

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Ana Paula Mendes Carvalho

A loucura de Hércules:
intertextualidade entre *Heracles*, de Eurípides, e
Hercules Furens, de Sêneca

Juiz de Fora
2020

Ana Paula Mendes Carvalho

A loucura de Hércules:
intertextualidade entre *Heracles*, de Eurípides, e
Hercules Furens, de Sêneca

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Área de concentração: Literatura e Crítica Literária

Orientadora: Prof^a Dr^a Charlene Martins Miotti

Juiz de Fora
2020

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Carvalho, Ana Paula Mendes.

A loucura de Hércules : intertextualidade entre Heracles, de Eurípides, e Hercules Furens, de Sêneca / Ana Paula Mendes Carvalho. -- 2020.

135 f.

Orientadora: Charlene Martins Miotti

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2020.

1. Hercules. 2. Teatro antigo. 3. Intertextualidade. I. Miotti, Charlene Martins, orient. II. Título.

Ana Paula Mendes Carvalho

A loucura de Hércules:
intertextualidade entre *Heracles*, de Eurípides, e
Hercules Furens, de Sêneca

Dissertação apresentada ao Programa da
Universidade Federal de Juiz de Fora como
requisito parcial à obtenção do título de Mestre
em Letras. Área de concentração: Literatura,
Identidade e Outras Manifestações Culturais.

Aprovada em 21 de maio de 2020.

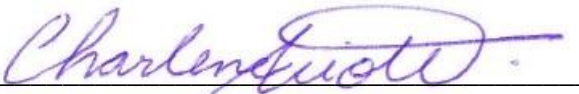
BANCA EXAMINADORA



Prof.a. Doutora Charlene Martins Miotti - Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Doutor Gustavo Henrique Montes Frade (cf. ata)
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.a. Doutora Beatriz Cristina de Paoli Correia (cf. ata)
Universidade Federal do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pois foi ele quem me deu forças, além dos meus limites, para conseguir chegar ao Mestrado.

À minha orientadora, Profa. Doutora Charlene Martins Miotti. Difícil encontrar palavras para uma pessoa a quem admiro e respeito como profissional, mas que se supera como ser humano. Fez, por mim, muito mais que o seu papel de orientar. Obrigada pelas palavras de incentivo, pelas orientações. Obrigada por tudo!

Ao Prof. Doutor Gustavo Henrique Montes Frade, por ter me auxiliado com considerações cuidadosas e preciosas para a escrita da dissertação. Além disso, pela forma como fui tratada, já não, apenas, como aluna, mas também, como pesquisadora. Foi dessa forma que me senti durante a qualificação. Obrigada, Gustavo!

À Profa. Doutora Beatriz Cristina de Paoli Correia, por aceitar o convite de integrar a banca do exame final. Tal assentimento deixou-me honrada.

À minha mãe, Celina, que sempre me apoiou e abraçou meus sonhos. Celina com o significado de pequena guerreira, mas, para mim, gigante marcial.

Ao meu Prof. Doutor Fiuza Lima pela disponibilidade em me auxiliar, pelos conselhos, preocupações e carinho.

Ao psiquiatra Maurício pelo profissionalismo, responsabilidade e atenção fornecida a mim durante o período da escrita dessa dissertação.

Ao secretário Caio do PPG-Estudos Literários por ser tão solícito e tentar resolver e dar um “jeitinho” em nossos problemas burocráticos.

Aos meus amigos Zaira, Maicon e Rosina pela força, conselho e disponibilidade durante as fases que necessitei.

RESUMO

Esta dissertação aborda duas tragédias, *Heracles*, de Eurípides (420-415 AEC), e *Hercules Furens*, de Sêneca (54 EC), tendo como ponto de partida seus enredos que, aparentemente, contam a mesma história. Analisamos cada tragédia, com foco na violência do herói, na loucura que o abate e na retaliação das deusas, Hera ou Juno. A violência dos protagonistas, a ira divina, o assassinato dos filhos e da esposa, em parte, engendrados pela loucura e pela própria natureza dos heróis parecem ser pontos em comum entre uma e outra obra. O intuito da análise consiste em identificar o que há de particular no projeto poético de cada peça. As duas tragédias, com enredos similares, oferecem ocasião oportuna para abordar efeitos de sentido que as leituras dos textos podem promover sob o viés da intertextualidade como concebida por Pasquali (1946), Barchiese (1997), Fowler (2000), Kristeva (1969), Bakhtin (1997), Prata (2017) e Vasconcellos (1999).

Palavras-chave: Intertextualidade. Teatro antigo. Hercules.

ABSTRACT

This dissertation addresses two tragedies, *Heracles* by Euripides (420-415 BCE), and *Hercules Furens* by Seneca (54 CE), having as their starting point plots that apparently tell the same story. We have analyzed each tragedy, focusing on the hero's violence, on the madness that annihilate him and on goddesses' retaliations, Hera or Juno. The protagonists' violence, the divine wrath, the murder of children and wife, in part, engendered by the madness and the very nature of the heroes seem to be points in common between one work and another. The purpose of the analysis is to identify what is particular about the poetic project of each piece. The two tragedies, with similar plots, offer the opportunity to address meaning effects that readings of the texts can promote under the imprint of intertextuality as conceived by Pasquali (1946), Barchiese (1997), Fowler (2000), Kristeva (1969), Bakhtin (1997), Prata (2017) and Vasconcellos (1999).

Keywords: Intertextuality. Ancient theater. Hercules.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	07
2	INTERTEXTUALIDADE.....	11
3	EURÍPIDES.....	26
3.1	EURÍPIDES: CONTEXTO.....	26
3.2	A LOUCURA: ὕβρις (HYBRIS), ἀμαρτία (HAMARTÍA) E ἄτη (ÁTE).....	33
3.2.1	Hera e a loucura.....	36
3.2.2	Hércules e a loucura.....	46
4	SÊNECA.....	68
4.1	CONTEXTO SOCIAL E POLÍTICO.....	68
4.1.1	Aspectos da tragédia senequiana.....	72
4.1.2	Traços da doutrina estoica.....	75
4.1.2.1	<i>Sêneca: a ética estoica como uma prática das virtudes.....</i>	79
4.2	<i>DOLOR, FUROR E NEFAS.....</i>	82
4.2.1	A loucura de Hércules e a desonra de Juno.....	85
4.2.2	A loucura de Hércules e sua vanglória.....	95
5	HERACLES E HERCULES FURENS.....	106
5.1	A VIOLÊNCIA DO HERÓI.....	106
5.2	INÍCIO DA LOUCURA.....	107
5.2.1	<i>Heracles</i>.....	107
5.2.2	<i>Hercules Furens</i>.....	109
5.3	DESENVOLVIMENTO DA LOUCURA.....	114
5.3.1	<i>Heracles</i>.....	114
5.3.2	<i>Hercules Furens</i>.....	115
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
	REFERÊNCIAS.....	126

1 INTRODUÇÃO

Analisaremos, neste estudo, duas tragédias: *Heracles*, de Eurípides, e *Hercules Furens*, de Sêneca. Nas duas tragédias o herói está associado à sua grandeza física e à sua duplicidade homem-deus, filho de Zeus e da mulher mortal Alcmena. Ἡρακλῆς, identificado pelos latinos como *Hercules*, é o herói por excelência, segundo fontes retiradas da *Biblioteca* de Apolodoro (2.4.1). As circunstâncias do nascimento de Hércules deram-se quando Anfitrião, marido de Alcmena e pai mortal do herói, ausentou-se de Tebas devido a uma expedição. Durante a ausência, Zeus tomou a aparência de Anfitrião para possuir Alcmena e acaba por gerar Hércules (*Apollod.* 2; 8¹). Hera irrita-se ao saber que um mortal, fruto da traição de Zeus, ocupará a morada celeste (*Apollod.* 2; 8). A deusa provoca um acesso de loucura no herói, durante o qual ele matou os filhos que tivera com Mégara. Com isso, Euristeu impõe a Hércules doze anos de servidão tendo de executar doze trabalhos (*Apollod.* 2; 12). Essas são algumas informações fornecidas por Apolodoro. A tese de Cabral (*A Biblioteca do Pseudo Apolodoro e o estatuto da mitografia*) discute a dificuldade em conseguir concordâncias sobre a datação da obra. Como nota Cabral, embasado em Frazer (1995, p. xiv), o mais aproximado seria situar a obra entre os séculos I AEC a II EC. As duas tragédias, diferentes das informações de Apolodoro em que fala em seus subtítulos² – a *loucura de Hércules* (*Apollod.* 2; 5) e *os doze trabalhos de Hércules* (*Apollod.* 2; 5) –, nas tragédias *Heracles* e *Hercules Furens*, primeiro ocorrem os trabalhos e, após executá-los, o herói é abatido pela loucura. Os trabalhos do herói, em Eurípides e em Sêneca, são colocados antes de aniquilar filhos e esposa. Sua última incumbência, como se esperava, seria a captura de Cérbero, porém, é acrescentada à tarefa do herói uma nova empreitada: o aniquilamento de sua própria família.

Entre os heróis gregos, a figura de Hércules foi bastante popular. Seu culto foi difundido por toda a *pólis*, menos na ilha de Creta; ofereciam-lhe sacrifícios como herói e, depois, passaram a cultuá-lo como deus (BURKERT, 1993, p. 405). Cultuado em toda parte esse herói descende do herói Perseu, visto que Alcmena era filha de Eléctrion, rei de Micenas, este, por sua vez, era filho de Perseu.

Sobre a origem de Hércules, Luciene Lages Silva, em sua tese *Acerca de Hércules ânimo de leão*, coloca que: “determinar a origem precisa do mito de Hércules é-nos

¹ Todas as referências, nesta dissertação, seguirão o modelo de abreviações do dicionário Liddell e Scott.

² Os subtítulos fazem parte da tradução que inclui divisórias com títulos dentro dos capítulos de Apolodoro. Sendo, portanto, uma questão da edição ou tradução, não da *Biblioteca*.

impossível” (2008, p. 27). A figura de Hércules foi moldada aos poucos, a partir de contos populares. Hércules se caracteriza por seu porte físico e sua força. Realizou grandes feitos com a sua clava, arco e flechas, além da pele de leão com a qual se vestia. Em alguns dos feitos de Hércules estão envolvidos a captura de animais ferozes como o leão, o javali, a serpente, o que nos faz conjecturar que tanto a força de Hércules como a de Hércules, a qual beira a bestialidade nas tragédias, tenha relação com essa associação da figura de Hércules com animais.

A tragédia *Hercules Furens* contém enredo semelhante à *Heracles*. O Hércules romano, caracterizado por seu físico forte, é abatido pela deusa Juno por meio da loucura, que o conduz a assassinar filhos e esposa. Lico, tomando Tebas e ameaçando a família de Hércules, também fazem parte do enredo das tragédias, e seria ele o instigador do instinto vingativo contido tanto em Hércules como em Hércules, e tem-se como desfecho a preservação da sua própria vida, o mesmo que ocorre com Hércules grego.

Assim, serão analisadas sob o escopo teórico da intertextualidade, como definida por Julia Kristeva (2005 [1969]), e da interdiscursividade de Mikhail Bakhtin (2013 [1981]), a fim de mapear, tanto quanto possível, como as obras dialogam entre si.

A similitude decorre da filiação a textos a partir dos quais os escritores latinos criavam suas obras. Para os antigos romanos, a literatura era, na quase totalidade, uma reelaboração criativa de formas e temas emprestados da cultura grega, através da *imitatio* e da *aemulatio* (VASCONCELLOS, 2001, p. 13-19).

A reelaboração da literatura também se associa ao estreito contato de Roma com os gregos no período helenístico, em que se praticava a atividade literária com amplo recurso às alusões intertextuais. Assim, nesse período, já se desenvolvia a arte da intertextualidade como uma parte integrante do fazer literário, que reutiliza seus modelos de todas as formas. “Por princípio, um poeta jamais partirá do nada, mas criará sempre a partir de outros textos modelares, cultuado como paradigma supremo e matriz fecundante de novos textos além de fonte de todos os gêneros literários” (VASCONCELLOS, 2001, p. 23). Nesta proposta de trabalho, as análises entre as tragédias serão discutidas e avaliadas sob a perspectiva da intertextualidade com o intuito de responder como, a partir do contexto em que os textos foram produzidos, com cinco séculos de distância entre eles, os efeitos produzidos entre *Heracles* e *Hercules Furens* podem ser semelhantes ou díspares.

Pressupomos que as obras literárias podem apresentar múltiplas interpretações e conter “rastros”, como diz Fowler (2000), influenciadas pelo seu próprio contexto e de seus

predecessores. Com isso, indagamos: com que objetivos comparar-se-á textos com o mesmo enredo? O que isso poderia revelar?

Ocorre que, com a intertextualidade não há imitação, cópia, representação de uma obra ou intenção do autor, mas as leituras desses textos *Heracles* e *Hercules Furens*, fontes de nosso estudo, podem apresentar no sistema textual variadas semelhanças e diferenças. De acordo com a bagagem de leituras do leitor, várias interpretações poderão ser acionadas. E, talvez, algumas, acabam sendo modificadas devido a novas leituras que as conduzem a outras interpretações. Dito isto, não é porque duas obras apresentem enredos semelhantes que serão consideradas como cópias ou que não haverá divergências entre tais textos.

Sabemos que a literatura latina encaminhou-se no sentido de incorporar e aperfeiçoar as formas gregas pelo contato cultural. Portanto, faz-se necessário pesquisar o contexto de cada um dos tragediógrafos, Eurípidides e Sêneca, com o intuito de alcançar o objetivo geral desse estudo, que consiste em explorar os diversos pontos de contato intertextual nas obras *Heracles* e *Hercules Furens*.

Dessa forma, para um tal estudo, Vasconcellos (2001, p. 13) coloca que o interessante é se interrogar quanto aos efeitos intertextuais possíveis, renunciando a qualquer indagação sobre seu aspecto voluntário ou involuntário: “as certezas de interpretação nunca serão absolutas”. Não se trata de investigar o que Sêneca pretendeu reaproveitar da obra euripídica, mas que efeitos se pode identificar a partir de uma leitura que leve em conta o recurso intertextual, os contextos confrontados, a coerência da análise com o conjunto da obra.

No sentido de compreender e valorizar as relações literárias, esta pesquisa emprega, como perspectiva teórica, uma concepção de intertextualidade que considera o significado do texto como fenômeno não exclusivamente interno, em sua interação com outros textos e contextos sociais. Tais procedimentos propiciam a construção de novas interpretações, uma vez que serão inseridas em outra situação de comunicação com outras configurações e objetivos que o texto pode manifestar.

Para tanto, tomamos cada texto, individualmente, para que, após nos situarmos sobre o contexto de cada obra, pudéssemos realizar associações e, posteriormente, avaliar alguns efeitos de sentido nos sistemas dos textos. O nosso estudo, portanto, divide-se em quatro capítulos.

No primeiro capítulo, **Intertextualidade**, elaboramos uma síntese sobre a intertextualidade, e estudiosos que se dedicam à pesquisa da intertextualidade na antiguidade clássica.

No segundo capítulo, **Eurípides**, apresentamos o contexto social e político do século V (AEC) junto à tragédia. A tragédia, por sua vez, transforma-se devido às mudanças que ocorriam em Atenas. Após esse contexto, realizamos uma análise sobre a tragédia *Heracles* que envolveu reflexões sobre a própria caracterização de Hércules, a loucura associada à Hera e à força desmedida do herói.

No terceiro capítulo, **Sêneca**, fizemos um panorama do contexto do século I EC a fim de situar a obra *Hercules Furens*. Concentramo-nos em analisar a loucura de Hércules associada às ações da deusa Juno, ao excesso de força e à jactância do herói, envolvendo também as reflexões supracitadas.

No quarto capítulo, ***Heracles e Hercules Furens***, propomo-nos focalizar a loucura (seu início e desenvolvimento), bem como a violência das ações, a fim de identificar o que há de particular no projeto poético do herói.

2 INTERTEXTUALIDADE

A intertextualidade, como fenômeno inerente a todo sistema literário, deve incluir o leitor na equação da produção de sentido historicamente situada. Durante a leitura, ou a performance – no caso específico do teatro – pode-se perceber que há camadas textuais mais ou menos evidentes, dado que um texto é sempre formado a partir de outros textos. As formas para perceber este entrecruzamento entre textos dependem, muitas vezes, do repertório que o leitor possui.

Nos estudos intertextuais, Guillén (1985, p. 312) diz que a intertextualidade é um campo geral de fórmulas anônimas porque a origem é dificilmente localizável. Em um texto, tanto o autor como o leitor podem fazer associações, durante tal processo, mas a depender da bagagem de leituras que cada um possui e, que, por sinal, são certamente diferentes e, com isso, surgirão associações díspares entre leitor e escritor.

Ao tomar a literatura grega e romana, relacionando-a com a intertextualidade, chega-se ao termo grego μίμησις. O dicionário de Liddell e Scott traduz o termo grego μίμησις como imitação; representação por meio da arte; poesia dramática. Na antiguidade grega, a intertextualidade já se desdobrava sob o termo μίμησις, um conceito tratado por Platão (*A República*), e por Aristóteles (*A Poética*). Com esses dois filósofos gregos, a μίμησις (*mímesis*) tornou-se assunto no âmbito da filosofia com Platão e, em seguida, com Aristóteles.

Para Platão, a verdade, a essência da realidade, está no mundo das Ideias. Não estava no mundo físico. O que há no mundo físico são cópias imperfeitas do mundo das Ideias, das formas ideais (Plat. *Rep.* VI). Em *Fedro* (250a), Platão descreve que antes do indivíduo ser corpo, era alma, e assim, estava nas Ideias, mas o homem esqueceu-se desse mundo, quando passou à vida física. Não é possível iguaar, mas se aproximar do mundo das Ideias pela μίμησις (*mímesis*) por meio de um longo processo filosófico que ativa as lembranças das formas perfeitas que foram apagadas quando o homem já não estava mais presente nesse mundo das Ideias.

A μίμησις (*mímesis*) seria uma deformação das ideias perfeitas. Quando realizada pelos poetas, era concebida por Platão como o pior tipo de μίμησις (*mímesis*) porque se produzia uma φαντασία (fantasia), distorcendo a ideia perfeita (Plat. *Rep.* X, 605b). Isso porque, segundo Platão (*Rep.* X, 595c), a arte não melhora o homem, pois não o educa, faz o oposto, fomenta as partes irracionais do ser humano corrompendo-o com as mentiras dos poetas. Logo, a poesia seria inferior à filosofia porque tem o poder de influenciar o homem, negativamente, servindo-se ao falso.

A beleza maior está no mundo das Ideias, e não, no mundo sensível. A μίμησις (*mímesis*), para Platão, liga-se ao sensível, sendo aparência, distante da verdadeira realidade, não sendo, portanto, algo relevante. Por isso, os poetas que narram sentimentos baixos – as paixões – não tem a menor função educativa.

A arte mimética em *A República* deve ter valor e sentido. O filósofo argumenta sobre o péssimo exemplo moral que as narrativas apresentavam. Imitavam homens em ação, homens com sentimentos baixos, e apresenta como exemplo, as narrativas homéricas. Nesse sentido, a imitação se dá por homens que estão combatendo em si pelo poder, pela ambição. Sentem as emoções que fazem parte da paixão. Platão considera as narrativas desse tipo como nefastas para a educação.

A conceituação da μίμησις (*mímesis*) na poesia também foi discutida por Aristóteles, em *A Poética*. Seguidor de Platão, Aristóteles desenvolve um outro pressuposto mimético. A μίμησις (*mímesis*) não seria um mundo fora de um mundo real. Para Aristóteles, a μίμησις (*mímesis*) se dá com a imitação dos homens em ação, por isso, o que a arte imita seria uma realidade. Nesse contexto, a tragédia seria um modo de elevação que provocaria uma forma de elevação moral porque ao despertar sentimentos excessivos a respeito dos sentimentos humanos, o indivíduo conseguiria toda a experiência estética da tragédia, porque conseguirá purificar as emoções, provocar a κάθαρσις (catarse), e na probabilidade dessa trama se suceder na vida do homem, vai provocar o terror e a piedade nele por essa personagem (1450a). Em Aristóteles, a catarse, a purificação das emoções fornece a possibilidade de reflexão, e dessa forma, ter acesso à filosofia. Essa atividade estética da tragédia por imitação provocaria a possibilidade de propiciar um homem prudente através da deliberação moral. E, nesse sentido, constituiria um exemplo.

A imitação requer certa verossimilhança, uma possibilidade de que isso seja real justamente para provocar o excesso de sentimentos e purificá-los através da verossimilhança por aquele que assiste a tragédia, e assim, possa sentir o terror de poder acontecer com ele, como também, a piedade pelo o que se sucede ao personagem. Isso levaria ao equilíbrio porque oferece ao homem, depois desse excesso, a oportunidade de começar a elaborar essa experiência estética³ e conseguir atingir o equilíbrio da prudência.

A realidade está no mundo físico, segundo Aristóteles, e pode ser acessado quando experimentamos e sentimos essa realidade. Aristóteles não vê a μίμησις (*mímesis*) como cópia

³ Estética vem do grego αἴσθησις (*sensus*) que poderia ser traduzido por percepção dos sentidos, sensação, impressões de sentido.

distorcida da realidade, mas como uma versão que permite o conhecimento e reconhecimento dessa realidade. Aristóteles não considerava a μίμησις (*mímesis*) como cópia fiel da realidade, mas como parecidos, uma vez que faz o homem refletir como poderia ser, colocando os poetas a um grau acima dos historiadores porque os historiadores dizem apenas como a história foi, e os poetas, como foi e poderia ser (1460b).

Platão e Aristóteles consideram a função da arte. A μίμησις (*mímesis*), em Aristóteles, estava associada ao valor, ele demonstra o sentido da μίμησις (*mímesis*). Platão, por sua vez, coloca que, enquanto poesia, estaria na realidade sensível, distante do mundo das Ideias.

As propostas da μίμησις (*mímesis*), definidas por Platão e Aristóteles, foram “gradativamente, contribuindo para a teorização da imitação” (RUSSELL, 2007 [1979], p. 17). Nas épocas posteriores depois de Platão e Aristóteles, especificamente, no período helenístico, a μίμησις (*mímesis*) aristotélica passou a não ser a única forma de criação, vindo a criar-se outras formas de imitação, denominada *aemulatio*. “Entendida especificamente como imitação dos grandes autores do passado, passou a ser tratada em contexto retórico, como um dos fatores essenciais da formação do bom orador” (VÁRZEAS, 2015, p. 60).

O princípio para isso seria imitar um modelo, paradigma de excelência artística, devido à criação de seus versos, dicção, linguagem. “Desde os tempos helenísticos e muito especialmente desde o domínio romano se tinha começado a esboçar uma tendência para o retorno aos grandes autores do passado, tendência a que poderíamos chamar arcaizante do ponto de vista linguístico” (FERNANDES, 1986, p. 16).

O processo de imitar consistiu em um modelo que já advinha da antiguidade clássica com os conceitos de *imitatio* e *aemulatio*. A atividade denominada de *zêlos* (ζήλος), termo grego traduzido pelos latinos como *aemulatio*, pode ser definida como um esforço que leva o artista a um desejo de igualar e ultrapassar um modelo predecessor. No conceito de emulação encontram-se, portanto, as noções de rivalidade e superação. A *aemulatio* refere-se à admiração e respeito em relação ao rival, que leva o imitador a querer superar o estilo do próprio modelo.

No período helenístico que se seguiu, evidenciou-se o conceito de emulação, em que o autor, por admirar uma obra, deve intentar superar as particularidades dessa obra. Essa superação constitui-se como rivalidade, mais entendida como homenagem do que em qualquer sentido competitivo. Uma obra deve moldar-se nos antigos, escolher um bom modelo e selecionar suas melhores características (RUSSELL, 2007 [1979], p. 3). Essa recomendação se encontra em escritores da época do Império Romano, como Dionísio de

Halicarnasso, Cícero, Horácio, Quintiliano, o pseudo-Longino e Luciano de Samósata. Elencamos tais autores devido aos comenários que Knox (2008) realiza⁴.

A imitação era condição para a escrita literária e atinge estatuto teórico no período helenístico com o par *imitatio/aemulatio*. Russell (2007 [1979], p. 10), baseando-se em Dionísio de Halicarnasso, afirma que *aemulatio* e *imitatio* são noções indissociáveis, que se completam uma à outra e que são reciprocamente vitais. Russell (2007 [1979], p. 10) acrescenta que a noção de *aemulatio* consistia na habilidade de o escritor utilizar material verbal e contudístico de um autor anterior a ele na sua criação artística, não uma cópia servil de um modelo, mas de maneira criativa, a fim de igualar-se ou até mesmo superar tais modelos. A escolha dos autores e dos textos a imitar não era indiscriminada, visto que o objeto a ser imitado deve constituir matéria literária merecedora de uma imitação (RUSSELL, 2007 [1979] p. 11).

A obra de Cassio Longino, intitulada *Do Sublime*⁵ (I EC), comenta sobre o que entende o autor ser a μίμησις (*mímesis*) (*Sub.*, 7). A obra privilegia os grandes modelos e, ao imitá-los, se alcançaria o sublime⁶. Segundo Várzeas (2015, p. 60),

“os grandes autores passam a ser, na sua linguagem metafórica, a fonte da inspiração, anteriormente identificada com os deuses. O recurso à linguagem metafórica da possessão permite descrever o processo da *mímesis* não como cópia ou imitação mecânica de modelos, mas como assimilação transformadora que propicia a criatividade”.

A emulação, empreendida na obra de Longino, é apresentada da seguinte forma:

[2] Ἐνδείκνυται δὲ ἡμῖν οὗτος ἀνὴρ, εἰ βουλοίμεθα μὴ κατολιγορεῖν, ὡς καὶ ἄλλη τις παρὰ τὰ εἰρημένα ὁδὸς ἐπὶ τὰ ὑψηλὰ τείνει. ποία δὲ καὶ τίς αὐτῆ; ἢ τῶν ἔμπροσθεν μεγάλων συγγραφέων καὶ ποιητῶν μίμησις τε καὶ ζήλωσις. καὶ γε τούτου, φίλτατε, ἀπριξέμεθα τοῦ

2. Se quisermos prestar atenção, este homem mostra-nos que há um outro caminho para o sublime, além do que já antes foi dito. Qual? A imitação e emulação dos grandes escritores e poetas do passado. A esse objectivo, caríssimo, nos devemos agarrar sem descanso. Muitos

⁴ Em relação a Cícero, Knox (2008, p. 531) diz o seguinte: “Cícero fala de sua *flumen orationis aureum* (*Acad.* 2.119) ‘sua corrente dourada de eloquência’, e Quintiliano repete isso, “*eloquendi suavitatis*” (10.1.83), sua ‘doçura de estilo’”. Sobre Longino (*Sublime*, 7), Knox (2008, p. 512) oferece uma informação sobre o rigor na seleção de modelos para escrita “O Panegírico é o primeiro e o melhor e aquele em que seu estilo característico de prosa é mais polido suavemente”. Com Dionísio de Halicarnasso, Knox (2008, p. 46) sugere que as histórias de Halicarnasso são retóricas e ocasionalmente generalizadas, mas baseadas em fontes importantes. Ademais, ele é retórico e censurou Tucídides por sua escrita (KNOX, 2008, p. 667). As obras de Luciano se enquadram em uma ascendência retórica. (KNOX, 2008, p. 763). E Horácio foi descrito por Knox (2008, p. 638) como um homem que gosta de discursos de sarcasmo. (*Epist.* 2.2,60).

⁵ Existem dúvidas acerca da autoria do tratado *Do Sublime*. Há suspeitas de que seja de autoria de Dionísio de Halicarnasso (VÁRZEAS, 2015, p. 11).

⁶ Sublime pode ser definido, segundo Várzeas, “como uma qualidade dos discursos que suscita nos ouvintes e leitores não tanto a persuasão quanto o assombro e o êxtase” (2015, p.11).

σκοποῦ: πολλοὶ γὰρ ἀλλοτρίῳ θεοφοροῦνται πνεύματι τὸν αὐτὸν τρόπον, ὃν καὶ τὴν Πυθίαν λόγος ἔχει τρίποδι πλησιάζουσαν, ἔνθα ῥήγμά ἐστι γῆς ἀναπνεῖν ὡς φασιν ἀτμὸν ἔνθεον, αὐτόθεν ἐγκύμονα τῆς δαιμονίου καθισταμένην δυνάμεως παραυτικά χρησιμδεῖν κατ' ἐπίνοιαν. οὕτως ἀπὸ τῆς τῶν ἀρχαίων μεγαλοφυΐας εἰς τὰς τῶν ζηλούντων ἐκείνους ψυχὰς ὡς ἀπὸ ἱερῶν στομιῶν ἀπόρροιαί τινες φέρονται, ὑφ' ὧν ἐπιπνεόμενοι καὶ οἱ μὴ λίαν φοιβαστικοὶ τῷ ἐτέρῳ συνενθουσιῶσι μεγέθει. [3] μόνος Ἡρόδοτος Ὀμηρικώτατος ἐγένετο; Σησίχορος ἔτι πρότερον ὃ τε Ἀρχίλοχος, πάντων δὲ τούτων μάλιστα ὁ Πλάτων ἀπὸ τοῦ Ὀμητικοῦ κείνου νάματος εἰς αὐτὸν μυρίας ὄσας παρατροπὰς ἀποχετευσάμενος. καὶ ἴσως ἡμῖν ἀποδείξεων ἔδει, εἰ μὴ τὰ ἐπ' εἶδους καὶ οἱ περὶ Ἀμμώνιον ἐκλέξαντες ἀνέγραψαν. [4] ἔστι δ' οὐ κλοπὴ τὸ πρᾶγμα, ἀλλ' ὡς ἀπὸ καλῶν εἰδῶν ἢ πλασμάτων ἢ δημιουργημάτων ἀποτύπωσις. καὶ οὐδ' ἂν ἐπακμάσαι μοι δοκεῖ τηλικαῦτά τινα τοῖς τῆς φιλοσοφίας δόγμασι, καὶ εἰς ποιητικὰς ὕλας πολλαχοῦ συνεμβῆναι καὶ φράσεις εἰ μὴ περὶ πρωτείων νῆ Δία παντὶ θυμῷ πρὸς Ὀμηρον, ὡς ἀνταγωνιστῆς νέος πρὸς ἤδη τεθναμασμένον, ἴσως μὲν φιλονεικότερον καὶ οἰνεὶ διαδορατιζόμενος, οὐκ ἀνωφελῶς δ' ὅμως διηριστεύετο: 'ἀγαθὴ γὰρ κατὰ τὸν Ἡσίοδον ἔρις ἢ δε βροτοῖσι.' καὶ τῷ ὄντι καλὸς οὗτος καὶ ἀξιονικότατος εὐκλείας ἀγών τε καὶ στέφανος, ἐν ᾧ καὶ τὸ ἠττᾶσθαι τῶν προγενεστέρων οὐκ ἄδοξον.

escritores são possuídos por um sopro alheio da mesma maneira que, segundo os relatos, a Pítia se enche de um poder sobrenatural quando se senta na trípode no lugar em que uma fenda na terra – dizem – exala um vapor divino e, nesse mesmo instante, começa a cantar os oráculos sob inspiração. Da mesma maneira, da natural grandeza dos antigos, tal como das aberturas sagradas, chega às almas dos que os imitam uma espécie de envio e até os que não são particularmente inclinados aos dons de Febo ficam inspirados por elas e se entusiasma com a grandeza dos outros. 3. Será que foi apenas Heródoto quem mais imitou Homero? Antes dele já Estesícoro e Arquíloco o haviam feito; e acima de todos está Platão que, da fonte de Homero, desviou para si inúmeros riachos. Seria necessário apresentar exemplos se Amónio não os tivesse já escrito e selecionado por tipos. 4. E não se trata de plágio, mas é como que extrair um molde dos belos caracteres das esculturas ou outras obras de arte. E parece-me que ele não teria chegado a um nível tão alto nas doutrinas filosóficas nem teria entrado tantas vezes em matérias e expressões poéticas se não disputasse com Homero o primeiro lugar com todas as suas forças, tal como um jovem perante um adversário já consagrado disputa a primazia com demasiado amor à vitória, porventura, e quase como se estivesse a terçar armas, mas ainda assim não inutilmente. Pois, como diz Hesíodo, “é boa esta contenda para os mortais”. E, na verdade, é belo e muito digno vencer esta competição e esta coroa de glória na qual mesmo o ser vencido pelos mais antigos não é uma desonra. (tradução de Várzeas, 2015)

Nesse trecho, percebemos a descrição da competição entre imitador e modelo, em que Platão não atingiria um nível de grandes belezas se não tivesse lutado, como um atleta jovem, contra Homero. A *aemulatio*, para Longino, consiste na inspiração pelos clássicos que provoca, naquele que escreve, a vontade de competir com seus predecessores, para atingir a excelência de uma composição literária. Fernandes (1986, p. 17) conclui que esse seria “o tipo de imitação que todos acabarão por defender, com matizes mais ou menos profundos, pelos séculos afora”.

O *Tratado da imitação (De imitatio)* de Dionísio de Halicarnasso (I AEC) também teoriza sobre a *imitatio/aemulatio*. Nele, Dionísio trata do poder de escolha e da capacidade nos discursos em que o imitator possui a liberdade de escolher (*uoluntas*), distanciando-se, dessa forma, do servilismo e exigindo uma ação pessoal de escolha dos melhores aspectos de

vários modelos, reunindo-os para a composição de um discurso. Dionísio, no livro sexto, para exemplificar sua teoria explica que se faz importante manusear as obras dos antigos para se conseguir orientações, não apenas para construir qualquer argumento, mas para superar as particularidades de outras obras, porque ao se manusear e refletir sobre uma variedade de obras, conseguirá obter argumentos convincentes. É na observação constante que se poderá escolher a própria imitação superando os discursos.

A partir da seleção de vários recursos literários, realiza-se uma arte única e perfeita ao juntá-las. Assim, entende-se por emulação “o esforço que leva o imitador a igualar, se não a ultrapassar, o próprio modelo” (FERNANDES, 1986, p. 51). Sobre isso diz Quintiliano ao apresentar semelhanças com a teoria defendida por Dionísio de Halicarnasso: “Só pela imitação não há crescimento” (*nihil autem crescit sola imitatione*; 10; 2). E para que isso ocorra, conforme Cícero em *De Oratore* (1; 218), faz-se necessário lançar-se em uma variedade de leituras e ouvir muito para ser um bom orador. E, para Horácio, em *Arte Poética* (v. 263-269) é importante percorrer constantemente os *exemplaria graeca*, não porque sejam gregos, mas porque são de qualidade (v. 263-269). As opiniões de Quintiliano, Horácio e Cícero nos oferecem posições relevantes sobre a teorização da imitação na antiguidade romana, uma vez que empreendem uma ideia de imitação que parte de algum texto, porém, sem servilismo ou indicação explícita de um autor predecessor específico. Cada poeta utiliza, sim, o que percebe como útil, não em apenas um único texto. Isso já nos mostra, mesmo que imprecisamente, que a criação do texto se constrói de outros textos que compõem o texto, e um leitor pode ou não identificar os múltiplos tecidos que compõem o novo texto.

Isto posto, e com o objetivo de tratar a intertextualidade como objeto de estudo, delineamos alguns comentários de estudiosos que se dedicam à intertextualidade. Iniciamos com Perrone-Moisés (1990, p. 94), dado que a intertextualidade derruba uma análise voltada para as descobertas das origens, não se concentrando no autor, ou escritor, mas no texto. O relevante para a teoria da intertextualidade não se circunscreve à dependência de determinado grau de influência, de emanação e relações de filiação entre os autores como um débito de um escritor com o precursor. O texto torna-se o principal objeto para a análise de relações entre textos, e o autor/escritor, principal fonte de análise até a primeira metade do século XIX, é relegado a segundo plano. Nesse sentido, no lugar do par autor/escritor, ocorre a despersonalização do processo criador, tal como é postulado por Bakhtin em seu livro *Estética da criação verbal* (1997, p. 409) porque não há um ouvinte ideal, como o reflexo do autor:

mesmo que se situe no mesmo espaço-tempo que o próprio autor, mais exatamente, ele está, a exemplo do autor, fora do tempo e do espaço; por isso, ele não pode ser o outro para o autor. Entre o autor e tal ouvinte, não se estabelece nenhuma interação, nenhuma relação ativa, dramática, pois já não são vozes, mas noções abstratas intra- e inter-iguais. É quando ocorrem abstrações tautológicas, matematizadas ou mecanizadas. Quando ocorre a despersonalização do processo criador (BAKHTIN, 1997, p. 409).

A partir da segunda metade do século XX, a teoria da intertextualidade contribuiu “como um instrumento eficaz para injetar sangue novo no estudo dos conceitos de ‘fonte’ e de ‘influência’” (NITRINI, 1997, p. 158). O conceito de influência se serviu da ideia de modelo para a escrita de um texto, ao passo que o de intertextualidade enfraqueceu tal forma de análise textual, pois se inseriu na concepção de literatura, corrobora Perrone-Moises (1990, p. 94) como “um vasto sistema de trocas, onde a questão da propriedade e da originalidade se relativiza e a questão da verdade se torna impertinente”. Ainda Nitrini (1997, p. 167), a autora faz uma diferenciação entre influência e intertextualidade, porque para esta última, ocorre a morte do sujeito:

Tanto a influência quanto a intertextualidade defrontam-se com problemas ligados à criação literária. A primeira canaliza sua atenção para os sujeitos criadores, situando-se num espaço teórico, no qual o homem ainda se mantém e garante, por meio de sua produção literária e de seu contato com a de outros, a continuidade da literatura. Ao focalizar sua atenção para os textos, os objetos criados, a teoria da intertextualidade situa-se, em termos teóricos, num polo oposto, inserindo-se no contexto da visão desconstrutivista, marcada, entre outras ideias, pela morte do sujeito. Como decorrência de seus pressupostos teóricos, o conceito de influência permite que se instrumentalize a ideia de modelo, ao passo que o de intertextualidade a derruba, pois está inserido na concepção de literatura como um sistema de trocas no processo criador.

Quanto à estudiosa Julia Kristeva, a autora se opõe a qualquer interpretação redutora sobre o conceito do texto, ao relatar que:

O termo intertextualidade designa esta transposição de um ou vários sistemas de signos num outro, mas já que este termo foi frequentemente entendido no sentido banal de ‘crítica das fontes’ de um texto, preferimos o de ‘transposição’ que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significante a um outro exige uma nova articulação da temática existencial, da posição enunciativa e denotativa (2005 [1974], p. 60).

O termo intertextualidade foi cunhado por Kristeva, em seu artigo *Critique* (1967) em Bakhtine, *Le mot, Le dialogue et le roman*, a autora explica que palavras podem ler outras e para chegar à elaboração do conceito dessa teoria, Kristeva apoiou-se nos estudos de Bakhtin

apresentados em *La poétique de Dostoïévski* publicado em 1970, em Paris. Mas sua proposta de se estudar teoricamente, de estabelecer o texto como uma ciência de estudo, foi em sua obra *Semanálise*, publicada em 1974. Além de *Séméiotikè* (KRISTEVA, 1969, p. 84), em que ela cita a célebre frase: “Todo o texto é construído como um mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de outro texto”⁷.

Antes, porém, de expor as conceituações observadas por Kristeva, cabe realizar um breve comentário sobre o estudo de Bakhtin, visto que a intertextualidade derivou de suas proposições. Bakhtin foi um dos primeiros formalistas russos que substituiu “a segmentação estática dos textos”, esclarece Nitrini (1997, p. 158), por uma estrutura literária que se elabora a partir de uma relação com outra. Ele propõe o estudo da polifonia dos enunciados empregados na obra de Dostoïévski e introduz em *La Poétique de Dostoïévski* a possibilidade dialógica entre obras e autores, um diálogo entre vozes.

Isso se tornou possível devido ao conceito de diálogo que o autor defende. Bakhtin substitui o conceito de monologismo, noção centralizadora, reguladora e imutável da palavra, pelo conceito de dialogismo, o qual aceita o movimento das palavras, “os entrecruzamentos do sujeito enunciadador com a palavra poética” (NITRINI, 1997, p. 159).

Para Bakhtin, a análise do texto literário deve considerar a palavra como literária, posto que a palavra, como unidade mínima, não é fixa, e se constitui em um cruzamento de palavras, o que se entende como “um diálogo entre diversas escrituras: a do escritor, do destinatário (ou do personagem), do contexto atual ou anterior” (NITRINI, 1997, p. 159). A teoria da intertextualidade, portanto, abrange o texto de maneira totalizante, considerando sua vinculação com o sujeito que escreve, o sujeito que lê, o contexto em que se escreve e o contexto em que se lê, numa perspectiva semiótica. Como nota Nitrini (1997, p. 159), “estudar o estatuto da palavra significa estudar as suas articulações como complexo sêmico, com as outras palavras da frase, e encontrar as mesmas relações no nível das articulações de sequências maiores”.

A escritura, leitura de um corpus literário anterior para Bakhtin, seria a manifestação do texto que parte da absorção de um ou múltiplos textos e produz não uma cópia, mas uma reescrita destes em um outro. A voz do autor se torna obscura, já que Bakhtin propõe a possibilidade dialógica entre obras e autores, entre as vozes do enunciado. No âmbito dessa conceituação, como nota Nitrini, (1997, p. 159), “começa a se desvanecer a noção de ‘pessoa-

⁷ “Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte”

sujeito da escritura’ e a impor-se a de ‘ambivalência da escritura’”. Um enunciado do autor exprime a denotação porque o destinatário ou personagem já não se situam no mesmo contexto que o do discurso do autor. Dessa forma, o sujeito da escritura, da leitura se serve da palavra de outrem e insere um sentido novo de modo não intencional, sem ter consciência disso. O enunciado adquire significações, torna-se ambivalente pelo fato de o sujeito explorar a palavra de outrem. Disso decorre que o dialogismo de Bakhtin concebe a escritura como subjetividade e comunicabilidade ou, como conceitua Kristeva, intertextualidade.

Nitrini nos relata que (1997, p. 161):

no universo discursivo do livro, o destinatário está incluído, apenas, como propriamente discurso. Funde-se, portanto, com aquele outro discurso (livro) em relação ao qual o escritor escreve seu próprio texto, de modo que o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto) (...) a unidade mínima da linguagem poética é pelo menos dupla, não no sentido da díade significante/significado, mas no sentido de uma e outra e faz pensar no funcionamento da linguagem poética como um modelo tabular, em que cada unidade (sempre dupla) atua como um vértice multideterminado.

Bakhtin designa estes dois eixos como diálogo e ambivalência. O diálogo designa a “linguagem assumida como exercício pelo indivíduo” (1981, p. 54). Para que as relações dialógicas ocorram, elas devem tornar-se discurso e obter um autor do enunciado. Cada sujeito assume a sua linguagem de acordo com o contexto no qual está inserido e, é no diálogo que se pode perceber a linguagem que cada ser assume. Para fundamentar nossa conjectura, citamos Bakhtin (1997, p. 405):

Compreender é cotejar com outros textos e pensar num contexto novo (no meu contexto, no contexto contemporâneo, no contexto futuro). Contextos presumidos do futuro: a sensação de que estou dando um novo passo (de que me movimente). Etapas da progressão dialógica da compreensão; o ponto de partida — o texto dado, para trás — os contextos passados, para frente — a presunção (e o início) do contexto futuro (...) O contexto está sempre vinculado à pessoa (diálogo infinito em que não há nem a primeira nem a última palavra). Sempre se modificam (renovando-se) no desenrolar do diálogo subsequente, futuro. Em cada um dos pontos do diálogo que se desenrola, existe uma multiplicidade inumerável, ilimitada de sentidos esquecidos, porém, num determinado ponto, no desenrolar do diálogo, ao sabor de sua evolução, eles serão rememorados e renascerão numa forma renovada (num contexto novo). Não há nada morto de maneira absoluta. (BAKHTIN, 1997, p. 141).

Os estudos de Bakhtin foram relevantes para Kristeva elaborar o conceito de intertextualidade. A partir da duplicidade da palavra apresentada por Bakhtin, Kristeva desenvolve a teoria do texto no sentido de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se o da intertextualidade e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como dupla” (KRISTEVA, 2005 [1969], p. 146). Entendemos que a autora Kristeva, dentre outras formas, defende a intertextualidade, por exemplo, no discurso que pode se materializar e se construir de um texto, devido aos empréstimos de elementos de outros textos. Jaynthon Lins Brandão (2019, p. 67), em *Ao Kurnugu, terra sem retorno: Descida de Ishtar ao mundo dos mortos*, comenta que Bakhtin fala sobre “relações entre textos”, mas é Kristeva, em sua tradução francesa do teórico russo, que cunha a palavra “intertextualidade”.

No entanto, o conceito de Kristeva é uma observação de algo essencial a “todo” texto. Quando Kristeva considera todo texto, a noção de texto torna-se ampla, desenvolvendo o texto como sinônimo de “‘sistema de signos’, quer se trate de obras literárias, de linguagens orais, de sistemas simbólicos, sociais ou inconscientes” (NITRINI, 1997, p. 55). A generalização efetuada por Kristeva fomenta a busca por estudos pormenorizados sobre a presença de um texto em outro, em termos de materialidade intertextual.

Já que o ponto central da análise intertextual de uma obra literária consiste em verificar modos de absorver o material do qual se apropriou, a pergunta que se coloca é: como se faz determinada apropriação, mais do que identificá-la? Entre esses estudiosos, selecionamos Barchiese (1997), Pasquali (1942) e Fowler (2000). Esses autores são referências do conceito de intertextualidade na antiguidade, especificamente. Portanto, apresentam formas de composição do texto mais detalhadas.

Como nossos objetos de análise remetem à antiguidade, em particular, dois textos trágicos (um grego e o outro romano), iniciaremos com os comentários de Giorgio Pasquali, porque acreditamos que ele deu o ponto de partida importante sobre os estudos da intertextualidade na antiguidade. Comentamos que, na antiguidade, essa intertextualidade se manifestava com o termo *imitatio* acompanhado da *aemulatio*. E, Pasquali, a partir dessa arte imitativa (*imitatio*), cunha a expressão “arte alusiva” em seu artigo de mesmo nome, onde acrescenta, para análise, o papel do leitor no processo de composição. Segundo o autor, para produção de sentido cabe ao leitor recordar a qual texto a alusão se refere (PASQUALI, 1942, p. 275). Isso significa que o estudo de Pasquali vai além de detectar simplesmente fragmentos de um texto em outro, mas de perceber que tais passagens podem apresentar significações diversas já que se encontram em contextos diferentes. Como nota Vasconcellos (1999, p. 2),

Giorgio Pasquali concentrou-se “na criação de sentidos que o diálogo com o(s) texto(s) evocado(s) provoca. Vasconcellos (1999, p. 2) nos conduz à reflexão de que “estamos mais aptos a afirmar a intensidade e a relevância desse jogo alusivo que enriquece a leitura linear, não consciente dos textos evocados”. As observações de Vasconcellos nos indicam que Pasquali destaca a impossibilidade sobre o estudo da psicologia individual de um autor, já que o contexto do escritor difere do leitor. Em vez disso, ocorre, sim, a produção de novas significações. Vasconcellos (1999, p. 251) aponta que “o que Pasquali chamava de ‘arte alusiva’, pode ser compreendido como uma espécie de técnica compositiva de evocação mais ou menos explícita de outros textos de maneira a criar significados a serem interpretados pelo leitor. Essa arte alusiva é sutil e complexa”.

As observações de Pasquali sobre a alusão direcionaram os estudos para os efeitos de sentidos gerados no texto. Isso contribuiu para ultrapassar a limitação dos estudos baseados, somente, nas fontes. No entanto, a ênfase de Pasquali no papel do leitor para recordar a qual texto a alusão se refere no processo de composição aponta para um tema bastante discutido: a intenção do autor.

Os estudos de Pasquali foram fontes de interesse para Conte e Barchiesi. Em seu artigo intitulado “*Otto punti su una mappa dei naufragi*” (1997), Barchiesi propõe um esboço com oito possíveis pontos sobre os estudos intertextuais. Prata (2017, p. 135) nos explica que nesse artigo de Barchiese, o estudioso apresenta oito teses que sejam entendidas e, não só isso, que sejam pontos de debates a fim de se chegar a conclusões equilibradas. Nas palavras do autor, trata-se de:

Nas minhas anotações de viagem para o congresso, foram sintetizadas oito teses que eu gostaria de apresentar como momentos de consenso provisório entre estudiosos de diferentes lugares e com experiências distintas e em busca de resultados que, muitas vezes, não são totalmente compatíveis⁸ (BARCHIESI, 1997, p. 210).

Em uma de suas teses, Barchiesi traz a discussão sobre o autor, especificamente direcionada para a questão da intencionalidade. A alusão parece, muitas vezes, nos dizer que o autor-imitador agiu intencionalmente ao copiar passagens de um texto predecessor. Barchiesi, no entanto, afirma que negar a intencionalidade do autor não significa excluí-lo do texto, visto

⁸ “Nei miei appunti di viaggio congressuale si sono depositate otto sintetiche tesi, che vorrei presentare perché spero possano essere accolte come momenti di provvisorio consenso fra studiosi provenienti da esperienze diverse e in cammino verso risultati solo parzialmente concordi” (tradução de Bianca Fanelli Morganti e revista por Alexandre Piccolo, Ana Cláudia Romano Ribeiro, Carol Martins da Rocha, Liebert Muniz, Mariana Pini Fernandes, Patrícia Prata e Paulo Sérgio de Vasconcellos; no prelo, Editora da Unicamp”.

que é um dos componentes do texto. “Negar intencionalidade não significa excluir esse olhar em direção à produção do texto”⁹ (BARCHIESI, 1997, p. 211). Ao mesmo tempo, “sabemos que um texto é algo muito mais complexo do que uma simples releitura proposta intencionalmente” (PRATA, 2017, p. 137). Compreendemos que um autor não consegue imitar, ou mesmo, possuir as múltiplas possibilidades interpretativas e alusivas proporcionadas por seu texto e, “ao intérprete cabe ler sua estrutura intertextual (...), não as intenções do autor” (PRATA, 2017, p. 137). Como nota, novamente, Prata (2017, p. 136),

o autor não determina a alusão que algum texto faça a outro nem seu significado, pois ele não é o criador da teia alusiva, mas sim uma estratégia de leitura, um subterfúgio que ajuda os estudiosos a se localizarem no tempo ou mesmo propor uma unidade significativa para uma dada obra (...) Então, ele é um componente do texto, estabelecido e criado em seu sistema.

Para Barchiesi, não há uma obrigação sobre qual leitura realizar primeiro, a do texto alusivo para o modelo ou vice-versa: são apenas estratégias de leitura. Prata (2017, p. 136) comenta a reprovação feita por Barchiesi aos críticos que admitem que “somente o texto alusivo é afetado pela relação que estabelece com seu modelo e, por isso, é ele quem deve ser interpretado”. O estudioso considera que ambos os textos, tanto o modelo como o texto alusivo, devem ser interpretados, e essas interpretações estão sempre em aberto e se influenciam mutuamente, pois não somente o sentido do texto alusivo está aberto a interpretações, mas o modelo também. Como explica Barchiesi (1997, p. 211), “o novo texto relê o seu modelo; o modelo, por sua vez, influencia a leitura do novo texto”¹⁰.

Dessa forma, Barchiesi (1997, p. 278) considera a figura do autor e acrescenta que negar sua presença no texto não é tarefa fácil: “toda alusão, quando detectada, implica uma análise da produção do texto e da figura do autor”¹¹ no sentido de que não é possível excluir o olhar para a produção do texto.

O texto absorve e assimila outros textos transformando-os porque uma leitura se realiza com certa vinculação à(s) outra(s). E assim, essas leituras podem convergir ou divergir. Nessa perspectiva, o leitor traz em seu repertório, também, uma pluralidade de textos. A intertextualidade, assim, não promove efeitos de eco, mas de sentido, produtos de uma variedade de textos que ocorre constantemente, com as leituras feitas. Quanto mais um determinado texto for lido, mais interpretações serão realizadas, podendo convergir ou não

⁹ “Negare l'intenzionalità non significa escludere questo sguardo verso la produzione del testo”.

¹⁰ “Il nuovo testo rilegge il suo modello. Il modello a sua volta influenza la lettura del nuovo testo” (tradução nossa).

¹¹ “ogni allusione, quando rilevata, implica uno sguardo alla produzione del testo e la figura dell'autore”.

com as realizadas inicialmente. “É impossível ler um texto sem o crivo de nossas leituras e de nosso conhecimento do mundo em geral” (VASCONCELLOS, 2007, p.245). Mediante às palavras de Vasconcellos, o interesse recai no leitor e no texto, mas não no autor, pois quem estabelece as relações interpretativas no/do texto, é o leitor. Conte e Barchiesi (2010, p. 94-95), explicitam que ao desconsiderar o texto, ocorrerá apenas uma decodificação, mas quando é dada importância ao texto, obter-se-á múltiplas interpretações ou mesmo rastros, – uma multiplicidade de textos.

Fowler (2000) comenta sobre a preocupação que se tem com os paralelos entre os textos. Isso ocorre devido à falta de clareza nos estudos tradicionais sobre o que se quer fazer com essas comparações, já “que esses paralelos afetam a interpretação do texto” (FOWLER, 2000, p. 116). Prata (2017, p. 131) explica que para Fowler

somente com o estruturalismo e seu insight de que o significado é produzido no sistema do texto, e não de forma isolada, é que o foco mudou para o mecanismo de construção do significado do texto (o qual não é estabelecido pela intenção do autor, mas sim pelo/no sistema textual).

Esses textos já lidos servem como um pano de fundo para influenciar a nova leitura conduzindo-nos não às mesmas interpretações da bagagem de leitura que possuímos, mas para variadas, infinitas interpretações. Entretanto, com essa bagagem que se possui, não é impossível encontrarmos paralelos entre textos sem intenção ou intencionalmente. Acreditamos que seja por isso que Fowler (2000, p. 117) aponta que a leitura envolve duas etapas: uma reconstrução do que lhe dá sentido e a produção desse sentido quando se relaciona textos de partida com textos de chegada. Segundo Prata (2017, p. 132), o autor se propõe à alteração dos termos de alusão, imitação, para intertextualidade. Isso provocou mudanças nos pontos de vista dos estudos sobre a observação e análise do diálogo que se estabelece entre textos.

Outro comentário de Fowler diz respeito à figura do autor. A intertextualidade não desconsidera o autor, mas desconsidera o propósito de uma análise que deseja estabelecer a intenção do sujeito-autor, sendo impossível de se conquistar tal objetivo porque as respostas estão no e pelo sistema textual. Dessa forma, o autor deve ser considerado no âmbito da teoria intertextual, a diferença é que ele é reavaliado no sistema textual já não como foco principal no sistema do texto.

Fowler não reforça na teia alusiva do texto a intenção do autor, pois, se a intertextualidade é parte essencial do mecanismo da linguagem, ela não pode ser construída

pela intenção de alguém em particular, e, além disso, a compreensão dos ditos paralelos, os quais, mais a frente, Fowler identifica como “rastros”, ocorre no momento da leitura e por uma competência própria do leitor. Dessa forma, a intertextualidade, entendida como uma característica essencial do sistema literário, parte do leitor do texto, não do autor. Isso porque serão as leituras que o leitor possui que levarão a visualizar e determinar as relações entre textos. Tais relações, por sua vez, são multifacetadas, dadas a quantidade de textos que fazem parte do sistema literário em que um dado texto alusivo está inserido. Assim, a intertextualidade pode ser considerada como um processo múltiplo, já que cada texto possui, como pano de fundo, muitos outros textos que constituem o sistema literário, sendo, portanto, uma atividade diversificada.

Considerar a intertextualidade como caráter múltiplo pressupõe que ler um texto é (re)significá-lo a partir de muitos outros que o compõem e possibilitar variadas possibilidades de leitura em um texto. Assim, as semelhanças entre textos serão realizadas pelos leitores, conforme a bagagem de leitura que cada um obtiver. Com isso, tanto o texto de partida como o de chegada, já não possuem uma hierarquia para se perceber as diversas leituras que podem colidir. Desse modo, sobre Fowler, Prata (2017, p. 151) esclarece que:

a leitura intertextual pode reverter o direcionamento das referências intertextuais, alternando-se em todos os direcionamentos possíveis: do modelo para o texto ou mesmo do texto para o modelo (...) Ao considerar que uma referência textual pode ser analisada também como influenciando, modificando o modelo, o que pressupõe uma leitura (crono)logicamente inversa, do presente para o passado, a leitura intertextual se caracteriza por ser atemporal, pois transcende tal limite, e simultânea, por levarmos em conta que ambos os textos são passíveis de interpretação e se interpretam alternadamente.

Para Fowler (2000), tanto o texto de partida como o de chegada deixam rastros, termo que Fowler utiliza para explicar interpretações de um dado texto que pode conduzir o leitor a recordá-lo em um outro texto. Como nota Prata (2017, p. 151), a crítica de Fowler está na falta de direcionamento da leitura que “pode ser justificada pelo fato de que sempre partimos do que conhecemos de nosso contexto histórico-cultural quando analisamos qualquer fato, seja ele literário ou não”.

Na mesma direção de Fowler segue Barchiesi, visto que “o sentido do texto de partida é tão instável quanto o do texto de chegada, ainda mais quando se centra o foco na recepção do leitor” (PRATA, 2017, p. 141).

Cada leitor valorará ou não um dado texto ou fará uma leitura e/ou não outra de acordo com o seu conhecimento literário. Assim, as interpretações possíveis para os textos que se encontram numa relação intertextual estão sempre em aberto e serão tantas quantas o leitor for capaz de traçá-las (PRATA, 2017, p. 143) (...) Dado um texto que se refere a outro texto, não há nenhuma autoridade crítica que possa estabelecer a priori: (a) quanto do texto aludido está presente no texto que a ele alude, e quanto, ao contrário, deve ser deixado de lado; (b) se o sentido que prevalece deve ser o de similaridade ou de diferença; (c) se se deveria ver intertextualidade como um processo ou como um resultado, como uma operação sempre em progresso ou como um produto final (PRATA, 2017, p. 149).

As discussões de Fowler e Barchiesi sobre a intenção do autor e sobre o objetivo de se encontrar paralelos entre textos, “rastros” como denomina Fowler, a imitação do texto de um autor, a falta de elucidação sobre o objetivo de se alcançar paralelos entre os textos, o equívoco de se considerar a opinião de um sujeito voluntarioso e consciente, expressam como a intenção do autor são cruciais para o estudo da intertextualidade. Não só Fowler e Barchiesi, mas Pasquali, Prata e Vasconcellos nos fornecem parâmetros para se construir a significação do texto e aprofundar o estudo da intertextualidade, principalmente nos estudos da antiguidade clássica. Isto posto, vale sublinhar que, nesta perspectiva da teoria intertextual, tanto o autor como o leitor nascem com o próprio texto, ao qual dão sentido e significação.

3 EURÍPIDES

3.1 EURÍPIDES: CONTEXTO

Eurípides nasceu aproximadamente em 480 AEC¹², nos anos de triunfo da batalha de Termópilas¹³, em Salamina. Fez parte de uma época em que Atenas desfrutou de um período de conquistas, com a expansão da cidade e o fomento político-econômico, afetando outras cidades helênicas (OLIVEIRA, 2006, p. 169). Conforme Jaeger (1994 [1936], p. 387-388), as vitórias de Maratona e Salamina impulsionavam realizações maiores na expansão do seu poderio e do seu comércio.

Como se sabe, na Grécia do período arcaico (IX-VI AEC), a base da economia estava na agricultura e na criação de animais. Terras e rebanhos pertenciam a grandes proprietários que se tornaram os dirigentes das cidades e diziam ser “chefes dos clãs que descendiam dos heróis lendários” (FUNARI, 2001, p. 17). Os aristocratas formavam um conselho soberano e administravam a região de Atenas pautados em um regime aristocrático ou oligárquico (FUNARI, 2001, p. 17). No período clássico (V-IV AEC), por sua vez, a democracia surgia gradualmente. Os cidadãos¹⁴ passaram a ter o direito de participar da assembleia do povo (Eclésia), que tomava as decisões relativas aos assuntos políticos em praça pública (FUNARI, 2001, p. 24). Nas reuniões da assembleia, tratavam-se das questões de suprimento de alimentos e da defesa do país. Informavam por escrito os assuntos a serem tratados, a agenda de cada dia e o local da reunião para que o povo pudesse ter conhecimento (Ps. Xen. *Const. Ath.* 43.3-4). Dias (2012, p. 53) descreve que “no lugar do palácio real, coração da cidade arcaica e micênica, tem-se a Ágora, novo eixo do espaço urbano consolidado: lugar privilegiado do exercício do lógos, palavra racional, dialogada. No lugar da palavra de autoridade, a autoridade da palavra se consolida”.

De acordo com Kerferd (1981, p. 8-9), as atividades intelectual e artística foram intensas no período do século V AEC. Promoveram a reformulação de crenças e valores de gerações anteriores. Segundo Vernant (2002, p. 355):

a cidade vivia com uma imagem do homem oriunda da tradição heroica e viu surgir um homem diferente, o homem político, o homem do direito grego, aquele cuja responsabilidade é discutida em tribunais em termos que nada mais têm a ver com a epopeia. A imagem do homem heróico, em

¹² GREGORY, 2005, p. 252.

¹³ Cenário de resistência de Leônidas, época da invasão persa de 480 AEC (HARVEY, 1998, p. 484).

¹⁴ Somente homens nascidos de atenienses maiores de 18 anos (FUNARI, 2011, p. 24).

contato direto com os deuses, agido por eles, subsiste ao lado de outro homem que, quando matou sua mulher, não pôde invocar as maldições ancestrais e que é interrogado sobre o porquê e o como de seu ato (...). A tragédia surge nesse momento e retrata a contradição, o homem problemático, logo o homem está no centro, especialmente em Eurípides.

Oliveira (2006, p. 169) destaca que a arte, a poesia e o pensamento filosófico refletem esse período conturbado, em que os costumes antigos, a maneira tradicional de vida e o modo de pensamento correspondente são postos à prova. Vernant; Vidal Naquet (2005, p. 2) esclarecem que “a lenda, fixada na tradição heróica cantada pelos poetas, constitui para os gregos do século V uma das dimensões do seu passado – passado longínquo e acabado, que contrasta com a ordem da cidade, mas que, apesar disso, continua vivo onde o culto dos heróis, ignorado por Homero e Hesíodo, ocupa um lugar privilegiado”¹⁵.

Ao contrário do período arcaico, o homem com sua capacidade discursiva (*lógos*) insere-se, progressivamente, nos debates intelectuais e filosóficos, não apenas em sentido individual, mas também, social e coletivo. O cidadão compreende-se como alguém que decide por si mesmo o caminho a seguir, mesmo diante da fatalidade inexplicável dos desígnios dos deuses. Estes elementos tornaram-se possíveis devido ao espaço urbano que passou a ser privilegiado, assim como a ação e participação do indivíduo nas decisões coletivas (DIAS, 2012, p. 57-58).

Tanto a filosofia como o teatro surgem e se consolidam dentro de um contexto de dois lados do mesmo processo. Para Jaa Torrano (2010, p. 2), “as artes enfrentam uma incompatibilidade: o liberalismo e individualismo da democracia e a severidade e regularidade do estilo clássico”. Isso suscita questões e inter-relações entre tragédia e filosofia, pois artistas e filósofos dos séculos V e IV AEC estão ligados ao modo de pensar aristocrático, com a exceção de Eurípides e dos sofistas (TORRANO, 2010, p. 2).

O fenômeno cultural da tragédia grega apresenta a sociedade que a engendrou: de um lado o mito e, de outro, o discurso racional que, a partir do século VI AEC, “fortaleceram um ao outro continuamente” (JARESKI, 2007, p. 228). Contudo, o tempo de Eurípides é mais de sobreposição dos dois termos da relação, mito e *lógos*, do que propriamente de substituição de um pelo outro: “este é o paradoxo fundamental em jogo” (JARESKI, 2007, p. 233).

Na tríade clássica dos poetas trágicos tem-se Ésquilo, Sófocles e Eurípides. As tragédias eurípidianas estão entrecortadas em grande parte pelos ideais da arte retórica dos

¹⁵ Os gregos, durante muitos séculos, dedicavam-se à poesia em forma de cânticos, com interesse em temas míticos. Por serem cantadas, podiam ser memorizadas mais facilmente e eram transmitidas por muitas gerações (FUNARI, 2001, p. 14).

sofistas. O movimento sofisticado, na metade do século V AEC, valoriza o debate apoiado sobre assuntos relevantes para a *pólis*. Por este motivo, Lesky (1996 [1938], p. 190) caracteriza esse movimento a partir da tese de Protágoras do homem como medida. O homem se insere como o centro do debate e dos conflitos. Essa posição do homem perante o mundo tem sua recepção nas peças de Eurípides, como nos informa Lesky (1996 [1938], p. 190): “Assim como a obra de Eurípides tem suas raízes no âmbito da sofística, é também ela marcada por profundas contradições”. Assim, em *Heracles*, os deuses permanecem na peça, mas o trágico desenvolve-se no homem. Situações se concluem de forma oposta à esperada pelos personagens. O herói recupera a família das mãos de seu inimigo Lico, mas, depois, aniquila-a. Hércules retorna do Hades, mas seu regresso se faz necessário para purificar a mácula causada pela morte da família. A loucura do herói apresenta, pelo menos, duas motivações: o excesso, ὕβρις (*hybris*), e a honra, τιμή (*timé*) de Hera.

Segundo Lesky (1996 [1938], p. 191), há relatos de uma relação entre Eurípides e alguns sofistas, como Protágoras e Pródico, além do filósofo Anaxágoras e Arquelaus. Diógenes Laércio (9.54), por exemplo, diz que Protágoras fez uma sessão de leitura de sua obra perdida, *Os deuses*, na casa de Eurípides. A partir destas informações, podemos conjecturar a proximidade de temas e de questões nas obras do tragediógrafo e nos textos e fragmentos dos sofistas.

Assim, segundo Torrano (2010, p. 5), são elementos presentes nos dramas euripídicos: “a filosofia, a retórica sofista, o naturalismo psicológico das personagens, a loucura ambígua (boa e má), o questionamento dos deuses, o realismo burguês – com a predileção por personagens menos elevados¹⁶ (mais reais)”. Esses conteúdos motivaram e reelaboraram o mito e as formas tradicionais da tragédia.

Do final do século VI ao século V, a tragédia se desenvolve em paralelo à democracia ateniense, que garantia aos que fossem considerados cidadãos o direito a voto e à palavra na assembleia. Segundo Dias (2012, p. 55), “a palavra, antes do poeta, agora do sofista e do orador brilhante será, também, do tragediógrafo, posta assim em cena no anfiteatro grego”. As obras de Eurípides, portanto, “coincidiram com essa atmosfera” (JAEGER, 1995 [1936], p. 387).

As tragédias do século V AEC transformam-se junto à época na qual estão inseridas e manifestam as mudanças político-sociais. Isso porque as Dionísias, festival em honra de Dioniso, significativo em termos de teatro, “tornou-se importante em razão das políticas

¹⁶ O comentário de Torrano tem como base a teoria de Aristóteles, na obra *Poética*, sobre o tipo de personagem que a tragédia representa.

culturais de Pisístrato e era aberto a toda comunidade helênica, funcionando também como propaganda da riqueza, do poder e do espírito público de Atenas” (MARTINS, 2013, p. 98). Sobre o que Martins (2013) relata, pseudo-Xenofonte (*Const. Ath.* 3.4) fornece alguns indícios quando diz que “é preciso arbitrar as disputas decorrentes dos processos por falta de manutenção de navios, ou por construção em terreno público. Além disso, todos os anos se julgam os processos que envolvem os coregos nas Dionísias, Targélias, Panateneias, Prometeias e Hefesteias”¹⁷.

Dúvidas existem sobre a origem da tragédia, mas é bastante seguro afirmar que esse gênero apresenta alguma relação de ordem religiosa, derivada do culto a Dioniso. De acordo com Romilly (1997, p. 14), “a própria representação inseria-se, num contexto eminentemente religioso, sendo acompanhada de procissões e sacrifícios” e o espaço em que a performance acontecia era chamado de “teatro a Dioniso”. As incertezas sobre o nascimento desse gênero teatral são mencionadas por Aristóteles (*Poet.* 1449a), segundo o qual a tragédia originou-se do improviso, de formas líricas como o ditirambo (canto coral em louvor a Dioniso). Com essas informações, há uma relação da tragédia com os festivais em honra a Dioniso.

Os cultos em honra a Dioniso foram ganhando uma nova forma devido às mudanças que se processavam na cidade, como a organização do espaço público e o papel do indivíduo. A tragédia “evoluiu pouco a pouco ao mesmo tempo em que se desenvolvia tudo o que lhe era inerente. Após sofrer muitas alterações, a tragédia estabilizou quando atingiu a sua natureza própria”¹⁸ (Arist. *Poet.* 1449a). Esse gênero se reformulou progressivamente em Atenas, incorporando, por exemplo, diálogos entre os atores e maior apelo cênico, em virtude de o coro perder o lugar de destaque e, conseqüentemente, a ênfase passar a incidir na ação individual (DIAS, 2012, p. 55). Isso pode ser fundamentado em Aristóteles (*Poet.* 1449a) quando diz que Ésquilo diminuiu a função do coro e elevou o número de atores para dois, dando ao diálogo o papel principal. Além disso, a atenção gira em torno do herói porque, segundo os relatos de Aristóteles (*Poet.* 1449a):

<p>ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας [25] καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσης, ἡδυσμένω λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας, δι’ ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων</p>	<p>A tragédia é, então, imitação de uma ação nobre, completa e dotada de uma dimensão, em linguagem marcada – usando cada parte da obra um tipo distinto de ingrediente que se realiza por atuação e não por narrativa, e efetua, por meio da</p>
--	---

¹⁷ δεῖ δὲ καὶ τάδε διαδικάζειν, εἴ τις τὴν ναῦν μὴ ἐπισκευάζει ἢ κατοικοδομεῖ τι δημόσιον: πρὸς δὲ τούτοις χορηγοῖς διαδικάσαι εἰς Διονύσια καὶ Θαργήλια καὶ Παναθήναια καὶ Προμήθια καὶ Ἡφαίστια ὅσα ἔτη; tradução de Martins, 2013.

¹⁸ κατὰ μικρὸν ἠῤῥήθη προαγόντων ὅσον ἐγίνετο φανερὸν αὐτῆς; καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν; tradução de Valente, 2008.

κάθαρσιν. λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἄρμονίαν [καὶ μέλος], τὸ δὲ χωρὶς τοῖς [30] εἶδεσι τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους.

compaixão e do terror, a purificação de tais emoções. Por linguagem quero dizer aquela que possui ritmo, harmonia e canto, e por uso distinto de cada tipo, o fato de algumas partes serem executadas apenas com versos, outras, ao contrário, com canto.

(tradução de Valente, 2008)¹⁹

Ocorrem, portanto, mudanças nos elementos da cena trágica, como notam Vernant; Vidal Naquet (2005, p. 2), em que o coro apresenta um papel coletivo e anônimo que consiste em exprimir seus temores, suas esperanças e julgamentos, como também os sentimentos dos expectadores que compõem a comunidade cívica; o herói, por sua vez, torna-se uma personagem mais individualizada cuja ação forma o centro do drama.

Para Aristóteles, a tragédia deve possuir uma organização complexa e imitar fatos que provoquem terror e compaixão. No entanto, não deve retratar homens íntegros que passam da boa para a má fortuna nem homens perversos que passam tanto da má para a boa fortuna como da boa para a má fortuna, pois não despertaria compaixão ou terror. Deve simbolizar a meia distância entre esses dois extremos (justiça, virtude x vício, perversidade), nesse caso, o erro. As mais belas tragédias resultam disso, diz Aristóteles (1453a):

ἡ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγωδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστι. διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἀμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο [25] δρᾷ ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ αἱ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν. τοῦτο γὰρ ἐστὶν ὡσπερ εἴρηται ὀρθόν: σημεῖον δὲ μέγιστον: ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἰ τοιαῦται φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσιν, καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγί [30] κώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται²⁰

Do ponto de vista da arte poética, esta é, por conseguinte, a estrutura da tragédia mais perfeita. Portanto, estão igualmente errados aqueles que censuram Eurípides por fazer isto nas suas tragédias, muitas das quais terminam na infelicidade. Isto é, como se disse, correcto. A melhor prova disso é que, nos concursos dramáticos, as tragédias deste género, se forem bem feitas, revelam-se as mais trágicas e Eurípides, se é certo que não estrutura bem outros aspectos, mostra ser, no entanto, o mais trágico dos poetas.

Sobre quem seriam esses que censuram Eurípides, não encontramos em *A Poética* de Aristóteles, mas, na nota de rodapé 72 da tradução da *Poética* de Aristóteles de Ana Maria Valente (2008), ela comenta que Aristófanes de Bizâncio afirma que os dramas de Eurípides são dos piores quanto aos caracteres; com exceção de *Pilades*, todos os outros são inferiores.

¹⁹ Para as traduções do texto grego *A Poética* de Aristóteles, será utilizada a tradução de e Ana Maria Valente, 2008, exceto observações contrárias.

²⁰ Para o texto grego *A Poética* de Aristóteles, será adotada a edição de R. Kassel, 1966. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0055>

Oliveira (2006, p. 171) esclarece que as composições de Eurípides receberam críticas severas e colidiram com “conservadorismo e preconceitos” da época. Na obra *As Rãs* de Aristófanes (v. 1040), há um indício disso, quando em um diálogo, Ésquilo critica as composições de Eurípides, suas Fedras e Estenebeias, tomadas como exemplo de imoralidade.

As críticas sobre o tragediógrafo Eurípides encontradas em *As Rãs*, apresentam Ésquilo configurado como personagem silencioso, versado nas palavras, e Eurípides, ao contrário, apresentado como tagarela. A personagem Hércules faz uma referência em relação a isso: “E não há por aqui uns outros mocinhos / escrevendo um bom número de tragédias, / que são bem mais tagarelas que Eurípides?”²¹ (οὐκουν ἕτερ’ ἔστ’ ἐνταῦθα μειρακύλλια / τραγωδίας ποιοῦντα πλεῖν ἢ μύρια, / Εὐριπίδου πλεῖν ἢ σταδίῳ λαλίστερα; v. 89-91²²).

Dioniso, enquanto assiste ao embate entre Ésquilo e Eurípides no Hades, também diz preferir o silêncio: “Eu até que gostava desses silêncios, eles não me eram / menos agradáveis do que esses tagarelas de agora” (ἐγὼ δ’ ἔχαιρον τῇ σιωπῇ, καί με τοῦτ’ ἕτερπεν / οὐχ ἦττον ἢ νῦν οἱ λαλοῦντες; v. 916-917).

Outra crítica pode ser reforçada com a fala de Ésquilo a Eurípides: “É mesmo, filho da deusa agricultora? / Você diz isso de mim, coletânia-de-asneiras, / poeta de pedintes, costuratrapos? / Mas isso não vai ficar assim” (ἄληθες ὃ παῖ τῆς ἀρουραίας θεοῦ; / σὺ δὴ με ταῦτ’ ὃ στωμυλιοσυλλεκτάδῃ / καὶ πτωχοποιῆ καὶ ῥακιοσυρραπτάδῃ; / ἀλλ’ οὐ τι χαίρων αὐτ’ ἐρεῖς; v. 840-843). Soares (2014, p. 135), embasada em Dover (1993, p. 297) explica que

o verso 840 seria uma adaptação do fragmento 185 de Eurípides, ‘filho da deusa marinha’ (presume-se que seja dirigido a Aquiles, filho de Tétis). Aristófanes explora a associação cômica, de origem desconhecida, entre a mãe de Eurípides e o cultivo e distribuição de verduras, associação que encontramos em outras comédias do autor como *Acarnenses*, v. 478 e *As Tesmoforiantes* v. 387 e 456.

Em relação à crítica que define Eurípides como poeta de pedintes, costura trapos, trata-se de uma referência a alguns protagonistas das tragédias de Eurípides que eram caracterizados desse modo, como pedintes e com roupas em frangalhos (DOVER, 1993, p. 298).

Uma crítica sobre a reputação de Eurípides é realizada por Ésquilo quando Dioniso questiona o silêncio de Ésquilo, o que acentua a negação de Aristófanes às tragédias euripidianas: “É que a minha poesia não está aqui morta comigo, / já a dele morreu com ele,

²¹ Para as traduções da comédia de Aristófanes, *As rãs*, adotamos a tradução de Soares, 2014.

²² Para o texto em grego, utilizamos a edição de FW Hall e WM Geldart, 1907. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0031%3Acard%3D89>

assim ele pode usá-la pra falar” (ὄτι ἡ ποίησις οὐχὶ συντέθηκέ μοι, / τούτω δὲ συντέθηκεν, ὥσθ’ ἔξει λέγειν; v. 868-869).

A comédia encerra quando Dioniso, em vez de trazer de volta do Hades Eurípides, já que sua intenção anunciada a Hércules de adentrar no Hades consistia nisso, Dioniso decide trazer Ésquilo. Eurípides e Ésquilo discutiam a poesia um do outro. Criticavam sobre o prólogo, depois, sobre a lírica e, por fim, cada um citava os versos de sua própria tragédia e depositavam à pesagem em uma balança, ideia essa de Dioniso, para encerrar o embate entre os dois tragediógrafos. No fim, Dioniso ainda indeciso, recebe a oferta de Plutão de que ele poderia levar do Hades aquele que preferisse. Dioniso escolhe aquele que julga ter demonstrado melhor empenho nas perguntas relacionadas à vida política ateniense e, acaba por escolher Ésquilo. Isso evidencia o tom crítico da obra em relação à arte poética de Eurípides, assim como o benefício de suas obras para a vida política de Atenas. Sobre a escolha de Dioniso por Ésquilo, Soares (2014, p. 136), embasada em Silk (2000, p. 29) esclarece que

o escravo introduz e mantém o humor físico vulgar e Dioniso o humor mais intelectual e elevado. Essa oposição remeteria à oposição mais adiante na peça, entre Ésquilo (físico) e Eurípides (intelectual) e à tendência inicial de Dioniso a gostar de Eurípides. Eurípides representaria sofisticação e ‘ação sofisticada’, o que seria usado contra ele quando Dioniso toma sua decisão e fala ‘Foi a língua que jurou...’, mas eu levo Ésquilo’ (v. 1471).

Aristófanes, em as *Rãs*, faz Dioniso descer aos domínios do Hades para trazer de volta Eurípides, mas sua mudança pela escolha de Ésquilo, como melhor, acontece por critérios políticos (SOARES, 2014, p. 136).

Eurípides morreu em 406 AEC e, após a sua morte, foram montadas quatro das obras que havia escrito durante a sua permanência na Macedônia, “todas distinguidas com o prêmio de primeiro lugar” (OLIVEIRA, 2006, p. 172), apesar de, antes, Aristófanes, na sua comédia *As Rãs*, ter tentado diminuir a importância e ironizado a maneira euripidiana de escrever, completa Oliveira (2006, p. 172).

Segundo as informações de Oliveira (2006, p. 172), das 90 obras que Eurípides escreveu, conhecem-se os títulos de 81 e destas, apenas 19 foram preservadas na íntegra: um drama satírico, *O Ciclope*, e 18 tragédias, são elas: *Alceste*, *Andrômaca*, *As Bactantes*,

*Hécabe, Helena, Electra, Os Heraclidas, Heracles, As Suplicantes, Hipólito, Ifigênia em Aulis, Ifigênia em Táuride, Íon, Medeia, Orestes, Reso*²³, *As Troianas e As Fenícias*.

3.2 A LOUCURA: ὕβρις (*HYBRIS*), ἀμαρτία (*HAMARTÍA*) e ἄτη (*ÁTE*)

A loucura se vincula à retaliação da deusa Hera contra Hércules. Na noite de sua concepção, Alcmena dormiu com Zeus, que a ludibriou, fazendo-a pensar que se tratava de Anfitrião (KERÉNYI, 1998, p. 111-114). Quando Hércules estava prestes a nascer, Zeus afirmou entre os deuses que nasceria um descendente de Perseu que se tornaria rei de Micenas, e Hera, por ciúme, persuadiu Ilítia a reter o parto de Alcmena e fez os preparativos para que nascesse Euristeu, filho de Estênelo, que tinha sete meses (*Apollod.* 2;4-5)²⁴. A repulsa de Hera em relação a Hércules também se revela após o nascimento. “Quando Hércules era um bebê de oito meses de idade, Hera enviou ao seu leito duas serpentes colossais com a intenção de matá-lo²⁵” (*Apollod.* 2; 4.8, tradução de Cabral, 2013)²⁶.

Assim, se o nascimento de Hércules foi conturbado, logo, sua personalidade não seria diferente. O seu caráter se apresenta como ambivalente, pois é possível fazer uma leitura, na peça, tanto das virtudes como dos excessos desse herói. Dois lados opostos sobre as ações de Hércules são retratados ali. Por uma perspectiva, há o herói de excelência, que executa com primor os trabalhos que lhe foram impostos, sendo, conseqüentemente, civilizador da *pólis*, por vencer as feras e o tirano Lico que a ameaçavam. Por outra perspectiva, ele também representa o excesso pela força bruta que possui.

Diante desse contexto de Hércules, podemos associá-lo aos conceitos de ὕβρις (*hybris*), ἀμαρτία (*hamartía*) e ἄτη (*áte*). A ὕβρις (*hybris*) é um conceito grego que pode ser traduzido como aquilo que ultrapassa a medida; descomedimento. O termo também pode aludir a uma confiança excessiva, um orgulho exagerado, presunção, arrogância ou insolência contra os deuses, em que com frequência, o ser hubrístico acaba sendo punido.

O conceito de ὕβρις (*hybris*) abrange vários sentidos e, por isso, pode ser delimitado em três categorias, conforme as acepções do dicionário Lidell e Scott: um ultraje à pessoa, ações de violência, excesso. A primeira pode ser compreendida como uma atitude ofensiva contra um indivíduo. A segunda, como um insulto de gravidade maior do que a primeira

²³ De autoria discutida, mas transmitida com atribuição a Eurípidas.

²⁴ Para o texto grego *Biblioteca* de Apolodoro, será adotada a edição de Sir James George Frazer (1921). Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0021>

²⁵ τοῦ δὲ παιδὸς ὄντος ὀκταμηνιαίου δύο δράκοντας ὑπερμεγέθεις Ἴηρα ἐπὶ τὴν εὐνήν ἔπεμψε, διαφθαρήναι τὸ βρέφος θέλουσα.

²⁶ Para as traduções da *Biblioteca* de Apolodoro, adotamos a tradução de tradução de Cabral, 2013.

porque consiste em um ultraje não somente a um indivíduo, mas a uma sociedade, podendo o indivíduo hubrístico, conforme Campeggiani (1968, p. 27), ser penalizado com pena de morte. O terceiro sentido para ὕβρις (*hybris*) envolve o excesso, a demesura. Para essa terceira, há as seguintes traduções: arrebatamento²⁷, tratamento insolente²⁸, ultraje²⁹, excesso³⁰.

Esta última categoria da ὕβρις (*hybris*) como o excesso ultrajante do homem que desafia os deuses, remete-se à atitude mais grave dentre os comportamento do homem. Qualquer ação humana contra os deuses é considerada um ataque à ordem natural imposta pelos poderes divinos. Tentar equiparar-se aos deuses ou desafiar a sua vontade, configura-se como uma ofensa, um comportamento excessivo, devendo ao ser mortal uma punição para que sua condição, que deve ser abaixo dos deuses, seja reestabelecida.

A ὕβρις (*hybris*) pode ser entendida, portanto, como uma transgressão dos limites do homem, que resulta na proximidade entre deuses e homens, e com isso atrair a ira divina. O conceito de ὕβρις (*hybris*) na literatura grega corresponde a um ato realizado pelo herói, que com seu orgulho excessivo realiza feitos extraordinários que ultrapassam a ordem, aquilo que o homem deve respeitar (BRANDÃO, 1987, p. 67).

Devido a essa condição entre seus lados divino (filho de um deus) e humano (filho de um mortal), o herói torna-se uma personagem complexa. Dessa forma, o herói na tragédia é cercado por excessos, como a raiva e ações violentas, que o levam a perder a lucidez. Por acreditar que possui habilidades para realizar ações por sua própria conduta, sem o auxílio dos deuses, o herói acaba por aproximar-se dos deuses e isso se configura como ὕβρις (*hybris*).

Exemplos desse tipo de ὕβρις (*hybris*) podem ser encontrados na literatura grega, como por exemplo, *Heracles* euripídico, tragédia de nosso interesse de estudo. Como transgressão da norma, a ὕβρις (*hybris*) se efetiva quando um limite é ultrapassado.

Diante disso, da norma transgredida, desencadeia-se, agora, a *hamartía*. Conforme Anjos (2008, p. 161-162), “a *hamartía* é cometida justamente porque o herói se encontra em *hybris*, cheio de orgulho, ultrapassando a medida. (...) Fundamental para a compreensão do trágico, é a falha que vem desembocar na *hybris*, a desmedida, capaz de provocar a reação divina, e a detonadora do processo trágico”.

Da raiz ἁμαρτ, o termo ἁμαρτία (*hamartía*) apresenta o seguinte sentidos³¹: falha, falta, erro de julgamento. Anjos (2008, p. 29), diz que o termo “apresenta uma extensa

²⁷ BAILLY, A., Dictionnaire Grec-Français, Paris, Hachette, 2000.

²⁸ CHANTRAINE, P., Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque, Paris, Éditions Klincksieck, 1968.

²⁹ LIDDELL; SCOTT. Disponível em: <http://stephanus.tlg.uci.edu/ljsj/#eid=109126>

³⁰ YARZA, F. Diccionario Griego-Español, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1972.

³¹ Dicionário de Lidell e Scott. Disponível em: <http://stephanus.tlg.uci.edu/ljsj/#eid=5213>

variedade de sentidos e, dentre eles, poderia significar tanto erros graves, crimes, faltas quanto simples delitos”. Embora haja controvérsias sobre a definição do termo ἁμαρτία (*hamartía*) entre alguns autores³², – sobretudo em relação ao que se encontra em Aristóteles, na obra intitulada *Poética*, quando o filósofo grego aponta para o fato de que a ἁμαρτία (*hamartía*) ocorre por uma falta involuntária ou cometida por ignorância, – não entraremos no mérito dessa discussão do problema.

“A *hamartía* é um dos pilares da tragédia e quando Aristóteles introduz o termo, descreve o herói como um homem nobre, cuja má sorte não é trazida por alguma infâmia, mas por força de um erro” (ANJOS, 2008, p. 24-25). Segundo Brandão (1987, p. 147), a falha do herói é o que suscita a ação trágica. A essa falta, Aristóteles (*Poet.* 1453a) denomina-a ἁμαρτία:

A ação despertaria repulsa e não ‘terror e piedade’, pois apresentaria o castigo indevido de alguém absolutamente inocente. Por outro lado, entretanto, a *hamartía* não deve ser um crime cometido com pleno conhecimento e plena intencionalidade, pois, nesse caso, o castigo, longe de despertar terror e piedade, atenderia ao sentimento de justiça. Na *hamartía* do herói se incluem assim conhecimento e ignorância, intencionalidade e não intencionalidade, liberdade e necessidade, o que faz com que deva ser considerada antes como um erro de cálculo, em correlação com a própria limitação do ser humano. Creio que tal erro se assenta, em grande parte dos casos, num erro de escolha (BRANDÃO, 1987, p. 147).

Anjos (2008, p. 48) apresenta quatro significados para ἁμαρτία (*hamartía*):

seria um erro devido à insuficiência de conhecimento – a respeito de circunstâncias fundamentais para a compreensão dos eventos que se apresentam ao herói – e que por isso culmina num erro por ignorância ou desconhecimento; um erro inevitável a partir da ignorância; ato consciente e intencional, mas não deliberado, tal como um ato cometido e motivado pela raiva ou pela paixão; seria um delito de caráter, de certa forma, vicioso.

Diante disso, podemos entrar na relação da ἁμαρτία (*hamartía*) com outro componente para a situação trágica, a ἄτη (*áte*). Esse termo, a ἄτη (*ate*), traz as seguintes interpretações³³: perplexidade, paixão causada pela cegueira ou ilusão enviada pelos deuses, principalmente

³² FUNKE; BREMER; PHILIPS; BRAAM; HEY; PITCHER; ADKINS e DAWE. A discussão entre tais estudiosos ocorre no artigo de autoria de Dawe (1968), intitulado *Some Reflections on Ate and Hamartia*.

³³ LIDELL; SCOTT. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=%CE%B1%CF%84%CE%B7&la=greek#Perseus:text:1999.00057:entry=a/th-contents>

como punição da imprudência culpada; a deusa que causa um prejuízo pelo dano cometido; consequências de um ato imprudente; ruína; penalidade em uma ação judicial.

A conceituação dos termos ὕβρις (*hybris*), ἁμαρτία (*hamartía*) e ἄτη (*áte*) se fazem relevantes para a análise da personagem Hércules que será abordada no próximo tópico. Ademais, vale lembrar que ao considerarmos a ação de Hera e a ambivalência de Hércules, não nos cabe interrogar sobre a inocência ou a culpabilidade do herói na chacina de sua própria família, mas analisar esses pontos tal como aparecem na peça, uma vez que o trágico em *Heracles* origina do conflito entre a grandeza demasiada de Hércules e a retaliação de Hera. A trama de *Heracles*, portanto, consiste no assassinato de sua esposa e crianças em um acesso de loucura causado diretamente por Lissa e induzido pela vontade de Hera, mas as características excessivas que configuram Hércules contribuem para a dimensão da loucura. Os dois fatores, envolvimento divino (Hera) e a agência humana (Hércules), são reunidos e problematizados com a loucura.

3.2.1 Hera e a loucura

Na tragédia grega, a insanidade consiste em um dos aspectos que originam o conflito, e manifesta-se no homem por retaliação dos deuses. A fim de atingir o homem, retira-lhe a capacidade de discernimento e o conduz de maneira que não consiga perceber, em seus próprios atos, os erros que comete (DODDS, 2002 [1950], p. 47). A loucura de Hércules manifesta-se por retaliação de Hera. De acordo com Grimal (1993, p. 204), a deusa se descontenta com as infidelidades de Zeus, as quais considera “insultos”. Persegue com o seu ódio não apenas as amantes de Zeus, mas também os filhos que ele lhes dá”. No Livro 1 da *Biblioteca* de Apolodoro, consta que Zeus, apesar de manter união com Hera, envolveu-se também com outras mulheres, como: Leto, Io, Sêmele, Calisto; e os filhos engendrados por Zeus também sofreram com a perseguição da deusa. Entre eles, “foi sobretudo Hércules quem teve de suportar a cólera de Hera, já que se atribui à deusa a ideia inicial dos ‘Doze Trabalhos’” (GRIMAL, 1993, p. 204).

Isso se aplica à peça porque, em uma passagem (v. 359-435) seus trabalhos são descritos pelo coro, assim como a retaliação de Hera contra Hércules. Eurípidês trabalha com essas histórias invertendo alguns pontos. Na *Biblioteca* de Apolodoro (2; 4.12) há as seguintes informações:

μετὰ δὲ τὴν πρὸς Μινύας μάχην συνέβη αὐτῷ Ἀπὸς a batalha contra os mínios, Hera, por

κατὰ ζῆλον Ἥρας μανῆναι, καὶ τοὺς τε ἰδίους παῖδας, οὓς ἐκ Μεγάρας εἶχεν, εἰς πῦρ ἐμβαλεῖν καὶ τῶν Ἴφικλέους δύο: διὸ καταδικάσας ἑαυτοῦ φυγὴν καθαιρέται μὲν ὑπὸ Θεσπίου, παραγενόμενος δὲ εἰς Δελφοὺς πυνθάνεται τοῦ θεοῦ ποῦ κατοικήσει. ἡ δὲ Πυθία τότε πρῶτον Ἥρακλέα αὐτὸν προσηγόρευσε: τὸ δὲ πρῶην Ἀλκείδης προσηγορεύετο. κατοικεῖν δὲ αὐτὸν εἶπεν ἐν Τίρυνθι, Εὐρυσθεῖ λατρεύοντα ἔτη δώδεκα, καὶ τοὺς ἐπιτασσομένους ἄθλους δέκα ἐπιτελεῖν, καὶ οὕτως ἔφη, τῶν ἄθλων συντελεσθέντων, ἀθάνατον αὐτὸν ἔσσεσθαι.

despeito, fez com que Hércules se enlouquecesse e lançasse ao fogo os próprios filhos que tivera com Mégara e os dois filhos de Íficles; por causa disso, ele se condenou ao exílio, foi purificado por Téspio, e, tendo ido a Delfos, perguntou ao deus onde deveria habitar. Então a Pítia, pela primeira vez, o denominou Hércules, pois anteriormente ele era chamado de Alcides; e disse-lhe que habitasse em Tirinto, servindo a Euristeu por doze anos, e executasse os dez trabalhos que lhe seriam impostos, e assim, disse-lhe, quando as tarefas fossem cumpridas, ele se tornaria imortal.

A peça euripidiana *Heracles*, por sua vez, inverte tais fatos. Os trabalhos de Hércules acontecem primeiro, depois, advém a sua loucura que culmina no assassinato da esposa e filhos e, por fim, o herói, derrotado, segue o amigo Teseu, o qual abriga Hércules em sua terra. Isso traz um efeito na peça *Heracles* de maneira que a loucura recebe destaque. Esse efeito também pode ser reforçado quando comparamo-la com outra tragédia, *As Traquíncias*, de Sófocles.

Nas duas tragédias, o caos ocorre após os doze trabalhos, e no final das peças, o herói protagonista dessas duas tragédias “chegam no mais baixo degrau da condição humana (GARCIA, 1979, p. 96). Contudo, em *As Traquíncias*, Hércules é queimado vivo. No *Heracles*, o herói recobra a razão após o sono provocado por Palas, que interrompe a violenta crise de loucura.

Quanto à retaliação de Hera, há passagens que expressam a atuação da deusa contra Hércules, como os versos abaixo:

Ἥρακλῆς
ἔτ' ἐν γάλακτί τ' ὄντι γοργωποὺς ὄφεις
ἐπεισέφρησε σπαργάνοισι τοῖς ἐμοῖς
ἡ τοῦ Διὸς σύλλεκτρος, ὡς ὀλοίμεθα.

Hércules
Eu ainda lactava e gorgôneas serpentes
introduziu em meus cueiros
a consorte de Zeus para que fôssemos
[aniquilados.
(v. 1266-1268; tradução de Franciscato³⁴, 2003)

Ἥρακλῆς
ἔπραξε γὰρ βούλησιν ἦν ἐβούλετο,
ἄνδρ' Ἑλλάδος τὸν πρῶτον αὐτοῖσιν βάθροισι
ἄνωκάτωστρέψασα. — τοιαύτηθεῶ

Hércules
Pois realizou o que desejava quando
o primeiro homem da Hélade, com pedestal e
tudo, estatelou.
(v. 1305-1307; tradução de Franciscato, 2003)

³⁴ Com o intuito de obtermos interpretações das mais diversas a fim de realizar a análise da peça *Heracles*, faremos usos das traduções de Franciscato (2003), Torrano (2018) e Trajano (2019). Os tradutores serão referenciados ao lado da respectiva tradução.

Ἡρακλῆς
ἧ γυναικὸς οὐνεκα
λέκτρων φθονοῦσα Ζηνὶ τοὺς εὐεργέτας
Ἑλλάδος ἀπάλεσ' οὐδὲν ὄντας αἰτίους.

Héracles
Ela, por causa de uma mulher,
com ciúmes do leito de Zeus, o benfeitor
da Hélade, em nada culpado, aniquilou.
(v. 1308-1310; tradução de Franciscato, 2003)

“Héracles”, segundo Kerényi (1998, p. 108), significa “aquele a quem Hera deu glória”. Brandão (1987, p. 89) exemplifica que Héracles (Ἡρακλῆς) interpreta-se como palavra composta de Ἡρα (Hera), e κλέος (glória), logo, “o que fez a glória de Hera, saindo-se vitoriosamente nos doze trabalhos gigantescos que a deusa lhe impôs”. As interpretações que Kerényi e Brandão fazem da etimologia do nome divergem: para Kerényi, Hera deu glória a Héracles, para Brandão foi o contrário.

Diante das duas possibilidades de interpretação do nome de Héracles (Kerényi: “aquele a quem Hera dá glória” e Brandão: “aquele que dá glória a Hera”), devemos também considerar que Héracles é um personagem. Sua existência como personagem e divindade, ainda que produto de variações ao longo de eras na tradição oral e escrita, só pode ser pensada tendo em vista suas funções e ritos religiosos, além das histórias que lhe são atribuídas. Não recebe um nome como uma pessoa, mas tem um nome tradicional que pode ser relacionado às suas histórias e funções. A grande questão está na ambiguidade do nome, já que Héracles realiza os trabalhos, mas acaba sendo levado a matar sua família. O fim do herói na tradição é duplo (divinizado, mas com uma imagem nos domínios de Hades). É como objeto de culto, talvez, que ele seja glorioso sem ressalvas.

Mencionamos esses comentários sobre o nome do herói porque sua loucura apresenta relação com as ações de Hera. Anfitríão, no prólogo, descreve a descida de Héracles ao Hades e faz menção aos trabalhos impostos por Hera:

λιπὼν δὲ Θήβας

Meu filho deixou Tebas.
(v. 13; tradução de Franciscato, 2003)

συμφορὰς δὲ τὰς ἐμὰς
ἐξευμαρίζων καὶ πάτραν οἰκεῖν θέλων,
καθόδου δίδωσι μισθὸν Εὐρυσθεῖ μέγαν,
ἐξημερῶσαι γαῖαν, εἶθ' Ἥρας ὑπο
κέντροις δαμασθεῖς εἶτε τοῦ χρεῶν μέτα.³⁵

Para amenizar meus infortúnios
e por querer viver na pátria, oferece pelo
nosso retorno grande paga a Euristeu:
livrar a terra de monstros, seja por agulhões
de Hera subjugado, seja conforme o destino
(v. 17-21; tradução de Franciscato, 2003)

³⁵ Para o texto grego *Héracles*, adotamos a edição de Gilbert Murray, 1913. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0101>

No trecho “livrar a terra de monstros, seja por agulhões / de Hera subjogado, seja conforme o destino” (ἐξημερῶσαι γαῖαν, εἶθ’ Ἥρας ὕπο / κέντροις δαμασθεῖς εἶτε τοῦ χρεῶν μέτα. v. 20-21; tradução de Franciscato, 2003), há uma menção a Hera na empreitada de seu trabalho: “Ἥρας ὕπο” (por Hera). Seu trabalho se dá por causa dela, mas também por outro motivo: para livrar Anfitrião de seus infortúnios. Anfitrião necessita do trabalho de Hércules, uma vez que em troca do seu retorno à pátria, o herói oferece o seu trabalho: domar as feras.

Anfitrião também demonstra aflição por Hércules estar no Hades e pela família ameaçada com a tirania de Lico. Essa angústia leva Anfitrião, como pai humano, a declarar-se superior ao pai divino, devido aos sentimentos solidários por seu filho. Anfitrião acusa Zeus como traidor e o ataca com discursos que diminuam a paternidade divina e elevem a paternidade humana:

ὦ Ζεῦ, μάτην ἄρ’ ὀμόγαμόν σ’ ἐκτησάμην,
 μάτην δὲ παιδὸς κοινεῶν’ ἐκλήζομεν:
 σὺ δ’ ἦσθ’ ἄρ’ ἦσσω ἢ δόκεις εἶναι φίλος.
 ἀρετῇ σε νικῶ θνητὸς ὦν θεὸν μέγαν:
 παῖδας γὰρ οὐ προὔδωκα τοὺς Ἡρακλέους.
 σὺ δ’ ἐς μὲν εὐνὰς κρύφιος ἠπίστω μολεῖν,
 τὰλλότρια λέκτρα δόντος οὐδενὸς λαβῶν,
 σῶζειν δὲ τοὺς σοὺς οὐκ ἐπίστασαι φίλους.
 ἀμαθὴς τις εἶ θεός, ἢ δίκαιος οὐκ ἔφυς.

Ó Zeus, em vão compartilhaste minha mulher
 e em vão te chamávamos partícipe de meu filho.
 Tu eras, então, menos amigo do que parecias ser.
 Eu mortal, em virtude supero-te, grande deus.
 Pois não traí os filhos de Hércules.
 Tu sabias para minha cama vir oculto,
 Quando tomaste alheio leito sem convite.
 Mas não sabes salvar teus amigos.
 Tu és um deus ignorante, ou justo não nasceste.
 (v. 339-347; tradução de Franciscato, 2003)

A superioridade de Anfitrião em relação a Zeus confirma-se por meio da litote “justo não nasceste” (δίκαιος οὐκ ἔφυς; v. 347; tradução de Franciscato, 2003). Percebe-se a ironia de Anfitrião ao proferir “grande Zeus” (θεὸν μέγαν; tradução de Franciscato, 2003), dado que no verso anterior consta uma censura através de eufemismo, “menos amigo”, com a utilização do advérbio “ἦσσω”: “Tu, eras, então, menos amigo do que parecias ser” (σὺ δ’ ἦσθ’ ἄρ’ ἦσσω ἢ δόκεις εἶναι φίλος, v. 341).

O sofrimento de Anfitrião por Hércules e sua amargura por Zeus em defesa do herói são afetos que se manifestam em formas divergentes dos sentimentos de Hera. Anfitrião não se torna um inimigo de Hércules pelo adultério realizado por Zeus, diferente de Hera, visto que o agente dos trabalhos de Hércules afirma-se ser Hera: “seja pelos agulhões / de Hera subjogado seja conforme o destino” (εἶθ’ Ἥρας ὕπο / κέντροις δαμασθεῖς εἶτε τοῦ χρεῶν μέτα, v. 20-21; tradução de Franciscato, 2003). O ódio da madrasta divina e a estima do padrasto humano apresentam-se como forças contrárias. Contudo, Hera e Anfitrião podem representar forças análogas, não em relação a Hércules, mas, sim, com a insatisfação pela conduta de Zeus com Alcmena. O adultério de Zeus é denunciado por Anfitrião (v. 344-345) e

por Héracles (v. 1307-1310): “A tal deusa / quem suplicaria? Ela, por causa de uma mulher, com ciúmes do leito de Zeus, o benfeitor / da Hélade, em nada culpado, aniquilou” (— τοιαύτη θεῶ / τίς ἂν προσεύχοιθ’; ἢ γυναικὸς οὔνεκα / λέκτρων φθονοῦσα Ζηνὶ τοὺς εὐεργέτας / Ἑλλάδος ἀπώλεσ’ οὐδὲν ὄντας αἰτίους; tradução de Franciscato, 2003).

Hera foi desonrada pelo adultério de Zeus. Como “deusa representativa das mulheres, principalmente como esposa, e protetora do casamento”, (HARVEY, 1998 [1987], p. 264), deve recuperar a sua honra, a τιμή. Na peça, a deusa infunde a loucura em Héracles, guiada por Íris e na pessoa de Lissa, personificação da loucura (KERÉNYI, 1998, p. 157). Isso pode ser observado no momento em que Lissa toma conhecimento do que deverá realizar a mando de Hera e adverte a Íris sobre suas ordens por meio de um conselho.

† τιμάς τ’ ἔχω τάσδ’ οὐκ ἀγασθῆναι φίλοις †
οὐδ’ ἦδομαι φοιτῶσ’ ἐπ’ ἀνθρώπων φίλους,
παραινέσαι δέ, πρὶν σφαλεῖσαν εἰσιδεῖν,
Ἥρα θέλω σοί τ’, ἦν πίθησθ’ ἐμοῖς λόγοις.

Tenho honras não invejadas dos meus.
Não me apraz visitar os caros mortais.
Antes de vê-la errar, quero aconselhar
Hera e a ti, se ouvirdes minhas falas.
(v. 845-848; tradução de Torrano, 2018)

Contudo, não obtém êxito em seu apelo (v. 855): “Tu, não repreendas as maquinacões minhas e de Hera” (μη σὺ νουθέτει τά θ’ Ἥρας καμὰ μηχανήματα; tradução de Franciscato, 2013). Como sugere Franciscato (2003, p. 186), Íris agiu para com Lissa como se estivesse dizendo: “Sai daqui com teu olímpico pé, porque agora vou fazer o trabalho sujo de que me incumbiste” (FRANCISCATO, 2003, p. 186).

O discurso de Lissa, com o adjetivo comparativo λῶον, supostamente guia Íris para o melhor. Contudo, Íris refuta Lissa ao dizer que Hera não a comanda para o melhor. Cassin (2005, p. 338) explica que quem não mantém a σωφροσύνη “deve ser considerado ‘louco’, e não como estando ‘em seu bom senso’”. O verbo σωφρονέω (ser sensato) aparece em *Heracles* quando Íris aponta que Lissa não deve expressar a ambição de ser moderada ou mostrar autocontrole.

Λύσσα

ἔξ εὐγενοῦς μὲν πατρὸς ἕκ τε μητέρος
πέφυκα, Νυκτὸς Οὐρανοῦ τ’ ἀφ’ αἵματος:
† τιμάς τ’ ἔχω τάσδ’ οὐκ ἀγασθῆναι φίλοις †
οὐδ’ ἦδομαι φοιτῶσ’ ἐπ’ ἀνθρώπων φίλους,
παραινέσαι δέ, πρὶν σφαλεῖσαν εἰσιδεῖν,
Ἥρα θέλω σοί τ’, ἦν πίθησθ’ ἐμοῖς λόγοις.
ἀνήρ ὄδ’ οὐκ ἄσημος οὔτ’ ἐπὶ χθονὶ
οὔτ’ ἐν θεοῖσιν, οὐ σύ μ’ ἐσπέμεις δόμους:
ἄβατον δὲ χώραν καὶ θάλασσαν ἀγρίαν

Lissa

Eu sou de nobre pai e de nobre mãe
a filha da Noite e do sangue do Céu.
Tenho honras não invejadas dos meus.
Não me apraz visitar os caros mortais.
Antes de vê-la errar, quero aconselhar
Hera e a ti, se ouvirdes minhas falas.
Este varão não é ignoto nem na terra
nem entre Deuses e mandas-me à ele
Civilizou ínvia região e mar selvagem,

ἔξημερώσας, θεῶν ἀνέστησεν μόνος
 τιμὰς πιτνούσας ἀνοσίων ἀνδρῶν ὑπο:
 σοί τ' οὐ παραινῶ μεγάλα βούλεσθαι κακά
 Ἴρις
 μὴ σὺ νουθέτει τά θ' Ἥρας κάμᾳ μηχανήματα.

Λύσσα
 ἐς τὸ λῶον ἐμβιβάζω σ' ἴχνος ἀντὶ τοῦ κακοῦ.

Ἴρις
 οὐχὶ σωφρονεῖν γ' ἔπεμψε δεῦρό σ' ἠ Διὸς
 [δάμαρ.

restaurou sozinho as honras dos Deuses
 pisadas por varões ímpios de modo que
 não aconselho tramarem grandes males.

Íris
 Não advirtas os ardis de Hera e meus!

Lissa
 Induzo-te ao melhor em vez do mal.

Íris
 A dama de Zeus não te mandou pensar.³⁶

(v. 843-857; tradução de Torrano, 2018)

Íris ordena a Lissa que incite Héracles ao estado de loucura. Lissa, então, descreve o que fará com Héracles futuramente. Ela já prediz o que ocorrerá e como será o seu ataque (v. 861-866):

εἴμι γ': οὔτε πόντος οὔτως κύμασιν στένων
 [λάβρωσ
 οὔτε γῆς σεισμὸς κεραυνοῦ τ' οἴστρος ὠδῖνας
 [πνέων,
 οἷ' ἐγὼ στάδια δραμοῦμαι στέρνον εἰς
 [Ἡρακλέους;
 καὶ καταρρήξω μέλαθρα καὶ δόμους ἐπεμβάλῳ

Nem o mar geme tão forte em ondas,
 nem terremoto nem ferrão de raio aflige
 como eu percorrerei o peito de Héracles.
 Romperei vigas do teto e farei ruir a casa
 ao matar os filhos e ao matar não saberá
 que os mata antes que afaste minhas fúrias.
 (tradução de Torrano, 2018)

Contudo, subitamente, o discurso de Lissa passa a manifestar-se no presente (v. 867-870), o que nos faz supor que sua ameaça entra em ação imediatamente após as ordens de Íris. Héracles, então, já estaria sob influência de Lissa e sendo acometido pela loucura.

ἦν ἰδοῦ: καὶ δὴ τινάσσει κρᾶτα βαλβίδων ἄπο
 καὶ διαστρόφους ἐλίσσει σῖγα γοργωποὺς κόρας.
 ἀμπνοᾶς δ' οὐ σωφρονίζει, ταῦρος ὧς ἐς ἐμβολήν
 † δεινός:

Olha lá! Desde a partida ele vibra a cabeça
 e calado gira gorgôneas pupilas reviradas,
 não respira sereno e qual touro em ataque
 muge terrível.
 (v. 867-870; tradução de Torrano, 2018)

No discurso do mensageiro, um dos primeiros sinais de loucura lembrados por ele, refere-se à mudança nos olhos de Héracles (v. 932): “esgazear dos olhos” (στροφαῖσιν ὀμμάτων; tradução de Franciscato, 2003). Esse sintoma já havia sido anunciado por Lissa em sua ação contra o herói: “gira silencioso o olhar de Górgna” (διαστρόφους ἐλίσσει σῖγα γοργωποὺς κόρας; v. 868; tradução de Trajano, 2019). Além disso, Héracles, ao despertar do

³⁶ Apesar destes versos não serem citados pela primeira vez. Decisimos colocá-los a fim de facilitar a leitura do leitor

sono, conta que sua respiração se apresenta irregular: “Qual em tormenta e turvação terrível / da mente cai e respiro sopro quente / suspenso inconstante dos pulmões” (ὥς ἐν κλύδωνι καὶ φρενῶν ταραγάματι / πέπτωκα δεινῶ καὶ πνοᾶς θερμᾶς πνέω / μετάρσι’, οὐ βέβαια, πνευμόνων ἄπο; v. 1091-1093; tradução de Torrano, 2018). Essa respiração irregular de Hércules também foi, antes, mencionada por Lissa: “não respira sereno e qual touro em ataque / muge terrível” (ἀμπνοᾶς δ’ οὐ σωφρονίζει, ταῦρος ὥς ἐς ἐμβολήν; v. 869-870; tradução de Torrano, 2018). Como algumas situações foram anunciadas, primeiramente, por Lissa, e como tais aconteceram de fato, as ações loucas do herói foram incitadas por Lissa segundo o desejo de Hera.

Outra situação que coloca Lissa como agente da loucura de Hércules refere-se às imagens de caça, quando ela invoca os destinos do inferno para seguir o herói como os cães seguem o caçador: “Invoco as Queres de Tártaro / para pronto rosnarem e seguirem como cães ao caçador (Κῆρας ἀνακαλῶν τὰς Ταρτάρου. / τάχα σ’ ἐγὼ μᾶλλον χορεύσω καὶ καταυλήσω φόβῳ; tradução de Franciscato, 2003). Quando o coro diz que a perseguição de Hércules aos filhos se deu de forma selvagem (v. 896), e cita o verbo galopar “ἵππεύω” na ação contra Anfitríão, remetendo a um animal, “ele depois galopeia para matar o velho” (κἀνθένδε πρὸς γέροντος ἵππεύει φόνον; v. 1001; tradução de Torrano, 2018)”, embora esteja implicada uma conduta hubristica de Hércules, há também uma associação à loucura atribuída por ação de Lissa. Isso porque esse galope de Hércules pode se associar a Lissa quando ela “aguiilhoa seus cavalos”, segundo o relato do coro: “Foi-se em seu carro a de muitos pesares, / ela aguiilhoa seus cavalos / como quem vai causar ruína” (βέβακεν ἐν δίφροισιν ἅ πολύστονος, / ἄρμασι δ’ ἐνδίδωσι / κέντρον ὥς ἐπὶ λώβαν; v. 880-882; tradução de Franciscato, 2003). Assim, as ações loucas de Hércules evocam Lissa, mais uma vez.

Hércules, durante sua alucinação, imagina estar em um carro e como tal atacava e açoitava o nada: “Depois, movendo-se, dizia ter um carro / que não tinha e subia em seu assento; golpeava / com a mão como se com agulhão golpeasse” (αὐτοῦ δὲ βαίνων ἄρματ’ οὐκ ἔχων ἔχειν / ἔφασκε, δίφρου δ’ εἰσέβαινεν ἄντυγας / κᾶθεινε, κέντρον δῆθεν ὥς ἔχων, χερί; v. 947-949; tradução de Franciscato, 2003). O uso de imagens de açoites, picadas ou agulhões também é comum em descrições de loucura (PAPADOPOULOU, 2005, p. 66). Franciscato (2003, p. 189) comenta que, nesse momento, “Hércules passa de sintomas físicos para distúrbios psicológicos, e começam os delírios: não está mais no palácio, mas num carro em que acredita ter aguilhoado os cavalos”. Essas alucinações de Hércules correlacionam-se com a imagem de Lissa em sua carruagem, descrita pelo coro (v. 880-882). Ambas as

imagens: a fala do coro sobre Lissa em um carro para causar ruína e Hércules ao imaginar que está em um carro, indicam o envolvimento de Hera na loucura do herói.

Na própria descrição de Lissa sobre o que faz com Hércules, ela diz: “Olha lá! Desde a partida ele vibra a cabeça / e calado gira gorgôneas pupilas reviradas”³⁷ (ἦν ἰδοῦ: καὶ δὴ τινάσσει κρᾶτα βαλβίδων ἄπο / καὶ διαστρόφους ἐλίσσει σῖγα γοργωποῦς κόρας. v. 867-868; tradução de Torrano, 2018). Para Papadopoulou (2005, p. 64), o arremesso da cabeça é um sinal de loucura e a rotação dos olhos são sintomas característicos de descrições de pessoas loucas. A descrição de seus olhos como gorgôneos aparece em outras passagens. No verso 883, Lissa é descrita de modo semelhante: “Górgona filha da Noite” (Νυκτὸς Γοργῶν; tradução de Franciscato, 2003). Com esses termos semelhantes há a fusão dos dois: Hércules e Lissa (PAPADOPOULOU, 2005, p. 64). Entendemos a observação de Papadopoulou como se Lissa tivesse se apoderado da mente de Hércules, e este, por sua vez, só tinha consciência de sua força.

“É preciso que numa crise de loucura, Hércules manche suas mãos no sangue de seus filhos. Lyssa, a Raiva, a divindade que personifica no/o acesso frenético, deve ocupar-se do vergonhoso trabalho. A hierarquia divina aparece bem definida” (GARCIA, 1979, p. 96). Tal conceito se desenvolve em *Heracles* quando a deusa Lissa se apodera da consciência de Hércules, e o herói, tomado pela loucura, aniquila a própria família violentamente, indicando, portanto, a ἄτη (*áte*).

Diante disso, cabe conjecturar que o herói não coordena seus atos com autonomia, mas seria um joguete de forças divinas superiores. Pode-se dizer que sua fúria, na verdade, consiste na raiva da deusa que recai sobre o herói em forma de loucura. “O sono de Hércules não é propriamente sono. Ele foi nocauteado por Palas, que lhe atirou uma pedra e lançou-lhe no estado em que se encontra (...) seu sono é um sono insone” (FRANCISCATO, 2003, p. 193). Assim, se a fúria de Hércules é a raiva da deusa, a sua loucura consiste em uma projeção da personificação da loucura, no caso Lissa.

A loucura de Hércules, portanto, manifesta-se como um extravio visual que conduziu o herói a confundir sua família com o inimigo Euristeu e filhos que acabam sendo mortos pelo próprio pai, Hércules (v. 930-1000). O herói, contudo, não manifesta uma pretensão de sensatez, a σοφροσύνη, e não estava em seu bom senso, visto que Hera lhe infunde a loucura. Logo, a ἄτη (*áte*), “loucura, a cegueira como punição”³⁸, irrompe em Hércules e, em um

³⁷ Mesmo sabendo que esses versos foram citados recentemente. Decidimos citá-los, novamente, a fim de facilitar a leitura.

³⁸ MALHADAS; *et al.*, 2010.

momento de cegueira, aniquila os filhos. Induz o herói à confusão mental acarretando na própria desgraça. Segundo Brandão (1987, p. 132-135), o herói assiste às suas perdas, conscientemente, sendo a sentença um martírio. Por detrás da loucura, está o sentimento de que essas “coisas” não pertencem realmente ao seu eu, já que elas não estão sob o controle da “consciência humana”. Elas são dotadas, segundo Dodds (2002, [1950] p. 47-48), de uma “energia e vitalidade próprias”, e por isso podem “forçar” o homem a condutas desastrosas. Ligados à ἄτη (*áte*) são os “impulsos irracionais” que tentam o homem contra sua vontade. Grimal postula sobre a ἄτη (*áte*) no dicionário de *Mitologia grega e romana*:

Personificação do erro. Divindade leve e ágil, seus pés só apoiam sob a cabeça dos mortais, sem que eles se apercebam. Aquando do juramento de Zeus em que esse se comprometeu a dar supremacia ao primeiro descendente de Perseu que iria nascer e submeteu desse modo Hércules a Euristeu, foi a Áte que o enganou. Zeus vingou-se, precipitando-a do Olimpo. Áte caiu na Frígia, sobre uma colina que recebeu o nome de Colina do erro. Foi ali que Ilo construiu a cidadela de Ílion (Troia). Zeus, precipitando Áte do alto do céu, cortou-lhe para sempre a possibilidade de residir no Olimpo. É por isso que o Erro constitui a triste partilha da humanidade (GRIMAL, 1993, p. 53).

No debate com Lissa, Íris remete a ἄτη (*áte*) com a expressão “o saltar de teus pés” (καὶ ποδῶν σκιρτήματα):

ἀλλ' εἴ, ἄτεγκτον συλλαβοῦσα καρδίαν,
 Νυκτὸς κελαινῆς ἀνυμέναιεπαρθένε,
 μανίας τ' ἐπ' ἀνδρὶ τῷδε καὶ παιδοκτόνους
 φρενῶν παραγμοῦς καὶ ποδῶν σκιρτήματα
 ἔλαυνε, κίνει, φόνιον ἐξίει κάλων,
 ὡς ἂν πορεύσας δι' Ἀχερούσιον πόρον
 τὸν καλλίπαιδα στέφανον ἀυθέντη φόνῳ
 γνῶ μὲν τὸν Ἥρας οἶός ἐστ' αὐτῷ χόλος,
 μάθη δὲ τὸν ἐμόν: ἢ θεοὶ μὲν οὐδαμοῦ,
 τὰ θνητὰ δ' ἔσται μεγάλα, μὴ δόντος δίκην.

(Iris)

Mas, eia, com teu implacável coração,
 ó virgem sem núpcias da Noite negra,
 a este varão, loucura que mata os filhos,
 perturbação do espírito e pulo dos pés,
 impele, move, solta a corda sanguínea
 para que transportando por Aqueronte
 a coroa de belos filhos, mortos os seus,
 saiba qual é a cólera de Hera contra ele,
 e a minha! Não os Deuses, mas mortais
 serão grandes, se ele não servir justiça.
 (v. 833-842; tradução de Torrano, 2018)

Lissa, em seu discurso, diz que Hércules não saberá que destruiu os filhos até o *furor* dela cessar (v. 865-866):

ὁ δὲ κανὼν οὐκ εἴσεται
 παῖδας οὐς ἔτι κτ' ἐναίρων, πρὶν ἂν ἐμὰς
 [λύσσας ἀφῆ.

Só há de conhecer quem a trucidou
 quando minha loucura esmorecer.
 (tradução de Trajano, 2019)

Não há passagens que indiquem o arrefecimento da fúria de Hércules por ação de Lissa, ou mesmo de Hera e Íris na loucura do herói. Os atos de insanidade do herói são

interrompidos, apenas, quando Palas o atinge com a pedra, dado que o mensageiro diz ser Palas quem detém o furor de Hércules (v. 1003-1006):

<p>Παλλὰς³⁹ κραδαίνουσ' ἔγχος † ἐπὶ λόφῳ κέαρ †, κᾶρριψε πέτρον στέρνον εἰς Ἡρακλέους, ὄς νιν φόνου μαργῶντος ἔσχε, κείς ὕπνον καθῆκε:</p>	<p>Palas brandindo a hasta e pedra atirou no peito de Héracles, que do insano cruor o converte ao sono lançou-o. (tradução de Franciscato, 2003)</p>
--	--

A distorção da visão perdura até mesmo quando se recobra do sono, visto que não reconhece os cadáveres à sua volta. No verso 1134, indaga a Anfitrião quem os matou. A perturbação da mente também ainda não cessou, demora a reconhecer o local em que se encontra com suas outras perguntas ao pai: “onde entrei em furor báquico?” (οἶκον ἢ βάκχευσ' ἐμόν; v. 1142; tradução de Franciscato, 2003); “Onde furor nos teve? Onde ruiu?” (ποῦ δ' οἶστρος ἡμᾶς ἔλαβε; ποῦ διώλεσεν; v. 1144; tradução de Torrano, 2018).

Quando Héracles manifesta certa confusão ao acordar (v. 1089-1108), ainda não faz referência sobre as ações de Íris e Lissa. São somente com as informações dadas a ele por Anfitrião que Héracles tem conhecimento do que ele mesmo provocou à própria família. Anfitrião faz menção de tal desastre como enviado por Hera: “Zeus, descortinas tudo ao lado de Hera?” (ὦ Ζεῦ, παρ' Ἡρας ἄρ' ὀρᾶς θρόνων τάδε; v. 1127; tradução de Torrano, 2018). Essa informação de Anfitrião é interessante porque antes de ele falar sobre as mortes que Hércules cometeu, menciona Hera. No relato feito por Anfitrião a Teseu sobre o episódio catastrófico que acomete Héracles, Teseu, da mesma forma, considera Hera como a causadora de toda essa tragédia: “Este combate é de Hera” (Ἡρας ὄδ' ἄγών; v. 1189; tradução de Franciscato, 2003).

Assim, quem interrompe os atos assassinos de Héracles não é Lissa, mas Palas, induzindo-o ao sono, uma vez que estava prestes a exterminar Anfitrião por confundi-lo com Euristeu. Conforme Franciscato (2003, p. 191), o fim a ser alcançado com a loucura seria a “desestabilização” da grandeza de Hércules, reforçando-lhe os “limites humanos”. Franciscato defende que a morte de Mégara e dos filhos foi suficiente para alcançar tal objetivo e que, por esse motivo, Palas o impede de matar Anfitrião.

A loucura em Héracles manifesta, portanto, o contraste entre o triunfo e a sua queda (LESKY, 1996 [1938], p. 223). Em uma ilusão, enquanto imagina que ainda está eliminando

³⁹ Conforme o dicionário A Greek-English Lexicon, Pallas Athena, é um epíteto explicado pelos antigos a partir de πάλλω, ela que “brande”, a lança e a égide (LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert). Disponível em: <[http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=*palla%5Cs&la=greek&can=*palla%5Cs0&prior=e\)fai/neto&d=Perseus:text:1999.01.0101:card=977&i=1#lexicon](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=*palla%5Cs&la=greek&can=*palla%5Cs0&prior=e)fai/neto&d=Perseus:text:1999.01.0101:card=977&i=1#lexicon)>

Euristeu, repete ação análoga à pretendida por Lico. O nome próprio “Lico” remete ao substantivo comum λύκος, “lobo”, o que sugere a ideia de armadilha e perigo. O significado de Lico (Λύκος), lobo, tem proximidade com Lissa (Λύσσα), a loucura/fúria, porque as duas figuras representam ameaças para o herói que aniquila o primeiro (Lico), mas precisa lidar com a segunda (Lissa). Desse modo, Hércules se embrenha em uma armadilha desencadeada por Hera já que precisa recuperar a sua honra, uma vez que foi ultrajada com o nascimento de Hércules, fruto da traição de Zeus. Quando Hércules tem seu acesso de loucura e chacina sua família, Hera obtém a glória. Sendo assim, a loucura seria uma armadilha para que a glória de Hera pudesse ser realizada. E Hércules, por ser dotado de uma força descomunal e excelência nos trabalhos que já realizou, intensifica a loucura que Lissa engendra, como poderemos perceber no próximo tópico.

3.2.2 Hércules e a loucura

A loucura de Hércules tem início durante o episódio de purificação do herói após matar Lico (v. 922-934): “As oferendas ante o altar de Zeus / eram lustrais da casa, porque Hércules / matou e tirou de casa o rei da terra” (ἱερὰ μὲν ἦν πάροιθεν ἐσχάρας Διὸς / καθάρσι’ οἴκων, γῆς ἄνακτ’ ἐπεὶ κτανῶν / ἐξέβαλε τῶνδε δωμάτων Ἡρακλῆης; Tradução de Torrano, 2018). Isso se confirma no diálogo de Anfitrião com Hércules, quando findam seus atos loucos e acorda do sono. Anfitrião diz a Hércules que a loucura o pegou quando ele purificava as mãos com o fogo (v. 1145). É em torno desse evento de sacrifício de vítimas que toda a ação trágica ocorre.

Durante a realização da purificação pelo assassinato de Lico, Hércules se questiona sobre o porquê de realizar dois rituais e ter trabalho duplo se pode fazer uma única purificação para os dois assassinatos (Lico e Euristeu). Na cena da loucura narrada pelo mensageiro, Hércules diz o seguinte: “pai, por que oferecer, antes de matar Euristeu, / sacrifício com fogo catártico e ter duplo trabalho? / Com uma só mão disponho bem isto. / Quando trouxer aqui a cabeça de Euristeu, / purificarei minhas mãos pelos mortos de agora.” (Πάτερ, τί θύω πρὶν κτανεῖν Εὐρυσθέα / καθάρσιον πῦρ, καὶ πόνους διπλοῦς ἔχω; ἔργον μιᾶς μοι χειρὸς εὖ θέσθαι τάδε: / ὅταν ὁ ἐνέγκω δεῦρο κρᾶτ Εὐρυσθέως; v. 936-939; tradução de Franciscato, 2003). Segundo Papadopoulou (2005, p. 20), “a implicação pode ser que o desempenho de um ritual purificador é tão meticuloso quanto o desempenho de um trabalho heroico e, conseqüentemente, que Hércules poderia salvar ele mesmo um desses trabalhos”.

A loucura domina Héracles justamente quando ele está prestes a realizar um sacrifício. A deusa usa contra Héracles os mesmos meios em que a condição de Héracles como herói foi fundada, utiliza-se da própria natureza violenta do herói para destruir a dimensão heroica criada, anteriormente, com os seus feitos, transformando Héracles em uma fera (PROVENÇA, 2013, p. 71). A decisão de Héracles por um duplo ritual evidencia a sua loucura porque é diante dessa escolha que se sucede em Héracles uma grande perturbação. A morte de Lico provocada pelas mãos de Hércules não acarreta o delírio de Hércules, mas negar o ritual de purificação, e decidir atacar Euristeu para realizar um único sacrifício, faz com que a loucura assassina decorra desse sacrifício negado por ele. Isso porque, segundo Garcia (1979, p.102) “o ritual de purificação é um ato social que simboliza, após todas as aventuras, a integração definitiva do herói no seio da família e da cidade. E, no entanto, Héracles não é o herói do *oikos* nem da *polis*”, quando recusa o sacrifício. Desse modo, a possibilidade de reintegrá-lo à família, também passa a ser negado. Isso pode ser reforçado quando, em sua loucura, ele primeiro delira viajar para a região de Micenas.

A morte de Lico é justificável, uma vez que além da família de Héracles, também ameaçava a civilização (v. 588-592). O aniquilamento de Lico está ligado ao preceito explicado por Knox (1983, p. 149): fazer o bem aos amigos e o mal aos inimigos. A ideia de fazer o bem aos amigos e mal aos inimigos tem mais amplitude no pensamento grego do que sua relação com valores heroicos. Trata-se de uma fundamentação básica da moralidade grega do modo como não-filósofos entendem a justiça.

O cerne da discussão consiste em que, eventualmente, o que o amigo faz pode se afastar da justiça e o que o inimigo faz pode, na verdade, ser justo, independente do laço afetivo. Essa questão nos direciona para as atitudes de Héracles porque apesar de fazer o bem aos amigos, matar o tirano Lico, fará, no fim, exatamente o contrário, fazer mal aos amigos, no caso, à sua família.

No Livro 1 da *República* de Platão, Polêmarco, em conversa com Sócrates, articula sobre a opinião de que a justiça se faz quando se dá a cada um aquilo que fez por merecer, em outras palavras, fazer o bem aos amigos e o mal aos inimigos. Sócrates, por sua vez, contra-argumenta a partir de um exemplo: não seria justo devolver a um amigo enlouquecido as suas armas. Sócrates com essa situação hipotética coloca que não restituir as armas ao amigo não seria um mal, mas um bem proporcionado ao amigo, já que estava enloquecido.

A fala de Anfitrião descreve o preceito de Polêmarco:

πίπτοντ' : ἔχει γὰρ ἠδονὰς θνήσκων ἀνὴρ

É prazeroso um inimigo morrendo

ἐχθρὸς τίνων τε τῶν δεδραμένων δίκην.

e sendo punido por seus atos.
(v. 732-733; tradução de Franciscato, 2003)

O termo τίνω que conota vingar, retribuir, e por sua vez, a expressão τίνων δίκην que pode ser traduzido como “ser punido”, “pagar uma pena” corroboram a justificativa de Knox (1983, p. 234), uma vez que τίνω, nesse contexto, equivale a recuperar a sua honra. Todavia, o discurso de Sócrates também pode ser aplicado. Héracles substitui os amigos pelos inimigos: seus filhos pelos de Euristeu (v. 969-971): “apronta a aljava e arco / contra os próprios filhos, mas o de Euristeu / pensa que cruentará” (φαρέτραν δ’ εὐτρεπῆ σκευάζεται / καὶ τόξ’ ἑαυτοῦ πασι, τοὺς Εὐρυσθέως / δοκῶν φονεύειν; tradução de Franciscato, 2003).

A questão desdobra-se a partir disso, visto que seu ímpeto de vingança sobrevem durante a cena do ritual preparatório para o sacrifício catártico em que a loucura começa a surgir. Os sintomas físicos da loucura despontam: “com olhos revirados, perdido, / com as raízes dos olhos sanguíneas, / gotejava espuma no queixo peludo” (ἀλλ’ ἐν στροφαῖσιν ὀμμάτων ἐφθαρμένος / ῥίζας τ’ ἐν ὄσσοις αἱματῶπας ἐκβαλῶν / ἄφρον’ κατέσταζ’ εὐτρίχου γενειάδος, v. 932-934; tradução de Torrano, 2018). Suas ações loucas ocorrem em estágios crescentes. No primeiro, o comportamento de Héracles indica alucinações que o fazem imaginar que está executando outro trabalho: golpear Euristeu (v. 939). Pede as armas (v. 942) e se imagina partindo para outra região, Micenas (v. 943). Nessa fase, ainda reconhece Anfitrião quando expressa a sua intenção de exterminar Euristeu. Acredita que está indo para Micenas em uma carruagem que não existe e, nesse decurso, luta com um adversário imaginário. Depois, presume que chegou à cidade de Niso (v. 954) e que prepara um banquete (v. 957). Para completar a cena, comemora como vencedor de inimigos que, na verdade, não existiam naquele momento: “se proclamando vencedor de um ser ausente / Determina então silêncio” (κἀκηρύσσετο / αὐτὸς πρὸς αὐτοῦ καλλίνικος οὐδενός, / ἀκοῆν ὑπειπῶν. v. 960-962, tradução de Trajano, 2019).

As alucinações de Héracles, até então, não atingiam, fisicamente, ninguém. No entanto, elas progridem para um segundo momento, fato que aniquila a própria esposa e filhos. De apenas imaginações, ele passa a identificar incorretamente as pessoas ao seu redor. Hera utiliza o engano, uma consequência da loucura, em que Héracles mata seus próprios acreditando, ele, estar em Micenas aniquilando os filhos de Euristeu, e, portanto, acredita realizar uma vingança legítima contra a pessoa que o subjogou, no caso Euristeu (PROVENÇA, 2013, p. 72). Héracles confunde seus próprios filhos com os de Euristeu:

δ' εὐτρεπῆ σκευάζεται
καὶ τόξ' ἑαυτοῦ παισί, τοὺς Εὐρυσθέως
δοκῶν φονεύειν.

prepara disponível a aljava
e setas contra os seus filhos, crendo
matar os de Euristeu.
(v. 969-971; tradução de Torrano, 2018).

O mensageiro descreve a agressividade de Hércules com as crianças e esposa:

ὁ δ' ἐξελίσσων παῖδα κίονος κύκλω,
τόρνευμα δεινὸν ποδός, ἐναντίον σταθεῖς
βάλλει πρὸς ἦπαρ

Hércules persegue o filho girando ao redor da
[coluna,
com terríveis torneantes passos e, posto frente a
[ele,
dispara contra o seu fígado.
(v. 977-979; tradução de Franciscato, 2003)

Hércules se vangloria com a morte do primeiro filho (v. 981) e tem consciência de que se trata de uma criança (v. 982): “Eis aqui morto um dos filhotes de Euristeu” (Εἶς μὲν νεοσσὸς ὄδε θανὼν Εὐρυσθέως; tradução de Franciscato, 2003). O substantivo νεοσσός (pássaro jovem) aparece, anteriormente, na fala de Mégara: “Eu e tu, velho, agora morreremos, / também os filhos de Hércules, que sob as asas / preservo como uma ave aos seus filhotes” (ἐγὼ δὲ καὶ σὺ μέλλομεν θνήσκειν, γέρον, / οἳ θ' Ἡράκλειοι παῖδες, οὓς ὑπὸ πτεροῖς / σώζω νεοσσοὺς ὄρνις ὡς ὑφειμένη. v. 70-72; tradução de Franciscato, 2003). Franciscato (2003, p. 190) considera que Hércules, ao retomar tal termo, acentua a sua crueldade. O uso de *neossós*, “filhote”, por Mégara parece marcar uma relação afetiva com os filhos, de modo que o uso de Hércules seria uma ironia com esse uso afetivo e, por isso, uma marca de crueldade.

A maneira com que Hércules executa os outros dois filhos, também é brutal. O pai mata um dos filhos com o mesmo objeto que um deles utilizava. Mégara, durante a espera do retorno de Hércules do Hades, diz o seguinte sobre o que uma das crianças fazia: “Na tua destra colocava a tutelar / clava entalhada, falso dom” (ἐς δεξιάν τε σὴν ἀλεξητήριον / ξύλον καθίει δαίδαλον, ψευδῆ δόσιν, v. 470-471; tradução de Franciscato, 2003). O mensageiro descreve a atitude de Hércules contra a criança da seguinte forma: “Ao girar o olhar selvagem de Górgona, / quando o filho fica sob o lúgubre tiro, / batendo no crânio qual se malha ferro, / soltou a clava no crânio loiro do filho / e quebrou os ossos” (ὁ δ' ἀγριωπὸν ὄμμα Γοργόνοσ στρέφων, / ὡς ἐντὸς ἔσθη παῖς λυγροῦ τοξεύματος, / μυδροκτύπον μίμημ', ὑπὲρ κάρη βαλὼν / ξύλον καθῆκε παιδὸς ἐς ξανθὸν κάρη, / ἔρρηξε δ' ὅστ' αἶ; v. 990-994; tradução de Torrano, 2018). Quanto ao terceiro filho e Mégara, Hércules abate os dois, com uma única flecha (v. 1000).

O coro comenta sobre os assassinatos de Hércules em uma ode, e com isso revela o caráter violento do herói. Para o coro, este foi o pior crime de que alguém já ouviu falar. Seu

caráter brutal se revela por matar não um, mas três filhos seus, além da própria esposa Mégara. Nesta ode (v. 1016-1041), não se menciona a loucura, mas o horror sobre o que ocorreu no palácio. No excerto (v. 1016-1024), o coro compara tais ações com as das filhas de Dânao⁴⁰ e Procne⁴¹. No trecho (v. 1016-1020), encontra-se a associação com Dânao:

ὁ φόνος ἦν ὃν Ἀργολίς ἔχει πέτρα
τότε μὲν περισαμότατος καὶ ἄπιστος Ἑλλάδι
τῶν Δαναοῦ παίδων: τάδε δ' ὑπερέβαλε, παρ-
έδραμε τὰ τότε κακὰ ... τάλανι διογενεῖ κόρη

A morte que a pedra argiva guarda
celebérrima e incrível na Grécia
outrora foi pelas filhas de Dânao.
Estes males do mísero filho de Zeus
superam, ultrapassam os de outrora.
(tradução de Torrano, 2018)

Na ode (v. 1021-1024), há a comparação desse infanticídio com o de Procne:

μονοτέκνου Πρόκνης φόνον ἔχω λέξαι
θυόμενον Μούσαις: σὺ δὲ τέκνα τρίγον', ὧ
δαίε, τεκόμενος, λυσσάδι συγκατειργάσω μοίρα.

Posso dizer a morte do filho de Procne
sacrificado a Musas, mas tu, ó terrível,
pai de três filhos,
com furiosa sorte os mataste a todos.
(tradução de Torrano, 2018)

Entre outras razões – a brutalidade sanguinolenta, entre elas – o horror sobre a conduta de Hércules é intenso porque o número de vítimas é maior do que no caso de Procne. Esta matou só uma criança, Ítis, enquanto Hércules matou seus três filhos. Papadopoulou (2005, p. 62) ressalta que os crimes cometidos por Procne foram voluntários, enquanto os assassinatos de Hércules foram realizados de forma voluntária, mas inconscientemente. O aniquilamento das crianças foi por desejo de Hércules por ilusoriamente acreditar serem os de Euristeu, entretanto, foi inconscientemente porque não percebeu que se tratava de seus próprios filhos. A morte das crianças comparadas às histórias de Dânao e Procne, pois Hércules mata não uma, mas três crianças. Isso revela que Lissa amplifica a ação de Hércules. A loucura, portanto, é resultado de Hera e Lissa. A violência é característica da conduta de Hércules, mas, apesar de questionável, não é uma loucura (ausência de consciência), é, talvez, o aspecto bélico da cultura heroica arcaica questionado no mundo da *pólis* democrática. O herói é violento e responsável socialmente pelos seus atos (incluindo os de loucura), mas a loucura é uma ação externa que lhe acomete, de modo que mesmo o mais forte dos heróis é submetido às vontades dos deuses.

⁴⁰ A história se encontra na tragédia *Suplicantes* de Ésquilo.

⁴¹ Ver em *Biblioteca* de Apolodoro (3.14.8).

Esse terror que ocorre é pré-anunciado pela própria Lissa (v. 871): “apavorarei ao som da flauta” (καταυλήσω φόβω). O horror, realmente, faz-se presente, demonstrado pelo coro: “Temos o mesmo ataque de Pavor” (ἄρ’ ἐς τὸν αὐτὸν πίτυλον ἤκομεν φόβου, v. 815; tradução de Torrano, 2018). Os filhos de Hércules também são tomados pelo mesmo sentimento: “Trépidos de pavor / cada um vai para um lado, um ao manto / da mãe, outro sob a sombra da coluna, / outro qual ave se recolheu sob o altar” (δοκῶν φονεύειν. οἱ δὲ ταρβοῦντες φόβω / ὄρουον ἄλλος ἄλλος’, ἐς πέπλους ὁ μὲν / μητρὸς ταλαίνης, ὁ δ’ ὑπὸ κίονος σκιάν, / ἄλλος δὲ βωμὸν ὄρνις ὡς ἔπτηξ’ ὑπο; v. 971-974; tradução de Torrano, 2018). Lissa instiga em Hércules uma ação apavorante com a loucura.

O pavor que Lissa profere no verso 871⁴² cumpre-se no herói Hércules quando não está sob o efeito da loucura. Lissa conseguiu alcançar seu juramento, em Hércules, mas quando não está sob o efeito da loucura. Esse seria realmente o efeito conseguido em Hércules: medo, no fim, causado pela loucura. Os atos de loucura instigados por Lissa em Hércules causam terror no coro e na sua família, mas no seio de Hércules, somente ocorre medo, quando ele acorda do sono.

A ação de Lissa parece amplificar uma violência já presente em Hércules. O verso demonstra a satisfação do herói com a selvageria que usaria contra os filhos: “começou a falar com túrbido riso” (ἔλεξε δ’ ἅμα γέλωτι παραπεπληγμένω, v. 935; tradução de Franciscato, 2003). Tanto que os servos, ao presenciarem o início da manifestação da loucura, apresentaram dupla reação (v. 950-952): “Servos tinham riso e pavor juntos, / e entreolhando-se, um deles disse: / O rei brinca conosco ou está louco?” (διπλοῦς δ’ ὀπαδοῖς ἦν γέλως φόβος θ’ ὁμοῦ. / καί τις τόδ’ εἶπεν, ἄλλος εἰς ἄλλον δρακῶν: / Παίζει πρὸς ἡμᾶς δεσπότης ἢ μαίνεται; tradução de Torrano, 2018). Mais à frente, esses servos também são acometidos pelo pavor: “Grita também o ancião e o grupo de servos” (βοᾷ δὲ πρέσβυς οἰκετῶν τ ὄχλος, v. 976; tradução de Franciscato, 2003). Hércules é o próprio protagonista que assume a aparência de um touro, tornando essa imagem concreta na sua violência desumana (PROVENÇA, 2013, p. 79).

Esses momentos de loucura de Hércules são produtos das ações de Hera e Lissa, mas é preciso lembrar que tais ações violentas não são alheias à rotina heroica que Hércules está acostumado a desempenhar em seus trabalhos com aquilo que ameaça a *pólis*. O seu caráter agressivo é o mesmo quando são, mas com uma diferença, não provoca o mal aos amigos.

⁴² “apavorarei ao som da flauta” (καταυλήσω φόβω; tradução de Franciscato, 2003).

Quando ele comete um ato conhecido (da violência) sobre o objeto errado, a Loucura subverte o ponto central da moralidade tradicional grega.

A loucura não transforma a natureza de Hércules (lutar, vingar-se), distorce, apenas, a sua visão. “A loucura de Hércules se desenvolve sobre situações próximas do que está habituado a fazer: competir em jogos, destruir inimigos, ser vencedor. A loucura apenas o faz confundir lugares e pessoas, turva a visão, impedindo-o de ver a realidade” (FRANCISCATO, 2003, p. 190). Sobre isso, corrobora Papadopoulou (2005, p. 70), conforme a estudiosa, Hércules, enquanto louco, repete comportamentos do seu passado heroico, não sendo uma atividade estranha, visto que a sua violência consiste como parte essencial da própria personalidade de Hércules quando são. A loucura que o atinge faz com que ele se utilize dessa violência que lhe é própria, todavia, contra as vítimas erradas.

Hércules segue os padrões típicos de seu próprio valor, como no caso de seus famosos feitos (PAPADOPOULOU, 2005, p. 30). Seus atos brutais são causam estranheza se considerarmos que fazem parte de seu comportamento habitual contra aqueles que ele considera serem seus inimigos. Uma referência a isso pode ser encontrada na *Biblioteca* de Apolodoro (2;4.9): Hércules aprendeu a tocar Lira com Lino. “Esse Lino era irmão de Orfeu. Quando ele chegou a Tebas, tornou-se um cidadão tebano, e tendo sido golpeado por Hércules com a lira, morreu” (οὗτος δὲ ἦν ἀδελφὸς Ὀρφέως: ἀφικόμενος δὲ εἰς Θήβας καὶ Θηβαῖος γενόμενος ὑπὸ Ἡρακλέους τῆ κιθάρα πληγεὶς ἀπέθανεν: ἐπιπλήξαντα γὰρ αὐτὸν ὀργισθεὶς ἀπέκτεινε). A violência contra Lino, que havia lhe ensinado a tocar lira, mostra-nos a de Hércules.

Euristeu é inimigo de Hércules, logo, por consequência, também seus filhos. A partir dessa situação conjecturamos que Hércules não mataria seus filhos, mas, ainda assim, seria capaz de matar crianças, caso estivessem na trincheira inimiga. Reconhecemos, no entanto, que o assassinio de crianças não era estranho às práticas de guerra, especialmente nas narrativas mitológicas antigas (os casos de Astíanax e Polidoro são emblemáticos).

A loucura de Hércules ocorre, sim, por retaliação de Hera, mas devemos considerar também que essa figura heroica, notável por sua força, fama nos concursos, êxito nos trabalhos, intensificam a imagem de sua loucura. Um indivíduo, marcado pelos atributos da força excepcional e da loucura, compõe um retrato aterrorizante.

Os versos 359-450 enumeram e relatam os trabalhos de Hércules e demonstram a superioridade do herói diante deles. Seu porte físico e sua invulnerabilidade nos trabalhos lhe concedem um status acima dos demais. Além disso, os enaltecimentos a Hércules proferidas nos versos 696-697 pelo coro, como filho de Zeus, fazem com que sua excelência supere sua

origem: “É o filho de Zeus, mas a nobre origem / em muito supera pela excelência” (Διὸς ὁ παῖς: τᾶς δ’ εὐγενίας / πλέον ὑπερβάλλον ἀρετᾶ; tradução de Franciscato, 2003). Essa passagem parece dizer que Hércules detem nível equiparável a Zeus. Mégara sugere discurso semelhante no verso 521-522: “Ide, apressai-vos, não o deixeis ir, pois ele é, / para vós, nada inferior a Zeus salvador” (ἴτ’ ἐγκονεῖτε, μὴ μεθῆτ’, ἐπεὶ Διὸς / σωτῆρος ὑμῖν οὐδέν ἐσθ’ ὄδ’ ὕστερος; tradução de Franciscato, 2003). A primazia de Hércules consiste em eliminar aquilo que ameaçasse a *pólis*. Sua excelência é lembrada pelos feitos já realizados com êxito em algumas passagens da peça. Anfitrião diz que o herói livra a terra de monstros (v. 20); o coro recorda as ameaças das quais Hércules livrou a todos com seus trabalhos (v. 359-435); e o próprio Hércules menciona as feras que já venceu (v. 1270-1278). Essas passagens configuram Hércules como um agente benfeitor da Hélade.

O herói Hércules é um indivíduo hubrístico por natureza, já que é um semi-deus, filho de um deus (Zeus) com uma mortal (Alcmena), e mais do que isso, é fruto de um adultério. Isso consiste no suficiente para que a ira de Hera se aflore. Além disso, Hércules já é considerado, ao retornar do Hades, alguém nada inferior aos deuses, segundo os versos 521-522 na fala de Mégara, o que evidencia sua transgressão da norma, pois é igualado aos deuses, situação, esta, considerada como ὕβρις (*hybris*).

Seria a partir disso que sua loucura ganha proporção, porque apesar de civilizador, a truculência com que executou tais façanhas também é colocada em evidência. A violência praticada contra as feras ou contra aquilo que ameaçasse a *pólis* não promovia “choque” – ao menos, não há menção sobre isso na fala de personagens da peça. Somente Lico profere palavras ultrajantes sobre Hércules, mas, como se trata de um tirano, elas são representadas de forma negativa. O coro chega a elogiar os feitos do herói, mesmo com toda a sua violência, e festeja a morte de Lico, truculenta, executada por Hércules. Mas, a partir do momento que essa violência se pratica contra os filhos, ganha uma intensa imagem negativa, e sua agressividade chega à bestialidade, porque não se esperava isso do civilizador da *pólis*.

Sobre o lado negativo do caráter de Hércules, Eurípides, na tragédia *Alceste*, apresenta a personagem Hércules caracterizada como um glutão pela forma exagerada de comer e beber. Apesar de, nessa obra, Hércules não se constituir como protagonista, seu caráter, retratado pelo excesso, manifesta-se com a figura burlesca. Sobre essa caracterização de Hércules, o servo descreve o comportamento grotesco de Hércules:

πολλοὺς μὲν ἤδη κάπῳ παντοίας χθονὸς
ξένους μολόντας οἷδ’ ἐς Ἀδμήτου δόμου,

Sei que vieram ao palácio de Admeto
muitos hóspedes e de diversas terras

οἷς δεῖπνα προύθηκ': ἀλλὰ τοῦδ' οὐπω ξένον
κακίον' ἐς τήνδ' ἐστίαν ἐδεξάμην.
ὄς πρῶτα μὲν πενθοῦντα δεσπότην ὄρων
ἐσηλθε κατόλμησ' ἀμείψασθαι πύλας.
ἔπειτα δ' οὔτι σωφρόνως ἐδέξατο
τὰ προστυχόντα ξένια, συμφορὰν μαθῶν,
ἀλλ', εἴ τι μὴ φέροιμεν, ὄτρυνεν φέρειν.
ποτήρα δ' ἔν χειρέσσι κίσσινον λαβὼν
πίνει μελαίνης μητρὸς εὐζωρον μέθυ,
ἕως ἐθέρμην' αὐτὸν ἀμφιβᾶσα φλόξ
οἴνου. στέφει δὲ κρᾶτα μυρσίνης κλάδοις,
ἄμουσ' ὑλακτῶν: δισσὰ δ' ἦν μέλη κλύειν:
ὁ μὲν γὰρ ἦδε, τῶν ἐν Ἀδμήτου κακῶν
οὐδὲν προτιμῶν, οἰκέται δ' ἐκλαίομεν
δέσποιναν, ὄμμα δ' οὐκ ἐδείκνυμεν ξένω
τέγγοντες: Ἄδμητος γὰρ ὦδ' ἐφίετο.
καὶ νῦν ἐγὼ μὲν ἐν δόμοισιν ἐστίω
ξένον, πανοῦργον κλῶπα καὶ ληστήν τινα,
ἢ δ' ἐκ δόμων βέβηκεν, οὐδ' ἐφεσπόμεν

e servi-lhes a ceia, mas pior que este
ainda não tinha recebido nesta lareira.
Ele, primeiro, ao ver o dono de luto,
entrou e ousou transpor as portas.
Depois em nada prudente recebeu
a hospedagem, ciente da situação,
e se não lhe trazíamos algo, pedia.
Com a taça feita de hera nas mãos
bebe o mero vinho da negra mãe,
até aquecê-lo a ampla chama vânea
e coroa o crânio com ramos de mirto
e uiva sem Musa, dois sons se ouvem:
ele cantava sem se importar com males
de Admeto e pranteávamos a senhora
os servos, sem mostrarmos ao hóspede
nosso pranto, assim Admeto instou.
E agora no palácio sirvo o banquete
a hóspede malfeitor ladrão predador
(v. 747-766, tradução de Torrano, 2018)

Na comédia *As rãs*, de Aristófanes, o caráter de Hércule também é apresentado. A pele de leão, um dos atributos que caracterizam Hércules, está presente na narrativa, mas de modo irônico. A representação épica de Hércules é sobreposta por um tom de zombaria quando Dioniso veste-se da pele de leão, disfarçado de Hércules, para adentrar ao Hades e trazer Eurípidas. Esse elemento de Hércules, o qual Dioniso utiliza como disfarce, expressa o atributo de Hércules, mas não necessariamente o seu heroísmo. O caráter de Hércules é reprovado na comédia pela criada da hospedaria. Ela acredita que Dioniso, disfarçado, seja Hércules e Hércules assim como *Alcestes* faz na cena do banquete, como um glutão:

Πλαθάνη Πλαθάνη δεῦρ' ἔλθ', ὁ πανοῦργος
[οὔτοσί,
ὄς ἐς τὸ πανδοκεῖον εἰσελθὼν ποτε
ἐκκαίδεκα ἄρτους κατέφαγ' ἡμῶν.

criada da hospedaria
Platane, Platane, vem cá. É aquele sem-vergonha
[ali
que chegou à hospedaria e devorou
dezesesseis dos nossos pães.
(v.549-551; tradução de Soares, 2014)

καὶ κρέα γε πρὸς τούτοισιν ἀνάβραστ' εἴκοσιν
ἀν' ἡμιβολιαῖα.

criada da hospedaria
E a carne cozida, além de tudo, vinte porções
de meio óbolo!
(v. 552-553)

μὰ Δί' οὐδὲ τὸν τυρόν γε τὸν χλωρόν τάλαν,
ὄν οὔτος αὐτοῖς τοῖς ταλάροις κατήσθειεν

Platane
Por Zeus, do queijo fresco também não, menina,
que ele devorou com cesta e tudo!
(v. 559-560)

criada da hospedaria

κᾶπειτ' ἐπειδὴ τὰργύριον ἐπραττόμην,
ἔβλεψεν ἔς με δριμύ κἀμυκᾶτό γε.

E aí, quando eu trouxe a conta,
me deu um olhar atravessado e começou a rosnar.
(v. 562-563)

τούτου πάνυ τούργον: οὗτος ὁ τρόπος πανταχοῦ.

Xântias
Isso é bem a cara dele. Ele é desse jeito em todo
[lugar.

(v. 564)

ὦ μαιρὰ φάρυξ,
ὡς ἠδέως ἄν σου λίθῳ τοὺς γομφίους
κόπτοιμ' ἄν, οἷς μου κατέφαγες τὰ φορτία.

Dona da Pensão

Guloso infame,

como seria bom se eu lhe tacasse uma pedra

[nesses

molares que devoraram minhas mercadorias.

(v. 572-574)

Em *Traquíncias*, de Sófocles, a tragédia inicia com o retorno de Hércules após a conclusão de seus doze trabalhos, assim como em *Heracles*. O herói, igualmente em *Heracles*, atravessa o Hades e retorna à região de Tessália. Nesta tragédia *Traquíncias*, o caráter excessivo e monstruoso de Hércules também é enfatizado. Primeiro, quando mata o rei Êurito e a região de Ecália por não conseguir persuadir o pai de Íole, Êurito, para tê-la em núpcias clandestinas (v. 350-364; 476-478). Segundo, por sua ação contra Licas, arauto de Hércules. Quando Hércules põe o manto envenenado enviado por Dejanira, o herói acredita que foi Licas que lhe deu o manto. Hércules, pensando se tratar de uma deslealdade de Licas, mostra a sua ferocidade contra o arauto (775-795). Hilo, filho de Hércules, descreve a cena e a barbárie do pai:

κόμης δὲ λευκὸν μυελὸν ἐκραίνει, μέσου
κρατὸς διασπαρέντος αἵματός θ' ὁμοῦ.
ἅπας δ' ἀνηυφήμησεν οἰμογῆ λείως,
τοῦ μὲν νοσοῦντος, τοῦ δὲ διαπεπραγμένου:
κούδεις ἐτόλμα τάνδρὸς ἀντίον μολεῖν.
ἐσπᾶτο γὰρ πέδονδε καὶ μετάρσιος,
βοῶν, ἰύζων: ἀμφὶ δ' ἐκτύπουν πέτραι,

então pega Licas

pelo pé, por onde a junta se articula, e o joga
contra circunlavada rocha que emerge do mar:
esbranquiçado encéfalo lhe escorre dos cabelos
e seu crânio se esparge misturado com sangue.

E todo o povo ilulou de horror:

pois um estava louco e o outro, morto.

(v. 780-786; tradução de Oliveira, 2009)

Hércules é apresentado nas duas tragédias de maneira diferente. Conforme Garcia (1979, p. 95):

Sófocles segue a tradição mais de perto, sem incomodar-se com a moral dos novos tempos. Seu Hércules não tem qualidades dignificantes: é capaz de matar por traição, de saquear uma cidade por uma mulher para levá-la como concubina a casa; não sente nenhuma emoção ao saber da morte da esposa e, na hora da própria morte, lembra-se de dar a concubina como esposa ao filho, sem levar em conta o desejo deste; morre lentamente, consumido pelo veneno, maldizendo a Zeus e aos homens sem ouvir resposta ou consolo, num silêncio cruel envolvendo seus gritos.

Em *Heracles*, há um excesso aceitável no herói se consideramos a sua carreira heroica em que para aniquilar feras e o que ameaça a *polis*, conseguiria concretizar-se, somente, por meio da força violenta, e ninguém mais para realizá-los do que o próprio Hércules, devido a sua força física e sua valentia. Contudo, na moderação da sua força, da sua violência e de seu caráter, Hércules perde o controle desse excesso e a loucura é quem o conduz. Dessa forma, revela-se um lado de seu caráter não esperado, visto que assassina seus três filhos e esposa, não sendo mais considerado o salvador da *pólis*. Hércules se descontrola na sua raiva, o que faz com ele reúna toda a sua violência contra ele mesmo. “Sua energia inesgotável, sua selvageria incomum, que ele empregou em sua obra pacificadora a serviço da humanidade, são seu risco” (GARCIA, 1979, p. 100).

O passado de Hércules está associado ao seu embate contra feras. O herói utiliza seu vigor para matá-los. Mas, tanto em *As Traquínias* como em *Heracles*, quando ele ultrapassa a condição de aniquilamento de feras e tiranos e alcança a própria família, acaba tornando-se vítima da sua própria violência. Em *As Traquínias*, Dejanira o mata com o veneno da hidra de Lerna, e em *Heracles*, Hera e Lissa fazem com que ele veja a chacina que cometeu e adentra no sofrimento a procura do suicídio. A caracterização da personagem Hércules nas tragédias *Alceste*, *As rãs*, *As Traquínias* e *Heracles*, evidencia-nos o lado negativo do caráter desse herói e esboçam exemplos de uma parte de sua natureza bestial.

O caráter negativo do herói, em *Heracles*, é prenunciado por Lico enquanto ameaça Anfítrio e Mégara. Lico intimida-os através de várias interrogações nos versos 140-169, questionando a grandeza de Hércules. O tirano deprecia a coragem de Hércules ao relatar o seguinte: “Se aniquilou, se matou a hidra do pântano / ou a fera de Némea, que com redes capturou, / mas diz ter destruído, sufocou-a com o braço?” (ὕδραν ἔλειον εἰ διώλεσε κτανὼν / ἢ τὸν Νέμειον θῆρα; ὄν ἐν βρόχοις ἐλὼν / βραχίονός φησ’ ἀγχόναισιν ἐξελεῖν, v. 152-154; tradução de Franciscato, 2003). O tirano continua descrevendo a imagem de um Hércules covarde.

τᾶλλα δ’ οὐδὲν ἄλκιμος,
ὄς οὔ ποτ’ ἀσπίδ’ ἔσχε πρὸς λαιᾶ χειρὶ
οὐδ’ ἦλθε λόγχης ἐγγύς, ἀλλὰ τόξ’ ἔχων,
κάκιστον ὄπλον, τῆ φυγῆ πρόχειρος ἦν.
ἀνδρὸς δ’ ἔλεγχος οὐχὶ τόξ’ εὐψυχίας,
ἀλλ’ ὄς μένων βλέπει τε κἀντιδέρεται
δορὸς ταχεῖαν ἄλοκα τάξιν ἐμβεβώς.

Quanto ao resto foi covarde.
Ele que jamais portou escudo à mão esquerda,
nem chegou perto da lança, mas tendo o arco, a
arma mais vil, estava pronto para a fuga.
O arco não é prova da bravura de um homem,
mas aquele que permanecendo, olha e encara
a rápida ardura da lança firme no posto.
(v. 158-164; tradução de Franciscato, 2003)

Lico ironiza sobre o valor de Héracles a Mégara: “E tu, que foste chamada esposa de excelente homem” (σὺ δ’ ὡς ἀρίστου φωτὸς ἐκλήθης δάμαρ, v. 150; tradução de Franciscato, 2003). A fala de Lico contesta a imagem de Héracles como homem vitorioso, salvador. Isso nos remete aos versos 1291-1292, quando Héracles, por suas próprias palavras, considera-se um homem bem-aventurado no passado, mas sofrido no presente: “Para um homem considerado outrora ditoso / são aflitivas as mudanças” (κεκλημένω δὲ φωτὶ μακαρίω ποτὲ / αἰ μεταβολαὶ λυπηρόν; tradução de Franciscato, 2003).

A ironia proferida por Lico se confirma com o retorno de Héracles do Hades. Após inteirar-se sobre a situação de sua família, Héracles, “salvador de países inteiros, dedica-se, agora, à sua própria família” (FRANCISCATO, 2003, p. 168) – ele vingará a família ao aniquilar Lico. Primeiramente, o herói descreve a forma como se vingará:

ἐγὼ δέ — νῦν γὰρ τῆς ἐμῆς ἔργον χερρός —
 πρῶτον μὲν εἶμι καὶ κατασκάψω δόμους
 καινῶν τυράννων, κρᾶτα δ’ ἀνόσιον τεμῶν
 ῥίψω κυνῶν ἔλκημα:

Eu, pois agora é trabalho para minha mão,
 primeiro irei e derruirei o palácio
 de novos tiranos; arrancarei a ímpia cabeça e
 lançá-la-ei como preia de cães.
 (v. 565-568; tradução de Franciscato, 2003).

Até então, ele realmente se configura como um salvador, mas nas próximas cenas, o outro lado de seu caráter começa a transparecer. Os versos 566-568 expressam que Héracles planeja a forma como ocorrerá a vingança, uma vez que enumera as ações que realizará, iniciando o verso com o acusativo neutro usado adverbialmente “πρῶτον”: primeiro Héracles derruirá o palácio, depois, arrancará a cabeça dos tiranos e por fim, as lançará para os cães. O verbo κατασκάπτω enfatiza a ação, por significar “destruir completamente, devastar⁴³”. Como vimos, Héracles diz que a vingança será uma tarefa para ele, decependo a ímpia cabeça dos tiranos (κρᾶτα δ’ ἀνόσιον τεμῶν, v. 567; tradução de Franciscato, 2003).

As atitudes de Héracles ora levam Anfitrião a celebrar, ora a se lamuriar, sendo uma indicação sobre o caráter duplo de Héracles, o qual Lico satiriza. No verso 532, Anfitrião proclama o retorno de Héracles do Hades como algo oportuno, promissor: “Ó, tu que vieste ao pai como luz!” (ὦ φάος μολῶν πατρί; tradução de Franciscato, 2003). No entanto, durante o sono de Héracles, após aniquilar a família, Anfitrião relata que não evitaria deixar a luz diante desses males, mas que Héracles acrescentaria males a si mesmo: “Vede, vede! A luz deixar / em adição a meus males, desgraçado, / não evito, mas se a mim, seu pai, ele matar, / sobre seus males, males projetará / e para suas Erínias, sangue, / paterno acrescentará” (ὀρᾷθ’

⁴³ MALHADAS *et al.*, 2010.

ὀρᾶτε. τὸ φάος ἐκ- / λιπεῖν μὲν ἐπὶ κακοῖσιν οὐ / φεύγω τάλας, ἀλλ' εἴ με κανεῖ πατέρ' ὄντα, / πρὸς δὲ κακοῖς κακὰ μήσεται / πρὸς Ἑρινύσι θ' αἶμα σύγγονον ἔξει., v. 1073-1074; tradução de Franciscato, 2013). Para Anfitrião, o retorno de Hércules expressa a luz do sol, a salvação para o infortúnio da família, refém de Lico. Quando o herói provoca a catástrofe contra a família, a sua confiança em Hércules se reverte para “o abandono da luz do sol, morte”⁴⁴. A vingança de Hércules contra Lico se apresenta como salvação para sua família num primeiro momento, por libertá-la da dominação de Lico, mas, em seguida, transforma-se em desgraça para a mesma família, uma vez que o herói a aniquila.

Com as intimidações de Lico, Anfitrião chega a um ponto em que demonstra a sua insegurança sobre a excelência de Hércules: “Adeus, coetâneos, pois estais / contemplando, pela última vez, um amigo” (χαίρει': ἄνδρα γὰρ φίλον / πανύστατον νῦν, ἦλικες, δεδόρκατε; v. 512-513; tradução de Franciscato, 2003). O otimismo que chegou a manifestar em seu diálogo com Mégara desaparece. Esses versos podem oferecer uma segunda interpretação: a demora pelo retorno de Hércules gera insegurança pela excelência de Hércules ou desesperança sobre seu retorno a tempo de salvá-los.

Anfitrião relata que, enquanto Hércules se encontra na travessia dos limites do mundo, nos inferos, Lico apodera-se de Tebas e tem como intuito exterminar a linhagem do herói: “quer eliminar os filhos de Hércules e / matar sua esposa, para extinguir o cruor pelo cruor” (τοὺς Ἑρακλείους παῖδας ἐξελεῖν θέλει / κτανὼν δάμαρτά θ', ὡς φόνῳ σβέση φόνον, v. 39-40; tradução de Franciscato, 2003). Por medo de que os filhos de Hércules vinguem a morte de Creonte, Lico deseja matá-los. A repetição do acento na penúltima sílaba das palavras e a anáfora (φόνῳ σβέση φόνον) faz sobressair a descrença de Anfitrião pelo retorno de Hércules. Trata-se de uma repetição da mesma palavra em caso diferente. É, então, uma repetição da própria palavra, reforçando tanto o assassinato anterior quanto o presente.

A angústia e falta de esperança de Mégara superam as de Anfitrião. Mégara demonstra urgência para que a espera de seu infortúnio seja breve: “De que aflição ainda necessita? Ou amas tanto a luz?” (λύπης τι προσδεῖς ἢ φιλεῖς οὕτω φάος; v. 90; tradução de Franciscato, 2003). A impaciência de Mégara diverge da postura de Anfitrião, traduzindo-se em resignação: “Prolonguemos o tempo já que somos frágeis” (χρόνον δὲ μηκύνωμεν ὄντες ἀσθενεῖς, v. 89); (...) “A luz me é cara e amo a esperança” (καὶ τῷδε χαίρω καὶ φιλῶ τὰς ἐλπίδας, v. 91; tradução de Franciscato, 2003). Há, portanto, o contraste entre λύπης (aflição) e ἐλπίδας (esperança) dos personagens.

⁴⁴ MALHADAS *et al.*, 2010.

Contudo, há um paradoxo em Mégara e Anfitrião. Mégara, antes do retorno de Hércules, questiona Anfitrião por amar a vida: “Ou amas tanto a luz?” (ἢ φιλεῖς οὕτω φάος; v. 90; tradução de Franciscato, 2003). Quando Hércules retorna, ocorre a mudança de expectativa de Mégara, que o considera o retorno de Hércules “um sonho em plena luz” (ὄνειρον ἐν φάει, v. 517; tradução de Franciscato, 2003). O contraste encontrado nas declarações de Mégara também se encontra em Anfitrião. Ora eles expressam desilusão, ora esperança.

Enquanto Mégara e Anfitrião estavam sob as ameaças de Lico, demonstraram incerteza quanto ao retorno de Hércules, perceberam que isto seria improvável, visto que Lico ameaçava matá-los. Com as intimidações de Lico, o desalento de Anfitrião e Mégara aumentam sobre o retorno de Hércules, mas confiam tanto na excelência de Hércules que o vislumbram como única possibilidade de salvação. A dúvida sobre o retorno diz respeito ao fato de ele ter ido ao Hades, terra sem retorno.

Contudo, Hércules elimina Lico e resgata a família, conduzindo-a para dentro do palácio. Em um primeiro momento, o herói oferece amparo e segurança, que, depois, transforma-se em ameaça (v. 962-1003). A situação que ocorre no palácio (v. 621-623), através da fala de Hércules, converte-se com a descrição realizada pelo coro (v. 1029-1032):

ἀλλ' εἴ', ὀμαρτεῖτ', ὧ τέκν', ἐς δόμους πατρί: καλλίονές τ' ἄρ' εἴσοδοι τῶν ἐξόδων πάρειςιν ὑμῖν.	(Hércules) Mas eia, filhos, acompanhai o pai ao palácio; pois a entrada será mais bela do que a saída. (v. 621-623; tradução de Franciscato, 2003)
ἴδεσθε, διάνδιχα κληῖθρα κλίνεται ὑψηπύλων δόμων. ἰὼ μοι: ἴδεσθε δὲ τέκνα πρὸ πατρὸς.	(Coro) Vede, abrem-se duplas, as elevadas portas do palácio. Ai de mim! Vede mortos os míseros filhos. (v. 1029-1032; tradução de Franciscato, 2003)

Os versos manifestam-se por um lado, um início triunfal, e por outro, um final terrível, pois o que se esperava assistir com a abertura das portas do palácio não seriam os filhos mortos. Além disso, a vingança se fez em duas partes: a morte de Lico, vingança de Hércules, e a loucura do herói que acarreta a morte dos próprios filhos, vingança de Hera. A vingança, segundo Papadopoulou (2005, p. 36) é um tema central em *Heracles*, pelo fato de ser o que motiva Hércules a assassinar Lico quando são, e Euristeu, quando em estado de loucura; o que resulta no assassinato de esposa e filhos.

Essa vingança permite traçar o paralelismo entre Hércules e Lico. Os planos de Lico de assassinar a família de Hércules são frustrados. Hércules, por sua vez, consuma o objetivo do tirano Lico. Assim, Hércules, ao aniquilar a família, funde sua imagem com a de Lico. Ruck (1976, p. 57) argumenta ser irrelevante questionar a motivação pessoal de Hércules como se ele pudesse existir nessa tragédia isoladamente de sua duplicidade antitética. A observação de Ruck tem relação com a observação feita por Aristóteles (*Poet.* 1454a) sobre o caráter do personagem que deve ser “coerentemente incoerente” (ὁμαλῶς ἀνώμαλον). Kraus (1999, p. 146) defende que as duas ações assassinas de Hércules colidem quando Lico desaparece no palácio, cujas portas se abrem para exibir os corpos de outras vítimas, a família.

O herói assume, portanto, um duplo papel, o de defensor e aniquilador da família.

ἄξω λαβὼν γε τούσδ' ἐφορκίδας χεροῖν,
ναῦς δ' ὡς ἐφέλω: καὶ γὰρ οὐκ ἀναίνομαι
θεράπευμα τέκνων.

Eu tomarei e conduzirei estes pequenos barcos
pelas mãos e como os barcos eu os rebocarei.
[Não recuso
o cuidado dos filhos
(v. 631-633; tradução de Franciscato, 2003).

ἡμεῖς δ' ἀναλώσαντες αἰσχύναις δόμον,
Θησεῖ πανώλεις ἐψόμεσθ' ἐφορκίδες.

Nós, que consumimos com infâmias a casa,
destruídos, seguiremos Teseu como barcos
[rebocados!
(v. 1423-1424; tradução de Franciscato, 2003)

Franciscato (2003, p. 178) identifica “uma ironia que revela sua força quando contrastada com o desfecho de Hércules enlouquecido matando os filhos”. “Hércules, ao invés de rebocar, acaba por ser rebocado por Teseu” (FRANCISCATO, 2003, p. 208). Gregory (2005, p. 257) corrobora Franciscato ao descrever que Hércules, em seu retorno do submundo, fala de seus filhos como “barcos a reboque” (ἐφορκίδας), dependentes, portanto, de sua proteção. No final da peça, tendo sido humilhado pela loucura, ele se descreve seguindo seu amigo Teseu como “um barco miserável a reboque” (πανώλεις). A partir desse adjetivo, pode-se dizer, totalmente destruído. Por um lado, nesse trecho, percebemos que Hércules não recusa o cuidado dos filhos, visto que o substantivo θεράπευμα significa “ação de cercar de cuidados”. Por outro, o termo αἰσχύνη contido no verso 1423 – “Nós, que destruimos com infâmias a casa” (ἡμεῖς δ' ἀναλώσαντες αἰσχύναις δόμον; tradução de Franciscato, 2003) – corresponde à “desonra, injúria, vergonha”⁴⁵ de Hércules por destruir a família.

⁴⁵ MALHADAS *et al.*, 2010.

Nos versos 732-733, Héracles age contra o inimigo com heroísmo. No entanto, na cena em que aniquila os próprios filhos, Héracles é compelido por Hera a atacar a família, mas o desejo de exterminar Euristeu e filhos não advém da ação de Hera, mas do próprio Héracles em conquistar a glória ao eliminar o inimigo. Em seu discurso, contido nos versos 1146-1148, reforça a leitura de que, ainda que Hera tenha participação no ataque às crianças, a realização do ato é sua autoria: “Ai de mim! Por que poupo então minha vida / já que sou assassino de meus filhos tão amados?” (οἴμοι: τί δῆτα φείδομαι ψυχῆς ἐμῆς / τῶν φιλάτων μοι γενόμενος παίδων φονεύς; tradução de Franciscato, 2003).

A raiva incontrollável de Héracles por Lico revela sinais de excessos quando consideramos que Héracles anseia não só por decapitar seu inimigo, mas, além disso, exibi-lo: “Eu, pois agora é trabalho pra a minha mão, / primeiro irei e derruirei o palácio / dos novos tiranos: arrancarei a ímpia cabeça e / lançá-la- ei como prei de cães” (ἐγὼ δέ — νῦν γὰρ τῆς ἐμῆς ἔργον χερός — / πρῶτον μὲν εἶμι καὶ κατασκάψω δόμους / καινῶν τυράννων, κρᾶτα δ’ ἀνόσιον τεμῶν / ρίψω κυνῶν ἔλκημα; v. 565-568; tradução de Franciscato, 2003).

A força extraordinária de Héracles apresentada durante a execução de seus trabalhos é digna de excelência – entretanto, o viés selvagem, com o qual essa força também se manifesta, torna-se horrorizante. Héracles persegue sua família, na narrativa do coro, como um caçador a sua presa: “Ele persegue os filhos numa caçada” (κυναγετεῖ τέκνων διωγμόν, v. 899; tradução de Franciscato, 2003); “Destruentes cruores / Destruentes mãos paternas” (δαίιοι φόνιοι, / δαίιοι δὲ τοκέων χέρεις: ὦ, v. 914-915; tradução de Franciscato, 2003). O herói caça os filhos, como se fossem animais, os quais toma por seus inimigos. E as crianças fogem, semelhantes a presas amedrontadas:

οἱ δὲ ταρβοῦντες φόβῳ
ᾠρουον ἄλλος ἄλλοσ’, ἐς πέπλους ὁ μὲν
μητρὸς ταλαίνης, ὁ δ’ ὑπὸ κίονος σκιάν,
ἄλλος δὲ βωμόν ὄρνις ὧς ἔπτηξ’ ὕπο.

Eles, alarmados com pavor,
lançavam-se cada um para um lado: um para o
[peplo
da desgraçada mãe, um sob a sombra de uma
[coluna,
e o outro encolheu-se qual ave sob o altar.
(v. 971-974; tradução de Franciscato, 2003)

As imagens de caça podem ser associadas à maneira feroz de Héracles combater quando o coro relembra alguns de seus trabalhos: o assassinato do Leão de Nemeia: “vestiu a pele fulva / com a cabeça loira / nas fauces da fera” (πυρσῶ δ’ ἀμφεκαλύφθη / ξανθὸν κρᾶτ’ ἐπινωτίσας / δεινῶ χάσματι θηρός, v. 361-363; tradução de Torrano, 2018); a morte dos centauros: “abateu a prole montesa / dos selvagens Centauros / com o sanguinário arco, /

matou com setas aladas” (τάν τ’ ὀρεινόμον ἀγρίων / Κενταύρων ποτὲ γένναν / ἔστρωσεν τόξοις φονίοις, / ἐναίρων πτανοῖς βέλεσιν, v. 364-367; tradução de Torrano, 2018); a execução da auricórnica corça: “ao matar a auricórnica / corça de dorso malhado / predadora de camponeses / reverência a caçadora / Deusa de Énoe” (τάν τε χρυσοκάρανον / δόρκαν ποικιλόνωτον / συλήτειραν ἀγρωστῶν / κτείνας, θηροφόνον θεὰν / Οἰνωῶτιν ἀγάλλειν, v. 375-379; tradução de Torrano, 2018); o aniquilamento de Cicno: “Cicno, xenocida, com / flechas aniquiô” (Κύκνον ξεινοδαΐκταν / τόξοις ὄλεσεν, v.391-392; tradução de Franciscato, 2003), “a serpente de ígneo dorso / que espiralada o guardava / em inascecível espiral, matar” (δράκοντα πυρσόνωτον, / ὅς σφ’ ἄπλατον ἀμφελικτὸς / ἔλικ’ ἐφρούρει, κτανῶν, v.397-399; tradução de Franciscato, 2003); “a hidra de / Lerna, incinerou” (Λέρνας / ὕδραν ἐξεπύρωσεν, v.420-421; tradução de Franciscato, 2003).

As imagens de caça também podem ser apontadas pela descrição de Anfitrião quando Hércules extermina Lico: “Velhos, para nosso bem / ele se vai: por ensíferos fios de redes será preso / o pervilíssimo, enquanto pensa em matar os que / estão próximos” (ὦ γέροντες, ἐς καλὸν / στείχει, βρόχοισι δ’ ἀρκύων γενήσεται / ξιφηφόροισι, τοὺς πέλας δοκῶν κτενεῖν / ὁ παγκάκιστος; v. 728-731; tradução de Franciscato, 2003). As redes remetem à ideia de que Hércules atinge Lico como se este fosse um animal.

Assim, há dois tipos de violência em Hércules: uma benéfica, útil, por aniquilar aquele que ameaçava a família e a *pólis*, assim como realizar os trabalhos, e a outra, desastrosa, que consiste não só no assassinato da família em si, mas se potencializa pelo cruor com que transcorre na peça.

A semelhança entre Hércules e o touro se constitui como elemento do contexto dionisíaco onde a loucura de Hércules toma forma, em nível ritual, pois é o próprio Dionísio que é assimilado a um touro. Essa condição é representada em *Heracles* através do paradoxo blasfêmico de um Dioniso distorcido, privado dos instrumentos musicais que lhe são próprios (PROVENÇA, 2013, p. 75-84). Não podemos desconsiderar que *Heracles* mostra a inflexibilidade da vontade de Hera, concretizada na ação de Lissa e na imagem do touro. Nisso há o sacrifício conectado à tradição religiosa referente à Hera (PROVENÇA, 2013, p. 92). Hércules representado como um touro representa uma espécie de vítima sacrificial que Hera prepara para si mesma, roubando o animal que mais frequentemente era oferecido a Zeus, e Lissa realiza para a deusa o sacrifício por meio do qual Hera se vinga de Zeus (PROVENÇA, 2013, p. 90). A loucura e a bestialização de Hércules se constituem como mecanismos para a representação e descrição da violência de Hércules, através de referências míticas e simbólicas em relação à Lissa, como os olhos gorgóneos e petrificante

(PROVENÇA, 2013, p. 92). Hércules e Lissa relacionam-se com a imagem do cão e da caça, onde o cão se configura como Hércules perseguindo sua família, mas também da própria Lissa que persegue sua caça, Hércules. Lissa se apossa de Hércules e o transforma em uma imagem tresloucada, na qual manifesta a representação desumana da violência de Hércules (PROVENÇA, 2013, p. 92). Assim, a comparação entre Hércules e touro prefigura a matança feroz que ocorre.

Hércules, portanto, tem seu espírito acometido pela selvageria. “Há algo de paradoxal em Hércules, herói mais famoso da Hélade. Ele é um tanto bárbaro para os padrões gregos: sua força descomunal é acima da inteligência, suas roupas, suas formas de combate, etc.” (FRANCISCATO, 2003, p. 161). Apolodoro em *Biblioteca* (2;4.9) descreve que Hércules superava a todos em estatura e força, e a sua aparência também, pois seu corpo media quatro cúbitos. Barlow (1982, p. 116) comenta sobre a descomunal força física do herói. Hércules não demonstra dificuldade em realizar os trabalhos e existe, em sua personalidade, envaidecimento pelos trabalhos extraordinários que executou.

Nesse contexto, as ações de Hércules relacionam-se aos conceitos de ἄτη (*áte*) e ἁμαρτία (*hamartía*). A palavra ἁμαρτία (*hamartía*), já exemplificada, é empregada para se referir a “uma falha, um erro”⁴⁶, em outras palavras, a todo tipo de erro que se origina pela ação humana irrefletida ou ruína causada por ação irrefletida. A ἄτη (*áte*), termo também já exemplificado, diz respeito aos atos que essa loucura causa, como punição enviada por Hera. O envolvimento com a ἄτη (*áte*) se justifica por Hera recobrar a sua τιμή (*timé*), “honra”. No que concerne à ἁμαρτία (*hamartía*), a descrição de Anfitrião expõe atitudes de Hércules associadas à ὕβρις (*hybris*). Anfitrião aponta Hércules como agente da morte das crianças, o que corrobora para a associação com a ἁμαρτία (*hamartía*):

σὸ καὶ σὰ τόξα καὶ θεῶν ὃς αἴτιος.	Tu e teu arco e quem dos deuses é o responsável. (v. 1135; tradução de Franciscato (2003))
μιᾶς ἅπαντα χειρὸς ἔργα σῆς τάδε.	De tua mão tudo isto é obra. (v. 1139; tradução de Franciscato (2003)).

A vanglória de Hércules se evidencia em uma de suas falas (v. 576): “Mais vãos foram aqueles que realizai do que estes” (μάτην γὰρ αὐτοὺς τῶνδε μᾶλλον ἦνυσσα; tradução de Franciscato, 2003). O advérbio comparativo μᾶλλον aponta que, para Hércules, recuperar a família será um trabalho melhor do que aqueles que já executou:

⁴⁶ MALHADAS *et al.*, 2010.

ἢ τί φήσομεν καλὸν
 ὕδρα μὲν ἐλθεῖν ἐς μάχην λέοντί τε
 Εὐρυσθέως πομπᾶισι, τῶν δ' ἐμῶν τέκνων
 οὐκ ἐκπονήσω θάνατον; οὐκ ἄρ' Ἡρακλῆς
 ὁ καλλίνικος ὡς πάροιθε λέξομαι.

Ou em que diremos ser belo
 ir em combate contra a hidra e o leão,
 enviado por Euristeu, se não me empenhar
 sobre a morte de meus filhos? Então, não serei
 chamado, como antes, o vitorioso Hércules.
 (v. 578-582; tradução de Franciscato, 2003)

Na parte da peça em que Hércules aniquila seus filhos, o coro coloca que o herói se vangloria ao eliminar uma das crianças. Isso manifesta uma transgressão, matar crianças de seu próprio sangue, expressando, assim, a sua ὕβρις (*hybris*):

ὁ δ' ἠλάλαξε κάπεκόμπασεν τάδε:
 Εἷς μὲν νεοσσὸς ὅδε θανῶν Εὐρυσθέως
 ἔχθραν πατρῶαν ἐκτίνων πέπτωκέ μοι.

Ele soltou alarido e assim alardeou:
 “Este filho de Euristeu aqui morto
 “caiu pagando-me o ódio do pai.”
 (v. 981-983; tradução de Torrano, 2018)

A ação de Hércules, comparada à caçada pelo coro (v. 980-1000), conduz-nos a considerar que a catástrofe do herói, além de estar relacionada à ὕβρις (*hybris*), também se vincula à ἀμαρτία (*hamartía*). A ἀμαρτία (*hamartía*) se conecta não só ao próprio erro cometido por Hércules, como também associa-se às faltas de seus ascendentes, uma vez que Zeus cometeu adultério contra Hera, e Anfitrião matou o avô de Hércules, Elétrion. A dualidade de Hércules já é ressaltada no início (v. 1-3) com a vinculação de seu próprio nascimento, a partir da qual é possível perceber seus opostos, violência e valor. “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?” (Τίς τὸν Διὸς σύλλεκτρον οὐκ οἶδεν βροτῶν, / Ἀργεῖον Ἀμφιτρύων, ὃν Ἀλκαῖός ποτε / ἔτιχθ' ὁ Περσέως, πατέρα τόνδ' Ἡρακλέους; tradução de Franciscato, 2003). A existência de Hércules torna a ser mencionada nas próprias palavras de Hércules a Teseu: “Ouve para que conteste com palavras / as tuas advertências! Eu te explicarei / que é inviável eu viver agora e antes. / Primeiro nasci deste matador do velho / pai de minha mãe, ele assim poluído / casou-se com a minha mãe Alcmena. / Quando a base do ser não se assenta / certa, força é os filhos terem má sorte” (ἄκουε δὴ νυν, ὡς ἀμιλληθῶ λόγοις / πρὸς νουθετήσεις σάς: ἀναπτύξω δέ σοι / ἀβίωτον ἡμῖν νῦν τε καὶ πάροιθεν ὄν. / πρῶτον μὲν ἐκ τοῦδ' ἐγενόμην, ὅστις κτανῶν / μητρὸς γεραιὸν πατέρα προστρόπαιος ὦν / ἔγημε τὴν τεκοῦσαν Ἀλκμήνην ἐμέ. / ὅταν δὲ κρηπίς μὴ καταβληθῆ γένους / ὀρθῶς, ἀνάγκη δυστυχεῖν τοὺς ἐκγόνους, v. 1255-1262; tradução de Torrano, 2018).

Julgamos que, pelo fato de o coro comparar o ato do herói contra os filhos a uma caçada, revela-se-nos o excesso, a desmedida de Hércules, a ὕβρις (*hybris*). Além disso, o simples ataque

aos filhos já se configura como transgressão. Ademais, Hércules deixa a sua ὕβρις (*hybris*) se manifestar quando debate com Teseu. Mesmo na situação em que se encontra, equipara-se aos deuses: “Implacáveis são os deuses e para com os deuses, eu” (αὐθαδὲς ὁ θεός, πρὸς δὲ τοὺς θεοὺς ἐγώ. v. 1243; tradução de Franciscato, 2003). Teseu, no verso 1244, repreende-o dizendo: “Evita que tua fala agrave a dor!” (ἴσχε στόμ’, ὡς μὴ μέγα λέγων μεῖζον πάθης; Tradução de Trajano, 2019). O envaidecimento de Hércules juntamente com a admoestação de Teseu expõem condutas hubrísticas.

Diante desta perspectiva, poder-se-ia supor que, ao obter êxito em seu massacre a Lico, Hércules vislumbraria um retorno à sua terra coberto de glórias. A figura gloriosa do herói, com seus triunfos nos trabalhos, está vinculada aos itens tradicionais de sua identidade. Todavia, há, também, uma recomposição dessas qualidades que revelam a sua natureza obscura em seu argumento com Teseu.

Hércules, embora tenha voltado com sucesso da terra dos mortos, capturado Cérbero e deixado o Hades, Hércules não alcança sua apoteose olímpica, tornando-se indigno desse potencial. Como punição para si, devido à atrocidade de seu acesso de loucura, Hércules considera o suicídio como caminho. O último trabalho, conseqüentemente, acabou por não ser o retorno do Hades, como se supunha:

τὸ λοίσθιον δὲ Ταινάρου διὰ στόμα
βέβηκ’ ἐς Ἅιδου, τὸν τρισώματον κύνα
ἐς φῶς ἀνάξων,

Por último, pela boca do cabo Tênaro,
foi à casa de Hades, para trazer à luz
o tríplice cão,
(v. 23-24; tradução de Torrano, 2018)

Em vez disso, consistirá no regresso para o Hades. Ele incluirá, amargamente, essa imagem como um de seus feitos:

διήλθον ἀγέλας κὰς νεκροὺς ἀφικόμην,
Ἅιδου πυλωρὸν κύνα τρίκρανον ἐς φάος
ὅπως πορεύσαιμ’ ἐντολαῖς Εὐρυσθέως.
τὸν λοίσθιον δὲ τόνδ’ ἔτλην τάλας πόνον,
παιδοκτονήσας δῶμα θριγκῶσαι κακοῖς.
ἦκω δ’ ἀνάγκης ἐς τόδ’: οὐτ’ ἐμαῖς φίλαις
Θήβαις ἐνοικεῖν ὄσιον:

também aos mortos fui
para o tricéfalo cão, guardião do Hades,
trazer à luz sob ordens de Euristeu.
Este derradeiro trabalho, desgraçado, suportei:
matei filhos e encimeei a casa com epístolos males.
Chego necessariamente a isto: não é pio habitar
minha amada Tebas.
(v. 1276-1282; tradução de Franciscato, 2003)

Hércules considera, portanto, que por estar repleto de males, a sua morte se faz necessária. Solicita a Teseu que não se aproxime e que fuja da contaminação de tal mácula: “Foge, ó desgraçado, de meu ímpeto miasma” (φεῦγ’, ὃ ταλαίπωρ’, ἀνόσιον μίασμ’ ἐμόν, v.

1233; tradução de Franciscato, 2003). Μίασμα⁴⁷ corresponde à mancha, impureza, à mácula da culpa⁴⁸. Teseu, no entanto, não acredita em tal contágio, defendendo que, se nem aos deuses o homem pode ofender, tanto menos a seu amigo: “Mortal não poluis os Deuses” (οὐ μιάνεις θνητὸς ὦν τὰ τῶν θεῶν, v. 1232; tradução de Torrano, 2018); “Não há vingador de amigos a amigos” (οὐδεὶς ἀλάστωρ τοῖς φίλοις ἐκ τῶν φίλων, v. 1234; tradução de Torrano, 2018). Além disso, Teseu diz a Hércules para que não seja ignorante: “não toleraria a Hélade tu morreres por ignorância” (οὐκ ἄν σ’ ἀνάσχοιθ’ Ἑλλάς ἀμαθία θανεῖν, v. 1254; tradução de Franciscato, 2003).

A própria terra, em vez de ser domada, tornou-se inabitável para Hércules, já que será recebido com maldições. Ele pretendia “livrar a terra de feras” (ἐξήμερῶσαι γαῖαν, v. 20; tradução de Franciscato, 2003) para que Anfitrião pudesse voltar a viver na pátria, mas, ao invés disso, o próprio Hércules é quem enfrentará o exílio de sua amada Tebas: “ser olhado com desprezo e / ficar recluso devido aos pungentes agulhões da língua?” (κᾶπειθ’ ὑποβλεπόμεθ’ ὡς ἐγνωσμένοι, / γλώσσης πικροῖς κέντροισι κληδουχούμενοι, v. 1287-1288; tradução de Franciscato, 2003); “que pereça longe desta terra! (οὐ γῆς τῆσδ’ ἀποφθαρῆσεται, v. 1290; tradução de Franciscato, 2003). O mesmo pode ser observado na expectativa da família pelo retorno de Hércules a fim de livrá-los de Lico. Ele retorna, mas em situação imprevista, dado que o herói se converte em algoz da própria família.

Durante a peça, Hércules é transformado de herói invencível em animal monstruoso e assassino e, finalmente, na condição totalmente humana de quem aceita a solidariedade e a amizade de outro como uma maneira de recuperar sua antiga grandeza ao renunciar ao suicídio (PROVENÇA, 2013, p. 92).

A intervenção do amigo Teseu, salvo por Hércules do Hades, manifesta uma alternativa à autopunição: a escolha pela vida demonstrará sua coragem (CROALLY, 2005, p. 58). O herói, vencedor de tantos combates míticos, depara-se com o mais complexo, o “puramente humano”. Nenhum *deus ex machina* finaliza a peça. A solução encontra-se no sofrimento. A opção de viver (v. 1349) traz o entendimento de a possibilidade de, vivo, suportar e superar esse sofrimento.

A tragédia *Heracles* apresenta, desse modo, um heroísmo trágico. A loucura sobrepõe-se à alucinação da vitória quando Hércules acredita aniquilar Euristeu. Hércules, em sua loucura, manifesta a ambiguidade de um papel duplo, salvador e destruidor. Segundo Kraus

⁴⁷ Encontra-se a palavra μύσος em Ésquilo (Ag., v. 1644-1646): ἀλλά νιν γυνή / χώρας μίασμα καὶ θεῶν ἐγχωρίων / ἔκτειν’; e, em Sófocles (OT, v. 1012): ἢ μὴ μίασμα τῶν φυτευσάντων λάβης;

⁴⁸ MALHADAS *et al.*, 2010.

(1999, p. 152), Héracles oscila entre a loucura e a sanidade, assim como ele se constitui entre homem e deus, malfeitor e salvador. O excesso dessa desordem, no entanto, é amenizado pela urgência do herói por sua morte e, mais adiante, por sua reflexão, através de Teseu, segundo o qual é mais torturante escolher a vida. Com essa análise, Héracles pode ser a antítese de Lico, em vez de absorver sua personalidade. Essa suposição pode ser reforçada nos versos 1347-1350:

ἐσκεψάμην δὲ καίπερ ἐν κακοῖσιν ὄν,
μὴ δειλίαν ὄφλω τιν' ἐκλιπὸν φάος:
ταῖς συμφοραῖς γὰρ ὅστις οὐχ ὑφίσταται,
οὐδ' ἀνδρὸς ἂν δύναιθ' ὑποστῆναι βέλος.

Mas me considero se, ainda que entre males,
seria culpado de certa covardia por abandonar [não
[a luz.
Pois aquele que não resiste às desgraças
não poderia resistir à lança de um homem.
(v. 1347-1350; tradução de Franciscato, 2003)

Somente no diálogo com seu amigo Teseu, Héracles decide continuar a viver. Héracles aceita a condição humana ao considerarmos o verso 1357: “Constato sermos servos do destino” (νῦν δ', ὡς ἔοικε, τῇ τύχῃ δουλευτέον; tradução de Trajano, 2019). Sua escolha consiste em viver, manifestando, assim, o aspecto moral. Garcia (1979, p. 102) acrescenta que Héracles “compartilha agora do mesmo infortúnio, como se carregasse uma carga hereditária: o exílio”. Ao recolher suas armas – testemunhas de seu vigor e de seus tempos heroicos – e partir para a região de Teseu, mostram-se como elementos que ressaltam a concepção euripidiana de valores éticos, distinta da força física (GARCIA, 1979, p. 102).

Mas esse desastre de Hércules não desencadeia um aprendizado, explica Mastronarde (2005, p. 331). O envolvimento de Hera não produz resignação ou aceitação. Por um lado, a motivação principal que desencadeia a loucura em Héracles está associada à honra de Hera e a deusa precisa recobrá-la. Por outro, a loucura se vincula ao excesso de Héracles. A grandeza demasiada do herói, seu excesso de força e sua invencibilidade nos trabalhos expressam a sua ὑβρις (*hybris*), acentuando a sua imagem tresloucada.

Héracles subverteu a ordem que os humanos devem seguir com a sua manifestação bestial. Nesse sentido, a loucura representada por Lissa, que por sua vez é prejudicial a Héracles e a família dele, expressa a violência justa para que haja o reestabelecimento da ordem, a qual foi alterada devido à bestialidade de Héracles.

4 SÊNECA

4.1 CONTEXTO SOCIAL E POLÍTICO

Lúcio Aneu Sêneca nasceu por volta do ano 4 AEC⁴⁹, em Córdoba, na Espanha, um dos principais centros da cultura romana. O pai, Marco Aneu Sêneca (Sêneca, o Velho), membro da ordem equestre, célebre orador, tinha situação financeira confortável (VEYNE, 2003 [1993], p.2). Sêneca, o Velho, enviou seus três⁵⁰ filhos para Roma, onde puderam ter contato com oradores e professores. O mais velho, Marco Aneu Novato, tornou-se orador reconhecido e procônsul. Marco Aneu Mela, o caçula, foi procurador Imperial e pai do poeta Lucano (39 - 65 EC), sobrinho de Sêneca. Tanto Novato como Mela cometeram suicídio devido a intrigas políticas (FERACINI, 2011, p. 16).

Além da educação oratória, também recebeu instrução em filosofia em Roma. Cornélio Tácito (*Ann.* 13.2) descreve que Sêneca, obteve lições de eloquência. Seu pai havia sido aluno de rétores que exerceram o ofício no final do governo de Augusto (GRIMAL, 1999 [1981], p. 164). Cornélio Tácito (*Ann.*, 13.3) comenta que Sêneca foi um homem que atraía o ouvido popular da época. Além disso, foi homem de experiência muito variada (Tac., *Ann.*, 13.6). Conforme as informações de Grimal (1999 [1981], p. 164), entre os autores da literatura claudiana, imbuída de estoicismo, a personalidade mais eminente é a de Sêneca. Desde sua adolescência teve contato com filósofos interessados no estoicismo. Em suas *Epístolas morais para Lucílio* (Sen. *Ep.* 64.2-3), figura o sentimento pelo filósofo romano Quinto Sêxtio:

[2] Varius nobis fuit sermo, ut in convivio, nullam rem usque ad exitum adducens, sed aliunde alio transiliens. Lectus est deinde liber Quinti Sextii patris, magni, si quid mihi credis, viri et, licet neget, Stoici.

[3] Quantus in illo, di boni, vigor est, quantum animi! Hoc non in omnibus philosophis invenies; quorundam scripta clarum habentium nomen exanguia sunt. Instituunt, disputant, cavillantur, non faciunt animum, quia non habent; cum legeris Sextium, dices: “Vivit, viget, liber est, supra hominem est, dimittit me plenum ingentis

(2) Nossa conversa foi variada, como num jantar em que não se leva a cabo nenhum assunto, mas se salta de um a outro. A seguir foi lido um livro de Quinto Sêxtio, o pai, grande homem, se acreditas em mim e, por mais que ele negue, um estoico.

(3) Quanto vigor há nele, ó bons deuses, quanta grandeza de alma! Não encontrarás isso em todos os filósofos: os escritos de alguns deles, que têm um nome célebre, são sem vitalidade. Dispõem argumentos, discutem, gracejam, não o fazem com a alma, porque não a têm; se leres Sêxtio,

⁴⁹ Nessa época, o século de Augusto já não desfrutava de momentos gloriosos. Os últimos anos do reinado foram difíceis. Augusto foi substituído por seu enteado, genro e, depois, filho adotivo, Tibério (CARDOSO, 2015, p. 6).

⁵⁰ Cornélio Tácito (*Ann.*, 16.17) acrescenta Gálio como um dos filhos de Sêneca, o Velho.

fiduciaie”.

dirás: “Ele vive, vigora, é livre, está acima dos homens, deixou-me cheio de imensa confiança”
(tradução de Bregalda, 2006)

Com saúde frágil, o ingresso na carreira militar não era aconselhável, logo, o direito e a carreira política seriam alternativas viáveis. Segundo Grimal (1999 [1981], p. 164), por passar vários anos no Egito, cuidando de sua saúde, Sêneca entrou em contato com Alexandria, cidade atravessada por várias correntes filosóficas. No ano 31⁵¹ começou a seguir carreira política. Veyne (2003 [1993], p. 4-5) acrescenta que Sêneca ingressa na vida pública como questor com atuação no Fórum, provavelmente sob o imperador Tibério. No final da década, Sêneca representava uma figura reconhecida em Roma como orador.

O contexto de Sêneca abarca quatro imperadores, Tibério, Calígula, Cláudio e Nero. Tibério designou Calígula como seu sucessor, mas o Senado e o povo percebem que o novo imperador possuía a mente transtornada (VEYNE, 2003, p. 7). Em 41, Calígula é assassinado, sem designar sucessor, e os militares proclamam Cláudio César Germânico, tio de Calígula, como imperador (VEYNE, 2003, p. 7). Naquele ano, Sêneca foi acusado de adultério com uma das irmãs de Calígula, Júlia Livila, por isso, julgado perante o Senado e condenado à morte, entretanto, o imperador poupou sua vida, expulsando-o para a ilha da Córsega, onde permaneceu por oito anos, em exílio (VEYNE, 2003, p. 7).

Em 49, Cláudio se casou com Agripina, a única irmã sobrevivente de Calígula. Agripina cessou o exílio de Sêneca para que ele assumisse a função de preceptor de Nero (Tac. *Ann.* 12.8). Ela esperava inserir Nero como futuro imperador na linha de sucessão acima do próprio filho de Cláudio, Britânico. Nero é adotado como filho de Cláudio e se torna imperador.

Sêneca já era reconhecido como orador, poeta e escritor de tratados filosóficos. Aceitou a incumbência geral pela educação de Nero, ainda que as responsabilidades como tutor não incluíssem instrução em filosofia. Foi como professor de retórica que Sêneca se dedicou diretamente à educação formal de Nero, mas também se esperava que ele oferecesse instrução moral e orientação geral na política prática. Durante muitos anos, Sêneca foi seu principal conselheiro, escrevendo seus discursos e exercendo influência nas nomeações imperiais (GRIFFIN, 2013, p. 469). Consta sobre Sêneca como preceptor de Nero, em *As vidas dos doze Césares (De Vita Caesarum)*, de Suetônio (*Nero*, 52.1) que:

⁵¹ [31?]

Liberalis disciplinas omnis fere puer attigit. sed a philosophia eum mater auertit monens imperaturo contrariam esse; um cognitione ueterum oratorum Seneca praeceptor, quo diutius em admiratione sui detineret. Itaque ad poeticam prono carmina libenter ac sine labore. (edição de Maximiliano Ihm)⁵².

Estudou, desde a infância, todas as artes liberais. Sua mãe, porém, o desviou da filosofia, convencendo-o de que esta ciência não era própria para um futuro imperador. Sêneca, seu preceptor, sonogou-lhe o conhecimento dos antigos oradores, a fim de fixar mais demoradamente sobre si mesmo a admiração do seu discípulo. Eis por que seguiu a inclinação pela poesia e compôs, com prazer e sem dificuldades, muitos poemas. (tradução de Conselho Editorial do Senado Federal (CEDIT), 2012)⁵³

Durante o período imperial, Roma se caracterizou por um sistema de governo em que o poder se concentrava na autoridade do imperador. A dinastia começa com Augusto, quando sobe ao poder em 27 AEC. Augusto iniciou a dinastia Júlio-Claudiana (na ordem de sucessão: Tibério, Calígula, Cláudio e Nero). Segundo Cardoso (CARDOSO, 2015, p. 6), “esse período foi marcado por ódios, violência e tirania”. Tibério, em seu governo, não hesitou em apoderar-se do principado de Augusto através da guarda militar, buscando, no entanto, aparência de soberania (Suet. *Tib.* 33). Suetônio retrata a violência e tirania dos imperadores Calígula e Cláudio:

fratrem Tiberium inopinantem repente immisso tribuno militum interemit Silanum item socerum ad necem secandasque nouacula fauces compulit, causatus in utroque, quod hic ingressum se turbatius mare non esset secutus ac spe occupandi urbem, si quid sibi per tempestates accideret, remansisset, ille antidotum oboleuisset, quasi ad praecauenda uenena sua sumptum, cum et Silanus inpatientiam nauseae uitasset et molestiam nauigandi, et Tiberius propter assiduam et ingrauescentem tussim medicamento usus esset.

Resolveu liquidar inopinadamente o seu irmão Tibério, mandando assassiná-lo por um tribuno militar. Forçou seu sogro Silano a suicidar-se (228), golpeando a garganta com uma navalha. Alegou, como pretexto para estas duas mortes, que Silano não o havia acompanhado no mar, durante uma tempestade, e ficara com a intenção de se apoderar de Roma, caso lhe acontecesse alguma desgraça determinada pelo temporal. De outro lado, assegurava que seu irmão aspirava um antídoto, como se quisesse, assim, premunir-se contra um envenenamento. (Suet. *Cal.* 23.3)

Saeuum Sanguinarium et natura fuisse, magnis minimisque apparuit rebus. quaestionum poenasque parricidarum repraesentabat exigebatque expugnare rubor.

Evidenciava a sua natureza cruel e sanguinária tanto nas pequenas como nas grandes coisas. Fazia executar sem demora as torturas e os castigos reservados aos parricidas e exigia que essas ações fossem levadas a cabo na sua presença. (Suet. *Cl.* 34)

⁵² Para o texto latino *De Vita Caesarum*, de Suetônio, tomamos por referência a edição de Maximiliano Ihm. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0061>

⁵³ Sobre a obra de Suetônio, *As vidas dos doze césares*, serão adotadas as traduções do Conselho Editorial do Senado Federal (CEDIT), 2012, salvo indicação contrária.

Zélia de Almeida Cardoso (2015, p. 7) informa que, assim como Tibério e Calígula,

Nero fez com que o povo romano, a princípio, sonhasse com um retorno aos dias áureos de Augusto. O sonho, todavia, foi se desvanecendo a medida que o imperador manifestava, progressivamente, tendência ao despotismo, prepotência e crueldade, entregando-se a desmandos e crimes.

Suetônio, por exemplo, relata que Nero possuía “furor esbanjatório” (*impendorum furorem*, Suet. *Nero*, 31). Cornélio Tácito (*Ann.*, 15.71) comenta que Nero transformou Roma em um funeral ao assassinar homens inocentes por ciúmes e medo.

O contexto de Sêneca transcorreu em um ambiente caracterizado

pela violência, pela crueldade de governantes, pelo despotismo. Embora tivesse tido fácil acesso à corte, tendo nela chegado a desempenhar importantes papéis, isso não foi suficiente para garantir-lhe imunidades: foi hostilizado por Calígula, punido por Cláudio, condenado à morte por Nero (CARDOSO, 2015, p. 8).

Com a morte de Agripina em 59, assassinada por ordem de Nero, as ações do imperador se excederam ainda mais, dado que sua autoindulgência aumentava (Tac. *Ann.* 15.62). Organiza a morte de Britânico (Tac. *Ann.* 15.62) que ameaçava seu direito ao trono. Em 65, Sêneca foi denunciado por envolvimento em uma trama contra Nero. Conforme Suetônio, em *As vidas dos doze césares*, Nero obrigou Sêneca a suicidar-se⁵⁴:

Senecam praeceptorem ad necem compulit, quamuis saepe commeatum petenti bonisque cedenti persancte iurasset suspectum se frustra periturumque potius quam nociturum ei.	Obrigou Sêneca, seu preceptor, a suicidar-se, embora aos seus frequentes pedidos ele tivesse respondido com o juramento aos grandes deuses de que suas suspeitas eram vãs e que preferia morrer a ter que lhe fazer mal! (Suet. <i>Nero</i> 35)
---	--

Segundo Veyne (2003 [1993], p. 19), seu sobrinho, o poeta Lucano, parece ter sido um dos principais conspiradores. Nero não tinha provas da cumplicidade de Sêneca na trama, e já havia tentado envenená-lo em outra oportunidade. Sêneca foi questionado e, em seguida, seguiu a ordem recebida do imperador para cometer suicídio.

⁵⁴ Cornélio Tácito (*Ann.*, 15.62; 15.63) também fornece detalhes sobre a morte de Sêneca por ordem de Nero.

4.1.1 Aspectos da tragédia senequiana

A origem do teatro em Roma está relacionada à vida social e religiosa de seu tempo. As cerimônias fúnebres e nupciais, preenchidas por música, dança e representação, foram elementos que constituíram o teatro. Também integrou à tragédia, como matéria, a tradição dos jogos, *ludi*, cuja função era agradar aos deuses e alcançar a *pax deorum*, a paz entre os deuses e habitantes da cidade (ARAÚJO, 2011, p. 17-18). Em 240 AEC, durante a realização dos jogos em comemoração ao aniversário da vitória romana na primeira guerra púnica contra Cartago, foi representado, em Roma, um texto dramático traduzido do grego para o latim por Lívio Andrônico (SHIESARO, 2005, p. 269). A partir desse ano, os *ludi*, “jogos” que marcavam os festivais anuais realizados em Roma, em homenagem aos deuses começaram, gradualmente, a incorporar os *ludi scaenici* “espetáculos teatrais”, incluindo comédias, tragédias, música e dança, na atmosfera dos festivais religiosos (BOYLE, 2003 [1997], p. 6). As tragédias, portanto, passaram a ter lugar durante os jogos (*ludi*) e o teatro romano se insere nesse, de onde advém a expressão latina que caracteriza o próprio teatro, *ludi scaenici*.

No início da civilização romana, os jogos tinham função religiosa que progressivamente vão se tornando um instrumento político, potencializando-se no Império seu caráter de propaganda dos *princeps*, e de desencorajamento aos movimentos populistas (ARAÚJO, 2011, p. 17-18). Assim, a tragédia, em suas formas gregas, foram adotadas pelos romanos e adaptadas ao contexto local (ARAÚJO, 2011, p. 17-18). Após Lívio Andrônico, surgiram Névio, Ênio, Pacúvio e Ácio, principais representantes da tragédia latina do período helenístico. Muito pouco é conhecido das tragédias escritas a partir da morte de Ácio, pois o que se preservou para posteridade sobre esse gênero foram as obras de Sêneca.

Na época de Augusto, as tragédias continuavam a ser representadas, porém tendiam para um caráter político e filosófico, e para um “público mais culto” (CARMO, 2006, p. 31). No século I AEC, a escrita literária, ligada à *recitatio* incorpora o universo da tragédia. A retórica, indicada como parte da educação do jovem romano, orientou grande parte da escrita e da *recitatio*. No entanto, a oratória e a *recitatio* diferem: enquanto a oratória tem finalidade jurídica, a *recitatio* é lúdica (ARAÚJO, 2011, p. 20).

Sêneca escreve suas tragédias após esse período, “embasado por toda essa tradição que remonta à introdução do teatro grego em Roma; ou, se desejarmos ir além, que remonta à própria tragédia grega, que teve seu apogeu nos festivais dionisíacos do século V AEC, e cujos textos foram compilados no século III AEC pelos eruditos da biblioteca de Alexandria” (ARAÚJO, 2011, p. 18).

Cardoso (2015, p. 8) explica que a época em que Sêneca viveu foi marcada pelo autoritarismo. Havia “censuras” e “punições” a escritores que abordassem fatos ou desaprovassem as ações de imperadores. Esses comentários de Cardoso (2015) podem ser fundamentados com as informações fornecidas por Tacitus (*Ann.*, 6.29), segundo o qual Mamercio Emílio Escauro (I EC) teria sido punido por Tibério depois de escrever uma tragédia com versos que faziam alusão a Tibério difamando sua reputação. O historiador Cremúcio Cordo (I AEC) tem seus livros queimados ao elogiar Bruto e Cássio (*Tac., Ann.*, 4.34-35). Sêneca (*Marc.* 22.4) também faz menção à acusação de Sejano contra Cordo por causa dos comentários que este último proferira.

Com a presença de estrangeiros em Roma, a região se transforma. A sociedade entra em contato com variadas culturas, tornando-se, segundo Cardoso (2015, p. 9), “um grande centro cosmopolita”. “Os textos de Sêneca eram destinados a uma espécie de elite social (...) e ao público habituado a frequentar círculos literários e sessões de *recitationes*, nelas encontrando uma forma particular de lazer intelectualizado” (CARDOSO, 2015, p. 9). Por esse motivo, talvez, as tragédias tenham sido escritas mais para a leitura e a declamação do que para representação em grandes teatros (CARDOSO, 2015, p. 8). Entretanto, cabe considerar que essa abordagem vem sendo debatida desde o início do século XIX e persiste, nos tempos atuais, certa polêmica em pesquisas que defendem o caráter performático das tragédias⁵⁵. Os motivos para tais questionamentos em torno das tragédias de Sêneca é explicado por Lohner (2011, p. 89):

A discussão tem como base fatores externos e internos ao texto. Entre os primeiros, o mais eloquente é a inexistência de testemunhos antigos sobre a recepção das dez peças que integram o único corpus remanescente de tragédias latinas, a despeito de haver evidências de constante atividade teatral em Roma e nas províncias, durante a época do império até o século III d.C. Quanto aos fatores internos ao texto, relativos a aspectos de estrutura e coerência dramática, uma primeira dificuldade está no fato de que o conhecimento atual sobre a técnica de cenografia em Roma é ainda limitado, o que acaba induzindo a que se transponha para o teatro latino a estrutura cênica que se conhece para o drama grego ático. Isso por vezes dá lugar a opiniões oscilantes ou imprecisas sobre as práticas e possibilidades da cena romana, especialmente a da época imperial. Além disso, as peças de Sêneca mostram que convenções do drama ático, como unidade de tempo e espaço, provavelmente não eram mais observadas no drama latino, e que mesmo a adoção de outras convenções formais, oriundas do drama helenístico, podia ser flexível, como a estrutura em cinco atos ou a movimentação do coro. O conceito de “drama para recitação” é também problemático, uma vez que

⁵⁵ Os dramas de Sêneca, como realizações dramáticas, são defendidos por Walker (1969), Herington (1966, p. 444), Segal (1986, p.152), Sutton (1986, p. 28-43) Calder (1983, p.184) e Dupont (1995). Para o caráter das obras senequianas como “recitação”, ver Zwielerlein (1966); como leitura, ver Fantham (1982, p. 34-49).

não se conhece exatamente a natureza e os propósitos desse evento denominado como *recitatio*.

Concordamos com a posição de Araújo (2011, p. 12) ao dizer que a apresentação da tragédia de Sêneca não ocorria diante de um grande público como no teatro grego do século V, mas de pequenos grupos de elite erudita que se reuniam para apreciar nas *reitaciones* o orador cuja presença cênica, oral e gestual não perdem para a de um ator.

A partir das últimas décadas da época republicana (V-I AEC), houve um crescente desinteresse pela tragédia. Por um lado, surgiu o interesse por espetáculos visuais como o mimo e a pantomima⁵⁶, considerados esportivos e circenses, em detrimento de conteúdo intelectual. Por outro, o drama literário passa a ser endereçado a círculos restritos por uma camada letrada da sociedade romana. O sistema literário em que se inseriu o drama latino perpassou por uma reconfiguração gerando mudanças nas características do gênero dramático, como a prevalência da leitura sobre a dramatização. Disso, depreende-se que as tragédias de Sêneca abarcam essa nova configuração do drama latino, estabelecida no início da época imperial. Elas foram produzidas em um período em que a cultura literária e livresca estava se ampliando na sociedade romana (LOHNER, 2011, p. 89-90).

As peças senequianas são criações a partir de modelos gregos e latinos adaptadas à época romana marcada pela *recitatio*. A engenhosidade das peças está na criação das personagens e na descrição de suas paixões, em que os mitos são recuperados com liberdade criativa, ainda que conservando suas linhas gerais. Assim, Araújo (2011, p. 26) aponta que “a leitura da tragédia romana não pode ser a mesma da tragédia grega. O mito é estrangeiro, e nesse sentido, o romano não vê no personagem trágico um espelho de si mesmo, mas o outro”.

Diferentemente dos conceitos gregos que a tragédia grega abarcava, no caso, a ὕβρις (*hýbris*) e a ἁμαρτία (*hamartía*), a romana se compõe sobre conceitos romanos: *nefas*, *furor* e *dolor* (ARAÚJO, 2011, p. 27). Segundo Cardoso (2005, p. 130), o ser acometido por um sofrimento agudo, o *dolor*, sente-se lesado. Essa dor evolui para o *furor*, o responsável por suscitar a metamorfose do homem em monstro. O *furor* tira do homem o controle de suas ações conduzindo-o à loucura trágica, à cegueira, a perda do discernimento de maneira tão extrema que o leva a se identificar com um louco. Esse descontrole conduz o homem à impetuosidade do crime desumano, o *nefas*.

⁵⁶ Há algumas informações das características do mimo e pantomima em: Sêneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales* (80.7); Quintiliano, *Institutio Oratoria* (11.3.73, 112, 178); Suetônio, *De Vita Caesarum* (Nero, 11).

As tragédias de Sêneca estão fundadas em inquietações que as permeiam: inconstância da sorte, sacrifícios sangrentos, crime, natureza da alma, post-mortem, o destino e, principalmente, as paixões humanas (NOVAK, 1999, p. 147-148). “Revestem-se de um tom eloquente, oratório e empolado, embora em certos momentos revelem um estilo vivo, nervoso e patético” (CARDOSO, 2015, p. 9). Sêneca constrói a complexidade das personagens ao enfrentarem a luta que se trava em seu íntimo. Atormentadas por conflitos interiores, estas figuras debatem-se entre a paixão e a razão, o *furor* e a *bona mens* (MATIAS, 2004, p. 50). Retratadas como figuras aterrorizantes, são impulsionadas por vários tipos de paixão (*furor*): a paixão pelo poder, a paixão inspirada pelo amor ou pelo ódio (BUCKLEY, 2013, p. 204). “São dotadas de livre-arbítrio e têm consciência de que, se não são totalmente donas de seus destinos, têm possibilidade de fazer o bem e evitar o mal.” (CARDOSO, 2015, p. 11).

As demonstrações de comportamentos reprováveis e criminosos funcionam como *exemplum*. Através do sofrimento, volta-se para a própria consciência sobre as consequências das suas ações, aproximando-se do conceito estoico (MATIAS, 2004, p. 50). Em consonância a Novak (1999, p. 147-148), a filosofia estoica marca a norma humana para os heróis se localizarem, contudo, não é tema central do teatro de Sêneca, que se dedica a “serventia literária” na luta entre os impulsos e à razão.

Foram oito as peças trágicas que chegaram praticamente na íntegra até nossos dias: A loucura de Hércules (*Hercules Furens*), As troianas (*Troades*), Medeia (*Medea*), Fedra (*Phaedra*), Agamêmnom (*Agamemnon*), Édipo (*Oedipus*) e Tiestes (*Thyestes*). Hércules no Eta (*Hercules Oetaeus*) é de autoria incerta, mas pode ser considerada senequiana. As fenícias (*Phoenissae*) está fragmentada ou talvez não tenha sido concluída (CARDOSO, 2005, p. 33).

Sêneca além de escrever tragédias, também escreveu textos filosóficos imbuídos de estoicismo. Em seus diálogos, Sêneca apresenta uma doutrina filosófica caracterizada pela prática da virtude estoica.

4.1.2 Traços da doutrina estoica

A escola estoica, fundada no fim do século IV AEC por Zenão de Cítio (336-263 EC)⁵⁷, inicia-se em Atenas. Zenão não era cidadão ateniense, não tinha direito de adquirir uma

⁵⁷ Diógenes Laércio nos relata Zenão como o fundador da escola estoica (*Vida e doutrina dos Filósofos Ilustres*, 2.11).

propriedade, por isso, ministrou suas aulas em um pórtico⁵⁸. Em grego, pórtico se traduz como *stoá* (Στοά). Por essa razão, denominam a nova escola de *Stoá* ou Pórtico e seus seguidores foram chamados de “os da Stoá”, “os do Pórtico”, ou simplesmente “estóicos” (GIOVANNI; ANTISERI, 1991, p. 252). Diógenes Laércio em, *Vida e doutrina dos Filósofos Ilustres* (7.1.2), nos dá a informação de que o Pórtico de Pesiánax (stoá peisianákteios) passou a ser chamado de Pórtico Pintado (stoá poikílh) depois de ter sido pintado por Polignoto.

A filosofia estoica divide-se em três fases⁵⁹ com características reelaboradas ao longo dos séculos IV AEC ao II EC. O primeiro período foi o Estoicismo Antigo, que compreende fins do século IV AEC ao III AEC. Nesse período, o estoicismo foi pouco a pouco elaborado com Zenão, Cleanto de Assos (IV-III AEC) e Crisipo de Solis (III AEC). O segundo período, o Estoicismo Médio, desenvolveu-se entre os séculos II AEC e I EC. “Encontram-se Diógenes da Babilônia, que esteve em Roma em 155, enviado por Atenas, Antípatro de Tarso, que definiu a moralidade como uma escolha refletida, contínua e sem esmorecimento, dos preferíveis naturais, e também Panécio de Rodes e Posidônio de Apaméia” (NOVAK, 1999, p. 264). O terceiro momento, o Estoicismo Imperial, séculos I AEC e II EC, priorizou o estudo da moral tendo como principais representantes Sêneca (I AEC -I EC), Epicteto (I-II EC), Marco Aurélio (II EC) e Musonio Rufo (I AEC). Segundo Gazolla (1999, p. 17), ao longo desses quinhentos anos de existência, somente o Estoicismo Imperial deixou textos integrais.

O estoicismo comporta a divisão da filosofia em três partes: a física, a lógica e a ética (D.L. 7.1). Essa divisão é realizada pelos estoicos para ensinar filosofia e promover a sua prática. Para isso, fazia-se necessário apresentar cada uma delas (física, lógica⁶⁰ e ética), mas ao exercê-las, essas três partes devem ser praticadas relacionando e integrando-se perfeitamente de maneira inseparável, num conjunto de proposições (HADOT, 1999, p. 203). Zenão de Cítio foi o primeiro a fazer essa divisão, Crisipo também o fez, Diógenes, o babilônico, e Posidônio (D.L. 7.1).

⁵⁸ Um meteco (estrangeiro residente) podia residir na cidade, apesar de não poder ser proprietário de imóvel ou terra. O que eles não tinham é direito a cidadania (participar das assembleias e dos cargos públicos). As aulas no pórtico provavelmente estavam mais relacionadas à tradição socrática do debate filosófico no espaço público.

⁵⁹ “Nem sempre há convergência quanto aos pormenores dos postulados nas três fases” (NOVAK, 1999, p. 263).

⁶⁰ Dentro da lógica “distinguiam ulteriormente a dialética e a retórica. A dialética, definida ou como ciência do discutir corretamente por perguntas e respostas, ou mais em geral como a ciência do que é verdadeiro e do que é falso, englobava argumentos verdadeiramente de lógica, outros de filosofia da linguagem e também a gramática e a linguística” (DONINI; FERRARI, 2012, p. 313). E, segundo Diógenes Laércio (7.1.41-43), as divisões dos campos de estudo da lógica não tinham uma definição única da divisão pelos estoicos.

A física é a razão que atua na natureza, proporciona a compreensão daquilo que constitui o indivíduo e o modo pelo qual é composto; a ética significa a razão que atua na comunidade; e a lógica considera a razão que atua no pensamento individual. O ato único do filósofo que se prepara para a sabedoria deve ser seguir a harmonia da Razão universal que está presente em tudo. O homem atento vive sem cessar na presença da Razão universal “imane” ao cosmos, vendo as coisas sob a perspectiva da Razão e aceitando “alegremente” sua vontade (HADOT, 2016, p. 204).

Diógenes (7.1) nos oferece a relação dessas áreas do conhecimento (lógica, ética e física). Ele relata que os estoicos dizem que a filosofia é como um animal, em que a lógica corresponderia aos ossos e tendões, a ética às partes carnis, a física à alma. Outra forma de relação seria exemplificar a partir do ovo, de forma que a casca representaria a lógica, a clara, a ética e a gema, no centro, a física. Uma terceira maneira de comparação consiste num campo fértil: a lógica configuraria a cerca circundante, a ética, a colheita, e a física, o solo.

Essas ações que seguem a harmonia da natureza se ligam aos conceitos de escolha e experiência. Para os estoicos, a escolha postula que a felicidade não consiste no prazer ou no interesse individual, mas é ditada pela razão, logo, acessível a todos. Assim, também, se faz com a experiência estoica, que consiste na noção de que o homem precisa ter a consciência da sua própria condição trágica. Sua vida é condicionada pelo destino, pois independe de ele ser forte, belo ou esquivar-se do sofrimento. O que depende do homem é ter a vontade de agir de acordo com a razão na escolha da virtude, que se distancia das paixões, do prazer. A vontade de praticar a razão diante dos males que lhe possam atingir “edifica” o homem (HADOT, 2016, p. 189).

Agir racionalmente consiste na razão discursiva que se dá através dos juízos e dos discursos que o homem enuncia sobre a realidade. O indivíduo, dessa forma, atribui sentido às ações que ele produz diante dos acontecimentos que o destino lhe impõe. A liberdade de escolha ocorre nesse sentido. O estoico Marco Aurélio, em *Meditações* (2.5), diz que devemos desempenhar cada ação da vida como se fosse a última, e que nossas práticas devem ser isentas de aversão ao arbítrio da razão e inconformação com o destino.

Seu assentimento pode ser o de concordar com o destino, pois isso prova a sua resistência ao sofrimento. (HADOT, 2016, p. 193), enquanto a percepção de sua situação como aterrorizante pode representar-se como um terror, configurando uma paixão. O consentimento ao discurso interior, se provocado pelo medo, leva ao erro (HADOT, 2016, p. 193-195). Os estoicos, segundo Donini e Ferrari (2012, p. 339), distinguem tipos de faculdades:

Na parte dirigente da alma humana os estóicos distinguiram ulteriormente quatro poderes ou faculdades (*dynameis*): a percepção, o impulso e a razão; esta, todavia, não podia ser realmente uma faculdade distinta das outras duas, e de certa forma coincidia com elas ou englobava-as todas em si mesma, como é evidente, sobretudo no caso do assentimento, que é uma função típica da racionalidade (de facto, é a esta que cabe avaliar e aceitar como verdadeira uma percepção; e o impulso acompanhado pelo assentimento e que conduz à ação está, por sua vez, penetrado profundamente de racionalidade). Menos claro é o caso dos animais, que não certamente possuem a razão, mas a quem os estoicos atribuíam igualmente percepção e impulso: não é seguro que lhes fosse atribuída também uma forma qualquer de assentimento.

Diógenes Laércio (7.1.110-112) descreve que, segundo os estóicos, a alma divide-se em oito partes: os cinco sentidos, a faculdade da fala, a faculdade intelectual (que é a própria razão) e a faculdade geradora. Paixões ou emoções, são causas de instabilidade. Paixão, ou emoção, é definida por Zenão como um movimento irracional e não natural na alma, ou novamente como um impulso em excesso (D.L., 7.1.110-112).

Nesse sentido, a intenção moral do homem consiste em ser indiferente aos acontecimentos causados pelo destino, em aceitar o que é determinado por esse destino. A escolha moral do homem se dá quando concebe que há situações em que ele não pode interferir, já que a ocorrência dos indiferentes não depende da sua própria ação: a morte, a saúde, a beleza, o prazer, a fraqueza.

Essas circunstâncias, como a dor, a formação biológica, as experiências sensoriais não dependem do controle racional. Mas, como ser racional, o homem pode decidir como usá-las. Esses aspectos são menos importantes para a qualidade de vida do que a perfeição do pensar e agir. Os estados e eventos externos que afetam o homem internamente, exceto o pensar e o agir, são manifestações da Natureza e estão controlados por ela, visto que são parte necessária de sua vida. Nesse sentido, tanto a felicidade como as adversidades fortalecem o homem, pois quando põe em prática o exercício da razão, mantém-se impassível e, assim, constrói a virtude. Para o estoicismo, o funcionamento da natureza avança conforme os propósitos do universo, e o homem, como parte dele, em vez de julgar por se achar prejudicado com as adversidades que lhe ocorrem, deve ter motivos para alegrar-se, uma vez que faz parte dessa Natureza. Os infortúnios que se sucedam devem ser aceitos com equanimidade (COOPER; PROCOPÉ, 1995, p. 9). Para o estoico Epicteto (*Manual*, 1.1), caímos na ilusão quando almejamos aquilo que não está ao nosso alcance, como a morte, a doença; a virtude estoica

nos conduz a examinar as regras e relacioná-las às situações em que conseguimos ou não controlar, podem ou não estar sob nosso controle.

Para os estoicos, o desenvolvimento biológico, o estado fisiológico e os efeitos materiais em eventos no mundo da natureza fora do homem – em suma, sua vida física – são todos controlados pela Natureza, fora do controle do homem. A vida física e todos os outros seres vivos são parte do mundo unificado. Na medida em que algo acontece ao homem, é o resultado direto das decisões da Natureza. A vida do ser humano deve ser compreendida como parte integrante dessa Natureza. Portanto, o primeiro passo do homem para aperfeiçoar seu próprio raciocínio prático reside em compreender que quando algo lhe acontece, deve-se considerar como uma questão positiva para o curso de sua própria vida (COOPER; PROCOPÉ, 1995, p. 10). Assim, a prática cotidiana da lógica aplicada aos problemas da vida por meio do discurso interior restaura em si mesmo a tranquilidade e a “paz da alma”. A paixão humana corresponde ao mau uso do discurso interior: são erros de juízo e de raciocínio. O estoico deve vigiar seus discursos para verificar se um juízo de valor não foi introduzido nele (HADOT, 2016, p. 197-201).

O homem organiza sua vida porque é dotado de razão e, portanto, está sujeito às regras da razão. Ao escolher o que fazer em alguma situação, haverá circunstâncias melhores e piores sobre as quais deverá optar. Por ser um animal racional, pertence a um nível superior na hierarquia dos animais e não está desimpedido dessas capacidades no exercício de sua vida. Exercitar a racionalidade de decidir o que pensar e como agir conduz o homem ao mesmo tipo de atividade da Natureza. A Natureza deve ser procurada na inteligência, no conhecimento, na razão certa, e não em uma planta, no animal irracional, muito menos na fama, em propriedades (Epicteto, *Discursos*, 1.17). O melhor do racional do homem seria uma razão em estado perfeito, assim como a razão da Natureza está em estado aperfeiçoado (COOPER; PROCOPÉ, 1995, p. 11).

4.1.2.1 Sêneca: a ética estoica como uma prática das virtudes

Como se viu, a ética estoica considerava a virtude como uma matéria de conhecimento ou de sabedoria. O homem deveria ter a perfeição da razão, constituída por quatro virtudes: justiça, coragem, moderação e prudência. A doutrina estoica da virtude, desde Zenão, identificava a razão perfeita com a prudência. Sêneca não estabelece uma hierarquia entre essas virtudes, mas na articulação delas. Portanto, os textos filosóficos de Sêneca

acrescentaram que essa conduta hierárquica implicava o risco de transformar as virtudes em absolutas, ao passo que elas só poderiam ter um valor relativo⁶¹ (LEVY, 1997, p. 176).

No Estoicismo Antigo, muitas vezes, manifestava-se exagerado rigor no esforço para descrever a importância de uma mente perfeita no homem sábio (COOPER, 1995, p. 3-4). Sêneca e os outros autores do período imperial não abandonaram o ponto essencial da ética estoica de seus predecessores, o conhecimento da razão, mas introduziram novos focos (COOPER, 1995, p. 3-4). O interesse de Sêneca consistia em conduzir o homem para a formação moral através da prática da virtude, e não apenas pela obtenção da informação. Através da prática da virtude, as ações são realizadas e, por meio dessa prática se aceita o destino com equilíbrio (LEVY, 1997, p. 170-171).

Os primeiros estoicos se esforçaram descrevendo a importância da razão e do modo de vida virtuosa para o homem se tornar sábio. “Zenão põe todas as condições de felicidade unicamente na *uirtus* (‘valor, coragem, autodomínio’), una e indivisível” (...) e de sua identificação com a razão perfeita (NOVAK, 1999, p. 264). Diógenes Laércio (7.1.8) conta que Zenão tinha apego ao aprendizado, à verdadeira educação conduzida pela instrução infalível, onde se adquire a virtude na perfeição. Em relação ao estoico Crisipo, ele era tão famoso pela dialética que a maioria das pessoas pensava que, se os deuses adotassem a dialética, não adotariam outro sistema senão o de Crisipo (D. L. 7.7.180).

Sêneca, em vez de escrever tratados filosóficos técnicos, contribuições para debater questões controversas com outros filósofos, prefere a teoria do estoicismo com sua aplicação à vida. As obras filosóficas⁶² de Sêneca dizem pouco sobre lógica, teoria física, epistemologia e metafísica –, são orientadas majoritariamente para questões práticas. Em todas as questões fundamentais, no entanto, especialmente as da filosofia moral, seguem as posições ortodoxas de Zenão e Crisipo, que podem ser resumidas pelo seguinte princípio: saber avaliar as ações por meio da razão.

Sêneca desenvolve um pensamento voltado para a prática, mas com base no sistema filosófico desses primeiros estoicos: “pois não basta, assim como em relação aos demais,

⁶¹ Entendemos valor relativo como a percepção do que pode ser bom ou ruim.

⁶² Os trabalhos filosóficos senequianos supérstites incluem uma significativa série de Cartas Morais (*Epistulae Morales*) dirigida a Lucílio, tratando de tópicos filosóficos e uma série de Diálogos (*Dialogi*). Eles são: Sobre a Providência (*De Providentia*), Sobre a Constância do Sábio (*De Constantia Sapientis*), Sobre a Ira (*De Ira*), Consolação à Márcia (*Consolatio ad Marciam*), Sobre a Vida Feliz (*De Vita Beata*), Sobre o Lazer (*De Otio*), Sobre a Tranquilidade da Alma (*De Tranquillitate Animi*), Sobre a brevidade da vida (*De Brevitate Vitae*), Consolação a Políbio (*Consolatio ad Polybium*) e Consolação à sua mãe Helvia (*Consolatio ad Helviam Matrem*). Além destes, há também dois trabalhos em prosa mais longos, que tratam de temas éticos dentro do contexto de liderança política: Sobre os benefícios (*De Beneficciis*) e Sobre a Clemência (*De Clementia*). Também preservou-se um estudo de questões em física e meteorologia, as Questões Naturais (*Naturales Quaestiones*).

confiá-los à memória: devem ser testados na prática. Não é feliz quem somente sabe, mas quem age” (*Non enim, ut cetera, memoriae tradidisse satis est: in opere temptanda sunt. Non est beatus, qui scit illa, sed qui facit*, Sen., *Ep.* 75.7; tradução de Bregalda)⁶³. “São os que já renunciaram às paixões e aos vícios, que aprenderam o que deve ser adquirido, mas a firmeza deles até então não foi testada. Ainda não puseram em prática seu próprio bem” (*Qui omnes iam affectus ac vitia posuerunt, quae erant complectenda, didicerunt, sed illis adhuc inexperta fiducia est. Bonum suum nondum in usu habent*, Sen., *Ep.* 75.9).

Para Sêneca, a vida não deve ser encarada passivamente, já que depende do uso ativo das capacidades racionais para seu planejamento. A partir da experiência e observação da própria Natureza, apreende-se quais são as normas para se conduzir a vida. Em seus escritos filosóficos, Sêneca expõe atitudes práticas para as pessoas comuns, como a solidariedade, visto que há consequências de quando se é hostil, irado e cruel, como em *De Ira*. A solidariedade também deve ser a base dos príncipes em seus favores na vida pública. “Como todos os membros estão em harmonia uns com os outros, porque cada um é útil para a conservação de todos, assim também os homens devem ajudar-se mutuamente, porque eles foram criados para viver juntos e, uma sociedade não pode resistir sem respeito e amor mútuos” (*Ut omnia inter se membra consentiunt, quia singula servari totius interest, ita homines singulis parcent, quia ad coetum geniti sunt, salva autem esse societas nisi custodia et amore partium non potest*, Sên. *Ira*, 2.31.7; tradução de Lima, 2015). O interesse pelo bem-estar de outras pessoas e da sociedade em geral está entre as normas estabelecidas pela Natureza, mas o sucesso em alcançá-los é uma questão secundária, porque o principal foi a escolha, a avaliação das ações feitas por meio do uso perfeito da razão (COOPER; PROCOPÉ, 1995, p. 17). Para Sêneca, então, “o que podemos é adotar uma alma grandiosa, digna de um homem de bem, através da qual possamos suportar com coragem os acontecimentos fortuitos e estar de acordo com a natureza” (*Hanc rerum condicionem mutare non possumus: illud possumus, magnum sumere animum et viro bono dignum quo fortiter fortuita patiamur et naturae consentiamus*, Sen., *Ep.* 107.6).

As obras filosóficas senequianas, através de exemplos, descrevem atitudes e esforços que levem o homem a encorajar-se para eliminar a recorrência de sentimentos e ações que se afastam do pensamento estoico. “nunca o homem perfeito, que adquiriu a virtude, amaldiçoou a Fortuna, nunca recebeu os acontecimentos fortuitos abatido; crendo-se um cidadão do universo e um soldado, suporta as provações como se tivesse recebido ordens” (*Numquam uir*

⁶³ Para as traduções do texto latino *Epístolas* de Sêneca, será adotada a tradução de Bregalda, 2006. Salvo indicação contrária.

ille perfectus adeptusque uirtutem fortunae maledixit, numquam accidentia tristis exceptit, ciuem esse se uniuersi et militem credens labores uelut imperatos subit, Sen., *Ep.* 120.12). O estudo do filósofo, de acordo com Sêneca, precisa ser aplicável à vida, a fim de oferecer uma formação moral útil à convivência social: “a virtude permanecerá em nós, a qual é eficaz se pusermos em prática sua utilidade” (*uirtus quidem nobis permanebit, quae exercendo sui usu ualet*, Sen., *Ep.* 109.15). A filosofia de Sêneca considera que exercer a virtude é essencial para adquirir a sabedoria.

As obras filosóficas senequianas dedicaram-se à “divulgação de princípios doutrinários estoicos, propuseram ao homem de sua época uma reflexão sobre a felicidade humana, a paz de espírito, a curta duração da vida, o descaso pelo supérfluo, o exercício da virtude” (CARDOSO, 2015, p. 8). Destinaram-se a orientar o homem através de proposições estoicas aplicadas ao modo de viver. O homem sábio deve orientar-se de acordo a prática desse conhecimento em que a vontade da Natureza prevalece. A filosofia de Sêneca está envolvida com a forma que o homem conduz suas ações diante do destino.

4.2 DOLOR, FUROR E NEFAS

Sêneca discute em seus tratados a doutrina filosófica do estoicismo e, naturalmente, o estudo das paixões. Apesar dessa discussão não ser o foco de nosso interesse, cabe lembrar que as tragédias senequianas não devem ser compreendidas como um reflexo direto dos seus escritos estoicos, ou como instrumento filosófico, uma vez que as paixões também são encontradas nos mitos gregos e proporcionaram assuntos para a tragédia. No caso do drama senequiano *Hercules Furens*, outros poetas e dramaturgos⁶⁴, tanto gregos como romanos, anteriores a Sêneca, empenharam-se a trabalhar com o mito, como sobre a ὕβρις (*hybris*) de Hércules. Como nota Dupont (1995, p. 63), a tragédia romana apresenta o desafio dos jogos, um espetáculo da metamorfose de um homem em um monstro. Para isso, a noção principal em torno da qual a história se organiza é a do *furor*, porque o herói trágico se torna um furioso para realizar o crime que o tornará num *monstrum* (fera). Era, portanto, necessário que o poeta dramático descrevesse um cenário que representasse essa ilusão da transição de homem para monstro e Sêneca elaborou suas tragédias de acordo com esse código trágico. Dupont (1995, p. 64) explica que *dolor*, *furor* e *nefas* são os passos sucessivos da tragédia, emprestadas dos crimes discutidos nos tribunais.

⁶⁴ Píndaro (*Ístmicas*); Virgílio (*Eneida*); Homero (*Ilíada e Odisseia*); Sófocles (*Traquíneas*); Eurípides (*Hércules*).

O dolor é o elemento que inicia a ação trágica por um ressentimento ou rancor. O termo latino apresenta, no dicionário de Saraiva, noção de um sofrimento corporal físico ou moral, assim como “ira”, “cólera”, “raiva”, “ressentimento”. Pode ser compreendido como um movimento grave do corpo (físico ou mental) que priva os sentidos (Lucrec. 4.,1072), dor desencadeada pela ira (Cic. *Tusc.* 2, 15-35). Assim, seria um sofrimento excessivo que progride para a ira, o *furor*, porque, como nota Dupont (1995, p. 65), essa desmedida dolorosa leva a uma cegueira da mente, que acrescida da raiva, gera o *furor* e, posteriormente, leva ao *nefas*, crime hediondo.

O termo *furor*, que Giancotti (1953, p. 55) define como *mens non sana* (mente insana), apresenta correspondência com o termo *μανία* (manía), que os antigos gregos concebem, grosso modo, como nós concebemos a ideia de loucura. Contudo, Cícero (*Tusc.* 3.11) aponta que os latinos fazem distinções mais claras ao denominarem a perturbação da mente como *furor*. Enquanto para os gregos a loucura é despertada pela *μελαγχολία* (melankholía, bília negra), o *furor*, como entendido pelos latinos, abrange um sentido mais amplo, envolvendo manifestações como *iracundia*, *dolor* e *timor*. Cícero (*Tusc.* 3.5-11) acrescenta que *furor*, além de apresentar correspondência com o termo *μανία*, também associa-se à *insania*, alienação da mente – com uma diferença, contudo. A *insania* consiste em uma loucura moderada, mas que perdura, é interminável. O *furor*, ao contrário da *insania*, apesar de configurar-se também como loucura, é passageiro e efetiva-se de modo mais intenso, mais grave que a *insania*. Assim, a palavra *furor*, como nota Cícero (*Tusc.* 3.11), seria a mais adequada já que resulta de uma cegueira da mente mais intensa, motivada pela ira, dor ou pavor, sentimentos estes vinculados à *furere*, “estar fora de si”.

O *Oxford Latin Dictionary* (1968, p. 749-750) apresenta algumas acepções em que se compreende o termo *furor* como condição anormal, sensações dolorosas do corpo e da alma engendrados por afetos desenfreados. Cícero (*Tusc.* 3.1) supõe que isso ocorre porque fazemos julgamentos sobre dor e alterações do corpo por meio da mente, mas as disfunções da mente não são solucionadas pelo corpo.

Além dos comentário de Cícero, faz-se necessário, também, observar as passagens em *De ira*, de Sêneca, que se dedicam ao retrato do homem irado com base no *furor*, nas quais a ira se associa à loucura, fechada aos conselhos e à razão (1, 1-2). Não há sanidade naquele possuído pela ira (1, 3), pois é mais forte do que aquele que a controla, e a razão, por sua vez, é contaminada e não consegue detê-la (7, 2-3). Quando o homem está sob o *furor*, essa loucura torna-se mais poderosa (8, 6), uma vez que a ira se correlaciona à uma fúria excessiva (36, 4). Sêneca atenta para o fato de que apesar de haver muitas maneiras para exprimir esse

mal violento (a ira), trata-se apenas de diferentes tipos de ira, sendo, por isso, impraticável especificar todas as espécies de ira (4, 1-2).

O termo latino *furor*, segundo o dicionário latino-português de Francisco dos Santos Saraiva (2000), provém do verbo *furo* (sendo *furens* seu particípio presente), apresentando as significações de “estar fora de si”, “ter o juízo perdido”, “estar delirante”. Isso corrobora a observação realizada por Dupont (1995), o qual já comentamos, de que o desencadeador do *furor* (“loucura”, “delírio”, “frenesi”, “cegueira”) seria o *dolor*.

Uma das definições do *Lexicon Totius Latinitatis* para *furens* é a seguinte: “Em particular, é assumida, às vezes, como uma afecção da mente, que se realiza por intervenção divina, como a de poetas e profetas” (*speciatim sumitur aliquando pro mentis concitatione, quae divinitus fit, quali est poetarum et vaticinantium*). Logo, os termos *mens* e *animus* são os lugares afetados pela perturbação, onde se localizam, ao mesmo tempo, as faculdades da alma e do pensamento.

Diante das acepções de *furor* previstas nos dicionários e comentadas por Cícero e Sêneca, está claro que o conceito pode abarcar a loucura, a ira excessiva e o delírio. Conjecturamos, a partir disso, que o *furor* diz respeito a um tipo de paixão desencadeada por uma ira intensa que conduz o homem a perder a razão, o controle de sua mente, logo, a loucura. Essa conceituação se faz essencial para a análise das personagens Juno e Hércules que serão abordadas no próximo tópico.

O conceito romano de *nefas* consiste em uma ação trágica que requer a violência assassina daquele capaz de agir contra as leis naturais. Implica um crime que excede os limites do normal, sendo diferente porque não há punição possível para reparação do crime. O *nefas* consiste em um crime humano extraordinário, difere do crime comum porque nenhum castigo, nenhuma justiça ou expiação pode corrigir a má conduta e, de alguma forma, cancelá-la para que o culpado possa reintegrar a humanidade (DUPONT, 1995, p. 65). Mesmo que seja punido pela justiça dos homens, isso não permitiria que ele permanecesse na comunidade humana sem ameaçá-la com impurezas (DUPONT, 1995, p. 65). Os antigos relacionavam *nefas* com *infandum* (não mencionável), em referência ao mensageiro que narrava um crime atroz cometido fora da cena: ele expressa a impossibilidade de descrever o que viu, não encontra palavras adequadas para dar uma imagem do que aconteceu (BOYLE, 2008, p. 297). Uma ação criminosa nessa proporção situa o criminoso além do humano, comparando-o a um *monstrum* (fera). Para os romanos, o *nefas* estava vinculado com a linguagem da lei sagrada, uma vez que significava a negação de *fas*, daquilo que os deuses permitem.

O crime irreparável do herói trágico, o *nefas*, permite que ele realize sua metamorfose em um *monstrum* (fera):

O *nefas* é o fim e culmina no cenário trágico. A essa estética narrativa do nefas, corresponde uma filosofia do crime inexpugnável. Recusar-se a julgar e punir um criminoso porque seu crime é muito monstruoso, para excluí-lo da lei, é dizer que os homens não admitem nefas como um ato humano. Um homem não comete um nefas a menos que ele não seja mais um homem, mesmo que apenas temporariamente. O nefas torna assim possível definir os limites da humanidade. A invenção monstruosa dos homens não reverte esses limites. Essa condição do nefas explica por que muitas vezes o traduzimos como “crime contra a humanidade” ou “crime contra a ordem sagrada do mundo”. Além dessas fórmulas que ressoam em nossa afetividade contemporânea, elas dizem de uma maneira moderna que é necessário escolher entre a ordem cósmica e a natureza humana, isto é, uma concepção naturalista do homem. O homem cultural encontra seu lugar em harmonia natural, porque respeita as regras da vida que o definem, elaboradas pela lei, religião e moral (DUPONT, 1995, p. 68).

Isto posto, são lançadas, possibilidades interpretativas para a figura do Hércules e Juno senequiano, as quais serão abordadas nos próximos dois tópicos.

4.2.1 A loucura de Hércules e a desonra de Juno

A trama da tragédia *Hercules Furens*, de Sêneca, desdobra-se ao partir do adultério de Júpiter contra Alcmena, além da jactância de Hércules em relação à Juno, fatores que alimentam o sentimento de profunda inimizade com a deusa. Esses componentes fundamentam o destino trágico do herói, assim como em *Heracles* de Eurípidés. Billerbeck (2014, p. 428) propõe uma justificativa para a proeminência deste Hércules em *Hercules Furens*: dar importância ao personagem romanizado como um modelo estoico, com um *exemplum* didático e ético. São lançadas, porém, outras possibilidades interpretativas para a figura do Hércules senequiano, as quais serão abordadas neste capítulo.

Devido ao adultério de Júpiter com Alcmena, Hércules se torna um adversário da deusa e, conseqüentemente, após a vingança de Juno, transforma-se em assassino de sua própria família. Na verdade, o aniquilamento dos filhos e da esposa, realizado com sucesso, imposto por Juno, como os outros que já havia realizado, apresenta-nos uma paródia triste dos antigos feitos de Hércules. Em relação ao assassinato apresentado como um dos trabalhos, poderíamos acrescentar uma segunda interpretação, seria uma espécie de ironia trágica e não

uma atribuição ou classificação. A encruzilhada provocada pela loucura faz de Hércules uma figura heroica que se transforma em imagem de derrota.

A raiva de Juno e a forma que a deusa atinge Hércules é descrita no prólogo pela própria Juno, em *Hercules Furens*:

violentus iras animus et saevus dolor
aeterna bella pace sublata geret

Meu espírito violento reavivará a ira, e dor cruel
gerará guerras eternas, eliminada a paz.
(v. 28-29)

Perge ira, perge et magna meditantem opprime,
congrederere, manibus ipsa dilacera tuis:

Prossegue ira, prossegue e esmaga aquele que
[medita coisas grandiosas;
sufoca-o, dilacera-o tu própria, com tuas mãos.
(v. 75-76)

concutite pectus, acrior mentem excoquat
quam qui caminis ignis Aetnaeis furit:

que sua mente se queime com um fogo mais
[violento
do que aquele que se enfurece nas forjas do Etna;
(v. 105-106, tradução Cardoso, 2015⁶⁵)

Essa narrativa da ação de Juno em *Hercules Furens* apresenta forma semelhante à da Eneida de Virgílio (I AEC). Juno descreve seu objetivo de infectar a mente de Turno (*Eneida*) e Hércules (*Hercules Furens*), infectando Turno. Nas duas obras Juno, em suas ordens, explica a maneira que deseja ferir Turno (*Eneida*) e Hércules (*Hercules Furens*):

Fecundum concute pectus,
disice compositam pacem, sere crimina belli:
arma velit poscatque simul rapiatque

Um jeito excógia
de desfazer este trato, semear entre os ovos a
[guerra.
Que a mocidade se agite, armas peça e aos mais
[velhos se oponham.

[inventus.
Exin Gorgoneis Allecto infecta venenis
principio Latium et Laurentis tecta tyranni
celsa petit tacitumque obsedit limen Amatae,

Logo dirige-se Alecto, das Górgonas feias
[picada,
ao Lácio belo e à morada do rei laurentes, Latino,
te penetrar de mansinho no calmo aposento de
[Amata,
que se inflamara de pouco com a nova davinda
[dos teucros
E o casamento de Turno. Fermíneos queixumes
[gemia.

quam super adventu Teucrum Turnique
[hymenaeis
femineae ardentem curaeque iraeque

[coquebant. (*Aen.* 7, v. 338-345⁶⁷)

(edição de James Bradstreet Greenough⁶⁶)

⁶⁵ Tradução de Cardoso, 2015. Todas as citações da obra *Hercules Furens*, doravante serão de Cardoso, salvo indicação contrária.

⁶⁶ Para o texto latino de *Eneida*, será adotada a edição de James Bradstreet Greenough (1888) Disponível em: Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0055>

⁶⁷ Para a *Eneida*, de Virgílio, será adotada a tradução de Carlos Alberto Nunes, 2014, salvo indicação contrária.

No Prólogo de *Hercules Furens*, Juno revela as causas de sua ira: os adultérios praticados por Júpiter. Enumera algumas mulheres que foram elevadas ao Olimpo e metamorfoseadas em estrelas e constelações. Inicia por “Aretos”, a constelação da Ursa representada por Calisto (CARDOSO, 2015, p. 31): “De um lado, Aretos, astro que se ergue na parte mais alta / da abóboda glacial” (*hinc Arctos alta parte glacialis poli / sublime classes*, v. 6-7).

Nas *Metamorphoses* de Ovídio, também ocorre a descrição dos adultérios de Júpiter (CARDOSO, 2015, p. 30). Calisto é mudada em Ursa pela ira de Juno: estava prestes a ser morta pelo próprio filho, Arcas, quando Júpiter detém o crime convertendo Calisto e Arcas em estrela.

Arcuit omnipotens pariterque ipsosque nefasque
sustulit, et celeri raptos per inania vento
imposuit caelo vicinaque sidera fecit.
(edição de Hugo Magnus⁶⁸)

Impede o Onipotente o crime, arrebatando-os,
através do vazio e do vento, a um só tempo,
e os colocou no céu, como astros vizinhos.
(2.505-507; tradução de Carvalho, 2010⁶⁹)

Europa é mencionada nas *Metamorphoses*: a virgem, ludibriada, é tomada pelo deus. Júpiter se metamorfoseou em um touro belo e manso para enganar Europa. O touro foi transformado em constelação para rememorar a paixão do deus (CARDOSO, 2015, p. 31):

Ausa est quoque regia virgo
nescia quem premeret, tergo considere tauri,
cum deus a terra siccoque a litore sensim
falsa pedum primis vestigia ponit in undis:
inde abit ulterius medii que per aequora ponti
fert praedam. Pavet haec litusque ablata relictum
respicit, et dextra cornum tenet, altera dorso
imposita est; tremulae sinuantur flamine vestes.

Ousou mesmo a régia virgem,
sem suspeitar de nada, enfim, montar o touro;
aos poucos vai o deus deixando a terra e a praia,
imprime falsas marcas de pés sobre a água
depois avança mais e leva a sua presa
para o meio do mar. Esta se assusta ao ver
a praia longe e, com a destra agarra o chifre,
com outra o dorso; ondula ao vento a veste
[trêmula.

(2.868-875)

Juno (*HF*, v. 8-9) indica, assim como nas *Metamorphoses*, esse adultério de Júpiter (Europa): “de outro, onde o dia se dilata com tépida primavera, / brilha quem arrebatou a tória Europa por entre as ondas;” (*hinc, qua tepenti vere labatur dies, / Tyriae per undas vector Europae nitet;*). A deusa (*HF*, v. 13) menciona Perseu como mais uma prova de adultério, filho de Júpiter e Dânae, transformado em constelação: “e o louro Perseu contém suas estrelas” (*suasque Perseus aureus stellas habet*). Nas *Metamorphoses*, Perseu é filho de

⁶⁸ Para o texto latino de *Metamorphoses*, será adotada a edição de Hugo Magnus, 1982. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0029>

⁶⁹ As traduções referentes à obra *Metamorphoses*, de Ovídio, serão de Carvalho, 2010, salvo indicação contrária.

Júpiter e Dânae, metamorfoseado em contelação homônima. Acrísio aprisiona a filha por precaver sua própria morte. Soube por um oráculo que seu neto o mataria. Júpiter recupera Dânae da prisão e tem um filho com ela, Perseu (CARDOSO, 2015, p. 31).

Solus Abantiades ab origine cretus eadem
Acrisius superest, qui moenibus arceat urbis
Argolicae contraque deum ferat arma genusque
non putet esse Iovis; neque enim Iovis esse
[putabat
Persea, quem pluvio Danae conceperat auro.
Mox tamen Acrisium (tanta est praesentia veri)
tam violasse deum quam non agnosce nepotem
paenitet: inpositus iam caelo est alter, at alter
viperei referens spoliū memorabile monstri
aera carpebat tenerum stridentibus alis.

Da mesma stirpe apenas resta o abantiade
Acrísio, que afastando dos muros da argólica
cidade o deus, se arma contra ele e nega-lhe
ser da prole de Jove. Nem cria que o fosse
Perseu, filho de Dânae em chuva de ouro.
Mas, logo, Acrísio – tão potente é a verdade –
tanto do ultraje ao deus, como do ultraje ao neto,
se arrepende. Um já tem lugar no céu. Mas outro,
tendo o espólio famoso do vipério monstro,
os ares ágil rompe com asas ruidosas.
(4.607-616)

Juno relata os adultérios de Júpiter e distancia-se da morada celeste tanto nas *Metamorphoses* como em *Hercules Furens*. A deusa descreve como foi ultrajada logo nos primeiros versos da peça:

Soror Tonantis (hoc enim solum mihi
nomen relictum est) semper alienum Iovem
ac templa summi vidua deserui aetheris
locumque caelo pulsa paelicibus dedi;
tellus colenda est: paelices caelum tenent,

Irmã do Tonante – pois que este título foi o único
que me restou – , esposa sem marido, abandonei
Júpiter, sempre distante, e os templos do alto Éter,
e, expulsa do céu, dei meu lugar às concubinas.
É a terra que deve ser habitada: as concubinas se
[apossam do céu.
(HF, v. 1-5)

Os adultérios narrados por Juno, apresentam pontos de contato com as *Metamorphoses* de Ovídio, já que ela se retira da morada celeste por outra ocupar o seu lugar:

Intumuit Iuno, postquam inter sidera paelex
fulsit et ad canam descendit in aequora Tethyn
Oceanumque senem, quorum reverentia movit
saepe deos, causamque viae scitantibus inquit:
“Quaeritis, aetheriis quare regina deorum
sedibus huc adsim? pro me tenet altera caelum.

Juno indignou-se, ao ver que entre astros a rival
brilha, e desceu aos mares junto à branca Tétis
e o velho Oceano, sempre reverenciados
pelos deuses, dizendo a causa da viagem:
“Sabeis por que a rainha dos deuses celestes
aqui veio? Outra ocupa o meu lugar no céu.
(2.508-513)

Compreendemos que as *Metamorphoses* afetam a leitura de *Hercules Furens* devido à imagem que se faz de Juno como uma deusa desonrada. A loucura que atingirá Hércules é anunciada no Prólogo pelas próprias palavras de Juno. A deusa se revolta por Hércules suplantarem todas as barreiras impostas por ela:

superat et crescit malis
iraque nostra fruitur; in laudes suas
mea vertit odia: dum nimis saeva impero,

Ele avança e cresce com os males,
e usufrui da minha ira: em louvores seus converte
os meus ódios.⁷⁰
(v. 33-35)

A ideia de cultuarem Hércules como um deus pelo êxito nos trabalhos imputados por ela torna crescente a revolta de Juno:

qua Sol reducens quaque deponens diem
binos propinqua tinguít Aethiopas face,
indomita virtus colitur et toto deus
narratur orbe.

Por onde o Sol, reconduzindo o dia e levando-o de
tinge com o fogo próximo as duas Etiópias, [volta,
o valor indômito é cultuado e ele é considerado um
deus]
em todo o orbe.
(v. 37-40)

Juno reconhece que seus recursos para atingir Hércules se findaram. Até mesmo os monstros tão terríveis que ela mesma temeu não foram suficientes para vencer o herói:

monstra iam desunt mihi
minorque labor est Herculi iussa exequi,
quam mihi iubere: laetus imperia excipit,

Os monstros já me faltam
e, para Hércules, cumprir minhas ordens é um
do que é para mim formulá-las: satisfeito, ele [trabalho menor
[recebe meus mandamentos.
(v. 40-42)

Contudo, o que mais aflige Juno é a valentia de Hércules sobre os reinos superiores:

levia sed nimium queror;
caelo timendum est, regna ne summa occupet
qui vicit ima: scepra praeripiet patri.
nec in astra lenta veniet ut Bacchus via:
iter ruina quaeret et vacuo volet
regnare mundo, robore experto tumet,
et posse caelum viribus vinci suis
didicit ferendo; subdidit mundo caput
nec flexit umeros molis immensae labor
meliusque collo sedit Herculeo polus.
immota cervix sidera et caelum tulit
et me prementem: quaerit ad superos viam.
Perge ira, perge et magna meditantem
[opprime,

Queixo-me muito, porém, de coisas leves;
é pelo céu que se deve temer, para que não se
[aposse do mundo superior
quem venceu o inferior. Ele arrebatará o cetro de
[seu pai.
Ele não chegará aos astros, como Baco, por uma
[via tranquila;
Procurará seu caminho na ruína e desejará reinar
num mundo vazio. Ele se orgulha de sua
[conhecida fortaleza
e, sustentando-o, percebeu que o céu pode ser
[dominado
por sua força. Pôs a cabeça sob a abóboda celeste
e o peso da imensa mole não vergou seus
[ombros:
o polo se acomodou muito bem sobre a nuca

⁷⁰ Tradução de Araújo, 2011.

[hercúlea.
[também a mim
[caminho pra os deuses.
[medita coisas grandiosas;

A cerviz suportou imóvel os astros e o céu, e
Que lhe aumentava a carga: ele procura o
Prossegue ira, prossegue esmaga aquele que
(v. 63-75)

Billerbeck (2014, p. 430) defende que a loucura imposta ao herói é encontrada no prólogo, onde Juno convoca as Fúrias para enlouquecê-lo: o *furor* seria originado por sua vaidade e orgulho, assim como num típico homem violento, caracterizado pela ὑβρις (*hybris*). Na análise de Fitch (1987, p. 42), Juno faz uma queixa irritada sobre a confusão que haverá no universo quando os mortais adentrarem as moradas divinas, principalmente, os seus rivais, no caso, Hércules, o alvo particular de seu ódio e medo.

Nesse momento, Juno invoca as Eumênides, despertadas do Tártaro, para açoitarem Hércules. A deusa as instiga, pois quer vingar-se do adultério de Júpiter e preservar Olimpo dos danos que o herói pode provocar:

nemo est nisi ipse: bella iam secum gerat.
adsint ab imo Tartari fundo excitae
Eumenides, ignem flammeae spargant comae,
viperea saevae verbera incutiant manus,

Ninguém o é, a não ser ele mesmo: que faça
[agora guerras contra si.
Que venham do profano abismo do Tártaro as
[Eumênides,
chamadas por mim; que suas cabeleiras
[chamejantes espalhem fogo;
que suas mãos cruéis bradam chicotes viperinos.
(*HF*, v. 85-88)

Juno, ainda, profere críticas a Hércules, chamando-o “soberbo”, “aquele que ataca as moradas dos deuses” e “despreza coisas humanas” (v. 89-90)⁷¹. A ação de Juno contra Hércules fará elevar o “Crime” (*Scelus*) e a “Impiedade” (*Impietas*) com o próprio sangue do herói, o que nos faz prever que envolverá algum seu consanguíneo. A deusa também infundirá o “Erro” (*Error*) e a “Loucura” (*Furor*) que são, provavelmente, a impressão que se realizarão nele como uma mente perturbada:

veniet invisum Scelus
suumque lambens sanguinem Impietas ferox
Errorque et in se semper armatus Furor

virá o odioso Crime,
a Impiedade feroz banhando-se com seu próprio
[sangue,
virá o Erro e a Loucura, sempre armado contra

⁷¹ “Vai agora, soberbo, ataca a morada dos deuses, / despreza as coisas humanas” (*i nunc, superbe, caelitum sedes pete, / humana temne*; tradução de Marchiori, 2008).

(HF, v. 96-98)

As divindades infernais que correspondem a personificações mencionadas por Juno – a Discórdia, o Crime, a Impiedade, o Erro, o Furor – apresentam pontos de contato com o trecho da *Eneida* (6.274-284) em que também há referências a figuras semelhantes, presentes no vestíbulo do Inferno: o Luto, as Preocupações, a Doença, o Medo, a Fome, a Miséria, a Morte, o Labor, o Sono, a Guerra e a Discórdia (CARDOSO, p. 2015, p. 60).

Vestibulum ante ipsum, primisque in faucibus	No vestíbulo mesmo, às fauces do Orco
Luctus et ultrices posuere cubilia Curae;	se aninha o ultriz Remorso, e o Luto e o Medo;
pallentesque habitant Morbi, tristisque Senectus,	pálidos Morbos e a Velhice triste,
et Metus, et malesuada Fames, ac turpis Egestas,	Má conselheira a Fome e a vil Penúria,
terribiles visu formae: Letumque, Labosque;	visões de horror; da mente os ruins prazeres,
tum consanguineus Leti Sopor, et mala mentis	e a Morte e a Lida, e o Sono irmão da Morte:
Gaudia, mortiferumque adverso in limine	defronte a letal Guerra, e em férreo catre
[Bellum,	as Fúrias, e a Discórdia insana que ata
ferreique Eumenidum thalami, et Discordia	cruentos nastos na vipérea grenha.
[demens,	(6.273-281)
vipereum crinem vittis innexa cruentis.	

As condutas de Juno e de Hércules são analisadas por Fitch (1987, p. 363-377) como paixões. Juno se caracteriza pelo espírito da vingança, do ciúme, do medo e do ódio, o próprio espírito de paixão aliado à discórdia, ao crime, à impiedade e à loucura (FITCH, 1987, p. 92-98). Hércules, por sua vez, pela fraqueza: no impulso vingativo do herói há um excesso que causa desastre (FITCH, 1987, p. 186-201). O que provocará a loucura de Hércules será a sua própria mente, animada pelo *furor*, pela ânsia em adentrar a morada celeste. A loucura do herói será desencadeada pela violência que o atingirá como fogo:

concutite pectus, acrior mentem excoquat	que sua mente seja atormentada por um fogo mais
quam qui caminis ignis Aetnaeis furit:	[violento
	que aquele que arde nas forjas do Etna; ⁷³
	(v. 105-106)

A própria Juno quer alterar a mente do herói e pede que seus intentos sejam revertidos de forma que sua própria força se volte contra ele, auxiliando Juno, pois o crime cometido não permitirá que ele ascenda às moradas divinas. A deusa infunde a loucura no herói, mas os atos são de autoria do próprio Hércules.

⁷² Tradução de Marchiori, 2008.

⁷³ Tradução de Marchiori, 2008.

O segundo ato consiste no diálogo entre Anfitrião e Mégara. Primeiro, Anfitrião se reporta ao deus do Olimpo, Júpiter. Questiona-o pelo fato de Hércules não obter nenhum descanso com a perseguição de Juno. Descreve a perseguição da deusa ao herói desde a infância, enfatizando a valentia de Hércules e a grande potência física (v. 205-264). Ele conclama que Hércules retorne como seu salvador (v. 277-278). Mégara, embora compartilhe admiração pela bravura do herói e esperança, expressa insegurança quanto a seu retorno:

si qua te maior tenet
clausum potestas, sequimur: aut omnes tuo
defende reditu sospes aut omnes trahe.
trahes nec ullus eriget fractos deus.

Se algum poder maior
te mantém prisioneiro, nós te seguimos: ou
[defende
todos nós com tua volta, a salvo, ou arrasta nós
[todos contigo.
Tu nos arrastarás; nenhum deus erguerá os que
[caíram.
(v. 305-308)

Anfitrião se pergunta que proveito teriam as tarefas impostas, crimes chamados de virtude. Assim como Anfitrião, o coro recorda o êxito dos trabalhos e compara a Fortuna⁷⁴ do herói com a de Euristeu, que vive na ociosidade:

O Fortuna viris invida fortibus,
quam non aequa bonis praemia dividis.
Eurystheus facili regnet in otio:
Alcmena genitus bella per omnia
monstris exagitet caeliferam manum:

Ó Fortuna, invejosa dos homens fortes,
como não são justos os prêmios que atribuis aos
[bons!
Que Euristeu governe em tranquila ociosidade
e que o filho de Alcmena, em todas as espécies
[de guerras,
exaspere com monstros a mão que carregou o
[mundo;
(v. 524-528)

Billerbeck (2014, p. 429) sugere que os trabalhos de Hércules fariam referência ao caminho mais difícil da virtude em contraposição à ociosidade de Euristeu, o caminho fácil do prazer. O coro demanda que Hércules, conduzido pelo carro, seja elevado aos céus e aos astros (*HF*, v. 192-196):

Alium multis gloria terris
tradat et omnes fama per urbes
garrula laudet
caeloque parem tollat et astris;

Que a glória celebre alguém por muitas terras,
e que a fama, por todas as cidades,
o louve, garrula, e o dever, no céu,
igual aos astros; que o outro, se vá excelso,

⁷⁴ A Fortuna é explicada por Chauí (2000, p. 514): “ ‘estar em nosso poder’ significa a ação voluntária racional livre, própria da virtude, e ‘não estar em nosso poder’ significava o conjunto de circunstâncias externas que agem sobre nós e determinam nossa vontade e nossa ação. Vimos, ainda, que esse conjunto de circunstâncias que não dependem de nós nem de nossa vontade foi chamado pela tradição filosófica de fortuna”.

alius curru sublimis eat:

em seu carro;

O discurso de Anfitrião a Mégara, à espera do retorno de Hércules, sugere uma correlação com uma das cartas a Lucílio quando comenta-se sobre o medo (*Ep.* 4.3). Primeiro, nas palavras de Anfitrião: “a confiança no medo está sempre propensa ao pior⁷⁵” (*prona est timori semper in peius fides*, v. 316). Depois, em Mégara: “a Fortuna raramente poupa as máximas virtudes⁷⁶” (*Iniqua raro maximis virtutibus / fortuna parcit*; v. 325-326). Tais advertências sobre o medo são retomadas por Anfitrião:

Pervince, Theseu, quicquid alto in pectore
remanet pavoris neve te fructu optimo
frauda laborum: quae fuit durum pati,
meminisse dulce est fare casus horridos.

Ó, Teseu, procura vencer o que permanece de
[terrível no fundo
de teu coração e não te despojes do ótimo
[fruto de teus
trabalhos: é doce rememorar tudo aquilo que
[foi penoso de
suportar”. Conta-nos as tuas terríveis aventuras.
(v. 654-657)

Na efeida carta, em outro trecho, há descrição semelhante sobre o medo, mas não se trata de um comentário de Sêneca diretamente sobre o trágico ou sobre a tragédia como gênero:

Calamitosus est animus futuri anxius et ante
miserias miser, qui sollicitus est, ut ea, quibus
delectatur, ad extremum usque permaneant. [6]
Nullo enim tempore conquiescet et expectatione
venturi praesentia, quibus frui poterat, [p. 122]
amittet. In aequo est autem amissae rei miseratio
et timor amittendae.

É funesto que a alma esteja apreensiva pelo futuro e miserável em antecipação à miséria, consumada com um ansioso desejo de que os objetos que dão prazer permaneçam em sua posse até o fim. Pois tal alma nunca estará em repouso; na espera do futuro perderá as bênçãos presentes que poderia desfrutar. E não há sofrimento entre algo perdido e o medo de perdê-lo.

(*Ep.* 98, 6-7; tradução de Vieira, 2017)

Assim como Juno, Lico também tem Hércules como seu inimigo. Sua opinião sobre Hércules subestima a valentia do herói (357-438), admitindo não temer:

nullus eripiet deus
te mihi, nec orbe si remolito queat
ad supera victor numina Alcides vehi.

(Lico)
nenhum deus te arrancará
de mim, mesmo se, removida a terra, Alcides
[puder
ser trazido de volta às regiões superiores, como
[vencedor.

⁷⁵ Tradução de Marchiori, 2018.

⁷⁶ Tradução de Marchiori, 2018.

(v. 503-505)

Lico refere-se a Hércules pelo nome de Alcides (v. 505), minimizando a paternidade de Júpiter (v. 357). Alcides (Ἀλκείδης) “é epíteto de Heraclés significando ‘descendente de Alceu’, porque Anfítrião, seu padrasto, era filho de Alceu” (KURY, 2009, p. 87).

Juno, no prólogo, constrói uma imagem de Hércules e seu triunfo sobre os monstros:

quicquid horridum tellus creat inimica, quicquid pontus aut aer tulit terribile dirum pestilens atrox ferum, fractum atque domitum est. superat et crescit		Tudo de horrível que a terra inimiga cria, tudo que o mar ou o ar produziu de aterrorizador, funesto. Pestilento, atroz, [feroz, foi despedaçado e domado. Ele supera os [males e cresce com eles e goza com a minha raiva. (v. 30-34)
iraque nostra fruitur;	[malis	

nempe pro telis gerit quae timuit et quae fudit		Em lugar de armas, ele traz consigo, [naturalmente, os monstros que esmagou e venceu. (v. 44-45)
--	--	---

Essa imagem em *Hercules Furens* se evidencia com o massacre da família. Os assassinatos da esposa e filhos, segundo as análises de Henry e Walker (1965, p. 18), assemelham-se com a captura de Cérbero e suas outras conquistas. As mortes ocorrem da seguinte maneira: uma criança tem o pescoço perfurado por uma seta (v. 993-994) e o outro filho morre de forma semelhante a Cérbero: “com sua destra Hércules arrebatou o suplicante e, / girando-o diversas vezes, arremessou-o⁷⁷” (*dextra precantem rapuit et circa furens / bis ter rotatum misit*; v. 1005-1006). O último dos três filhos morre por medo antes de ser efetivamente ferido (v. 1022-1023). O massacre de Mégara também gera impacto:

in coniugem nunc clava libratur gravis: perfregit ossa, corpori trunco caput abest nec usquam est.		Na esposa, agora, é lançada a pesada clava: quebrou-lhe por completo os ossos, ao corpo [mutilado falta a cabeça, que não está em nenhuma parte. ⁷⁸ (v. 1024-1026)
--	--	---

A ação de Juno no ataque aos filhos e esposa de Hércules ocorre quando a deusa planeja posicionar as flechas de Hércules: “eu as lançarei com a minha mão” (*librabo manu*, v. 119). Anfítrião reconhece isso: “Essa flecha foi Juno quem a lançou, por meio de suas

⁷⁷ Tradução de Marchiori, 2008.

⁷⁸ Tradução de Marchiori, 2008.

mãos” (*Hoc Iuno telum manibus immisit tuis*, v. 1297). Hércules compreende de modo semelhante: “Quanto a vós, mãos de minha madrastra, / infaustas para minhas flechas, eu também vos queimarei” (*vos quoque infaustas meis / cremabo telis, o novercales manus*, v. 1235-1236). Após o crime cometido contra a família, Hércules qualifica suas mãos como “suplicantes” (*supplices tendo manus*, v. 1192), marcando a mudança da atitude, pois Hércules se considera autor do crime, reconhecendo a culpa de suas mãos (v. 1196-1199).

Os trabalhos de Hércules são impostos por Juno, mas o herói, com sua grandeza obtêm, neles, o êxito. Seus feitos aumentam a desonra da deusa, além do adultério cometido por Júpiter. Juno, reconhecendo que o único capaz de combater Hércules seria ele mesmo, aproveita o *furor* do herói para que a loucura infundida por ela tome proporções maiores, conduzindo-o a executar filhos e esposa.

4.2.2 A loucura de Hércules e sua vanglória

A força física de Hércules permeia tanto sua jactância no que diz respeito aos trabalhos como seus atos hediondos, ao chacinar a própria família. Sua arrogância pode ser observada quando profere discursos em provocação à Juno: “Há muito tempo, Juno, permites / que minhas mãos fiquem paradas. Que ordenas que seja vencido? (*da si quid ultra est, iam diu pateris manus / cessare nostras, Iuno; quae vinci iubes?*, v. 614-615).

Em conformidade às análises de Fitch (1987, p. 39-40), a arrogância de Hércules ocorre ao realizar um feito, a princípio, impossível: retornar do submundo e, assim, destruir o limite entre mortal e imortal. O verso 49 confirma a hipótese de Fitch: “As leis das sombras perecem” (*foedus umbrarum perit*, v. 49). Por seu triunfo, ele é agora ainda mais orgulhoso. Além disso, Juno informa, antecipadamente, o retorno seguro de Hércules (v. 112-114), embora no ato I sua família ainda o espere. Billerbeck (2014, p. 430), na mesma direção, coloca que a loucura de Hércules começa justamente quando ele se orgulha de seu êxito nos trabalhos impostos por Juno.

Apesar do orgulho de Hércules, sua coragem deve ser considerada. O próprio Hércules a exalta: “Por que consumo o dia com lamentações? / Que o inimigo seja morto” (*cur diem questu tero? / mactetur hostia, hanc ferat virtus notam*, v. 633-634). Segundo Chauí (2000, p. 499), a coragem era considerada uma das mais importantes virtudes do homem. Anfitrião também reconhece a coragem de Hércules em seu discurso a Teseu: “Ó magnânimo companheiro / de meu ilustre filho, fala da série de seus feitos valorosos” (*O magni comes / magnanime nati. pande virtutum ordinem*, v. 646-647). As palavras de Teseu, retomadas em

seguida, enfatizam a coragem de Hércules, pois mesmo para uma mente tranquila, os caminhos que ele e Hércules percorreram foram horrendos (v. 650).

Cabe ressaltar, porém, que as informações de Lico sobre Hércules contrapõem-se às de Teseu e Anfitrião. Lico menospreza a valentia de Hércules nos versos 465-471 ao fazer referência à submissão de Hércules a Ônfale. Segundo o mito, Hércules perde a razão e, em um acesso de loucura, mata o filho Ífito. Em expiação ao homicídio, Hércules foi vendido por Hermes como escravo a Ônfale. “Durante três anos como escravo, nos momentos de lazer, o herói e a rainha amavam-se, e Hércules submeteu-se de tal maneira a ela que abandonou seus hábitos austeros e passou a vestir-se à maneira das mulheres lídias, enquanto Ônfale usava seu bordão e sua pele de leão” (KURY, 2009, p. 913-914).

Fortem vocemus cuius ex umeris leo,
donum puellae factus, et clava excidit
fulsitque pictum veste Sidonia latius?
fortem vocemus cuius horrentes comae
maduere nardo, laude qui notas manus
ad non virilem tympani movit sonum,
mitra ferocem barbara frontem premens?

Chamaríamos de forte aquele de cujos ombros se
[desprende a pele
do leão, transformada em presente para uma
[mulher, bem como a clava,
enquanto seu flanco refulgia colorido por uma
[túnica sidônia?
Chamaríamos de forte aquele cujos cabelos
[hirsutos
foram aspergidos em nardo, aquele que dirigiu as
[mãos
conhecidas pelos louvores para o som não viril de
[um tímpano,
cobrindo a fronte ameaçadora com a mitra
[bárbara?
(*HF*, v. 465-471)

No quarto ato, Hércules aniquila Lico, movido pelo impulso da vingança: “derrubado por minha mão vingadora, Lico tombou / com o rosto contra a terra” (*Victrice dextra fusus adverso Lycus / terram cecidit ore*, v. 895-896). Após destroçar o tirano, o herói fará oferendas sagradas com vítimas sacrificadas (v. 899). Pede a assistência de Palas e refere-se aos irmãos não por parte de Juno que habitam os céus (v. 905-906). Hércules honra Júpiter ao matar Lico e sua atitude, nas palavras de Anfitrião, despreza e ofende os inimigos:

Nate, manantes prius
manus cruenta caede et hostili expia.

(Anfitrião)
Filho, antes de mais nada purifica
tuas mãos que gotejam pela cruenta morte do
[inimigo.
(v. 918-919).

Vtinam cruore capitis invisi deis
libare possem: gratior nullus liquor
tinxisset aras; victima haut ulla amplior

(Hércules)
Oxalá, com o sangue da cabeça odiosa, eu
[pudesse fazer

potest magisque opima mactari Iovi,
quam rex iniquus,

uma libação aos deuses; nenhum líquido mais
[agradável
tingiria os altares; não pode ser sacrificada a
[Júpiter
nenhuma vítima de maior grandeza e mais rica
do que um rei injusto.
(v. 920-924).

Fitch (1987, p. 87-88) identifica um traço arrogante nessa atitude de Hércules. O ritual privado de purificação do palácio pelo derramamento de sangue, típico da tragédia grega, torna-se em *Hercules Furens* um rito público, expandido. Essa expansão permite entrever a arrogância de Hércules pelas exigências dos rituais. Assim também é a recusa em purificar as mãos antes do sacrifício, o que revela certa soberba, dado que menospreza os padrões que governam a conduta do homem em relação aos deuses.

Sua confusão mental começa a surgir neste ponto. Após a suposta ofensa, Anfitrião aconselha Hércules a pedir a Júpiter que finde seus trabalhos (v. 924). Hércules roga a Júpiter para que a calmaria esteja presente em Tebas. No entanto, durante suas súplicas, o herói começa a exigir que, se novos crimes ainda estão por vir, venham eles depressa e que esta incumbência seja dirigida a ele: “se a terra ainda tiver de produzir um crime, / que se apresse; e, se estiver preparando um monstro, / que seja para mim” (*si quod etiamnum est scelus / latura tellus, properet, et si quod parat / monstrum, meum sit*, v. 937-939). Na análise de Fitch (1987, p. 27), o altruísmo dos trabalhos se mistura com a vaidade e a ambição pessoal. Isso demonstra a maneira indulgente de se reportar aos deuses – ele pede, por exemplo, que Júpiter cesse de arremessar raios (v. 933).

Subsequentemente, o delírio começa a dominá-lo. A mente de Hércules fica perturbada ao ter visões de um céu. Uma das primeiras ideias a surgir em sua loucura consiste na ambição de conquistar os céus. A mente desvairada o faz pensar que alçará as moradas divinas (v. 939-973). Billerbeck (2014, p. 430) aponta que a ascendência de Júpiter e sua reivindicação de imortalidade são parte integrante do mito. Em consonância a Fitch (1987, p. 27), o desejo em almejar a deificação prometida por Júpiter faz com que Hércules tenha urgência em completar os trabalhos que acredita ver.

Durante a loucura, Hércules se refere às próprias mãos em um contexto de violência (v. 955-973). Essa força que o destruirá é enfatizada no verso 1011 quando persegue os filhos: “Essa mão direita vai atacar você onde quer que esteja, e vai levar você!”⁷⁹ (*petet*

⁷⁹ Tradução de Araújo, 2011.

undecumque temet haec dextra et feret.). Juno já havia mencionado que Júpiter não permitirá no céu as mãos de Hércules, com seus crimes (v. 122).

As mãos (*manus* e *dextra*) de Hércules são mencionadas com recorrência na peça. De acordo com Greunen (1977, p. 147), a justiça é realizada por suas mãos. No prólogo (v. 58-59), Juno relata que Hércules triunfa sobre ela e conduz Cérbero com mão soberba (*superbifica manu*). É o trabalho de suas mãos e a força física que lhe trouxeram fama. Esta referência também é proferida por Anfitrião ao dizer que Hércules persegue os crimes com “mãos justas” (*iusta manu*, v. 272). No verso 518, pede que Hércules domine a mão ímpia (*impiam dextram*) de Lico. A mão do herói é descrita por Teseu como “vencedora” (*victrix*, v. 800), em sua luta contra Cérbero. O coro elogia a paz estabelecida pelas mãos de Hércules (*Herculea manu*, v. 882). No momento em que Hércules necessita purificar as mãos, diz que “sua mão adorará o Tonante” (*Tonantem nostra adorabit manus*, v. 914). Anfitrião, no entanto, tenta precaver o herói: “purifica / tuas mãos que gotejam pela cruenta morte do inimigo” (*prius / manus cruenta caede et hostili expia*, v. 918-919). Depois de aniquilar a família, Hércules reconhece que se faz necessário purificar as mãos (*abluere dextram*, v. 1326).

Hércules ordena que suas armas sejam devolvidas às suas mãos para pôr fim à sua própria vida (v. 1271-1272). Sua “mão criminosa se esquiva / de contatos piedosos” (*dextra contactus pios / scelerata refugit*, v. 1318-1319). Greunen, (1977, p. 148) sugere que embora algumas dessas referências sobre as mãos possam ser consideradas convencionais, elas são numerosas e nos fazem dirigir a atenção para as mãos do herói trágico, assim como sublinha a força física de Hércules. Ele depositou confiança demasiada na força física como pretexto para corrigir a injustiça, logo, sofreu um confronto trágico com sua própria fraqueza moral e limitação.

A fala de Anfitrião deixa dúvidas sobre a demência de Hércules, a qual ele denomina como sentimentos (*sensus*):

Infandos procul
averte sensus; pectoris sani parum
magni tamen compesce dementem impetum.

Afasta para longe
esses sentimentos nefastos. Domina os impulsos
[dementes
de um coração insano, porém grandioso.
(v. 973-975)

Durante as ilusões que o abatem, desvaria imaginando Lico com sua prole escondidos. Anfitrião indaga de onde provém o *furor* de Hércules (v. 992). Isso nos faz cogitar que a motivadora das catástrofes é a própria ira do herói, seu sentimento de vingança, a paixão

entendida como *furor*. O relato de Anfitrião expressa a forma com que Hércules aniquila a família:

<p>En blandas manus ad genua tendens voce miseranda rogat: scelus nefandum, triste et aspectu horridum! dextra precantem rapuit et circa furens bis ter rotatum misit; ast illi caput sonuit, cerebro tecta disperso madent. at misera, parvum protegens gnatum sinu, Megara furenti similis e latebris fugit.</p>	<p>(Anfitrião) Eis que estendendo suas pequenas mãos em direção aos joelhos (do pai), ele implora com [voz lamentosa. Que crime nefando, triste e medonho de se ver! Ele agarrou com sua mão o suplicante e, [enfurecido, o fez rodopiar, a seu redor, duas, três vezes; sua cabeça produz [um ruído e o teto se impregna com o cérebro espalhado. A mísera Mégara, entretanto, protegendo o filho [menor Junto ao seio, foge como louca de refúgio. (v. 1002-1009)</p>
<p>in coniugem nunc clava libratur gravis: perfregit ossa, corpori trunco caput abest nec usquam est .</p>	<p>Contra a esposa, agora, é arremessada a pesada [clava. Ela lhe despedaçou os ossos; ao corpo mutilado [falta a cabeça, que não está em parte alguma. (v. 1024-1026)</p>

Segundo Hadot (2016, p. 194-196), a teoria estoica do conhecimento mostra que a veracidade das impressões pode ser atestada pela própria interpretação que o homem realiza por meio da razão. O indivíduo pode ter o assentimento de uma impressão verdadeira, desde que não seja perturbado pelo terror (HADOT, 2016, p. 199). Esse argumento pode esboçar, conforme Staley (2010, p. 63), uma explicação para o comportamento trágico de Hércules. Primeiramente, é movido pela paixão (*páthos*) e, depois, reconhece o seu potencial humano de violência e paixão destrutiva quando percebe a ruína que cometeu. A anormalidade de Hércules, sua perturbação, ocorreu por uma impressão equivocada de que seus próprios filhos fossem os de Lico e, conseqüentemente, conduziu-o ao erro. A impressão errada desse assentimento foi motivadora do massacre das crianças. A ação de cometer o crime decorreu de uma visão enganadora instigada em Hércules pela ira de Juno. Staley (2010, p. 93) acrescenta, ainda, que as tragédias de Sêneca buscam esclarecer a natureza das emoções que só se consegue controlá-las com a prática constante da virtude estoica.

O massacre da família faz com que a imagem de Hércules se aproxime de Lico. Segundo Greunen (1977, p. 145), Lico difere de Hércules apenas em sua confiança – não no direito – na força que ele também chama *clara virtus* (*ilustre força*, v. 340). Existem paralelos entre Lico e Hércules: Lico quer Mégara como sua esposa, depois, planeja matá-la junto com

os filhos. Hércules, em sua loucura, executa tal pretensão do tirano enquanto acredita que sejam as crianças de Lico. Há também certas correspondências irônicas: Hércules, pensando estar se referindo a Lico, fala dele como “pai criminoso” (*scelesti patris*, v. 1002), enquanto, na verdade, Hércules está descrevendo-se a si próprio. O mesmo ocorre no verso 1162 quando Hércules, deparando-se com o massacre realizado por sua própria mão, pergunta: “Quem ousou maquinar um crime tão grande em Tebas, / depois da volta de Hércules?” (*quis tanta Thebis scelera moliri ausus est / Hercule reverso?* v. 1162-1163). Hércules, novamente, descreve-se a si mesmo. Hércules considera a sua mão “vingadora” (*victrice dextra*, v. 895) depois de ter punido Lico, assim como Lico se refere à sua própria mão como “mão vencedora” (*victrix dextra*, v. 399), que lhe permitiu tomar o poder novamente. Mas nesse paralelo entre Lico e Hércules, o fato de Hércules estar sob efeito da loucura faz diferença, porque, apesar de aproximar intenção e ato, os diferencia pela disposição ou pela decisão de cometer o que cometem.

Nos versos 1167-1168, Hércules depende da força como forma de obter justiça: “Que minha ira se precipite sobre todos. É meu inimigo todo aquele / que não me mostrar o inimigo” (*ruat ira in omnis: hostis est quisquis mihi / non monstrat hostem, victor Alcidae, lates?* v. 1167-1168). Isso mostra os golpes que recebe ao apoiar-se em sua força, visto que acaba por ser seu próprio inimigo e reconhecer Lico como “vencedor de Alcides” (*victor Alcidae*, v. 1168). Conforme Greunen (1977, p. 145), a diferença entre Lico e Hércules está na motivação. Lico está interessado no poder por si só, enquanto Hércules defende a justiça. Após o assassinato de Lico, Hércules se volta para os deuses com intuito de pedir por paz e ordem: “Que uma paz profunda alimente todas as gentes” (*alta pax gentes alat*, v. 929). Mas, de acordo com Greunen (1977, p. 147), o seu respeito pela ordem do universo muda quando se orgulha por romper com as leis das sombras ao descer ao Hades: “vi o que é inacessível a todos” (*vidi inaccessa omnibus*, v. 606); “Vi o inferno e o desvelei” (*vidi et ostendi inferos*, v. 613).

Seus atos de vingança se misturam com a alucinação de outros trabalhos que ainda o esperam: “Por que me retardo? Resta-me / uma guerra maior ainda em Micenas” (*quid moror? maius mihi bellum Mycenis restat*, v. 996-997). Os massacres findam quando Hércules com seus delírios chega à exaustão. Isso revela a intensidade de seu *furor*, tão violento que só é abatido por um *sopor* (sono profundo) (v. 1050-1053).

O coro faz menção a Hércules como um espírito atormentado por feras (v. 1063-1065): “Livrai o seu espírito de tantos monstros, / ó súperos, livrai-o; / tornai reta a sua mente,

em melhor estado⁸⁰” (*Solvite tantis animum monstis, / solvite superi, / rectam in melius flectite mentem*). Ao assumir que o espírito do herói necessita livrar-se de feras para que sua mente se torne reta, o coro ratifica a leitura segundo a qual ele precisa se livrar, na verdade, do impulso violento.

Seus atos de loucura findam com o sono. A qualidade do sono de Hércules é informada pelo coro: “Ele revolve sonhos cruéis / em sua mente combativa” (*En fusus humi saeva feroci / corde volutat somnia*, v. 1082-1083). O coro profere conselhos: “Expulsa os insanos vagalhões se teu espírito; / que voltem ao herói a piedade e a virtude” (*pelle insanos fluctus animi, / redeat pietas virtusque viro*, v. 1092-1094). E, depois, parece surgir uma tentativa de eximir Hércules de sua atrocidade: “que o erro cego prossiga por onde começou; / doravante somente a loucura pode afiançar / que tu és inocente: a condição mais próxima / das mãos puras é ignorar seu sacrilégio” (*error caecus qua coepit eat; / solus te iam praestare potest / furor insontem: proxima puris / sors est manibus nescire nefas*, v. 1096-1099). Por fim, o coro vincula dois agentes à morte das crianças: o crime e o delírio do pai (v. 1034).

Hércules regressa do sono com a mente ainda confusa no quinto ato, não reconhece o local onde está, mas reconhece que sua mente estava perturbada: “Porventura minha mente / ainda não expulsou as imagens infernais?” (*an nondum exiit / simulacra mens inferna?* v. 1144-1145). Suas interrogações prosseguem, mas parece haver um reconhecimento do que fez: “Uma fúnebre multidão / ainda vagueia diante de meus olhos, depois de minha volta! / Tenho pejo em confessar: estou apavorado, não sei o quê, / não sei que grande mal meu espírito pressageia (*post reditus quoque / oberrat oculis turba feralis meis? / pudet fateri: paveo; nescio quod mihi, / nescio quod animus grande praesagit malum*, v. 1145-1148). O caráter de Hércules parece ser violento – mesmo diante das dúvidas sobre a autoria dos crimes, ele ainda se mostra em *furor* ao ameaçar aquele que não lhe indicar o autor da catástrofe de sua família: “Que minha ira se precipite sobre todos. É meu inimigo todo aquele / que não me mostrar o inimigo” (*ruat ira in omnis: hostis est quisquis mihi / non monstrat hostem*, v. 1167-1168).

Hércules não se lastima por perder a família, mas por perceber que alguém o derrotou: “vencedor do alcida, te sondes?⁸¹” (*victor Alcidae, lates?* v. 1168). Novamente, essa conjectura vem à tona quando se dirige a Anfítrião e a Teseu: “Dispersai o choro; quem a todos / os meus, simultaneamente, entregou à morte⁸²” (*differte fletus; quis meos dederit neci*

⁸⁰ Tradução de Marchiori, 2008.

⁸¹ Tradução de Marchiori, 2008.

⁸² Tradução de Marchiori, 2008.

/ *omnis simul, profare*, v. 1174-1175). Para Billerbeck (2014, p. 430), esse comportamento representa um homem violento, caracterizado pela ὕβρις (*hybris*). Fitch (1987, p. 29), por sua vez, coloca que o julgamento sobre a falta de afeição por sua família e sua arrogância para com os deuses pode ser precipitado. Hércules reconhece que destruiu a família e, por isso, deseja nada mais do que retornar ao submundo. Greunen (1977, p. 145) corrobora, ao propor que, embora haja suposta frieza com a família, a conduta de Hércules consiste no seu ideal de que o primeiro dever para com a humanidade é remover os que são tiranos.

Fitch (1987, p. 35-36) acrescenta que aqueles que atribuem a loucura de Hércules apenas à ὕβρις (*hybris*), deixam de reconhecer o motivo da vingança da deusa – Hércules é o alvo particular de seu ódio e medo:

non sic abibunt odia; vivaces aget
violentus iras animus et saevus dolor
aeterna bella pace sublata geret.

Juno
meu ódio não desaparecerá.
Meu espírito violento reavivará a ira, e a dor
[cruel
gerará guerras eternas, eliminada a paz.
(v. 27-29)

Com as mãos e os dardos tingidos de sangue, Hércules reconhece que ele mesmo realizou tal chacina (1193-1199). Mas Anfitrião ameniza a culpa ao proferir as seguintes palavras: “O luto é teu; o crime é de tua madrasta. Esta catástrofe carece de culpa” (*Luctus est istic tuus, / crimen novercae: casus hic culpa caret*, v. 1201-1202). A declaração de Hércules enseja, talvez, uma recusa quanto ao reconhecimento da autoria ao imputar uma parcela do crime às armas e a Juno: “que minhas armas / sofram o castigo. Quanto a vós, mãos de minha madrasta, / infaustas para minhas flechas, eu também vos queimarei” (*dent arma poenas, vos quoque infaustas meis / cremabo telis, o novercales manus*, v. 1234-1236). O presente discurso faz retornarmos à fala de Juno no prólogo: “Eu estarei lá e, para que suas flechas / sejam atiradas com vigor certo, eu as lançarei com minha mão. / Dirigirei as armas de um louco” (*stabo at, ut certo exeant / emissa nervo tela, librabo manu, / regam furentis arma*, v. 118-120). Mais adiante, Anfitrião, no intento de dissuadir Hércules do suicídio, aponta: “Essa flecha foi Juno quem a lançou, por meio de tuas mãos” (*Hoc Iuno telum manibus immisit tui*, v. 1297). Em um debate, Anfitrião, então, pergunta a Hércules: “Quem, em algum momento, deu o nome de um crime a um erro?” (*Quis nomen usquam sceleris errori addidit?* v. 1237). Hércules responde: “Muitas vezes um grande erro tomou o lugar de um crime” (*Saepe error ingens sederis obtinuit locum*, v. 1238).

Anfitrião intercede: “Sua mente, ainda não libertada do agitado tumulto, / mudou seus ímpetos, o que a loucura tem como características: / agora ele se enfurece contra si próprio” (*Nondum tumultu pectus attonito carens / mutavit iras quodque habet proprium furor, / in se ipse saevit*, v. 1219-1221). Por fim, Hércules se reconhece são e almeja, através da razão, exercer a virtude:

Non sic furore cessit extinctus pudor,
populos ut omnes impio aspectu fugem.
arma, arma, Theseu, flagito prope mihi
subtracta reddi, sana si mens est mihi,
referte manibus tela; si remanet furor,
pater, recede: mortis inveniam viam.

Meu pudor se acabou, extinto pela loucura, de
[modo
A que eu possa afugentar os povos, com meu
[semblante ímpio.
Minhas armas, Teseu, minhas armas, subtraídas
[de mim, eu exijo
que me sejam devolvidas com presteza; se minha
[mente está sã,
entregai as flechas a minhas mãos; se a loucura
[permanece,
pai, retrocede: eu encontrarei o caminho da
[morte.
(v. 1240-1245)

Donini e Ferrari (2012, p. 357) explicam que “a pessoa que se abandonava a uma paixão errava quanto ao juízo geral acerca dos bens e dos males, mas, errava uma segunda vez ao abandonar-se à dor: o luto, e outras três formas fundamentais da paixão, o prazer, o desejo e o temor”.

O relato de Hércules pode expressar uma tomada de consciência cujo sofrimento começa a provocar: “Já perdi todos os meus bens: / mente, armas, esposa, filhos, mãos, / até mesmo a loucura. Ninguém poderia tratar um espírito / maculado. Com a morte, o crime pode ser sanado” (*cuncta iam amisi bona, / mentem arma famam coniugem gnatos manus, / etiam furorem, nemo polluto queat / animo mederi: morte sanandum est scelus*, v. 1259-1262). Depois que Hércules retorna do submundo, não cogita a morte, e o proclama no verso 612: “Tendo desprezado a morte, voltei” (*morte contempta redi*). Entretanto, esse desprezo pela morte transforma-se em situação adversa no verso 1245, pois ele procura a morte, diante da situação de desespero por ter aniquilado filhos e esposa: “Eu encontrarei o caminho da morte” (*mortis inveniam viam*, v. 1245).

Neste momento, seu sofrimento o faz considerar seu ato como crime, não como erro, o que se confirma quando decide continuar com a vida para que Anfitrião não pereça. Sua escolha pela vida não considera a si mesmo (v. 1314-1319). A intenção de cometer a própria morte é impedida por Anfitrião, com o pensamento de que tal ação causaria um novo crime: a morte do pai. Esta decisão leva-o a entrar em contato com o que é humano, propõe Greunen

(1977, p. 146). Cumpre-se o objetivo de Juno, como pronunciado no Prólogo, uma vez que o sofrimento de Hércules será na terra, ao invés do inferno no submundo, impossibilitando o desejo de seguir para a morada celeste:

i nunc, superbe, caelitim sedes pete,
humana temne. iam Styga et manes ferox
fugisse credis? hic tibi ostendam íferos

Vai, agora, soberbo, dirige-te à morada dos
[deuses,
desdenha o que é humano: crês que já pudeste
[fugir do Estige
e dos manes cruéis? Eu te mostrarei o Inferno
[aqui.
(v. 89-91)

O drama ilustra uma redução no conflito com poderes divinos devido à sua ambição, ao seu objetivo de lutar contra tudo para alcançar a morada celeste. Isso se afirma em sua própria alucinação com o reino celeste durante a loucura. Ademais, põe-se ênfase na transição entre o comportamento anterior de Hércules e o início de sua própria destruição. Emprega-se o mito para explorar a paixão humana e demonstrar que a insanidade se origina dentro do indivíduo e se desenvolve gradualmente. Logo, encontra-se Hércules como aquele que realizou seu próprio desastre (FITCH, 1987, p. 14-15), apesar de a loucura em Hércules se mostrar bastante abrupta quando instilada pela deusa Juno: “Eu mostrarei o inferno aqui” (*hic tibi ostendam íferos*, v. 91). Contudo, ela diz isso porque ninguém, além de Hércules consegue derrotá-lo. Se pensarmos sob esta segunda conjectura, compreende-se porque a loucura foi abrupta.

O homem, muitas vezes, reside no centro moral e emocional de uma personagem. Em algumas figuras dramáticas de Sêneca, a vergonha, a integridade, a honra, são aspectos que colocam as personagens em um drama consigo mesmas diante de suas ações (BOYLE, 2008, p. 397). No caso de Hércules, o herói reconhece seu ato como reprovável. Uma vergonha que mancha a sua honra: “Meu pudor se acabou, extinto pela loucura, de modo / que eu possa afugentar os povos, com meu semblante ímpio” (*Non sic furore cessit extinctus pudor, / populos ut omnes impio aspectu fugem*. v. 1240-1241). Anfitrião, então, neste momento, reconhece que o massacre cometido por Hércules deve ser considerado como erro. Profere as seguintes palavras quando o herói ainda não se convence a desistir do suicídio: “Não suportarei um retardamento maior; / enfiarei em meu peito o ferro letal, enterrando-o” (*non feram ulterius moram, / laetare! ferro pectus impresso induam*, v. 1311-1312).

Teseu, ao instruir Hércules a continuar com a vida, pois não abandonará o amigo, “alude à absolvição de Ares em Atenas, quando, após ter sido acusado de homicídio, o deus

foi julgado pelo Areópago” (CARDOSO, 2015, p. 86). Em *De Tranquillitate Animi* (Sen. 5,1) o Areópago é mencionado como “o mais justo dos tribunais” (*religiosissimum iudicium*) (CARDOSO, 2015, p. 86).

<p>Nostra te tellus manet. illic solutam caede Gradivus manum restituit armis: illa te, Alcide, vocat, facere innocentes terra quae superos solet.</p>	<p>(Teseu) Nossa terra te espera. Foi lá que Gradivo reconduziu às armas sua [mão absolvida de um crime. Ela te chama, Alcides; é a terra que costuma inocentar os deuses. (v. 1342-1345)</p>
--	---

No final, Hércules concebe seu massacre no seguinte verso: “o crime permanecerá ligado profundamente às minhas mãos” (*per meas currat manus, / haerebit altum facinus*, v. 1328-1329). Hércules não é mais um herói orgulhoso, mas um homem arrebatado por Juno. A única esperança é propiciada por Teseu, que finaliza a peça ao acolher Hércules e considerá-lo inocente: “Ela te chama, Alcides; é a terra que costuma inocentar os deuses” (*illa te, Alcide, vocat, / facere innocentes terra quae superos solet*, v. 1344-1345).

A peça apresenta uma impressão pessimista que, no entanto, é amenizada pelas palavras de Teseu de que há um destino melhor reservado para aqueles que governam justamente. Hércules segue o código de Teseu em manter as mãos distantes de mais um derramamento de sangue, no caso, suprimindo sua própria vida e a de Anfitrião, este que não toleraria a saída suicida de Hércules. *Hercules Furens* evidencia Hércules mudando de herói que livra a *pólis* de feras e tiranos, que defende a justiça pela força, em homem que abandona seu ideal de apoteose e se submete ao destino.

5 HERACLES E HERCULES FURENS

5.1 A VIOLÊNCIA DO HERÓI

Os heróis, nas tragédias *Heracles* e *Hercules Furens*, apresentam em sua caracterização um ímpeto de violência. Esse caráter pode servir como causa para a loucura⁸³. Um caráter violento somado à bastardia do herói face à deusas Hera, em *Heracles*, e a arrogância em relação à Juno, em *Hercules Furens*. Isto posto, nosso objetivo, neste tópico, não se concentra em identificar a quem imputar a responsabilidade sobre a loucura que acomete ao herói, mas, sim, considerar como as tragédias *Heracles* e *Hercules Furens* apresentam a interação em relação à sua força violenta e às deusas Hera e Juno.

O herói, por um lado, apresenta qualidades, visto que é considerado como salvador da *pólis*. Seu heroísmo se evidencia por seus êxitos nos trabalhos, os quais também dão a medida do excesso na sua execução. Essas duas características do herói, virtude e excesso, mostram o caráter ambivalente. Por um lado, ele se configura um herói benéfico, mas por outro, transgressor. Duas características díspares em um mesmo ser. Essa interpretação dupla de seu caráter se evidencia durante o assassinato de seus filhos e mulher em seu estado de loucura. Primeiro, como salvador, recupera a família do tirano Lico. No entanto, em uma ilusão, confunde-os com a família de seu inimigo. A esse respeito, os textos das tragédias abordam a natureza da violência do herói relacionada aos padrões típicos de seu heroísmo. Os textos *Heracles* e *Hercules Furens* tratam dessa interação do herói em seu estado de sanidade e de loucura, adicionado à inimizade de Hera e Juno, respectivamente. Isso mostra a dualidade da natureza da violência do herói que evidencia seu heroísmo, e ao mesmo tempo o reduz à bestialidade. Essa dualidade, segundo Papadopoulou (2004, p.266), faz com que o poder do herói se prove benéfico e cruel, e assim revela seu potencial tanto para o bem quanto para o mal. Essas duas forças contraditórias marcam seu teratismo.

Embora possamos concordar que as figuras Hércules e Hércules apresentem semelhanças, principalmente na capacidade da força e violência, os personagens das tragédias diferem em suas opiniões sobre o uso da força e sobre o valor das ações de Hércules e Hércules. O tirano Lico, por exemplo, em *Hercules Furens* menciona a vanglória de Hércules e seus atos de má reputação na forma de matar (v. 434; 477-480). Além de Lico, o coro também menciona o perigo da ambição que Hércules possui de forma intensa. Até Megara,

⁸³ Galinsky (1972); Foley (1985).

esposa de Hércules, fornece, não sob tom de crítica, mas algumas informações sobre o excesso e a violência de Hércules (v. 294-295). No primeiro episódio (v. 205-308), Mégara comenta sobre os trabalhos executados por Hércules, mas não deixa de referir a brutalidade com que os executa. Mégara nos dá uma impressão de Hércules como homem forte, mas também orgulhoso e agressivo.

Diferentemente de *Hercules Furens* que enfatiza a parte arrogante da natureza de Hércules. Em *Heracles*, a violência do herói não é contestada por personagem algum enquanto se faz benéfica para a *pólis*. Enquanto em *Heracles* encontra-se, no coro (v. 735-749; 751-753; 755-814), detalhes que trazem certa simpatia a Hércules, há em *Hercules Furens* apenas duas linhas que favorecem a figura de Hércules, mas indiretamente, porque não são sobre os seus feitos extraordinários, mas sobre os infortúnios da família, na fala de Anfitrião. O orgulho e a ambição de Hércules não lhe facultam tempo para um encontro nem com filhos e esposa antes de atacar Lico. A extensão de sua ambição, no caso a imortalidade, desencadeia a sua ruína.

A determinação de Hércules em executar monstros e tudo o que coloca a *pólis* em risco faz parte do seu temperamento excessivo. Tal comportamento é considerado heroico, até que utiliza essa mesma força com que destruiu os monstros para aniquilar a família. O seu temperamento tem um elemento a mais que deve ser considerado: a sua raiva latente contra Euristeu, que não lhe dá descanso.

Diferente de Hércules de Eurípides, a ambivalência de Hércules sobressai em comparação a Hércules. Isso, analisa Papadopoulou (2004, p. 70), que desde a própria apresentação da loucura, a destruição é mais o produto da própria natureza de Hércules do que, propriamente imposta. Após breve comentário sobre a violência dos protagonistas Hércules e Hércules, iniciaremos a abordagem da transformação do herói em seu estado de loucura, seu início e desenvolvimento.

5.2. INÍCIO DA LOUCURA

5.2.1 Hércules

Entende-se que a causação da loucura em Hércules possui como intermediário maior, uma influência externa divina – no caso, Hera que dá ordens à Iris e Lissa – mas não é por isso que o próprio herói possa ser eximido da chacina na manifestação de sua própria violência externa.

Um ponto no qual poderia se considerar, talvez, é a raiva que domina o herói ao inteirar-se sobre a situação de sua família, refém de Lico (v. 523-561) e das próprias palavras de excesso que profere. Entretanto, nesse caso, a revolta de Hércules é compreensiva diante da situação. Os versos 562-582 podem confirmar nossa suposição declarada acima:

οὐ ρίψεθ' Ἄιδου τάσδε περιβολὰς κόμης
καὶ φῶς ἀναβλέψεσθε, τοῦ κάτω σκότου
φίλας ἀμοιβὰς ὄμμασιν δεδορκότες;
ἐγὼ δέ — νῦν γὰρ τῆς ἐμῆς ἔργον χερὸς —
πρῶτον μὲν εἶμι καὶ κατασκάψω δόμους
καινῶν τυράννων, κρᾶτα δ' ἀνόσιον τεμῶν
ρίψω κυνῶν ἔλκημα: Καδμείων δ' ὄσους
κακοῦς ἐφηῦρον εὖ παθόντας ἐξ ἐμοῦ,
τῷ καλλινίκῳ τῷδ' ὄπλῳ χειρώσομαι:
τοὺς δὲ πτερωτοῖς διαφορῶν τοξεύμασι
νεκρῶν ἅπαντ' Ἴσμηνὸν ἐμπλήσω φόνου,
Δίρκης τε νᾶμα λευκὸν αἰμαχθήσεται.
τῷ γὰρ μ' ἀμύνειν μᾶλλον ἢ δάμαρτι χρῆ
καὶ παισὶ καὶ ... γέροντι; χαιρόντων πόνοι:
μάτην γὰρ αὐτοῦς τῶνδε μᾶλλον ἦνυσα.
καὶ δεῖ μ' ὑπὲρ τῶνδ', εἶπερ οἶδ' ὑπὲρ πατρὸς,
θνήσκειν ἀμύνοντ': ἢ τί φήσομεν καλὸν
ὔδρα μὲν ἐλθεῖν ἐς μάχην λέοντι τε
Εὐρυσθέως πομπᾶσι, τῶν δ' ἐμῶν τέκνων
οὐκ ἐκπονήσω θάνατον; οὐκ ἄρ' Ἡρακλῆς
ὁ καλλινίκος ὡς πάροιθε λέξομαι.

Não jogareis dos cabelos estes invólucros de
[Hades,
e alçareis os olhos para luz, agradável
de se ver no lugar da treva ífera?
Eu, pois agora é trabalho para minha mão,
Primeiro irei e derruirei o palácio
dos novos tiranos; arrancarei a ímpia cabeça e
lança-la-ei como preia de cães. Dentre os
[Cadmeus
quantos vis encontrei, embora os tenha tratado
[bem,
sujeitarei com esa arma vitoriosa.
Outros dilacerarei com aladas flechas e
encherei do cruor de cadáveres todo o Ismeno,
e o alvo do curso do Dirce se ensanguentará.
Pois, a quem devo defender mais, senão esposa
e filhos pai? Adeus trabalhos!
Mais vãos foram aqueles que realizai do que
[estes
Devo morrer por eles defendendo-os, se, de fato,
morreriam pelo pai. Ou em que diremos ser belo
ir em combate contra a hidra e o leão,
enviado por Euristeu, se não me empenhar
sobre a morte dos meus filhos? Então, não serei
chamado, como antes, o vitorioso Hércules.
(tradução Franciscato)

Notamos em tais versos que Hércules não menciona o desejo de alcançar a morada celeste, mas a reputação heroica, na demonstração de sua força imbatível. A loucura de Hércules mostra sinais de manifestação após a morte de Lico e, posteriormente, no início do ritual de purificação. É durante o processo de sacrifício que Hércules deixa entrever comportamentos estranhos. O mensageiro relata-nos como iniciou-se os atos loucos de Hércules. As vítimas para a purificação do sangue derramado por Hércules, no caso o de Lico, estavam no altar de Zeus para catarse (v. 922-927). Ocorre que, durante esse processo, Hércules começa a dar sinais de transtornos. Filhos e servos observam essa mudança. Conforme os versos do mensageiro, “ele já não é o mesmo” (ὁ δ' οὐκέθ' αὐτὸς ἦν, v. 931; tradução de Franciscato), logo, sua loucura já se evidenciava com sinais na parte física: “esgazeir dos olhos / e com sanguinosa raízes potraídas, / vertia espuma da espessa barba (στροφαῖσιν ὀμμάτων ἐφθαρμένως / ρίζας τ' ἐν ὄσσοις αἱματώπας ἐκβαλὼν / ἀφρὸν

κατέσταζ' εὐτρίχου γενειάδος, v. 932-934; tradução de Franciscato), além de apresentar “riso demente” (γέλωτι παραπεπληγμένω, v.935). Mas até o momento não comete nenhuma morte, exceto a de Lico.

A ilusão de Hércules passa de sinais aparentes no corpo para ilusões. Em sua ilusão, decide capturar Euristeu, imagina dirigir-se para Micenas e golpeava o nada, acreditando lutar. Por fim, Hércules desnuda-se e proclama-se vencedor, novamente, sem relação com a realidade narrativa, pois tudo não passava de ilusão. A cena foi tão chocante que servos apresentavam riso e pavor ante a visão enlouquecida, e também violenta do herói. Ao mesmo tempo em que a ilusão foi cômica, se mostrou igualmente aterrorizante. Contudo, a ilusão que o faz assemelhar-se a um louco é apenas o início, visto que a sua loucura provocará uma terrível chacina.

5.2.2 *Hercules Furens*

A violência de Hércules é demonstrada por Juno nos versos 40-42: “Os monstros já me faltam / e, para Hércules, cumprir minhas ordens é um trabalho menor / do que é para mim formulá-las: satisfeito, ele recebe meus mandados” (*monstra iam desunt mihi / minorque labor est Herculi iussa exequi, / quam mihi iubere: laetus imperia excipit,*); e Juno continua: “mas ele, arrogante, tendo sido arrombado o cárcere das sombras, / triunfa sobre mim” (*at ille, rupto carcere umbrarum ferox, / de me triumphat et superbifica manu,* v. 57-58). Além da arrogância de Hércules que Juno despreza, a deusa receia que ascenda ao mundo superior (v. 63-66).

Percebemos através das palavras de Juno, não só a sua violência em excesso, mas o desejo pela imortalidade. “Ele se orgulha de sua conhecida fortaleza / e, sustentando-o, percebeu que o céu pode ser dominado / por sua força. Pôs a cabeça sob a abóboda celeste / e o peso da imensa mole não vergou nos seus ombros: / o polo se acomodou muito bem a sua nuca hercúlea. / A cerviz suportou imóvel os astros e o céu, e também a mim / que lhe aumentava a carga: ele procura o caminho para os deuses.” (*robore experto tumet, / et posse caelum viribus vinci suis / didicit ferendo; subdidit mundo caput / nec flexit umeros molis immensae labor / meliusque collo sedit Herculeo polus. / immota cervix sidera et caelum tulit / et me prementem: quaerit ad superos viam;* v. 68-74).

Apesar da violência de Hércules ser excessiva e imbatível, Mégara apresenta um excerto que nos faz duvidar do heroísmo de Hércules: “Se algum poder maior / te mantém prisioneiro, nós te seguimos: ou defende / todos nós com tua volta, a salvo, ou arrasta nós todos contigo. / Tu nos arrastará; nenhum deus erguerá os que caíram.” (*si qua te maior tenet /*

clausum potestas, sequimur: aut omnes tuo / defende reditu sospes aut omnes trahe, v. 305-308). Essa fala de Méraga, em *Hercules Fuens*, relembra *Heracles* nos versos finais em que Anfitrião e Hércules acabam por serem rebocados como barcos por Teseu para outra região, após a morte da família e a desistência pelo suicídio. Em *Heracles*, o herói é conduzido por Teseu para exilar-se em outra região. Em *Hercules Furens*, Mégara apresenta uma situação semelhante, se Hércules não retornar do Hades, a família será arrastada para o Hades junto dele. Há nessa comparação algumas ressalvas. Em *Heracles*, o herói é conduzido para outra região, mas em exílio. Em *Hercules Furens*, é a família que será levada para outro local, no caso, o Hades, porém não em exílio, mas, sim, para a morte.

A personagem Lico comenta com Anfitrião uma crítica sobre o desejo de Hércules, o que nos confirma a ambição de imortalidade: “A raça mortal não pode unir-se ao céu” (*Communis ista pluribus causa est deis*, v. 449). Os excessos de Hércules são novamente criticados por Lico a Anfitrião: “Comprova-o a casa de Êurito, destruído, bem como / as turbas de virgens, submetidas à maneira de gado: / nenhuma Juno ordenou este feito, nenhum Euristeu; / esses trabalhos são de sua iniciativa” (*Hoc Euryti fatetur eversi domus / pecorumque ritu virginum oppressi greges: / hoc nulla Iuno, nullus Eurystheus iubet: / ipsius haec sunt opera*, v. 477-480).

É curioso que Anfitrião, na intenção de entrar em defesa de Hércules, acaba por ratificar a tese de Lico:

Non nosti omnia:
 ipsius opus est caestibus fractus suis
 Eryx et Eryci iunctus Antaeus Libys,
 et qui hospitali caede manantes foci
 bibere iustum sanguinem Busiridis;
 ipsius opus est vulneri et ferro iuvius
 mortem coactus integer Cynus pati
 nec unus una Geryon victus manu

Não conheces todos eles:
 são trabalhos de sua iniciativa Érix despedaçado
 pelos próprios cestos e, junto a Érix, o líbio
 [Anteu;
 e também altares que, transudando pelo
 [massacre dos hóspedes,
 beberam, num ato justo, o sangue de Busíris.
 São trabalhos de sua iniciativa o intocado Cicno,
 [invulnerável
 ao ferimento e ao ferro, ter sido coagido a sofrer
 [a morte
 bem como Gerião, o que não era uno, ter sido
 [vencido por uma única mão
 (v. 480- 487)

A loucura que acometerá Hércules não é surpreendente, pois é anunciada por Juno:

regam furentis arma, pugnanti Herculi
 tandem favebo — scelere perfecto licet
 admittat illas genitor in caelum manus.

Dirigirei as armas de um louco; finalmente
 [favorecerei a Hércules
 Numa luta – cometido o crime, será lícito

Movenda iam sunt bella: clarescit dies
ortuque Titan lucidus croceo subit.

Que seu genitor admita tais mãos no céu!
A guerra deve ser travada agora: o dia clareia
E o luminoso Titã se eleva no oriente cor de

[açafraão

(v. 120-124)

Hércules, ao retornar do Hades e tomar ciência do que se passava com a família, decide vingar-se de Lico. Diferente do que acontece em *Heracles*, em que o coro chega a festejar a atitude de Hércules e a morte de Lico:

— γέροντες, οὐκέτ' ἔστι δυσσεβῆς ἀνὴρ.
— σιγᾷ μέλαθρα: πρὸς χοροὺς τραπώμεθα.
— φίλοι γὰρ εὐτυχοῦσιν οὓς ἐγὼ θέλω.
χοροὶ χοροὶ
καὶ θαλῖαι μέλουσι Θή-
βας ἱερὸν κατ' ἄστου .
μεταλλαγαὶ γὰρ δακρύων ,
μεταλλαγαὶ συντυχίας
νέας ἔτεκον ἀοιδάς.

– Velhos, o ímpio varão já não vive.
Cala-se a casa, voltemos às danças!
[Amigos têm boa sorte como quero.]
Danças, danças
e festas tomam
Tebas, urbe sacra.
Mudanças dos prantos,
mudanças das sortes
geraram estes cantos.
v. 760-767; tradução de Torrano, 2018)

Em *Hercules Furens*, não há verso que demonstre satisfação do coro. No momento do sacrifício, após a morte de Lico, novamente Juno é ofendida, visto que Hércules pede para que todas os irmãos que habitam os céus participem, exceto aqueles por parte de sua madrastra (v. 907-908).

A loucura de Hércules começa a surgir no momento do ritual de purificação. Anfitrião indaga ao filho: “Filho, antes de mais nada purifica / tuas mãos que gotejam pela cruenta morte do inimigo.” (*Nate, manantes prius / manus cruenta caede et hostili expia*, v. 918-919). Mais adiante, nos versos 927-934, Hércules diz o seguinte: “Eu próprio inventarei as preces / dignas de Júpiter e de mim”. Com tais versos, a petulância de Hércules sobressai. Hércules inicia o ritual de purificação proferindo versos com pedidos de paz, mas a sua arrogância, prevalece, até mesmo em missão micênica:

Ipsē concipiā preces
Iove meque dignas, stet suo caelum loco
tellusque et aequor; astra inoffensos agant
aeterna cursus, alta pax gentes alat:
ferrum omne teneat raris innocui labor
ensesque lateant, nulla tempestas fretum
violenta turbet, nullus irato Iove
exiliat ignis, nullus hiberna nive
nutritus agros amnis eversos trahat.
venena cessent, nulla nocituro gravis
sucō tumescat herba, non saevi ac truces

Que o céu permaneça em seu lugar
bem como a terra e o mar; que os astros
[eternos prossigam
em seus cursos fáceis. Que uma paz profunda
[alimente todas as gentes;
que todo ferro de apodere o labor do campo
[inócua
e que a espadas se escondam; que nenhuma
[tempestade violenta
perturbe o mar; que nenhum fogo seja
[lançado

una vetante. recipis et reseras polum?
 an contumacis ianuam mundi traho?
 dubitatur etiam? vincla Saturno exuam
 contraque patris impii regnum impotens
 avum resolvam; bella Titanes parent,
 me duce furentes; saxa cum silvis feram
 rapiamque dextra plena Centauris iuga.
 iam monte gemino limitem ad superos agam:
 videat sub Ossa Pelion Chiron suum,
 in caelum Olympus tertio positus gradu
 perveniet aut mittetur,

que o Éter seja atingido: meu pai me promete os
 [astros.
 Que aconteceria, se ele mos negasse? a terra não
 [retém Hércules
 e o entrega fihalmente aos deuses superiores.
 Ademais, toda a assembleia divina me chama e
 [abre-me as portas,
 opondo-se apenas uma deusa. Tu me recebes e me
 [franqueias
 a abóboda celeste? Ou devo arrombar a porta do
 [obtinado céu
 Duvida-se ainda? Arrancarei as cadeias de
 [Saturno
 e, contra o reino tirânico de um pai ímpio,
 libertarei meu avô; que os Titãs preparem guerras,
 enfurecidos, sendo eu o chefe; carregarei
 [penhascos com suas árvores,
 Arrancarei com minha mão as montanhas cheias
 [de centauros.
 Com o monte já duplicado farei um caminho para
 [os deuses:
 que Quirão veja se Pélion sob o Ossa;
 colocado como terceiro degrau para o céu, o
 [Olimpo
 o alcançará ou será repelido.
 (v. 955-973)

A partir de tais versos, e seguindo a nota de rodapé realizada por Cardoso, Hércules em sua alucinação se rebela contra Júpiter para chegar aos céus. Delira na construção de uma estaca para chegar aos céus como fizeram Ossa e Pêlion para chegar ao Olimpo.

Na cena do início das alucinações de Hércules, sua loucura se torna, gradativamente, crescente, porque mesmo cumprindo a vingança ao matar Lico, a sua raiva continua a se inflamar e isso subtrai sua capacidade de perceber suas próprias limitações. O derramamento de sangue de Lico ascendeu a sua raiva. Conforme Shelton (p.64), Hércules está se esforçando em direção a um objetivo declarado, implicitamente, mas que Juno já antecipa no prólogo: ele está determinado a rivalizar com os deuses e, se necessário, abrir caminho para o céu (v.64-74). A loucura de Hércules nos revela que ele está obcecado pelo poder e, principalmente, o poder no reino dos deuses. Diz Shelton (1978, p. 64) que Hércules é tão tirano quanto aquele que acabou de destruir, Lico. Para Shelton (1978, p. 64), os pedidos de Anfitrião a Hércules para purificar-se (v. 918-919) e pedir pelo descanso (v. 924-926) não são atendidos e Hércules envolve-se em uma ira intensa que enfatiza a sua raiva e sua impiedade. Galinsky (1972, p. 170-171) sugere que Hércules é obcecado pela violência e que uma de suas falhas é sua recusa aos pedidos de purificação aconselhados por Anfitrião. A loucura não opera mudanças significativas da personalidade de Hércules, pois, conforme Shelton (1978,

p. 66), ele é motivado pelos mesmos valores que sempre foram importantes para ele – violência, sucesso e reputação – mesmo que se reconheça o ultraje de Lico contra Hércules e que, por isso, a vingança de Hércules seja justificável, acrescenta Shelton (1978, p. 66). A ambição insaciável de Hércules e sua obsessão por conquistas são ausentes no drama euripídico.

5.3 DESENVOLVIMENTO DA LOUCURA

5.3.1 *Heracles*

A loucura de Hércules chega ao ápice com a destruição de sua própria família. Ação irônica, pois Lico planejava esse propósito. Durante seu acesso de ilusão, Hércules assassina os próprios filhos e mulher ao imaginá-los como os de Euristeu. Mesmo que haja uma justificativa, já que se tratam dos filhos do inimigo, se Hércules já vingou sua família ao aniquilar Lico, por que aniquilar Euristeu e sua prole? Na verdade, a raiva de Hércules ainda exigia vingança maior. A loucura fez aflorar o ressentimento de Hércules por Lico ao informar-se sobre a situação da família, refém do tirano. Instigado pela loucura, sua raiva encontra certo alívio nos assassinatos, como se estivesse a agir de maneira sã porque, apesar da loucura, sabia que se tratava de crianças. Hércules, ao assassinar ilusoriamente os filhos de Euristeu, nos revela um ressentimento reprimido por Euristeu.

Esse herói detem uma natureza por si própria excessiva: habituado a lutar contra feras e contra homens tirânicos, dissipa a violência da *polis* usando com os mesmos meios, sua força impetuosa, mas seu heroísmo deve obter um freio e mostrar que, nem por isso, trata-se de um herói invencível, há algo que consegue vencê-lo e mostrar que ele não é invencível. As deusas Iris e Lissa, em seu, em seu diálogo, comentam sobre isso quando Íris descreve a mutação violenta que ocorrerá sobre a perturbação mental de Hércules: “Se, impune, não sucumbe o numinoso / então se anula, enquanto o homem prospera” (ἦ θεοὶ μὲν οὐδαμοῦ, / τὰ θνητὰ δ’ ἔσται μεγάλα, μὴ δόντος δίκην, v. 841-842; tradução de Trajano, 2019).

A questão da loucura de Hércules tem sido motivo de sucessivas discussões, levando, como indica Thalia Papadopoulou (2005), a diversas e contraditórias conclusões. Por um lado, Hércules é analisado como uma figura defeituosa e por outro, como um personagem idealizado.

Em uma das falas de Lissa, ela diz o seguinte: “Romperei o teto e derruirei o palácio após / aniquilar as crianças. Ele, ao matar os filhos, não saberá / que destruiu aqueles que

gerou até livrar-se de meu furor” (καὶ καταρρήξω μέλαθρα καὶ δόμους ἐπεμβάλῳ, / τέκν’ ἀποκτείνασα πρῶτον: ὁ δὲ κανὼν οὐκ / εἴσεται, v. 864-866; tradução de Franciscato, 2003). A fala de Lissa torna-se especialmente curiosa por ela dizer expressamente que ele matará as crianças: “Romperei o teto e derruirei o palácio após / aniquilar as crianças”. Isso provoca uma atenuação na ação de Hércules, mesmo que pequena, porque a ação ocorreu pelas próprias ações de Hércules, mas antes de cometê-las, Lissa anuncia que Hércules dizimará sua família enquanto durar o *furor* dela. Assim, ele cometeu as ações, mas não sozinho, porque Lissa o intigou por meio do *furor* dela.

A loucura de Hércules progride de sinais físicos e alucinações que não são agressivas para ações violentas. Tenta atacar Anfitrião ao confundí-lo com Euristeu, mas não consegue. Depois, persegue cruelmente seus filhos com a mente transtornada, acreditando serem os de Euristeu, com uma violência apavorante. O mensageiro descreve que os filhos estavam “alarmados com pavor” (οἱ δὲ ταρβοῦντες φόβῳ, v. 971). O primeiro filho capturado por Hércules é atacado no fígado e morto; o segundo filho é golpeado com a clava na loura cabeça em que quebra-lhe os ossos; o terceiro filho é aniquilado junto a mãe com um única flecha. Quando intenta matar Anfitrião, Palas interfere e atinge Hércules com uma pedra no peito. Então as ações de Hércules cessam. Os atos de Hércules foram de tal modo terríveis, que Anfitrião e servos amarram Hércules em um coluna para evitar que ele, ao acordar, não provoque mais destruições.

5.3.2 *Hercules Furens*

Hércules já se vingou de Lico, mas seu sentimento de raiva ao matar Lico não foi suficiente. Hércules parece ter agido de maneira sã ao aniquilar as crianças que julgou serem prole inimiga, assim como agiu Hércules ao imaginar que eram filhos de Euristeu. As deusas Hera e Juno instigaram a loucura nos heróis, eles estavam em estado de ilusão quando mataram os próprios filhos, mas, mesmo nesta ilusão, sabiam que se tratava de crianças. Ademais, a brutalidade com que ocorre a chacina não advém da loucura, mas também da natureza violenta dos heróis Hércules e Hércules. Na peça de Sêneca não há interferência divina para cessar suas ações sanguinárias, como ocorre com Hércules na ação de Palas. O que cessa a violência de Hércules é sua própria exaustão. O trágico herói de Sêneca não cai em sono por força ou acidente externo, como em Hércules, mas por sua própria incapacidade de controlar a raiva. Isso mostra diferenças na loucura entre Hércules e Hércules. Em Hércules, suas ações apresentam a agência maior das deusas do que em Hércules. Isso porque as ações

de Hércules não são cessadas por nenhuma força externa, como a ação de Palas com Hércules, mas por uma violência excessiva que ele mesmo provoca e o leva a exaustão. Essa diferença nos mostra a caracterização de um Hércules mais violento do que Hércules.

Mesmo que se reconheça o ultraje de Lico contra Hércules e que, por isso, a vingança de Hércules seja justificável, a luta maior consiste em Hércules contra ele mesmo. Juno nos indica isso: “Ele fará guerras contra si mesmo” (*bellaiam secum gerat*, v. 85).

Anfitrião adverte Hércules: “Afasta para longe / esses sentimentos nefastos. Domina os impulsos dementes / de um coração insano, porém grandioso” (*Infandos procul / averte sensus; pectoris sani parum / magni tamen compesce dementem impetum*, v. 973-975). Hércules mata a primeira criança com uma flechada no meio do pescoço, assim como ocorreu com o terceiro filho de Hércules, em Eurípidés, atingido com uma única flechada. Enquanto Hércules persegue os outros filhos, diz, nos versos 996-997, que tem uma guerra a fazer em Micenas. Hércules também faz esse comentário, mas quando a loucura começa a surgir, diferentemente de quando ocorre em *Hercules Furens*.

Ainda sobre o massacre das crianças, o segundo filho suplica ao pai por sua vida, assim como ocorre com o segundo filho, em Eurípidés. Nas duas peças as crianças suplicam:

En blandas manus
ad genua tendens voce miseranda rogat:
scelus nefandum, triste et aspectu horridum!

Anfitrião
Eis que estendendo suas pequenas mãos
em direção aos joelhos (do pai), ele implora com
[voz lamentosa.
(*HF*, v. 1002-1004)

φθάνει δ' ὁ τλήμων γόνασι προσπεσὼν πατρός,
καὶ πρὸς γένειον χεῖρα καὶ δέρην βαλών,
᾿Ω φίλτατ', αὐδᾶ, μή μ' ἀποκτείνης, πάτερ:
σὸς εἶμι, σὸς παῖς: οὐ τὸν Εὐρυσθέως ὀλεῖς.

Mensageiro
Antecipa-se o mísero, prostra-se aos joelhos
paternos e ergue a mão à sua barba e pescoço:
“Ó tão amado pai, não me mates, diz,
“sou teu, teu filho; não aniquilarás o de
Euristeu”.
(*Her*, v. 986-989)

Outro ponto de interesse está na descrição da morte do segundo filho em *Hercules Furens* e *Heracles*:

dextra precantem rapuit et circa furens
bis ter rotatum misit; ast illi caput
sonuit, cerebro tecta disperso madent.

Anfitrião
Ele agarrou com sua mão o suplicante e,
[enfurecido, o fez rodopiar,
a seu redor, duas, três vezes: sua cabeça produz
[um ruído
e o teto se impregna com o cérebro espalhado.
(*HF*, v. 1005-1007)

μυδροκτύπον μίμημ', ὑπὲρ κάρα βαλὼν
ξύλον καθῆκε παιδὸς ἐς ξανθὸν κάρα,
ἔρρηξε δ' ὅστᾱ.

Mensageiro
em mímica de ferreiro, sobre a cabeça alçou
a clava e golpeou do filho a loura cabeça,
quebrando-lhe os ossos.
(*Her*, v. 992-994)

A súplica do filho é diferente em Eurípides e Sêneca. Em Eurípides, é apenas relatada, em Sêneca, é valorizada, com a tentativa de identificação do filho e explicitação da troca enganosa. Assim também é na descrição da morte, Sêneca amplifica a violência explícita (“cérebro espalhado”), e explora esses eventos extremos para buscar um impacto emocional ainda mais forte, para chocar pelo excesso.

Os atos violentos de Hércules eram tão excessivos, que o terceiro - último filho - morre de pavor, antes que o pai o atinja. A morte dessa criança reforça a proporção da bestialidade de Hércules. A morte de Mégara também apresenta pontos semelhantes em ambas as peças. A diferença está nas armas utilizadas: Hércules usa a flecha e Hércules utiliza a clava, mas nas duas narrativas, Mégara tenta refugiar-se. Em *Heraclides*: “Mas antecipa-se a desgraçada mãe, leva o filho / ao interior do palácio e tranca as portas. / Ele, como se diante dos próprios muros ciclóricos, / cava, arromba portas e, tendo destruído os batentes, esposa e filho abate com única flecha” (ἀλλὰ φθάνει νιν ἢ τάλαιν' ἔσω δόμων / μήτηρ ὑπεκλαβοῦσα, καὶ κλήει πύλας. / ὁ δ' ὡς ἐπ' αὐτοῖς δὴ Κυκλωπίοισιν ὄν / σκάπτει μοχλεύει θύρετρα, κάκβαλὼν σταθμὰ / δάμαρτα καὶ παῖδ' ἐνὶ κατέστρωσεν βέλει, v. 996-1000; tradução de Franciscato, 2003). Em *Hercules Furens*, Mégara também tenta refugiar-se, mas, é confundida com Juno: “Contra a esposa agora, é arremessada a pesada clava. Ela lhe despedaçou os ossos; ao corpo mutilada falta / a cabeça, que não está em parte alguma” (*in coniugem nunc clava libratur gravis: / perfregit ossa, corpori trunco caput/abest Nec usquam est*, v. 1024-1026).

E sobre os ossos despedaçados que ocorre com Mégara em *Hercules Furens*, tal ação acontece com o segundo filho em Hércules e com o mesmo instrumento, a clava, conforme as palavras do mensageiro já citadas acima (*Her.*, v. 992-994). Tanto na morte de Mégara, como na morte dos dois primeiros filhos realizados por Hércules, evidencia-se um estilo de narrativa brutal senequiano.

Os versos “e o teto se impregna com o cérebro espalhado”; “Ela lhe despedaçou os ossos; ao corpo mutilado falta / a cabeça, que não está em parte alguma”. Esses versos chamam atenção, exprimem um detalhe absolutamente macabro, que se coaduna com a percepção de Ana Alexandra de Souza (2011) na introdução à *Medeia* de Sêneca: “Além da retórica, um certo gosto

pela visualização e exploração do macabro e da violência” (SOUZA, 2011 p. 20). A autora explica que “espectros e mortes em cena explicam-se pelos novos cânones estéticos; no teatro grego as mortes ocorriam sempre longe da visão dos espectadores” (SOUZA, 2011, p. 23). Esse cenário ocorre porque, segundo Souza (2011, p. 20):

Dá-se início ao chamado período argênteo, no qual se verifica uma profunda transformação da sensibilidade artística, pois o peso crescente da retórica na formação dos jovens criou novas modas literárias e modificou os cânones estéticos. Apesar de a retórica ter tido sempre importância na educação romana, esta época viu aumentar o número de escolas orientadas por retores e a declamação (*declamatio*) tornou-se um fim em si mesma, desligando-se de uma prática exterior concreta. Muitos acusavam estas escolas de não prepararem os oradores para as carreiras públicas, exercitando temas fictícios, distantes da vida real. O próprio Sêneca foi iniciado na retórica pelo pai, que escreveu para os filhos as famosas *Controvérsias* e *Suasórias*, ficando, por isso, conhecido como Sêneca o Retor. (...) Além da retórica, um certo gosto pela visualização e exploração do macabro e da violência que se cruza com uma forte atracção pela magia e feitiçaria marca de forma especial esta literatura.

Com isso, cabe considerar, por exemplo, o porquê de no *Hercules Furens* observarmos cenas de violência gráfica, especialmente, chocantes (como a descrição do cérebro de um dos filhos de Hércules impregando o teto, v. 1007), coisa que não ocorre em Eurípides, mostrando-nos efeitos, interessantes, da intertextualidade.

Após aniquilar filhos e esposa, Anfitrião, pede por sua própria morte e dirigindo-se a Hércules ressalta o seguinte pedido: “Ainda não consumaste os sacrifícios, filho. Termina o ritual. / Eis aqui a vítima, junto ao altar; ela aguarda tua mão / com a cerviz inclinada; eu me ofereço, vou ao teu encontro, sigo-te. / Mata-me.” (*Nondum litasti, nate: consumma sacrum. / stat ecce ad aras hostia, expectat manum / cervice prona; praebeo occurro insequor: / mact*, v. 1039-1042). Contudo, logo após o pedido de Anfitrião, o pai mortal de Hércules começa a indagar-se sobre o comportamento físico do filho (1042-1049). Ocorre que as ações monstruosas de Hércules cessam no exato pedido de Anfitrião por sua morte. Hércules é vencido pelo cansaço, começa a cair em sono profundo.

Em *Heracles*, o episódio ocorre de maneira diferente. Héracles vai em direção ao pai Anfitrião para cruentá-lo (v. 1001), no entanto, quando Héracles se dirigia para cometer tal ação, surge Palas, e o herói cai em sono profundo:

κάνθενδε πρὸς γέροντος ἰππεύει φόνον:
ἀλλ’ ἦλθεν εἰκῶν, ὡς ὄρᾶν ἐφαίνετο,
Παλλὰς κραδαίνουσ’ ἔγχος † ἐπὶ λόφῳ κέαρ †,

Ele depois galopeia para matar o velho,
mas veio a imagem que à vista parecia
Palas brandindo na mão a lança no alto

κάρριψε πέτρον στέρνον εἰς Ἡρακλέους,
ὄς νιν φόνου μαργῶντος ἔσχε, κείς ὕπνον
καθῆκε: πίτνει δ' ἐς πέδον, πρὸς κίονα
νῶτον πατάξας, ὃς πεσήμασι στέγης
διχορραγῆς ἔκειτο κρηπίδων ἔπι.

e jogou uma pedra no peito de Héracles,
que o reteve da furente morte e lançou
no sono. Cai no chão colidindo as costas
numa coluna que com a queda do teto
jazia quebrada em duas sobre as bases.
(v. 1001-1008; tradução de Torrano, 2018)

O sono nas duas peças aparece como um intermediário entre loucura e lucidez. Em *Heracles*, a ação para cessar a violência de Héracles se apresentou mais enfática, já que houve a ação da deusa Palas, nos mostrando que sua loucura teve como causa ação da deusa Hera. Em *Hercules Furens*, esse sono é retratado de modo diferente, uma vez que não se realizou por ação de Palas, mas do próprio Hércules, com seu temperamento descontrolado por alcançar a morada celeste.

As tragédias *Heracles* e *Hercules Furens* são diferentes devido à bestialidade de Hércules na progressão de seus atos. Esse Hércules senequiano se configura como uma personagem mais brutal, com maior excesso, do que o Héracles euripídiano.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como esse estudo centralizou-se na loucura do protagonista das peças *Heracles* e *Hercules Furens*, iniciamos por comentários sobre as manifestações físicas das personagens grega e latina. Em ambas as peças, o herói primeiramente apresenta sintomas físicos e, posteriormente, ataca filhos e esposa. Em relação a Anfitrião, há uma diferença. Em Eurípidés, ele pede para que sua vida seja poupada pelo filho e fica abismado com o ato que praticaria, já em Sêneca, Anfitrião clama por sua morte. Essa diferença da personagem Anfitrião entre as peças traz um efeito de sentido em que enfatiza em *Hercules Furens* de um cenário mais brutal. Nas duas peças, o herói é abatido pelo sono no momento do ataque contra Anfitrião.

Ainda sobre o início da loucura do herói: não se trata de retaliação de deusas enciumadas. A loucura de Hércules, realmente, apresenta-se por causa externa. Hera procura recobrar a sua honra, manchada pelo adultério de Zeus. Hércules é cultuado, principalmente, pelo coro por proteger a *pólis* de feras, perigos, ameaças, e a violência que utiliza para exterminá-los não é reprovada pelos personagens da peça. Somente quando essa mesma violência é exercida contra crianças, principalmente, por serem seus filhos, o coro critica a falta de limites de Hércules (1016-1029). A ambiguidade do caráter de Hércules se mostra nesse contexto: ora é exterminador do mal (protetor da *pólis*), ora do bem (os filhos).

A cobiça de Hércules pela imortalidade (afinal, é filho de um deus) e seu comportamento são excessivos, pois não mede esforços para conquistar e obter êxito em qualquer luta, característica que, por sua vez, é comentada no prólogo. Hércules, assim como Hércules, é acometido pela loucura por uma deusa. Contudo, Hércules parece já cultivar em seu íntimo a loucura só instigada por Juno. Dizemos isso porque o seu comportamento excessivo evidencia sinais de uma loucura que se revela nas suas ações intermitentes e que Juno potencializa e acelera.

A partir de tais comentários, observa-se que os enredos de ambas as peças são coincidentes quanto à estrutura principal:

- herói matador de monstros, filho de Zeus/Júpiter com uma mortal, retorna dos domínios de Hades;
- seus filhos e esposa encontram-se reféns do tirano Lico;
- mata o tirano para vingar a família;
- em ato de loucura provocado por deusas, mata os filhos cruelmente;
- continua a viver por insistência do pai mortal e de Teseu.

Em nossa análise, entretanto, buscamos identificar mais particularidades do que as óbvias semelhanças entre as peças. As caracterizações de Hércules e Hércules divergem: o primeiro está no Hades em solidariedade ao pai Anfitrião, sua violência no extermínio de monstros não é julgada, e o coro sofre juntamente com a família de Hércules por seus infortúnios até que a loucura não surja. A própria Lissa se ressentida por arruinar Hércules sob as ordens de Hera. Hércules, por sua vez, apresenta o excesso: a ambição em adentrar na morada dos deuses o leva a ser capaz de encarar e executar tudo o que lhe é imposto. Com isso, a violência do herói, ao invés de enaltecê-lo, o destrói. Diferentemente, na peça de Eurípidés, inclusive, o herói tem alguns segundos para dar um afago na família na tentativa de confortá-los, antes de vingar-se (v. 621-636). Essa situação não ocorre em *Hercules Furens*, o herói, pelo contrário, diz não obter tempo para isso. Essa diferença reforça como a peça senequiana apresenta uma narrativa envolvida por uma violência mais acentuada do que a tragédia *Heracles*.

Em relação às deusas, Hera é inimiga de Hércules, mas a recíproca não é verdadeira, já que Hércules não reconhece Zeus como pai, mas Anfitrião. O adultério de Zeus com Alcmena configura uma desonra para Hera e sua alternativa é eliminar os produtos da deslealdade. Com isso, a ação da deusa, através de Lissa, é mais intensa do aquela provocada por Juno em Hércules. Íris e Lissa não aparecem em *Hercules Furens*, mas são substituídas por Juno também com uma força externa e destruidora como a de Lissa.

Ao considerarmos a inimizade entre deusa e herói em *Hercules Furens*, Hércules mostra à Juno que consegue ser superior a ela, ao obter êxito em tudo aquilo que a deusa impõe ao herói. Todas as ordens são executadas de tal modo que ela não consegue imaginar novas tarefas. E, o mais preocupante para ela, é que pouco custa para que ele invada a morada celeste. Mas Juno mostra seu poder quando Hércules mata os próprios filhos. Não somente *Hercules Furens*, mas também, *Heracles* tratam exatamente da vulnerabilidade do humano mais poderoso diante da vontade dos deuses.

Além disso, a própria loucura que os atinge, Hércules e Hércules, manifesta-se, no início, de maneira diferente. Hércules alucina com lutas, inimigos, guerras, Euristeu, Micenas, até com a *pólis* em perigo. Já Hércules fantasia em relação aos céus, logo, sua ambição pela imortalidade o leva a tais alucinações, sem descartar, é claro, a atuação de Juno, pois ela sabe que a única forma de arruiná-lo é instigar sua própria ambição pela imortalidade.

Papadopoulou (2004, p. 271) sugere que, quando Hércules pede novos monstros, ele pede senão por ele próprio. Assim, sua última labuta será a luta contra si mesmo. Nesse sentido, Fitch (1987, p. 350-363) argumenta haver aí uma revelação de caráter de Hércules,

pois, na sua arrogância, ele acredita poder lidar com qualquer ameaça enviada contra ele. Fitch (1987, p. 350-363) acrescenta que sua ambição e ansiedade em concluir os trabalhos está relacionada com a recompensa prometida (a imortalidade), algo que se torna claro durante o transe.

A caracterização do herói nas peças de Eurípidés e Sêneca apresentam mais diferenças do que semelhanças. A dramatização da loucura do herói relativiza seu heroísmo, altruísmo, e seu papel na sociedade, uma vez concluídos os doze trabalhos. Tratam-se de heróis movidos por emoções violentas.

Em *Heracles*, há uma humanização da personagem. Hércules se submete aos trabalhos porque deseja restabelecer o pai à sua pátria natal, abandona seu último trabalho pela família, mas entrega Cérbero a Euristeu (v. 1386-1388), concluindo as ordens recebidas – além de evidenciar que o coro e Anfítrion não concordam com os trabalhos que são impostos a Hércules.

As loucuras dos heróis Hércules e Hércules contrastam em seu altruísmo, principalmente no modo como cada um a ela reage. Em Hércules, há claramente uma intervenção divina que a provoca. Lissa comprova isso. Mas as suas ações apenas alteram seu campo de visão, de modo que não consiga reconhecer aqueles contra os quais luta – a sua família – o que traz dúvidas a respeito de sua virtude. No caso de Hércules, ele também é instigado pela deusa Juno em sua loucura, mas o seu campo de visão é modificado pelo próprio Hércules, em sua ânsia por imortalidade a todo custo. Tanto Hércules como Hércules demonstram ambivalência em sua natureza violenta e impiedosa. Revelam seus lados monstruosos, contrapartes de um aclamado heroísmo.

Com este estudo, procuramos esmiuçar como as tragédias *Heracles* e *Hercules Furens* recontam, em momentos diferentes da antiguidade, a história do herói a partir de recortes específicos, com idiosincrasias que não podem ser inteiramente justificadas pela ideia de um “modelo” grego posteriormente recriado por um autor latino, como frequentemente se costuma fazer.

Para a análise das tragédias *Heracles* e *Hercules Furens*, pelo viés da intertextualidade, buscamos as contribuições dos autores teóricos que auxiliaram esta dissertação. A ideia de alusão colocada por George Pasquali com seu artigo *Arte Allusiva* contribuiu ao mostrar que detectar simplesmente fragmentos de um texto em outro não enriquece o texto, mas contribui para perceber que tais passagens podem apresentar significações diversas já que se encontram em contextos diferentes. Pasquali foi relevante quando intentamos em nossa pesquisa a incorporação de elementos temáticos em um texto, no

caso *Hercules Furens*, trazidos de textos aludidos, *Heracles*, advertindo Pasquali, que o objetivo dessa incorporação, realizada em nossa pesquisa, deve promover a materialização na geração de novos significados. Contudo, apesar da importância de Pasquali, descartamos a subjetividade que ele emprega ao termo alusão, por pressupor a intenção do autor. Consideramos Vasconcelos (2001, p. 29-31), ao afirmar que apesar da arte alusiva considerar a intenção do autor, devemos ter em foco a criação de sentido, estarmos conscientes, primordialmente, da importância que a criação de sentido integra na significação do texto(s).

Faz-se necessário não esquecer que a intertextualidade envolve a interpretação de ao menos dois textos, e não de apenas um, nos diz Barchiesi (1997, p. 217). Partindo desse comentário, realizamos nosso estudo com duas tragédias, *Heracles* e *Hercules Furens*, e tivemos a liberdade para incorporarmos outros que considerássemos conveniente como *Metamorphoses* de Ovídio, *Eneida* de Virgílio. Cabe lembrar o que propõe Barchiesi (1997, p. 217): “A experiência ensina que traçar relações intertextuais enriquece e complica, abre tensões dialética, em vez de fechar e simplificar o ato de interpretação”⁸⁴.

Fowler (2002, p. 121) sustenta sobre a intertextualidade: ela “cria significados nos textos através de uma dialética entre semelhança e diferença”⁸⁵. Foi com esse raciocínio que pudemos trabalhar com o tema da loucura em *Heracles* e *Hercules Furens* comparado-a nas duas obras. Conforme Fowler (2002, p. 117):

Não lemos um texto isoladamente, mas dentro de uma matriz de possibilidades constituídas por textos anteriores, que funciona como uma *langue* em relação à *parole* da produção textual individual: sem esse pano de fundo, o texto seria literalmente ilegível, pois não haveria o que poderia ter significado. Ler um texto envolve, portanto, um processo de duas etapas: uma reconstrução da matriz que lhe dá significado e a produção desse significado pelo ato de relacionar textos de partida com textos de chegada. A lógica de agora é clara: os paralelos constituem o sistema dentro do qual o texto é lido⁸⁶.

Conforme Don Fowler (2000, p. 117), as mudanças provocadas na transformação no modo de ver as relações entre os textos não ocorre “pela mente do autor”, mas, “no (sistema

⁸⁴ “L’esperienza insegna che tracciare dei rapporti intertestuali arricchisce e complica, apre dialettiche e tensioni, più che chiudere e semplificare l’atto dell’interpretazione” (tradução nossa).

⁸⁵ “intertextuality creates meaning in texts through a dialectic between resemblance and difference” (tradução nossa).

⁸⁶ We do not read a text in isolation, but within a matrix of possibilities constituted by earlier texts, which functions as *langue* to the *parole* of individual textual production: without this background, the text would be literally unreadable, as there would be no way in which it could have meaning. To read a text thus involves a two-stage process: a reconstruction of the matrix which gives it meaning, and the production of that meaning by the act of relating source-and target-texts. The rationale of is now clear: the parallels constitute the system within which the text is read (tradução nossa).

de) texto(s)”. O que se considera como uma correspondência entre textos “para um ou outro propósito está sempre aberto à reinterpretação pelos leitores”⁸⁷ (FOWLER, 2002, p. 127). Fowler comenta que “o propósito está sempre aberto à reinterpretação pelos leitores”, citado acima, e explica que, no tecido intertextual, textos deixam rastros em outros textos, e as relações entre esses rastros adicionam-se ou geram conflitos (FOWLER, 2002, p. 119), ter a *Biblioteca de Apolodoro* como contribuição, ampliou essa abertura interpretativa.

De acordo com a teoria social da linguagem, “o enunciado nunca é apenas um reflexo, uma expressão de algo já existente fora dele, dado e acabado. Ele sempre cria algo novo que não existia antes dele” (BAKHTIN, 1997, p. 348). Foi esse resultado que acreditamos ter obtido em nossa análise. Encontramos interpretações em *Hercules Furens* a partir da leitura de *Heracles*, mas no sentido de que ao falarmos, imitamos discursos de outros falantes, utilizamos discursos já enunciados previamente na língua. Tem-se, então, um discurso, composto por outros discursos, formados também por outros discursos. Esses pensamentos de Bakhtin foram importantes para nossa análise, porém, considerando, conjuntamente, as propostas de Conte; Barchiesi (1989, p. 91) de nos subordinarmos sempre ao texto, de uma pesquisa identificável no texto, e não no autor.

As pesquisas de Patrícia Prata sobre a intertextualidade foram essenciais nessa dissertação. Como nota Prata (2017, p. 130), é necessário ter o texto como núcleo de análise, as relações entre textos, “privilegiando a relação leitor-texto”. Para Prata (2017, p. 130) “a intertextualidade elimina a problemática implicação do termo alusão, a subjetividade presente na figura do autor”. Nesse sentido, Prata contribui para descartarmos a intenção do autor, e darmos importância à relação entre os textos *Heracles* e *Hercules Furens*.

Sobre estudos voltados para a intertextualidade, temos Kristeva. Segundo a autora: “A linguagem poética surge como um diálogo de textos: toda sequência se constrói em relação a outra, provinda de um corpus, de modo que toda sequência está duplamente orientada para o ato de reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de intimidação (a transformação dessa escritura)” (KRISTEVA, 2005 [1969], p. 105). Nesse sentido, intentamos nessa pesquisa, percorrer por interpretações em *Hercules Furens*, e refletindo sobre interpretações em *Heracles*, durante a escrita dessa dissertação. Conforme Brandão (2019, p. 67):

É preciso dizer que incorrem ainda num viés que tenho por impróprio, ao considerar que a versão suméria é mais original (...) Não desconheço as

⁸⁷ “because what counts as a correspondence for either purpose is always open to reinterpretation by readers”.

relações intertextuais entre dois poemas, relações muito privilegiadas, mas desejo considerá-las da perspectiva de teorização sobre a intertextualidade – sobretudo no sentido de que um texto nunca é unívoco, mas convoca vários outros – sem incorrer no viés de pensar esse processo enquanto simples influência sobre o mais novo.

Buscamos mostrar, portanto, a incorporação dos elementos encontrados em *Heracles*, principalmente, a loucura, encontrados no texto *Hercules Furens* e como esses elementos enriqueceram com novos sentidos a leitura dos textos envolvidos: *Heracles* e *Hercules Furens*.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Sônia Aparecida dos. A falta trágica (Hamartía) de Édipo em **Édipo Rei**, de Sófocles. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2008.

ARAÚJO, Ana Ribeiro Grossi. **Hércules Possuído**: produto poético de uma leitura crítica ou uma tradução possível do Hercules Furens de Sêneca. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

ARCE, Javier. Apolodoro. **Biblioteca**. Introdução de Javier Arce, tradução de Margarita R. Sepúlveda. Madri: Editorial Gredos, 1995.

AURELIUS, Marcus. **Antonius Imperator Ad Se Ipsum**. Ed. Jan Hendrik Leopold. *In: aedibus B. G. Teubneri*. Leipzig, 1908. Disponível em:
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2008.01.0641>

APOLODORO. **A Biblioteca do Pseudo Apolodoro e o estatuto da mitografia**. CABRAL, Luiz Alberto Machado. Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutor em Linguística, Campinas, 2013.

APOLODORO. **Library**. Sir James George Frazer, Cambridge, 1921. Disponível em:
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0021>

ARISTÓFANES. **Rãs**. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Silva. Pombalina Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

ARISTÓFANES. **The Frogs**. Ed. F. W. Hall and W. M. Geldart, vol. 2. Oxford. Clarendon Press, Oxford. 1907. Disponível em:
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0031>

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008.

ARISTÓTELES. **Aristotle's Ars Poetica**. Ed. R. Kassel. Oxford: Clarendon Press, 1966. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0055>

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Emantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARCHIESI, Alessandro. Otto punti su una mappa dei naufragi. **Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici**. Memoria, arte allusiva, intertestualità, n. 39, 1997, p. 209-226.

BAILLY, A. **Dictionnaire Grec-Français**, Paris, Hachette, 2000.

- BILLERBECK, Margarethe. Hercules Furens. *In*: DAMASCHEN, Gregor; HEIL, Andreas. **Brill's Companion to Seneca**. Philosopher and Dramatist. Liden, Boston: Brill, 2014, . 425-434.
- BOYLE, Anthony. J. Seneca and Renaissance Drama: Ideology and Meaning. *In*: FITCH, John G. **Reading in Classical Studies**. Seneca. New York: Oxford, 2008, p. 386-418.
- BRANDÃO, Jacyntho José Lins. A (des) construção do herói (o problema da mediação no Hércules de Eurípidés). **Ensaios de Literatura e Filologia**. v. 5, 1987. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/literatura_filologia/article/view/7128
- BRANDÃO, Jacyntho José Lins. (tradução, introdução e estudo). **Ao Kurnugu, terra sem retorno: Descida de Ishtar ao mundo dos mortos**. Curitiba: Kottter Editorial, 2019.
- BREGALDA, Maria Meyer. **Sapientia e uirtus**: princípios fundamentais no estoicismo de Sêneca. Dissertação de mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 2006.
- BUCKLEY, Emma. Senecan Tragedy. *In*: BUCKLEY; Emma; DINTER, Martin T. **A Companion to the Neronian age**. Malden, MA: Blackwell, 2013, p. 204-224.
- BURKERT, W. **Religião Grega na Época Clássica e Arcaica**. Trad. M.J. Simões Loureiro. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.
- CABRAL, Luiz Alberto Machado. **A Biblioteca do Pseudo Apolodoro e o estatuto da mitografia**. Tese de doutorado. Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 2013.
- CAMPEGGIANI, P. **Prepotencia y abuso en el derecho ático: a propósito del concepto de hybris**. Disponível em: http://institucional.us.es/revistas/habis/43/art_2.pdf.
- CARDOSO, Zelia de Almeida. **Estudos sobre as tragédias de Sêneca**. São Paulo: Alameda, 2005.
- CARMO, Tereza Pereira. **Didascálias no Oedipus de Sêneca**. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, UFMG, 2006.
- CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. **Metamorfoses em Tradução**. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, USP, 2010.
- CASSIN, Bárbara. **O efeito sofisticado**: sofisticada, filosofia, retórica, literatura. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: 34, 2005.
- CHANTRAINE, P. **Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque**, Paris, Éditions Klincksieck, 1968.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.
- CÍCERO, M. Tullius. **De Oratore**. Ed. Wilkins, 1902. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0120>

CÍCERO, M. Tullius. **Academia**. Ed, O. Plasberg. Leipzig. Teubner, 1922. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2007.01.0032>

CÍCERO, M. Tullius. **Tusculanae Disputationes**. Ed. M. Pohlenz. Leipzig. Teubner, 1918. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2007.01.0044>

CONTE, G. B.; Barchiesi, A. **Imitazione e Arte Allusiva**. Modi e Funzioni dell'Intertestualità. In: CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA, A. (orgs.). *Lo Spazio letterario di Roma Antica*, v. 1 (La Produzione del Testo). Roma: Salerno, 1989, p. 81-114.

COOPER, John; PROCOPÉ, J. F. Cambridge texts in the history of political thought. **Seneca. Moral and political essays**. Cambridge University, 1995.

CROALLY, Neil. Tragedy's teaching. In: GREGORY, Justina. **A companion to Greek tragedy**. Malden and Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p. 55-70.

DAWE. R. D. Some Reflections on Ate and Hamartia. **Harvard Studies in Classical Philology**. v. 72. p. 89-123, 1968. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/311076?seq=30#metadata_info_tab_contents

DIAS, Luciana da Costa. O teatro e a cidade: notas sobre uma origem comum. Revista **ARTEFILOSOFIA**, Ouro Preto, jul./2012, p. 48-61. Disponível em: http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/%285%29%20Luciana.pdf. Acesso em: 12 mai. 2019.

DODDS, Eric. R. **Os gregos e o irracional**. Tradução de Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002.

DONINI, Pierluigi; FERRARI, Franco. **O exercício da razão no mundo clássico**. Tradução de Maria da Graça Gomes Pina. São Paulo: Annablume, 2012.

DOVER, K. J. **Greek Popular Morality in the time of Plato and Aristotle**. Oxford, 1994.

DUPONT, Florence. **Les monstres de Sénèque**. Paris: Editions Belin, 2002.

EURÍPIDES. **Heracles**. Edição de Gilbert Murray. vol. 2. Oxford. Clarendon Press, Oxford. 1913. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0101>

EURÍPIDES. **Héracles**. Introdução, Tradução e Notas de Maria Cristina Rodrigues Franciscato. São Paulo: Palas Athena, 2003.

EURÍPIDES. **Héracles**. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2019.

EURÍPIDES. **Héracles**. Tradução de José Antonio Alves Torrano. *Codex – Revista de Estudos Clássicos*. Rio de Janeiro. vol. 6, n. 1, jan.-jun. 2017 p. 269-334..

EURÍPIDES. **Ion**. Edição de Gilbert Murray. vol. 2. Oxford. Clarendon Press, Oxford. 1913. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0109>

EURÍPIDES. **Medea**. With an English translation by David Kovacs. Cambridge. Harvard University Press. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0113%3Acard%3D49>

EURÍPIDES. **Medéia**. Tradução, introdução e notas de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus, 2006.

FACCIOLATI, Jacobo; FORCELLINI, Egidio. **Lexicon totius latinitatis**. Patavii: Typis Seminarii, 1864-1887.

FERACINI, Luiz. **Sêneca**. Filósofo estoíco e tutor de Nero. A figura excepcional do pensamento hispano-romano de Sêneca. São Paulo: Escala, 2011.

FITCH, John G. **Seneca's Hercules Furens**. A critical text with introduction and commentary. Ithaca and London: Cornell University, 1987.

FOLEY, Helene. Choral identity in Greek tragedy. **Classical Philology**, Vol. 98, n. 1, 2003, p. 1-30.

FOWLER, Don. **Roman Constructions: Readings in Postmodern Latin**. Oxford, New York: Oxford University Press, 2000.

FUNARI, Pedro Paulo. **Grécia e Roma**. São Paulo: Contexto, 2001.

GALINSKY, G. Karl. **The Herkles theme**. Oxford, 1972.

GARCIA, Fyloména Y. Hirata. O delírio de *Héracles*. **Língua e Literatura**. Vol. 8, p. 96-103, 1979. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/113904>

GAZOLLA, Rachel. **O ofício do filósofo estoíco**. O duplo registro do discurso da Stoa. São Paulo: Loyola, 1999.

GIANCOTTI, Francesco. **Saggio sulle Tragedie di Seneca**. Roma, Nápoles: Società Editrice Dante Alighieri, 1953.

GIOVANNI, Real; ANTISERI, Dario. **Historia da filosofia**. Antiguidade e Idade Média. v. 1. São Paulo: Paulus, 1991.

GLARE, P.G.W. **Oxford Latin dictionary**. Oxford: Clarendon, 1982.

GRAHAM, Daniel W. **The texts of early Greek philosophy**. The complete fragments and selected testimonies of and major presocratics. New York: Cambridge University, 2010.

GRAVER, Margaret. **Cicero on the emotions**. Tusculan Disputations book 3 and 4. Translated and with Commentary by Margaret Graver. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002.

GREGORY, Justina. **A companion to Greek tragedy**. Justina Gregory. Chichester: The University of Michigan, 2005.

GREUNEN, B. Van. **Seneca's *Hercules Furens*** - A myth renewed. *Acta Classica*. v. 20, 1977, p. 141-148.

GRIFFIN, Mirian. Nachwort: No from zero to hero. *In*: BUCKLEY; Emma; DINTER, Martin T. **A Companion to the Neronan age**. Malden, MA: Blackwell, 2013, p. 467-480.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jabbouille. Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 1993.

GRIMAL, Pierre. **La civilización romana**. Vida, costumbres, leyes, arte. Buenos Aires: Paidós, 1999 [1981].

GRIMAL, Pierre. **Seneca**. Les Belles Lettres, Paris, 2001.

GUILLÉN, Claudio. **Entre lo uno y lo diverso**. Introducción a la Literatura Comparada. Barcelona, Ed. Crítica, 1985.

HADOT, Pierre. **O que é a filosofia antiga**. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2016.

HALICARNASSO, Dionisio. **Tratado da imitação**. Tradução, introdução e notas por Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: INIC/Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, 1986.

HALICARNASSO, Dionisio. **De Compositione Verborum**. Ed. Hermann Usener. Leipzig: *In*: Aedibus B.G. Teubneri, 1899. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2008.01.0586>

HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, [1937] 1998.

HENRY, Denis; WALKER, B. The futility of action: a study of Seneca's *Hercules Furens*. **Philology Classical**, v. 60, n. 1, 1965, p. 11-22.

HORÁCIO. Q. Flaccus. **Epístolas**. Ed. De H. Rushton Fairclough. London; Cambridge, Massachusetts, 1929. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2008.01.0539>

HORÁCIO. Q. Flaccus. **Arte Poética**. Ed. C. Smart. Philadelphia. Joseph Whetham, 1836. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0064>

JAEGER, Werner. **Paidéia**. A formação do homem grego. Tradução Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, [1986] 1995.

JARESKI, Krishnamurti. Os Paradoxos de Dioniso n'As Bacantes de Eurípides. **Contexto** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, ano XV, n. 14, 2007.

KERÉNYI, Karl. **Os heróis gregos**. Tradução de Octavio Mendes Cajano. São Paulo: Cultrix, 1998.

KERFERD, George Briscoie. *The sophistic movement*. Cambridge University: New York, 1981.

KNOX, Bernard Macgregor Walker. **The Cambridge history of classical literature: I Greek literature.** Advisory Editors, B. M. W. KNOX. Cambridge University Press, 2008 [1985].

KNOX, Bernard Macgregor Walker. **The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy.** Berkeley and Los Angeles: California University, 1983.

KRAUS, Christina S. Dangerous supplements: etymology and genealogy in Euripides' **Heracles.** *The Cambridge Classical Journal*, 44, 1999, p. 137-157.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise.** Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KRISTEVA, Julia. **Séméiotikè.** Paris. Du seuil, 1969, p. 84-85

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana.** Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LAERTIUS, Diogenes. **Vida dos eminentes filósofos.** Ed. R.D. Hicks. Cambridge. Harvard University Press. 1972. Disponível em:
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0257>

LESKY, Albin. **A tragédia grega.** 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, [1985] 1996.

LEVY, Carlos. **Les philosophies hellénistiques.** Paris: Librairie Générale Française, 1997.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. **A Greek-English Lexicon.** Disponível em:
<http://www.perseus.tufts.edu>

LOHNER, José Eduardo dos Santos. Variedade de gêneros e teatralidade nos dramas de Sêneca. *Classica*. v. 24, n. 1/2, 2011.

LONGINO, Dionísio. **Do Sublime.** Tradução do grego, introdução e comentário Marta Isabel de Oliveira Várzeas. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2015.

LONGINO, Dionísio. **De Sublimitate.** Ed. William Rhys Roberts. Disponível em:
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2008.01.0639>

LUCRETIUS. **De Rerum Natura.** Ed. De William Ellery Leonard. E. P. Dutton. 1916. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0130>

MALHADAS, Daisi et al. **Dicionário Grego-Português.** 5 volumes. São Paulo: UNESP, 2007.

MARCHIORI, Luciano Antonio Bienvenido Spinelli. **Hércules furioso de Sêneca.** Estudo introdutório, tradução e notas. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, USP, 2008.

MARTINS, Pedro Ribeiro. **Pseudo-Xenofonte.** A constituição dos atenienses. Tradução do grego, introdução, notas e índices. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2013.

MASTRONARDE, Donald J. **The art of Euripides.** Dramatic technique and social context. Berkeley, New York: University of California, 2010.

MATIAS, Mariana Montalvão Horta e Costa. **Fedra de Sêneca**: que pode a razão perante o triunfo das paixões? Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/30107>.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**. São Paulo: Edusp, 1997.

NOVAK, Maria da Glória. *Medéia* de Sêneca. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. **Letras Clássicas**, n. 3, 1999, p. 147-162.

NOVAK, Maria da Glória. **Estoicismo e epicurismo em Roma**. *Letras Clássicas*, n. 3, 1999, p. 257-273.

OLIVEIRA, Flávio Ribeiro de. **Medéia**. Tradução, introdução e notas. São Paulo: Odysseus, 2006.

OVÍDIO. **Metamorphoses**. Edição de Hugo Magnus. Gotha (Germany): Friedr. Andr. Perthes, 1892. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0029>

PASQUALI, Giorgio. **Arte Allusiva**. In: *Pagine stravaganti*, v. II. Firenze: Sansoni, 1968, p. 275-283.

PAPADOPOULOU, Thalia. Herakles e Hércules: a ambivalência do herói em Eurípides e Sêneca. **Mnemosyne**. Quarta série, vol. 57, Fasc. 3, 2004, p. 257-283. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4433556?seq=1>

PAPADOPOULOU, Thalia. **Heracles and Euripidean tragedy**. New York: Cambridge University Press, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **A intertextualidade crítica**. In: *POÉTIQUE* revista de teoria e análise literárias. Intertextualidades. Coimbra: Almedina, 1979.

PLATÃO. **A República** – livro X. Tradução, ensaio e comentário crítico de Daniel Rossi Nunes Lopes. Campinas, SP, 2002.

PLATÃO. **A República**. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, UFG, 1949.

PLATÃO. **A República**. Ed. John Burnet. Oxford University Press, 1903. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0167>

PLATÃO. **Fedro**. Ed. John Burnet. Oxford University Press, 1903. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0173%3Atext%3DPhaedrus>

PRATA, Patricia. Intertextualidade e literatura latina: pressupostos teóricos e geração de sentidos. **PhaoS**, Campinas/SP, v. 17, n.1, jan./jun, 2017, p. 125-154.

PROVENÇA, Antonietta. Madness and bestialization in Euripides' "Heracles". **The Classical Quarterly New Series**, Vol. 63, n. 1, may, 2013, p. 68-93. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/23470076?seq=1#metadata_info_tab_contents

PSEUDO-XENOFONTE. **A constituição dos atenienses**. EC Marchant. Harvard University Press, Cambridge, MA; William Heinemann, Ltd., Londres, 1984. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0158>

QUINTILIANO. **Institutio Oratoria**. Ed. Harold Edgeworth Butler, 1920. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2007.01.0059>

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

ROMILLY, Jacqueline de. **La tragedia griega y la crisis de la ciudad**. Lisboa: Edições 70, 1999.

ROMILLY, Jacqueline de. **The great sophists in Periclean Athens**. New York: Claredon Oxford, 2002.

RUCK, Carl A. Duality and the madness of Herakles. **Arethusa**. Vol. 9, n. 1, p 53-75, 1976.

RUSSELL, D. Austin. **De imitatione**. In: WEST, David; WOODMAN, Tony. Creative Imitation and Latin Literature. London, New York, Melbourne: Cambridge University, 2009, [1979].

SARAIVA, F. R. Dos Santos. **Dicionário latino-português**. 11ª edição. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2000.

SCHIESARO, Alessandro. **The Passions in Play**. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama. New York: Cambridge University Press, 2003.

SENECA. **Ad Lucilium Epistulae Morales**. Ed. Richard M. Gummere. Cambridge, Mass., Harvard University Press; London, William Heinemann, 1917-1925. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2007.01.0080>

SENECA. **Cartas de um estoico**: um guia para a vida feliz. *Ad Lucilium Epistolae Morales*. Sêneca; seleção, introdução, tradução e notas de Alexandre Pires de Vieira. São Paulo: Montecristo, 2017.

SENECA. **Hercules Furens**. Ed. Adolf Peiper. Gustav Richter. Leipzig: Teubner, 1921. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2007.01.0003>.

SENECA. **Medea**. Edição de Gustav Richter. Leipzig: Teubner, 1921. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2007.01.0005>

SENECA. **Medéia**. Tradução, introdução e notas de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus, 2006.

SENECA. **Tragédias**. A loucura de Hércules, as Troianas, as Fenícias. Tradução de Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.

SENECA. **De Ira**. Ed. de John W. Basore. London and New York. Heinemann, 1928. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2007.01.0014>

SHELTON, Jo-Ann. **Seneca's *Hercules Furens***. Theme, Structure and Style. Cidade: Vandenhoeck & Ruprecht, 1978.

SILVA, Agostinho da; CISNEIROS, Amador; LEONI, Giulio Davide; BRUNA, Jaime (traduções e notas). **Os Pensadores**: Epicuro, Lucrecio, Cícero, Sêneca, Marco Aurélio. Cidade: Editora, Sem ano.

SILVA, Luciane Lages. **Acerca de Hércules ânimo de leão**. Tese. Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

SOARES, Marina Peixoto. **As Rãs, de Aristófanes**: introdução, tradução e notas. Dissertação de mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

SÓFOCLES. ***Trachiniae***. Ed. de Francis Storr. London; New York. The Macmillan Company, 1913.

SÓFOCLES. **As Traquínias**. Apresentação, tradução e comentário filológico por Flávio Ribeiro de Oliveira, Campinas: SP. Ed. da Unicamp, 2009.

SOUSA, Ana Alexandra Alves de. **Sêneca. *Medeia***. Tradução do latim, introdução e notas. Série Autores Gregos e Latinos. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Universidade de Coimbra, 2013.

STALEY, Gregory. **Seneca and the Idea of tragedy**. New York: Oxford, 2010.

SUETÔNIO. ***De vita caesarum***. Ed. Maximilian Ihm. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0061>

SUETÔNIO. **As vidas dos doze Césares**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2012.

TACITUS, Cornélio. ***Annales***. Ed. Charles Dennis Fisher Clarendon Press. Oxford, 1906. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0077>

TORRANO, José Antonio Alves. ***O jogo de aparências e de opiniões na tragédia Helena de Eurípides***. EPOS, Revista de Filologia, n. 26, 2010, p. 13-32.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. A intertextualidade nos estudos clássicos. **Revista ANPOLL**, n. 6/7, p. 81-87, jan./dez. 1999.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. **Efeitos Intertextuais na Eneida de Virgílio**. São Paulo: Humanitas, Fapesp, 2001

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. Reflexões sobre a noção de “arte alusiva” e de intertextualidade no estudo da poesia latina, **Classica** (Brasil) 20.2, p. 239-260, 2007.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. Conte, Gian Biagio. Dell'imitazione. Furto e originalità. **Revista Classica**, v. 28, n. 1, p. 217-220, 2015.

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre mito e política**. Tradução de Cristina Murachco. São Paulo: Edusp, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET; Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VEYNE, Paul. **Seneca**. The life of a stoic. New York, London: Routledge, 1993.

VIEIRA, Hermes Orígenes Duarte. **O furor no Hércules Furioso de Sêneca**: estudo e tradução. Tese de doutorado. Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Pós-graduação em Letras-PPGL da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

VIRGÍLIO. *Aeneid*. Edição de J. B. Greenough. Boston: Ginn & Co, 1900. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0055>

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2014.

YARZA, F. **Diccionario Griego-Español**, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1972.