polis* democrática.

Werner Jaeger, em sua discussão sobre a *Paideia*, observa que o “novo estado” (1995: 335) se apropria do conceito de *arete*, e constrói assim uma nova forma de entendê-lo. O novo significado do conceito passa a abranger o conhecimento. Desta forma, tenta-se superar a antiga forma de transmissão da *Paideia*, na qual a *arete* era acessível apenas aos que possuíam sangue divino, isto é, adquirida apenas pelo nascimento. Diante da necessidade de se ensinar novas concepções do viver coletivo, os nomeados, mais tarde, sofistas tornaram possível o questionamento das instituições sociais, que deixou de dar prioridade apenas aos excepcionais guerreiros, passando a dar destaque ao poder do discurso.

Os sofistas foram responsáveis pela criação de técnicas que visavam à arte da retórica. Mas os temas não se restringiam apenas à preparação de discursos

²⁷ *Arete* segundo o dicionário de grego de Isidro Pereira (1990: 81) corresponde a capacidade, aptidão, valor, virtude, ações nobres, valor, qualidade.

²⁸ Essa virtude guerreira era notada nas representações dos heróis Aquiles e Odisseu. Ambos advinham de famílias nobres ou de descendência divina, o que lhes dava a autonomia no governo e na liderança daqueles que não faziam parte da nobreza guerreira, ou seja, que não possuíam a *areté*.

²⁹ A documentação sobre os sofistas se tornou bastante escassa, a maioria do que se tem são as críticas existentes nos filósofos como Platão, há poucos títulos em um catálogo escrito por Diógenes Laércio, que apresenta alguns escritos técnicos, entre os títulos estão as obras: *Sobre os deuses* e *Sobre o Hades* (LESKY, 1995: 373).

políticos, este grupo se preocupava também em criar técnicas que levassem ao questionamento das antigas leis e à criação de novas. Tal perspectiva de *Paideia* deixou em segundo plano as questões guerreiras, para se dedicar à formação do homem político, que, em outras palavras, representava a busca de um novo ideal de homem baseado na *arete* política.

O poder da palavra se tornou fundamental na sociedade clássica, como é possível verificar no período em que Péricles era estrategista. Este permaneceu no poder por quinze vezes seguidas, devido à sua habilidade de convencer através dos discursos (MOSSÉ, 2008: 72). Esse novo paradigma de ensino não era acessível a todos que almejavam uma educação política, era destinado somente àqueles que quisessem obter triunfo na arena política. Visto deste modo, pode-se afirmar que a sofística objetivava alcançar aqueles de determinado destaque econômico, que estariam dispostos a pagar para adquirir técnicas, as quais levariam alguns a alcançarem vantagem diante dos discursos realizados na *agora*.

O grupo dos sofistas não foi sempre percebido com estas características, em função da diversificação existente em meio ao movimento. Fica difícil delimitar uma teoria que agregasse o grupo. Os sofistas não chegaram a abrir escolas, o método era diverso, mas geralmente agrupavam em torno de si os jovens, que eram responsáveis por ministrar uma formação completa, cujo tempo variava em uma média de três a quatro anos. Eles tinham o hábito de receber de seus alunos um pagamento para a realização das atividades educativas, prática que levou o grupo a receber diversas críticas (PLATÃO, *Sofista*).

Os sofistas utilizavam-se da persuasão como uma de suas técnicas para atrair o público. Além de realizarem um trabalho itinerante, que consistia no uso das habilidades através de jogos argumentativos, praticados em espaços de grande movimentação, como na *agora*, foram uns dos primeiros a praticar o método da dialética. Cogita-se que Protágoras tenha iniciado a prática. Seu ensino se alicerçava na *antilogia*, manifestações de ideias contraditórias.

Outro método bastante comum era a retórica, a arte de falar ensinada juntamente com a persuasão através da dialética. O nome mais conhecido dessa prática foi Górgias Leontinos. A retórica foi um importante método utilizado para a prática política, que, no período clássico, passa a dar grande importância à palavra falada, aos grandes discursos.

Os sofistas eram os homens do mundo dos discursos, tinham como máxima a ideia de que em todo discurso existia um contrário, logo, não era possível definir uma verdade, já que o discurso escolhido pela maioria seria aquele que convencesse melhor (VERNANT, 2002: 357). Os modelos propagados pelos sofistas respondem às contingências estabelecidas pela emergência de um novo tipo de homem, o cidadão da *polis*, isto é, o homem político.

Na medida em que os sofistas propagavam suas ideias, recebiam críticas de alguns contemporâneos, um dos mais citados é o filósofo Sócrates, que influenciou, possivelmente, muitos de seus discípulos em relação à compreensão do grupo dos sofistas, como é o caso de Platão.³⁰ Os sofistas, por mais que se vinculassem à nova ideia de homem *políade*, não só negavam os discursos anteriores, como também influenciavam as construções discursivas. Não é possível definir as características do grupo por seu relato, mas sim a partir de outros. Partindo-se deste pressuposto, é possível definir os seguintes pontos em comum: geralmente os sofistas não se fixavam em uma cidade, a exemplo de Protágoras, que esteve na Sicília e em Atenas, durante o governo de Péricles e no segundo ano da guerra do Peloponeso. Essa mobilidade permitia que os sofistas tivessem aprendizes por onde passavam, estes ensinamentos consistiam em técnicas, que eram conhecimentos especializados, como a retórica e a dialética. A forma usada de ensino era a oralidade (LESKY, 1995).

Entre este grupo outra característica latente é a questão das Antilogias, que consiste na percepção de que para cada discurso emitido há dois que se contrapõem. Não havia, portanto, uma verdade, mas apenas as ideias que eram apresentadas e a argumentação dada em cima de uma das possibilidades que convencessem o público, ou os interlocutores. Os “discursos duplos” (LESKY, 1995: 377) apresentavam um mundo em que ou se sabia da existência de discursos contrários ou existia um orador com capacidade de convencer segundo seus interesses.

Este ambiente em que as verdades eram colocadas no âmbito das incertezas, contrárias, entravam em cena os embates, que passavam a ser também pelas

³⁰ Essa crítica realizada pelo filósofo pode ser encontrada na obra *Sofista*, na qual a imagem depreciativa do sofismo é apresentada. Uma das críticas feita ao grupo por Platão era a de que os sofistas se fundamentavam no não-ser do discurso, isto é, suprimiam a necessária relação entre o ser e o não ser, que permite incorporar a falsidade ao discurso.

palavras.³¹ Na tragédia este enfrentamento, geralmente conhecido como *agon*, está bem presente nas obras de Eurípides, aspecto que reforça a tese de que o tragediógrafo seria um sofista.

Na cidade em que todos os cidadãos teriam acesso à palavra pública, o conhecimento de técnicas de oratória dava prestígio, pois convencia, vencia o embate de ideias. Apesar da aparente falta de concepção do conceito de verdade, existia uma noção de que a mesma não poderia ser alcançada em sua integridade, mas poderia ser substituída pelo provável.

Neste ambiente de guerras e de novas ideias políticas em meio à *polis*, Sófocles e Eurípides escreviam suas tragédias para serem representadas. A maioria das obras destes tragediógrafos foi representada após a morte de Péricles, durante a Guerra do Peloponeso. É importante ressaltar o contexto, pois os tragediógrafos devem ser vistos como cidadãos, e como tal não poderiam dissociar seus escritos dos questionamentos, reflexões, pensamentos e imaginário atenienses (ROCHA, 1989: 22).

Sófocles vivenciou o período de otimismo dos atenienses no pós-guerra com os persas. Nasceu por volta do ano de 497/6³² em Atenas, viu parte das batalhas, mas também vivenciou o momento em que Péricles realizou suas grandes construções em Atenas, que, para Albin Lesky, representou uma importante época do desenvolvimento da arte grega (LESKY, 1990:120). Em 468, na casa dos trinta anos, sua tetralogia recebe o primeiro prêmio que se tem referência. Seu trajeto no teatro não se realizou apenas como tragediógrafo, antes Sófocles teria atuado em algumas peças de Ésquilo (HALL, 2008: 11); as obras que foram conservadas não pertencem aos anos iniciais de produção do autor, tendo *Ajax*, representada por volta do ano 450, como obra mais antiga elaborada por Sófocles. O tragediógrafo teria vivido em Atenas todos os anos de sua vida, onde morreu aos noventa anos (GROSSI, 2007:15).

³¹ Esta noção pode ser percebida no seguinte trecho de *Hércules*, em que o herói fala a seguinte frase a Teseu: “Ouve então, para que eu lute com palavras contra tuas repreensões” (EURÍPIDES, *Hércules*: vv. 1255 – 1256).

³² Essa data do nascimento de Sófocles é baseada em Albin Lesky (1990:119), retirada da Crônica de Paros, assim como a data do nascimento de Eurípides, que o vinculava à batalha de Salamina. As informações bibliográficas dos tragediógrafos são retiradas, na maioria, da Crônica de Paros ou dos relatos de contemporâneos, presentes em comédias ou textos filosóficos.

Sófocles possivelmente teria escrito o número de cento e vinte três obras; na atualidade afirma-se que o número foi de apenas cento e quatorze peças.³³ As tragédias conservadas na contemporaneidade pertencem ao período da vida de Sófocles em que este já teria por volta dos seus cinquenta anos (GROSSI, 2007). O tragediógrafo, como um *polites*, ocupou cargos em Atenas em 443/2, sendo responsável pela tesouraria dos fundos da confederação. Na guerra de Samos (441-439), teria combatido como estrategista durante a época de Péricles. Há referências de que Sófocles tenha também atuado na área religiosa como sacerdote de Halon (*daimon* da cura), (LESKY, 1990: 122).

O tragediógrafo morreu em 406 em sua cidade natal, anos antes da derrota definitiva de Atenas na guerra da Peloponeso; apenas sete de suas obras foram conservadas até o período contemporâneo: *Ajax*, *Antígone*, *Traquíncias*, *Édipo Rei*, *Electra*, *Filoctetes*, *Édipo em Colona*. Entre as inovações trazidas por Sófocles, a tragédia ateniense introduz um terceiro ator em cena, algo inovador na época, e aumenta o coro para quinze integrantes, antes eram somente doze. Segundo a autora Maria Inés Saravia de Grossi (2007), as interpretações semânticas que a mesma realiza sobre as tragédias de Sófocles são influenciadas em sua maioria pelos estudos de Karl Reinhardt (1933). Em sua obra *Sófocles*, o autor alemão teria inaugurado as interpretações deste tragediógrafo em que se apresentam dentro das peças os conflitos entre a aparência e a natureza real, a situação trágica resultaria da relação entre homens e divindades.³⁴ Essa noção influenciou no reconhecimento do que seria a ironia sofocliana, que, geralmente, é entendida como o contraste entre o que se sabe ou o que se planeja realizar por parte do personagem, e a consequência ser totalmente inesperada, mas não para o público, que recebe certas dicas durante as representações daquilo que se está prestes a acontecer (VÁRZEAS, 1994: 48).

Eurípides foi um dos contemporâneos de Sófocles: uma das mudanças observadas entre os dois é a importância dada ao canto coral; enquanto no primeiro existe uma pequena participação do coro, em comparação com Ésquilo, pois havia

³³ Albin Lesky (1990: 121) coloca que os “eruditos alexandrinos” contabilizaram cento e vinte três títulos de peças de Sófocles.

³⁴ Outros autores, ainda segundo Grossi (2007), que colaboraram nas interpretações contemporâneas das tragédias sofoclianas foram: KITTO, H. D. F., *Greek Tragedy* (1939), BOWRA, C. M., *Sophoclean Tragedy* (1944), KNOX, B. M. W. *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy* (1964).

inserido um terceiro ator a peça, em Eurípides, essa participação do coro é ainda menor, dando um espaço maior às falas dos atores, ou seja, as falas individuais se tornam maiores que os recitativos coletivos (SANTOS, 2000: 10). Os relatos sobre sua vida são poucos, mas as críticas feitas à sua obra foram conservadas em maior número, principalmente no que se refere às comédias. A maioria das críticas relacionadas a Eurípides o tratam como um sofista, porém não há nenhuma comprovação de que o tragediógrafo participasse dessa corrente de pensamento. Há aqueles, como Albin Lesky (1995), que tratam Eurípides como um poeta do Iluminismo grego. O filólogo utiliza por base a tragédia como um estilo literário, criando uma espécie de modelo, que só é percebido na história na modernidade. Para Lesky esta designação se justifica, pois, no ambiente em que teve como “mestre” Anaxágoras, Pródigo e Protágoras, Eurípides foi discípulo e tragediógrafo, propagando as novas ideias da sofística (LESKY, 1995: 391). O problema desta afirmação, primeiro, está nos termos, como iluminismo, pois este conceito moderno é carregado de uma determinada compreensão de que um conhecimento traria luz às ideias que antes estavam em trevas; além de gerar juízo de valor, acaba interferindo na compreensão do período da poesia épica, que seria a “idade das trevas” grega. O segundo questionamento à afirmação de Lesky estaria na questão de colocar Eurípides como discípulo e um dos nomes mais conhecidos como pertencentes à sofística. Ser contemporâneo não significa que tenha havido proximidade; não há uma documentação que sustente essa tese. É possível perceber algumas características do discurso da sofística nas peças euripidianas, assim como é notável a influência do movimento nas adaptações realizadas por Sófocles.

O nascimento de Eurípides é apontado no mesmo ano da Batalha de Salamina, na própria Salamina. O primeiro coro que conseguiu para uma apresentação foi no ano de 455, para a peça *As Pelíades*, rendendo-lhe o terceiro lugar, sendo a sua primeira vitória em 441. Suas produções chegaram ao número de noventa, resultando, contudo, apenas três vitórias. Diferente de Sófocles, Eurípides não morreu em território ateniense, mas em terras estrangeiras, na Macedônia, em 406, dois anos após o rei Arquelaus tê-lo convidado a viver na região. As fontes bibliográficas consideram que Eurípides tenha recebido de três a cinco prêmios, enquanto obteve o coro para vinte e duas peças (LESKY, 1995: 392).

Das obras de Eurípides³⁵ conservadas somente algumas estão praticamente intactas, entre as quais estão: *Alceste*, *Medeia*, *Os Heraclidas*),³⁶ *Hipólito*, *Hércules*, *As Troianas*, *Helena* , *Orestes*, *As Bacantes* e *Ifigênia em Áulide*. Entre estas peças apenas três se referem à imagem de Hércules, direta ou indiretamente: *Alceste*, *Heraclidas*, *Hércules*.

Para Aristóteles, Eurípides pode ser considerado o mais trágico dos poetas, pois suas peças geralmente apresentam finais com infortúnios; ao tratar desta parte, o filósofo evidencia a existência de críticos que fazem referência a esta característica do tragediógrafo, como é possível perceber no trecho abaixo:

Aussi est-ce précisément l'erreur de ceux qui critiquent Euripide que de lui reprocher de proceder ainsi dans ses tragédies et de Donner à beaucoup d'entre elles un dénouement malheureux. Cette pratique est bonne, comme nous l'avons dit. Em voici um índice très important: à la scène et dans lês plus tragiques, quand elles sont bien faites, et Euripide, si par ailleurs it laisse à désirer pour l'économie de l'ouvre apparaît néanmoins comme le plus tragique des poetes (ARISTÓTELES, *La Poétique*: 1453a – 24).³⁷

Eurípides, portanto, se encaixaria no grupo dos mais trágicos dos poetas, por manter as adversidades no final das tragédias, característica capaz de gerar temor e piedade por parte daqueles que assistiam às peças.

Percebemos como estava constituído o ambiente de produção das tragédias, que foram um importante instrumento utilizado pelos tragediógrafos e, igualmente, incentivado pelos líderes atenienses de comunicação, pois além da função religiosa

³⁵ Considera-se que Eurípides tenha dezoito tragédias, que estão conservadas atualmente, completas ou quase em sua totalidade, e um drama satírico, o *Cíclope*. As tragédias são: *Helena*, *Electra*, *Heraclidas*, *Hércules*, *As suplicantes*, *Ifigênia de Áulide*, *Ifigênia entre os Tauros*, *Íon*. Dez destas tragédias se conservaram em um compilado publicado, provavelmente, na época de Adriano, no século II d. C., junto com este conjunto de obras estavam também as sete peças de Ésquilo e as sete de Sófocles conservadas. Estas obras possuíam provavelmente um objetivo educativo, o que levou as edições encontradas serem acompanhadas por escólios, espécies de notas explicativas. O restante das tragédias estavam organizadas em exemplares, códices, divididos em ordem alfabética, sem escólio (SILVA, 2000: 25).

³⁶ Cláudia Raquel Cravo da Silva (2000), na introdução da obra *Heraclidas*, propõe que a datação da obra estaria entre os anos de 430 e 427, pois alguns elementos do enredo levam-na a apresentar a perspectiva de Wilamowitz, que poderia ser após a segunda invasão da armada espartana em Atenas. Esta tese se sustenta nos momentos finais da peça em que o rei, Euristeu (vv. 1026-1044), anuncia que após sua morte protegeria os atenienses da invasão que viria dos descendentes dos *Heraclidas*.

³⁷ Neste trabalho foram usadas duas traduções da Poética, de Aristóteles, os trechos colocados em Francês foram retirados da tradução francesa de Jean Aubonnet (1960), já os trechos citados mais adiante que se encontram em português foram os trechos traduzidos por Fernando Maciel Gazoni (2006).

contida nos rituais trágicos, as peças também serviam para comunicar à coletividade determinadas ideias acompanhadas de significados políticos. Para conseguir demonstrar esta noção, o terceiro capítulo abordará como Hércules teve sua imagem construída em cada tragédia, e por cada tragediógrafo, de acordo com alguns temas que estavam em voga no período.

Capítulo 2

A Tragédia e seus elementos.

2.1 – A estrutura da tragédia.

Segundo Marta Varzeas (1994: 43), o teatro pode ser compreendido como fenômeno artístico que integra os códigos do sistema literário, da linguagem teatral, dos movimentos (cinésico) e da voz (paralinguísticos). Junto aos códigos estaria a composição visual, ou seja, o cenário, as vestimentas e as máscaras. Essa percepção englobaria a performance,³⁸ que era definida pelo ato de comunicação, pelo uso de mecanismos estéticos e poéticos para a transmissão da mensagem. O ato performático amplia a comunicação e transporta o público para as ações extracotidianas, permitindo a ampliação do tema e da experiência dos presentes, que, a partir do estranhamento do evento (LAGDON, 2006: 167), produziria um processo de recepção àquilo que se deseja comunicar (JAKOBSON, 1960).

Os atores da tragédia são responsáveis por construir esse ambiente particular; o envolvimento com um plano ritualístico possibilita aos artistas a transmissão da mensagem e a preocupação, sobretudo, com o processo de criação. O espaço ritualístico permite que os mitos sejam propagados por se vincularem ao passado e, dessa forma, atualiza o tempo presente na *polis*. Entre as características dos atos performáticos, perceptíveis na tragédia, podemos elencar a metacomunicação (LAGDON, 2006), definindo-a da seguinte maneira: a mensagem transmitida no enredo indicaria os caminhos interpretativos, assim como os oráculos, a exemplo de Apolo, que comunicava, em diálogo com *Thanatos*, a chegada de Hércules no Hades, com o objetivo de transmitir, antes mesmo da ação, o resgate da esposa do rei morta (EURÍPIDES, *Alceste*: vv. 80 – 90). Nesse sentido, a ação performática vincula-se às práticas culturais, datadas historicamente e, por isso,

³⁸ A *performance* como área interdisciplinar de estudo apresenta-se por volta dos anos de 1970, principalmente nos estudos norte-americanos antropológicos. Este tema de estudo no Brasil é relativamente recente, desde o ano de 1990, tendo um crescimento considerável do tema, que aborda a atuação performática na dança e no teatro e, até mesmo, em termos políticos (LAGDON, 2006).

apresenta-se por processos peculiares, os quais foram capazes de gerar experiências na comunidade ateniense.

Essa situação da performance não é somente uma simples transmissão de mensagem e sim uma relação interativa, à medida que o público, não tendo suas necessidades correspondidas, não gera um ambiente propício, pois uma experiência só pode ser criada se ambas interfaces forem envolvidas. Assim, nem sempre a mensagem que se esperava passar alcançava o objetivo desejado, pois, além da maneira de como o tragediografo organizava o enredo, outros elementos influenciavam, tais como: a atuação, o contexto e a própria receptividade do público.

As representações trágicas geralmente aconteciam em momentos de celebração, apesar da conotação da palavra trágica na contemporaneidade, o momento da tragédia não era acompanhado de uma tristeza, mas sim de uma etapa de um ritual religioso. As tragédias faziam parte da Grande Dionísia, que ocorriam nos últimos dias de março. A comemoração possuía uma duração de cinco dias, e três poetas competiam e apresentavam quatro produções (WILLIAMS, 2010: 41).

Compreender o funcionamento das tragédias não significa pensar apenas na bibliografia levantada pela historiografia, é necessário um trabalho interdisciplinar com a crítica literária que tem enriquecido o estudo das traduções das tragédias (PAPADOPOULOU, 2005). No entanto, encerrar a análise somente no texto seria uma ingenuidade, pois a tragédia também fazia parte de uma “experiência musical” (WILSON, 2008: 45). Os textos trágicos foram produções criadas não para serem vistas individualmente, como uma obra literária, mas foram escritos dramáticos que funcionavam como roteiros destinados aos atores, que desempenhariam seus papéis nas narrativas trágicas no palco. De acordo com Oliver Taplin³⁹ (2003), o texto trágico é nada mais que a tentativa da transcrição do cenário. Partindo-se desta noção tem-se a seguinte percepção: por mais que os documentos trágicos de Sófocles e Eurípides estejam quase completos, ainda assim não será possível assimilar a completude dos eventos trágicos, pois o tom de voz, o ritmo, os gestos,

³⁹ Oliver Taplin (2001) buscou entender um pouco da movimentação no palco, a partir da análise textual, pois segundo Taplin, nos textos trágicos, é possível perceber em alguns momentos sugestões de movimentações cênicas, além dos silêncios dentro das obras. Mais adiante, esta perspectiva será considerada na análise da obra *As Traquíncias*.

se perderam no tempo. Entretanto, é possível perceber algumas movimentações nas obras trágicas.⁴⁰

As análises das tragédias se centralizam, geralmente, nas partes faladas, deixando-se de lado os espaços de tempo representados pelos movimentos de saída e entrada, bem como os intervalos silenciosos, que precediam o momento de reviravolta na peça. Assim como nas obras musicais, as pausas não são meros intervalos, aleatórios, mas um componente estilístico importante, capaz de gerar comoção ou agitação na tragédia. Nesse sentido, consideramos o uso dos silêncios⁴¹ como aspectos cruciais, pois são distribuídos na peça pelo tragediografos, podendo suscitar entre os presentes determinadas sensações e sentimentos, os quais não eram conseguidos através de palavras (VÁRZEAS, 2004).

Peter Wilson verificou em suas pesquisas a relação entre a música e os atores, caminho aproximado de Edith Hall (2008), que buscou rever a ideia da profissão dos atores na antiguidade, desde a Grécia até o ambiente romano. Tal estudo traz aspectos importantes para se entender como funcionava o ambiente daqueles que se dedicavam à representação das narrativas trágicas no teatro. Apesar da tentativa de reavaliar a profissão daqueles *tragoidos*, Hall traz alguns conceitos complicados para se pensar o ambiente do mundo antigo, tratando-o como uma cultura pagã (HALL, 2008: 42). Peter Wilson, ao trabalhar com a temática musical entre os atores, apresentou um conjunto de análise de imagens de vasos com pouco teor metodológico, à medida que as imagens tornaram-se meros elementos ilustrativos.

Os atores eram responsáveis pela movimentação e pela entoação de cantos, geralmente solos que se associavam à tragédia (HALL, 2008). Os cantos não eram exclusivos das obras trágicas, já que muitos gregos conheciam os hinos às divindades, congratulações aos atletas cantados. A inovação da tragédia,

⁴⁰ É preciso fazer uma ressalva acerca dos textos trágicos, pois, em sua maioria, o original das produções gregas se perdeu, conservaram-se alguns manuscritos, copiados no período medieval. Tal processo gerou alterações nos textos, cabendo à filologia realizar a difícil tarefa de selecionar aquelas partes que, acreditando eles, não faziam parte da obra original. Segundo Flávio Ribeiro de Oliveira (2009), no Brasil a prática comum é a escolha de uma tradução francesa ou inglesa, do texto original em grego, para se realizar a tradução em português, ou seja, em vez de se ir diretamente ao texto em grego, que já possui suas interferências, muitos textos são traduções das traduções, sem que se leve em conta as particularidades de ambas as línguas.

⁴¹ Ésquilo e Aristófanes ficaram conhecidos pelo uso do silêncio em suas obras (VÁRZEAS, 2004: 45), ideia que a autora apresenta para demonstrar que não era um recurso apenas utilizado por Sófocles, pois geralmente momentos de tensões nas obras trágicas eram precedidos por períodos em que se cessavam todos os tipos de ruído, gerando uma espécie de preparação para grandes reviravoltas dentro do enredo representado.

portanto, estaria no fato de o tragediógrafo mesclar versos falados com poesias cantadas, além da movimentação corporal. O ator recitava os versos em anapestos, cujas unidades seriam formadas por duas sílabas curtas e uma longa (UU—); geralmente esse tipo de canto era associado ao exército em marcha, sendo usado nos momentos da peça em que havia movimentações, em especial, nas entradas e saídas dos coreutas. Mas o ator trágico também necessitava dominar outros ritmos, como, por exemplo, o docmiaco, baseado em uma sílaba curta, duas longas, uma curta e uma longa (U—UU). Outra capacidade que o ator da tragédia precisava desenvolver era a de cantar uma variedade de metros em rápidas sucessões (HALL, 2008: 7), esses ajustes entre versos recitativos (trímetros jâmbicos), o lírico e o anapésticos (cantados), eram responsáveis por gerar comoção entre os espectadores.

O ator trágico apresentava-se com máscaras, estas poderiam produzir certa impessoalidade, pois velavam o rosto daquele que atuava, preservando a imagem do personagem vista pelo público. As máscaras também eram capazes, segundo Jean-Pierre Vernant, de proclamar a identidade do personagem, pois traria uma familiaridade de imagens já vistas em outras representações pela *polis* (VERNANT, 2002: 347). Essa característica da atuação de um *tragoïdoi* agir como se fosse outro é um dos motivos do teatro ser entendido como o espaço da ilusão. Aos olhos de José Antônio Dabdab Trabulsi (2004), a tragédia funda a ideia da consciência da ficção, reafirmada pela ligação com o culto a Dioniso, que tinha a capacidade de misturar o real e o ilusório em seus rituais. Essa afirmação de Trabulsi leva à compreensão da contemporaneidade para o período clássico. O teatro trágico era um ambiente ritualístico, e as representações não eram meras encenações, representava a *polis* em uma perspectiva de narrativa trágica, permitindo que as histórias dos deuses e heróis fossem reatualizadas no ambiente políade, não sendo uma mera imitação, mas uma nova relação com as divindades.

O *tragoïdoi* utilizava-se de uma variedade de técnicas vocais para fazer com que o público alcançasse a emotividade, que na tragédia poderia significar a *katharsis*. Devido a isto, os tragediógrafos poderiam apresentar suas particularidades nas construções das peças, que, segundo Edith Hall (2008), enquanto Sófocles, em momentos emotivos, entoava cânticos com personagens

femininos, Eurípides, contrariamente, optava por uma representação mais falada com momentos de cânticos prolongados.

No período clássico, ser um *tragoidoi* transformou-se em um tipo de profissionalismo itinerante, pois caso se destacasse nas competições receberia ganhos e destaque. Aristóteles, na *Poética*, discute brevemente, no capítulo XIX, qual seria a função do ator, que competia conhecer a variedade das técnicas de proferir discursos para interpretar de forma desejada (HALL, 2008). O *tragoidoi*, além de entoar os cânticos, intermediando com os recitativos falados, dançava e as expressões faciais não eram exploradas pelo fato de o rosto ser vedado por máscaras. A máscara usada na tragédia possuía um orifício que deixava a boca do ator à vista e permitia a emissão da voz do mesmo.

A vinculação da tragédia e da música era tão clara entre os gregos que fazia parte da categoria de *mousike*, composta pela poesia, pela música e pela dança (WILSON, 2008: 45). A música estava presente desde o canto coral, em que o som do *aulos* acompanhava os coreutas até o momento em que o *corifeu* dialogava com o ator(s). Em certos momentos, segundo Peter Wilson, esses recitativos possuíam a função de elevar a tensão dramática. Assim, o canto coral teria a função de intervir na cena, com o intuito de ampliar a percepção emocional da situação dramática a partir de um ritmo lento ou mais rápido, capaz de envolver os presentes na trama, relaxando e acelerando a narrativa dos acontecimentos (SANTOS, 2000: 8).

O coro na tragédia apresentava uma característica dupla: no palco, apesar de ser composto por um grupo, representava uma única ideia, proferida em conjunto, sendo a participação cênica acompanhada pelo canto e pela dança. Segundo Fernando Brandão dos Santos (2000), o dialeto proferido pelo coro era diferenciado do utilizado pelas partes faladas, como um tipo de dórico estilizado. Não é possível perceber se existia algo intencional com a colocação deste outro estilo linguístico, mas a escolha evidencia uma diferença na linguagem que permitia tal atitude.

Assim, ao analisar a tragédia não é possível ter em mente apenas o texto, a narrativa trágica, mas é preciso considerar que o discurso é acompanhado por outros elementos essenciais à performance trágica, como: o canto, a elocução, a dança, os gestos, o cenário, as vestimentas, as máscaras e a intercalação do canto

pelo coro e pelos atores; recursos estes geradores de tensões dramáticas (SANTOS, 2000). Nesse ambiente rico deve-se ressaltar o contexto histórico, à medida que as tragédias eram representadas e, com isso, permitiam ou não o reconhecimento do público. A junção destes elementos produzia uma experiência única, que, de acordo com Jean-Pierre Vernant, quando a tragédia alcançava a “experiência simuladora” (VERNANT, 2002: 347), estaria realizando a *mimesis*. Nesta compreensão, a tragédia não teria uma função de colocar os fatos como realmente aconteceram, mas, através de sua organização interna e pela representação, levar os presentes à compreensão do destino humano, ou seja, ao entendimento da posição de cada um diante da coletividade na *polis*.

2.2 - O herói trágico: um ser *poliade*.

A figura heroica não possuía um rígido código que o definia como tal, a sua compreensão variava de acordo com o ambiente e o tempo, tomados estes seres como responsáveis por representar valores caros à sociedade, ou a um grupo dominante. Os tragediógrafos geralmente usavam três elementos para construir a imagem do herói. Este primeiramente deveria ter pertencido ao tempo anterior, em que os heróis existiam com funções específicas, seja para libertar a terra de monstros ou fundar cidades. Um segundo aspecto explorado pelos poetas trágicos era colocar o herói em situações de encruzilhadas, que exigiam a tomada de decisões. Por fim, o herói tem sua face humana colocada em questão perante as ações apresentadas pelo destino, ressaltando, em alguns momentos, a luta entre as duas naturezas do herói: a divina e a humana (VERNANT, 2002: 365). Por outro lado, ao homem não é dada a possibilidade de escolha, pois, por mais que tente, o humano equivoca-se com seu julgamento individualizado. O herói está acima dos homens comuns, por isso, suas escolhas, mesmo quando possuído pela *hybris*, privilegia o grupo. Nesse sentido, o personagem assume uma posição heroica, mais divina; ao privilegiar seus interesses familiares, o herói deixava sua parte humana dominar, e, por isso, necessitava de purificação.

Os Heróis eram seres que pertenciam ao imaginário ateniense e superavam os homens comuns através de alguma habilidade, fosse a astúcia, a edificação de cidades, a habilidade no combate, a força ou algum tipo de poder. Em

outras palavras, o herói era uma figura de destaque, pois sua capacidade sobre-humana o tirava da condição de humano comum. Apesar da maioria dos personagens heroicos serem conhecidos pela sua natureza divina, existiam as exceções de homens que, por realizarem uma façanha, conseguiam ter um *status* de divindade (VERNANT, 1992). Entre o grupo de indivíduos que alcançavam o direito à divindade, pode-se lembrar do caso dos atletas gregos, que através da realização de façanhas esportivas podiam alcançar um *status* diferenciado na comunidade ateniense, tendo seus feitos imortalizados na memória da comunidade (LESSA, 2010).

Como podemos perceber, os heróis eram seres que transitavam entre os dois mundos: do humano e do divino. A única característica que não permitia que fossem considerados perfeitos era a imortalidade das divindades, seus corpos sucumbiriam ao falecimento. Realizavam tarefas comparáveis aos deuses, entretanto, suas jornadas finalizariam com a morte. Com exceção de Hércules, em todas as narrativas heroicas, a luta por transpor o limite do mundo humano, a morte, é fadada ao fracasso, sendo, portanto, as narrativas míticas essenciais para a perpetuação de sua condição heroica e, por consequência, para a propagação de sua memória; situação compreendida, em outras palavras, como um mecanismo que se funda em uma luta contra o esquecimento (GAGNEBIN, 2006:45).

A limitação dos semideuses estava na possibilidade da fragilidade do corpo representado pela morte. “Se seu nascimento lhes concede às vezes uma ascendência semidivina, sua morte os coloca também além da condição humana” (VERNANT, 1992: 54). Apesar dos cultos dedicados aos heróis, estes não eram somente admirados, eram seres que também geravam certo temor, ainda que protegessem os territórios em épocas de risco de invasões (SELIGMANN, 1948:69).

A imortalidade da imagem heroica é um aspecto presente nos relatos, seja direta ou indiretamente. A jornada dos heróis termina com a realização de façanhas que os destacam da coletividade, a capacidade de realizar feitos extraordinários permitia que o nome do herói fosse eternizado nos relatos míticos, sobrevivendo ao esquecimento, ou à passagem do tempo (FERREIRA, 2012: 129). Não havia uma compreensão única sobre a ideia de heroísmo, pois, por exemplo, no caso de Hesíodo, houve o tempo da Idade dos Heróis, de um passado remoto em que havia o grupo dos heróis, antes da existência dos homens (LESSA, 2010). Logo

depois veremos as tragédias com suas versões das narrativas heroicas, além das versões, antes cantados pelos *aedos*, passadas de forma oral.

Dentro da comunidade, os heróis possuíam algumas funções, entre elas: mediar a relação entre os deuses (*theoi*) e o humano, ou seja, fazer aquilo que os homens não conseguiriam, em função de suas naturezas limitadas, como, por exemplo, fundar cidades, organizar festas, implantar rituais, livrar a sociedade de seres exóticos (LESSA, 2010).

Outra função das imagens heroicas estava presente através dos cultos aos heróis, que, geralmente, possuíam um aspecto cívico e respondiam a uma necessidade de demarcação territorial, em que o túmulo poderia exercer no grupo uma força protetora de coesão. Instalado, de modo geral, em plena *agora*, em segredo, esta representava a área protegida pelo herói, ali enterrado por ter alcançado prestígios através de suas façanhas realizadas em vida. O herói vinculava-se a uma localidade, região ou *polis*. Os túmulos do herói protetor mantinham-se ocultos, devido ao receio que seus restos mortais fossem roubados, perdendo assim aquela proteção oferecida pela tumba mágica (VERNANT, 1992; SELIGMANN, 1948).⁴² Segundo Kurt Seligmann, os ritos realizados em homenagem aos heróis consistiam em cavar uma espécie de rego em direção ao oriente, vinho e leite eram oferecidos juntamente com sangue na fenda do túmulo, essa prática era acompanhada por recitações de fórmulas mágicas (SELIGMANN, 1948: 70).

Diante dos aspectos comuns às figuras heroicas, na antiguidade grega ou mesmo no mediterrâneo, pode-se destacar a vinculação com características de animais. De acordo com Nelson Henrique da Silva Ferreira (2012: 130), a “imagética animal” e sua simbologia serviram para potencializar a concepção de herói, singularizando a percepção da representação heroica. Quando o herói utilizava um objeto que antes pertencia a algum animal, como foi o caso de Hércules, ao se revestir da pele do Leão de Nemea, havia a ideia de que o herói absorvia o atributo do animal, como ressalta Ferreira:

ao vestir a pele do animal, o herói ora pretende inculir em si próprio o poder associado ao animal, ora sugerir ao inimigo que enfrenta mais

⁴² Os cultos dedicados aos heróis geralmente eram ligados aos ritos funerários, pois eram realizados em torno do local onde se considerava que o corpo do herói estaria enterrado, isto antes do V século. Já no período clássico o herói teve sua imagem introduzida nas cidades, sua tumba passa a se localizar no centro da cidade (SCARP, 2004).

do que um simples homem, alguém que supera as capacidades humanas como um animal (FERREIRA, 2012: 135).

Outro aspecto que se encontra vinculado à característica heroica está na própria jornada, que, por se encontrar em constante busca por purificação, possuía façanhas, muitas vezes, realizadas em terras estrangeiras e desconhecidas. Segundo Marcos Alvaro Pereira de Souza (1989: 54), a noção de estrangeiro se refere a um aspecto político, enquanto a definição de bárbaro estaria no âmbito do cultural. Para um ateniense se distinguir de um espartano seria necessário basear-se no outro, na alteridade, que seria, em outras palavras, construir, a partir das características espartanas, a identidade ateniense. Assim, o bárbaro seria aquele que falava uma língua desconhecida, não pertencente à Hélade, além de não partilhar do conhecimento dos costumes helênicos. O estrangeiro seria aquele que não possuía autonomia no território, ou seja, sem direitos políticos, pois não pertencia àquela região; apesar de conhecer o funcionamento da sociedade, não pertencia àquela coletividade, perdia o direito dentro do grupo.

Nesse contexto, os heróis trágicos, em algumas situações, eram tomados pela *hybris*, *hamartia* e *katharsis*. A *hybris* geralmente é traduzida como excesso (GAZOLLA, 2001: 26), e teria uma compreensão mais ampla, além de significar sobeja, desmedida, violência, orgulho, excesso, impetuosidade e insolência (FRANCISCATO, 2003: 29). No entanto, este conceito quando o definimos acabamos reduzindo, pois ele é mais amplo dentro da tragédia, gerando ao mesmo tempo em a desordem é a capacidade de transformar o personagem em herói.

O homem geralmente encontrava-se em estado de *hybris* quando conseguia ultrapassar a medida comum ao humano. No caso do herói isso é nítido por sua natureza divina; não seria possível que pudesse se manter em uma vida humana, pois possuía a habilidade de ultrapassar a vida do homem comum, característica que permitia ao herói realizar façanhas e igualmente cometer falhas. Logo, o herói trágico cometia erros, mas não faltas morais (VERNANT, 2002), pois, de modo geral, os erros não eram praticados conscientemente. As desventuradas ações eram cometidas por sua natureza, sendo a purificação um elemento essencial, à medida que se instaurava a ordem em função de suas ações.

2.3 - A tragédia e seus componentes: a construção trágica a partir da perspectiva aristotélica.

A tragédia para alguns pode ser considerada uma obra literária (Pierre Grimal, 1978), entretanto, reduzir o teatro trágico a uma experiência literária seria uma forma muito simplista de perceber a experiência trágica, jamais capitada pela contemporaneidade. A tragédia grega é um tipo de experiência teatral que não pode ser aproximada a nenhuma forma adotada pelo teatro considerado moderno (ROMILLY, 1997: 15); portanto, uma experiência única pertencente a uma determinada contingência. Segundo Jacqueline de Romilly, é possível determinar a “colheita de obras-primas” (ROMILLY, 1997: 10), dentro da tragédia, que seria especificamente de oitenta anos. Apesar da complicada afirmação, pode-se retirar deste período aproximado o momento em que as peças possuíram maior prestígio e influência na sociedade ateniense. Desde o governo de Psistrato, por exemplo, é possível destacar uma maior atenção dada pelo tirano às apresentações públicas. A maioria da tradição (ROMILLY, 1997; LESK, 1990; GRIMAL, 1978) considera que a primeira apresentação trágica tenha ocorrido por volta do ano de 534, à época de Pisístrato.

Aristóteles não foi o único a pensar o funcionamento do teatro, na antiguidade grega, outros também o fizeram, como Aristófanes (448-380) e Platão (427-347). A diferença encontra-se no fato de que estes colocaram críticas ou analisaram o teatro antigo de forma fragmentada em meio seus escritos, enquanto Aristóteles sistematizou sua análise sobre o funcionamento das peças. A *Poética* não é uma obra livre de problemas de tradução, pois há a controvérsia de que o original grego tenha se perdido, sendo as traduções contemporâneas advindas de traduções árabes, o que levaria a mudanças ao texto. Apesar disso, é possível perceber traços que remetem aos estudos do período realizados pelos estudiosos da obra (CARLSON, 1997: 14). Segundo Roberto de Oliveira Brandão (1997), *A poética* passou a ser conhecida pelo público ocidental, de forma mais difundida, apenas por volta do ano de 1498, data em que saiu a primeira tradução latina, advinda do original grego.

O filósofo nasceu por volta do ano 385/384 em Stágiros, na Calcídice, território de domínio macedônico. Por volta dos dezessete ou dezoito anos transferiu seu domicílio para Atenas, passando a frequentar a academia de Platão. O filósofo

foi um dos escolhidos por Filipe II, da Macedônia, como tutor de seu filho Alexandre. No início do reinado deste, Aristóteles teria voltado a viver em Atenas. Quando os macedônicos começaram a perder seu domínio entre os gregos, logo, Aristóteles também se viu obrigado a deixar a cidade de Atenas, partindo de seu Liceu no ano de 322 ou 321, e voltando para a região da Eubéia, onde encerrou seus dias. A *poética*, possivelmente, teria sido escrita no segundo momento da estada de Aristóteles em Atenas.

A *Poética* é composta por livros, entre os quais se acredita que o segundo seria destinado à discussão da comédia; este, no entanto, se perdeu no tempo, restando apenas a parte que o filósofo comenta sobre a tragédia. O texto é uma composição de anotações usadas pelo filósofo entre seus aprendizes, justificando algumas passagens obscuras (COSTA, 1992: 7). A obra está composta por temas que se dividem da seguinte maneira: do capítulo I ao V, Aristóteles apresenta uma introdução geral dos gêneros; do capítulo VI ao XXIII, o filósofo expõe a tragédia, iniciando a discussão sobre o seu conceito; a partir do capítulo XXIII, inicia a análise da epopeia, que se prolonga até o capítulo XXV, seguido pelo capítulo que compara a tragédia com a epopeia.⁴³

Logo de início apresenta-se a classificação de quais estilos se encaixariam na arte poética (*technê poiêtikê*): a epopeia, o poema trágico, a comédia e o ditirambo, além da arte de tocar o aulo e a arte de tocar a cítara (ARISTÓTELES, *La Poétique*: 1447 a). Tais estilos usariam diferentes meios de expressão da *mimeses*, uma vez que não possuíam os mesmos objetivos. A tragédia fazia parte da arte poética, à medida que realizava a *mimeses* como ideal da realidade, enquanto a comédia apresenta os piores aspectos da sociedade (ARISTÓTELES, *La Poétique*: 1448 a).

Além da *mimesis* e do fator que permite as diferentes formas de arte, existem outros elementos como o enredo e o ritmo, que não são apresentados na

⁴³ A *mimesis*, por mais que se traduza como um “simples ato de copiar” (CARLSON, 1997: 14), possui uma grande complexidade. Alguns tradutores da *Poética* preferem traduzir o conceito de *mimesis* como imitação (HARDY, 1992; BRUNA, 1997); há aqueles, ainda, que utilizam outro termo no lugar de *mimesis*, que é o de representação (DUPONT-ROC e LALLOT Apud GAZONI, 2006). Optamos pelo termo em grego, já que a tradução traz uma perda de sentido e o próprio Aristóteles escreveu três capítulos para justificar seu significado; utilizaremos, portanto, *mimesis*, pois, assim como propõe Costa (1992: 6), a ideia de *mimesis* seria uma representação do que poderia ser assim uma imitação ideal da realidade

perspectiva aristotélica como essenciais, em especial, na comparação entre a tragédia e a comédia.

L'épopée et le poème tragique, comme aussi la comédie, le dithyrambe et, pour la plus grande partie, le jeu de la flûte et jeu de la cithare, sont tous d'une manière différent entre eux de trois façons: ou ils imitent par des moyens différents, ou ils imitent des choses différentes ou ils imitent d'une manière différente et non de la même manière. (ARISTÓTELES, *La Poétique*: 1447a – 13)

Os meios elegidos pelo filósofo para realizar uma *mimesis* seriam: o ritmo, a melodia e o metro. A tragédia, assim como a comédia, o ditrambo e *nomos* (composições com acompanhamento da cítira),⁴⁴ utilizava estes elementos em suas representações miméticas. No segundo capítulo, Aristóteles, depois de mostrar o motivo pelo qual todas essas artes podem ser consideradas *technê poiétikê*, começa a apresentar as diferenças que as definem. No caso da comédia e da tragédia, realiza-se a *mimes* de homens piores e de seres com caráter elevado (ARISTÓTELES, *La Poétique*: 1448a).

No capítulo III, há referência à figura do tragediógrafo Sófocles, que se compara à *mimesis* de Homero, pois ambos buscavam apresentar as histórias de pessoas virtuosas, além de se aproximarem também de Aristófanes, pois representam as pessoas agindo - *drontas*⁴⁵ - (ARISTÓTELES, *La Poétique*: 1448a). Mais adiante, Aristóteles desenvolve a perspectiva de que a *mimesis* é algo natural (*sumphuton*), assim como a busca da harmonia e do ritmo. Além disso, o filósofo apresenta uma versão sobre o ensino, pois o que diferia o humano dos animais seria a capacidade daquele de imitar determinadas ações (ARISTÓTELES, *La Poétique*: 1448b). Apesar de todos possuírem a capacidade de realizar a *mimesis*, a poesia alcançou uma diversificação devido ao caráter dos próprios poetas. Para mostrar essa transformação poética, Aristóteles retoma os poemas de Homero, passa por Ésquilo, que se destacava por ter colocado dois atores em cena, em vez de um. Ao tomar as transformações realizadas por Sófocles, coloca a questão de este ter ampliado o número de atores para três, além de inserir a cenografia (ARISTÓTELES, *La Poétique*: 1449a).

⁴⁴ A tradução de *nomos*, para composição acompanhada pela cítira, é apresentada por Fernando Maciel Gazoni (2006: 35).

⁴⁵ Verbo *drao* que advém do participio *drontas* e do substantivo *drama*, termos que se referem ao ato de agir (GAZONI, 2006: 40).

No livro VI⁴⁶ Aristóteles apresentou um conceito de tragédia a partir da *mimesis*, de uma ação humana de “caráter elevado e completo” (Aristóteles, *La Poétique*: 1449 b), que se utilizava de elementos trágicos, como enredo, ritmo e encenação, para levar o público a realizar a *katharsis*.

A tragédia é a *mímese* de uma ação em que a virtude está implicada, ação que é completa, de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento diversamente distribuída entre as partes, *mímese* realizada por personagens em cena, e não por meio de uma narração, e que, por meio da piedade e do temor, realiza a catarse de tais emoções. (ARISTÓTELES, *A Poética*: 1449 b, 24- 28)⁴⁷.

Assim, a tragédia seria um conjunto de elementos que transportava o público, que não apenas assistia passivamente a atuação trágica, mas também participava do processo ativamente, pois, no momento que as emoções eram envolvidas pelas histórias ali representadas, o público alcançaria o processo *kathartico*. Juntando os elementos antes citados na composição da *mímese* trágica, Aristóteles acrescenta os seguintes meios: canto (palavra), ritmo e harmonia (ARISTÓTELES, *La Poétique*: 1449b – 28). A *mímese*, por meio destes elementos, tem como objeto o drama (ação). Dependendo do modo como tais elementos eram utilizados para montar o ambiente da ação, aquele que assistia, ao sentir temor, piedade ou mesmo deslumbre, alcançaria a *katharsis*; termo que Aristóteles não aprofunda, pois supostamente trabalharia no segundo livro, que não se tem vestígios (GAZONI, 2006:51).

A *katharsis* era a purificação que o espectador alcançaria ao final da representação trágica. Esta apenas se realizaria efetivamente quando alcançasse o belo, que consistia em levar o cidadão da *polis* a compreender seu papel como parte da coletividade, como parte capaz de manter a ordem, ou de estabelecê-la (VERNANT, 2002). Para que houvesse esse processo, a história deveria ter unidade, ou seja, ter início, meio e fim (1450b – 25). O enredo é a *mímese* da ação

⁴⁶ No livro IV Aristóteles também discutiu sobre uma possível vinculação da tragédia com rituais conhecidos, como homenagens a Dioniso (ARISTÓTELES, *La Poética*: 1449a). O filósofo se referiu à questão da *mimesis* para ressaltar sua origem nas improvisações, realizadas durante os cantos fálicos e ditirambo. Este era um canto-dança ritual pertencente ao dionisiaco (*dithurambos*, epíteto usado ao referir ao deus), a informação dada por Aristóteles colabora na tese da vinculação da tragédia ao culto do deus Dioniso (TRABULSI, 2004: 142).

⁴⁷ Neste trecho optou-se pela tradução realizada por Fernando Gazoni (2006), em sua dissertação de mestrado, pela Universidade de São Paulo. Esta opção se deu, pois, na versão em francês, o termo usado era *imitation*, enquanto Gazoni utiliza *mimesis* ao falar da tragédia.

(ARISTÓTELES, *La Poétique*: 1450a – 3), que era realizada por atores em ação, à medida que a imitação (mimetizada) gerava um agir do ator, em meio ao ritual trágico. Se o tragediógrafo conseguisse organizar um enredo unificado, poderia levar o público a vivenciar aquela ação do passado, no presente da *polis*. O enredo é o próprio *mythos* dramatizado, logo a tragédia não buscaria representar a história dos seres, mas sim suas ações (ARISTÓTELES, *La Poétique*: 1450b – 20). O homem é medido por possuir qualidades, que, segundo Aristóteles, levam-no a agir de modo a alcançar a *eudaimonia*.⁴⁸ A junção do drama (ação) e do *mythos* (enredo) seria a finalidade da tragédia, já que, no momento em que houvesse a dramatização do *mythos* pela tragédia, não ocorreria uma mera apresentação; neste caso, a ação seria trazida novamente na medida em que fosse imitada.

Postos os elementos essenciais que levava a tragédia a alcançar sua finalidade, primeiro, visto como a “alma da tragédia” (ARISTÓTELES: *La Poétique*: 1450b – 38), era a ação, o *mythos* podia ser, portanto, encenado aos cidadãos ou colocado indiretamente nos discursos dos personagens. Conforme Carmen Isabel Soares⁴⁹ (1970), devido ao número reduzido de atores na tragédia, algumas ações não poderiam ser representadas em suas extensões, como, por exemplo, lutas em campo de batalhas. Neste momento, o tragediógrafo teria de usar elementos narrativos, além dos artifícios técnicos para trazer ao público as imagens que poderiam ser vistas somente na realidade ou em imagens mentais (SOARES, 1970:24). Para Soares, este exercício necessitaria de uma busca, por parte do poeta, de recursos “extracênicos”, em que a limitação cênica levaria ao uso de elementos de construções linguísticas, que conduziriam *espectadores na visualização da cena*, mesmo que esta fosse narrada.

Outros elementos foram colocados por Aristóteles como essenciais, o qual os hierarquizou. Assim, em terceiro lugar, compreendeu-se o pensamento, como a capacidade de dizer nos discursos se algo era pertinente ou adequado (ARISTÓTELES, *La Poétique*: 1450b – 5). Em quarto lugar encontra-se a palavra,

⁴⁸ Geralmente o termo é traduzido por felicidade, segundo Fernando Gazoni (2006: 56), para Aristóteles, o termo aproximaria do estado de espírito, sensação de euforia, ou seja, uma harmonia quando o homem encontra uma ordem interior que depende da sua relação com o grupo.

⁴⁹ A autora Carmem Isabel Soares, em sua obra *O Discurso Extracênico: Quadro de Guerra em Eurípides*, apresenta como Eurípides utiliza-se de recursos extracênicos para representar as cenas de batalhas em suas tragédias.

que possibilitava a comunicação do enredo da tragédia na *polis* (ARISTÓTELES, *La Poétique*: 1450b – 13). Por fim, temos o último elemento constituinte, o canto.

Os elementos deveriam ser colocados de forma harmônica no texto, dando uma unidade. No tópico do capítulo VII, o filósofo, ao falar da tragédia, traz a definição do que seria o belo; este transportado à tragédia pode ser dado pela unidade dos elementos, que não poderiam se sobressair, pois trariam a desordem. O filósofo, ainda, apresenta o exemplo da extensão, caso o texto fosse longo demais. O texto longo não permitiria que a ação fosse guardada na memória dos presentes, o contrário traria também a desordem, pois não daria a ideia do todo ao enredo (ARISTÓTELES, *La Poétique*: 1451a). A tragédia não era entendida, em seu contexto, como a mera narrativa dos fatos, como realmente aconteceu, e sim como sendo uma narrativa de ações em outras possibilidades. Deste modo, a diferença entre a história e a poesia não estaria somente no fato da métrica, mas sim no compromisso que ambas as expressões têm. De acordo com Aristóteles: “Ils se distinguent au contraire en ce que l’un raconte les événements qui sont arrivés, l’autre des événements qui pourraient arriver” (ARISTÓTELES, *La Poétique*: 1451b).

Os enredos trágicos podem ser simples ou complexos, já que é *mimese* de uma ação. Os componentes capazes de transformar o enredo são: a peripécia e o reconhecimento. A primeira é a mudança do rumo dos acontecimentos (ARISTÓTELES, *La Poétique*: 1452a – 22), para colocar aquele que age na peça no percurso do enredo, que pode ser percebido na tragédia *As Traquínicas* de Sófocles, quando Hércules descobre que a manta presenteada por sua esposa Dejanira era a causadora de seus males; decide, então, vingar-se dela. Mas em seu caminho descobre que Dejanira não era culpada por seus atos, pois foi ludibriada pelo Centauro Nesso, que havia dito que seu sangue (envenenado) seria como um filtro amoroso, caso Hércules perdesse o amor por ela. Neste momento Hércules se lembra da predição do oráculo e resolve aconselhar seu filho, Hilo, sobre como construir a pira para colocá-lo. Assim, a peripécia estaria neste aspecto do herói que encaminhava suas ações para vingar-se da esposa; quando percebe que ela só foi um instrumento do destino, resolve cumpri-lo.

O reconhecimento (ARISTÓTELES, *La Poétique*: 1452a – 29) acontece quando a ignorância de determinada ação se transforma em conhecimento; para Aristóteles, o belo estaria na tragédia que congrega a peripécia e o reconhecimento.

É possível perceber esta característica na obra de Eurípides, *Alceste*, em que Hércules primeiro consegue resgatar a esposa do rei Admeto, das mãos de *Thanatos*, e depois consegue trazê-la de volta ao palácio. Alceste estaria com o rosto coberto, enquanto Hércules testa Admeto, e só depois revela a esposa resgatada. Este aspecto da tragédia possui diferentes espécies, que o filósofo hierarquiza: o primeiro, considerado menos artístico, é o reconhecimento dado por sinais, como ocorre com Odisseu ao ser identificado em função de sua cicatriz na Odisseia. O segundo tipo de reconhecimento também não é considerado o melhor, trata-se do tipo forjado pelo poeta, ou seja, o poeta mudaria o enredo segundo seus objetivos, e não os da narrativa. Outra maneira de se chegar ao reconhecimento dar-se-ia por meio da lembrança, quando uma ação remetia a uma ação do passado. É possível citar, com exemplo, *As Traquínias*. No momento em que Hércules fica sabendo, por seu filho Hilo, do suicídio de Dejanira, sua mulher, por quem o herói queria vingar-se, já que o havia envenenado, ele se lembra da fala do oráculo, encaixando-se no reconhecimento por lembrança. A quarta maneira de se realizar o reconhecimento é conhecida por silogismo, que consistia em um acontecimento que levaria à desfecho da peça. Por último está o paralogismo, que é um tipo de falso raciocínio por parte do público.

Ainda, dentro do enredo, existiria o evento patético (ARISTÓTELES, *La Poétique*: 1452b). No texto de Aristóteles, tem-se a impressão de este evento não ser uma característica poética em si, sendo tratado como um elemento complementar ao enredo trágico. O patético significaria colocar cenas em ações dolorosas, com mortes e sofrimentos.

Aristóteles apresenta a estrutura da tragédia (ARISTÓTELES, *La Poétique*: 1452b) composta por prólogo, episódios, êxodo e partes corais (párodos, estásimos, *kommoi*). Seguimos com as palavras de Aristóteles:

O prólogo é a parte inteira da tragédia que vem antes do párodos do coro; episódio é a parte inteira da tragédia que se dá entre partes corais inteiras; êxodo é a parte inteira da tragédia depois da qual não há canto coral; do coro, o párodos é a primeira fala, o estásimo é o canto do coro sem anapesto e sem troqueu; o *kommos* é um lamento comum ao coro e aos atores em cena (ARISTÓTELES, *A Poética*: 1452-b).

Segundo o relato de Aristóteles, a tragédia tem um prólogo que marca seu início, no caso da peça de Eurípides, *Hércules*, este momento é marcado pelo diálogo entre Anfitrião e Mégara, informando os acontecimentos que antecederam a situação em que se encontravam na peça. Após esta introdução aconteceria a entrada cantada

do coro, chamada de *párodos*, neste momento os coreutas adentrariam na *orchestra* em procissão. Após este canto entoado, seguiam-se os episódios. O coro era composto de 12 a 15 coreutas e suas movimentações aconteciam ao som do *aulos* (WILSON, 2008).

Após instalados na *orchestra* o coro podia entoar cantos chamados de *stasima* (estásimos), os coreutas, apesar de se encontrarem em um lugar, não ficavam imóveis necessariamente. Poderiam executar um tipo de dança ritmada chamada de *emméleia*. Os *stasima* eram executados geralmente entre os episódios. A saída do coro era acompanhada por outro canto, o êxodos. Quando o coro se dirigia aos atores, tinham esses diálogos chamados de *commos*, que, citado por Aristóteles no trecho acima, somente o *corifeu* poderia falar. A participação do coro era marcada pelos cantos. Os atores também poderiam entoar cantos, caso fosse entre dois atores, era chamado dueto, quando ocorria com apenas um ator era nomeado monodia (GRIMAL, 1978).

Aristóteles, ainda tratando das composições trágicas, referiu-se à noção de trágico ao citar Eurípides como um dos poetas mais trágicos (ARISTÓTELES, *La Poétique*: 1453a – 28). Segundo o filósofo, para a tragédia ser considerada bela, também é necessário que ela através da *mimese* inspire o temor (*deinos*) e a piedade (*oiktros*). Para gerar esses sentimentos, Aristóteles aconselha o uso de homens⁵⁰ que se encontram em situação intermediária, ou seja, nem virtuosos ou justos, nem perversos, que comentem algum tipo de erro. Esta questão é retomada pelo filósofo, pois o pensamento embutido nesse tema é: para algo ser considerado belo, precisa-se mimetizar algo virtuoso. Assim, mesmo que o poeta queira representar aquele que não contém virtudes, necessita mostrá-lo em momentos virtuosos (ARISTÓTELES, *La Poétique*: 1454b).

O filósofo ressalta a ideia da organização do enredo pelos tragediografos: estes são os responsáveis por organizar a narrativa legada, as ações realizadas podem ser conscientes ou não, mas o ideal seria a não consciência das ações, pois assim existiria o reconhecimento (ARISTÓTELES, *La Poétique*: 1454a). Sobre o caráter da tragédia, ela pode ter quatro características, para ser definida como boa. Primeiro, para ter um caráter bom a escolha deve ser boa, aqui há uma referência acerca das ações realizadas por aqueles que são capazes de realizar boas ações,

⁵⁰ J. Hardy, em vez de homens, usa o termo héros ao se referir ao exemplo de Aristóteles acerca daquele que realiza as ações na tragédia.

no sentido de trazer o melhor ao coletivo, pois, segundo Aristóteles, “mesmo a mulher pode ser boa, e o escravo, ainda que, desse, talvez, o caráter dela seja inferior e o do escravo, em geral, ruim.” (ARISTÓTELES, *La Poétique*: 1454a). Segundo, o caráter deve corresponder àquele que age como o exemplo citado na *Poética*: uma mulher por mais que consiga realizar atos de bondade não deve ser considerada corajosa, já que tal aspecto não a pertence. A terceira característica estaria na semelhança, pois para causar certa empatia dos que assistem a tragédia para com as ações encenadas seria necessário aproximar a representação a sua contemporaneidade. Por fim, para uma tragédia alcançar um caráter bom, seria essencial que ela fosse coerente.

Assim, verificou-se um conjunto de características da tragédia, que Aristóteles colocou como essenciais para que haja distinção de outras formas poéticas, como a epopeia e a comédia. Entretanto, resta ainda pensar a função da tragédia, que possuía sua importância, pois, com a *mimesis*, era possível os espectadores a visualizar o enredo trágico a partir de suas perspectivas (GAZONI, 2006: 27). Gazoni em sua dissertação apresenta uma visão incompleta, na medida em que a tragédia para ele se limitava à representação da realidade, mas, como mencionado anteriormente, neste texto, a tragédia apresenta um ideal em que os heróis agiam virtuosamente.

2.4 - A tragédia como ritual agregador na *polis*.

Não é possível negar o surgimento da tragédia em meio a um espaço religioso, que se acredita como parte dos cultos dedicados a Dioniso (TRABULSI, 2004: 140). As representações trágicas possuíam grande parte de sua composição inserida na religiosidade grega, que pode ser dividida em três planos: mistérios, o dionisismo e o orfismo (VERNANT, 1992). Segundo Paolo Scarpi (2004), os cultos, entre os gregos, era a forma que os cidadãos escolheram para manter a preservação do presente, orientado pelas ações passadas, através da retomada do espaço do mito, dominado pelos deuses e heróis. O rito (*orgia*) retomava a relação humanidade e divindades. Os ritos eram realizados, geralmente, com sacrifícios, que poderiam ser de duas formas: *enágisma*, dedicado a deuses íferos, aos heróis e aos mortos, e *thysía*, destinados aos deuses olímpicos.

O mito⁵¹ não era mera alegoria, mas uma “consubstanciação das entidades míticas” (LA PLATINI, TRINDADE, 2003: 15), esse mundo das narrativas mitológicas tem os discursos helênicos apenas como uma de suas interfaces. As narrativas sobre os seres do passado contribuíram como um elemento organizador da ordem do mundo da *polis*, fortalecendo a coesão entre os cidadãos. De acordo com Jean Pierre-Vernant (2002: 179), o mundo para os gregos (*kosmos*), até por volta do século VI, era entendido como algo que deveria ser belo, assim como uma divindade era; devido a esta compreensão, o mundo deveria ser mantido como algo ordenado e regado harmoniosamente. Logo, as narrativas míticas, no momento de suas representações, retomavam o *kosmos*, reestabeleciam a ordem, evitando uma possível desordem.

As narrativas míticas eram envolvidas em um ambiente ritualístico, transmitidas entre os membros daquela comunidade com um caráter sagrado. Sobre a veracidade destas narrativas, o debate não pertence ao contexto moderno, mas

⁵¹ A compreensão sobre o mito também é diversificada; sucintamente, pode-se pensar sobre algumas das orientações nos estudos míticos. Os funcionalistas compreendiam que os mitos nas culturas possuíam uma função para justificar, através da narrativa, a organização da comunidade (Bronislaw Malinowski, M. P. Nilson, J. E. Fonterose, Theodor H. Gaster). De modo geral, os mitos, para os funcionalistas, funcionavam em sociedades primitivas, ou seja, que não possuíam um arcabouço científico necessário para explicar o funcionamento. Walter Burket, participante de uma tradição alemã (L. Preller, C. Robert.), em seus estudos *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica* (1993) e *Antigos Cultos de Mistérios* (1991), analisou funções dos mitos como elementos de coesão do grupo em torno dos rituais. Burket se interessa mais pelo aspecto linguístico do mito, como este expressasse a experiência na linguagem. Buscando uma visão mais simbolista, que vá além da narrativa mítica, estão autores como Mircea Eliade e Karl Kerényi, E. Cassirer, C.G. Jung, S. Freud. De uma forma geral acreditam que haja um significado oculto nas narrativas míticas. Entre as interpretações simbolistas, existem aqueles de cunho psicanalítico, os mais conhecidos são: Sigmund Freud e Carl Jung. Freud caminhava mais pelo viés dos sonhos, em que estes, através de imagens produzidas pelos mesmos, acessariam a libido do indivíduo; os mitos seriam a forma de alcançar os sonhos da coletividade a qual o cidadão pertencia. Jung acreditava na existência de arquétipos, em que as sociedades possuíam modelos de comportamentos universais, estes eram representados nos mitos de maneira inconsciente. Essas teorias psicanalíticas foram aplicadas aos estudos trágicos por meio dos trabalhos de Joseph Campbell, estudioso que defende a tese que nos mitos podem-se encontrar características comuns inconscientes presente em todas as comunidades, independente do contexto que a narrativa mítica estava inserida. Os **estudos** de Jung influenciaram grande número dos **trabalhos** de análise das narrativas míticas. Entre os quais, um trabalho de destaque é o de Mircea Eliade, o mito para este seria uma história sagrada, que pertenceria a um tempo primordial, que explicaria a existência de algo. O personagem heroico, na narrativa mítica, era um ser arquetípico, que funcionava para levar aquela sociedade a suportar o difícil contexto de lutas. Outra orientação dos estudos míticos, bastante influente, é defendida pelos estruturalistas; esta corrente teve como influência os trabalhos de Claude Lévi-Strauss, apesar de Georges Dumézil ser apresentado como o precursor pelos estudos comparativos entre as religiões indo-europeias. Lévi-Strauss aplica análises que na visão dos seus críticos podem ser entendidas como generalizantes, já que os mitos estão inseridos em uma visão mais objetiva, devido à postulação de determinantes psicológicos. Para o Lévi-Strauss havia dois níveis de análise: um da narrativa e outro do inconsciente, representado por símbolos. Entre aqueles que criticam essa orientação analítica estão Paul Ricoeur (1969) e Jean-Pierre Vernant.

começa desde Platão, no livro II da República (Livro II. 376e – 377a), quando diferencia o discurso entre aquilo que é mito e o que não é. O que significa que o discurso mítico já era colocado em dúvida no período clássico, mas, mesmo assim, os mitos continuaram importantes, sendo usados pelo seu prestígio até mesmo por aqueles que o colocam em dúvida, como Platão (BATISTA, 2003: 34).⁵² Segundo Rodrigo Siqueira Batista, pensando em um viés mais filosófico, o mito de uma maneira geral seria uma tentativa de o indivíduo refletir sobre existência humana, sobre a sua condição, com o objetivo de conseguir encontrar um sentido para a mesma. Visto deste modo, à medida que o homem se esforçava para perpetuar sua existência no mito, lutava, igualmente, contra as contingências que o cercavam.⁵³

Na primeira metade do século XX, James Frazer trouxe para o campo da antropologia a discussão entre religião e magia, passando, juntamente com autores como Bronislaw Malinowski e Pièrre-Maxime, a considerar a religião como uma forma específica de pensamento, com o objetivo de tornar o mundo compreensível aos humanos (CANDIDO, 2002: 57). O Antropólogo W. J. Goode apresentou uma discussão que possui quatro itens que distinguem a magia da religião; seguindo esta análise é preciso considerar a intenção, a atitude, a ação e a avaliação, para diferenciar os dois conceitos.

A historiadora Maria Regina Candido utilizou-se desse modelo analítico para definir o que seria magia no período clássico. Segundo Candido (2002), a magia ateniense no período clássico tem uma intenção primeiramente comunitária, ou seja, sua prática visava o bem do grupo e não daquele que a praticava. O indivíduo que realizava a magia poderia assumir duas atitudes perante a prática, uma manipuladora, que utilizava dos conhecimentos mágicos para movimentar as ações,⁵⁴ de acordo com seus objetivos pessoais, tentando modificar o fluxo dos acontecimentos, a outra atitude era a comunitária, em que a prática da magia

⁵² A contribuição para entender os mitos como narrativas carregadas de fantasias inverídicas tem grande contribuição dos autores modernos, como: Voltaire (XVIII), que buscava dar à história uma ideia de discurso verdadeiro, contrapondo-o ao mítico, como espaço do falso.

⁵³ Ideia que o autor se baseia em J. Campbell (2001) *Temas mitológicos na arte e na literatura criativa*.

⁵⁴ Esta compreensão pode ser percebida na tragédia escrita por Sófocles, *As Traquínias*, em que Dejanira se utilizou do sangue do centauro Nesso, como filtro amoroso para reaver a atenção de seu companheiro, Hércules, já que o mesmo havia se interessado por outra jovem, Iole. Ao tentar resgatar a atenção do herói, por práticas mágicas, Dejanira causou a morte dele. **Assim**, é possível perceber que ela não consegue alcançar seus objetivos com a magia, pois não são pensados pela coletividade, mas apenas em benefício próprio. Apesar de Hércules conseguir cumprir seu destino final, antes houve uma série de sofrimentos causados por uma prática mágica não comunitária.

pertenceria aos ritos oficiais, com o intuito de trazer um bem para toda comunidade póliade. O terceiro ponto do modelo de análise se refere ao ato mágico, neste, para ser eficaz, o resultado dependeria daquele que o praticava, se houvesse certa experiência poderia significar resultados mais satisfatórios.⁵⁵ Por fim, a magia era vista na *polis* como algo que devia ser praticado coletivamente, para trazer benefícios à comunidade, caso contrário, se praticada individualmente, traria malefícios e, por isso, devia ser condenada (CANDIDO, 2002).

Como podemos perceber, houve uma aproximação dos atenienses do século V com a magia, segundo Candido, que pode ser percebida pelo aumento de amuletos e tabletes de imprecções/*desfixiones* (lâminas de chumbo que se acreditavam ser capazes de trazer a desgraça àquele que fosse alvo da maldição desejada). A maioria dessas peças foi encontrada em espaços urbanos (CANDIDO, 2002: 60). Então, é possível vincular as práticas mágicas, realizadas no espaço urbano, ao ambiente comunitário.

Em Atenas, as festas⁵⁶ estavam associadas ao espaço da religiosidade, a exemplo das Panateneias,⁵⁷ período de homenagem à deusa Atena. As procissões ocorriam em ambientes que possuíam certo valor para os praticantes de magia, locais destacados pela autora Maria Regina Candido na passagem abaixo:

A procissão das Panateneias atravessava os lugares de valor para o praticante de magia, pelo fato de estabelecer a ligação entre o mundo dos mortos e o espaço dos homens, O portão do *Dipilon* no cemitério do Cerâmico delimitava o espaço dos mortos e a *agorá*, definida como o espaço das atividades dos homens, era rodeada de santuários de deuses olímpicos reverenciados pela *polis*. Em seguida, a procissão/ *pompé* das Panateneias chegava até a

⁵⁵ Quando Hércules aparece na tragédia *Filoctetes*, de Sófocles, o semideus, que já era uma divindade, indicava como Filoctetes junto com Neoptolemo deveria agir. O filho de Péas deveria partir e Ihe seria enviado Asclépio (SÓFOCLES, *Filoctetes*: vv. 1337 – 1441), este era conhecido como o filho de Apolo, capaz de trazer à vida até alguns mortos, segundo a tradição (GRIMAL, 2000: 49). Deste modo, na tragédia, destacam-se dois pontos, sobre a relação dada entre a magia e os personagens da peça: primeiramente foi incentivada a prática da magia pelo bem comum, já que após ser curado de suas feridas Filoctetes partiria para a Guerra de Troia com as armas de Hércules, com as quais obteria a vitória; em um segundo momento, para se praticar a magia e obter um resultado satisfatório, seria necessário que a mesma fosse feita por alguém que soubesse como usá-la, uma que Hércules aconselhou que se procurasse Asclépio.

⁵⁶ Em Atenas haviam várias festas inscritas no calendário, em cada mês, que tinha em média vinte e nove dias, pois seguia às fases da lua, aconteciam uma ou duas festa, de duração de cerca de dois ou três dias. Acredita-se que durante as festas os cidadãos não faziam suas atividades costumeiras, como diz no relato do filósofo grego do IV século, Teofrasto (FLORENZANO, 1996: 13)

⁵⁷ As Panateneias eram festas que acompanhavam homenagens à deusa Atena, em que todos os cidadãos participavam das festividades, tanto os que viviam no campo e no perímetro urbano de Atenas (FLORENZANO, 1996).

Acrópole, onde se realizavam preces no templo do Pártenon, diante do altar de Zeus e Atená. O ritual retornava ao centro da *agorá* para a realização das competições esportivas (Muriel, 1990:81). Ao final das competições coroavam-se os vencedores (CANDIDO, 2002: 65).

Assim, os espaços partilhados durante as festividades não eram escolhas aleatórias, eram ambientes com valores para magia, que, geralmente vinculavam o mundo dos mortos ao dos humanos, que, ao fim das cerimônias públicas, levaria os participantes a *agora*,⁵⁸ no altar dos *doze deuses*, em que se realizariam os sacrifícios, pelo sacerdote, aos deuses olímpicos. As festas dedicadas ao deus Dioniso não eram diferente, também estavam envoltas neste ambiente mágico, de sacrifícios e de significados especiais. Neste local de culto religioso, as tragédias seriam representadas, nas dionisíacas urbanas, celebradas na primavera e nas Leneias, no final de Dezembro (ROMILLY, 1997: 15). Estas festas, ocorridas anualmente, comportavam concursos que duravam cerca de três dias. Em cada um destes dias um tragediógrafo, selecionado, apresentava três tragédias e um drama satírico (VERNANT, 2002: 359).

No período clássico, entende-se por festas eventos de cunho religioso, os quais promoviam uma reunião em homenagens às divindades; esta ação coletiva causava certa coesão social, como observa Maria Beatriz Borba Florenzano:

Festas ou festivais, como podem também ser chamados, eram ocasiões de reunião cívica e religiosa, nas quais os diferentes grupos sociais se encontravam para cultuar os deuses, realizar sacrifícios, participar de procissões, comemorar a colheita, purificar as casa e locais públicos, festejar vitórias contra inimigos, realizar jogos e competições públicas em homenagem aos deuses. O culto das divindades locais permanecia sempre como pano de fundo, mas não há dúvida de que esses eram os momentos em que o espírito de comunidade se manifestava com grande força e recarregava de energia. Não eram, portanto, apenas comemorações religiosas, mas também verdadeiras festas cívicas (FLORENZANO, 1996: 11).

No início do século V, o arconte designava para cada autor um coregal: este seria o responsável por cuidar das representações, escolhia os coreutas e atores, que se encarregavam de organizar os ensaios. Ao término dos três dias de

⁵⁸ A *agora* era um espaço que os praticantes de magia geralmente depositavam os tabletes de imprecções/*desfixiones*, pois era o ambiente de voz do cidadão, em que se mudava o rumo da *polis* através do debate, portanto, a maldição que seria praticada através do ato de proferir palavras que modificariam o destino do alvo, deveria ser realizada neste ambiente de poder dos discursos (CANDIDO, 2002)

apresentações, um tribunal, formado por representantes das tribos, decidia quem seria o vencedor (VERNANT, 2002: 361).

A institucionalização da tragédia é geralmente vinculada ao governo tirânico (ROMILLY, 1997: 17). Na Ática a tragédia teria surgido por volta do século VI, quando Téspis apresentou uma obra trágica nas Dionisiacas,⁵⁹ durante a tirania de Pisístrato; a tragédia, contudo, não era algo apenas ateniense: em Corinto acreditava-se que as primeiras tragédias foram representadas por volta do final século VII, antes mesmo de Atenas, durante a tirania de Periando (VERNANT, 2002). Jean-Pierre Vernant coloca que essa vinculação entre a tragédia e os tiranos se dava pelo modelo tirânico ter sua força política ligada ao popular, rompendo em partes com a aristocracia, que antes estava no poder. Nesta nova organização política, em que aqueles que não eram aristocratas passavam a fazer parte do espaço urbano, de maneira atuante, passou-se a incentivar o culto a Dioniso, divindade mais aceita pelos populares.

Mas a associação realizada entre Dionísio e a tragédia estaria além da sua representação nas festas dedicadas à divindade, está no próprio nome desta interface da poética. A palavra traz em sua raiz *tragos* = bode (*trago* + *aoide* = canto do bode), este animal se refere aos rituais a Dionísio (GAZOLLA, 2001: 18).⁶⁰ José Antônio Dabdab Trabulsi (2004) detalha essa etimologia; conforme o autor, *tragodia* seria o canto dos *tragodoi*, noção que gera três hipóteses: primeiro, o canto de sátiros vestidos de bodes, segundo, o canto em concurso, cuja premiação consistiria em um bode, e terceiro, canto que precederia o sacrifício de um bode (TRABULSI, 2004: 141). É possível, no entanto, refletir sobre dois problemas nesta hipótese: primeiro, os sátiros não eram figuras associadas aos bodes; segundo, o estilo empregado pelos sátiros era algo mais próximo do que é chamado de drama satírico (ROMILLY, 1997, 19). Enfim, tentar achar uma origem não é objetivo deste trabalho, o que fica claro, diante destas hipóteses, é que a tragédia surgiu durante o período clássico e estava ambientada em um espaço ritualístico, vinculado a Dioniso.

As tragédias eram um espaço de purificação coletiva para aqueles que pertenciam a *polis*, funcionavam como um tipo de rito público, que levava os presentes a partilharem de um momento de experiência, que gerava certa coesão

⁵⁹ Jacqueline de Romilly (1997) usa os dados que se encontram no Mármore de Paros, que também é utilizado como principal fonte para relatar a vida dos tragediógrafos, como é o caso de Albin Lesky.

⁶⁰ Ideia que autora busca nos estudos de Jean-Pierre Vernant (1999).

entre os cidadãos. Em Atenas havia também aqueles cultos mais secretos, como os Mistérios de Elêusis.⁶¹ Estes eram ritos de iniciação, *telete* (SCARP, 2004: 104), que permitiam àqueles que partilharam do processo certos privilégios na vida pós-morte. Tais rituais de mistérios eram acompanhados de significados ocultos, destinados aos cidadãos, com ritos dedicados a Deméter e a *Kore* (Perséfone); estes eventos aconteciam todo ano no mês das boedrômias (início do outono), em Elêusis. Então, é possível perceber que existiam tantos os cultos públicos quanto os restritos, a exemplo destes, podemos citar: Osofórias, Dionisíacas Campestras, Lenéias e Antestérias. Já as Dionisíacas Urbanas (Grandes Dionisíacas) eram festas de caráter público com valor políade, pois eram cerimônias oficiais que requeriam a participação dos cidadãos. Estes eventos públicos eram completados com os cultos de caráter mais particular como nas Antestérias, no Bucoleion, que aconteciam em casamentos secretos da mulher do arconte com Dioniso.⁶²

A coletividade da *polis* era incentivada em vários momentos, como nas assembleias e na própria formação arquitetônica, dentre estes é possível destacar as celebrações públicas às divindades, como as festividades dedicadas a Dionísio. Nos celebrações às divindades havia um fortalecimento da unidade, uma vez que estar em conjunto na *polis* era o único meio de alcançar o divino no mundo humano. A tragédia, neste ambiente de culto, renovava e confirmava os ideais pertencentes à *polis*, trazendo ao espaço cênico a representação das histórias heroicas, do passado mítico, no ambiente cívico; isto permitia ao cidadão encontrar certas respostas na coletividade, interagindo com a apresentação e com aqueles que dividiam o mesmo espaço da tragédia; assim, passavam a partilhar as mesmas emoções, ou seja, o alcance da *katharsis*. (SCARP, 2004: 108).

⁶¹ O candidato (*mystes*) deveria passar por um conjunto de etapas: a cerimônia acontecia em Atenas, tinha início com um banho no mar, seguido da procissão de Atenas a Eleusis. Esta procissão era composta por magistrados atenienses, sacerdotes eleusianos, delegações estrangeiras e cidadãos espectadores. O segredo era revelado aos *mystes* quando estes entravam o santuário. Ao fim do ritual, o fiel teria uma ligação estreita com as deusas, acompanhado de um sentimento de "Bem-aventurança", pois se transformava em um eleito, que havia vislumbrado os mistérios privilegiados (VERNANT, 1992). Os Mistérios de Elêusis, quando foram inseridos em meio à *polis*, passaram a significar a inserção do homem na vida cívica, assumindo um *status* de personalidade política da comunidade (SCARP, 2004: 104). O iniciado deixava de pertencer a uma família para ingressar na comunidade, deixava de pensar em seu núcleo familiar somente para buscar o bem da *polis*. Esta passava a ser a fonte de respostas do indivíduo, que se tornava pleno somente na coletividade.

⁶² A esposa do arconte era acompanhada por quatorze mulheres chamadas de *gerarai*, que seguiam os ritos secretos no santuário de Dioniso, no Pântano, os quais não eram divulgados, mas tinham função políade, à medida que consagravam a união da comunidade com a divindade (VERNANT, 1992: 82).

2.5 - O espaço trágico.

Para se alcançar a *katharsis*, o cidadão da *polis* era também envolvido pelo ambiente trágico, pela encenação e pelo enredo, vindo de histórias míticas e da *mimesis*. Atualmente existem grupos de teatro (e.g. Teatro Vertigem e a Cia. Arthúmus de Teatro (REBOUÇAS, 2009) que buscam experiências teatrais do público, com o palco em espaços não convencionais. Este tipo de experiência leva em consideração o envolvimento dos espectadores com a dramaturgia, partindo da perspectiva que o espaço interfere na percepção daqueles que deixam de ser meros receptores para participarem da ação, à medida que o espaço é carregado de significados que transportam aqueles do ambiente expectante para a ação encenada. A partir do estudo realizado por Evill Rebouças (2009), é possível notar como estas companhias de teatro retomam a experiência trágica, para tentar montar suas peças no presente. Com este objetivo, levantam-se os aspectos gerais para que se entenda o funcionamento dessa experiência teatral para se relacionar ao contexto grego.

O tipo de estudo realizado por Rebouças (2009) é chamado de proxêmica, considerada uma ciência que busca sistematizar a interferência na compreensão por parte do apreciador da peça representada, na medida em que se distância do local de apresentação. Evill Rebouças faz uma crítica aos estudos das peças teatrais que se fecham no texto, pois dão muito crédito ao texto, esquecendo como outros aspectos de uma apresentação teatral interferem na compreensão do momento (REBOUÇAS, 2009: 20). A crítica a esse tipo de análise tem início, de maneira mais efetiva, no século XX (Eugen Berthold Friedrich Brecht), quando os chamados movimentos de vanguarda passaram a analisar o teatro além do texto, considerando também o espaço da encenação, a luz, o intérprete, a posição do espectador, além de outros elementos, que passam a ser vistos, a partir de então, como ferramentas para o teatro e não como meros detalhes do texto. Assim, houve uma ampliação do conceito de dramaturgia, que se restringia praticamente ao estudo da literatura dramática.

Os grupos de teatro estudados por Rebuças consideram três características essenciais na elaboração da peça: a escolha temática, estilo (enredo) e o espaço carregado de historicidade. Após a compreensão destes três aspectos, é

possível ver como a interferência desses pontos não pertence apenas à atualidade, mas pode ser transportado para o período clássico ateniense, já que estes grupos de teatro atuais (Teatro Vertigem e a Cia. Arthúmus de Teatro) voltaram ao estudo da construção trágica e tentam trazer essas experiências para o palco.

A escolha do tema parte de duas prerrogativas: ser tópico conhecido na coletividade e trazê-lo para a atualidade (REBOUÇAS, 2009: 24).⁶³ Assim, torna-se mais fácil atingir o espectador que assiste a uma cena conhecida, atualizada, pois, ao mesmo tempo em que o tema lhe é familiar, pode em função disso acessar sensações particulares, trazendo a discussão à atualidade, gerando uma nova experiência. O enredo se apresenta a partir de uma descontinuidade temporal, em que os fatos são dispostos de forma desordenada, para que o espectador possa se envolver de tal maneira que seja capaz de sair do tempo da ficção e de se sentir participante da ação, uma vez que consegue organizar os fatos em continuidade e preencher as lacunas com seus conhecimentos prévios sobre tema.

Apesar do Evill Rebouças (2009: 76) tratar o *mythos* como uma construção totalmente fabular, e as companhias de teatro por ele estudada, o autor entende retoma uma peculiaridade que remete ao uso do mito na tragédia. Ao inserir personagens bíblicos nas peças em um plano atual, houve a tentativa de cruzar o passado histórico com o presente, com a utilização de personagens, figuras e fatos impregnados de significados do imaginário popular. Assim, a tragédia buscava alcançar um mesmo objetivo, trazer os cidadãos da *polis* a refletirem sobre a vida política a partir da narrativa de temas que faziam parte de um passado histórico.

Outra noção usada por Evill Rebouças, em pensar a construção teatral em espaços não convencionais, possíveis de serem aplicados às tragédias, está relacionada aos diálogos-inventários. Estes eram falas que promoviam ruptura no diálogo, com o objetivo de retomar elementos já tratados, para que o espectador lembrasse do enredo em andamento. Isto pode ser percebido na tragédia de Eurípides, *Hércules*, em que Anfitrião separa uma parte do diálogo para recordar as façanhas do herói Hércules (EURÍPIDES, *Hércules*: vv. 359 – 429), apresentando quem era o personagem da tragédia aos presentes, como se estivesse lembrando que, mesmo ausente, o herói era o foco dos acontecimentos.

⁶³ Os grupos estudados por Rebouças trabalham com temas cristãos e tratam de temas atuais, como é o caso das peças: *O paraíso perdido*, *Evangelho para leigos*.

Enfim, entre as percepções dos grupos de teatro estudados por Rebouças há a reflexão sobre o espaço. Estudiosos da dramaturgia da recepção, como Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, Jean-Jacques Roubine e Roberto Gill Camargo, buscam entender como a locomoção cênica, as dimensões do espaço e a posição do público interferem na percepção da peça (REBOUÇAS, 2009:123). Quando espaços são carregados de um valor semântico, como podem ocorrer com prédios públicos, os mesmos conseguem acessar sensações. Era o caso, por exemplo, dos atenienses, que em suas festas, no período clássico, vinculavam as comemorações religiosas às reuniões políades, que manifestavam o espírito coletivo a espaços que também possuíam essa ideia como era o caso da *acropole* (FLORENZANO, 1996). Desse modo, o espaço do teatro conseguia trazer aos cidadãos dois sentimentos: o da religiosidade, pois os heróis eram trazidos para representar um passado no presente, e o da coletividade, já que a comunidade da *polis* assistiria à peça em conjunto e partilharia, aparentemente, o mesmo sentimento de pertencimento ao grupo.

Portanto, a tragédia, como já foi dito, possuía o enredo mítico, a vinculação ritualística, as músicas, as danças e as movimentações, além, é claro, do espaço, que colaborava para levar os cidadãos da *polis* ao alcance da *katharsis*. Pensando neste aspecto apresentamos o conceito de monumento trabalhado por Roberto Lobato Corrêa (2005): um espaço é considerado monumento quando este tem em sua constituição uma significação simbólica, capaz de integrar, em um ambiente, eventos passados em um espaço público, no momento contemporâneo. Assim, o monumento é o ambiente, uma representação material, capaz de integrar sentimentos coletivos ao retomar momentos que fazem parte do passado daquele grupo, tendo uma função, assim, agregadora.

Os monumentos, juntamente com seus símbolos, passam a fazer parte da paisagem do ambiente coletivo, o espaço do teatro será tratado como um monumento, pois este era carregado de significado religioso e político, além de compor a paisagem da *polis*. Segundo Lobato (2005), os monumentos estão repletos de significados políticos, pois, por comporem a espaço coletivo, passam a divulgar determinados discursos relacionados ao grupo. Estes também são construídos para durarem no tempo, pois são edificações escolhidas para espaços fixos e em materiais resistentes. Precisos em seu local, os monumentos comunicam,

a ponto de perpetuar narrativas, fazendo parecer antigo aquilo que é novo, passando valores de determinados grupos como se pertencessem a todos. Assim, o passado passava a ser presente, na medida em que as narrativas trágicas eram representadas, dando uma ideia de continuidade.

O próprio termo *Theatron* merece atenção por seus significados, segundo Oliver Taplin, o vocábulo foi utilizado a primeira vez durante o século V, a tradução seria: “lugar onde as coisas são vistas” (TAPLIN, 2003: 1), em que os *hoi theatai*, aqueles que olham para visualizarem os mitos, alcançavam uma experiência trágica. O espaço do teatro estava localizado na encosta da *acropole*, com capacidade de comportar quinze mil pessoas (TAPLIN, 2003: 7), existia neste ambiente um templo com a imagem de Dioniso (TRABULSI, 2004: 144). Internamente, na parte central, se encontrava a *orchestra*, que possuía cerca de vinte metros de diâmetro. Nesta existia um altar de pedra, *thumelê*, onde era realizado o sacrifício inicial antes das representações. Da *orchestra* partia uma espécie de rampa, *eisodoi*, local por onde o público teria acesso à parte interna do teatro. A *orchestra* era de formato circular, neste espaço estaria os coreutas, que poderiam se movimentar na *orchestra*, mas não entrariam em contato com os atores que se encontravam na *scene*.

Do outro lado da *orchestra* estava a *scene*, construída de madeira, compunha a parte de trás, possuía cerca de doze a quatorze metros. Sua frente era usada como uma espécie de cenário, geralmente representando a entrada de um palácio ou templo. A distância entre o público e a cena não era afastada, como acontece nos teatros da modernidade, onde existe um palco elevado e o público se assenta abaixo, próximo da cena. , nos degraus que formavam um tipo de hemiciclo (ROMILLY, 1997, 25).

No *theatron* tudo acontecia na *orchestra* e na *scene*, que era mais próxima ao público. Quando a proximidade é menor entre a cena e o espectador, este se sente em meio à ação, estabelecendo um tipo de comunicação direta entre o receptor e o ator (REBOUÇAS, 2009: 127); por esta razão, o espectador, no período clássico, não era passivo diante da representação, devido à proximidade sentia-se como parte da ação, o que facilitava o alcance do processo *kathartico*.

O espaço da tragédia passou por transformações ao longo do período clássico, que marcaram o desenvolvimento do ambiente no processo de representação. Entre essas mudanças é possível destacar a questão do maquinário,

como, por exemplo, o *ekkyklema*,⁶⁴ plataforma, construída em cima de rodas, que permitia o surgimento, em meio ao palco, de baixo para cima, de um cenário que ambientava a história em um espaço interior, geralmente dentro de uma casa. Dessa forma, havia uma exploração tanto do ambiente quanto das estruturas, possibilitando a incorporação dos elementos políades e religiosos.

Além das inovações relacionadas ao ambiente teatral, existia, igualmente, a questão do público presente durante as representações. A todos que viviam na *polis*, mulheres, escravos e estrangeiros, a permanência⁶⁵ era permitida, possibilitando aos indivíduos não participativos na *polis* a compreensão de seu funcionamento (VERNANT, 2002: 361). Aqueles que assistiam às tragédias se sentiam participantes, fato extremamente importante, pois além de toda carga significativa presente no enredo existia a carga semântica do espaço onde aconteciam as representações. O espaço não acessava somente elementos imaginários, mas também sensoriais, como, por exemplo, os cheiros da *polis* ou mesmo o contato entre os cidadãos, devido à proximidade gerada pelo ambiente. Era um tipo de experiência coletiva que corroborava a ideia de coletividade

⁶⁴ Segundo Oliver Taplin, o termo em grego pode ser traduzido por: algo que é desenrolado (2003: 9).

⁶⁵ Jacqueline de Romilly acrescenta que durante o período de Péricles havia uma espécie de pagamento de um tipo de abono aos cidadãos mais pobres. Esta característica da política de Péricles corrobora a tese de que havia um incentivo para participação dos cidadãos, como um tipo de ação política nas tragédias, lembrando que a tragédia não era só um evento religioso, mas também cívico (ROMILLY, 1997: 16).

Capítulo 3

As representações de Hércules.

3.1 – A jornada de Hércules em Apolodoro.

As interpretações sobre as tragédias em sua maioria são influenciadas pelos estudos de Wilamowitz (PAPADOPOULOU, 2005: 2), à medida que privilegiam a trama, as ironias e, em especial, a proposição acerca da loucura de Hércules: o herói, antes do acontecido, apresentava traços de insanidade (FRANCISCATO, 2003: 28). Trata-se de uma abordagem que se fundamenta no aspecto literário do herói, embora, na década de 80, a historiografia buscasse compreender a relação contextual com a narrativa trágica (Jean-Pierre Vernante e Vidal-Naquet, 1999).

O presente estudo buscou romper com esta análise somente de cunho literário, apesar de permanecerem presentes no texto alguns tópicos discutidos pelos filólogos (LESKY, 1990); a intenção da presente dissertação não foi considerar o texto pelo texto, mas ampliar a noção heroica da tragédia; tomando-se por base que um herói, que se tornava um agente ativo, na medida que era representado nos palcos, permitindo ao público um processo *kathartico*. Para se entender como funcionava esse processo, é preciso conhecer o mito de Hércules.

Segundo Thalia Papadopoulou (2005), em *Hércules*, de Eurípides, é crucial para a compreensão do texto que se observe a existência de uma familiaridade, por parte dos habitantes das *poleis*, com a história do herói. Este aspecto foi de importância crucial durante a análise realizada nesta dissertação para que pudessemos entender como a imagem do herói atuava. Por esse motivo, este capítulo apresenta primeiramente uma narrativa esquemática da jornada do herói, partindo-se do texto da *Biblioteca de Apolodoro* para, somente então, as tragédias propostas serem analisadas.

As histórias em torno da jornada de Hércules não podem ser limitadas a um período determinado, uma vez que mesmo as características que compõem as versões das narrativas do herói variam entre si. Apesar das variações e indeterminações, em relação à história deste herói, é possível perceber traços

comuns, os quais permitiam aos espectadores das tragédias reconhecerem, durante o ritual trágico, a representação de Hércules.

Frente a isso, por uma opção metodológica, escolheu-se *A Biblioteca de Apolodoro* como caminho para se narrar a história do herói; este ponto de partida possibilitou uma reflexão sobre as transformações do mito nas tragédias. Sabemos, pois, que *A Biblioteca de Apolodoro*⁶⁶ é um compilado de mitos, sem identificação de autoria, que, segundo Javier Arce (2001), na introdução da versão em espanhol da *Biblioteca de Apolodoro*, pode ser assim compreendido uma vez que existiriam poucas obras intituladas Bibliotecas; entre as citadas pelo autor encontram-se: a *La Biblioteca Histórica de Diodoro Sículo*, *La Biblioteca de Focio* e de *Apolodoro*; sendo o título, *A Biblioteca de Apolodoro*, escolhido em função da citação realizada por Fócio em seus catálogos. Apesar destas fragmentações em função da elaboração e autoria, *A Biblioteca de Apolodoro* apresenta uma organização sistemática das narrativas míticas em que se percebem genealogias dos heróis, divindades e outras personagens míticas, que possibilitam a comparação com outros fragmentos míticos presentes nas tragédias e epopeias.

Nesse sentido, Hércules era um herói dúbio, pois sua característica principal mantida nas narrativas foi a noção de que, em sua jornada, havia certo trânsito realizado pelo semideus entre os mundos humano e divino. Sua ambivalência era ainda mais ressaltada em função do fato de ter sido o único herói, conhecido na antiguidade grega, a alcançar um *status* de divindade e, ao mesmo tempo, a sujeitar-se à servidão, tanto de Euristeu como de Ônfale. Tal característica será vista em toda narrativa, tanto na *Biblioteca de Apolodoro* quanto nas tragédias (*Filoctetes*, *Traquínias*).

A história de Hércules tem início antes mesmo do seu nascimento. Elétrion, pai de Alcmena, havia entrando em disputa com os filhos de Ptérelas, Tálios e alguns Teleboas, ambos descendentes de Perseu, os quais desejavam ter direito às terras. Sete filhos de Elétrion morreram e, com sentimento de vingança, prometeu o reino a sua filha, Alcmena, caso Anfitrião lutasse e vencesse os Teleboas. Anfitrião parte para realizar sua tarefa, entretanto, solicita à Alcmena que se mantenha virgem até seu regresso.

⁶⁶ Uma das primeiras referências a um autor chamado Apolodoro, que teria escrito os mitos gregos em um livro chamado de *Biblioteca* seria através dos relatos de Fócio, durante o século IX, ao afirmar ter tido acesso a tal obra (ARCE, 2001: 8).

Diante de um acidente, Anfitrião mata seu futuro sogro; no entanto, Alcmena mantém sua promessa de casamento, caso a vingança da morte de seus irmãos se realizasse. Antes da batalha, Anfitrião teria sido expulso de Micenas juntamente com Alcmena; os dois partem para Tebas para se purificarem do miasma antes da luta; processo de purificação realizado por Creonte. Esta versão é alterada por Eurípides, em *Hércules*, que apresentou um Anfitrião idoso, sem a companhia de sua esposa Alcmena. Hércules parte para a realização dos trabalhos, não para livrar-se de um ato impuro, mas, sobretudo, para libertar sua família, representada por seu pai Anfitrião, que, em função da idade avançada, não poderia lutar ou realizar as tarefas de purificação. Em contrapartida, o Anfitrião, na versão de Apolodoro, vence a batalha com os teleboas com o apoio de alguns importantes guerreiros. Nesse sentido, coloco em evidência as palavras de Apolodoro:

Anfitrión, teniendo como aliados a Céfalo de Tórico, em el Ática, a Panopeo de Fócide, a Heleo, hijo de Perseo, de Helos, en la Argólide, y a Creonte de Tebas, asoló las islas de los tafios. Mientras vivió Pterelao no pudo conquistar Tafos; pero Cometo, hija de Pterelao, que se había enamorado de Anfitrión, arrancó el cabello dorado de la cabeza de su padre, y así, al morir Pterelao, Anfitrión se apodero de todas las islãs (*Biblioteca de Apolodoro*, Livro II: 100).

Quando, finalmente, Anfitrião retornava para consumir sua aliança com Alcmena, Zeus havia se interessado pela jovem, apresentando-se como Anfitrião; com o objetivo de enganar Alcmena, relata a vitória sobre os teleboas, fato que não a fez duvidar de que se tratava de seu companheiro. Zeus transforma a noite em três dias; quando a divindade se retira, o verdadeiro Anfitrião encontra Alcmena, que não demonstra nenhum entusiasmo em vê-lo. Isto causa grande estranhamento em Anfitrião, que, preocupado com a indiferença da esposa, descobre a partir do relato de Tirésias a visita antecipada de Zeus a Alcmena. Esta concebeu dois filhos, Hércules, filho de Zeus, e Ícicles, filho de Anfitrião. Hera, com ciúmes de Zeus, tentou contra a vida de Hércules, quando este tinha oito meses, enviando serpentes ao seu leito; quando a criança foi encontrada esta havia estrangulado os animais. Deste momento em diante, Anfitrião descobre a origem divina de Hércules.

Hércules passou por um intensivo treinamento e aprendeu a dirigir carros com Anfitrião, a manejar o arco, a arte de combater com armas, a lutar e a tocar

cítara. Lino, o responsável pelo ensino deste instrumento, em uma das aulas, enfureceu Hércules a tal ponto que foi morto por este. Escapou do julgamento, sem ser penalizado, entretanto, Anfitrião destina-o a cuidar de rebanhos, pois, caso se enfurecesse, estaria distante. Como se percebe, desde sua infância Hércules demonstrava certo descontrole e, em especial, habilidades divinas:

Criado allí, superaba a todos em tamaño y fuerza; por su aspecto estaba claro que era hijo de Zeus, pues su cuerpo medía cuatro codos y tenía brillo de fuego en los ojos; na fallaba un disparo, ni de flecha, ni de lanza (*Biblioteca de Apolodoro*, Libro II: 101).

Ao completar dezoito anos, Hércules matou o Leão de Citerón, animal que perseguia os bois de Anfitrião e Téspio. Este hospedou o herói por cinquenta dias, enquanto caçava o animal. A cada dia, Téspio levava uma de suas filhas para ter com o herói, sendo que Hércules acreditou ter ficado com apenas uma. O objetivo de Téspio era que todas suas filhas tivessem um descendente do semideus, alvo alcançado pelo pai das jovens. Após a captura do leão, o herói usava sua pele como proteção.

Voltando para casa, Hércules encontrou emissários de Ergino, os quais exigiam tributos dos tebanos. Em represália, cortou-lhes as orelhas, narizes e mãos, enviando tais partes como tributos a Ergino. Indignado com ação do semideus, Ergino declarou guerra a Tebas. Hércules liderou os tebanos na batalha com as armas que havia recebido de Atenas, levando seu grupo à vitória (*Biblioteca de Apolodoro*: 102). Ainda nesta versão da história de Hércules, o pai humano do herói, Anfitrião, morreu nesta batalha. Como prêmio, o rei tebano, Creonte, ofereceu sua filha Mégara para Hércules, com quem teve três filhos: Terímaco, Creontiades e Deicoonte. Creonte ainda ofereceu sua filha menor a Ificles, que já possuía um filho com Automedusa, Yolao. Após a morte de Anfitrião, Alcmena se une a Radamantis, filho de Zeus. O tragediógrafo Eurípides não cita Alcmena em sua versão do mito. Apresenta Anfitrião em idade avançada, vivendo e ainda exilado em Tebas.

Anfitrião:

Que mortal não conhece aquele que partilhou o leito com Zeus,
o argivo Anfitrião que Alceu, filho de Perseu,
outrora gerou, este pai de Hércules?

Eu vim morar em Tebas, onde a terrígena
espiga dos homens semeados germinou (Eurípides, *Hércules*:
v 1- 5).

Hércules, ao longo da sua trajetória, recebeu outras armas dos deuses, o que demonstrava sua proximidade com as divindades: de Hermes recebeu a espada; de Apolo, o arco e as flechas; de Hefesto, uma couraça de ouro e de Atena, uma Túnica (*Biblioteca de Apolodoro*, Libro II: 103).

Após o combate com os Minias, Hera enlouqueceu Hércules, que, em fúria, lançou seus filhos e Ificles ao fogo. Após o incidente, o herói exila-se e se purifica com Téspio; em seguida, parte para Delfos, para consultar os deuses acerca do seu próximo destino. A partir do encontro com a Pítia, passou a ter o nome de Hércules, que, etimologicamente, se relaciona com o nome de Hera. Segundo Cristina Rodrigues Franciscato (2003: 43), a etimologia do nome do herói seria “aquele que fez a glória de Hera”, pois *Heraklées*, *Heraclês* seria um nome formado pela junção do nome da deusa Hera e da palavra *kléos*, que significaria glória. Então, o herói, que antes respondia por Alcides, nome derivado de Alceu, seu avô humano paterno, passaria a ser conhecido como Hércules, aquele que estaria aos serviços de Hera.

A Pítia designou Hércules a servir por doze anos ao rei de Tirinto, Euristeu, para realizar os dez trabalhos; após a realização dos mesmos teria direito à imortalidade. O primeiro dos trabalhos seria trazer a pele do Leão de Nemea, sua pele era intransponível. Devido a esta característica, o herói não pôde abater o animal com suas armas, foi necessário caçá-lo e, finalmente, estrangulá-lo. Ao chegar ao palácio de Euristeu, este, com receio de Hércules, manda-o ficar do lado de fora; a partir de então, os trabalhos foram enviados ao herói através de Copeo.

O segundo labor consistia em matar a Hidra de Lerna, o animal vivia no pântano, que dava o nome a mesma, esta possuía um corpo enorme com nove cabeças, sendo uma delas imortal. Neste trabalho, o herói obteve a ajuda de Iolau, que deveria colocar fogo no lugar em que as cabeças fossem retiradas, dessa forma, não nasceriam outras no local. A cabeça imortal foi decepada e enterrada, além de uma pedra colocada em cima. Hércules aproveitou para emergir suas flechas na bÍlis do animal; assim, suas armas continham o veneno do monstro. Este,

no entanto, não poderia ser contado como parte dos trabalhos, segundo Euristeu, pois o herói havia recebido ajuda de seu sobrinho.

No terceiro labor, Hércules teria de trazer viva a corça dedicada à deusa Artemís, de Cerineia, por possuir um chifre de ouro. Devido à importância sagrada da corça, o herói não queria capturá-la, mas acaba cedendo à exigência de Euristeu. Após um ano em caça, Hércules consegue pegar a caça e carregá-la até a Arcádia. No meio do caminho, Apolo e Ártemis interceptam o herói, que justifica seu ato como sendo apenas um cumprimento de ordens. Após a justificativa da ação, as divindades permitiram que Hércules partisse para seu destino.

O próximo trabalho ordenado consistia em trazer vivo o javali de Erimanto, que devastava a região. A caminho da realização deste labor, o herói realizou outros feitos, que o autor fez questão de narrar; portanto, deveriam ser escritos para serem lembrados na posteridade (*Biblioteca de Apolodoro*, Livro II: 106-107). Então, Hércules, ao atravessar Fóloe, se hospedou na casa de Folo, o centauro. Durante a refeição, o herói incentivou o anfitrião a servir-lhe vinho; apesar do receio, pois se preocupava com o fato de que o aroma da bebida pudesse atrair outros centauros, acabou cedendo ao pedido de Hércules.

Os centauros, ao notarem o aroma do vinho, saíram em disparada, armados com pedras. Hércules, evidentemente, conseguiu vencer a todos; em meio à fuga de alguns, uma das flechas envenenadas, disparadas pelo herói, atingiu o joelho de Quirón. Pelo fato de ser imortal, abriu-se uma ferida incurável; apesar da tentativa de se colocar remédio para dar fim à dor, a situação não se resolve, gerando tristeza em Hércules. Quando este encontra Folo, o centauro estava morto, pois, ao pegar uma das flechas e admirar-se pelo seu poder de destruição, acaba envenenando-se. Sem mais ter o que fazer, Hércules enterra o centauro e parte em busca do javali, levando-o vivo à Micenas.

O quinto labor de Hércules consistia em limpar os estábulos de Augias. Este era rei de Élide, o autor da *Biblioteca* não fecha a questão quanto à descendência do governante, informa as possíveis divindades que o teria gerado, como: Hélios, Poseidon ou Forbante. Augias possuía um extenso rebanho, que sujava os estábulos e estes jamais haviam sido limpos. Hércules, então, se apresenta para o trabalho e pede a décima parte do rebanho como pagamento;

acreditando que o herói jamais conseguiria realizar o labor, Augis concordou com o acordo.

O herói para realizar tal façanha desviou os rios Alfeu e Peneu. Augias, vendo a tarefa cumprida, se indispôs a dar o prometido a Hércules. Então, o herói solicita a presença de um juiz para colocar a questão em julgamento, sendo Hércules vitorioso. Como recebeu o pagamento, Euristeu não reconheceu o trabalho de Hércules, informando-lhe a próxima tarefa: afugentar as aves do lago Estínfalo, localizada na Arcádia (*Biblioteca de Apolodoro*, Livro II: 109). Para espantar todas as aves, Hércules recebeu castanholas (crótalos) de Atena, fabricada por Hefesto. Ao tocá-las o herói afugentou os animais e os atingiu com suas flechas.

Tanto sobre o sétimo quanto sobre o oitavo trabalho, Apolodoro não apresentou muitos detalhes da realização dos mesmos. No sétimo labor, Hércules teria de capturar o touro de Creta e levá-lo a Euristeu, que, ao vê-lo, liberta o errante animal, que vai para Esparta, passando pela Arcádia, chega a Maratona até a Ática. No oitavo trabalho, Hércules deveria levar a Micenas as éguas antropomórficas de Diomedes, filho de Ares e Cirene, rei dos bístones, povo considerado guerreiro. O herói parte para a realização do trabalho na companhia de voluntários. Após a sua chegada ao local e a tomada de posse das éguas, os bístones aparecem para lutar pelos animais; em meio à disputa, Abdero, filho de Hermes, o favorito de Hércules, é capturado. O herói mata Diomedes e funda a cidade de Abdera, em homenagem ao jovem, e, por fim, leva as éguas ao monte Olimpo para serem devoradas por feras.

No próximo trabalho Hércules traria o cinturão de Hipólita, rainha das Amazonas, que, curiosamente, é um dos trabalhos em que o herói não teve contato apenas com animais. A rainha usava o cinturão de Ares para demonstrar seu poder diante das amazonas, mulheres guerreiras que viviam às margens do rio Termodonte. Treinadas com costumes masculinos baseados em treinamentos militares, as amazonas criavam somente as filhas. Retiravam o seio direito para facilitar o lançamento do dardo, o seio esquerdo era deixado apenas para amamentar as novas guerreiras. Este trabalho teve origem em um capricho da filha de Euristeu, Admete, que desejava o cinturão. Antes de encontrar com as guerreiras, Hércules precisou passar por desafios. Ao desembarcar na ilha de Paros com seus tripulantes, Hércules encontrou na região os filhos de Minos, que mataram os companheiros do herói. Em seguida, pediu hospedagem para Lico, que ajudou

na luta contra o rei dos Bébrices. Hércules matou muitos e conquistou parte do território entregando-o a Lico.

Ao chegar ao território das amazonas, no porto de Temiscira, o herói se apresentou à rainha, que aceitou entregar o cinturão a Hércules devido à intervenção de Hera, que se transfigurou em amazona e espalhou a notícia de que o herói queria raptar a rainha. Na confusão, o herói matou Hipólita e partiu com o cinturão em mãos. Antes de entregá-lo à filha de Euristeu, Hércules passou por Troia, lá encontrou uma crise, pois Apolo e Poseidon, disfarçados, teriam ajudado a construir o muro da cidade; na hora de realizar o pagamento, o rei Laomedonte se recusou fazê-lo. Apolo enviou a Troia uma peste e Poseidon um monstro marinho. Para acalmar a irá das divindades, Laomedonte teria de sacrificar sua filha Hesíone. O herói ao vê-la oferece ajuda e o rei promete a mão de sua filha. Hércules matou o monstro e libertou Hesíone, no entanto, novamente, seu pai não quis cumprir com acordo; o semideus parte, mas promete retornar e declarar guerra a Troia.

No décimo trabalho Hércules teria de transportar as vacas de Geriôn, da Eritíia. Geriôn era filho de Crisaos e da oceaniade Calírroe, sendo o seu corpo uma fusão de três homens. Seu rebanho era defendido pelo vaqueiro Eurition e pelo cachorro de duas cabeças, Ortro, nascido de Tifón e Equidna. Em busca dos bois, o autor da obra *Biblioteca de Apolodoro* (Libro II: 113) citou a jornada de Hércules, que atravessou a Europa, matando muitos animais selvagens, passando pela Líbia e, em Tarteso, para marcar sua trabalhosa jornada, construiu duas colunas, demarcando o limite do mundo conhecido.

Hélios, admirado com o herói, o ajuda na travessia do oceano. Em Eritéia, Hércules foi atacado pelo cão, que morreu, juntamente, com Euritiôn. No rio Antemunte, o herói se encontrou com Geriôn, morto por uma flecha. Em Abdera, cidade antes fundada pelo herói, os filhos de Poseidon, Yalebiôn e Dercino, tentaram roubar os animais, por isso Hércules os matou e seguiu para Tirrenia. Um dos animais fugiu para o rebanho de Érix, outro filho de Poseidon, que não quis abrir mão do animal. Em busca do touro, Hércules deixou o resto do rebanho com Hefesto. Em luta com o semideus, Érix morreu. Já de volta a sua jornada, Hera espalhou todos os animais pelas montanhas da Trácia; e após atravessar o rio Estrimón, as vacas de Geriôn foram entregues a Euristeu, que sacrificou o rebanho em honra à Hera.

Após oito anos e um mês, utilizados na realização dos labores, Hércules chegava ao décimo primeiro trabalho, o nono para Euristeu, que não havia considerado dois dos labores, um devido ao pagamento realizado pelo serviço e outro pela ajuda recebida do sobrinho Iolau. Neste trabalho Hércules deveria trazer as maçãs de ouro das Hespérides. Estas frutas divinas eram um presente de Geia de casamento a Zeus e a Hera. Quem era responsável por guardar tal dádiva era o dragão imortal, filho de Tifon com Equidna, juntamente com as Hespérides (Egle, Eritíia, Hesperie e Aretusa). Em seu percurso, quando chegou ao rio Equedoro, o herói encontrou Cicno, filho de Ares, que o desafiou a uma luta; em meio à disputa, Ares beneficiava o oponente de Hércules, até que um raio atingiu os dois, cessando aquele confronto. No rio Erídano, Hércules encontrou as ninfas, filhas de Zeus e Tétis, que o aconselharam a falar com o velho do mar, filho de Ponto e Geia, Nereu. Este foi obrigado a revelar onde se encontravam às Hespérides, pois o herói usou de artimanha para conseguir a informação: prendeu os pés de Nereu durante o sono, ao acordar, por mais que assumisse diferentes formas, não conseguiu desvencilhar-se dos braços de Hércules, sem saída, rendeu-se.

Seguiu então pela Líbia, Egito, encontrou no meio do caminho o filho de Poseidon, Busiris, que matava os estrangeiros. Hércules o matou juntamente com seu filho Anfidamante. Ao atravessar a Ásia, o semideus chegou a Termidras, passando também pela Arabia, e chegou à Líbia, onde recebeu a taça de Hélio. Cruzou o mar, libertou Prometeu, que o aconselhou a fazer com que Atlas colhesse as maçãs. O herói através da astúcia conseguiu que Atlas deixasse a abobada celeste sobre os cuidados do herói, enquanto buscava as maçãs. Quando voltou com as dádivas, decidiu que ele mesmo as entregaria a Euristeu e deixaria Hércules em seu lugar, mas este conseguiu se libertar da abobada e devolvê-la à Atlas.

O último labor de Hércules seria um de seus maiores desafios, pois deveria descer ao Hades e trazer o cão Cérbero, animal com três cabeças, cauda de dragão e com várias cabeças de serpentes em seu dorso. Antes de iniciar a jornada de ida ao espaço dos mortos, o semideus se iniciou nos mistérios de Eleusis (APOLODORO, Libro II: 118), se apresentando a Eumolpo, sendo adotado por Pólio. Mas antes de conhecer os mistérios, o herói ainda era considerado impuro devido à morte dos centauros. Após a expiação, continuou o processo de iniciação. O

interessante no relato é a apresentação detalhada do local onde se encontraria a entrada do Hades.

Al llegar a Ténaro em Laconia, donde estaba la entrada del Hades, bajó por Ella. Las almas, al verlo, huyeron excepto la de Meleagro y la de la Gógona Medusa. A ésta la ataco Heracles como si estuviera viva, pero Hermes le hizo saber que se trataba solo de uma sombra vana. Cerca ya de las puertas del Hades encontro a Teseo, u a Pirítoo (*Biblioteca de Apolodoro*, Libro II: 118).

Ao chegar a seu destino, o herói conseguiu causar certo desconforto, fazendo os mortos fugirem de sua presença, exceto a Medusa e Meliagro. Hércules encontrou em seu caminho Teseu e Pirítoo, mas só conseguiu libertar o primeiro. Como sacrifício às almas, o herói pegou uma das vacas do rebanho de Hades e a ofereceu, após ter vencido Menetes, que antes era responsável por este rebanho. Para conseguir levar Cérbero à presença de Euristeu, Hércules fez um acordo com Hades, no qual deveria vencer o animal apenas com suas forças, sem o uso de nenhuma de suas armas. Após dominar o animal e levá-lo ao seu destino, Hércules finaliza seus trabalhos.

Ao terminar os trabalhos de purificação, Hércules deixa Mégara sobre os cuidados de Yolao, partindo em busca de uma nova jovem para se casar. O herói decide ir para Ecalia lutar com Éurito e seus filhos, aquele havia prometido em casamento sua filha, Yole, caso o vencesse e a seus filhos através da disputa pelo arco. O herói consegue ser mais hábil que seus oponentes e vence-os. Estes, todavia, se recusam a dar a jovem em casamento, exceto seu irmão mais velho Ífito. Essa recusa deu-se devido ao receio que Hércules matasse sua família novamente, como teria feito com os filhos de Mégara. Na Eubeia, algumas vacas de Euríto foram roubadas e a suspeita caiu sobre o herói. Ífito, não acreditando na culpa de Hércules, decidiu abrigar o jovem e foi à busca dos animais, pois o herói acabava de regressar do resgate de Alceste. Outro momento de loucura tomou conta de Hércules, fazendo-o acabar com a vida de Ífito.

Hércules buscou se purificar da morte do rapaz, Deífobo, filho de Hipólito, que aceitou realizar a purificação do herói, mas não solucionou o problema, pois uma enfermidade tomou o herói e este foi consultar a Pítia, em Delfos. Esta se recusa a realizar a consulta e Hércules tenta saquear o templo, ocasião em que Apolo aparece e começa a lutar com herói; a luta cessa após Zeus enviar um raio.

Logo após, o oráculo⁶⁷ revelou que Hércules deveria se submeter por três anos à escravidão. Ônfale, rainha da Lídia, compra o herói das mãos de Hermes, mas Éurito não quis aceitar esta reparação pela morte de seu filho. A narrativa acerca destes trabalhos se torna superficial, cita-se que o herói capturou os Cércopes em Éfeso, e também capturou e matou Sileo e sua filha, Jenodoce, que obrigavam os estrangeiros a servirem em seus vinhedos. Chegou à ilha de Dólíque, onde encontrou e enterrou o corpo de Ícaro; devido a este ato, Dédalo construiu uma estátua em homenagem ao herói. Este também esteve à caça do javali de Calidón, em Cólquide. Após a servidão e a cura de sua enfermidade, Hércules se dirigiu à guerra de Troia. Após a batalha, Hércules partiu em uma das naves, mas Hera enviou uma forte tempestade.

O herói ancorou em Cos, só que os moradores, acreditando que se tratava de uma frota de piratas, impediram que ele e seus companheiros desembarcassem, jogando pedras nestes. Devido ao acontecimento, Hércules liderou a tomada da cidade e matou o rei (Eurípilo). Depois disto, foi chamado por Atena para lutar juntamente com os deuses contra os gigantes.

Acabada a luta, o herói juntou um exército, Arcádio e voluntários da Hélade, para lutar contra Augias. Durante os enfrentamentos, Hércules foi acometido por uma enfermidade, o que o obrigou a pedir uma trégua; Augias, no entanto, ao descobrir a debilidade do herói, resolve atacar, desrespeitando o acordo, destruindo grande parte do exército. Hércules se retirou, e aguardou até a celebração dos jogos ístmicos. Quando os Moliónidas vinham para o sacrifício, caíram na emboscada organizada pelo herói; depois de matá-los, Hércules lutou contra Élide e, em seguida, instituiu os jogos olímpicos e construiu altares para os deuses.

Hércules partiu e organizou a luta contra Pilos, matando Periclímeneo, filho de Neleo, que se materializou de diversas formas durante a luta. Matou igualmente os outros filhos de Neleo, exceto Néstor. Após vencer, o herói partiu contra os lacedemônios, pois os filhos de Hipocoonte haviam combatido ao lado dos filhos de Neleo. O herói, logo depois, passou por Tegea e encontrou Auge, filha de Áleo.

⁶⁷ Os oráculos eram adivinhos que ficavam sobre a tutela de Apolo, geralmente indicavam como se devia proceder diante das situações para reconduzir à ordem. Entre os oráculos o mais conhecido era o de Apolo, em Delfos. As revelações geralmente se davam por meio dos sonhos que os oráculos tinham enquanto passavam as noites nos templos (SCARP, 2004: 106). Segundo Kurt Seligmann (1948), os sonhos eram a base da medicina entre os gregos, que ficavam sobre a égide de Asclépio (SELIGMANN, 1948: 65).

Héracles a seduziu, sem saber de quem era filha, engravidando-a, sendo chamada de Télefo. A jovem acabou em uma terra estranha e entregue ao príncipe Teutrante, com quem se uniu.

Quando Héracles chegou a Calidón lutou contra o touro, que era a metamorfose de Aqueloo, para ter direito à filha de Eneo, Dejanira, a quem queria como esposa. Em expedição com os Calidonios pela tomada de Éfira, Héracles e Astíoque, filha de Filantes, tiveram um filho chamado Tlepólemo. Durante um banquete, o herói matou Eunomo, filho de Arquíteles, parente de Eneo, por engano. Diante da confusão, seu pai não pede que seja reparado o crime; o herói, no entanto, quis pagar pelo seu ato exilando-se em Traquis. Para chegar à região, Héracles precisava atravessar o rio Eveno, no qual se encontrava o centauro Nesso, que se dizia escolhido pelos deuses para atravessar os viajantes, em troca de um pagamento. Héracles atravessou sozinho; quando Nesso atravessava Dejanira, tentou aproveitar-se dela, nesse momento, o herói vai ao seu auxílio e lança uma flecha contra o centauro. Nesso, antes de morrer, diz a Dejanira que o sangue que rojou de sua ferida, unido a um pouco de sêmen e misturado à terra, serviria de filtro amoroso para ser usado em Héracles. A jovem acreditou no centauro e fez como este a aconselhou, guardando o suposto filtro amoroso.

Héracles venceu os dríopes, depois os lápitas, ajudando Egímio, rei dos dórios, na limitação das fronteiras. Em Traquis organizou um grupo para se vingar de Eurito, que já havia matado juntamente com seus filhos; nesta ocasião, o herói tomou a cidade e levou a jovem Yole. Para celebrar com sacrifícios, o herói mandou um mensageiro, Licas, buscar um vestido festivo para Yole. Dejanira recebeu o enviado e, com receio de perder a prioridade da atenção de Héracles, resolveu utilizar o filtro fornecido pelo centauro Nesso em uma túnica para o herói. Ao tocar sua pele, a túnica envenenada começou a corroer a pele do semideus, que passou a ser afligido pela dor. Quando Dejanira descobriu o que fez, se enforcou. Diante das dores, Héracles fez seu filho Hilo prometer que, quando chegasse à idade certa, desposaria a jovem Yole. Depois disto, o herói construiu no monte Eta uma pira, na qual se colocou e pediu para que ateassem fogo a seu corpo. Peante aceitou as ordens de Héracles e acendeu a pira, por isto recebeu de presente o arco e as flechas do semideus. Em meio ao processo, Héracles foi elevado ao *status* de

imortal, alcançando assim a purificação completa. Reconciliou-se com Hera e casou-se com sua filha Hebe (*Biblioteca de Apolodoro*, Livro II: 129).

3.2 - A morte de Hércules em Sófocles.

As Traquínias, representada por volta dos anos de 430/420, designada a Sófocles, narra, em seus 1.278 versos, o fim da vida de Hércules, apresentando o desenrolar das ações, as quais levariam a ascensão do herói ao Olímpo. Por muito tempo, a obra foi criticada por filólogos, que dividiam a peça em dois núcleos narrativos: o primeiro teria Dejanira como heroína, e o segundo momento marcado pela presença de Hércules (OLIVEIRA, 2009). A peça, seguindo a interpretação de Aristóteles, teria características capazes de gerar o temor e a piedade naqueles presentes no momento em que as ações eram apresentadas, pois as interações aconteciam entre personagens que possuíam vínculos (ARISTÓTELES, *La Poétique*: 1453b – 15), sejam de sangue, amizade ou mesmo entre inimigos. Nesta percepção, é possível destacar a relação das ações existentes entre os três personagens, Hércules, o Centauro Nesso e Dejanira, que, mesmo em suas ausências, suas atitudes passadas os tornam presentes. A obra apresenta a seguinte estrutura: um prólogo, um párodo, quatro episódios, quatro estásimos e um êxodo (OLIVEIRA, 2009: 8).

O prólogo começa com três personagens: Dejanira, esposa de Hércules, Hilo filho do herói e a nutriz⁶⁸. A cena acontece em frente ao palácio, onde a companheira de Hércules apresenta a preocupação com a falta de notícias sobre o mesmo. A personagem informa, nestes momentos iniciais, como foi o primeiro contato com o herói, como este a resgatou das mãos do rio Aquelôo, com quem contrairia núpcias (SÓFOCLES, *As Traquínias*: vv. 9). Neste primeiro contato, a esposa justifica o motivo de seu exílio e o de sua família, e ressalta o receio que tinha com relação à vida de Hércules, como pode ser percebido no seguinte trecho:

Mas eis que superou esses trabalhos –
e é agora que tenho mais medo:
desde que ele matou o bruto Ífito,
nós, exilados aqui em Tráquis,
somos hóspedes de estrangeiro. Mas ele,

⁶⁸ Termo utilizado na tradução bilingue de Flávio Ribeiro de Oliveira (2009: 19), que corresponde ao termo em grego *trophos*, que segundo o dicionário de grego para o português de Isidro Pereira (1990: 583), significaria alimentador ou educador.

ninguém sabe onde está. (SÓFOCLES, *As Traquínias*: vv. 35-40)

A jovem apresenta o receio de que Hércules não retorne, pois mesmo havendo “superado esses trabalhos” (SÓFOCLES, *As Traquínias*: vv. 37), ainda continuava sem dar notícias. A nutriz que lhe faz companhia critica a postura de Dejanira, por julgar suas reclamações desmedidas, e apresenta uma solução para aquilo que gerava aflição:

Serva: Dejanira, minha ama, muitas são já as vezes que te vejo desfeita em lágrimas e gemidos, chorando a ausência de Hércules . Agora, porém, se é lícito chamar à razão homens livres por meio de conselhos de escravo, necessário torna-se, pois, que eu te fale das tuas aflições. Como é que tu, com tantos filhos como os teus, não envias então um deles à procura do teu esposo? É não é Hilo o mais indicado, se o inquieta saber se o pai está bem? (SÓFOCLES, *As Traquínias*: vv. 49-56)

Assim, ao assumir uma postura não apropriada à Dejanira, sua nutriz propõe que ela assuma uma posição que lhe cabe, e aconselha como deve agir: a jovem aceita o conselho, chama seu filho, Hilo, e pede a este vá atrás de notícias de seu companheiro. Posteriormente, Hilo apresenta algumas informações sobre Hércules, sobre sua servidão a Ônfale, da Lídia (SÓFOCLES, *As Traquínias*: v.70), sobre a invasão da Eubeia (SÓFOCLES, *As Traquínias*: vv. 75). Mas estas informações sobre o paradeiro do herói não acalmam Dejanira, devido a uma fala de um oráculo, o qual dizia que Hércules estava prestes a chegar ao fim seus trabalhos, o que poderia significar o fim da vida do herói ou uma vida tranquila de Hércules após os labores (SÓFOCLES, *As Traquínias*: vv. 79-81). Dejanira justifica seu receio por conhecer a natureza de Hércules, que dificilmente se submeteria a uma vida de felicidade tranquila, pois sua natureza divina jamais permitiria que este partilhasse de prazeres normais aos mortais. A parte divina presente em sua constituição deveria seguir um caminho que humanos não poderiam percorrer.

Hilo por fim aceita a ordem de sua mãe, após saber da profecia do oráculo e sai em busca de seu pai. No Párodos, o coro, constituído por jovens mulheres da cidade de Tráquis, passa a fazer intervenções a partir do verso vinte e cinco, proferindo versos complementares ao prólogo, suplicando por informações acerca de Hércules.

No primeiro episódio, Dejanira inicia um diálogo com o coro, no qual relata os últimos momentos antes da partida de Hércules. De repente chega o mensageiro, trazendo como adorno em sua cabeça uma coroa de louro, com notícias de júbilo, mas que não revelam toda a verdade, pois o mensageiro só sabe da vitória de Hércules, e que este estaria a caminho de volta, informação, esta, obtida por meio de Licas, já que ele mesmo não havia visto o herói.

Ao saber dos últimos acontecimentos, o tom da peça modifica-se: o lamento se transforma na esperança da chegada do tão esperado herói. Dejanira comemora e pede ao coro que este saia e passe a festejar a vitória de seu amado:

Dejanira: Ó Zeus, senhor do prado virginal do Eta, agora nos concede, por fim, o júbilo! E vós, mulheres que estais dentro ou aqui, fora do palácio, erguei a vosso canto: é uma luz inesperada que desta nova me surge e me enche de alegria! (SÓFOCLES, *As Traquínias*: vv. 200 – 204)

O ambiente de júbilo não duraria muito tempo, pois brevemente os acontecimentos teriam uma reviravolta. Logo, Dejanira já havia avistado a comitiva liderada por Licas, acompanhado das cativas. Este rapidamente informa sobre as últimas realizações de Hércules. Primeiro relata que se encontrava bem e estava na Eubeia, prestando-se os devidos sacrifícios (SÓFOCLES, *As Traquínias*: vv. 238), após a invasão da cidade de Êurito. Mas a ausência do herói por longo tempo não se deu apenas pela invasão da região, ela se justificou também pela servidão a Ônfale, na Lídia (SÓFOCLES, *As Traquínias*: vv. 249-258).

Hércules depois de se manter servindo na Lídia, pois foi vendido como escravo a mando de Zeus, por ter derramado sangue inocente de Ífito, e de se purificar, partiu em direção à cidade de Êurito. Ao ver as cativas, Dejanira sente certa compaixão (SÓFOCLES, *As Traquínias*: vv. 298) especialmente por Iole, aquela pela qual Hércules estava interessado. Um dos motivos que explicam esta predileção estaria no fato de Iole ser uma bem nascida (SÓFOCLES, *As Traquínias*: vv. 309). O silêncio de Iole, perante as perguntas de Dejanira, não significa que a cativa fosse uma personagem desimportante, pelo contrário, mesmo que sua presença não seja seguida por diálogos próprios, todas as ações que se desenrolaram aconteceram graças à atração sentida por Hércules com em relação a jovem, que escolhe permanecer calada frente aos questionamentos que lhes foram

destinados (VÁRZEAS, 1994: 47). O silêncio da jovem prenunciava momentos de tensão, pois o júbilo das comemorações pela vitória do herói é rompido pelo encontro de Iole com Dejanira, sendo aquela que opta por se manter calada e alheia às comemorações; tal fato anunciava, de certa maneira, que algo estaria prestes a acontecer.

Pode-se realizar outra observação em torno desses versos iniciais: seria a questão sobre a ironia sofociana, que não se limitou ao nível do discurso, permitindo uma representação a nível cênico. A ironia na narrativa pode ser notada na fala de Dejanira sobre as informações que lhes chegaram por Licas: a esposa de Hércules se satisfaz com as palavras do mensageiro, esquecendo-se das aflições sofridas, e sente compaixão por aquela que é a responsável pelo seu sofrimento. A situação que devia ser solucionada não tinha ainda alcançado a solução definitiva, pelo contrário, o desfecho não seria o esperado por Dejanira. Pensando pelo lado cênico, há um complemento da movimentação, capaz de gerar um contraste, pois após o coro ter entoado cânticos jubilosos, acompanhando o sentimento de Dejanira na peça, há a entrada das cativas, gerando uma quebra naquele momento de expectativa da chegada do herói vitorioso, com o grupo de prisioneiras, dentre as quais se encontrava Iole. Esta criou um estranhamento por se destacar aos olhos da esposa de Hércules e por seu silêncio, trazendo aos presentes uma ideia de perigo eminente, que não era percebido pelos personagens envolvidos na narrativa. Assim, o grupo que representava a vitória de Hércules, além de significar um risco aos projetos de Dejanira, trouxe o fim da jornada terrestre do herói (VÁRZEAS, 1994: 48).

Licas não deu mais informações a Dejanira, chega então o mensageiro que revela a omissão da notícia de Hércules ter entrado em luta nas terras de Eurito, pela mão da jovem Iole, o que justifica o seu silêncio diante de Dejanira (SÓFOCLES, *As Traquínias*: vv. 320- 324).

Mensageiro: O que eu da sua boca ouvi foi dito na presença de muitas testemunhas: que foi por causa desta jovem que Hércules teria atacado Eurito e as altas torres da Ecália, e que foi o amor o único dentre os deuses que o teria enfeitado a ponto de empreender esta guerra – e não a estadia entre os lídios, nem a penosa servidão a Ônfale, ou a morte de Ífito, precipitado do rochedo (SÓFOCLES, *As Traquínias*: vv. 351- 357).

Dejanira é uma personagem cercada pelo silêncio, seja pela omissão de Licas, pelo silêncio proposital da cativa, Iole, ou, mais ao fim da tragédia, pela omissão do Centauro Nesso, que ao lhe oferecer uma solução acaba gerando grande dor, tanto a ela quanto ao herói Hércules. Diante da perceptiva mudança no clima da peça, de um ambiente de comemoração pela vitória de Hércules, por parte de Dejanira, um sentimento de tristeza toma a personagem, que lamentava ter perdido o apreço de seu companheiro. A jovem a quem sentiu tanto apreço, era a responsável por receber uma atenção especial de Hércules, que, de certa maneira, essa atenção especial dada a Iole, acaba justificando o destaque que recebeu através do olhar do herói. Assim como Dejanira percebeu algo especial naquela jovem em meio ao grupo de cativas, Hércules, da mesma forma, sentiu algo especial por ela: diferente de todas as outras jovens que o cercava e de sua companheira, a qual ansiosamente o aguardava.

Dejanira confronta Licas com o Mensageiro para ter certeza que a jovem da Eubeia realmente teria conseguido uma atenção especial do herói (SÓFOCLES, *As Traquírias*: v. 409). Após Dejanira e o Mensageiro pressionarem Licas, este conta os acontecimentos como tinha conhecimento, Hércules estava envolvido por um sentimento forte por Iole, que o levou a invadir a Ecália, terra do pai da jovem. Dejanira, aparentemente, decide não agir perante a situação e informa que se resignaria a aceitar a decisão de Hércules; resolve também enviar ofertas à comitiva do herói, que estava por vir, por meio de Licas.

No primeiro estásimo, o coro dedica à Afrodite, com a lembrança dos atos realizados por Hércules pelo amor de Dejanira; esta, por sua vez, vivia um momento contrário: o herói realizaria façanhas não mais por ela, mas pela jovem Iole. Neste momento, Dejanira revela às jovens de Tráquis sua decisão, presentear Hércules com uma manta com um filtro amoroso, composto do sangue do Centauro Nesso,⁶⁹ derrotado por Hércules com uma flecha fatal por conter o veneno mortal da Hidra (SÓFOCLES, *As Traquírias*: vv. 555). Antes de falecer, o centauro, nos braços de

⁶⁹ Entre os gregos, de maneira geral, havia certo receio em relação a um grupo específico de mortos, seres que partiram antes da hora, os quais só teriam paz após cumprir o período de anos destinados aos mesmos, acreditava-se que enquanto não se completasse o período na terra, os mortos vagariam em torno de seus túmulos, trazendo à cidade, em que foram enterrados, a desgraça (CANDIDO, 2002: 64). Os cultos dedicados aos mortos eram praticados com certo receio, pois, caso faltasse algo durante os ritos, poderia representar o regresso do morto (SELIGMANN, 1948: 65). Esse temor é percebido na imagem do centauro Nesso, que mesmo morto foi o causador das desgraças no final da vida de Hércules, ainda que estas fossem percebidas como instrumentos do destino.

Dejanira, havia falado para a jovem que pegasse um pouco de seu sangue e o utilizasse assim que Hércules perdesse parte de seu interesse por ela. Acreditando na fala de Nesso, Dejanira reservou um pouco do sangue. Desde então, aplicou na túnica e presenteou seu amado, para que este voltasse a amá-la. Tal ação gerou certo receio das jovens que acompanhavam Dejanira, até da mesma, que pede que essas revelações ficassem entre elas, pois eram atos vergonhosos.

Dejanira: Pois em breve o saberemos; já avisto o arauto às portas do palácio. E vai partir a toda a pressa. Que apenas convosco fique guardado o meu segredo. É que as ações vergonhosas, quando na sombra permanecem, não fazem morrer de vergonha o seu autor (SÓFOCLES, *As Traquínias*: v. 594 – 597).

Então Dejanira entregou a manta, embebida com o sangue do Centauro, para Licas. O segundo estásimo é composto por um canto do coro, que retoma a espera dos resultados do filtro amoroso enviado por Dejanira ao seu esposo. Esse clima de esperança foi quebrado pelo terceiro episódio, em que esta sai do palácio pressentindo que seu projeto de mudar os rumos dos acontecimentos tinha falhado, pois o pedaço de lã, que havia embebido com o sangue do centauro, havia desaparecido por completo (SÓFOCLES, *As Traquínias*: v.674). O coro de jovens de Traquis tentava acalmar Dejanira; nesse instante, chegou Hilo com as notícias do mal que sua mãe havia feito a seu pai. Primeiramente, acreditou que foi um ato intencional, e começou a narrar os fatos a ela.

Hilo: Fica sabendo que hoje assassinaste teu marido – meu pai!
Dejanira: Ai, que palavra proferiste, filho?!
Hilo: Palavra que não é possível não se cumprir: pois quem poderia anular o que já aconteceu? (SÓFOCLES, *As Traquínias*: vv. 739- 743)

Em meio à narração de Hilo, é possível destacar a questão do modo em que Hércules recebe o presente enviado por sua companheira: era o mesmo momento em que preparava o sacrifício às vítimas de sua última empreitada. Como se percebe no seguinte trecho:

Hilo: Se é preciso que o saibas, devo contar tudo: depois de rasar a célebre cidade de Éurito, ele voltava trazendo troféus e as primícias de vitória. Há na Eubeia um monte escarpado circunlava, o cabo Ceneu, onde para Zeus Pátrio ele fixava altares e um bosque sagrado.

Lá o vi primeiro e matei a saudade.
Quando ele preparava sacrifícios múltiplos,
chegou de casa seu próprio arauto Licas,
levando teu presente – o peplo fatal. (SÓFOCLES, *As Traquínias*: vv.
749-759).

Há na narrativa uma inversão, em que o herói se transformou no próprio sacrifício: ideia próxima da apresentada por Eurípides, na obra *Hércules*, em que o herói acabou matando sua família no momento que se preparava para realizar um sacrifício. Sófocles, quando apresentou essa noção, parecia querer representar a purificação completa do herói, de sua parte humana e de suas máculas, alcançando um *status* de divindade ao final da jornada heroica. A apoteose do herói não foi apresentada por Sófocles, que preferiu deixar em aberto esta questão, já que seu foco de análise não parece ser esse processo, mas os acontecimentos que levaram à purificação completa do herói, que teve sua própria vida como sacrifício.

Hércules, por sua vez, após ter sido possuído pela loucura causada em função da dor provada pelo veneno que tomava seu corpo, que teria levado a morte de Licas, é colocado em uma das naus que se dirigia a Tráquis, para enfim encontrar sua companheira e fazê-la pagar por seu ato. Em vez de se defender, Dejanira se retirou para o palácio. No terceiro estásimo, as jovens que compunham o coro, em seu canto, relembram as falas do oráculo (SÓFOCLES, *As Traquínias*: vv. 821), que prometia que este seria o fim dos trabalhos de Hércules e, também, dizia que a morte do herói iria vir pelas mãos de alguém que não estava mais vivo. Tal compreensão é adiantada ao público presente, mas só alcançada por Hércules ao final da tragédia. Desse modo, Sófocles permite que aqueles que assistiam às apresentações conseguissem compreender os fatos antes que estes findassem, ou fossem solucionados aos personagens da peça. Esta característica dava ao público um entendimento privilegiado diante dos acontecimentos que no teatro eram vivenciados.

O quarto episódio representou a morte de Dejanira. O coro dialoga com uma das nutrizes da companheira de Hércules e diz como esta fez para chegar ao fim a sua vida, após ter sido tomada pela culpa das dores causadas a seu amado (SÓFOCLES, *As Traquínias*: vv. 876). Hilo percebeu com a morte de sua mãe que a sua culpa não era de fato dela, Torna-se interessante notar que ocorre uma transferência da postura de silêncio da jovem cativa para Dejanira, que se resignou

a ouvir as acusações, assim como Iole recebeu os questionamentos sem se pronunciar.

Em meio a este ambiente da morte de Dejanira e da proximidade da morte do herói, o coro começa o último estásimo anunciando o desfecho próximo dos acontecimentos representados. Somente no êxodo, que marca a saída do coro, o herói aparece em cena, apesar de sua imagem estar presente em toda peça por meio dos discursos.

Hércules chegou adormecido à cidade. Hilo, ao vê-lo, começou seu lamento, pois a morte eminente se fazia presente. Um ancião alertou para que o jovem não acordasse seu pai, que ainda sofria dores profundas do veneno (SÓFOCLES, *As Traquíncias*: vv. 980), mas o herói acorda e novamente reclama das dores, e clamava para que alguém desse um fim aos seus lamentos. Antes de alcançar o Hades, este era o fim provável de Hércules, o herói queria se encontrar com Dejanira para castigá-la pelo mal causado.

A entrada de Hércules foi acompanhada por um cortejo, que entra silenciosamente para manter o descanso do herói que sofria as dores do veneno. Esta cena foi representada por uma expectativa, desde o início da peça, gerada pelos lamentos esperançosos de Dejanira. Sófocles provavelmente tentou gerar no público uma tensão, que seria rompida com a entrada de Hércules, que pelo contrário do esperado, não entrou na peça queixoso, mas em silêncio, quebrado somente pelo coro que questionava se o herói já se encontrava morto. Essa prorrogação do momento de fala de Hércules foi rompida com seu pronunciamento, tomado por um discurso de vingança.

Hilo esperou um tempo até o herói expressar toda sua dor e fúria em relação a sua companheira (SÓFOCLES, *As Traquíncias*: v. 1046). O filho conseguiu explicar a seu pai o real culpado de suas dores: o centauro, e que Dejanira foi somente um instrumento do destino. Hércules, parece aceitar seu destino e pede para reunir sua mãe e filhos, para transmitir suas últimas ordens em Tebas. O herói revela, o sentido das dores e explica as últimas coordenadas a seu filho sobre como este deveria agir para dar-lhe fim à vida.

Hércules: Tive outrora profecia de meu pai
de que não morreria por obra de nenhum ser espirante,
mas de um defunto morador do Hades.
E este monstro centauro, como era a divina profecia,

morto matou-me vivo...
Mas mostrarei novo oráculo concorde com esse,
que confirma o de outrora:
quando ingressei no sacro bosque dos SAlós
monteses e terrijacentes, registrei-o
da parte do polifônico carvalho paterno,
que disse que, no tempo agora vivo e presente,
se concluiria a libertação das lides
impostas a mim – e eu achava que ia me sair bem,
mas isso nada mais era que minha morte,
pois para os mortos não há lides. (SÓFOCLES, *As Traquínias*: vv.
1157 – 1179).

Héracles compreende as revelações sobre seu fim, entende que a vida heroica não permitia a vivência como outros mortais, pois a tranquilidade daqueles que possuíam uma natureza sobre-humana só poderia ocorrer com o fim definitivo da jornada terrestre. Submisso enfim ao que lhe esperava, o herói faz seu filho jurar que no monte consagrado a Zeus, monte do Eta, onde pela fala de Hilo era comum a realização de sacrifícios, prepararia uma pira onde o corpo do herói seria queimado, como o próprio sacrifício; assim, a purificação seria alcançada por completo. Além de realizar a difícil tarefa de colocar fogo em seu próprio pai, Hilo teria de cumprir um segundo compromisso: casar-se com a jovem Iole, que recusa inicialmente, mas acaba aceitando. Dessa forma, a peça chega ao fim com a morte eminente do herói.

Héracles foi colocado como o herói no fim de sua vida, que nos leva a observação que o ser que contém atributos divinos é acompanhado por uma vida plena, a qual o levaria a uma morte ainda na juventude (VERNANT, 2001). Sobre a questão da morte, o herói em um dos trechos, apresenta seu receio, o qual não era a morte em si, mas enfrentar um fim comum, pois após lutar contra feras, gregos e bárbaros, seu fim eminente, até então, teria vindo das mãos de uma mulher.

Muitos e tórridos males – até no relato –
eu suportei nos braços e nas costas!
Mas nem a esposa de Zeus nem o odioso Euristeu
me impuseram jamais algo igual
a esta trama tecida pelas Erínias,
na qual morro, que me suspendeu aos ombros
a falsa-face da filha de Eneu:
grudada a meu flanco, devora as mais profundas carnes
e deglute as artérias dos pulmões com que convive;
já me drenou o sangue vigoroso
e tenho todo o corpo devastado,
cativo deste entrave inexplicável...

E não foi lança em luta na planície que o fez,
nem terrigênita tropa de Gigantes,
nem a brutalidade monstruosa,
nem gregos, nem bárbaros, nenhuma terra que purguei: mera
mulher, fêmea, não viril por natureza,
sozinha me abateu, sem gládio... (SÓFOCLES, *As Traquíncias*, vv.
1046- 1063)

É perceptível a existência da ideia do selvagem que era vinculada a Hércules, este aspecto torna sua representação dupla. Ao mesmo tempo em que existia a ligação com o mundo selvagem havia uma vinculação de Hércules à *polis*. Esta era um lugar que apresentava proteção para todos que partilhavam do mesmo espaço, mas aquele que não fazia parte do meio estaria entregue ao mundo selvagem, estrangeiro, do desconhecido, situação que permitiria a sobrevivência apenas de alguém que possuísse uma natureza sobre-humana, como era o caso de Hércules.

O herói demonstra em suas falas a legitimação de sua posição, sendo as ações heroicas associadas à purificação em territórios conhecidos e desconhecidos: “nem gregos, nem bárbaros, nenhuma terra que purguei” (SÓFOCLES, *As Traquíncias*: v. 1061). Essa purificação consistia em libertar os territórios de seres (monstros mitológicos) que causassem a desordem, como, por exemplo, a Hidra de Lerna e o Leão de Nemeia. À medida que Hércules expulsava o elemento causador da desordem, permitia que o ambiente fosse povoado e que se mantivesse a ordem.

Por ser um semideus, era permitido que Hércules trilhasse caminhos não possíveis a homens. Contudo, ainda que tivesse realizado façanhas, sua morte não seria honrosa, pelo menos era o que estava indicado até aquele momento (SÓFOCLES, *As Traquíncias*, vv. 1046- 1063): parecia que toda sua jornada terrena tinha sido vã, a morte comum não poderia colocar sua história na posteridade. O público presente provavelmente conhecia a história e sabia que ao final o herói conseguiria atingir o objetivo tão desejado. Sua morte acabou sendo um processo purificador, pois ao passar pela pira do monte Eta, Hércules não só enfrenta a purificação pelo fogo, que representava para os antigos um dos meios de se retirar as máculas (BURKET, 1993: 164), como também entrega seu próprio corpo como sacrifício (BURKET, 1993: 165). Então as dores do herói não eram nada mais que um meio do mesmo alcançar sua purificação completa, ou seja, a libertação total de sua parte mortal.

Portanto, em *As Traquínias*, Sófocles apresentou o herói em seu caminho à *apotheosis*, pois todo herói, por excelência, vivia uma jornada de purgação em que haveria uma busca da eliminação de sua parte mortal. Hércules, por isso, é aquele que alcançou a purificação por completo. Em outras palavras, Hércules não morre como todos humanos, este só liberta sua parte divina da fraca natureza mortal (VERNANT, 2002: 173), feito não previsto pelo herói antecipadamente que só o compreende no desfecho da peça.

Hércules: Tive outrora profecia de meu pai
de que não morreria por obra de nenhum ser espirante,
mas de um defunto morador do Hades.
E este monstro centauro, como era a divina profecia,
morto matou-me vivo...
Mas mostrarei novo oráculo concorde com esse,
que confirma o de outrora
quando ingressei no sacro bosque dos Salos
monteses terrijacentes, registrei-o
da parte do polifônico carvalho paterno,
que disse que, no tempo agora vivo e presente,
se concluiria a libertação das lides
impostas a mim – e eu achava que ia me sair bem,
mas isso nada mais era que minha morte,
pois para os mortos não há lides (SÓFOCLES, *As Traquínias*: vv.
1158 – 1175)

Assim, o fim dos trabalhos de Hércules seria também o fim da sua vida humana, não uma vida tranquila e comum. Na versão corrente do mito, após sua morte humana, Hércules ascende ao *status* de divindade, passando a viver no Olimpo.⁷⁰

3.3 – Hércules após a *apotheosis*.

Filoctetes foi uma das últimas tragédias de Sófocles, encenada por volta do ano de 409. Hércules, na peça, não age diretamente na peça, este é o *deus ex machina*, que aparece ao final da narrativa e soluciona os problemas apresentados pelas ações dos personagens (SANTOS, 2008). Filoctetes é o personagem da mitologia conhecido por possuir as armas de Hércules, que teria recebido de seu pai

⁷⁰ Essa noção está presente na obra de Sófocles, *Filoctetes*, em que Hércules não é compreendido mais como um herói, mas como um deus. Outra referência, que aborda esta transformação do herói em deus, está nos achados arqueológicos. Walter Burkert (1993: 405) demonstra que existiam vestígios que remetem a uma adoração a Hércules como *héros theós*.

Péas, segundo a versão de Apolodoro. As armas de Hércules foram um tipo de prêmio àquele com coragem de colocar fogo na pira preparada para queimar o corpo do herói, quando mais ninguém conseguiria realizar tal ato (GRIMAL, 2000: 172).

A história da peça narra como Odisseu tenta ludibriar, por meio de Neoptólemo, Filoctetes para que fornecesse as armas aos gregos, já que possibilitariam a vitória na guerra. No prólogo, Odisseu é o personagem que faz a abertura e narra aos presentes o contexto em que se desenrolaria o drama. Neste primeiro momento, o diálogo é realizado com Neptólemo, que propõe a busca das armas que estavam com Filoctetes. Este foi abandonado por Odisseu e seus companheiros na ilha de Lemnos, devido a uma ferida incurável, que gerava desconforto não apenas ao doente, mas aos seus companheiros, já que exalava um odor; além disso, havia os lamentos ocasionados pelo desconforto da ferida.

Odisseu: Ele supurava no pé com uma doença devoradora,
quando nem de libação nem de sacrifícios
podíamos, tranquilos, ocupar-nos, mas, com selvagens
insultos ele enchia sempre todo o acampamento,
gritando, gemendo (SÓFOCLES, *Filoctetes*: vv. 7 – 11).

Neptólemo é deixado na ilha, mas antes recebe os conselhos de Odisseu sobre a maneira de agir e de como convencer a colaboração de Filoctetes, já que o plano era enganá-lo, para que as desejadas armas fossem conquistadas. Uma das orientações seria a de ressaltar que Neptólemo era o filho de Aquiles, usando assim a fama do pai para legitimar suas ações. Tem-se, então, o párodo, em que o coro, composto por jovens que navegavam com Odisseu rumo a Troia, conversa com Neptólemo, descrevendo a morada de Filoctetes e refletindo em alguns versos sobre a posição do mesmo. No trecho, Neptólemo entende que a situação de Filoctetes lhe é concedida pelas divindades, como se houvesse um propósito para tal situação de total isolamento e dores.

Neoptólemo: Nada disso me é espantoso,
pois são divinos, se é que eu também penso algo,
tanto esses sofrimentos que contra ele
vindos da cruel Crisa atacaram,
como também os que agora ele padece, sem quem o ampare:
não há como não ser por manobra de alguns dos deuses.
(SÓFOCLES, *Filoctetes*: vv. 191- 197)

Ao fim do párodo, na terceira estrofe, o coro informa o surgimento de ruídos, anunciando a entrada de Filoctetes. Enfim, o primeiro episódio tem início com a fala de Filoctetes, que demonstra certo receio, por não saber o intuito dos viajantes: “Vamos respondei, se é que como amigos chegastes.” (SÓFOCLES, *Filoctetes*: v. 230), mas ao mesmo tempo essa visita representa uma esperança, devido à solidão do personagem mítico. “Na verdade, o aspecto do traje é da Hélade, o mais agradável para mim. Mas vossa voz desejo ouvir” (SÓFOCLES, *Filoctetes*: vv. 223-224).

Neptólemo, após falar sua origem, como filho de Aquiles, portanto heleno, recebe maior atenção de Filoctetes, que passou a ser mais receptivo à sua presença, e conta sua versão da história, apresentando-a de modo diferente daquela narrada anteriormente por Odisseu. O jovem também informa os acontecimentos da guerra a Filoctetes, que se entristece em saber da morte de Aquiles e da situação de inferioridade dos gregos na batalha. Neptólemo, então, consegue convencer Filoctetes de suas boas intenções, e este cai na armadilha, achando que sairia da ilha nas naus do filho de Aquiles, não sabendo que o plano todo era arquitetado por um dos que havia o abandonado na ilha, Odisseu.

Sófocles apresenta somente um estásimo nesta tragédia, em que o coro de navegantes retoma a noção da má sorte de Filoctetes, dando ênfase ao hábito do personagem, como se este ao ser deixado na ilha passasse a praticar ações não comuns aos gregos.

Não colhe a semente de alimento da sagrada terra, nem outras
das que nos servimos, homens comedores de pão,
a não ser se, alguma vez, através do arco
com aladas setas atingisse o alimento para a boca,
ó triste vida, ele que com uma taça de vinho não se alegra a dez
anos, mas sonhando em algum lugar que conhece, até de água
estagnada sempre se aproximava. (SÓFOCLES, *Filoctetes*: v. 708-
718)

Essa questão da alimentação é um ponto relevante entre os gregos para diferenciá-los daqueles não helenos. Segundo Massino Montanari (1998: 118), um dos aspectos que pode definir a cultura alimentar do mundo clássico é a vontade de apresentar um domínio sobre a civilização, como zona de privilégio perante o universo da barbárie, que seria dominado pelo desconhecido. Segundo o autor,

existem três pontos que podem definir essa distinção: a comensalidade, os tipos de alimentos que são consumidos e por último a cozinha e a dietética.

A comensalidade, ou o ato de comer em conjunto, é um ponto limitador entre o homem que vivia na *polis* e o selvagem. Enquanto este se alimenta apenas para satisfazer suas necessidades, se aproximando da animalidade, o cidadão *políade* não se alimenta simplesmente para responder a suas vontades, ou seja, para suprir sua fome, mas, sim, porque a prática de se alimentar se torna um momento que possibilita a sociabilização entre iguais. Isto não significa que os outros povos não se alimentassem em conjunto, mas o que os diferenciava eram as práticas específicas que acompanhavam um banquete, considerado privilegiado.

O Banquete (MONTANARI, 1998: 119) pode ser definido como um elemento identificador de um grupo, as mesas podiam ser percebidas como um agente de agregação, união esta que só poderia ser exercida em um grupo de iguais. As práticas que eram definidas e seguidas durante estas refeições não se limitavam apenas às relações entre os homens, também representavam o respeito no convívio com as divindades. Segundo Walter Burkert (1993:173), no interior desses banquetes, aos homicidas, que não tinham passado pelo processo de purificação, não era permitida a participação nas refeições públicas; antes deveriam passar pelo processo *kathartico*, retirando a mácula e, então, poderiam voltar a compartilhar dos benefícios do convívio coletivo.

Ao ser deixado à margem do convívio dos cidadãos, Filoctetes é tratado como um portador de *miasma*, o que justifica a percepção de Neptólemo sobre a situação. A partir do momento que a história de Filoctetes é contada, por ele mesmo, a percepção do jovem Neoptólemo modifica, conjuntamente com sua atitude, pois, mesmo vendo ter êxito o plano arquitetado por Odisseu, resolve não abandonar Filoctetes na ilha sem as armas que lhe permitiriam sobreviver durante os dez anos de solidão. Posteriormente, o filho de Aquiles volta em meio às súplicas do mesmo, que preferia a morte à vida sem o convívio coletivo.

Filoctetes: Que pereça Ílion, e todos os que sob ela reclamaram
juntura deste meu pé.

Mas, estrangeiros, um único pedido concedei-me.

Coro: Que palavra é esta que dizes?

Filoctetes: Uma espada, se há em algum lugar,
ou machado, ou uma arma qualquer, trazei (...)

Minha cabeça e todas as vértebras, cortarei com a mão,

meu intento é matar, matar já (SÓFOCLES, *Filoctetes*: vv. 1200-1208).

Diante do encontro com Odisseu (SÓFOCLES, *Filoctetes*: vv. 1119), no quarto episódio, Neptólemo resolve enfim voltar ao lado do filho de Péas para devolver-lhe as armas roubadas, mesmo em meio à ameaça de Odisseus, que prometeu o uso de seu exército para resgatar as armas (SÓFOCLES, *Filoctetes*: vv. 1241). Ao saber da presença de Odisseu na ilha, Filoctetes busca matá-lo, mas o jovem filho de Aquiles o impede.

Filoctetes resolve que não mais se envolveria na guerra de Troia, pois seu único interesse era retornar ao lar, com a ajuda de Neoptólemo. Este era o fim aparente, até que no êxodo aparece a imagem do deus *ex-machina*, ou seja, a divindade que se apresenta para solucionar o problema. Em sua fala, Hércules retoma seus feitos e sofrimentos em vida, demonstrando a necessidade do sofrimento para todo aquele que deseja ter uma vida heroica, mesmo que esta seja breve.

Hércules: E a ti primeiramente mencionarei o meu destino,
por tantos sofrimentos sofrer e suportar,
imortal excelência obtive, que podes ver.
E a ti, fica sabendo, cabe isso sofrer,
para, a partir destes sofrimentos, teres vida gloriosa. (SÓFOCLES,
Filoctetes: vv. 1418 – 1421)

Hércules com uma vida de atos heroicos permitiu que alcançasse a imortalidade, consente que Filoctetes também assuma uma posição heroica, ao pegar suas armas e partir para a guerra de Troia, e assim dar à sua vida um sentido, buscando a glória nas batalhas, tendo ao fim uma morte heroica (VERNANT: 2009). Vale ressaltar a ideia que mesmo um humano sem uma descendência divina direta, poderia alcançar uma posição heroica, segundo esta obra de Sófocles, caso tivesse uma atitude heroica no momento em que estivesse diante de uma situação de conflito. Ação que Filoctetes cumpre ao ir a batalha, após a promessa de Hércules.

Hércules prometeu a cura a Filoctetes, através de Asclépio, e informa que só conseguiria ser invencível na batalha se tivesse em suas mãos as suas armas divinas e a companhia de Neoptólemo. A dupla seria como “dois leões aliados” (SÓFOCLES, *Filoctetes*: vv. 1436). Após esta declaração, os dois recebem e aceitam as ordens, partindo para o campo de batalha, o que deu fim a peça

Filoctetes é uma das obras de Sófocles que não despertou muito interesse de análise pelos modernos, como coloca Oliver Taplin (2003: 18), pois a ação fica em torno da interação de dois personagens, Filoctetes e Neoptólemo. É importante destacar que, apesar de apenas dois personagens atuarem diretamente na narrativa, existem outros personagens que também são citados, de total importância na narrativa: Aquiles, pai de Neoptólemo, e Hércules, responsável por conceder as armas sagradas a Filoctetes, tão desejadas por Odisseus.

Hércules na peça não aparece como um herói, mas como um ser já imortal, este não age mais fisicamente, mas através dos conselhos dados a Filoctetes, os quais trariam a vantagem na batalha de Troia. Além dos conselhos, Hércules se fez presente na peça também através de suas armas imbuídas de certo poder, que davam ao portador uma espécie de vantagem na batalha que a vincularia as características de Hércules (SÓFOCLES, *Filoctetes*: vv. 1436).

Nessa peça, Sófocles coloca a ação de Hércules como algo fundamental para os rumos da guerra de Tróia, por meio do conselho que Filoctetes recebe da divindade para que levasse suas armas à batalha, ao lado dos gregos, desde que estivesse ao lado de Neoptólemo:

O que tomares como despojo deste exército
como memorial, com as minhas armas, junto a minha pira
transporta. E a ti filho de Aquiles, o seguinte
aconselharei, pois nem tu sem ele és forte
para capturar a planície de Tróia nem ele sem ti,
mas igual a dois leões aliados vigiai,
ele a ti e tu a ele. (SÓFOCLES, *Filoctetes*: vv-1432 – 1437)

Um dos temas transversais presente na obra é a questão da amizade, já que em vários momentos aparece o termo *philos*⁷¹, que, segundo David Konstan (2005), é o conceito mais utilizado no período clássico, encontrado na documentação, para amizade, trazendo o seguinte significado:

O termo habitual para “amigo” na Grécia clássica (e posterior) é *philos*. Ele designa uma das partes de um vínculo voluntário de afeição e de boa vontade, e normalmente exclui tanto os parentes próximos quanto os conhecidos mais distantes, vizinhos ou concidadãos (KONSTAN, 2005:77).

⁷¹ SÓFOCLES, *Filoctetes*: vv. 229, 421, 531, 532, 665, 671, 673, 703, 1375, 1385,

Por mais que o conceito fosse utilizado às vezes em outros sentidos, como em relação a companheiros, a membros da família, a utilização em maior escala, no caso da tragédia *Filoctetes*, está diretamente ligada à questão da amizade, se referindo ao aspecto da escolha, ou seja, *philos* era utilizado em relação àquele a quem se escolhia para haver um compartilhamento de sentimentos, passando a existir um compromisso entre ambas as partes. Nesta peça de Sófocles é possível perceber esta relação entre Filoctetes e Neoptólemo: este, enviado para enganar o moribundo, acabou se tornando a sua salvação, pois, negando-se a partir com Odisseu, portando as armas do divino Hércules, escolheu ficar ao lado de Filoctetes.

A amizade, *philos*, é acompanhada de certos sinais os quais comprovam a profundidade da relação (KONSTAN, 2005:81). Um desses sinais seria o oferecimento de ajuda em momentos de dificuldades, pois aquele que é considerado amigo deve ter sua contribuição em momentos de aflição. Tal tema é bastante latente nas tragédias estudadas, e em *Filoctetes* é possível percebê-lo em dois momentos: um que representa a falta da amizade e outro que significa o verdadeiro sentimento. Ao ser abandonado na ilha por seus companheiros, liderados por Odisseu, Filoctetes experimentou uma espécie de desvio do ideal de companheirismo, pois aqueles em que mais confiava o haviam deixado para trás. Por não oferecer a assistência, Odisseu, de amigo, tornou-se um inimigo pessoal de Filoctetes (SÓFOCLES, *Filoctetes*: vv. 429-430). Quando estava sem esperanças, Filoctetes passou a ter um relacionamento de amizade com Neoptólemo, que preferiu arriscar sua segurança para estar ao lado do amigo no momento de necessidade.

Esse tema do amigo que se dispõe a ajudar o outro em dificuldade pode ser visto nas outras tragédias. Em *As Traquínias*, destacam-se o momento em que Dejanira se preparava para cometer o suicídio e a presença do coro, composto por jovens mulheres de Tráquis que partilharam dos momentos da personagem: a angústia pela espera do esposo, Hércules, a felicidade pela confiança no filtro amoroso, que no fim foi o responsável pela morte do herói, e a profunda tristeza por ser acusada pelo filho, Hilo, de ter sido a causadora das dores de seu amado. Em meio aos acontecimentos as únicas a permanecerem ao lado de Dejanira foram as

jovens, que não a abandonaram e, em sua defesa, justificaram seus atos perante as acusações.

O tema da amizade também estava presente em Hércules, quando, na ausência do herói, seu pai humano Anfitrião reclama daqueles que se diziam amigos de Hércules, pois no momento em que os familiares do herói precisaram não ajudaram, com receio das represálias do novo governante, Lico. Os poucos amigos que permaneceram já não podiam ajudar, pois eram anciãos e, devido à idade, embora tivessem força de vontade, não poderiam proteger a família de Hércules (EURÍPIDES, *Hércules*: vv. 55). Ao mesmo tempo, na mesma tragédia, aparece a representação daquilo que seria o conceito de *philos*, que deveria servir de exemplo, em dois momentos: durante coro de anciãos (EURÍPIDES, *Hércules*: vv. 1110), que ficam ao lado de Anfitrião, mesmo com receio de um novo ataque de Hércules, e por meio da imagem de Teseu, amigo do herói, que o levou a Atenas para se purificar. Teseu apareceu na cidade de Tebas para ajudá-lo quando ficou sabendo da difícil situação que Hércules e sua família passavam. Segundo Cristina Rodrigues Franciscato (2003: 62),⁷² a amizade grega está baseada na ação e não somente no sentimento. Teseu é, portanto, aquele que tem uma amizade com Hércules, porque este o retirou do Hades. Como retribuição, o herói ateniense aparece, apresentando a solução a seu amigo no momento de total desordem.

Em *Alceste*, Eurípides também colocou a questão da amizade em dois momentos: primeiro em relação a Apolo, deus que salvou a vida de Admeto, após ter recebido a hospedagem do governante, em retribuição negociou a troca do sacrifício de Admeto, pela vida de Alceste. O segundo momento em que a questão da amizade pode ser percebida seria na relação entre Admeto e Hércules, o governante primeiramente recebe o herói mesmo estando em luto, ou seja, esquece-se de suas restrições para oferecer hospedagem ao herói, este, quando descobre a situação em que seu anfitrião encontrava-se, resolve ir salvar sua esposa das mãos de *Thanatos*. Em outras palavras, em resposta à amizade daquele que o acolheu no momento de necessidade, Hércules oferece a ajuda que somente ele seria capaz de realizar.

A amizade então é baseada nas ações, pois diferente das relações de parentesco, nas quais há a obrigação sanguínea, as ações em momentos de

⁷² A autora se baseia na ideia de A. W. H. Adkins, em seu livro *Basic Greek Values in Euripides Hecuba and Hercules Furens*, 1996.

situações conflituosas e de dificuldades criam vínculos entre os indivíduos (KONSTAN, 2005: 82).

Portanto Sófocles apresentou em *Filoctetes* um Hércules diferente das obras *As Traquínias*, o qual já havia passado pelo processo *kathartico* e alcançado o *status* de imortal, deixando de sofrer as dores da sua natureza mortal. Por este motivo Hércules aparece na peça somente no final, proferindo palavras poderosas as quais se seguidas pelos personagens trariam a solução da guerra e as dores de Filoctetes.

3. 4 – A luta do herói contra a morte em Eurípidés.

Alceste é uma das obras mais antigas conservadas do tragediógrafo Eurípidés. A história era ambientada em Feras, no palácio de Admeto, governante da Tessália. Entre vários temas, possíveis de destacar dentro da obra, pode-se visualizar a questão da morte representada por Thánatos, em que este acaba sendo vencido no final da peça pela força de Hércules. O cenário de fundo era a fachada do palácio de Admeto. No prólogo, apresenta o deus Apolo em diálogo com *Thánatos*. É importante destacar que o público não tinha acesso a um roteiro prévio da peça, que dissesse quem eram os personagens e qual o enredo da narrativa ali tratada; por isso, aquele momento inicial era crucial para que a ação, o tempo e os personagens fossem contextualizados. Deste modo, é possível entender por que nos primeiros versos Apolo apresentou o local, Palácio de Admeto (EURÍPIDES, *Alceste*: vv, 1), e a si mesmo, ao se referir a Zeus e a seu filho Asclépio (EURÍPIDES, *Alceste*: vv. 4-5).⁷³

Apolo em seu diálogo informa sobre sua amizade com Admeto, como foi parar em seu palácio e como sua amizade levou-o a ter uma estima especial em relação ao governante. O deus foi obrigado a viver como mortal, após ter matado os ciclopes, devido à fúria que sentiu por Zeus ter matado seu filho Asclépio. Como castigo teria de servir como mercenário; Apolo, no entanto, ao conhecer Admeto, receber sua acolhida e perceber a justiça que demonstrava ter em seus domínios, resolveu protegê-lo das Parcas, mas em troca teria de conceber outra vida a

⁷³ Asclépio é conhecido como filho de Apolo e aquele que recebeu de Quíron conhecimentos capazes de trazer o morto de volta à vida; para alguns é visto como o deus da medicina (GRIMAL, 2000: 49), divindade que recebia cultos em Eleusis, bastante popular entre os atenienses (SANTOS: 2008: 95).

Thânatos (Eurípides, *Alceste*: vv. 15-21). Admeto pediu a todos os mais próximos que se sacrificassem em seu lugar; sua esposa Alceste foi a única capaz de realizar a façanha de dar sua vida em prol de seu companheiro. Apolo descreve a cena de Admeto, que acolhia Alceste em seus braços, ao mesmo tempo em que Thánatos se aproximava para, enfim, levar a esposa de Admeto. O deus resolveu se afastar antes de ver o sofrimento daqueles a quem possuía apreço especial, mas antes de ir embora dá um indicativo dos acontecimentos que estariam por vir (Eurípides, *Alceste*: v. 64-71): a vinda de um homem misterioso, devido às informações passadas é possível perceber que se referia a Hércules, pois aquele que viria estaria “obedecendo a ordens do rei Euristeu” (Eurípides, *Alceste*: v. 83). Nos primeiros momentos da peça, Eurípides então apresenta como os momentos do passado interferiram na ação que estava sendo representada, além de já propor os acontecimentos que estariam por vir em breve. Fernando Brandão dos Santos propõe que o relembrar é exercido por Apolo nos primeiros momentos da peça:

Do ponto de vista do espetáculo, ao relatar acontecimentos de um passado remoto, Apolo está criando uma intersecção com o presente. São fatos que se deram antes do que vai ser encenado a partir do “até hoje” do verso 9. Assim, além de desenhar o espaço físico, sua fala traça também aquilo que podemos chamar de espaço emocional, ou seja, a situação dramática que começa a se desenhar diante dos olhos e ouvidos do espectador (SANTOS, 2008: 94).

Assim, os presentes passariam a participar da peça, na medida em que eram envolvidos pelo clima inicial da história retomada no prólogo. Ainda é necessário destacar a citação de Asclépio por Apolo (EURÍPIDES, *Alceste*: 5), personagem mítico vinculado ao renascimento, além da citação de Apolo de que apareceria alguém para lutar com *Thanatos* (EURÍPIDES, *Alceste*: 80) e traria a esposa de Admeto de volta. Diante disso, nos primeiros momentos os cidadãos presentes já sabem o desfecho da peça, mas não como este aconteceria. Após este instante, notam-se duas imagens opostas: a de Apolo, que com seu arco (EURÍPIDES, *Alceste*: 36) protege o lar daquele que o havia acolhido, Admeto, e a de *Thanatos* com sua espada (EURÍPIDES, *Alceste*: 74), que era o responsável por trazer ao lar uma profunda tristeza ao ceifar a vida de Alceste (SANTOS, 2008: 97).

O coro da peça era composto por cidadãos de Feras que se dividiam em dois grupos em momentos específicos da representação, em que um grupo

responde ao outro. Assim, a entrada do coro é marcada pela descrição do ambiente exterior, a morada de Admeto; havia certo estranhamento, pois não existiam sinais de luto, a serva de Alceste aparece e informa que esta ainda não estava totalmente morta, pois “ela começa a sucumbir e entregar a alma” (Eurípides, *Alceste*: 143). A serva narra os últimos momentos da esposa de Admeto, demonstrando sua posição honrosa diante da morte eminente, pois não pensa em seu fim, mas nos filhos e esposo que deixaria para trás (Eurípides, *Alceste*: vv. 158).

O coro narrava a saída de Admeto do palácio com a esposa bastante enfraquecida, em companhia dos filhos; tem-se um diálogo entre o governante e Alceste. Em meio àquele momento de despedida, Admeto faz uma promessa de que não teria outra mulher após a morte de sua companheira até então:

Alceste: Ouvistes bem, filhos queridos? Vosso pai
nos prometeu que nunca mais ele terá
outra mulher, honrando assim minha memória.
Admeto: Digo e repito; cumprirei minha promessa. ((Eurípides,
Alceste : v. 371-373)

Alceste morre enfim, seu filho Êumelo lamenta a partida de sua mãe, sendo ele ainda criança. Saem os familiares com o corpo desfalecido da esposa de Admeto e o coro dá início a um canto fúnebre, segundo o governante, para “agradar ao deus inexorável do profundo inferno” (Eurípides, *Alceste*: v. 423). Em meio ao canto dos cidadãos aparece o herói Hércules, a procura de Admeto. Como no início da peça, Apolo explica àqueles que estavam assistindo a representação que logo apareceria alguém para libertar Alceste de Thánatos, a chegada do herói se justificava. Mas não era a visão privilegiada por aqueles que vivenciavam a obra, pelo menos era esta a compreensão. Então, o herói se apresenta com as características que Apolo representou no prólogo.

Hércules: Vou cumprir ordens de Euristeu, rei de Tírinto.
Corifeu: Para onde está indo? Que dificuldades
levam teus passos a fazer esta viagem?
Hércules: Devo tirar de Diomedes suas éguas. (Eurípides, *Alceste*:
vv. 481-483).

Após explicar o motivo da sua jornada, justificava pela realização dos trabalhos, apresenta a dificuldade deste labor que estava prestes a realizar; nesse instante, aparece Admeto com todas as vestes e características de alguém que se

encontrava em luto. Este evita falar da morte recente de sua esposa e justifica seus trajés pela morte de uma pessoa de sua cidade, em homenagem a esta estaria preparando os funerais. Quando Héracles interpelava Admeto sobre quem seria o morto, chega a citar sua esposa, mas o governante dá uma resposta curiosa:

Héracles: Não digas que morreu tua mulher, Alceste!
Admeto: Vou dar-te quando a ela uma resposta ambígua.
Héracles: Queres dizer que ela está morta, ou inda vive?
Admeto: Ela está morta e não está, filho de Alcmena.
Seu destino é a causa da minha amargura.
Héracles: Não compreendo ... Falas de maneira obscura.
Admeto: Inda não sabes o destino que a espera!...
Héracles: Sei, sim; morrendo ela salvou a tua vida.
Admeto: Como, aceitando a morte, ela ainda está viva?
Héracles: Espera, então, a hora de chorar por ela. (Eurípides, *Alceste*: vv. 518-526).

Admeto sugeriu que sua esposa estava enferma, mas não revelou que já estava morta, e justifica sua situação de luto pela morte de uma órfã qualquer (Eurípides, *Alceste*: vv. 535). O herói percebeu então que não deveria ficar na casa enlutada, pois não seria uma boa conduta permanecer na casa de alguém naquela situação, e a chegada de um visitante seria inoportuna (Eurípides, *Alceste*: vv. 540). Admeto então insiste para que Héracles permaneça, o herói, relutante, aceita a hospedagem.

Após consentir a visita do herói, Admeto é interrogado pelo coro, pois o momento era de pranto e este estava a receber hóspedes em seu palácio. O governante justifica, então, a sua atitude, afirmando que não queria, além de sofrer a perda de sua esposa, ser conhecido como aquele que fecha o lar aos hóspedes (Eurípides, *Alceste*: vv. 559). Enquanto Admeto, junto com os cidadãos, seu pai Feres e sua família prestavam os devidos rituais fúnebres em homenagem a Alceste, Héracles aproveitava a hospedagem festivamente: bebia vinho e agia alegremente, alheio aos prantos que se ouvia do outro lado do palácio. O escravo observava a situação e recriminava a posição do herói (Eurípides, *Alceste*: vv. 747 – 772).

Ao perceber a fisionomia do escravo, o herói critica-o por manter aparência triste, na companhia do hóspede, além do mais não precisaria manter tal luto por uma estranha. Héracles, então, chama o escravo para dar-lhe conselhos a ponto de torná-lo sensato (Eurípides, *Alceste*: vv. 779), mas não era ele que estava em uma posição irregular, e sim o herói, que não apresentava condolência ao lar em

pranto. O escravo, então, foi aquele com a função de mostrar a Hércules a real situação do palácio, o porquê da tristeza pela morte da jovem, que não era uma desconhecida, mas a própria esposa de Admeto.

Após descobrir os últimos fatos, o herói decide agir; no entanto, antes, era necessário planejar sua ação e apresentar as possibilidades de onde Alceste se encontraria naquele momento. Ao preparar sua ação, o filho de Alcmena apresentou seu principal motivo pelo qual de dispunha a colaborar com o governante: após ter recebido tão boa hospedagem, deveria responder àquela amizade com uma ação a favor daquele a quem se afeiçoava, Admeto.

Hércules: Onde poderia receber – sim onde! –
demonstração mais calorosa de amizade,
de consideração e de hospitalidade,
seja aqui na Tessália, seja em toda a Grécia?
Assim ninguém dirá que ele quis agradar
com bondade tão grande um forasteiro mau (EURÍPIDES, *Alceste*: v.
857- 860).

Hércules saiu imediatamente buscando alcançar seu objetivo, trazendo viva a mulher de Admeto. Enquanto o governante se encontrava em pranto por sua perda tão estimada, e o lamento coletivo, Hércules aparece novamente acompanhado por uma mulher com o rosto velado. A justificativa dada pela presença da jovem estava na questão de o herói ter se sentido constrangido por sua ação descomedida no palácio; em sua ausência havia participado de jogos, dentre os quais recebeu a jovem, e decidiu trazê-la de presente para seu amigo. Ao perceber as intenções de Hércules, Admeto se justificou e lhe pediu que levasse a jovem, já que havia feito uma promessa a sua esposa, antes de morrer, e ao seu filho, de não juntar-se a outra mulher; além destes argumentos, a moça fazia o governante lembrar-se de Alceste. Mesmo com a insistência do herói, Admeto não conseguia aceitar uma nova companheira. Hércules, então, retira o véu e revela que a jovem é nada mais que a companheira que havia partido em tão pouco tempo (EURÍPIDES, *Alceste*: vv. 1123). Hércules explica como foi sua luta com *Thanatos* para resgatar Alceste. Em seguida, parte para a realização de um dos trabalhos, de ordem de Euristeu. O herói, que chegou em momento de luto e pranto, e festejava indiferente aos acontecimentos não revelados a ele, parte deixando um momento de festividades.

A obra em questão foi uma das primeiras tragédias de Eurípides de que se tem acesso, acredita-se que sua apresentação foi por volta do ano 438, mas esta não foi sua primeira, pois o tragediógrafo teria feito sua primeira apresentação por volta do ano 455⁷⁴ (SANTOS, 2008), apesar disto *Alceste* é a primeira tragédia conhecida como pertencente a Eurípides. A história da esposa do rei Admeto não foi trabalhada somente por Eurípides, há notícias que Frínico já havia tratado do tema (LESKY, 1990: 165; SANTOS, 2008: 91), de sua obra, no entanto, restaram apenas alguns fragmentos.

Sobre a obra, *Alceste*, discute-se se a mesma seria ou não um drama satírico, devido às características de ser a quarta de uma tetralogia. Compunham o conjunto das tragédias as seguintes obras: *As Cretenses*, *Alcmeon em Psófis*, *Telefo* (LESKY, 1990: 170). Uma possível definição do que seria o drama satírico foi dado por Pierre Grimal (1978),⁷⁵ em que este estilo estaria vinculado ao culto a Dionísio. A peça era composta de momentos cômicos, finalizando um conjunto de apresentações dos dias anteriores de três tragédias. A obra *Alceste*, portanto, seria um drama satírico, pois além de ser a quarta peça de um conjunto, a imagem do herói Hércules, como um bêbado que festejava em um local de luto, traria os elementos cômicos imprescindíveis para gerar risos. Essa tentativa de encaixar-se no drama satírico força algumas características que não existem no conjunto da obra:⁷⁶ definição aparentemente moderna para encaixá-la em um sistema, apesar de haver no período modelos de tragédia a serem seguidos, eles não eram rígidos, e sim abertos à inovações, como o próprio Eurípides realizou em sua época. Jacqueline de Romilly (1997: 118) afirma que é algo comum nas obras trágicas de Eurípides a apresentação de características mistas, tornando, assim, aceitável a obra *Alceste* ser considerada uma tragédia com elementos do drama satírico.

Esta tragédia traz uma inovação ao modificar a ordem do sacrifício da esposa de Admeto; segundo a versão corrente, *Thanatos* leva a vida de Alceste no lugar do governante no dia do seu casamento. Eurípides apresenta este fato após

⁷⁴ Acredita-se que a primeira tragédia de Eurípides representada foi *As Pelíades* no ano de 455 (LESKY, 1990: 165).

⁷⁵ Pierre Grimal (1978: 33) considera apenas a existência de um único drama satírico que chegou a contemporaneidade quase por completo, *O Ciclope* de Eurípides, e fragmentos com *Os Batedores*, de Sófocles. Noção também presente em Albim Lesky (1990: 170).

⁷⁶ Fernando Brandão dos Santos (2008) apresenta este debate acerca da definição de *Alceste* ser um drama satírico ou não. Dentre a sua argumentação há a citação do autor A. M. Dale (1978), um dos tradutores da obra, o qual apresenta a tese de que esta tragédia de Eurípides seria um drama pró-satírico. *Comportaria* traços satíricos e conteria ainda as características trágicas.

alguns anos de convívio, que possibilitou a existência de um filho do casal, Êumelo, que aparece na peça (EURÍPIDES, *Alceste*: vv. 501 - 513). Nesta versão, torna-se mais convincente, pois a esposa, após ter vivido alguns anos ao lado de Admeto, decide, com plena convicção, realizar tal sacrifício, ao se colocar no lugar de seu esposo (LESKY, 1990: 166).

Nessa tragédia Hércules surge em sua jornada, logo no início da narrativa, durante um diálogo entre Apolo e Thanatos, em que aquele antecipa a chegada do herói, que realizava um dos doze labores e, de passagem no palácio do rei Admeto, reestabeleceria a ordem (EURÍPIDES, *Alceste*: v. 64-71). Em outra passagem é possível vincular a imagem do herói com a desordem; isto ocorre durante o período em que foi convidado para permanecer na casa do rei Admeto, ainda não sabendo de fato dos últimos acontecimentos. Hércules age como se estivesse em um ambiente festivo, embriagasse e passa a agir como um animal, atitude inaceitável para aquele ambiente, já que Thanatos havia levado a esposa do rei, deixando um ambiente de pranto no palácio.

Primeiro, embora vendo meu senhor de luto,
ele tranpôs a porta e resolveu ficar;
depois, embora a par de nossa aflições,
em vez de demonstrar seu agradecimento
por uma recepção discreta e cordial,
ele insistiu conosco para lhe sirvamos
o que nós não podíamos oferecer-lhe.
Tomando em suas mãos a taça mais profunda,
ele bebeu o licor filho de uvas negras
até sentir que o fogo do vinho mais forte
o envolvia com o seu calor intenso,
e coroado com ramos de mirto verdes
urrava sons agudos sem qualquer sentido.
E assim ouviam duas arias discords:
de um lado, indiferente à dor da casa de Admeto,
ele cantava, e nós, servos fiéis, chorávamos
por nossa dona, embora sem mostra aos hóspedes,
obedecendo a ordens de nosso senhor. (EURÍPIDES, *Alceste*: vv.
751 – 765)

Neste trecho, ressaltam-se dois pontos: primeiro a forma como se portou o herói em casa alheia, embriagando-se e urrando sons sem sentido algum, não se comportando com uma postura aceitável; como consequência, Hércules foi repreendido pelo empregado da casa de Admeto. O segundo ponto se refere às convenções sociais, pois no momento em que o herói chegou à cidade e solicitou ao rei a hospedagem, esta foi logo oferecida ao hospede ilustre, que, por sua vez, não

conseguiu respeitar as convenções, provocando a recriminação do escravo. Portanto, nesta peça, Hércules é caracterizado como o herói que possui atitudes não convencionais ao ambiente.

No entanto, ao perceber que não se portava corretamente, diante daqueles que o abrigaram, mudou sua atitude repentinamente e buscou solucionar o problema. Admeto foi recompensado duplamente pela sua postura quanto ao abrigo oferecido a dois hóspedes especiais: primeiro Apolo, que consegue salvar o governante da morte imediata, segundo Hércules, que resgata da morte Alceste, esposa amada que teria se sacrificado por Admeto e também recebido sua recompensa.

3.5 - Hércules o herói na *polis* em Eurípides

A tragédia de Eurípides, *Hércules*, tem sua data provável de representação por volta dos anos de 420-415 a.C (ROMILLY, 1998:167). O herói que dá nome à peça é aquele que realiza as ações, ou seja, o foco dramático. O enredo é ambientado na cidade de Tebas, na qual Lico, tirano advindo da Eubéia, havia usurpado o poder, diante da ausência do herói. A não presença de Hércules no início da peça se justifica pelo fato de ele estar a serviço de Euristeu na realização dos trabalhos (EURÍPIDES, *Hércules*: v. 13 – 25).

No prólogo, a apresentação do herói é realizada por Anfitrião, em diálogo com Mégara, esposa de Hércules. Após o momento de indicação e ambientalização dos cidadãos sobre a história que lá seria apresentada, tem-se a entrada do coro, formado por anciãos tebanos, e no párodo, um canto no qual se tem o detalhamento da cena, orientando a visualização dos episódios que estariam por vir. O primeiro episódio era aberto com uma fala de Lico, o tirano que se colocou no poder destituindo e matando Creonte; neste diálogo entre o governante e o pai humano de Hércules, com interferências de Mégara, do coro e do corifeu, há a defesa da imagem do herói ausente, além da defesa da não morte dos descendentes deste. Lico não reconheceu o poder de Hércules, nem acreditou em sua fama; tal atitude é marcada pela permanência da decisão da eliminação dos filhos, mulher e pai do herói.

Na sequência vinha o primeiro estásimo, canto do coro, que consiste em entoar um canto de celebração aos feitos heroicos de Hércules, que se acreditava ainda na narrativa estar morto, pois não havia retornado do Hades. Esta celebração dos labores do herói tem a citação de alguns destes feitos: O Leão de Nemea, os centauros da Tessália, a caçada da Corça protegida por Ártemis, as éguas de Diomedes, o jardim da Hespérides, o encontro com Atlas, no qual o herói teria sustentado a terra em seus braços, a luta com as Amazonas, a Hidra de Lerna e a visita ao Hades, de onde não havia retornado ainda. Ao fim deste estásimo é retomada a situação que a família de Hércules estava, como se estivessem prontos para cumprir o destino fúnebre.

O segundo episódio já tem início com todos preparados para o sacrifício de suas vidas, como apresenta Mégara nos seguintes versos:

“Bem! Quem é o sacerdote, que o sacrifique destes infelizes?
Ou o assassino de minha desgraçada vida?
Eis aqui, prontas, as vítimas a serem levadas ao Hades.
Filhos, somos levados – grupo não belo de cadáveres –
juntos: velhos, jovens e mães.” (EURÍPIDES, *Hércules*: vv. 451 – 455).

Em meio ao, aparente, desfecho com as mortes dos três filhos de Hércules, Dejanira e Anfitrião, os dois últimos prosseguem em seus discursos de suplica ao herói, acreditando-se estar tão longe no momento. Encerradas as esperanças, aparece Hércules na peça, que havia conseguido realizar satisfatoriamente o último labor e acreditava estar livre dos trabalhos.

A chegada do herói significou um momento em que se acreditava que seria resolvida a questão contra Lico. Hércules se inteira dos acontecimentos realizados em sua ausência e decide agir contra aquele que subjugava seus familiares e a cidade que os receberam. Entre o segundo e o terceiro episódio, apresenta-se o segundo estásimo, em que o coro entoaria um canto no qual há como tema central a questão da idade avançada e os problemas gerados por esta, que de alguma maneira não permitiria a vivência de uma cidadania plena. Este estado, em que os anciãos se encontravam é contraposto à juventude e valor de Hércules.

O terceiro episódio apresenta Anfitrião que leva Lico ao encontro inesperado com o herói, quando aquele estava preparado para dar fim aos seus

prisioneiros. Após entrar no palácio, o governante encontra Hércules e morre pelas mãos do herói; não há interações entre o herói e o tirano, mas somente o coro, que narra no terceiro estásimo, realizava um diálogo com Lico, que vive seus últimos momentos. A situação que aparentemente teria, enfim solucionado, passa por uma reviravolta, quando o coro percebe a presença de Iris, mensageira dos deuses, que traz uma mensagem de Hera.

Iris informa a Lissa, personificação da ira, furor e loucura, que seria responsável por enviar a loucura a Hércules. Lissa, inicialmente, se recusa a realizar esta ação, pois os grandes feitos foram realizados pelo herói em prol do bem comum.

Lissa: Este homem, a cujo palácio tu me envias, não é
ínfimo nem sobre a terra, nem entre os deuses.
Impérvio território e mar feroz
pacificou, e dos deuses, sozinho restaurou
as honras, decadentes devido a homens ímpios.
Por isso não aconselhou tramardes grandes males (EURÍPIDES,
Hércules: vv. 849 – 854).

Apesar da renúncia, Lissa cumpre as ordens e narra como Hércules é tomado por esta e pela *hybris*. O herói começou a agir guiado pela loucura que o acometeu; por esta razão, via, no lugar de seus filhos e esposa, a imagem de Euristeu e de seus filhos; fato que o fez partir em direção a seus familiares, matando a mulher e seus três filhos. Ao atentar contra a via de seu pai humano, acontece a intervenção de Atena, que impede o herói levando-o a cair em sono profundo. Toda esta cena é narrada pelo mensageiro, que informa os acontecimentos catastróficos.

No quarto estásimo, um dos mais curtos, o coro apresentou um canto de lamento aos últimos acontecimentos, pelas mortes inexplicáveis, e acaba retomando a descrição da cena atual de tristeza que cercava o palácio de Tebas. No Quinto episódio, Hércules retoma o seu estado normal, em um primeiro momento o herói não percebe a consequência de seus atos, mas, após Anfitrião contar-lhe o ocorrido, Hércules lamenta profundamente por suas ações desmedidas.

Em meio ao lamento, chega o herói ateniense, Teseu, em companhia de outros jovens também atenienses, para ajudar Hércules a libertar a terra do domínio de Lico. O herói, no entanto, já tinha efetuado esta libertação e vivia, naquele instante, um momento de desordem devido à morte dos familiares. Teseu se integra

dos últimos fatos, por meio de Anfitrião, e oferece apoio ao herói para ajudá-lo a realizar a purificação de seus miasmas.

Tebas então deixa em respeito à lei
e acompanha-nos à cidade de Palas.
Lá tuas mãos purificarei do miasma
E casa te darei e parte de meus bens.
(...)
Quando morreres e fores ao Hades,
com sacrifícios e pétreos monumentos,
honrar-te-á toda a cidade de Atenas (EURÍPIDES, *Hércules*: vv.1324
– 1333).

Hércules por fim aceita a proposta de seu amigo Teseu, que havia sido resgatado do Hades, e parte em sua companhia, despedindo-se de seu pai que faria os devidos ritos para enterrar os mortos. A tragédia tem fim com o coro de anciãos em lamento pela ida do herói.

Assim, o contexto inicial da peça é constituído por uma crise que assolava Tebas, pois estava no seu comando o governante não legítimo Lico, que ameaçava os descendentes de Hércules, os quais estavam próximos da morte eminente. O coro era formado por um grupo de anciãos, que buscavam legitimar a imagem do herói antes da sua chegada física através do relato de alguns de seus trabalhos.

“Primeiro, o bosque sagrado de Zeus
libertou do leão.
(...)
A raça montesa de ferozes
centauros outora
abateu (...)
A auricórnea corça
de dorso pintalgado,
saqueadora de camponeses,
tendo matado, a deusa ferida
Enoatis honra.
Subiu em quadriga
e com freios domou as éguas
de Diomedes, (...)
Sobre o cabo Melíade
junto às águas do Anauro,
Cicno, xenocida, com
flechas aniquilou – de Anfanea
imiscível habitante.
Às jovens que entoam hinos
e ao hespério jardim foi,
para áureo pomo de rama
frutífera com mãos colher ,

após serpente de ígneo dorso,
que espiralada o guardava
em inacessível espiral, matar.

(...)

Sob o ponto médio do céu
estendeu os braços,
quando à casa de Atlas foi,
e a reluzente morada dos
deuses, com varonia, sustentou.
À equestre hoste das amazonas,
Próxima ao multiflumíneo Meotis,
foi por inóspita onda de mar
- e que grupo de amigos.
da Hélade não reuniu?
para tomar o butim mortal,
o auriornado cinturão
dos peplos da jovem de Ares.

(...)

A miriocéfala,
carnífice cadela, hidra
de Lerma, incinerou.
E flechas envolveu em veneno,
com as quais matou o tricorpóreo
pastor de Eritia.
De outras provas, ditosas glórias
atravessou e ao multilacrimoso
Hades navegou – último dos trabalhos –
onde está terminando desgraçado
a vida e de lá não retornou. (EURÍPIDES, *Héacles*: vv. 359 – 429)

Os versos atribuídos a Eurípides mostram Héacles e o legitimam por meio da fala de seu pai humano, Anfitrão. Este respondeu às ofensas do tirano, Lico, que desacreditava da natureza divina do herói, além de seus feitos sobre-humanos. Destacam-se nestes versos como o herói tem sua imagem aproximada a do selvagem, o que podemos notar através da caracterização das suas vestes, compostas pela pele do Leão de Nemeia. As flechas, mais tardes embebidas no veneno da Hidra de Lerma, também são apresentadas como atributos característicos de Héacles.

O tragediógrafo, igualmente, destacou, nos versos citados, os espaços percorridos pelo herói, demonstrando que este trilhou o caminho dos vivos, o rio Peneu, monte Hómole e monte Pélion, pertencentes à Tessália (FRANCISCATO, 2003: 167), rumo ao mundo inacessível aos mortais, *eschatiai* (BAUZA, 1998: 65), alcançando, então, o Hades.

Quando o herói não cumpria sua obrigação com a cidade, sofria as consequências de seu ato, como é possível visualizar no trecho:

Héraclès:

Eu, pois agora é trabalho para minha mão,
primeiro irei e derruirei o palácio
dos novos tiranos; arrancarei a ímpia cabeça e
lançá-la ei como preia de cães. Dentre os Cadmeus,
quantos vis encontrei, embora os tenha tratado bem,
sujeitarei com esta arma vitoriosa.
Outros dilacerarei com aladas flechas e
encherei do cruor de cadáveres todo o Ismeno,
e o alvo curso do ;Dirce se ensanguentará.
Pois, a quem devo defender mais, senão esposa
e filhos e pai? Adeus trabalhos. (EURÍPIDES, *Héraclès*: vv. 565-575)

Após recitar estas palavras, Héraclès deixava de cumprir sua função na *polis*. Seu pai humano percebeu as atitudes e as palavras precipitadas de seu filho. “Anfitrião: É de natureza, filho, ser amigo dos amigos e odiar os inimigos. Mas não sejas tão apressado” (EURÍPIDES, *Héraclès*: vv. 584-585). Em consequência à ação de tentar abandonar os trabalhos, Héraclès vê a morte de sua família, mulher e filhos, pelas próprias mãos.

Héraclès, antes de cometer os assassinatos, estava pronto para realizar um sacrifício em honra aos deuses, juntamente com sua família; então, há uma reversão e aqueles que sacrificariam viram o próprio sacrifício. Neste aspecto é possível fazer uma referência aos rituais *katharticos*, que estabeleciam a seguinte norma: após a realização de alguma atividade homicida (*agos*),⁷⁷ aquele que praticou tal ato (*enages*) deveria se retirar da comunidade e realizar o processo de *kathasis*. Esta prática era comum durante a época arcaica (BURKET, 1993: 173).

Na obra de Eurípides, *Héraclès*, há uma noção diferente sobre a ideia de isolamento para que houvesse a purificação. Essa inversão de funções seria uma característica comum nas tragédias de Eurípides,⁷⁸ segundo Thalia Papadopoulou (2005), esta inversão objetiva uma mudança para levar a peça à apresentação do tema da violência. É necessário tomar certo cuidado com este tipo de análise, pois a violência que a autora apresenta seria uma perspectiva atual, já que essa ideia seria meio complicada de aplicar ao contexto da *polis* clássica. O problema do ato de Héraclès não é o assassinato em si, mas o ato de derramar sangue inocente capaz

⁷⁷ O termo referente a homicídio (*agos*) e àquele que o cometeu (*enages*). Foi retirado do texto de Walter Burket (1993:173), que faz referência aos ritos de purificação no mundo antigo.

⁷⁸ Thalia Papadopoulou (2005: 14) cita as tragédias *Electra* e *Andrômaca* como peças as quais Eurípides usaria também o aspecto de reversão do sacrificador em sacrifício.

de instaurar a desordem, na medida em que o herói agiu pela *hybris* e trouxe o *miasma* para o convívio coletivo. Hércules, na tragédia, não é responsabilizado por todas as mortes que comete, como a de Lico, ou a de qualquer inimigo da polis; este tipo de assassinato era justificado e, por isso, poderia ser resolvido com um simples ritual de purificação (PAPADOPOULOU, 2005: 18). O herói torna-se o problema para a coletividade quando comete o ato desmedido, não contra o responsável pela desordem, mas contra os cidadãos sem máculas.

Ao final da obra, ao invés de o herói sair em busca da sua purificação em territórios distantes, este se depara com a chegada do jovem Teseu, herói que possui sua imagem vinculada a Atenas (ROMILLY, 1970: 105). Teseu convida o filho de Zeus a ir se purificar na cidade democrática. Eurípides muda a perspectiva, em vez do isolamento, existe purificação em coletividade. Segundo Jacqueline de Romilly (1997), o herói Teseu carrega um ideal de cidadão ateniense, pois ao saber dos problemas das cidades gregas vai prontamente em auxílio a estas.

Teseu: Vim com outros de junto ao rio Asopo
aguardam, armados jovens da terra ateniense,
e para teu filho, ancião, aliados lanças trago.
Pois rumor chegou a cidade dos erectidas⁷⁹ de
que, tendo o cetro desta terra arrebatado, Lico
em guerra total contra vós se põe.
Em retribuição pelo que Hércules iniciou
ao salvar- me dos inferos vim, se necessitais,
velho, ou de minha mão ou de aliados. (EURÍPIDES, *Hércules*: v.
1163- 1171)

O herói Teseu se vinculava à cidade democrática, Atenas, imagem importante considerando que as poleis gregas se encontravam em guerra, ao colocar um herói ligado a Atenas, na peça, Eurípides trouxe uma discussão política, para a tragédia. Hércules foi acometido por uma loucura provocada por Hera⁸⁰. Quando Teseu se fez presente, carregando os ideais atenienses, tinha por objetivo

⁷⁹ Segundo a autora tradutora do texto *Hércules*, Cristina Rodrigues Franciscato (2003:198), este termo erectidas se relaciona aos atenienses, pois advém do nome dado ao herói fundador da cidade Erecteu.

⁸⁰ Por volta do verso 875 de *Hércules*, Lissa envia a desordem àquele ambiente, a mando de Íris e Hera, levando o herói a matar sua família, mulher e filhos.

resolver toda a situação de conflito. Primeiramente aparece acompanhado e armado com lanças aliadas,⁸¹ oferece ajuda para Hércules se purificasse do miasma.

“Teseu: Tebas então deixa em respeito à lei
e acompanha-nos à cidade de Palas.
Lá tuas mãos purificarei do miasma
e casa te darei e parte de meus bens” (EURÍPIDES, *Hércules*:
vv.1322-1325)

A ajuda que Teseu forneceu a Hércules, possibilitando que este retome suas atitudes e posição heroica, possivelmente representaria o auxílio de Atenas às cidades gregas. Ressalva-se aqui que no período em que a obra foi escrita (420 – 415 a.C.),⁸² as *poleis* gregas se encontravam em trégua. A cidade ateniense estava envolvida em uma série de discussões sobre os novos rumos, em relação a disputa entre os estados, por exemplo: se deveriam continuar ou não a guerra (STARR, 2000: 55). Tal dado era importante, visto que a tragédia seria representada para os cidadãos, portanto, sua representação corroboraria as discussões.

Eurípides, portanto, apresentou Hércules nesta tragédia como um herói em desordem que aceita o auxílio de Teseu, herói ateniense que instaura a ordem levando Hércules para se purificar em Atenas.

⁸¹ “Teseu: Vim com outros..., armados jovens da terra ateniense, e para teu filho, ancião, aliadas lanças trago” (EURÍPIDES: v. 1164-1165).

⁸² Período em que a *polis* ateniense discutia se voltaria à guerra ou não; neste momento se apresentaram dois interlocutores, Alcibíades e Nícias, o primeiro queria o retorno às batalhas, e o último argumentava a favor da continuidade do período de paz.

Considerações finais.

A tragédia trouxe em sua narrativa a relevância do homem político, que, ao contrário do herói homérico que privilegiava a descendência e o *ethos* do guerreiro (VERNANT, 2002: 355). A cena trágica acrescentou a relação do indivíduo com a comunidade cívica. O herói deixava de agir somente pela sua natureza divina, passava a ter uma responsabilidade com a coletividade, posicionava-se diante da ação, deixando de agir somente pela guerra, mas vinculando-se ao discurso. Ser herói não era ser aquele que somente realizava as façanhas, ou trabalhos sobre-humanos, deveria ser alguém capaz de incorporar o ideal políade, em outras palavras, viver em função da *polis*.

No que se refere à presença da figura do herói no teatro, alguns questionamentos se fazem necessários: por que o uso do herói (semideuses) no teatro e não das divindades do panteão ou mesmo dos monstros mitológicos? Por que o uso das histórias desses semideuses, com suas crises, e a busca por jornadas *katharticas*? Karl Kerényi (1998) nos informa que a história dos deuses estaria ligada a uma história primordial, fora do tempo, enquanto os heróis tiveram suas narrativas construídas no tempo histórico. Mas, além de ter vivido no tempo histórico, os heróis também foram responsáveis por transpor o limite da vida comum, através de suas façanhas, possibilitando que fossem lembrados em uma vida póstuma de culto (KERÉNYI, 1998).

Hércules foi uma figura importante tratada nas tragédias, sua personalidade estava ligada à imagem de fronteira com o desconhecido, incorporando representações divinas e humanas. O herói vinculava-se aos ritos de iniciação, sendo caracterizado por momentos coletivos, à medida que o ritual garantia o seu pertencimento ao grupo; e por momentos de isolamento social do herói, como informa Maria Beatriz Borba Florenzano: “o indivíduo que antes estava integrado ao grupo, dele se separa, coloca-se à margem durante o período de iniciação, para depois reintegrar-se a ele (FLORENZANO, 1996: 37).⁸³ Assim, o herói em suas narrativas possuía momentos tanto de isolamento quanto de coletividade ,

⁸³ Ao falar sobre os rituais de iniciação, Maria Beatriz Borba Florenzano (1996) trabalha com três rituais: no caso dos meninos de Atenas passariam pela *efebia*, em Esparta pela *cripteia* e as meninas atenienses pela *arctéia*. Nestes casos, percebe-se um momento de exclusão na transição para a idade adulta.

representando assim a figura daqueles que se encontravam em rituais de purificação.

Toda jornada heroica de Héracles, nas tragédias aparece vinculada aos doze trabalhos que purificariam suas atitudes impuras. Isto remete a função do herói, pois para viver em coletividade o indivíduo teria que se apresentar sem máculas, isto nos revela um processo social, à medida que a pureza heróica, possuía a função de através do sacrifício, permitir que este pudesse fazer parte do grupo (BURKET, 1993: 164). Ao ter sua representação no teatro, a narrativa de Héracles passava a ter função de rituais de purificação. Pois os sacrifícios, as dores vividas na peça poderiam levar os presentes no espaço teatral a alcançar a *katharsis* através das realizações do semideus na narrativa.

Nesse sentido, os rituais e suas repetições organizam as relações sociais, à medida que são reconhecidos pelo grupo, permitem, aos diferentes componentes, reconhecer determinadas ações daquela coletividade, conduzindo-a a uma prática, que permite a construção de segurança, pertencimento e coesão social (RODOLPHO, 2004). Sendo assim, quanto mais os rituais de purificação na *polis* ateniense eram incentivados, mais permitiam a intensificação da noção de coletividade. Por conseguinte, a impureza gerava um sentimento de culpa, impedindo o impuro de permanecer no convívio dos cidadãos.

Assim como os rituais de purificação, a morte é entendida como um processo de transição, que, em alguns casos, era motivo de grande preocupação entre os vivos, ao refletirem sobre o destino final. Maria Borba Florenzano (1996) e Jean-Pierre Vernant (2009), embora analisem a morte homérica, nos possibilitam compreender as representações da morte heróica de Héracles. A concepção de morte ateniense, de modo geral, pode ser associada a um processo de separação que se inicia pelo espaço, à medida que os corpos, em sua maioria, iam para a necrópole localizada fora dos muros da cidade. Trata-se da separação entre o espaço dos vivos e dos mortos (ZAIDMAN, 2010:138),⁸⁴ assim como também a necrópole era um ambiente de compartilhamento, à medida que todos deveriam ser enterrados na cidade dos mortos. Caso isto não acontecesse, o morto poderia trazer transtornos aos vivos; possivelmente por este motivo, durante o século V havia

⁸⁴ Ao fim do século V e durante o século IV na região da Ática foram encontradas, segundo Louise Bruit Zaidman, nas tumbas estelas, inscrições sobre um defunto com informações que revelavam sua origem familiar, o que de certa forma perpetuava informações à posteridade (ZAIDMAN, 2010: 138). (

cerimônias em honra aos soldados atenienses mortos em guerra, já que durante o embate muitas vezes não era possível fazer o ritual de honra àqueles que combateram em prol da *polis*.

Compreendemos, nesse sentido, a relevância de ser cidadão e pertencer à *polis*, mesmo na morte. Morrer longe de casa era considerado uma desgraça, a alma ficaria vagando em busca de descanso e traria desventuras a sua comunidade; para que isto fosse evitado, havia sempre uma sepultura, mesmo que vazia, para a alma sem descanso (FLORENZANO, 1996: 66).

A morte, ao mesmo tempo, era o crivo que separava os vivos e os que não mais possuíam *status* político, pois não pertenciam mais à *polis*, somente à necrópole. Outra separação definitiva realizada pela morte seria entre humanos e deuses, pois estes como imortais jamais passariam por este processo de separação. (ZAIDMAN, 2010: 140). Neste ponto é que se encontrava a fraqueza dos heróis, que viviam sobre a ideia da morte eminente, e como não existira uma forma de escapar da mesma, esperava-se ter uma “bela morte”.⁸⁵

Hércules é conhecido por ser aquele que consegue realizar os ritos antes de descer ao Hades, e voltar de lá. Na tragédia de Eurípides, Hércules cita o contato com os ritos iniciáticos, graças ao qual teria voltado do Hades satisfatoriamente após conseguir ter acesso ao cão Cérbero.

Anfitrião: Foste realmente à casa de Hades, filho?

Hércules: Sim e a tricéfala fera trouxe a luz.

Anfitrião: Em luta venceste ou foram dádivas da deusa?

Hércules: Em luta. Mas fui próspero por ver os ritos dos iniciados (EURÍPIDES, *Hércules*: vv. 610-613).

A vinculação de Hércules à questão da morte não estava presente somente nesta tragédia de Eurípides, mas é possível vê-la também em *Alceste*, quando Hércules enfrentou *Thanatos* e saiu vencedor da disputa pela vida da mulher de Admeto (EURÍPIDES, *Alceste*: vv. 1144 – 1150). O herói era o único que poderia enfrentar *Thanatos*, pois Apolo estava impedido de fazê-lo, e Hércules ocupava o

⁸⁵ Hércules aparece, em *As rãs* de Aristófanes, como aquele que descreve o caminho do Hades a Dioniso, que deseja ir à busca do tragediógrafo Eurípides, o herói poderia realizar essa tarefa de explicar o trajeto, pois era conhecido por ter ido ao Hades e ter conseguido voltar (ZAIDMAN, 2010: 147).

status de herói, seres conhecidos pela natureza de transpor os limites que lhes eram impostos.

É possível perceber que a morte está constantemente presente nos relatos de vida dos heróis, nas tragédias, seja através daqueles que estão à sua volta, já que os mesmos poderiam ser capazes de acabarem com a vida de qualquer um que se coloque em seus caminhos, seja pela morte, que, por vezes, tentava finalizar suas jornadas. Os heróis praticamente corriam contra o tempo para conseguir realizar feitos capazes de colocá-los no rol dos que morreram, mas não serem esquecidos. (VERNANT, 2009).

Essa noção de morte heroica apresenta-se também na obra de Sófocles, *As Traquínias*, à medida que Hércules não se preocupa com a sua morte iminente (SÓFOCLES, *As Traquínias*, vv. 1046- 1063), mas por esta ter vindo pelas mãos de uma mulher, não por uma batalha ou por uma luta contra monstros ou outros povos. Ao apresentar essa noção, Hércules demonstra uma preocupação tipicamente heroica: uma jornada terrestre curta, entretanto, um caminho a ser imortalizado por sua permanência na memória dos cidadãos. O herói não tinha a capacidade de se tornar imortal, por mais que lutasse para conseguir tal façanha, mas a partir de suas habilidades, permaneceria vivo nas narrativas do grupo ao qual pertencia.

A imortalidade não fazia parte do mundo humano, somente as divindades teriam acesso a essa condição. Ao conseguir sair do convencional, com atos que transpusesse os limites estabelecidos aos homens, o herói conseguiria alcançar uma posição privilegiada, que lhe permitiria fazer parte da memória do grupo. Em outras palavras, seu nome seria lembrado pela posteridade, mesmo com a morte do seu corpo, as lembranças de seus atos estariam presentes. Assim, seria uma forma de vencer as barreiras estabelecidas. Logo, o herói trágico é um personagem que tinha esse papel de ultrapassar limites, mas estes não estão relacionados aos limites da *polis*, mas à delimitação imposta aos humanos.

Iris: Sede corajosos, velhos, vedes a filha da Noite,
Lissa, e a mim, a serva dos Deuses,
Íris. Nenhum dano trazemos à cidade,
Marchamos contra a casa de um só homem,
que dizem ser filho de Zeus e Alcmena (...)
Solte cruenta amarra
para que, tendo feito cruzar aquerôntica travessia
a coroa de belos filhos, pelo cruor de suas mão,
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 (EURÍPIDES,
Hércules: vv. 822-842).

Os últimos versos proferidos por Lissa evidenciam a noção dos feitos extraordinários e a interferência das divindades sobre aqueles que ousassem arriscar alcançar feitos que ofuscassem a grandeza dos imortais. Segundo Cristina Rodrigues Franciscato, a loucura enviada a Hércules em seu grande momento de glória seria uma espécie de castigo, necessário para manter a ordem e para evitar que o herói fosse conduzido a uma condição superior; fato este que o impossibilitaria de estabelecer a harmonia entre humanos e deuses, pois aqueles começariam a lutar contra a ordem estabelecida pelos imortais (FRANCISCATO, 2003).

Em Eurípides, a loucura de Hércules aparece logo após ter realizado seus labores. Segundo autores tardios, Nicolau de Damasco, Diodoro Sículo e Apolodoro, que pertenceram provavelmente ao século II e I, em suas narrativas do mito do herói, este teria matado sua família e, só então, teria realizado os trabalhos. Estudiosos das tragédias, como Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff e Godfrey Willian Bond, colocam que, segundo Franciscato, o curso da narrativa é a mesma que encontramos nos autores tardios, e Eurípides teria feito a inversão da ordem em sua versão (FRANCISCATO, 2003:27). Ao levar os acontecimentos nesta estrutura, Eurípides traz Hércules em sua glória máxima, mas a consequência da mesma era o fim daqueles protegidos pelo herói.

A representação de Hércules em relação à morte aparece praticamente nas três tragédias que o utilizaram como personagem, seja em *Alceste*, pela figura de *Thanatos*, em *As Traquínias*, quando o herói primeiro é atingido por um plano arquitetado por Nesso, o centauro, por meio de Dejanira, que se mata. Em *Hércules*, de Eurípides, na qual o herói foi acusado de dar fim à vida de seus filhos e esposa Mégara. Assim, é possível perceber que o herói tem constantemente à sua volta a lembrança da efemeridade da vida e, devido à sua posição heroica, a busca pela morte bela durante a juventude era algo constantemente colocado.

Em *Filoctetes*, a morte já não é tão presente em torno da imagem de Hércules (SÓFOCLES, *Filoctetes*: vv. 1418), que se apresenta como uma divindade e, portanto, não sofre com a angústia humana da vida pós-morte. Pelo contrário, no momento que aparece a crise da guerra de Troia, Filoctetes e Neoptolemo haviam decidido que não iriam para a batalha, Hércules aparece e resolve toda a questão,

prometendo a cura àquele que possuísse suas armas, desde que ajudasse na peleja contra os troianos.

Héracles, nesta tragédia de Sófocles, também traz uma fala de esperança a Filoctetes, ao ressaltar o fim próximo dos sofrimentos, justificando as dores que sofria como uma das provas necessárias para que o mesmo conseguisse uma “vida gloriosa” (SÓFOCLES, *Filoctetes*: vv. 1421). Usou sua própria experiência como justificativa, pois sua vida de labores trouxe ao final a *apotheosis* do herói.

Ao ter uma “bela morte”, os heróis parecem dar uma solução ao sentido da morte (VERNANT, 2009: 89), que deixa de ser apenas a separação entre vivos e mortos, mas passa a ser a exaltação daquele que em vida buscou agir de maneira extraordinária, ao transpor os limites estabelecidos. O ideal de herói clássico fundamenta-se na coletividade, por isso Héracles busca agir pelo grupo; nos instantes em que atua em função de seus interesses, gera desordem e sofre punições individualmente por seus atos. Em *Alceste*, de Eurípides, quando o herói chegou a Feras, o ambiente era de luto devido à morte da esposa de Admeto, e sua entrada neste ambiente (EURÍPIDES, *Alceste*: vv. 600) traz a desordem, pois não reconheceu o ambiente de pesar familiar, pelo contrário, promove a inversão ao festejar (EURÍPIDES, *Alceste*: vv. 751 – 765). A posição do herói é repreendida pelo empregado da casa de Admeto, que censura Héracles chamando-o para assumir sua posição.

Servo: Sabemos disso, mas agora nossa sorte
nada tem que convide a festa ou ao riso (...)
Chegavas em má hora para cortesias.
Não estás vendo minha cabeça raspada
e as roupas negras que recobrem o meu corpo?
(EURÍPIDES, *Héracles*: vv. 1004 – 1020)

Héracles, não reconhecendo o ambiente de luto, é criticado, pois como herói teria de agir em prol do coletivo, mas, ao saber do acontecido, luta com *Thanatos* e resgata Alceste. Neste momento, sua posição como herói políade é retomada, e parte para cumprir sua jornada estabelecida. Nesta tragédia, ao agir por sua vontade, festejando e deixando de lado a dor dos moradores do palácio, Héracles perde posição heroica; no entanto, ao realizar sua função, resgatando a jovem da morte, seu ato passa a ser lembrado.

Em *As Traquínias*, Sófocles traz essa noção da obrigação com a coletividade por parte do herói: primeiro Hércules está prestes a cumprir sua jornada, o que se sabe através da fala de sua esposa, que aguardava ansiosamente a volta do herói.

Mas eis que superou esses trabalhos –
e é agora que tenho mais medo:
desde que ele matou o bruto Ífito,
nós, exilados aqui em Tráquis,
somos hóspedes de estrangeiro. Mas ele,
ninguém sabe onde está (SÓFOCLES, *As Traquínias*: vv. 36-40).

Neste excerto é possível realizar alguns apontamentos: primeiro o herói, juntamente com sua família, encontrava-se exilado, assim como nas outras tragédias, como em *Hércules* e em *Alceste*, em que o herói não se encontra em sua *polis*, é notório essa característica. Pode-se inferir acerca do motivo pelo qual Hércules está sempre em busca da purificação, pois sua vontade é estar entre os seus, e só seria considerado realmente livre quando estivesse na *polis* a qual pertencia. A segunda questão é o medo de Dejanira, pois esta sabendo que seria o fim dos trabalhos de Hércules, sente o receio de que este não volte, já que as previsões deixam em aberto se o fim dos trabalhos significaria uma vida tranquila e feliz do herói ou sua morte. Seu sofrimento continua, pois descobre que Hércules está bem e logo trará uma nova companheira. Diante da revelação, Dejanira, tomada pelo ciúme, age acreditando estar certa; contudo, a personagem trouxe ao companheiro o que mais receava: a morte.

As peças designadas como pertencentes a Sófocles colocam seus personagens, geralmente, em uma ambiguidade, já estes em meio à tragédia não conheciam o que estava oculto, atos ou pensamentos, que por sua vez eram revelados ao público (GROSSI, 2007: 21). Partindo-se desta ideia, nem Dejanira, nem Hércules estavam a par dos acontecimentos, tinham apenas uma leve ideia: Hércules sentia as dores do presente da esposa, e Dejanira, querendo resgatar o amor do herói, acabou o perdendo definitivamente; como consequência, gerou sua própria morte.

Além da sua posição de herói, normalmente conflitiva, Hércules acabou sofrendo também por sua escolha, pois, quando lutou pela jovem Iole, não pensou na comunidade, mas somente em seus desejos pessoais, como é possível perceber na fala de Licas, um dos mensageiros do herói.

Licas: É assim de fato como esse homem diz:
um desejo assombroso por ela trespassou Hércules,

e por causa dela foi abatida com lança
sua destroçada pátria, Ecália (SÓFOCLES, *As Traquínias*: 475- 479).

Ao deixar de agir em função da *polis*, o herói não faz algo extraordinário, age como um homem comum guiado por seus desejos imediatos, ato trouxe consequência a Hércules. Após sofrer as dores e enfim descobrir o motivo das mesmas (SÓFOCLES, *As Traquínias*: vv. 1140), Hércules, volta a agir pela coletividade. Assim, ao ver que as suas dores e ataques de loucura trariam desventura à sua volta, resolve se oferecer como sacrifício, em uma pira construída por seu filho. Segundo Thalia Papadopoulou (2005: 22), Hércules ao se oferecer como sacrifício estaria se purificando de todas as mortes, sendo os ritos de purificação, realizados anteriormente, ineficazes para conter as impurezas de todas as mortes praticadas em função de seus labores. Hércules entrega seu próprio corpo como o sacrifício, no monte Eta.

As purificações se realizavam, no contexto grego, de maneira geral, quando ocorria algo que perturbava a vida quotidiana, tirando a vida do curso pré-estabelecido. Esses acontecimentos exigiam purificações para que não houvesse o descontrole das ações do grupo em sua totalidade (BURKET, 1993: 170). O indivíduo que realizasse um ato considerado imundo (morte, doença, loucura) permitia que sua mácula atingisse a todos do núcleo moral; por esse motivo, seria obrigado a passar por um processo de purgação, pois, como propõe Burket, “os afetados eram excluídos da existência normal durante um determinado prazo, na qualidade de impuros” (BURKET, 1993: 171). Logo, o indivíduo que possuísse uma mácula, ou *miasma*, relacionado ao ato sexual, ao nascimento, à morte ou ao homicídio, dependendo da circunstância (BURKET, 1993: 168), poderia ser caracterizado pela impureza, por isso, na *polis* ateniense, um dos rituais de purificação seria o próprio teatro trágico, que realizaria uma *katharsis* coletiva (GAZOLLA, 2001: 25).

A tragédia funcionaria como um meio de levar a comunidade ateniense através das narrativas míticas a alcançar a purificação da *polis*. De acordo com Rachel Gazolla (2001), à medida que o herói estava em *hybris*, e cometia a *hamartía* (falha), quando se encontrava em uma jornada de purificação, o herói estaria gerando naquela comunidade uma espécie de sentimento purificador. Deste modo, aquele sacrifício realizado pelo herói seria como se a coletividade estivesse também se purificando (GAZOLLA, 2001).

Partindo-se desta ideia é possível inferir que o herói não era somente um personagem da tragédia, era um agente ativo dentro da *polis*, pois ao realizar o processo de *katharsis* na representação trágica, a comunidade também o fazia. Em *As Traquínias*, Hércules entrega o sacrifício em nome daqueles que reconhecessem sua *hamartia*. Isto não significa que as obras trabalhadas apresentam somente elementos comuns. É possível perceber que a própria noção de purificação é apresentada de maneiras diferentes ao tratar da imagem de Hércules. Vejamos.

Eurípides apresentou duas noções sobre a purificação do herói: uma de isolamento e outra de *katharsis*, em meio a *polis*. Em *Alceste*, Hércules chega solitariamente, já na obra *Hércules*, o herói ao final da peça foi colocado a caminho de Atenas, em companhia de Teseu, onde realizaria seu processo purificador. A peça mencionada, primeiramente, exibiu um Hércules que chega só na casa de Admeto, resolve a questão e parte solitário para terminar sua jornada, proposta por Euristeu. O herói que apareceu, na peça que recebe seu nome, já havia cumprido todas as exigências de Euristeu, e depois de novamente se encontrar impuro, devido ao sangue inocente de sua família, em vez de se isolar, para cumprir outro processo purificador, acaba saindo em companhia do herói Teseu, para passar pela *katharsis* em meio à *polis* ateniense.

Nas tragédias que utilizam, de forma incisiva, a imagem de Hércules como aquele herói que luta com monstros e funda cidades, essas façanhas do semideus são apresentadas, mas não são consideradas a questão principal, os temas se encontravam em torno de problemas das *poleis*, em que a função do herói é organizar o espaço. Jean-Pierre Vernant (1999) defende que o herói trágico deixava de ser um modelo e tornava-se um problema dentro da *polis*, à medida que o herói continuava funcionando como uma espécie de modelo, só que sua função teria mudado, as suas mazelas se tornavam as do grupo, os anseios heroicos também eram os da polis; dessa forma, na medida em que o herói realizava a ação trágica, ajudava na purificação daqueles que estavam presentes no teatro.

Em *Alceste*, Hércules instaura a ordem após lutar com *Thanatos* e trazer a esposa de Admeto à vida. Na obra *As Traquínias*, o herói ordena o espaço em Tráquis, quando resolve dar fim à sua vida, como se oferecesse em sacrifício pelo bem da coletividade. Em *Hércules*, após lutar com Lico, tirano que havia derrotado

Creonte, o herói se retira, pois sua presença impura, após matar sua família, poderia trazer a desventura ao grupo.

Héracles, até mesmo quando assume a posição de divindade, aparece como um elemento ordenador, pois surge ao final da peça de Sófocles, soluciona oferecendo o tratamento da ferida de Filoctetes e aconselhando que este, junto com Neoptolemo, lute na guerra de Tróia. Héracles, tanto por Sófocles quanto por Eurípidas, recebe um tratamento de herói com função ordenadora; já que a representação heroica se tornava ativa, à medida que a realização da peça levaria o público à alcançar uma purificação coletiva, através do ritual trágico. Segundo Albin Lesky (1990: 125), em *Sófocles*, os deuses se encontram presentes, mas a sua maneira de atuar não se realizava de forma explícita, e sim inesperadamente aos mortais, que possuíam uma visão limitada. Percebe-se que, em *Filoctetes*, quando tudo parecia ter chegado a um fim, aparece Héracles e muda os planos dos personagens, dando uma solução aos problemas ali apresentados. Outra característica de Sófocles, que é agregada na representação de Héracles, no caso da obra *As Traquínias*, é a ideia de que a desarmonia é causada pelo confronto entre os interesses daquilo que é do destino e da vontade humana, mas que, ao final, aquilo predestinado acaba se realizando. Dejanira, portanto, luta para mudar o caminho e não perder a atenção de Héracles, mas acabou trazendo as dores ao herói, as quais seriam libertadas somente com a morte (LESKY, 1990: 136). Partindo-se desta imagem, o herói trágico de Sófocles, representado pela imagem de Héracles, era aquele que se encontrava em tensões, acometido pelas dores dos atos daqueles que resistem ao que já foi predestinado.

Em Eurípidas, é possível definir duas representações de Héracles, uma primeira em *Alceste*, vinculada ao herói que usava seus atributos divinos para solucionar a questão proposta, e uma segunda que se encontra em *Héracles*, em que o herói não se utilizou somente da força para alcançar seu objetivo, mas também da argumentação, como é possível perceber no trecho em que Teseu repreende Héracles, por suas palavras de homem qualquer, e não de herói.

Teseu: Levanta-te, descobre tua mísera face,
Olha para nós. Quem é nobre dentre os mortais
Suporta o que vem dos deuses e não o rejeita
(...)

Héracles: Estou repleto de males e já não há lugar para mais.
Teseu: E farás o quê? Aonde te levará teu ímpeto?

Her.: À morte. Irei para sob a terra de onde vim.
Teseu: Dizes palavras de um homem qualquer.
(EURÍPIDES, *Héraclès*: vv. 1224- 1250)

Nesta tragédia, Eurípides não apresenta a imagem de Héraclès, tal como Sófocles, que finaliza a sua vida em sacrifício, na pira do monte Eta. O Héraclès daquele vem como o ser que em vez de morrer frente às dificuldades, às questões trágicas, enfrenta o problema. Sabendo que as duas tragédias foram datadas, como praticamente contemporâneas, elas apresentavam imagens contrárias dentro da *polis*. Sófocles trouxe um herói *políade*, que se oferecia como sacrifício em busca do bem da coletividade; enquanto Eurípides mostrou um Héraclès que resolve partir para não trazer a desgraça à cidade que o havia acolhido, deixando-a, então, para se purificar em Atenas, na coletividade, com a presença de outro herói, Teseu, que o ajudaria nesta situação difícil. Imagem interessante a ser apresentada, tendo-se em mente que as *poleis* gregas estavam em guerra. Ao mostrar Teseu como o amigo que oferece ajuda a Héraclès, impossibilitado de retornar a Tebas, Eurípides traz uma conotação política interessante de Atenas como a *polis* do herói, que oferece ajuda em momentos de dificuldades, desde que haja um reconhecimento da sua falha.

Outro aspecto interessante a ressaltar na imagem heroica de Eurípides, diz respeito às falas dos heróis, que são mais frequentes, enquanto em *As Traquíncias* são raros os diálogos do semideus, o que mais marca a peça são suas ações e não os discursos. O próprio tragediógrafo, Eurípides, em *Alceste*, apresentou um herói mais ativo, com poucas falas, mas com ações decisivas. Em *Héraclès*, o semideus não lutava só fisicamente, com suas armas materiais, o herói apresenta também a luta discursiva, como podemos verificar no trecho seguinte: “Héraclès: Ouve então, para que eu lute com palavras contra tuas repreensões” (EURÍPIDES, *Héraclès*: vv. 1255- 1256).

Assim, foi possível perceber que Héraclès nas tragédias não era visto como uma imagem unificada, até um mesmo tragediógrafo tratava-o de maneira diferente; sua utilização, dessa forma, reforça a ideia do herói *políade*, que não traz uma tensão entre passado e presente (VERNANT, 1999: 13), mas que agrega os valores míticos neste novo ambiente da *polis*. O herói ainda era apresentado como um ser privilegiado, por sua origem divina, mas que possuía um conflito pelo resquício de

sua natureza humana, representada por meio de sua morte iminente. As façanhas realizadas no passado transformaram os semideuses em imortais na memória do grupo; ao serem lembrados, os heróis se tornavam novamente ativos, possibilitando à coletividade o processo *kathartico*, por meio do ritual trágico.

BIBLIOGRAFIA

A – Documentação Textual:

APOLODORO, *Biblioteca*. Trad. Margarita Rodriguez de Sepúlveda. Madrid: Gredos, 1985.

ARISTOTELES, *Constituição de Atenas*. Trad. Edson Bini, São Paulo: edipro, 2012.

_____, *Constitution D’Athènes*. Trad. George Mathieu et Bernard Haussoullier, Paris: Les Belles Lettres, 1952.

_____, *Poética*. Trad. J. Hardy, Paris: Les Belles Lettres, 1932.

_____, *Poética*. Trad. Jaime Bruna, São Paulo: Cultriz, 1997.

_____, *Política*. Trad. Mario da Gama Kury, Brasília: UNB, 1997.

_____, *La Politique*. Trad. Jean Aubonnet, Paris: Les Belles Lettres, 1960.

EURÍPEDES, *Alceste*. Trad. Louis Méridier. Paris: Lês Belles Lettres, 1961.

_____, *Alceste*. Trad. Mário da Gama Kury, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

_____, *Héracles*. Trad. Cristina R. Franciscato. São Paulo: Palas Athena, 2003.

_____. *Héracles*. Trad. Léon Parmentier et Henri Grégoire. Paris: Lês Belles Letters, 1950.

Heródoto. *História: O relato clássico da guerra entre Gregos e Persas*. Trad: J. Brito Broca. São Paulo: Ediouro, 2001.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Editora Nova Cultura, coleção Os pensadores, 1999

PLATÃO, *Sofista*, Trad.: Jorge Paleikat e João Cruz Costa. Porto Alegre: Globo S.A., 1972.

SOFÓCLES. *As Traquíncias*, Trad. Flávio Ribeiro de Oliveira. Campinas: UNICAMP, 2009.

_____. *As Traquíncias*. Trad. Maria do Céu. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

_____. *Filoctetes*. Trad. Fernando Brandão dos Santos. São Paulo: Odisseus, 2008.

_____. *Filoctetes*. Trad. José Ribeiro Ferreiro. Porto Alegre: Movimento, 2002.

_____. *Philoctetes*, Trad. T. B. L. Webster. Cambridge: University Press, 1970.
TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.

B – Obras de Referência:

BRADÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia e da religião romana*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

ELIADE, Mircea. *Dicionário das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MOSSÉ, Claude. *Dicionário da Civilização Grega*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

PEREIRA, Isidro. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. Lisboa: Livraria Apostolado da Imprensa, 1990.

C – Obras Gerais:

ALDROVANDI, C. E. V. *Étnicidade, helenicidade e alteridade: apontamentos sobre a visão do outro e de si mesmo no mundo*. S.P. Labeca-MAE/USP.

ALVAR, J & B. J. M. *Héroes y Antihéroes em la Antigüedad Clássica*. Madrid: Cátedra, 1997.

ANDRADE, M. M.. A cidade das mulheres: cidadania feminina e a *pólis* revisitada. In: Pedro Paulo A. Funari, Lourdes Conde Feitosa, Gláydson José da Silva. (Org.). *Amor, Desejo e Poder na Antigüidade*. Campinas: Unicamp, 2003, p. 115-147.

ARENDETT, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ARMSTRONG, K. *Breve História do Mito*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

ATIENZA, J. G. *Santos Pagãos: Deuses Ontem, Santos Hoje*, São Paulo: Ícone, 1995.

AUSTIN, M.; VIDAL-NAQUET, P., *Economia e Sociedade na Grécia Antiga*. Lisboa: Edições 70, 1972.

BALANDIER, G. *O Poder Em Cena*. Brasília: Ed. UnB, 1982.

BAPTISTA, Lyvia Vasconcelos. *Procópio e a Reapropriação do Modelo Tucidideano: a representação da peste na narrativa histórica (VI século d. C.)* 2008. (Dissertação de Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Goiânia.

BARBOSA, Leandro Mendonça. *De Selvagem a Efeminado: As representações de Dioniso no imaginário Ático*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

BARROS, José D'Assunção B. *O Campo da história: Especialidades e Abordagens*, Petrópolis: Vozes, 2004.

_____. Imaginário, Mentalidades e Psico-História: Uma discussão Historiográfica. Disponível em: *Revista Eletrônica do Centro de Estudos do Imaginário – UNIR*, Rondônia, Ano V, nº7, jan./jun. 2005. <http://www.cei.unir.br/artigo71.html#_ftn2>. Acesso em 15 janeiro, 2013

BATISTA, Rodrigo Siqueira. *Deuses e Homens: mito, filosofia e medicina na Grécia Antiga*. São Paulo: Landy, 2003.

BAUZÁ, Hugo F. *El Mito Del Héroe: Morfología y Semântica de La Figura heróica*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica de Argentina, 1998.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BIGNOTTO, N. *O tirano e a cidade*. São Paulo: Discurso Editorial, 1998.

BURKERT, Walter. *Religião grega na Época Clássica e Arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

_____, *Antigos Cultos de Mistério*. São Paulo: Ed. USP, 1991.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. *Teatro grego: origem e evolução*. São Paulo: Ars Poética, 1992.

_____. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1996.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. Introdução. In: Aristóteles. *A Poética Clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. Trad. Jaime Bruna, São Paulo: Cultriz, 1997.

Baczko, Bronislaw. "A imaginação social" In: Leach, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

CAMPBELL, Joseph. *A imagem mítica*. São Paulo: Papirus, 1999.

_____. *A jornada do herói*. São Paulo: Agora, 2003.

- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: Estudo Histórico-Crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP, 1997.
- CANDIDO, M. R. Kerameikos. Lugar de Poder e de Magia na Atenas do IV a.C. *Phoînix*. Ano XIV, Rio de Janeiro: Mauad, 2008, p. 259-267.
- CARPENTIER, J. e LEBRUN, F. *História do Mediterraneo*. Lisboa: Estampa, 2000.
- CARVALHO, A. G. *Interação social e reciprocidade e profetismo no mundo antigo*. Vitória: Uesb, 2003.
- CASTRO, José Luis López. Los héroes civilizados: Melqart y Heracles em el Extremo Occidente. In: ALVAR, Jaime; BLÁZQUEZ, José M^a (Orgs). *Héroes y antihéroes en la Antigüedad Clásica*. Madrid: Cátedra, 1997. p. 55-68.
- CHARTIER, R., A História Cultural – Entre Práticas e Representações. RJ: Editora Bertrand Brasil. 1990. p.13 – 28.
- CHAMOUX, François. *A civilização Grega*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- CHANIOTIS, Angelos. *War in the Hellenistic World: A Social and Cultural History*. Blackwell Publishing: Malden, 2005.
- COLOMBANI, M. C. Lãs Marcas del Extranjero. Reconocimiento y Desconocimiento: Los Riesgos de La HYBRIS. *Phoînix*. Ano XIV, Rio de Janeiro: Mauad, 2008, p. 213-228.
- CORRÊA, Roberto Lobato. *Monumentos, Política e Espaço*. GeoCrítica/Scripta Nova, Revista Eletrônica de Geografia y Ciências Sociales, vol. IX, no 183, 2005.
- COSTA, Lígia Militz. *A Poética de Aristóteles: Mímese e Verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992.
- DIEL, P. *O Simbolismo na Mitologia Grega*. São Paulo: Attar, 1991.
- DETIENNE, Marcel. *A invenção da mitologia*. Brasília: Editora UnB, 1998.
- DONTENVILLE, Henri. *Mithologie française*. Paris: Payot, 1973.
- DOWDEN, K. *Os Usos da Mitologia Grega*. São Paulo: Papirus, 1994.
- EASTERLING, P. e HALL, E. (org.) *Atores gregos e romanos: Aspectos de uma antiga profissão*. São Paulo : Odysseus, 2008.
- EDMONDS, Radcliffe G. *Myths of the Underworld Journey: Plato, Aristophanes, and the 'Orphic' Gold Tablets*. New York: Cambridge University, 2004.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama, 1973.

- _____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FALCON, Francisco J. Calazans. História e Representação. In: *Revista de História das Ideias*. Vol. 21, 2000, p.87-126.
- FELIX, L. O. A pólis: a construção do espaço urbano-cívico. In: FELIZ, L. O. & GOETTEMES, M. B. (org.), *Cultura Grega Clássica*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1989, p. 105-116.
- GONÇALVES, Ana Teresa Marques; ROCHA, Leandro Mendes. Identidades e Etnicidades: Conceito e Preceitos. In: *As Identidades no Tempo: Ensaio de gênero, etnia e religião*. Vitória: EDUFES, 2006.
- _____, Poder, imaginário político e busca de legitimidade Caracala e a proximidade com as imagens dos heróis. In: Pinto, A. P.; SILVA, J. A.; LOPES, M. J; GONÇALVES, M. (Orgs.). *Mitos & Heróis: A expressão do Imaginário*. Braga: Universidade Católica Portuguesa, 2012. p. 167-178.
- GROSSI, María Inés Saravia de. *Sófocles: Uma Interpretación de sus Tragedias*. La Plata: Edulp, 2007.
- FERREIRA, J. R. A Grécia Antiga. Rio de Janeiro: Edições setenta, 1992.
- FINLEY, M. I. *Aspectos da antiguidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *Democracia antiga e moderna*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. *Economia e sociedade na Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *O mundo de Ulisses*. Lisboa: Presença, 1988.
- _____. *Os Gregos Antigo*. Lisboa: Edições setenta, 1963.
- _____. *L'invention de la politique: démocratie et politique en Grèce et dans la Rome républicaine*. Paris: Flammarion, 1985.
- _____. *Política no mundo antigo*. Lisboa: Edições setenta, 1997.
- FLANDRIN, Jean-Louis e MONTANARI, Massimo. *História da Alimentação*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.
- FLORENZANO, Maria B. B. *Nascer, Viver e Morrer nas Grécia Antiga*. São Paulo: Atual, 1996.
- FOX, Robin Lane. *Héroes Viajeros: Los griegos y SUS mitos*. Barcelona: Crítica, 2009.
- FURTADO, Rodrigo. O estranho êxito de um herói falhado. Hércules num Império em transição. In: Pinto, A. P.; SILVA, J. A.; LOPES, M. J; GONÇALVES, M. (Orgs.).

Mitos & Heróis: A expressão do Imaginário. Braga: Universidade Católica Portuguesa, 2012. p. 151 – 167.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e Memória do Passado. In: _____ *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 39-48.

GAZOLLA, R. *Para Não Ler Ingenuamente uma Tragédia Grega: Ensaio sobre aspectos do trágico*. São Paulo: Loyola, 2001.

GAZONI, Fernando Maciel. *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*. 2006. (Dissertação de Mestrado) – Universidade de São Paulo; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humana; Departamento de Filosofia, São Paulo.

GRIMAL, P. *Mitologia Grega*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. *O Teatro Antigo*. Lisboa: Edições setenta, 1978.

GROSSI, M. I. S. de, *Una Interpretación de sus Tragédias*. La Plata: EDULP, 2007.

GUARINELLO, Norberto Luiz. Cidade-Estado na Antiguidade Clássica. In: PINSKY, C. & PINSKY, J. (orgs.). São Paulo: Contexto, 2008.

_____. *Festa, Trabalho e Cotidiano*. In: JANCSÓ, István e KANTOR, Iris (orgs.), *Festa: Cultura & Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2001. p. 969- 975.

_____. *Imperialismo Greco-Romano*. São Paulo: Ática, 1994.

_____. Modelos Teóricos sobre a Cidade do Mediterrâneo Antigo. In: FLORENZANO, M.B., HIRATA, E.F.V. (orgs), *Estudos sobre a Cidade Antiga*. São Paulo: Edusp, 2009.

GUMBRECHT, H. U. Os Lugares da Tragédia. *Filosofia & Literatura: O Trágico*, série III, n.1, 2001, p. 9-19.

HALBAWACHS, M. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HIRATA, Elaine Farias Veloso. *A cidade grega antiga: a polis*. Disponível em: <www.mae.usp.br/labeca>. Acesso: 20 de setembro, 2009.

HUGHES-HALLETT, Lucy. *Heróis: Salvadores, Traidores e Super-homens*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

JAGUARIBE, Helio. Prefácio: Tucídides e a História da Guerra do Peloponeso. In: TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.

- JAEGER, Werner Wilhelm. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- JARDÉ, A. *A Grécia Antiga e a Vida Grega: Geografia, História, Literatura, Artes, Religião, Vida Pública e Privada*. São Paulo: EDUSP, 1977.
- KAGAN, D. *Péricles como General*. In: FUNARI, Pedro P. A., CARVALHO, Margarida M., CARLAN, Claudio U., SILVA, Érica C. M., (orgs.). *História Militar do Mundo Antigo: guerras e identidades*. São Paulo: Annablume, 2012.
- KARNAL, L.; TATSCH, F.G. A memória evanescente. In: PINSKY, C. B.; LUCA.T.R. (Orgs.) *O historiador e suas fontes*. São Paulo, Contexto, 2009.
- KERÉNYI, Karl. *Os Heróis Gregos*. São Paulo: Cultrix, 1998.
- KONSTAN, David. *A amizade no mundo clássico*. São Paulo: Odysseus, 2005.
- LANZA, Diego. A dramatização do mito. In: *Kriterion: Revista de Filosofia*. Vol. 44. n. 107. Belo Horizonte: 2003.
- LANGDON, Esther Jean. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. In: *ILHA – Revista de Antropologia*. Vol. 8, No. 1,2, UFSC: Florianópolis, 2006. Disponível em <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18229>> Acesso em: 10 de outubro, 2013.
- LE GOFF, Jacques. O Imaginário Medieval. *Signum: Revista da ABREM*. nº10, 2008. p. 63 – 73.
- LAPLANTINE, F. & TRINDADE, E. *O que é Imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- LAUBE, Leandro. *Platão, os sofistas e uma nova visão de ser. Contradições*. Disponível em: < <http://www.contradicoes.pro.br/sofista.pdf>>. Acesso em: 19 de junho, 2009.
- LEÃO, Delfim Ferreira; FERREIRA, José Ribeiro; FIALHO, Maria do Céu. *Cidadania e Paideia na Grécia Antiga*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos, 2010.
- LESKY, Albin. *A tragédia Grega*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.
- _____. *História da Literatura Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- LESSA, Fábio de Souza. *Atletas: Heróis na Grécia Clássica (Séculos V e IV a.C.)*. Phoênix. Ano XVII, Rio de Janeiro: Mauad, 2010, p. 50- 62.

- LUCK, George. *ARCANA MUNDI: Magic and the Occult in the Greek and Roman Worlds*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985.
- KERÉNYI, K. *Os Heróis Gregos*. São Paulo: Cultrix, 1998.
- KRAUZZ, L.S. *As Musas: Poesia e Divindade na Grécia Arcaica*. São Paulo: Edusp, 2007.
- MALHADAS, Daise. *Tragédia Grega: O mito em Cena*. São Paulo: Ateliê, 2003.
- MARQUES, M. P. Mito e Filosofia. In: ANDRADE, M. V. & COSCARELLI, T. C., *Mito*. Belo Horizonte: Núcleo de Filosofia Sônia Viegas. p. 17-38.
- MANFFRE, Jean-Jacques. *O século de Péricles: Introdução à Civilização Grega*. Portugal: Publicações Europa-América, 1993.
- MORGAN, C. *Early Greek States Beyond the Polis*. Londres: Routledge, 2003, <www.mae.usp.br/labeca>. Acesso: 20 de setembro, 2009.
- TORRANO, J. Mito e culto na tragédia: as *Baixas* de Eurípides. In: FELIZ, L. O. & GOETTEMMS, M. B. (org.). *Cultura Grega Clássica*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1989, p. 36-43.
- MARROU, Henri-Irene. *História da educação na antiguidade*. São Paulo: Ed. da USP, 1966.
- MORGAN, Catherine. *Early Greek States Beyond the Polis*. Londres: Routledge, 2003, <www.mae.usp.br/labeca>. Acesso: 20 de setembro, 2009.
- MOSSÉ, C. *Atenas: A História de uma Democracia*. Brasília: Ed. UNB, 1982.
- _____. *Péricles: O Inventor da Democracia*. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.
- MOST, G. W. Da Tragédia ao Trágico. *Filosofia & Literatura: O Trágico*, série III, n.1, 2001, p. 20-35.
- MOTA, Marcus. *A Dramaturgia Musical de Ésquilo: Investigação sobre Composição, Realização e Recepção de Ficções Audíveis*. Brasília: Ed. UNB, 2008.
- MUMFORD, Lewis. *A Cidade na História: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- NOGUEIRA, Adriana Freire. Hércules. Mito, história e algumas imagens. In: Pinto, A. P.; SILVA, J. A.; LOPES, M. J; GONÇALVES, M. (Orgs.). *Mitos & Heróis: A expressão do Imaginário*. Braga: Universidade Católica Portuguesa, 2012. p. 627-636.

- OGDEN, D; LUCK, G; GORDON, R; FLINT, V. *Bruxaria e Magia na Europa: Grécia e Roma Antiga*. São Paulo: Madras, 2004.
- ORNELLAS, L. H. *A Alimentação através dos tempos*. Florianópolis: UFSC, 2000.
- PAPADOPOULOU, THALIA. *Heracles and Eupidean Tragedy*. Cambridg: New York, 2005.
- PATLAGEAN, Evelyne. História do Imaginário. In: LE GOFF, Jacques. *A A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 292-316.
- PESCHANSKI, Catherine. Os Bárbaros em Confronto com o Tempo (Heródoto, Tucídides, Xenofonte). In: CASIN, Barbara; LORAUX, Nicole; _____ (orgs.). *Gregos, Bárbaros, Estrangeiros: A cidade e seus outros*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p.56 – 73.
- PIRES, F. M. A Morte do Herói (CO). *Filosofia & Literatura: O Trágico*, série III, n.1, 2001, p. 102-114.
- PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina (Orgs.). *O Historiador e suas Fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.
- POLIGNAC, F. *De Cults, Territory, and the origins of the Greek City-State*. Chicado: University of Chicago Press, 1995.
- POOLE, Adrian. *Tragedy: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2005.
- POMEROY, Sarah B.; BURSTEIN, Stanley M.; DONLAN, Walter; ROBERTS, Jennifer Tolbert. *La Antigua Grecia: História política, social y cultural*. Barcelona: Crítica, 2011.
- REALE, Giovanni. *História da Filosofia Antiga*. São Paulo: Paulus, 1990, vol. 1.
- REBOUÇAS, Evill. *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional*. São Paulo: UNESP, 2009.
- RODOLPHO, Adriana Luisa. *Rituais, ritos de passagem e de iniciação: uma revisão da bibliografia antropológica*. Estudo Teológicos, Vol. 44, No. 2, 2004, p. 138-146.
- ROMILLY, Jacqueline de. *A Tragédia Grega*. Lisboa: Edições setenta, 1998.
- ROSENFELD, Kathrin H. O Segredo dos Poetas Trágicos. *Filosofia & Literatura: O Trágico*, série III, n.1, 2001, p. 153 – 162.
- ROSTOVTZEFF, M. *História da Grécia*. Rio de Janeiro: Zagar, 1983.
- SANTOS, Carlos R. A. *A História da Alimentação*. 2007. Disponível em <www.fatimahborges.com.br> Acesso em: 21 janeiro, 2011.

SANTOS, Dominique Vieira Coelho dos. *As representações da cristianização da Irlanda Celta: uma análise das cartas de São Patrício (V séc. d.C.)*. 2008 (Dissertação de Mestrado) – Universidade Federal de Goiás; Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia; Departamento de História, Goiânia.

SANTOS, Fernando Brandão dos. *O canto da tragédia grega: Eurípides, Hipólito vv. 58-71*. Revista Aletria, 2000. Disponível em <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>> Acesso em: 03 de janeiro, 2013.

_____. *Alceste de Eurípides: O Prólogo*. Humanitas. No. 60. 2008. Disponível em <www.uc.pt/flut/eclassicos/publicacoes/humanitas_60> Acesso em: 25 de maio, 2013.

SCARP, P. *As Religiões do Mundo Antigo*. São Paulo: Hedra, 2004.

SCHÜLER, Donald. O mito em Crise. In: FELIZ, L. O. & GOETTEMES, M. B. (org.), *Cultura Grega Clássica*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1989, p. 9-15.

SELIGMANN, K. *Magia, Sobrenatural e Religião*. Lisboa: Edições setenta, 1948.

SENNETT, R. *Carne e Pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental*. RJ: Record, 2008.

SILVA, Gilvan V.(org.). *Representação Social, identidade e estigmatização: Algumas considerações de caráter teórico*. In: FRANCO, S. P. (org.), LARANJA, A. L (org.) e _____, *Exclusão Social, Violência e Identidade*. Vitória: Flor & Cultura, 2004.

SILVA, Luciene Lages. *A bia nos labores do Héracles de Eurípides*. In: SCRIPTA CLASSICA on-line. n. 2 Belo Horizonte: 2006.

SILVA, Markus Figueira da. *Sedução e persuasão: os "deliciosos" perigos da sofística*. Cad. CEDES, Campinas, 2004, vol.24, nº 64. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>>. Acesso em: 19 de junho, 2009.

SOARES, Carmen Isabel. *O Discurso Extracénico: Quadro de Guerra em Eurípides*. Coimbra: Edições Colibri, 1970.

SOUZA, Luana Neres de. *A pederastia em Atenas no período clássico: relendo as obras de Platão e Aristófanes*. 2008. (Dissertação de Mestrado) – Universidade Federal de Goiás; Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia; Departamento de História, Goiânia.

- SOUZA, M. A. P de. O estrangeiro e o bárbaro na Grécia antiga: a questão da alteridade. In: FELIZ, L. O. & GOETTEMS, M. B. (org.). *Cultura Grega Clássica*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1989, p. 54-68.
- SOUZA, Ronaltes de Melo e. Atualidade da Tragédia Grega. *Filosofia & Literatura: O Trágico*, série III, n.1, 2001, p. 115 – 140.
- STARR, Chester. *O Nascimento da Democracia Ateniense*. São Paulo: Odysseus, 2005.
- STEPHANIDES, Menelaos. *Hércules*. São Paulo: Odysseus, 2000.
- SWAIN, Simon. *Helenismo and Empire.: Language, Classicism, and Power in the Greek World*. Oxford: Claredon Press, 2003.
- TAPLIN, Oliver. *Greek Tragedy in Action*. London: Routledge, 2003.
- TORRANO, J. Mito e culto na tragédia: as *Baças* de Eurípidés. In: FELIZ, L. O. & GOETTEMS, M. B. (org.). *Cultura Grega Clássica*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1989, p. 36-43.
- TORRES, J. C. B. Filosofia e política na Grécia Clássica. In: FELIZ, L. O. & GOETTEMS, M. B. (org.), *Cultura Grega Clássica*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1989, p. 69-77.
- TRABULSI, José Antonio Dabdab. *Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Humanitas: Belo Horizonte, 2004.
- _____. *Ensaio sobre a Mobilização Política na Grécia Antiga*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- TURCAN, R. *Los Cultos Orientales En El Mundo Romano*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- VÁRZEAS, Marta. *Silêncio em As Traquínias de Sófocles*. Humanitas. No. 56. 1994. Disponível em <[www.uc.pt/flut/eclassicos/publicacoes/humanitas 56](http://www.uc.pt/flut/eclassicos/publicacoes/humanitas%2056)> Acesso em: 25 de maio, 2013.
- VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- VERNANT, Jean-Pierre. VERA morte heroica entre os gregos. In: *A Travessia das Fronteiras: Entre mito e política II*. São Paulo: Edusp, 2009.
- _____. *Indivíduo e Poder*. Lisboa: Edições 70.
- _____. La bella muerte y el cadáver ultrajado. In: *El Individuo, La muerte y el amor en la antigua Grecia*. Barcelona: Paidós, 2001, p. 45 – 80.

_____. *As origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro: Difel, 2006.

_____. *Entre Mito e Política*. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

_____. *Mito e Pensamento entre os Gregos: Estudo de Psicologia Histórica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. São Paulo: Papyrus, 1992.

_____. *O Universo, Os Deuses, Os Homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Trabalho e Escravidão na Grécia Antiga*. São Paulo: Papyrus, 1989.

VEYNE, P. *Acreditam os Gregos nos seus mitos?* Lisboa: Edições setenta, 1903.

VIDAL-NAQUET, P. *Os Gregos, Os Historiadores, A Democracia: O Grande Desvio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VICKERS, Michael. Heracles Lacedaemonius the political dimensions of Sophocles Trachiniae and Euripides Heracles. In: *Dialogues d'Histoire Ancienne*. Vol. 21, No 2, 1995. p. 41-69.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WILSON, Peter. *The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, the City and the Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

ZAIMAN, Louise Bruit. *Os gregos e seus deuses: práticas e representações religiosas da cidade na época clássica*. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72.