



Máscaras, Vozes e Gestos: nos caminhos do teatro clássico



**UNIVERSIDADE
de AVEIRO**

**Máscaras, vozes e gestos:
nos caminhos do teatro clássico**

Centro de Línguas e Culturas

**Máscaras, vozes e gestos:
nos caminhos do teatro clássico**

Coordenadora: Maria Fernanda Brasete

Universidade de Aveiro

2001

Ficha técnica**Título**

Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico

Coordenadora

Maria Fernanda Brasete

1.^a edição: Dezembro de 2001 — 500 exemplares

ISBN: 972-789-070-9

N.º de Depósito Legal: 174340/01

Design da capa

Gabinete de Imagem da Fundação João Jacinto de Magalhães.

Editor

Centro de Línguas e Culturas — Universidade de Aveiro

Impressão

Imprensa de Coimbra, Lda

Largo de S. Salvador, 1-3 — 3000-372 Coimbra

© Centro de Línguas e Culturas

Universidade de Aveiro

Catálogo recomendada

[0153227]

Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico / coord.
Maria Fernanda Brasete. - Aveiro : Universidade, 2001. – 372 p.

ISBN 972-789-070-9

Teatro grego// Teatro latino// Cultura clássica// Recepção literária

CDU 821.124+821.14'02

Índice

Maria Fernanda Brasete, <i>Ao abrir do pano</i>	7
Maria Helena da Rocha Pereira, <i>Lexis e opsis na tragédia grega</i>	9
JAA Torrano, <i>Mito e dialética na Tragédia Agamêmnon de Ésquilo</i>	27
José Pedro Serra, <i>Do gesto ao silêncio: Ésquilo e a herança trágica</i>	39
Maria do Céu Fialho, <i>Helenos e bárbaros em Ésquilo. Autognose e problematização do Eu na representação do Outro</i>	51
Juan López Férez, <i>Observaciones sobre los mitos en el Héracles de Eurípides</i>	71
Jacyntho Lins Brandão, <i>Electra no espelho</i>	115
Andrés Pociña, <i>O amor de Medeia visto por Eurípides e Séneca</i>	131
José António Segurado e Campos, <i>Tragédia e justiça no teatro de Séneca</i>	153
Maria de Fátima Silva, <i>A voz do Autor na comédia greco-latina</i>	179
Walter de Medeiros, <i>Mortalis Graphicus. Os fingimentos do poeta e o sorriso da Fortuna</i>	201
Carlos de Miguel Mora, <i>Juegos de palabras en el Rudens de Plauto</i>	211
Giancarlo Mazzoli, <i>Semantica della porta nella commedia di Plauto</i>	241
Aires Pereira do Couto, <i>O parasita na obra de Terêncio: Gnatão vs Formião</i>	259

Marie Helène Garelli-François, <i>Le geste et la parole: Mime et pantomime dans l'Empire Romaine</i>	285
Francisco de Oliveira, <i>O mundo do teatro em Plínio-o-Antigo</i>	305
Maria Cristina Pimentel, <i>Teatro, actores e público no Alto Império Romano</i>	329
Maria Eugénia Pereira, <i>A força inquietante dos objectos n'A Máquina Infernal de Jean Cocteau</i>	349
João Manuel Nunes Torrão, <i>Ao iniciar</i>	367
Maria Fernanda Brasete, <i>Ao cair do pano</i>	371

Ao abrir do pano

MARIA FERNANDA BRASETE

Universidade de Aveiro

O que neste livro se oferece ao leitor são os textos das comunicações proferidas no IV Colóquio Clássico, realizado na Universidade de Aveiro, durante os dias 6 e 7 de Dezembro de 2001.

Com o título *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico* pretendeu-se estimular a investigação sobre uma temática que trouxesse uma vez mais à cena o debate sobre uma das manifestações artísticas mais grandiosas e admiráveis que a Antiguidade greco-latina legou à civilização ocidental: o Teatro.

Os estudos aqui coligidos demonstram bem a variedade de abordagens possíveis do tema, cobrindo um grande arco cronológico e atravessando o espaço interdisciplinar que caracteriza os géneros teatrais. Épocas importantes da história do teatro clássico foram revisitadas e recordados alguns dos seus autores mais emblemáticos.

Nas últimas décadas, tem-se notado um interesse renovado pelo teatro greco-latino e sua recepção. A leitura dos textos tem procurado (re)conciliar o suporte literário com as circunstâncias da representação espectacular que este supõe, desvendando outros itinerários de reflexão e novas linhas de interpretação. As dezassete comunicações apresentadas no colóquio constituem um testemunho dessa orientação actual dos estudos literários, obrigando a uma releitura de alguns textos canónicos do teatro greco-romano, em função das perspectivas de análise que se propõem.

Os temas tratados pelos conferencistas trouxeram à discussão alguns dos elementos mais idiossincráticos que caracterizaram as antigas técnicas e estéticas dramáticas, sem esquecer a influência que posteriormente viriam a exercer na dramaturgia europeia.

Maria Fernanda Brasete (coord.), *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico* (Aveiro 2001) 7-8

Uma vez que o drama integra diferentes modos de comunicação — visual (máscaras, indumentária, gestos), aural (palavra cantada e recitada), musical (instrumental e vocal), espacial (relações entre actores, e actores e audiência) e cinésico (movimentos dos actores e do coro) — a abordagem das épocas, dos autores e dos textos escolhidos procurou abrir um leque muito variado de perspectivas, nuns casos mais filológicas ou hermenêuticas, noutros mais teóricas ou culturais, que não sonegasse a dimensão teatral do drama antigo e as questões da recepção. Independentemente do caminho escolhido, houve sempre o cuidado de não perder de vista as antigas peças e toda a problemática que ainda hoje a sua interpretação suscita.

Assim, e em sintonia com os objectivos do colóquio, esta publicação propõe-se fixar um lugar privilegiado para a reflexão, para o diálogo e para o confronto de ideias e sentidos que, firmados no conhecimento dos textos e das condições peculiares da sua escrita e recriação, nos colocam na senda do teatro clássico, cuja leitura se afigura tanto mais indispensável quanto maior for o desejo de ver com olhos de ver o espectáculo do homem.



Lexis e opsis na tragédia grega

MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA

Universidade de Coimbra

“A *Poética* de Aristóteles é provavelmente a mais importante monografia que jamais se escreveu sobre poesia, quer pelo que diz, quer pelo que se julgou que dizia”. Estas palavras de uma grande classicista actual, Margaret Hubbard, que antecedem a sua tradução comentada daquele famoso livro¹, facilmente trazem à memória de todos a chamada “lei das três unidades”, que Castelvetro supôs lá encontrar, quando na verdade só estava expressa a unidade de acção.

Algo de semelhante, embora em questão de menor amplitude, é o que ocorreu com o trecho em que o Estagirita enumera as partes constitutivas da tragédia, entre as quais figuram as duas de que propomos ocupar-nos hoje: *lexis* e *opsis*. O passo encontra-se em 1450a 7-12²:

Ἀνάγκη οὖν πάσης τῆς τραγωιδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ’ ὃ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγωιδία· ταῦτα δ’ ἐστὶ μῦθος καὶ ᾗθη καὶ λέξις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία. Οἷς μὲν γὰρ μιμοῦνται, δύο μέρη ἐστίν, ὥς δὲ μιμοῦνται, ἓν, ἃ δὲ μιμοῦνται, τρία, καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν.

Existem necessariamente em toda a tragédia seis elementos que determinam a sua natureza. São os seguintes: entrecho, caracteres, estilo, pensamento, espectáculo e canto. Os meios de imitação são dois desses; o modo de imitar, um; o objecto da imitação, três; e, para além disto, não há mais nenhum.

¹ Publicada na antologia organizada por D. A. Russell e M. Winterbottom, *Ancient Literary Criticism. The Principal Texts in New Translations* (Oxford 1972). A citação é da p. 85. Pode ver-se uma sùmula das variações verificadas na exegese do tratado aristotélico em Stephen Halliwell, “Epilogue: The Poetics and its Interpreters”, in Amélie Oksenberg Rorty (ed.), *Essays on Aristotle’s Poetics* (Princeton 1992) 409-424.

² Nas citações da *Poética* utilizaremos o texto estabelecido por R. Kassel na sua edição oxoniense (1965, reimpr. 1968). As traduções são da nossa autoria.

É que também aqui houve divergências na identificação dos elementos referidos na parte final do trecho citado, e isso desde o reavivar do estudo da obra no *Cinquecento*. Assim, Robortello (1548) e Maggi (1550) desdobraram os τρία do objecto da imitação em λέξις (“estilo”), ἦθη (“caracteres”) e διάνοια (“pensamento”), e só em 1560 é que Vettori explicou correctamente que os τρία eram ο μῦθος (“entrecho” ou “fábula”), ἦθη e διάνοια, ao passo que os δύο eram λέξις (“estilo”) e μελοποιία (“canto”), e ἐν se referia a ὄψις (“espectáculo”). D. W. Lucas, que regista estas correcções³, realça o importante e significativo facto de ser dos τρία que a *Poética* se ocupa principalmente.

Com efeito, ao definir, alguns parágrafos mais adiante, a função de cada uma destas partes, Aristóteles, em passo também muito célebre (1450a 38-39), coloca em primeiro lugar o entrecho, chamando-lhe o princípio e como que a alma da tragédia (ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωιδίας) e em segundo os caracteres; por sua vez, o terceiro é atribuído ao pensamento, que permite encontrar a linguagem apropriada a cada situação (1450b 4-5).

O ἦθος, que vem a seguir nesta série de definições, e que uns traduzem por “carácter”, outros por “caracterização”, declara ser o que revela a escolha, a linha de conduta que o agente vai adoptar perante as circunstâncias. Está ligado à acção, pelo que o autor de imediato o opõe à precedente διάνοια, que, por sua vez, se evidencia através da linguagem.

À área da linguagem, ou seja, do λόγος (numa das muitas acepções que a palavra comporta em grego, e que é a mais corrente neste tratado), pertence a λέξις (que uns traduzem por “elocução”, outros por “estilo”, outros ainda por “expressão verbal”⁴). Aristóteles, que já anteriormente a definira como “a disposição dos versos”⁵ (αὐτὴν τὴν τῶν μέτρων σύνθεσιν — 1449b 34-35) precisa agora melhor o seu pensamento, dizendo que é “a comunicação por meio de palavras” (τὴν διὰ τῆς ὀνομασίας ἐρμηνείαν — 1450b 13-14) e

³ Na sua edição comentada, *Aristotle. Poetics* (Oxford 1968, reimpr. 1990) 101 (daqui em diante a obra será referida só pelo nome do autor).

⁴ Lucas, p. 109, reconhece que “estilo” é a equivalência mais frequente, mas *lexis* “abrange todo o processo de combinação de palavras numa sequência inteligível”. Sobre o sentido de *lexis*, veja-se em especial o artigo de A. López Eire, “Aristoteles über die Sprache des Dramas”, *Drama* 1 (1992) 74-84.

⁵ A comparação com 1447b 20 sugere que estes *metra* são versos não-líricos. Cf. Lucas, 99.

esclarece ainda que tem o mesmo efeito em prosa e em verso. Assim se compreende, acrescentaremos, que mais de metade do Livro III da *Retórica* (capítulos 1 a 12) seja dedicada ao estudo da λέξις e suas múltiplas variedades, embora se especifique que a λέξις da prosa é diferente da do verso⁶.

Ora é esta última, que é também parte integrante da tragédia, a que aqui nos ocupa, e nela nos deteremos, antes de passar ao sexto elemento.

É muito mais adiante, no capítulo 19, que a questão será retomada, em correlação com o pensamento, mas rejeitando a afinidade deste com os modos de elocução (σχήματα τῆς λέξεως), cujo conhecimento pertence à arte do actor (ἃ ἐστὶν εἰδέναι τῆς ὑποκριτικῆς) e que se exprime de modo diferente, conforme se tratar de “ordem, prece, narrativa, ameaça, pergunta, resposta e coisas semelhantes” (1456b 8-13). Afastando-se, portanto, declaradamente, do que chamaríamos a arte de representar, Aristóteles vai prosseguir a sua teorização sobre λέξις nos três capítulos seguintes. Preciosos para a história da filologia, e situando-se, cronologicamente, entre as primeiras doutrinas dos Sofistas e as dos Estóicos, não satisfazem contudo as expectativas do leitor, que esperava ver clarificada “a relação entre estrutura e linguagem” e a “natureza específica da linguagem poética”, para usar as palavras de Stephen Halliwell⁷. Recorde-se, a este propósito, que a ainda hoje conceituada edição de S. H. Butcher⁸ atetizava o cap. 20 e, em tempos mais recentes, um especialista como F. Else omitiu 20, 21 e 22 como capítulos interpolados⁹. Não podemos, contudo, deixar de acentuar que é nesta parte da obra que surge, conforme observou o já citado Stephen Halliwell¹⁰, a definição e exemplificação do uso da metáfora, que o Estagirita chamava “de longe o maior” dos modos de expressão, pois “construir bem uma metáfora é o mesmo que percepcionar as semelhanças” (1459a 5-8). É aqui também que se afirma que “a virtude do estilo reside em ser claro, e não rasteiro”

⁶ *Retórica* III. 1404a 28-29.

⁷ *Aristotle's Poetics* (London 1986) 345. O mesmo autor anota, na sua tradução da *Poética* para a Loeb Classical Library (Cambridge, Mass. 1995, reimpr. 1999) 98: “o que se segue nos capítulos XX-XXI não é ‘estilística’, mas um esboço de categorias linguístico-gramaticais”.

⁸ *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts* (4^a 1907, reimpr. Dover Publ. 1951).

⁹ *Aristotle's Poetics: The Argument* (Harvard 1957), *apud* Lucas, 198.

¹⁰ *Aristotle's Poetics*, 348-349.

(λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφὴ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι) e se distingue o estilo nobre (σεμνή)¹¹.

Como é sabido, de tempos a tempos, o autor apresenta exemplos que justificam ou esclarecem a sua doutrina: de Homero (e ninguém estranhará que a epopeia apareça muitas vezes no meio da teorização relativa ao drama), dos grandes trágicos e também dos menores, alguns deles desconhecidos.

O leitor que, neste capítulo do estilo, estava à espera de uma comparação entre Ésquilo e Eurípides, não ficará totalmente defraudado das suas expectativas. O exemplo escolhido é de duas tragédias perdidas sobre *Filoctetes*; trata-se de um verso iâmbico em que a única divergência reside na substituição de uma palavra de uso corrente por outra mais elevada (1458b 19-24). O inesperado, aqui, é que a palavra vulgar é a de Ésquilo¹².

Em capítulo anterior (1456a 15-18), Aristóteles havia mencionado em conjunto os dois trágicos, mas dessa feita com igual louvor para ambos, por terem escolhido para tema de um drama não um grande conjunto de acontecimentos, mas uma parte coerente deles:

Σημεῖον δέ, ὅσοι πέρσιν Ἰλίου ὄλην ἐποίησαν καὶ μὴ κατὰ μέρος, ὥσπερ Εὐριπίδης, <ῆ> Νιόβην, καὶ μὴ ὥσπερ Αἰσχύλος, ἣ ἐκπίπτουσιν ἢ κακῶς ἀγωνίζονται.

Prova disso é que todos quantos trataram da destruição de Tróia, e não apenas de uma parte, como fez Eurípides, <ou> da história de Níobe, sem ser como fez Ésquilo, ou vão abaixo ou ficam mal colocados nos concursos.

O passo é pouco claro, além de o texto não ser muito seguro. E assim, se a obra de Eurípides aqui louvada pode ser *Hécuba* ou, mais provavelmente, *As Troianas*, a de Ésquilo suscita muitas dúvidas¹³, embora se saiba, pela

¹¹ Respectivamente, em 1458a 18 e 21. Anteriormente, ao fazer a história da tragédia, Aristóteles registara, entre os traços da sua evolução, o abandono da λέξις γελοία (“linguagem jocosa”), que derivava da sua origem satírica (1449a 19-21). Por sua vez, no cap. 24, recomenda que se evite o “estilo brilhante” (λαμπρὰ λέξις) nas partes que não contêm acção, caracteres nem pensamento, porque obscureceria estes dois últimos — o que equivale a dizer que os metros são sobretudo para as odes corais (1460b 1-5).

¹² A singularidade já foi observada por T. Twining, *Aristotle's Treatise on Poetry* (London 1812), *apud* Lucas, p. 211. Este último sublinha, contudo, que “o estilo de Eurípides é, por vezes, altamente ornamentado”.

¹³ Veja-se o comentário de Lucas a este passo, p. 191. Sobre o que se conhece actualmente desta obra, vide Maria de Fátima Sousa e Silva, *Crítica do Teatro na Comédia Antiga* (Lisboa 1997) 191-193.

crítica de *As Rãs* de Aristófanes (911-913), de uma tragédia sua sobre esse tema, que continha um exemplo dos famosos silêncios característicos do autor¹⁴.

Esta é a primeira crítica que Eurípides lança contra Ésquilo, no *agon* que disputam no Hades. Mas também a segunda interessa ao nosso ponto de vista, porquanto é nela que o poeta de Salamina ataca a grandiloquência do seu rival. Recordamos apenas alguns desses versos (924-926, 928-930)¹⁵:

.....ρήματ' ἄν βόεια δώδεκ' εἶπεν,
ὄφρ' ἔχοντα καὶ λόφους, δαί' ἄττα μορμωπά,
ἄγνωτα τοῖς θεωμένοις.....
.....
ἀλλ' ἢ Σκαμάνδρους ἢ τάφρους ἢ 'π' ἀσπίδων ἐπόντας
γρυπαιέτους χαλκηλάτους καὶ ῥήμαθ' ἱππόκρημνα,
ἃ ξυμβαλεῖν οὐ ράιδι' ἦν.....

.....proferia uma dúzia de palavras grandes como bois,
com sobreceño e penacho, espécie de espantalhos,
desconhecidos do público.....
.....
Eram só Escamandros, valados, e, sobre os escudos,
águias-grifos de bronze, e palavras como despenhadeiros,
que não era fácil compreender.....

Esta pequena digressão por um testemunho diferente e aparentemente contra-ditório do exemplo dado em primeiro lugar, do verso do *Filoctetes* referido na *Poética*, onde à simplicidade vocabular esquiliana se contrapunha a elaborada metáfora de Eurípides, serve apenas para chamar a atenção para a necessidade de interpretar com prudência a escassez dos dados que chegaram até nós.

Semelhante é a situação que se verifica em relação à última das partes da tragédia a ser considerada na *Poética*, a ὄψις, que é habitual traduzir por “espectáculo” (literalmente: “aquilo que se vê”). A sua colocação é a seguir a uma breve referência a μελοποιία (“canto”), que é classificado como

¹⁴ Mesmo assim, tivesse o filósofo tido o cuidado, umas linhas mais atrás (1456a 2-3) de, ao referir o *Prometeu* como exemplo de tragédia “de caracteres” — se é assim que se deve interpretar esse passo corrupto da *Poética* — dizer o nome do autor, e teria evitado que se publicassem livros inteiros sobre a autenticidade dessa obra.

¹⁵ Seguimos a edição crítica de Kenneth Dover, *Aristophanes. Frogs* (Oxford 1993), onde o comentário a este passo figura nas pp. 308-309. A tradução é de nossa autoria.

“o principal embelezamento” (a adoptarmos a equivalência que dão a este lexema alguns dos melhores tradutores; o sentido exacto é “qualidade que torna agradável ou aprazível”, ou, como diz simplesmente A. López Eire, “agradável”¹⁶) — termo que remete para o que é talvez o passo mais discutido de toda a obra, a definição de tragédia, em 1449b 24-28, onde, aliás, o participio ἡδυσμένον qualifica o termo genérico λόγος, ao qual é atribuído ritmo, melodia e canto (1449b 28-29). É, pois, a seguir à frase dedicada ao acompanhamento musical (outra das incógnitas da tragédia grega, visto que estamos reduzidos aos tratadistas e a fragmentos de papiros com uma notação cuja transmissão oferece dúvidas¹⁷), vêm as considerações sobre o espectáculo (1450b 16-20):

Ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγωιδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγώνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὀψεων ἢ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν.

O espectáculo, se é certo que atrai os espíritos, é contudo o mais desprovido de arte e o mais alheio à poética. É que o poder da tragédia subsiste mesmo sem os concursos e os actores. E, para a montagem dos espectáculos, vale mais a arte do fabricante dos acessórios do que a dos poetas.

Esta doutrina, que encara o valor da encenação como resultado de uma técnica alheia à grande arte da composição dramática, é corroborada noutros termos, em plena discussão acerca das emoções que esse género dramático deve despertar, ou seja, a compaixão e o temor (1453b 1-8):

Ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερόν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὀψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἔστι πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον. τὸ δὲ διὰ τῆς ὀψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν.

¹⁶ “Aristoteles über die Sprache des Dramas” 75.

¹⁷ Dos grandes trágicos, apenas Eurípides está, até à data, representado em fragmentos de papiros: os versos 338-344 do *Orestes* (Pap. Rainer G 2315, de Viena) e 789-792 de *Ifigénia em Áulide* (Pap. Leyden. Inv. 51). Sobre esta e outras questões relativas à música na tragédia, veja-se Aires Rodeia Pereira, *A Mousiké: das Origens ao Drama de Eurípides* (Lisboa 2001).

Ora é possível que o temor e a comiseração se originem no espectáculo, mas também podem provir do próprio encadear das acções, coisa que certamente é preferível e própria de um poeta superior. Na verdade, é preciso que, mesmo sem a ver, a história seja organizada de tal maneira que quem ouve contar os factos se arrepie e se compadeça com o sucedido (sofrimento esse que experimentaria quem ouvisse a história de Édipo). Ao passo que obter esse efeito através do espectáculo revela menos arte e está dependente da encenação.

Conforme já tem sido notado, se aqui passa a sugestão de que a tragédia pode ser apenas lida, há um trecho do último capítulo do tratado em que, ao comparar este género literário com a epopeia, o autor é ainda mais explícito (1462a 11-13):

"Ἐπὶ ἡ τραγωιδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποιία· διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὅποια τίς ἐστίν.

Além disso, a tragédia, mesmo sem movimentos, produz os efeitos que lhe são próprios, tal como a epopeia, porquanto a sua qualidade se evidencia à simples leitura.

Que os textos dramáticos circulavam já na Atenas do séc. V a. C., é facto que se comprova logo no início de *As Rãs*, quando Aristófanes põe na boca de Diónisos a confissão de que vinha num barco a ler a *Andrómeda*, quando de súbito o invadiu uma terrível saudade de Eurípides (52-67). No entanto, O. Taplin, recordando embora mais passos de Aristófanes relativos à mesma prática, como *Nuvens* 1364 sqq., *As Rãs* 161, e mesmo Platão, *Fedro* 228, afirma não conhecer, anteriormente a Aristóteles, “qualquer sugestão de que a apreciação da tragédia através da leitura pudesse ser mais completa ou mais desenvolvida”¹⁸. Tal opinião parece-nos, todavia, difícil de manter, em face da declaração de Diónisos em *As Rãs*, há pouco citada. Quanto à possibilidade de assistir a representações, sabe-se que, pelo menos desde os finais do séc. V a. C., havia reposições das tragédias de Ésquilo nas Grandes Dionísias, para as quais o arconte epónimo “dava um coro”. O. Taplin julga provável que as peças bem sucedidas de outros autores fossem levadas de novo à cena nas Dionísias Rurais, e refere, a esse propósito, um artigo de Calder

¹⁸ *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy* (Oxford 1977) 16.

expressivamente intitulado “The Single Performance Fallacy”¹⁹, que, como o nome o indica, refuta a opinião tradicional da representação única. Ainda dentro deste contexto, será oportuno recordar que, embora a apresentação de tragédias novas pareça não ter ultrapassado o tempo de Adriano, e os espectáculos de teatro fossem exibidos principalmente em Atenas, até cerca de 300 a. C., a partir dessa época, pelo menos, podiam ser apreciados nos muitos edifícios existentes nas várias cidades gregas, num espaço geográfico que ia desde a Sicília (onde, aliás, Ésquilo levava à cena obras suas²⁰) até às cidades da Ásia Menor (nas quais ainda hoje subsistem espécimes tão notáveis como os teatros de Pérgamo e Éfeso). Tão-pouco deve esquecer-se a repercussão da arte dramática, quer nas pinturas murais, de que há conhecidos exemplos em Pompeia e Herculano, quer na de vasos, sendo esta última um dos principais testemunhos sobre a divulgação das obras, e bem assim sobre pormenores da encenação e trajes, para além de fornecerem dados sobre muitas tragédias perdidas²¹. Não deixa de ser significativo o facto de muitos desses vasos serem da autoria de artistas da Itália do Sul, o que é mais uma prova da divulgação da arte dramática ateniense na Magna Grécia²².

E assim nos aproximamos de novo da questão da ὄψις, que, entre muitas outras dificuldades, encerra a da determinação da amplitude dos aspectos por ela abrangidos.

Vimos já os dois trechos em que é qualificada pelo mesmo adjectivo, ora no superlativo ἀτεχνότατον (1450b 17), ora no comparativo intensivo ἀτεχνότερον (1453b 8) — adjectivo esse que literalmente significa “desprovido de arte” —, e isso não obstante a atracção que exerce sobre o

¹⁹ Publicado no *Educational Theatre Journal* 10 (1958) 237-239, e referido por O. Taplin, op. cit., 17 e nota 2.

²⁰ As provas encontram-se reunidas por C. J. Herington, “Aeschylus in Sicily”, *Journal of Hellenic Studies* 87 (1967) 74-85. O exemplo mais importante é o da reposição de *Os Persas* em Siracusa.

²¹ O. Taplin, “The pictorial record”, in P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (Cambridge 1997) 69-90, observa, contudo, que, de cerca de cem mil vasos áticos pintados no decurso do séc. V a. C. que se conservam em diversos museus, só dois poderão considerar-se ilustrativos da prática das representações. Particularmente elucidativo nesta matéria é o livro de Erike Simon, *Das antike Theater* (Heidelberg 1972).

²² A grande obra de referência a este respeito continua a ser o livro de A. D. Trendall e T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama* (London 1971). Os autores referenciam aí 167 ilustrações de Ésquilo, 93 de Sófocles e 238 de Eurípides (p. 1).

público (1450b 16-17) e a sua capacidade para suscitar o horror (1453b 8-10). Consequentemente, é considerada mais afim do ofício do σκευοποιός (1450b 19-20) ou das atribuições da χορηγία (1453b 8). Quanto à habilidade do primeiro, um escoliasta de Aristófanes, em conjugação com um texto de Pólux, remete-nos para a confecção de máscaras e trajes²³. Quanto à *choregia*, no seu sentido restrito, era a contribuição (não imposta, mas solicitada) dos cidadãos ricos para suportar as despesas com o treino e apresentação de um dos muitos coros que actuavam nas Grandes Dionísias²⁴. Porém, no texto da *Poética* em apreço, fica-se na dúvida quanto à extensão do papel do *choregos*.

Na sua citada obra *The Stagecraft of Aeschylus*, O. Taplin, examinando de novo a terminologia adstrita à encenação, patente sobretudo em Aristófanes, e tendo em conta que primitivamente o poeta era não só o autor da música como o responsável pela montagem do drama, entende que deve abranger-se toda esta actividade com a designação de “visual meaning”²⁵, questão essa que retoma no apêndice F do mesmo livro, onde procura distinguir, com base nos passos relevantes da *Poética*, entre ὄψις no sentido pleno, ou seja, a totalidade do aspecto visual do drama, e no sentido superficial “insinuando — diz ele — que tudo o que é contributo da vista é mero aparato externo”²⁶. Contudo, a intervenção do poeta na encenação é visível através do próprio vocabulário usado por Aristófanes em mais do que uma peça. Assim, em *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* 30 e 88, onde a propósito de Ágaton se empregam os compostos τραγωιδιοποιός e τραγωιδοδιδάσκαλος, em *As Rãs* 1021, onde Ésquilo lembra, em sua defesa, a composição de *Os Sete contra Tebas* — δράμα ποιήσας Ἀρεως μεστόν, e, em 1026 a de *Os Persas* — διδάξας Πέρσας²⁷.

É tempo de recordar que no teatro grego não se encontram, ou quase, rubricas de cena, as chamadas παρεπιγραφαί. Das tragédias conservadas, há

²³ Cf. Lucas, 109, que cita os passos respectivos: *schol.* Aristófanes, *Cavaleiros* 230 e Pólux 4. 115. Apesar de ter sido composto no séc. II, o *Onomasticon* de Pólux é um repositório precioso, por transmitir dados cujas fontes se perderam.

²⁴ No discurso de Antifonte *Sobre o Coreuta*, especialmente nos §§ 11-13, estão consignados os principais deveres atinentes a essa função.

²⁵ Título que abrange uma parte da introdução a *The Stagecraft of Aeschylus*, pp. 12-28.

²⁶ Op. cit., 479.

²⁷ Citado por Taplin, op. laud., 13.

apenas uma nas *Euménides* e, mesmo dessa, especialistas como Taplin têm dúvidas que ascenda ao séc. V a. C.²⁸.

As indicações cénicas seguras são apenas, como é geralmente reconhecido, as que constam do próprio texto. Habitualmente provêm do Coro, quer para anunciar a entrada ou saída de personagens, quer o seu estado de espírito, que a máscara nem sempre podia traduzir. Lembraremos alguns exemplos da *Antígona*:

É o Coro que descreve a saída abrupta e desesperada de Hémon, no final do terceiro episódio, ou o retirar da Rainha, no êxodo, num silêncio assustador (1244-1245).

Mas é Creonte que, ao começar a interrogar Antígona sobre a infracção às suas ordens, de não sepultar Polínicos, descreve a atitude em que se encontra a jovem, em 441-442²⁹:

σὲ δὴ, σὲ τὴν νεύουσάν ἐς πέδον κára,
φήμις, ἢ καταρνήμι μὴ δεδρακέναι τάδε;

*E tu, tu que voltas o rosto para o chão,
Afirmas ou negas o teu acto?*

E é pelos breves anapestos do Coro, neste mesmo segundo episódio, que sabemos como a aflição de Ismena se exterioriza no seu aspecto (526-530):

καὶ μὴν πρὸ πυλῶν ἥδ' Ἰσμήνη,
φιλάδελφα κάτω δάκρυ' εἰβομένη·
νεφέλη δ' ὀφρύων ὕπερ αἵματόεν
ρέθος αἰσχύνει,
τέγγουσ' εὐῶπα παρειάν.

*Eis Ismena diante do palácio,
irmã querida, em lágrimas banhada;
sobre a fronte uma nuvem lhe escurece
o rosto em fogo e molha a linda face.*

Nem sempre, porém, as indicações cénicas são assim claras. Um caso célebre, pertencente a uma das cenas mais espectaculares e mais famosas de todo o teatro grego, é a da chegada de Agamémnon ao seu palácio, na tragédia

²⁸ Op. cit., 15 e nota 1, onde é apontado também o exemplo de *O Cíclope*, v. 487, e de mais dois fragmentos (*Diktyoulokoí*, fr. 474, l. 803, e *Trag. adesp.*, P. Oxy. 2746).

²⁹ Seguimos a edição oxoniense de H. Lloyd-Jones e N. G. Wilson (1990). A tradução é nossa.

homónima. O texto diz que ele vem num carro (906), e o argumento antigo anteposto à peça afirma que a cativa Cassandra vem noutro. No entanto, o texto nunca especifica claramente se é assim ou não (1039, 1054, 1070)³⁰. Digamos que este é um ponto de somenos, apenas relacionado com um aspecto do aparato cénico. Mas há outro mais importante e certamente mais impressionante, que é a duração da presença de Agamémnon e Clitemnestra em palco, e bem assim o estender da tapeçaria de púrpura, com toda a carga visual e simbólica que comporta.

Quanto às entradas em cena que se seguem à chegada do Rei vitorioso a Argos, Fraenkel, seguido por Taplin, assinala a de Clitemnestra em 855 e a sua saída em 974, a seguir à de Agamémnon, em 972. Duas acções são entretanto executadas pelas aias que acompanham a Rainha: a primeira, o estender do tapete de púrpura, é-lhes imperiosamente ordenada por ela em 908-911; a segunda é executada a mando do próprio Rei, para que lhe desatem as sandálias, a fim de não tocar com elas no precioso tecido, pois tal honra só aos deuses competia. Ele mesmo descreve o movimento a que vai dar início (956-957)³¹:

*ἐπεὶ δ' ἀκούειν σοῦ κατέστραμμαί τάδε,
εἴμ' ἐς δόμων μέλαθρα πορφύρας πατῶν.*

*Mas, visto que me comprometi a ceder ao teu desejo,
vou entrar no meu palácio, pisando a púrpura.*

Do simbólico adereço não mais se volta a falar. A sua função principal estava preenchida.

Embora não explicitada no texto, e até negada por alguns, a interpretação habitual é a de que o percurso do Rei até entrar no palácio tem exactamente a duração da *rhesis* de Clitemnestra, ou seja, de 958 a 972. Os dois versos seguintes, em que ela dirige uma prece a Zeus para que se

³⁰ E. Fraenkel, na sua edição comentada desta peça (Oxford 1950), Vol. II, 371, escreve que “nada no texto indica que Agamémnon traga um séquito” e recorda a observação de Wilamowitz de que, se tal sucedesse, “o plano para o seu assassinio ficaria em perigo”.

³¹ Seguimos a edição oxoniense de D. Page (1972). A tradução é de Manuel de Oliveira Pulquério, *Ésquilo. Oresteia* (Lisboa 1991).

consume o seu intento, esses é que já não podiam ser ouvidos pelo senhor da casa³².

Deixamos a não menos célebre cena de Cassandra, que se vai seguir, para passarmos a outro drama em que intervém a profetiza troiana, o qual é precisamente um dos mais aparatosos em movimento cénico. Trata-se de *As Troianas* de Eurípidés.

Tanto uma como outra destas intervenções da filha de Príamo tem sido objecto de análises comparadas por diversos especialistas, comparações essas que não vamos repetir aqui. Tão-pouco discutiremos em que medida loucura e visão profética condicionam o canto da princesa troiana³³. O que pretendemos pôr em relevo é o aparato de que se reveste a entrada em cena de Cassandra. O drama decorrerá até aí num ambiente carregado de temores, bem simbolizados na atitude prostrada de Hécuba, na segunda parte do prólogo, que a custo se levanta enquanto entoa uma série de anapestos, seguida de uma monódia, a que responde, em termos de compaixão e desespero, a entrada das cativas. Esses temores acabavam de ser confirmados pelas notícias funestas trazidas pelo arauto, quando Cassandra entra em cena a dançar, com um archote aceso na mão, numa tresloucada celebração de um canto de himeneu³⁴. Citaremos apenas, como exemplo dessa agitação, um trecho da antístrofe (332-337)³⁵:

χόρευε, μήτηρ, χόρευι' ἄναγε, πόδα σὸν
ἔλισσε τᾷδε ἐκέισε μετ' ἐμέθεν ποδῶν
φέρουσα φιλτάταν βάσιν,
βόασον ὑμέναιον ὦ
μακαρίαις δαιδαῖς
ἰαχαῖς τε νύμφαν.

³² É este o ponto de vista de E. Fraenkel, op. cit., Vol. III, 81, nota 1, retomado por O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, onde discute com grande acuidade a questão das entradas e saídas de cena.

³³ Podem ver-se duas interpretações opostas em K. H. Lee, *Euripides. Troades* (London 1976) 125-127, e Shirley A. Barlow, *Euripides. Trojan Women* (Warminster 1986) 173-174.

³⁴ Manuel de Oliveira Pulquério, *Características Métricas das Monódias de Eurípidés* (Coimbra 1969) 30, faz uma perfeita interpretação do significado das variações rítmicas desta monódia, que, como escreve, criam “um efeito poderoso de perturbação e tensão psíquica excepcionais”.

³⁵ Seguimos o texto oxoniense de J. Diggle, Tomo II (1981). A tradução é nossa.

*Dança, ó mãe, dirige a dança, e faz rodar os teus pés
para um e outro lado, junto comigo,
regulando os teus amados passos.
Faz soar o himeneu
com cantos bem-aventurados
e de alegria, em honra da noiva.*

No seu canto, Cassandra evocara Febo Apolo como destinatário dos rituais em sua honra (329-330). Hécuba transfere para o deus do fogo o simbolismo do momento (343-345)³⁶:

*Ἥφαιστε, δαιδουχεῖς μὲν ἐν γάμοις βροτῶν,
ἀτὰρ λυγρὰν γε τήνδ' ἀναιθύσσεις φλόγα
ἐξ τε μεγάλων ἐλπίδων.....*

*Hefestos, és tu que iluminas os archotes nos desposórios
dos mortais, mas é a chama da desgraça que acendes aqui,
bem longe de minhas altas esperanças.....*

Hécuba arranca das mãos da filha os archotes e manda às cativas troianas que os levem para dentro. É então que Cassandra, regressando ao uso da fala corrente (os trímetros iâmbicos), vai predizer as terríveis desgraças que atingirão os Gregos vitoriosos e a ela também, mas que, apesar disso, não deixam de representar o seu próprio triunfo.

Outro momentos, além dos já mencionados, como a segunda queda de Hécuba (462), a tentativa, frustrada pelos guardas, de se atirar ao braseiro em que arde a sua cidade (1282-1283) e, acima de tudo, o grande κομμός final, batido no solo pela Rainha e pelas aias ajoelhadas em terra, até se ouvir o fragor da queda das últimas ruínas, formariam, sem dúvida, um dos espectáculos mais grandiosos do teatro grego³⁷.

Este é um exemplo de movimento cénico que o texto confirma. Porque, em muitos outros dramas, e não obstante Sófocles ter introduzido os cenários pintados, como afirma a *Poética* 1449a 18-19 (embora Ésquilo já tenha feito uso dessa novidade), uma análise cuidada da expressão verbal demonstra que é

³⁶ A insistência no motivo do fogo (que regressará no abrasamento final de Tróia) tem levado autores como Lee, op. cit., XXX-XXXI e nota 7, e Halleran, *Stagecraft of Euripides* (London 1985) 22, a atribuir às tochas um papel emblemático.

³⁷ Com razão P. E. Easterling, "Form and Performance", incluído na colectânea por ela organizada *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (Cambridge 1997) 151-177, escolheu esta peça para exemplificar a sua análise do drama grego.

o λόγος que, em muitas situações, vem suprir a ausência da ὄψις. Assim, em artigo acabado de publicar³⁸, Egert Pöhlmann, depois de estudar a descrição da paisagem de Micenas e do vale da Argólida, que o pedagogo faz no início do prólogo da *Electra* de Sófocles, chega à conclusão de que os lugares em causa não podem avistar-se simultaneamente, o que significa que estamos perante um discurso do extra-cénico. Nas *Euménides*, mesmo depois da mudança do local de acção de Delfos para Atenas — observa o mesmo helenista, na esteira de A. M. Dale³⁹ —, a cena flutua entre a Acrópole e o Areópago, o que, mesmo para um público ateniense, não seria difícil de aceitar, dadas as repetidas nomeações da estátua da *Polias* e as referências à localização do Tribunal e ao sítio, nas suas proximidades, onde passará a efectuar-se o culto das temíveis deusas.

Mais difícil de explicar é a entrada em cena do escravo frígio no *Orestes* de Eurípides (1369-1374), quando o próprio refere que escapou do palácio pelas traves de cedro e pelos triglifos dórios (o que tem levado a supor que aparecia dando um salto de grande altura), e isso depois de o Coro, nos versos anteriores, ter anunciado o aparecimento dessa figura pela porta do palácio (1366-1368). Perante esta discordância, um escoliasta antigo declarou que estes últimos versos haviam sido interpolados por actores que não queriam arriscar-se a tão perigoso salto. Muitos comentadores procuraram outras explicações menos engenhosas para aplicar a este, pelo menos aparente, pormenor da arquitectura dória. C. W. Willinck, no seu comentário à tragédia, resolve a dificuldade por meios linguísticos, tomando ὑπέρ, não no sentido corrente de “por cima de”, mas num outro, documentado em alguns passos de Eurípides, de “para além dos limites de”, pelo que toda a frase seria apenas uma perífrase, destinada a descrever a fachada do edifício⁴⁰. Note-se porém que Diggle, na sua edição do poeta, atetiza os três versos do Coro e escreve no aparato que tem por verosímil que eles estivessem em substituição de um outro texto genuíno. A questão permanece, a nosso ver, em aberto.

Mais simples do que esta é a do chamado “milagre do palácio”, nas *Bacantes* 591-593, quando o Coro descreve os efeitos de um tremor de terra

³⁸ “Realität und Fiktion auf der attischen Bühne des 5. und 4. Jh.”, *Wiener Studien* 114 (2001) 31-46.

³⁹ A. M. Dale, “Seen and Unseen on the Greek Stage”, nos seus *Collected Papers* (Cambridge 1969) 119-129; O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, 390-392.

⁴⁰ *Euripides. Orestes* (Oxford 1986) 306-307.

que abalara as estruturas do edifício, facto que depois é ignorado. É que nesse passo, conforme comenta E. R. Dodds, “não precisamos de supor que as fendas são visíveis ao auditório, e menos ainda que alguma parte do fundo da cena caísse nesta ocasião”⁴¹.

Estes são apenas alguns exemplos, nem todos fáceis de resolver, mesmo que não tenhamos incluído a controversa questão do uso de maquinismos, das máscaras e trajes. Pelo que toca aos textos chegados até nós, devemos ter sempre presente que nos baseamos somente no conhecimento de trinta e duas tragédias e numerosos fragmentos (alguns extensos), sobre um total de muitas centenas. O acompanhamento musical, pelo seu lado, falta na sua quase totalidade, como já dissemos. É, portanto, na superioridade da palavra que nos apoiamos. E essa, felizmente, é bastante para poder equacionar, não só em tempos passados, perante os espectadores das Grandes Dionísias, como perante os leitores de todos os tempos, a problemática que impende sobre a fragilidade do ser humano.

⁴¹ *Euripides. Bacchae* (Oxford ²1960, reimpr. 1989) 150-151.

* * * * *

Resumo: Das seis partes constitutivas da tragédia que a *Poética* de Aristóteles distingue, são aqui analisadas duas em especial, *lexis* e *opsis*. Quanto a *lexis*, o próprio filósofo a define como “a comunicação por meio de palavras” e considera a clareza e elevação do estilo como sua virtude maior; no entanto, os três capítulos que se ocupam desta parte tratam sobretudo de questões filológicas, no meio das quais se distingue, pela novidade, a definição e exemplificação do uso da metáfora. Por sua vez, o espectáculo (*opsis*) é por ele considerado como “desprovido de arte e o mais alheio à poética”; embora capaz de despertar o temor e a comisseração, é pela simples leitura que deve revelar-se a qualidade da tragédia. Em relação com estas afirmações, discute-se a amplitude da difusão dos textos escritos e a frequência das representações no espaço helénico, bem como os limites da actuação do *skenopoios* e do *choregos* e da intervenção do poeta na encenação. São ainda analisados alguns dos passos mais famosos e mais espectaculares de cada um dos três grandes trágicos.

Palavras-chave: Teoria literária. Poética. Aristóteles. Partes da tragédia. *Lexis*. *Opsis*. Representações dramáticas. *Choregia*. *Choregos*. *Skenopoios*. Rubricas de cena. Música.

Abstract: Among the six parts distinguished in Aristotle's *Poetics* as constituting tragedy two will be closely examined in this article, *lexis* and *opsis*. As far as *lexis* is concerned, the philosopher himself defines it as 'communication through words' and considers the clarity and elevation of style as its major virtue; however, the three chapters included in this part deal mainly with philological questions, among which one should note, due to its novelty, the definition and usage of metaphor. On the other hand, the performance (*opsis*) is considered by him to be 'devoid of art and the most alien to poetics', though able to arouse fear and piety, it's through reading alone that the quality of tragedy should be revealed. Bearing these statements in mind, the extent of the diffusion of written texts and the frequency of performance within the Hellenic space will be discussed, as well as the limits of the performance of the *skenopoios* and the *choregos* and the poet's intervention in stage direction. Some of the most famous and spectacular passages from each one of the three great tragicians will be analysed.

Keywords: Literary theory, Poetics. Aristotle. Parts of tragedy. *Lexis*. *Opsis*. Dramatic Performance. *Choregia*. *Choregos*. *Skenopoios*. Stage directions. Music.

Resumen: De las seis partes constitutivas de la tragedia que la *Poética* de Aristóteles distingue, se analizan aquí dos en particular, *lexis* y *opsis*. En cuanto a *lexis*, el propio filósofo la define como “la comunicación por medio de palabras” y considera la claridad y elevación del estilo como su mayor virtud; sin embargo, los tres capítulos que se ocupan de esta parte tratan sobre todo cuestiones filológicas, en medio de las que se distingue, por la novedad, la definición y ejemplificación del uso de la metáfora. A su vez, el espectáculo (*opsis*) es considerado por él como “desprovisto de arte y lo más ajeno a la poética”; aunque

capaz de despertar el temor y la compasión, la cualidad de la tragedia debe revelarse por la mera lectura. Relacionado con estas afirmaciones, se discute la amplitud de la difusión de los textos escritos y la frecuencia de las representaciones en el espacio helénico, así como los límites de la actuación del *skēnopoios* y del *choregos* y de la intervención del poeta en la escenificación. Se analizan también algunos de los fragmentos más famosos y más espectaculares de cada uno de los tres grandes trágicos.

Palabras clave: Teoría literaria; *Poética*; Aristóteles; partes de la tragedia; *lexis*; *opsis*; representaciones dramáticas; *choregia*; *choregos*; *skēnopoios*; rúbricas de escena; música.

Résumé: Des six parties constitutives de la tragédie distinguées par la *Poétique* d'Aristote, deux d'entre elles sont, ici, analysées, *lexis* et *opsis*. En ce qui concerne la *lexis*, le philosophe lui-même la définit comme «la communication par les mots» et considère que la clarté et la primauté du style en sont la plus grande vertu ; toutefois, les trois chapitres qui traitent de cette partie s'occupent surtout de questions philologiques, parmi lesquelles on distingue, par la nouveauté, la définition et l'exemple de l'usage de la métaphore. Le spectacle (*opsis*), quant à lui, est considéré par l'auteur comme «démuni d'art et le plus étranger à la poétique» ; bien que capable d'éveiller la crainte et la commisération, c'est par la lecture que doit se révéler la qualité de la tragédie. En rapport avec ces affirmations, l'amplitude de la diffusion des textes écrits ainsi que la fréquence des représentations dans l'espace hellénique sont objet de discussion, de même que les limites du rôle joué par le *skēnopoios* et le *choregos* et l'intervention du poète dans la mise en scène. L'analyse porte également sur certaines étapes les plus fameuses et les plus spectaculaires de chacun de ces trois grands tragiques.

Mots-clé: Théorie littéraire. Poétique. Aristote. Parties de la tragédie. *Lexis*. *Opsis*. Représentations dramatiques. *Choregia*. *Choregos*. *Skēnopoios*. Rubriques de scène. Musique.



Mito e dialética na tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo

JAA TORRANO

Universidade de São Paulo, Brasil

O enunciado mesmo deste título “Mito e Dialética na Tragédia” parece-nos já implicar a questão: por que associar mito e dialética ao estudo da tragédia, se “dialética” é um nome e uma noção que pertencem à epistemologia elaborada e apresentada nos *Diálogos* de Platão?

Entendendo-se por mito e pensamento mítico a concepção grega arcaica de linguagem comum a Homero e Hesíodo, e entendendo-se por dialética a noção filosófica descrita nos *Diálogos* de Platão, especialmente em *República* VI, 511b-e, VII, 520c-d, 531d-537d, *Fedro* 265c-274 e *Sofista* 253b-254b, poderíamos observar os seguintes traços comuns ao pensamento mítico homérico e hesiódico e à noção filosófica de dialética, a saber:

1. uma mesma noção de linguagem, concebida como um dos aspectos fundamentais do mundo,
2. uma mesma noção de verdade, concebida também como um dos aspectos fundamentais do mundo,
3. um mesmo nexos necessário entre as noções de verdade, de ser e de conhecimento, pelo qual nexos essas noções têm uma estrutura comum, e
4. essa mesma estrutura comum, determinada pela distinção entre diversos graus de participação tanto na verdade quanto no ser e, por conseguinte, entre diversas modalidades de objetos do conhecimento e de correlatos estados da mente.

Esses traços comuns, reveladores de unidade e identidade, são tanto mais notáveis porquanto ressaltados por diversos traços distintivos e contrastivos entre o discurso próprio do pensamento mítico e o discurso filosófico. A filosofia surge com e pela elaboração da linguagem teórica e conceitual, com a criação de novas palavras e a exploração de novos recursos

morfo-sintáticos, notadamente a sintaxe hipotática, enquanto o pensamento mítico, legado da tradição épica, marcado por uma sintaxe predominantemente paratática, pensa e diz o ser e o mundo, servindo-se exclusivamente de imagens sensoriais. No entanto, essas imagens sensoriais próprias ao pensamento mítico não o confinam aos horizontes mentais da *eikasía* (cf. *Rep.* VI, 511e), porque essas imagens não estão todas no mesmo plano, mas distinguem-se segundo estão ou não associadas à noção mítica de Deuses. Essa associação das imagens à noção mítica de Deuses é que confere às imagens sacralidade, porquanto as distingue como imagens que não remetem a si mesmas, mas a uma totalidade que as ultrapassa. . A distinção entre inteligível e sensível, própria à filosofia de Platão, corresponde à que no pensamento mítico se dá entre imagens que se associam à noção mítica de Deuses e imagens não associadas a essa noção.

Justificados por essa interface entre mito e dialética, que lhes confere unidade e identidade sob muitos aspectos, poderíamos falar de uma dialética trágica, por duas ordens de razões:

1. seja porque no drama trágico entrelaçam-se, confundem-se e distinguem-se quatro pontos de vista, correspondentes à hierarquia do divino tradicional entre os gregos (*Theoi/Daímones/Héroes*), aos quais se acrescenta o dos horizontes políticos da democracia ateniense no século V a. C.,

2. seja porque no drama trágico esses horizontes políticos se explicam pela natureza das relações que no decorrer do drama se estabelecem tanto entre os Deuses imortais quanto entre mortais e imortais.

Na *Orestéia* de Ésquilo, o que se entende por dialética trágica exemplifica a permanência e transformação do pensamento mítico arcaico dentro do horizonte político e do contexto cultural de Atenas no século V a. C. Nesses versos elabora-se o pensamento político relativo às relações de poder e à questão da Justiça na *pólis*, mediante o uso sistemático de imagens e noções míticas legadas pela tradição. Instaura-se uma dialética trágica, pré-filosófica e inerente ao pensamento mítico grego arcaico, mas reconfigurada pela estrutura mesma do drama trágico, a dialética que investiga o sentido humano, o sentido heróico e o sentido numinoso (pertinente ao *Daímon*, “Nume”) da justiça divina dispensada por Zeus e partilhada pelos homens na *pólis*. Pelas múltiplas vias e ante os múltiplos impasses dessa dialética, entrelaçam-se, confundem-se e distinguem-se quatro pontos de vista e quatro graus de verdade, os pontos de

vista e os graus de verdade próprios dos Deuses, o dos Numes, o dos Heróis e o dos cidadãos representados pelo coro. A unidade suprema e fundamento transcendente dessa diversa multiplicidade reside em Zeus Olímpio, cujo reverso em sua unidade enantiológica no entanto se mostra nas faces sombrias das filhas da Noite imortal.

Em *Agamêmnon*, no prólogo (1-39), distinguem-se o momento da súplica aos Deuses (1-21) e o da epifania do sinal, com o que a súplica é atendida (22-39). Esse sinal traz a libertação das fadigas caninas da vigília noturna, para o vigia, e para a rainha e o país, coros a celebrarem a vitória dos argivos sobre troianos. O sentido desse sinal ultrapassa a vida anônima desse vigia a quem dá nome a sua função, e ao vigia lhe dá o que pedira aos Deuses: libertação das fadigas já longas de um ano. No párodo anapéstico (40-103), o coro se situa num ponto de vista ainda íncio da revelação do sinal nuncio da queda de Tróia: os anciãos argivos, perplexos e angustiados ante as contradições do presente, rememoram a partida do grande exército coligado contra Tróia e descrevem o auspício que acompanhou a partida. As contradições do presente: quando é inexorável o combate igualmente mortífero para argivos e troianos, todos os altares estão repletos de oferendas: de que graça se trata? Ignaros de que graça se trata, os anciãos se comparam a um “sonho à luz do dia”(82). Admitimos que a imagem de “sonho à luz do dia” supõe um grau de ser, de conhecimento e de verdade inferior ao da vigília. Ao da vigília do vigia, por exemplo, nos versos 22-39. Para escapar às contradições do presente, oscilante entre a esperança e aflição (102), o coro busca saber o ainda não sabido, pela rememoração do auspício e da hermenêutica do auspício feita pelo adivinho militar. No párodo lírico (104-257), descreve-se o auspício e reproduzem-se as palavras hermenêuticas do adivinho militar, tão ambíguas quanto o auspício: em ambos os casos trata-se afinal do ponto de vista do Nume. As águias leporívoras, o adivinho as vê pelo lado direito como os dois reis argivos e como anúncio da vitória da expedição argiva, mas, por outro lado, de modo repreensível, pressente a cólera divina. Essa cólera tem duas figurações: a cólera de Ártemis, antes da navegação, a impedi-la, e a Cólera que aguarda em casa, “Caseira astuta: mémore Cólera filivíndice” (155).

No hino a Zeus (160-183), o coro busca um ponto de vista que ultrapasse as contradições do presente, de modo a dar-lhe condições de pensar o que parece apontarem as palavras hermenêuticas e o que parecer advir das

atitudes assumidas a respeito do auspício. Assim se invoca Zeus como fundamento da serenidade de ânimo (164-6), do exercício de poder (mediante imagens teogônicas, 166-73), da prudência universal (174-5), e das condições que definem o saber humano pela verdade que se impõe malgrado os que resistem a aceitá-la. E na violência dessa verdade, a graça violenta dos Numes, que desvelam sua verdade como o destino de mortais (*kháris bíaios*, 182-3).

Fortalecido pela invocação e hino a Zeus, em que se busca contemplar a verdade do ponto de vista divino, o coro relata os acontecimentos que se seguiram à manifestação do auspício, fazendo restrição à atitude de Agamêmnon (186-7); desde aqui se distinguem e contrapõem o ponto de vista democrático e cidadão do coro e o ponto de vista aristocrático, régio e heróico de Agamêmnon. Interpelado pela voz numinosa das circunstâncias em Áulida (188-204), que confirmam e validam as amargas palavras do adivinho militar ao interpretar o auspício, Agamêmnon conclui pela liceidade e o bem do sacrifício de sua filha Ifigênia (205-247). Do ponto de vista cidadão do coro, essa liceidade e bem configuram a negação de três modalidades do sagrado (*dyssebê... ánagnon, aníeron*), e assim sendo, somente por coerção, demência e audácia se explica o sacrifício da própria filha.

Retido na contradição entre o ponto de vista por ele reproduzido do rei e o ponto de vista por ele assumido, o coro resume as suas certezas na eficácia da arte hermenêutica de Calcas, o adivinho militar, e no conhecimento que a Justiça traz aos que a padecem; quanto a mais, há de esperar pelo que um dia se revele (248-55).

No primeiro episódio (258-354), o coro a custo persuadido dá o seu assentimento às palavras da rainha Clitemnestra, que anunciavam a captura de Tróia pelos argivos. Respalhada pelo sinal de Hefesto (281), a rainha logra persuadi-lo de que “argivos capturaram o país de Príamo” (267), e prevalecendo desse logro e já sem o respaldo de nenhum sinal senão os de sua própria arte de falar, logra persuadi-lo também tanto de sua descrição da primeira noite na cidade recém-capturada, quanto de suas previsões do futuro próximo. Ela prevê a possibilidade de o exército vencedor ser derrotado pela ganância manifesta no destemor dos Deuses tutelares da terra vencida e no desrespeito aos templos desses Deuses; prevê ainda uma obscura possibilidade de ser desperto o suplício dos mortos, ainda que não haja ofensa aos Deuses (337-47). O coro dá pleno assentimento às palavras que ouve da rainha e

dispõe-se a orar piamente aos Deuses em reconhecimento de que “graça não sem valor se cumpriu por fadigas” (354).

No primeiro estásimo (355-487), analisam-se a causa da guerra (a saber, o crime de Páris) como expressão da opulência de sua pátria, e a consequência da guerra (a saber, a destruição de Tróia) como manifestação da Justiça de Zeus; comparam-se o alcance e as consequências devastadoras tanto do crime punido quanto dos atos de quem o puniu; e assim se percebem a similaridade e equivalência entre o crime punido e os atos de quem o pune, subentendido não dito que é de esperar para quem puniu a mesma punição imposta a quem perpetrou o crime. No epodo, a lealdade do coro ao rei e sua solidariedade com o destino do rei obrigam-no a recuar do assentimento dado à notícia trazida pelo fogo e assim a recuar também do assentimento dado às palavras da rainha (475-87).

Esse recuo do coro se torna para esses anciãos doravante uma resoluta obstinação em não ver ou não entender o curso dos acontecimentos que envolvem o retorno do rei a Argos. A palavra insuspeita, com que o arauto do rei confirma a vitória sobre os troianos, reitera o assentimento dado à notícia trazida pelo sinal de fogo, e assim reitera também o assentimento dado às palavras da rainha ao dar essa notícia, mas nesse caso os acontecimentos claramente caminham numa direção muito sombria, claramente apontada pelas reflexões feitas pelo coro no primeiro estásimo sobre a guerra e a causa e as consequências da guerra.

O júbilo pelo inesperado regresso à pátria após dez anos dá ao arauto ao que ele diz a serena disposição de não contrariar os Deuses quanto à morte (539). A plenitude da graça recebida com o inesperado regresso à pátria dá à vida do arauto, ao que ele diz, uma tal plenitude de sentido que ele não mais se opõe a morrer. A confirmação pelo arauto da notícia trazida pelo fogo retira do coro toda esperança de escapar às consequências apontadas por suas reflexões sobre a guerra, de modo que para o coro e para o arauto, mas por motivos diversos e até mesmo opostos, seria “grande graça a morte agora”(550).

O discurso de Clitemnestra na cena do arauto (587-614) é irônico pela ambivalência com que se deixa compreender segundo dois pontos de vistas diversos: o de quem conhece também o inaparente e assim pode prever o porvir, e o de quem conhece somente o aparente e assim desconhece o porvir. Ao que parece, nesta cena, o primeiro ponto de vista é compartilhado pela

rainha e o pelo coro, e o segundo é compartilhado pelo arauto (e mais tarde pelo rei). As perguntas feitas pelo corifeu obrigam o arauto a dar informações irrecusáveis sobre o inocultável lado sombrio da vitória dos argivos sobre os troianos (620-80).

O segundo estásimo reitera e aprofunda a análise da guerra vista como o crime de Páris punido pela Justiça de Zeus. Aprofundada e ampliada, essa análise traz consigo a doutrina da *hýbris* que gera *hýbris*, como manifestação do “Nume indômito invicto”: “a negra Fúria” (*Atas*). Reverso da *hýbris* e da *Áte* assim descritas, e contraposta a *hýbris* e a *Áte*, a Justiça é identificada com Zeus (750-762 : 763-771). Nessa contraposição e reversão entre *hýbris-Áte-Nýx* (soberbia-Erronia-Noite), por um lado e por outro, Justiça-Zeus, reitera-se a figura da unidade enantiológica entre Zeus e Noite, já manifesta no párodo, onde se diz que “Zeus envia aos transgressores depois punitiva Erínis” (56-59), e no primeiro estásimo, onde se invocam “Zeus rei e Noite amiga” (355).

No terceiro episódio (782-974), na recepção do corifeu ao rei observa-se dupla conversão: a da atitude do corifeu que perante a empresa do rei passa da condenação ao louvor, e a dessa empresa do rei, a qual de ousadia, demência e coerção se converte em “oportunidade da graça”, o que também quer dizer “medida do benefício” (*kairòn kháritos*, 789), a suscitar gratidão a quem bem cumpriu a fadiga (806). A distinção feita pelo corifeu entre os cidadãos “com justiça” (*tòn te dikaíos*) e “sem medida” (*tòn akairos*, 808) permite ao corifeu incluir-se a si mesmo entre os primeiros, como se por força dessa dupla reconhecida e confessa conversão.

No discurso do rei recém-chegado à pátria e ao lar, a magnificência da vitória, a magnanimidade do vencedor e a ingenuidade ou candura de quem não percebe as implicações sombrias dessa vitória nem intui o que se oculta na aparente tranquilidade do palácio (810-854).

No discurso de recepção da rainha ao rei (855-913), parece haver dupla inversão de perspectiva: do espaço público do combate em Tróia (descrito na fala do rei ao coro) para a intimidade doméstica em Argos, e do ponto de vista do herói em sua relação individual com o seu próprio Nume, para o ponto de vista da mulher sentada em casa. A ironia desse discurso reside em que essa inversão é apenas aparente e tão aparente quanto a veracidade das alegadas aflições da esposa e dos alegados motivos da ausência do filho. A ironia desse discurso da rainha na recepção ao rei faz parte do jogo de *mêtis*, em que se joga

com as aparências pela conquista do poder, manipulando a reconhecida diversidade dos pontos de vista envolvidos nessas circunstâncias da recepção ao rei. As razões do rei para recusar a acolhida proposta pela rainha ressaltam a inadequação da homenagem e o risco do *phthónos* divino (914-930); no entanto, no final do *stikhomythía* entre o rei e a rainha (931-943), a fala mesma do rei o mostra arrebatado pela *Áte*, ao aceitar essa mesma homenagem há pouco recusada (944-957). A cena do tapete púrpura, vista da perspectiva de quem dispõe das mesmas informações que o coro, já basta para constituir um irrecusável indício de que e como *hýbris* gera *hýbris*, pela manifestação numinosa de *Áte* (cf. 763-771).

Tendo observado a cena do tapete púrpura como indício irrecusável de como Erínis, essa face sombria e meôntica da Justiça de Zeus, caminha para a sua consumação no que diz respeito ao rei Agamêmnon, o coro descreve o temor que perpetuamente esvoaça diante de seu coração pressago e vaticinante, a ouvir e a testemunhar a nênia sem lira de Erínis (990). Visto esse irrecusável indício, e feitas as reflexões sobre o que o indício dá a entender, o pressentimento faz o coração fremir de dor em silêncio sem nenhuma esperança, no incêndio do espírito (1017-1033).

No quarto episódio (1035-1330), a figura de Cassandra contrasta sob diversos aspectos com as do rei, da rainha, do corifeu, e depois com a de Egisto, e por si mesma torna manifesta a presença invisível do Nume no palácio real de Argos. Na primeira cena desse episódio (1035-101), as ironias aparente e inaparente da rainha colidem com o silêncio de Cassandra, que aparentemente ignora a rainha. Na segunda cena, no *amoiboíon* (1072-1177), após anunciada saída da rainha, o coro tem um só interlocutor: Cassandra; mas Cassandra tem pelo menos três interlocutores: Apolo, o Nume presente no palácio real de Argos, e o coro. Nesse diálogo múltiplo, entrelaçam-se, confundem-se e distinguem-se quatro pontos de vista, configurados em Apolo, no Nume do palácio real de Argos, em Cassandra e no coro e corifeu. A presciência, dada a Cassandra por sua participação em Apolo, permite-lhe prever o que a espera no interior do palácio, porque já o vê, quando ainda está diante do palácio; ela desde já percebe que antigo áspero Nume sem oblívio habita esse palácio. Cassandra, ao perceber de que Nume se trata e qual a sua participação nesse Nume, destrói as insígnias do culto de Apolo, como se por imitação cultural de Apolo mesmo, segundo a figura etimológica *ôpollon / apóllon emós*

/ apólesas (“ó Apolo” / “abolitivo meu” / “aboliste”, cf. 11080-3). Antevendo a sua própria morte, Cassandra rememora as núpcias de Páris, funesta aos seus, e rememora sua pátria, às margens do Escamandro. Essa rememoração a associa e assim de algum modo a identifica com o crime de Páris, o que por si só explica a (justiça de) sua morte. Do ponto de vista das reflexões do coro, a punição do crime de Páris pede por sua vez a punição dos crimes engendrados pelo propósito e execução mesma dessa punição do crime de Paris. A associação de Cassandra à morte do rei Agamêmnon reitera o tema da equivalência entre a justiça inerente ao crime de Páris, o qual crime traz consigo a sua punição, e a justiça inerente aos crimes gerados por essa mesma punição executada por Agamêmnon.

Rememorada a destruição de sua pátria, e prevista a sua própria morte em companhia de seu rei, Cassandra pede à última luz do sol que os seus inimigos paguem aos vingadores desse seu rei a sua morte por massacre, e lamenta muito mais que ao mais a precariedade e finitude própria dos mortais (1323-30).

O reconhecimento da veracidade das profecias de Cassandra implica, para o coro e o corifeu, o reconhecimento do sentido perigoso e periclitante das circunstâncias presentes no palácio real de Argos (1331-42). No diálogo dos coreutas (1343-71), ante os sinais denunciadores de insurgente tirania no país, entre o debate democrático e a urgência da ação, impõe-se a distinção entre conjectura e claro saber como meio de postergar a ação para a qual o coro de anciãos já se declarara previamente inepto (1343-71, cf. 72-82).

Atendendo a demanda do coro por claro saber, a rainha se apresenta como regicida e como suporte da cratofania das Erínies e do Nume presente no palácio real de Argos. O paralelismo entre as interlocuções de Cassandra e as da rainha, já regicida confessa, com o Nume presente no palácio real, redesenha a equivalência entre os dois homicídios, descritos em termos de sacrifício: o oferecido pelo rei a Ártemis em Áulida, e o oferecida pela rainha a Zeus subterrâneo em Argos (1372-576).

Nem o sentido tribal de justiça, presente no discurso de Egisto, nem o paralelismo temático, que se descobre entre os discursos de Cassandra e de Egisto, no que diz respeito às disputas dos irmãos Atreu e Tiestes pelo poder real em Argos, resgatam a figura de Egisto do aviltamento quando ele toma por adversários contra quem se bater os anciãos reconhecida e confessadamente

ineptos para os feitos de Ares. Esse aviltamento da figura de Egisto prenuncia a caracterização de seu governo como tirania na tragédia *Coéforas*. Contraposta à covardia, palermice e pusilanimidade de Egisto, cresce a figura de Clitemnestra, numinosa como suporte da cratofania do Nume presente no palácio, heróica pela conquista do poder mediante astúcia, e tirânica pela contestação de legitimidade ao seu governo, contestação à qual, na tragédia *Coéforas*, não poderá responder, apesar de exímia na arte de falar, que lhe valera a conquista do poder.

Nessa sinopse da tragédia *Agamêmnon*, observa-se que o rei Agamêmnon e a rainha Clitemnestra têm ambos uma correlata e equivalente participação tanto em Zeus quanto em Erínis. Essa observação obriga-nos a admitir que, no desenvolvimento da trama dessa tragédia, entrelaçam-se, confundem-se e distinguem-se as diversas formas de *participação* no ser e na presença, e as enantiologicamente correlatas formas de *privação* de ser e de presença. Os nomes e as noções de Zeus, de Deuses Olímpios, e de cada qual dos Deuses Olímpios, abrangem as diversas formas de *participação* no ser e na presença. Os nomes e as noções de *Nýx*, “Noite”, *Erínis*, “Fúria”, e de *Áte*, “Erronia”, abrangem as diversas formas de *privação* de ser e de presença. Não somente na descrição de imagem cuja definição o policéfalo sofista cobra aos que o perseguem (Platão – *Sofista*, 240 a-c), mas também na *Orestéia* de Ésquilo, somos obrigados a reconhecer a contragosto ou de bom grado que de alguma forma o não-ser é, com as implicações aí incluídas e com as explicações que daí decorrem.

A ontologia mítica, que a dialética trágica nos permite entrever, parece trazer consigo correlatas e equivalentes dificuldades e contradições, aporias e enantiologias, correlatas e equivalentes às dificuldades e contradições apresentadas pela ontologia dialética, somente acessível à competência dialética, privilégio exclusivo do verdadeiro filósofo, seja ele o que e quem for, já que é pela competência dialética que se define o que e quem é o filósofo.

* * * * *

Resumo: Justificados pela interface entre mito (entendendo-se por mito e por pensamento mítico a concepção grega arcaica de linguagem) e dialética (entendendo-se por dialética a noção filosófica elaborada e apresentada nos Diálogos de Platão), que lhes confere — ao mito e à dialética assim entendidos - unidade e identidade sob muitos aspectos, poderíamos falar de uma dialética trágica, por duas ordens de razões: 1) seja porque no drama trágico se confundem e se distinguem quatro pontos de vista, correspondentes à hierarquia do divino tradicional entre os gregos (scilicet: Theoi/Daímones/Héroes), aos quais se acrescenta o dos horizontes políticos da democracia ateniense no século V a. C., representado o mais das vezes pelo coro ou pelo corifeu; 2) seja porque no drama trágico esses horizontes políticos se explicam pela natureza das relações que no decorrer do drama se estabelecem tanto entre os Deuses imortais quanto entre mortais e imortais.

Na Orestéia de Ésquilo, o que se entende por dialética trágica exemplifica a permanência e transformação do pensamento mítico arcaico dentro do horizonte político e do contexto cultural de Atenas no século V a. C.

Palavras-chave: Mito; tragédia; Ésquilo; *Orestéia*; Agamêmnon; dialética trágica; deuses, numes, heróis e homens; Zeus; Erínis; Clitemnestra

Keywords: Authorised by the interface between myth (taking myth and mythical thought as the archaic Greek conception of language) and dialectics (understanding dialectics as the philosophical notion developed and put forward in Plato's Dialogues) which provides them – myth and dialectics thus defined – unity and identity in several aspects, we could speak of a tragic dialectics, for two reasons: 1) be it because in tragic drama four points of view, corresponding to the hierarchy of the traditional divine among the Greeks (scilicet: Theoi/Daímones/Héroes), are mixed up and distinguished. To these one should add up that of the political horizons of Athenian democracy in the 5th century b. C., most frequently represented by the choir or the chorister; 2) be it because in tragic drama these political horizons are explained through the nature of the relationships that, in the course of the drama, are established both among immortal Gods and between mortals and immortals.

In Aeschylus' Oresteia what is understood by tragic dialectics exemplifies the permanence and transformation of the archaic mythic thought within the political horizon and the cultural context of Athens during the 5th century b. C.

Keywords: Myth, tragedy, Aeschylus, *Oresteia*, Agamemnon, tragic dialectics, Gods, numen, heroes and men, Zeus, Erinis, Clytemnestra.

Resumen: Justificados por la interrelación entre mito (entendiéndose por mito y por pensamiento mítico la concepción griega arcaica del lenguaje) y dialéctica (entendiéndose por dialéctica la noción filosófica elaborada y presentada en los Diálogos de Platón), que les confiere – al mito y a la dialéctica así entendidos –unidad e identidad bajo muchos aspectos, podríamos hablar de una dialéctica trágica, por dos tipos de razones: 1) sea porque en el

Mito e dialética na tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo

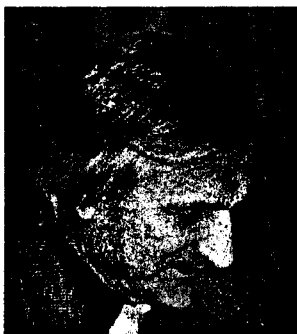
drama trágico se confunden y se distinguen cuatro puntos de vista, correspondientes a la jerarquía de lo divino tradicional entre los griegos (scilicet: Theoi/Daímones/Héroes), a los que se añade el de los horizontes políticos de la democracia ateniense del siglo V a. C., representado mayormente por el coro o por el corifeo,;2) sea porque en el drama trágico esos horizontes políticos se explican por la naturaleza de las relaciones que en el transcurso del drama se establecen tanto entre los Dioses inmortales como entre mortales e inmortales. En la *Orestíada* de Esquilo, lo que se entiende por dialéctica trágica ejemplifica la permanencia y transformación del pensamiento mítico arcaico dentro del horizonte político y del contexto cultural de la Atenas del siglo V a. C.

Palabras clave: Mito; tragedia; Esquilo; *Orestíada*; Agamenón; dialéctica trágica; dioses; *numina*; héroes y hombres; Zeus; Erinis; Clitemestra.

Résumé: Justifiés par l'interface entre mythe (le mythe et la pensée mythique conçus selon la conception grecque archaïque du langage) et dialectique (la dialectique conçue comme la notion philosophique élaborée et présentée dans les *Dialogues* de Platon), qui leur donne – au mythe et à la dialectique ainsi conçus – unité et identité sur bien des points, nous pourrions parler d'une dialectique tragique, pour deux types de raisons: 1) soit parce que, dans le drame tragique, et selon la hiérarchie du divin traditionnel entre les grecs (scilicet: Theoi/Daímones/Héroes), quatre points de vue se confondent et se distinguent, auxquels peut être ajouté celui des horizons politiques de la démocratie athénienne du V^e siècle a. J.C., représenté le plus souvent par le chœur et le choryphée; 2) Soit parce que, dans le drame tragique, ces horizons politiques s'expliquent par la nature des relations qui, au long du drame, s'établissent tout aussi bien entre les Dieux immortels qu'entre mortels et immortels.

Dans l'*Orestie* d'Eschyle, cette dialectique tragique exemplifie la permanence et la transformation de la pensée mythique archaïque dans l'horizon poétique et le contexte culturel de l'Athènes du V^e siècle a. J. C..

Mots-clé: Mythe; tragédie; Eschyle; L'*Orestie*; *Agamemnon*; dialectique tragique; dieux; divinités; héros et hommes; Zeus; Erinyes; Clytemnestre.



Do gesto ao silêncio: Ésquilo e a herança trágica

JOSÉ PEDRO SERRA
Universidade de Lisboa

Palavras há que têm um destino imperial. Forjadas na visão de grandes enigmas, acompanhando o pensamento no rasgar de novos caminhos e possibilidades, tais palavras alimentam-se das vicissitudes semânticas e renovam-se, esbatendo antigos contornos e reerguendo-se com novos perfis e diferentes intencionalidades. Seguir o seu rasto luminoso é colher os frutos de um tempo maduro e aceitar parte importante da nossa história; é, em sentido próprio, fazer obra de cultura. Tragédia, τραγωδία em grego, pertence sem dúvida a esta categoria de palavras. Remetendo etimologicamente para um sugestivo, mas não menos enigmático, canto do bode, o termo “tragédia” cobre um vasto leque de ressonâncias, intelectuais e afectivas, de acordo com a rica herança que arrasta. Mau grado o seu significado um pouco difuso, consequência da impossibilidade de o dominar e petrificar conceptualmente, o uso deste termo sugere sempre algo de decisivo, algo particularmente vinculado ao mais profundo e ao mais autêntico da nossa fragilidade e vulnerabilidade. Gostaria, na minha intervenção, de reflectir sobre dois momentos deste longo ciclo da tragédia; primeiro, sobre o momento fundante, momento em que se estabelecem os contornos da visão trágica do mundo e da vida; depois, sobre o modo como nos surge hoje o rosto da tragédia. Quando aludo ao momento fundante da tragédia, não me refiro à nebulosa e complexa questão da origem da tragédia; refiro-me, sim, ao modo claro e primeiro como ela se ergue e determina no teatro de Ésquilo. Quando aludo ao rosto contemporâneo da tragédia pretendo designar algum traço marcante do modo como o trágico hoje se nos apresenta e ainda qualquer possível metamorfose imposta à herança do passado. Vejamos então como se arquitecta a cosmovisão trágica no teatro de Ésquilo.

Independentemente da maneira como os efeitos patéticos vão sendo preparados pelo desenvolvimento da acção, esta baseia-se em algumas noções ou questões centrais a partir das quais o trágico, isto é, a visão trágica do homem, do mundo e da vida se vai estruturando. Em outro lugar designei esses núcleos por *categorias trágicas*. Entendo por categorias trágicas as diversas noções mediante as quais o trágico se expressa, ou, por outras palavras, os modos mais genéricos de dizer o trágico.¹ As categorias trágicas, apesar de se poderem relacionar entre si, são autónomas porque apresentam diferentes pontos de vista do *trágico*, e são primeiras porque são as formulações mais genéricas desses pontos de vista. No teatro de Ésquilo, o conflito, a culpa, a relação destino/liberdade constituem a abertura, os pontos de vista mediante os quais o trágico se diz, se revela e se molda, e por isso podemos considerá-los *categorias trágicas*. Para ilustrar as minhas afirmações, evoquemos alguns dos episódios dramatizados na obra de Ésquilo. Trágicos são o conflito de Pelasgo ou o dilema de Agamémnon. Apanhado de surpresa por uma situação que lhe chega do exterior e contra a qual nada pode - a prudência ou o mérito de uma sábia conduta não permitem evitá-la - o rei dos Argivos não pode escapar ao conflito que sobre ele se abate: ou protege as Danaides, dando seguimento aos preceitos de Zeus protector dos suplicantes, e arrasta a cidade para uma terrível luta com os Egípcios, ou poupa a cidade a uma luta sangrenta - a última coisa de que ela precisa - e entrega as filhas de Dánao à violência que os filhos de Egipto lhe querem impor, falhando assim aos deveres para com Zeus ἀφίκτωρ. Pelasgo encontra-se dividido entre duas possibilidades opostas que lhe exigem determinações contrárias. Embora não inteiramente coincidente, mas em todo o caso análoga é a situação em que Agamémnon, na tragédia com o mesmo nome, se encontra. A fórmula βαρεῖα μὲν (...) βαρεῖα δέ, com que se iniciam, no párodo, os versos que descrevem o dilema do filho de Atreu, mostram que o rei está cativo de uma situação insolúvel e inevitavelmente dolorosa. Pesada é a sorte se, para obter os ventos favoráveis que o empurrarão para Tróia, dilacerar a sua filha Ifigénia, manchando as suas mãos paternas nas correntes de sangue da vítima imolada; mas sorte semelhantemente pesada é, para

¹ Retomo aqui, como ponto de partida, o que afirmei em *Pensar o trágico — Categorias da tragédia grega*, Dissertação de Doutoramento em Cultura Clássica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1998, particularmente 139-143.

poupar a sua filha, a alegria de sua casa, falhar ao vínculo que o liga, não tanto aos companheiros de armas, mas a Zeus Hospitaleiro² que o envia, tal Erínia vingadora, contra Alexandre. Este retrato de um universo fracturado, repleto de contradições, dilacerado pela oposição irreconciliável e inultrapassável de forças ou de princípios é um retrato identificador do trágico e que, por isso, bem se adequa à tragédia. Não é, porém, apenas na descrição das dissenções e dos conflitos que o trágico se oferece ao entendimento. A resolução dos mesmos, na conjugação, harmoniosa ou não, entre o gesto humano e as forças superiores que a determinam, sejam os deuses, ou o destino, ou a constrangedora ἀνάγκη revelam também um campo fértil onde o trágico se acolhe e se desenvolve. Assim, *trágico* é também o modo como em Pelasgo e em Agamémnon, para voltar aos exemplos citados, iniciativa humana e fatalidade, liberdade e destino se relacionam; *trágico*, em sentido próprio, é ainda o modo como, em *Os Sete contra Tebas*, as decisões de Etéocles, quaisquer que sejam as motivações, se combinam com a fatalidade, combinação da qual resulta a inexorável orientação dos acontecimentos para o cumprimento da prenunciada e amaldiçoada luta fratricida. E neste contexto, centrado o δρᾶμα nestas polaridades, assente nestas obsessivas tensões, recorta-se ainda, mais ou menos ambigualmente, o *trágico* perfil de uma culpa essencial, sinal de uma ὕbris ou de uma ἄτη, culpa transgressora e perturbadora da ordem do cosmo e, por isso, desencadeadora de grandes sofrimentos. É exemplo disto o desmedido comportamento de Xerxes que, para passar o Helesponto, ultrapassando assim as fronteiras da Ásia, lançou, como um jugo, uma estrada de mil pregos sobre o pescoço do mar. Conflito, liberdade/destino, culpa são, pois, categorias trágicas, esses modos primeiros de dizer o trágico sobre os quais se funda o edifício da tragédia. E a sua pertinência não se verifica apenas no teatro de Ésquilo, mas na obra dos outros tragediógrafos que retomarão, por vezes exaustivamente, os referidos temas.

Mas qual o significado mais profundo disto? Que outras ilações podemos retirar destes factos? Se exceptuarmos a noção de conflito, tal como a caracterizámos, que parece emergir directamente do horizonte da tragédia, destino e culpa são noções anteriores à tragédia, presentes desde logo em Homero e Hesíodo. Destino abundantemente anunciado é-o certamente o

² Esta ligação a Zeus deve ser sublinhada. Sem este vínculo, a tragicidade do dilema de Agamémnon dilui-se.

destino de Aquiles na *Iliada*. Claramente expresso pelo próprio filho de Peleu no canto I (v.352) - “Mãe já que me criaste para uma curta vida” -, reafirmado por Tétis no mesmo canto (vv. 414-418) - “Ai, meu filho, para que te criei eu, que terrível geração! Quem dera que tu ficasses ao pé das naus, sem lágrimas e sem penas, pois que breve é o teu destino, e de curta duração! E agora segues caminho para uma morte pronta, desgraçado, mais que todos.”³ - o destino de Aquiles, que sobre ele fatalmente fará descer o grande sono de bronze, ocupa um lugar proeminente no desenvolvimento da narrativa, da Patrocleia ao canto XXIV. É sobre esta aguçada e obsessiva consciência da morte, como se a um apelo, a uma vocação última respondesse, que Aquiles realiza a sua ἀρετή, desenhando-se a si próprio em nobres e gloriosos gestos. Por tudo isto, sobretudo por este inadiável encontro com a morte, tal dança ritualizada, tem a *Iliada* o sabor, a tonalidade de um longo aceno de despedida, umas vezes, mais raras, suave e melancólico, outras vezes, mais frequentes, colérico e violento. Quem negaria dimensão trágica à sorte de Aquiles? E, contudo, a *Iliada* não explora todas as possibilidades trágicas que o destino do filho de Peleu oferece. Resulta isto da natureza irreflectida do comportamento de Aquiles; digo irreflectida não no sentido de insensato ou imprudente, mas em sentido estrito, isto é, um comportamento que não se reflecte, que não se observa distanciadamente, que não se retoma na perplexidade do seu próprio agir. Aquiles, no entusiasmo épico que o lança na acção, está totalmente colado ao acto que realiza. Como um relâmpago ou uma fonte de água que jorra do cume da montanha, esquecidos de outra coisa que não seja o seu próprio acontecer, Aquiles esgota-se na realização do seu destino. A sua dimensão épica silenciou a recuada e perplexa consciência da sua dimensão trágica. Para que se mostre como uma personagem plenamente trágica falta ao filho de Peleu o eco *trágico* do seu gesto *épico*.⁴

³ Cito a tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, *Hélade. Antologia da Cultura Grega* (Coimbra 1995).

⁴ Por vezes, esta dimensão trágica ganha corpo e “ameaça” tornar-se dominante, como, por exemplo, no canto XVIII (vv. 314ss), quando Aquiles, gemendo e chorando, mãos colocadas sobre o peito morto do seu amigo Pátroclo, reflecte sobre a sua incapacidade e impotência para proteger o filho de Menécio; ou quando no canto XXIV (vv. 476ss) percebe a universalidade da dor e da fragilidade humana a partir da recordação da sorte do seu próprio pai. Em ambos os casos, porém, ora a cólera desmedida, ora a melancolia apaziguadora com que termina a *Iliada*, voltam a velar e a esbater o vigor e as “possibilidades trágicas” do destino de Aquiles.

Se a tragédia se dá no demorado regresso da consciência a si própria, numa consciência que se observa agindo, no seio de determinações que não domina e só parcialmente conhece, é porque a tragédia anuncia uma crise e coincide com ela. Crise não significa aqui decadência: significa perplexidade, exame radical, momento de revelação de uma nova inteligibilidade do homem e do mundo. Por isso não é a tragédia sinónimo de fatalidade, ou queda, ou destruição, ou morte. Dela tudo isto pode emanar, como frequentemente ocorre, mas pode também emanar o seu contrário, a unificação harmoniosa de toda a realidade, como por vezes também ocorre.⁵

A crise representada na tragédia, e dita mediante as referidas categorias trágicas, traduz-se, pois, numa consciência perplexa, como quem se vê caminhando sobre abismos profundos, mas não confusa uma vez que perguntas e inquietações são clara e nitidamente formuladas. O rosto mais evidente dessa crise tem uma natureza ética. Ao distinguir-se do destino, ao separar a sua acção, a sua iniciativa, do poder dos deuses, ao distinguir-se da ordem da necessidade, da ἀνάγκη, com ela coincidindo coresponsavelmente ou até opondo-se a ela, o herói trágico está demarcando um horizonte que é sua pertença, que lhe é próprio, horizonte autónomo onde inscreve a *sua* acção, a *sua* liberdade, diríamos hoje, a sua história e a sua cultura. A sua autonomia, porém, é ainda parcial, uma aurora, uma promessa, uma luta. Herdeira legítima da epopeia, a tragédia revela-nos um homem no persistente esforço de se afirmar como tal, livremente, mas consciente de que o mundo está repleto de δαίμονες, de deuses que o dominam, de uma ἀνάγκη que o constrange. Por um lado o homem pensa-se livre, por outro lado preso e determinado, por um lado senhor de si, por outro lado escravo das estrelas. É nesta cisão, nesta crise que o homem se encontra. Acresce a isto que a pretendida autonomia se esboça ambígua e arriscadamente. Nesta tensão entre o que vem de si e em si se origina e o que vem de fora, o homem decide e age de acordo com um conhecimento sempre limitado dos factos. A limitação do conhecimento e deficiente apreciação e avaliação das circunstâncias que dela resulta tornam-se o terreno fértil para os diversos logros, os diversos equívocos, as diversas ἀμαρτίαι. Entrámos assim no reino da ironia trágica. Por isto me parece que o binómio conhecimento/ignorância faz parte das categorias trágicas. Édipo é

⁵ Veja-se o caso exemplar de *As Euménides*.

certamente o exemplo que melhor e mais completamente ilustra as afirmações anteriores. No *Agamémnon*, porém, a tragédia do conhecimento está já nitidamente presente mediante o subtil contraste entre o mais velho dos Atridas e Cassandra. Regressado vencedor e glorioso da guerra de Tróia, homem poderoso entre os poderosos, Agamémnon prepara-se para entrar no palácio onde o espera, sem que ele o possa supor, uma morte vergonhosa. Ele, o herói de Tróia, morrerá enquanto se banha, enredado e às mãos de uma mulher, a sua mulher, em convivência com o amante. Mas Cassandra, a frágil princesa agora escravizada, sabe e vê, e vê tão claramente que no homicídio que agora se projecta fareja, retrocedendo, os antigos crimes da casa de Atreu. Cassandra sabe, mas o seu saber é estéril e ineficaz, obra de Apolo por ela se ter recusado aos seus desejos amorosos. O deus não lhe retirou o dom da profecia, mas retirou-lhe a credibilidade, esterilizando-o. Agamémnon pode mas não sabe, Cassandra sabe, mas não pode. Este, creio, é o universo da tragédia. Ésquilo não nos desenha um universo concordante e uno, inteligivelmente ordenado e pacífico, sem contradições nem fissuras, mas, ao contrário, um universo fracturado, atravessado por indomáveis aporias, ferido pelo mistério do sofrimento imerecido, rasgado por dissenções, erros e crimes colhidos no engano dos mais belos propósitos, por ignorância ou ambiguidade da acção. É desta perplexa visão, oferecida como uma fatalidade ao coração inteligente do homem, que se ergue o trágico, como crise e abertura, seja para uma visão terrível e abismal do homem, seja para uma realização outra, superior, de uma mais funda vocação humana.

A dimensão ética da tragédia, todavia, é inseparável do que poderíamos chamar a dimensão ontológica. De há muito que vem sendo sucessivamente reafirmada a importância política da tragédia, o seu decisivo enraizamento na *polis*. Encontramos, efectivamente, no teatro de Ésquilo sinais evidentes do processo de consolidação da cidade e por conseguinte dessa dramática transferência do direito de sangue para o direito comunitário, da justiça familiar para a justiça dos tribunais, da autoridade do clã para a autoridade do estado. Para a nossa questão, no entanto, importa realçar que a procura de uma nova mas boa ordem, de uma *eunomia* - o que coloca Ésquilo na esteira de Sólon, ou, mais longinquamente, de Hesíodo - se insere na procura mais alargada de uma ordem, de um *lóγος* que tudo governa e com o qual o homem, sabiamente, pretende *con-formar-se*. É o mesmo *lóγος* que está

presente na harmonia política, na boa conduta e justa medida - de que os Persas são pedagogicamente a imagem invertida -, na ordem reguladora dos fenómenos da natureza e ainda no próprio pensamento que os pensa. A busca desse λόγος, dessa ordem, marca o momento perturbador e decisivo da emergência da razão. O mito é agora provocatoriamente questionado e à explicação e inteligibilidade míticas sucede-se uma outra inteligibilidade fundada na razão. Este é, como afirmou Vernant, o momento histórico da tragédia.⁶ Talvez, por isso, possamos compreender melhor a causa pela qual o filão criativo da tragédia grega, mau grado a continuidade das representações, se extingue com o virar do século V a.C.. Resta acrescentar que, vista a partir desta perspectiva, a crítica de Platão à tragédia não representa propriamente um antagonismo, pois não se situa em um mesmo plano, representa sim, uma superação.⁷ A dialéctica platónica, com a implícita referência à Ideia de Bem, assegura a unidade harmoniosa de toda a realidade. Diga-se também que nunca a tragédia nos tragediógrafos se apresentou como uma filosofia, mas sim, repito-o, como uma crise. E nem mesmo na *Poética* de Aristóteles existe qualquer coisa de semelhante à construção de uma “metafísica trágica”. Estes são, pois, alguns aspectos relevantes do legado de Ésquilo.

E como recebemos nós esta herança? Como nos surge hoje a tragédia? As respostas a estas difíceis questões têm algo de paradoxal. Georges Steiner mostrou em *The death of tragedy* que a tragédia enquanto género literário, expresso daquela forma inventada pelos gregos, morreu. O poema dramático, de linguagem nobre e elevada, alternando episódios e estásimos, não tem hoje o auditório e a ressonância que teve na antiga Grécia. Mudaram as condições sociais e políticas, mudou o contexto cultural e não se arriscaria muito se se dissesse que hoje o género literário triunfante é o romance. Mas se a tragédia morreu enquanto específica forma literária criada pelos gregos, o espírito da tragédia não morreu, nem no sentimento, nem na ideia. O século XX assistiu a

⁶ Ver J.-P. Vernant/P. Vidal-Naquet, *Mythe & tragédie en Grèce ancienne* (Paris 1982), particularmente 11-17.

⁷ Voltando ao célebre texto da alegoria da caverna, dir-se-ia que a tragédia corresponde à situação plasticamente indefinível em que o prisioneiro nem está dentro, nem está fora da caverna; esta ali, num crepúsculo, entre luz e trevas. Para ele não há nem o conforto e a vã glória das “ilusões cavernosas”, nem a luminosidade ígnea da contemplação das Ideias.

um poderosíssimo regresso do trágico de tal forma que constitui ele um dos traços identificadores da nossa época. Mas como surge este regresso, esta convocatória? Que forma assume? O moderno renascimento do trágico está indelevelmente ligado ao pensamento de Nietzsche. Ninguém melhor do que ele o verbalizou e o moldou, reinventando a tragédia. O modo como esta se apresenta associa-se à grande notícia que marca o final do século XIX: o anúncio da morte de Deus. Recordo a imagem do insensato (assim é o título do fragmento 125 da *Gaia ciência*) que, lanterna na mão em pleno dia, gritava na praça pública: “Procuvo Deus! Procuvo Deus!” E cito o texto de Nietzsche⁸: “Para onde foi Deus” exclamou, “é o que lhes vou dizer. Matámo-lo,... vocês e eu! Somos nós, nós todos, que somos os seus assassinos! mas como fizemos isso? Como conseguimos esvaziar o mar? Quem nos deu esponja para apagar o horizonte inteiro? Que fizemos quando desprendemos a corrente que ligava esta terra ao sol? Para onde vai ela agora? Para onde vamos nós próprios? Longe de todos os sóis? Não estaremos incessantemente a cair? Para diante, para trás, para o lado, para todos os lados? Haverá ainda um acima, um abaixo? Não estaremos errando através de um vazio infinito? Não sentiremos na face o sopro de vazio? Não fará mais frio? Não aparecem sempre noites, cada vez mais noites? Não será preciso acender candeeiros logo de manhã?”. Mas o que significa a morte de Deus? Como bem mostrou Heidegger⁹, a morte de Deus não é uma questão de fé, nem uma questão privada, é uma fatalidade, o culminar de um processo histórico; a morte de Deus é simultaneamente a morte do princípio de inteligibilidade, que outorga realidade aos seres e orienta o homem na vida, dando-lhe um sentido e uma finalidade, como é também, na interpretação nietzscheana, a denúncia do nihilismo começado por Sócrates e Eurípides e ratificado pelo cristianismo. A morte de Deus significa, pois, a morte cultural da Ideia de Bem e da dialéctica platónicas, tal como há pouco as evoquei como momento de superação da tragédia.

Deste acto criminoso, para retomar a imagem de Nietzsche, resulta uma crise, uma tremenda crise, análoga à crise manifestada na tragédia grega, mas

⁸ Nietzsche, *Werke*, Ed. Karl Schlehta (München 1982), Vol II, 127. A tradução portuguesa é de Alfredo Margarido, Nietzsche, *A Gaia Ciência* (Lisboa 1967), 145.

⁹ Martin Heidegger, “Le mot de Nietzsche “Dieu est mort”, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. de Wolfgang Brokmeier (Paris 1962), 253-322. Sobre a “morte de Deus” ver José Pedro Serra, “O anúncio da morte de Deus”, in *Falar de Deus Hoje* (Lisboa 1992), 65-75.

vista a partir do caminho inverso. Na tragédia grega encontramos, como referi, a crise da emergência da razão, na modernidade encontramos a crise de uma razão extenuada, esgotada, fragilizada pela denúncia que dela e dos seus embustes fizeram, não só Nietzsche, mas também Marx e Freud, apenas para citar nomes determinantes na formação da consciência moderna. A tragédia grega está a Oriente, a tragédia contemporânea a Ocidente.

A seu modo também Nietzsche quis superar esta crise. A proposta de transmutação de todos os valores a partir da Vontade de Poder, que está para além do Bem e do Mal, ou a paradigmática formulação Diônisos *versus* Cristo, vida trágica *versus* vida cristã, marcam o sentido e a orientação dessa tentativa de superação. Pela primeira vez, creio, estamos perante uma *filosofia trágica*. Num curioso fragmento da *Vontade de Poder*, pode ler-se: “Fui eu que descobri o trágico”; até os gregos o desconhecera¹⁰m.

A literatura, os autores dramáticos, foram naturalmente influenciados por este processo. A extinção da tragédia como específico género literário, claramente determinado, provocou uma “dispersão do trágico”, o que torna difícil, senão impossível, apreendê-lo na pluralidade das suas feições. Trágica é a morte de uma época e de uma classe social dramatizadas mediante o conflito e os jogos de sedução que se estabelecem entre um mordomo e uma rapariga, filha de um conde, tal como surge em *Menina Júlia* de Strindberg. Trágico pode ser também *Mãe Coragem* de Brecht, no desperdício¹¹ do abandonado e inútil gesto de uma mãe que vê morrer os filhos, acumularem-se as angústias e os sofrimentos, sem que nada aprenda com a lição da história, resignando-se, por isso, à fatalidade habitual da guerra. Trágicos podem ainda ser, e são-no certamente, a *Morte de um caixeiro viajante* ou *O jardim das Cerejeiras*. Mas a expressão mais característica e mais intensa do trágico contemporâneo, expressão nova que impôs uma metamorfose à herança do passado, é outra. Encontra-se ela no desespero, no vazio, na ausência de sentido e no absurdo, nesse sentimento que um nada consome tudo, um tudo que não é mais que um outro nada. Tal é o retrato desenhado em *À espera de Godot* de Beckett. Aí, um deserto imenso acompanha cada palavra, como se a envolvesse em negras sombras, permanecendo apenas um rasto mal apagado de uma desencantada

¹⁰ Citado em Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie* (Paris 1977), 12.

¹¹ A expressão “tragédia do desperdício” é de Steiner. Cf. Georges Steiner, *The death of tragedy* (London 1982), 341.

linguagem incapaz de dizer a vida e a alma. O vagabundo, que todos nós somos, é a imagem do desenraizamento quase absoluto, do apagamento do tempo e da memória, da enferma solidão, enfim, do esvaziamento quase total. Este é um aspecto original do trágico contemporâneo. Há crimes, logros, desgraças e triunfos em Agamémnon, em Édipo e em Cassandra; há dores, ódios, remorsos, dúvidas e fatalidades em Hamlet ou no dilacerado manto do Rei Lear, mas o destino, terrível ou magnífico, que a cada um coube em sorte pode ser dito, é dito confiadamente e é percebido e vivido como tal. O homem faz-se na linguagem que o diz. Em *À espera de Godot*, o homem está privado de dizer a sua dor porque ela não é acessível à linguagem. Na margem dos murmúrios pronunciados, reina um pesado silêncio onde tudo se volatilizou. O largo gesto de Ésquilo esbateu-se, tornou-se vaga voz e silêncio denso. Estamos perante uma tragédia da linguagem.

Aqui chegámos, aqui nos encontramos, e como mostra o nosso tempo, não é fácil daqui sairmos. Mas se o *dizer* a tragédia, ainda que por murmúrios, significa já uma forma de atacarmos o que nos dói e dessa forma procurar vencer a dor, estou certo de que, qualquer que seja o caminho que percorramos - e esse seria um tema para uma outra reflexão - será sempre no sentido de negar à morte e ao nada a última palavra, a derradeira sentença.

Do gesto ao silêncio: Ésquilo e a herança trágica

* * * * *

Resumo: Este artigo visa reflectir sobre o significado e a relação que se estabelece entre o momento criativo e fundador da tragédia (particularmente a de Ésquilo) e o perfil do seu ressurgimento contemporâneo, paralelo à reinvenção do trágico por F. Nietzsche.

Palavras-chave: Tragédia; trágico; Ésquilo; Nietzsche.

Abstract: This paper intends to reflect upon the significance and the relationship between the founding creative moment of tragedy (Aeschylus's, in particular) and the resurgent contemporary profile of tragedy that has taken shape since the reinvention of the tragic by F. Nietzsche.

Keywords: tragedy, tragic, Aeschylus, Nietzsche.

Resumen: En este artículo se pretende realizar una reflexión sobre el significado y la relación que se establece entre el momento creativo y fundador de la tragedia (en particular la de Esquilo) y el perfil de su resurgimiento contemporáneo, paralelo a la reinención de lo trágico por F. Nietzsche.

Palabras clave: tragedia, trágico, Esquilo, Nietzsche.

Résumé: Cet article prétend constituer une réflexion sur la signification et sur la relation qui s'établit entre le moment créatif et fondateur de la tragédie (et, plus précisément, celle d'Eschyle) et le profil de sa réapparition contemporaine, à la lumière de la réinvention du tragique par F. Nietzsche.

Mots-clé: tragédie; tragique; Eschyle; Nietzsche.



Helenos e Bárbaros em Ésquilo

Autognose e problematização do Eu na representação do Outro*

MARIA DO CÉU FIALHO

Universidade de Coimbra

O binómio Grego/Bárbaro, assente essencialmente no critério de diferenciação linguística que opõe aqueles que falam grego (apesar dos matizes dialectais que sempre marcaram a diversidade interna do uso da língua, consoante as comunidades e as regiões geográficas¹) àqueles que o não falam, como um Outro, indiferenciado sob a designação de *barbaros*, tem já testemunho em Homero, na utilização do composto βαρβαρόφωνοι, aplicado aos Cários². E dentro desta acepção se irá manter o uso da palavra e seus derivados até às Guerras Medo-persas³.

Que desde muito cedo o fascínio pelo Outro e o confronto com a alteridade se constituíram num forte estímulo criador, presente ao imaginário dos Gregos, atesta-o a tradição da poesia oral do ciclo troiano, de raízes antiquíssimas, que convergiu nos *Poemas Homéricos*.

O eclodir da colonização e a consequente incrementação de viagens comerciais trará, primeiro ao Grego fixado a Oriente, na Ásia Menor, o convívio com esse Outro até um quotidiano em que, fatalmente, valores culturais e códigos de comportamento se cotejam, mas em que também se passa do juízo generalizado sobre aquele que fala uma língua diferente, e é

* Este trabalho representa o resultado parcelar da investigação que desenvolvo no âmbito do projecto *Europa, raízes de identidade*, da UI&D, Estudos Clássicos e Humanísticos.

¹ Testemunho de que a diferença dialectal é sentida como factor de estranhamento apresenta-o o frg. 36 West de Sólon que, ao rever a sua acção política e legisladora, lembra aqueles homens que haviam sido vendidos ou se viram forçados pela penúria a abandonar a pátria ateniense e que, por isso, já não falavam ático.

² *Il.* 2. 867.

³ Este assunto encontra-se desenvolvido em J. Ribeiro Ferreira, *Hélade e Helenos. Gênese e evolução de um conceito* (Coimbra 1992).

culturalmente diferente, para a percepção individualizada dos Não-gregos. O que certamente não terá deixado de proporcionar matéria para uma profunda meditação, a espíritos mais observadores e com maior capacidade de autocrítica, sobre a sua própria comunidade de origem.

Que as Guerras Medo-persas constituíram um marco no alargamento da variação semântica de ‘bárbaro’ é, para além de dado adquirido, um fenómeno de apreensão óbvia. À aceção de ‘ininteligível’, logo, ‘não-grego’ e ‘estranho’, vem acrescentar-se a carga depreciativa que levará o termo a poder significar ‘estranho’ no sentido de ‘alheio à justa medida’, como é o caso de *Agamémnon*, 919-920: *de homem bárbaro* (βαρβάρου φωτός) é a expressão com que o vencedor de Tróia designa o procedimento a que Clitemnestra o incita — transpor o tapete da púrpura reservada aos deuses, que se estende até ao palácio. E, no entanto, Agamémnon há-de caminhar até à porta do palácio sobre o fatídico tapete ...

Podemos afirmar, à partida, que a variação de aceções referidas está patente em Ésquilo — como, de resto, uma boa concordância esquiliana o indicia. Não se fica, no entanto, a compreender, com tal verificação, o modo como o poeta-combatente viveu na sua pele e problematizou poeticamente essa experiência de identidade e de diferença no confronto entre dois mundos, no que esse confronto significou como ameaça de sobrevivência da identidade grega e nas consequências daí resultantes, como o reforçar da consciência da unidade helénica — ou, mais precisamente, da necessidade dessa unidade — bem como, para Atenas, do reforçar da convicção dos fundamentos sacrosantos da pólis e da adequação das instituições e da democracia nascente.

Sendo o contexto da problematização esquiliana o texto poético, na sua natureza específica de texto de poesia dramática destinada à representação, no enquadramento peculiar da celebração político-religiosa das Grandes Dionísias, em Atenas, numa vivência histórica determinada, teremos que partir dos seguintes pressupostos:

— a referência ou o perfil do ‘Não-grego’ só ganha sentido pleno compreendida no contexto da metáfora global da peça, a cuja tessitura pertence e para cujo sentido profundo contribui;

— a linguagem cénica sublinha, visual e auditivamente, o sentido dessa metáfora em cuja construção também participa;

— o horizonte histórico do tempo a que a representação se destina contribui, esclarecedoramente, para compreender implicações específicas da problematização oferecida pela tragédia no momento em que é criada e no momento a que a representação se destina.

Deter-me-ei em três momentos distintos da tragediografia esquiliana que correspondem, em meu entender, a três perspectivas diversas, embora complementares, da questão da alteridade frente ao eu helénico: *Persas*, *Sete contra Tebas*, *Suplicantes*, não esquecendo que as duas últimas peças se integram em trilogias, e não deixando de aduzir, em contextos em que me parecer esclarecedor, elementos comparativos de outras peças, nomeadamente *Agamémnon*.

Em *Os Persas*, Ésquilo situa a acção na capital do Império Persa e todos os intervenientes na acção são persas. A designação frequente de ‘bárbaro’ recai, pois, sobre quem a utiliza. Quer com o estatuto de adjetivo — ‘a terra bárbara’⁴ —, quer de nome⁵, ora é sinónimo de ‘asiático’, ora de ‘persa’, compreendendo a designação ‘asiático’ e ‘Ásia’ o povo e o território sob domínio persa, do Norte da Ásia Menor até ao Egipto⁶, conforme ressalta dos catálogos de nomes e proveniências dos guerreiros do exército de Xerxes, enumerados pelo Coro, no párodo e no êxodo, ou pelo Mensageiro, no episódio I, ao relatar o desastre sofrido em Salamina⁷. Do privilégio (*time*) concedido por Zeus ao senhor da Pérsia, de dominar toda a “Ásia criadora de rebanhos”, fala Dario⁸, retomando a perspectiva do Coro, no párodo, de que a *moira* persa contém o império pelos limites naturais do mar.

A distinção entre Persas e Bárbaros ocorre na exclamação de desespero, por parte da Rainha⁹:

⁴ V. 187.

⁵ E. g. v.337.

⁶ Veja-se, e. g. v. 73. Já Helen Bacon, *Barbarians in Greek Tragedy* (New Haven 1961) 5 *sqq.* chama a atenção para a indefinição de critérios, ou variação de sensibilidade, quanto à identidade de terras de fronteira, como a Macedónia, ou de ilhas como Lemnos, Creta, Chipre.

⁷ Sobre o efeito do exótico, criado através do recurso ao elemento fonético estranho ao grego nos catálogos de combatentes do lado persa, veja-se Ana Paula Quintela Ferreira Sottomayor, “O anonimato dos bravos de Salamina”, *Humanitas*, 25-26 (1973-1974) 43-49.

⁸ Vv. 762-763.

⁹ Vv. 433-434.

Αἰαί, κακῶν δὴ πέλαγος ἔρρωγεν μέγα
Πέρσαις τε καὶ πρόπαντι βαρβάρων γένει.

Ah, que imenso mar de desgraças se lançou sobre os Persas e toda a raça dos bárbaros!¹⁰

Torna-se-me claro que, ainda aqui, o ‘bárbaro’ é sinónimo de asiático, no sentido que o termo possuía no séc. V a. C., e que esta distinção tem aqui, essencialmente, o carácter de uma *hendíade* cuja função expressiva é a de realçar a extensão humana da catástrofe.

A Hélade e os Gregos, em contrapartida, aparecem referidos com substanciais oscilações: ora como Iónios, designação que pode compreender os habitantes da Ática, de Mégara, ou os da Iónia — e que é utilizada por vários povos da costa leste do Mediterrâneo para designar os Gregos em geral¹¹ — ora como *Hellenes*. Ora se lamenta a Rainha pelas perdas infligidas por Atenas, quando não foi apenas com atenienses que se constituiu o exército e a armada grega, ora descreve a mulher grega da linguagem simbólica do sonho vestida à dórica¹². Por seu turno, à lança dórica que há-de destruir o exército persa em Plateias se refere Dario, pese embora a presença ateniense na batalha ser um facto¹³.

No episódio I, a partir da figuração simbólica da Hélade vestida à dórica no sonho, o diálogo entre a Rainha e o Coro é conduzido por Ésquilo de modo a que a atenção da Rainha se centre, essencialmente, na importância e na força de Atenas como coração da Hélade.

Haverá motivo para toda esta flutuação de designações?

Antes de tentar responder à questão, detenhamo-nos nos traços diferenciadores entre dois povos que, pela linguagem do sonho, não são governáveis por um poder comum e absoluto, figurado sob a forma de jugo — motivo verbalizado já pelo Coro no sentido metafórico de domínio escravizador, expressão de autoridade absoluta, indiscutível, de um senhor cuja

¹⁰ Pela sua excelente qualidade e carácter poético é dada a tradução de Manuel de Oliveira Pulquério, *Ésquilo. Os Persas*, introd. versão do grego e notas (Coimbra 1992).

¹¹ Nota Helen Bacon, op. cit. pp. 18-19 que Ésquilo põe na boca dos Persas esta designação, não com uma forma grega, mas numa forma que denuncia o seu uso por falantes estrangeiros: ἱλᾶνες (vv. 178, 563, 899, 949, 950, 1011, 1025).

¹² V. 183.

¹³ Sobre esta estratégia de Ésquilo, veja-se Simon Goldhill, “Battle Narrative and Politics in Aeschylus’ *Persae*”, *JHS*, 108 (1988) 189-193 e Maria do Céu Fialho, “*Os Persas* de Ésquilo: história e mito”, *Boletim de Estudos Clássicos*, 24 (1995) 21-38.

dinâmica unificadora do império opera pelo medo¹⁴ — o mesmo medo que, até à derrota, se faz sentir como um jugo sobre as línguas dos súbditos¹⁵.

Foram já objecto de estudo os traços diferenciadores utilizados por Ésquilo na caracterização dos Persas — desde o elemento linguístico, com recurso ao processo poético arcaizante do catálogo, neste caso o catálogo pode ir dos guerreiros persas aos egípcios¹⁶, sugerindo, assim, um sistema fonético estranho, até ao elemento visual de guarda-roupa, que evoca o sumpto das vestes asiáticas, contrário à sobriedade do trajar grego; desde a encenação da linguagem das emoções, veemente, sem peias, ruidosa no seu lamento desmedido, excessiva no gesto e no rasgar das vestes¹⁷, até à linguagem que trai concepções políticas alheias ao mundo grego, como a atitude de temor religioso frente à figura do imperador, bem visível na cena de Dario, a obediência cega do exército, ao deixar a Pérsia, expressa na metáfora implícita do cão que salta à volta do senhor na partida para a caça¹⁸, ou no modo como a Rainha formula as perguntas sobre o comportamento grego e o segredo da sua força¹⁹.

A radical diferença de identidade é sancionada, na focalização de *Os Persas*, pela própria ordem do universo, que separa geograficamente a diversidade, espacializando a *moira* do poderio persa, extensível à Ásia mas impedido, *kata physin*, pelo mar, de dominar a Hélade. A ambição e cegueira

¹⁴ V. 50. Num contexto muito próximo (vv. 71-72) refere o Coro, na intervenção lírica do párodo, a *hybris* de Xerxes ao tentar anular o limite natural do mar, entre os dois continentes, fazendo construir a ponte de jangadas “que lançou como um jugo sobre o peçoço do mar”.

¹⁵ Vv. 592-594. O entretecer de motivos recorrentes em Ésquilo e, neste caso concreto, em *Os Persas*, o do jugo, com acepções e sugestões diversas, que se associam através das várias ocorrências, constitui um suporte expressivo que confere unidade à peça e que contribui para a configuração do sentido profundo desta. Veja-se Ann Moris Micheline, *Tradition and Dramatic Form in the Persians of Aeschylus*; (Leiden 1982) cap. II.

¹⁶ Veja-se Ana Paula Quintela Ferreira Sottomayor, no artigo citado em n. 7. Veja-se também Anderson, “The Imagery of the *Persae*”, *G&R*, 19 (1972) 168 *sqq.* Cf. Maria do Céu Fialho, “Os Persas de Ésquilo: história e mito” 28 *sqq.*

¹⁷ Veja-se o livro de Oliver Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus* (Oxford 1977).

¹⁸ Vv. 12-13. Sobre o teor destes versos veja-se o comentário *ad loc.* de Manuel de Oliveira Pulquério, op. cit. 57.

¹⁹ A Rainha não pode conceber, no episódio I, que a unidade e coesão dos Gregos não decorre de uma chefia autocrática, mas da comunidade de ideais e de interesses.

de Xerxes — *ate*, conforme o diagnóstico do Coro²⁰ — empurram-no para a *hybris* que o há-de destruir.

E como pode a dramatização do destino persa e da queda do seu rei constituir-se em tragédia aos olhos do Grego?

Que o papel de Atenas na defesa da Hélade foi por Ésquilo discretamente — mas apenas discretamente — realçado, é inegável²¹. O que não converte a tragédia em epinício, que o mesmo seria dizer, o que não destitui o drama da sua natureza de tragédia.

O destino de cegueira e queda de Xerxes e a dor dos Anciãos e da Rainha devem, assim, tocar o espectador — e tocá-lo como um '*tua res agitur*'. Como pode, então, o destino dos Bárbaros tocar o espectador ateniense, sob a forma de experiência trágica ocorrida perante o espectáculo de uma situação extrema particular — a da história dos Persas —, mas carregada da universalidade que diz, potencialmente, respeito a cada homem?

É que não só o nexo de cegueira e queda que Ésquilo representa no destino persa assenta num padrão de aplicação universal, como também Xerxes, o homem dominado pela cegueira, aprende, no sofrimento e na queda, a dimensão ruínosa dos seus actos, embora extravase a dor com o gesto e a desmedida orientais.

Para iluminar o sentido da catástrofe, na perspectiva temporal mais lata de um processo que tem raízes no passado e repercussões que se estendem até à derrota de Plateias, ainda não ocorrida, põe Ésquilo em cena, numa atmosfera de dignidade e hieratismo, o espectro de Dario, imperador divinizado, rodeado pelo temor religioso dos seus súbditos, consoante a mentalidade persa. As suas palavras são expressão do ponto de vista do tragediógrafo grego, combatente de Maratona e de Salamina.

A figura de Dario tem traços de elevação moral e dignidade superior, do mesmo modo que Cassandra, no seu silêncio, em *Agamémnon*, assume uma dignidade que está infinitamente distante da rainha grega, Clitemnestra²², que do alto da sua arrogância a despreza e pressupõe, na incapacidade que imagina

²⁰ Vv. 98-99.

²¹ Veja-se o meu artigo já citado.

²² Cf. Helen Bacon, op. cit., 12.

em Cassandra de falar grego, a inferioridade da cativa de guerra a quem propõe, então, que se expresse com gestos “da sua mão bárbara”²³:

σὺ δ' ἀντὶ φωνῆς φράζε καρβάνῳ χειρί.

em vez da voz, usa a linguagem da tua mão bárbara.

Κάρβανος, que Helen Bacon²⁴ supõe ser um termo de origem hebraica ou egípcia, é utilizado no grego como sinónimo de ‘bárbaro’, ‘estrangeiro’, mas com o sentido depreciativo de ‘rude’, ‘não culto’. O que não deixa de assumir uma carga irónica, aos ouvidos do espectador, partindo a expressão de Clitemnestra. Mas naquela que possui a “língua bárbara e desconhecida da andorinha”, como diz Clitemnestra — χελιδόνος ... ἀγνώτα φωνὴν βάρβαρον²⁵ — reconhecerá o Coro que, falando uma língua estrangeira — ἀλλόθροον²⁶ —, conta a verdade sobre a casa dos Atridas, como se fosse de Argos.

Cassandra e Dario são, pois, figuras não-gregas que se impõem pela sua dignidade e clarividência, deixando falar o poeta pelas suas bocas. Dario impõe-se pelo carácter absoluto da sua dignidade; em Cassandra é realçado o efeito de contraste relativamente a Clitemnestra.

Regressando a *Os Persas*, verificamos que o destino grego se destaca do persa na vitória e no prevalecer de valores fundamentais da Hélade e do seu espaço. O relato do Mensageiro deixa ver bem claro que a chave do sucesso grego reside na consonância entre o seu agir, o querer dos deuses, o respeito pelos valores fundamentais da *eleutheria* e *democratia*, do culto aos deuses e respeitosa manutenção das tradições. A coesão grega entre as partes, que reagem como um todo, nasce desse segredo de harmonia política e religiosa e toma voz no péan sagrado, harmonioso, que se eleva das suas bocas ao romper do dia da batalha, que o mesmo é dizer, na alvorada da vitória²⁷. A Hélade age, por si, em conformidade com a sua *moira*, por oposição a Xerxes e aos seus súbditos.

Assim, a harmonia permite que as partes, na força grega, se equivalham de modo que uma parte seja tomada pela designação de outra ou o todo por

²³ V. 1061.

²⁴ Op. cit. p. 20, remetendo para Frisk, *s. u.*

²⁵ Vv. 1050-1051.

²⁶ V. 1200. Cf. Heródoto, 1.78 e *Od.* 1. 183.

²⁷ Vv. 386-394.

uma das partes, ou uma das partes pelo todo. Talvez seja esse o motivo da flutuação de designações, do dórico ao ateniense, ao iónico, ao helénico.

Todavia, se o destino dos Persas, universalizado, como se a história se convertesse em mito, toca, como possibilidade trágica, o Grego, pretenderá o poeta advertir que, uma vez quebrado o selo da *homonoia* político-religiosa grega, um destino similar ao do Bárbaro ameaça a Hélade e o Grego é, assim, convidado a contemplar a ameaça presente no horizonte da sua existência colectiva, sob a forma de destino do Outro?

Sete contra Tebas seria composta, no contexto da trilogia a que pertence, cinco anos mais tarde. Nada aproxima Atenas, em 467 a C., da cidade de Tebas, assim como nada, aparentemente, opõe Atenas a Argos, embora Címon tivesse iniciado já a sua política de aproximação com Esparta — que não estarei segura de ter colhido a simpatia de Ésquilo.

O cerco argivo e a situação de emergência da cidade têm origem, em última instância, na culpa de um passado mais remoto, que o Coro sabe identificar²⁸:

Παλαιγενῇ γὰρ λέγω
παρβασίαν ὠκύποινον —
αἰῶνα δ' ἔς τρίτον μένει

Falo da antiquíssima falta, em breve castigada, que permanece até à terceira geração.

Trata-se da “doce fraqueza de Laio”, a *phile aboulia* que se apoderou de Laio e o levou a procriar, apesar do oráculo de Apolo que apresentava em alternativa, na versão esquiliana, a salvação da cidade e a descendência na casa real. Por cada geração que se renova, novos perigos conhece a pólis tebana: Édipo e a ameaça da Esfinge, Etéocles e Polinices e a luta entre irmãos, que põe Tebas em risco.

O cerco a Tebas é, pois, resultado de uma luta entre irmãos que há-de terminar em fratricídio, após a vivência do pavor dos habitantes, que toma voz no Coro das Mulheres Tebanas perante a perspectiva da derrota, da invasão, do saque, da redução à escravatura e desmembramento de famílias. O exército atacante, formado a partir da aliança do tebano Polinices com Argos, realiza,

²⁸ Vv. 742-744.

afinal, a maldição que Atena, em *Euménides*, pedirá ao Coro das Erínias para afastar da Cidade²⁹:

μήτ' ἐκζέουσ' ὡς καρδίαν ἀλεκτόρων
ἐν τοῖς ἐμοῖς ἀστοῖσιν ἰδρύσῃς Ἄρη
ἐμφύλιόν τε καὶ πρὸς ἀλλήλους θρασύν·
θυραῖος ἔστω πόλεμος, οὐ μόλις παρών
ἐν ᾧ τίς ἐστι δεινὸς ἐκλείας ἔρως·

...nem implantes Ares no peito dos meus cidadãos, como se para eles transferisses o coração dos galos, fonte de guerra civil. Há sempre a guerra com o exterior para aqueles que anima um desejo de glória, mas acabem os combates entre as aves da mesma capoeira³⁰.

A paisagem de consonância helénica de *Os Persas* desvanece-se na Tebas mítica da geração de Laio, envolvida na luta civil, espelho das contendas e rivalidades que a Hélade não há-de saber superar, nem por ter recebido a lição da ameaça persa.

Nota Helen Bacon, com toda a oportunidade, que Ésquilo utiliza, na descrição do exército sitiante, tópicos da realidade militar persa, que tão bem conhece — como o recurso aos escudos falantes e à encenação da ameaça bélica no gesto e no grito de ferocidade. Não-grega é a prática quase mágica do ritual de juramento dos chefes inimigos, mergulhando a mão no sangue de touro sacrificado, e descrita pelo Mensageiro ainda no prólogo.

Neste perfil do inimigo, primeiro anónimo e depois mais próximo e identificado, vão, pois, sendo utilizados traços típicos do não-helénico com o objectivo de pintar, bestializando-o, o exército grego que ataca a cidade grega. O “ruído bárbaro” que sai das narinas do cavalo de Etéoclo³¹ é, à primeira vista, sinónimo de ruído estranho, tal como a “voz bárbara da andorinha” de *Agamémnon*: Cassandra. Mas no contexto da cena dos escudos de *Sete contra Tebas* o ruído bárbaro do cavalo deixa-se apreender como discreta hipálage, dentro de um processo de apresentação do inimigo que eu designaria por barbarização do Grego. O cavalo de Etéoclo representa o prolongamento do seu cavaleiro, no seu porte de arrogância, retomando, na direcção inversa, a descrição animalizante de Tideu, a quem Ésquilo aplica primeiro a forma

²⁹ *Eu.* 861 *sqq.*

³⁰ A tradução é de Manuel de Oliveira Pulquério, *Ésquilo. Oresteia*, introd. trad. notas (Lisboa 1991).

³¹ *V.* 463.

βρέμει, “solta rugidos”³², para logo de seguida utilizar uma comparação para os seus gritos ameaçadores, ὡς δράκων βοᾷ, “grita como uma serpente”³³. A descrição remata com um símile, à maneira homérica, que compara a avidez de combater do guerreiro à impaciência de um cavalo que remorde com fúria o seu freio, ansioso pelo clangor da trombeta³⁴. Homem e besta confundem-se, assim, neste cenário de ameaça inimiga.

De resto, a visualização, por parte do Coro, apavorado, do quadro de invasão da cidade, morte, escravatura, violência de Gregos sobre Gregos, não podia deixar de despertar, no espírito do espectador, a recordação de quadros similares, não muito distantes no tempo, da invasão persa. Deste modo se equacionaria a similitude de comportamentos do Persa, o inimigo asiático que põe em perigo a liberdade e identidade helénica, e do Grego, inimigo de si mesmo³⁵.

A diferença dialectal entre o falar da cidade sitiada, que Etéocles designa por “falar da Hélade” (Ἑλλάδος φθόγγον, vv.72-73), e o do exército inimigo, apodado por um Coro apavorado pela possível invasão da sua cidade como “exército de falar diferente” (ἑτεροφώνωι στρατῶι, v. 170), é convertida por Ésquilo em mais um traço sugestivo do quadro do invasor grego, preso pelos laços de consanguinidade do seu chefe à cidade que ataca, como o inimigo rude e selvagem que se enquadra, afinal, no sentido depreciativo que ‘bárbaro’ possa ter ao tempo.

É de salientar, a este propósito, que a exortação ao combate dos Gregos de Salamina, como o Mensageiro de *Os Persas* a reproduz, contém um apelo à luta pela *eleutheria* — valor que também está presente na prece final de Etéocles no prólogo de *Sete contra Tebas*, a par da consciência, tanto do protagonista como do Coro, de que a invasão representa um “jugo de escravatura”.

Não pretendo, deste modo, defender que a razão está do lado de Etéocles, já que ambos os irmãos se encontram envolvidos na trama de culpa e

³² V. 378.

³³ V. 381.

³⁴ Vv.391-394.

³⁵ Helen Bacon, op. cit., 36-39, chama a atenção para o facto de Ésquilo dar provas de conhecimento de padrões de comportamento de outros povos, nomeadamente persas, e de aspectos das suas descrições estarem de acordo com fontes documentais das civilizações em questão.

castigo, maldição e cegueira familiares que os marca e os impelirá, de acordo com a sua natural propensão, um contra o outro³⁶.

O que parece ressaltar, neste quadro de guerra civil e invasão iminente, é a intenção do poeta de, ao sujeitar a descrição do exército a um processo de barbarização, deixar latente esta pergunta: não haverá, de facto, no seio da Hélade, na coesa harmonia helénica apresentada em *Os Persas* — bem mais frágil, contudo, segundo Heródoto — e agora ameaçada pelo eclodir de dissensões internas, sementes de barbárie e de alienação?...Num outro passo lírico, o Coro denuncia a redução da cidade à escravatura, “vergonhosamente destruída por acção do Aqueu”³⁷: onde termina, afinal, o Grego e começa o Bárbaro?...Questão que, de resto, *Os Persas* já deixam, de algum modo, no ar: a antiquíssima *moira* persa destinou-lhes, como o Coro reconhece³⁸, o domínio da Ásia, sem franquear o mar, esse imaginário aberto à ambição híbrida de Xerxes. Mas o tempo de Dario, que ao de Xerxes se opõe, no contexto poético do drama, conheceu o domínio — não proibido pelos deuses, afinal, — das “ilhas banhadas pelas ondas”: Lesbos, Samos, Quios, Paros, Naxos, Míconos, Andros, Lemnos, Icária, Rodes, Cnidos, Chipre³⁹.

A imprecisão das fronteiras entre Grego e Bárbaro constitui uma pertinente questão quanto à trilogia das *Danaides* e da sua primeira peça: *Suplicantes*. Se a trilogia é passível de fixação cronológica por volta de 463 a. C., Atenas encontrava-se, ao tempo, numa relação de proximidade política com Argos, na sequência da aliança estabelecida, assim como se encontrava empenhada na expedição ao Egipto, e cujo sucesso não será feliz, para reforçar a revolta de algumas cidades, e sobretudo do príncipe egípcio Inaro, contra o poderio persa. Não é de crer, no entanto, que se deva extrair, de imediato, a conclusão de que Ésquilo situou a acção das *Suplicantes* em Argos mais por razões políticas que por razões dramáticas. Assim o entende também Garvie⁴⁰.

³⁶ Sobre os problemas suscitados pela interpretação da peça veja-se M. C. Fialho, *A nau da maldição* (Coimbra 1996) e a bibliografia aí indicada.

³⁷ Vv. 323-325.

³⁸ Vv. 102 *sqq.*

³⁹ *Vide supra* n. 6.

⁴⁰ “The playwright is first and foremost a dramatist, not a political propagandist, and it is the critic’s first duty to interpret supposed contemporary allusions in the light of the dramatic context. It is the poet’s initial choice of the subject of his play or trilogy that determines the details of its treatment”: A. F. Garvie, *Aeschylus’ Suppliants: Play and*

As cinquenta descendentes de Io e Zeus, filhas de Dânao, fogem à perseguição movida pelos seus cinquenta primos, também descendentes de Io e Zeus, os filhos de Egipto. Fogem de núpcias impostas à força pelo desejo incontido dos pretendentes e a Argos se acolhem, com seu pai, como suplicantes⁴¹:

Ἰδέσθω δ' εἰς ὕβριν
βρότειον, οἷ' αν νεάζει πυθμήν
δι' ἄμὸν γάμον τεθαλῶς
δυσπαραβούλοισι φρεσὶν
καὶ διάνοιαν μαινόλιν
κέντρον ἔχων ἄφυκτον, ἦΑ-
τας δ' ἀπάταν μεταγνοῦς.

*Que ele [Zeus] veja como a insolência dos mortais se renova; tronco
florescente, através das nossas núpcias, pelas mentes obstinadas, tendo como
agulha inevitável os seus loucos pensamentos em que, depois, reconhece o logro da
sua perdição.*

Estas mulheres, que invadem em fuga desordenada a orquestra, para além de ostentarem o ramo de suplicantes, à maneira helénica, em nada se assemelham a mulheres gregas, desde o tom mais escuro da tez, às vestes de linho, adornos luxuosos e véus orientais — que Pelasgo identificará, bem explicitamente, como *barbaroi*, ‘não-gregos’⁴² — ou à linguagem do comportamento, no rasgar dos véus de Sídón e das vestes⁴³, nos gritos incontidos e excessivos de dor.

O seu grego tem, pelo menos convencionalmente, acento estrangeiro — facto que lhes permite designar, depreciativamente, o seu próprio sotaque como bárbaro: καρβάναν αὐδάν⁴⁴, certamente com o intuito de suscitar a compaixão. O mesmo acontece, mais tarde, no v. 972, quando o Coro utiliza, para si mesmo, a designação de ἄλλοθρόις. Nem sequer é grega a concepção de poder e de sociedade destas mulheres, já que se dirigem a Pelasgo

Trilogy (Cambridge 1969) 143. Sobre a discussão da data e dos possíveis ecos de acontecimentos históricos na trilogia, veja-se o cap. IV do livro citado.

⁴¹ Vv. 103-110. A tradução transcrita, para este e outros passos, é da autoria de Ana Paula Quintela Ferreira Sottomayor, *Ésquilo. Suplicantes*. introd. trad. notas (Coimbra 1968).

⁴² Vv. 234-237.

⁴³ E. g. vv. 130-132.

⁴⁴ V. 118 e 128.

pressupondo nele, como rei, um poder absoluto, sem necessidade de consulta aos cidadãos⁴⁵. Poder que *Os Persas* bem documentam, na pessoa do imperador, Xerxes, e que permite à Rainha afirmar “se fracassar ... bem, ele não tem de prestar contas à cidade”⁴⁶. Estas mulheres desconhecem, pois, a constituição de Argos e argumentam e agem a partir de uma perspectiva não-grega de primazia dos laços de consanguinidade (*syggeneia*) sobre a organização da pólis, como notam Bañuls Oller e Crespo Alcalá⁴⁷.

Por sua vez, a designação utilizada pelo Coro para os padrões do seu lamento — “iónios” e não gregos — trai um ponto de vista que não é grego, mas sobre o Grego, visto de fora, por estrangeiros a Oriente⁴⁸. São, no entanto, gregos os seus deuses, é argiva a sua descendência humana e a sua língua, embora já com traços de diferenciação, pelo menos convencionalizada na referência que lhe é feita.

Dos costumes dos Egípcios se destacam, impondo a conveniente diferenciação da sua pertença, ainda assim, ao mundo grego (“gloriamo-nos de pertencer à raça argiva”, v. 275) e da pertença dos filhos de Egipto ao mundo bárbaro. Mundo esse identificado na peça com o excesso, a inferioridade de civilização de homens que desprezam o vinho, para beber cerveja⁴⁹, que veneram outros deuses, como o próprio Arauto dos Egípcios o afirma⁵⁰. O Arauto é, por Pelasgo, apodado de *karbanos*, na atitude insultuosa com que pretende arrastar à força as Suplicantes, coagindo-as a partir num grego mal estruturado, eivado de cacófatos e anacolutos, como o notou Ana Paula Quintela Sottomayor⁵¹.

⁴⁵ Vv. 370-375. Veja-se, para este e outros aspectos já acima referidos da diferenciação das Danaides em relação ao padrão de mentalidade e aspecto gregos o primeiro capítulo da dissertação de A. P. Q. Sottomayor “O exotismo em *Supplices*”. Aí nota a autora, também, o gesto familiar da utilização do ramo de súplica.

⁴⁶ *Pe.* v. 213.

⁴⁷ J. Vte Bañuls Oller & P. Crespo Alcalá., “Las Suplicantes de Esquilo y el héroe trágico”, *Das Tragische*, hsrsg. Carmen Morenilla-Bernhard Zimmermann (Stuttgart 2000) 61 *sqq.*

⁴⁸ V. 69. Estou inteiramente de acordo com a opinião defendida por Ana Paula Quintela F. Sottomayor, na n.40 de comentário ao verso.

⁴⁹ V. 953.

⁵⁰ V. 922.

⁵¹ A questão é retomada, modernamente, por J. Vte. Bañuls Oller & P. Crespo Alcalá, no contexto do seu artigo acima citado.

Todavia, as Danaides, não venerando os deuses do Egito, descrevem o Nilo em termos similares aos dos hinos egípcios ao rio — o que, além do mais, revela o conhecimento próximo que Ésquilo possui dos costumes daquela terra. Facto que entra em contradição com a afirmação das jovens de que não veneram o rio com hinos⁵².

E os Egípcios são, afinal, tão argivos quanto as noivas fugidas, já que a sua ascendência é a mesma. Que faz deles bárbaros e que aproxima as Danaides de Argos?

Antes de mais, a denúncia da diferenciação é operada pelas fugitivas e por Dânao que combinam, na caracterização dos Egípcios, o culto a deuses diferentes e hábitos de vida diferentes à *hybris* — ὕβριστην Αἰγυπτιογενῆ⁵³ —, traduzida no intento sem peias de perseguição e de consumação de uma união por elas repudiada e designada, repetidamente, por γάμος ἀσεβής⁵⁴, διάνοιαν μαινόλιν⁵⁵, γάμου δύσφρονος⁵⁶.

De predições divinas sobre o carácter funesto da união não há vestígio na peça e não é provável, por isso, que a sequência da trilogia as venha a aduzir. A *phyxanoria* confessada à partida pelas filhas de Dânao tem sido entendida como repúdio ao homem dentro da mesma raça, repúdio intrínseco e generalizado ao homem — se a emenda do v. 9, αὐτογενεῖ, for de considerar —, ou ainda, contando com esta emenda, repúdio intrínseco a estes pretendentes em questão: especificamente, os filhos de Egito.

Entre as várias possibilidades, devidamente equacionadas por A. P. Quintela Sottomayor, sou levada a perfilhar a perspectiva de K. von Fritz⁵⁷, de que a fuga das Danaides nasce da sua repulsa natural aos cinquenta pretendentes obstinados, pelo aguilhão de eros, numa união à força: o que a imagem da perseguição das pombas pelo falcão, na boca de Dânao, ou da vitela pelo lobo, na boca do Coro, bem ilustra, pela carga de violência nela contida.

O casamento como união coerciva em que uma parte força a outra parte agride a natureza da mútua atracção entre homem e mulher, ou do acordo

⁵² Vv. 1024-1025.

⁵³ V. 31.

⁵⁴ V. 10.

⁵⁵ V. 107.

⁵⁶ V. 394.

⁵⁷ *Antike und moderne Tragödie* (Berlin 1962) 161.

mútuo, na celebração daquilo que é, além do mais, um pacto celebrado — πιστώματα — sob tutela divina, a de Zeus e Hera, conforme o define Apolo em *Euménides*⁵⁸. O deus acrescenta ainda, enfrentando as Erínias, como ancestrais representantes da justiça de sangue, que “o leito nupcial, talhado por destino ao homem e à mulher, está debaixo da alçada de um direito que prevalece sobre o do próprio juramento”⁵⁹.

Por outro lado, a perspectiva de uma união entre primos constitui um dado pacífico na mitologia grega, como se pode concluir de exemplos como o de Antígona e Hémon, Orestes e Hermíone.

No entanto, a afirmação reiterada de diferença, por parte das Danaides, frente aos filhos de Egipto, se é intensificada por uma repulsa espontânea, não deixa de partir de um grupo de origem helénica semi-aculturado além-mar, noutro continente, que, numa conjuntura de emergência, evoca laços com a metrópole. Laços que não reconhece nos seus antagonistas. Mas o repúdio das núpcias em concreto, com os Egípcios, radicaliza-se. Ao radicalizar-se, convertido em repúdio das núpcias em absoluto, denota os mesmos laços de excesso dos seus perseguidores. À feroz perseguição erótica, por parte dos noivos, corresponderá a ainda mais feroz chacina sobre eles operada pelas filhas de Dânao⁶⁰.

Onde termina, então, o Grego e começa o Bárbaro? sobretudo se a tensão se esvai entre Hipermnestra e Linceu, mutuamente atraídos e redimidos, a ponto de poderem ser — ambos — absorvidos pelo universo helénico? Mais que o aspecto, a língua, o gesto, é essencialmente o equilíbrio e a postura moral de consonância com as leis do universo, com a Dike, que conferem uma marca de identidade⁶¹.

Dos três exemplos apontados parece poderem extrair-se algumas conclusões.

⁵⁸ V. 214.

⁵⁹ *Eu.* v. 217-218.

⁶⁰ Sobre esta questão e o seu possível desenvolvimento na trilogia veja-se A. F. Garvie, op. cit. cap. V, III.

⁶¹ Sobre a universalidade de valores morais, para que também Heródoto aponta, para além dos particularismos étnicos, veja-se Carmen Leal Soares, *A morte em Heródoto. Valores universais e particularismos étnicos*, diss. de doutoramento apres. na Universidade de Coimbra, 2001.

O binómio Grego-Bárbaro parece oferecer-se, já em Ésquilo, à reflexão do espectador, sobre a sua relatividade. A universalidade dos princípios que regem o destino humano, e que constituem pilares fundamentais na mundividência política, ética e religiosa de Ésquilo, permite que a leitura de um possível destino colectivo próprio possa ser feita, por projecção identificadora, através da representação do destino do Outro — o Bárbaro, afinal. O que tem paralelo em Heródoto, por exemplo na leitura do destino de Crespo, em moldes de destino trágico de figuras do drama grego⁶².

A reflexão sobre os perigos que ameaçam a coesão de um dos termos do binómio — o grego — permite a utilização de traços distintivos do Outro como traços descritivos de uma parcela da Hélade em guerra civil, abrindo caminho para a superação euripidiana do binómio, porquanto se verificam traços de ‘barbárie’ que ameaçam a Hélade por dentro (*Sete contra Tebas*) e traços de dignidade e de superioridade moral no persa Dario ou na troiana Cassandra.

A fluidez da fronteira do binómio está, por sua vez, patente na geografia da *moira* dos Persas, como se viu, na relatividade e nas contradições de uma parcial aculturação do Grego em *Suplicantes*, a par da sua consciência de ligação ancestral à metrópole, que o levam a ser, simultaneamente, estranho e pertencente ao universo helénico. Universo que, pela proposta esquiliana que parece estar presente nesta peça, e na trilogia, apesar de todos os problemas suscitados pela sua possível reconstituição, talvez possua, em potência, a capacidade de ultrapassar tensões e de absorver em si elementos de diversidade, desde que convertidos às leis da Dike e de Zeus, que regem a vida humana.

A expressão mais alta dessa extraordinária capacidade integradora e harmonizadora de um cosmos que é, em si, harmonia política, no sentido

⁶² Maria de Fátima Silva, “II. Crespo e Ciro. A figura do rei no Livro I de Heródoto”, *Heródoto. Histórias — Livro Iº* (Lisboa 1994) 21-49.

Profundamente interrelacionado com este diálogo e confronto de Heródoto entre o Grego e o Outro está o cotejo entre a superioridade moral de figuras dos dois mundos (o que, de algum modo, esboça já a tradição que ganhará um estatuto consagrado em Plutarco, nas *Vidas paralelas*): veja-se Delfim Ferreira Leão, “Sólon e Crespo: fases de evolução de um paradigma”, *Humanitas*, 52 (2000) 27-52. No mesmo volume de *Humanitas*, (pp. 3-26) veja-se M. F. Silva, “O desafio das diferenças étnicas em Heródoto”, autor em cuja obra se anunciam também sinais de “abertura e tolerância, em que a noção de bárbaro, com a carga negativa ancestral, perdia força e em que a distância entre o estrangeiro e o grego, como entre os povos prósperos e os mais modestos ou remotos, se reduzia”.

etimológico do termo, harmonia de consonância entre deuses, instituições, homens e natureza é atingida em *Euménides*. Não é aí o estrangeiro, o Bárbaro, mas o Grego quem carrega o miasma de uma culpa de gerações e se quer redimir e reintegrar. Paralelamente, as divindades tenebrosas e ameaçadoras, sobreviventes de velhas concepções de justiça familiar e do medo, encontram, nessa ordem do microcosmo da pólis, o seu espaço, o seu sentido social, reconvertido e valorizado, valorizando, também, o todo em que se integra.

Atenas pode ser entendida, no final da *Oresteia*, enquanto pólis idealizada, como imagem de todas as *poleis* bem constituídas e, assim, da Hélade.

* * * * *

Resumo: O binómio grego-bárbaro oferece-se, já em Ésquilo, como relativo. A universalidade do princípio do excesso e do castigo em *Os Persas* toca, como possibilidade, também o Grego uma vez infringida a *Dike*. Por outro lado, a distorção do comportamento político, em *Sete contra Tebas*, é encerrada com cores inspiradas no excesso asiático, parecendo levar à interrogação: “não haverá, entre nós, Gregos, sementes de barbárie?” Finalmente, em *Suplicantes*, esbate-se a fronteira identificativa do Grego e do Não-Grego, denunciando-se, inclusivamente, gradações de aculturação ao estranho.

Por outro lado, o universo helénico, se coeso na sua harmonia e consonância entre deuses, instituições, homens e natureza, revela a capacidade de se abrir ao estranho e o assimilar na sua própria ordem, valorizando-se — se não na realidade, pelo menos no imaginário esquiliano.

Palavras-chave: Bárbaro; Grego; identidade helénica; instituições gregas; pólis; visão do Outro; Ésquilo; Heródoto; *Agamémnon*; *Euménides*; *Oresteia*; *Persas*; *Sete contra Tebas*; *Suplicantes*.

Abstract: The duality Greek-barbarian is presented, as soon as Aeschylus, as relativistic. The universality of the principle of excess and punishment in *The Persians* touches, as a possibility, also the Greek, once the *Dike* has been infringed. On the other hand, the distortion of the political behaviour in *The Seven Against Thebes* ends up with colours inspired by Asian excess, seeming to lead up to the question: “Aren’t there, among us Greeks, seeds of barbarism?”. Lastly, in the *Suppliant Maidens* the boundary between Greek and non-Greek is effaced and one can even find gradations of acculturation to the alien.

On the other hand, the Hellenic universe, though cohesive in its harmony and consonance between gods, institutions, men and nature, reveals the ability to open up to the foreign and assimilate it in its own order, thus gaining new value – if not in reality, at least in the Aeschyllian imagination.

Keywords: Barbarian; Greek; Hellenic identity; Greek institutions; polis; vision of the Other; Aeschylus; Herodotus; *Agamemnon*; *Eumenides*; *Oresteia*; *Persians*; *Seven Against Thebes*; *Suppliant Maidens*.

Resumen: El binomio griego-bárbaro ya en Esquilo se nos presenta como relativo. La universalidad del principio del exceso y del castigo en *Los Persas* alcanza, como posibilidad, también al griego, una vez que se infringió la *Dike*. Por otro lado, la distorsión del comportamiento político en *Los Siete contra Tebas* se cierra con tintes inspirados en el exceso asiático, que parece conducir a la cuestión “¿no habrá entre nosotros, griegos, simientes de barbarie?” Finalmente, en *Las Suplicantes* se diluye la frontera separadora entre el griego y el no-griego, llegándose incluso a la denuncia de gradaciones en la aculturación del extraño. Por otra parte, el universo helénico, si bien que cohesionado en su armonía y consonancia entre los dioses, instituciones, hombre y naturaleza, revela la

Helenos e Bárbaros em Ésquilo

capacidad de abrirse al extraño y de asimilarlo en su propio orden, valorizándose, si no en la realidad, por lo menos en el imaginario esquiliano.

Palabras clave: Bárbaro; griego; identidad helénica; instituciones griegas; polis; visión del Otro; Ésquilo; Heródoto; *Agamenón*; *Euménides*; *Orestíada*; *Los Persas*; *Los Siete contra Tebas*; *Las Suplicantes*

Résumé: Le binôme grec-barbare se présente, déjà chez Eschyle, comme relatif. L'universalité du principe de l'excès et du châtement dans *Les Perses* touche, semble-t-il, aussi le Grec, la *Dike* ayant été enfreinte. D'autre part, la distorsion du comportement politique, dans les *Sept contre Thèbes*, se clôt avec des couleurs inspirées de l'excès asiatique, comme si elle menait à l'interrogation : «n'y a-t-il pas, parmi nous, Grecs, des graines de barbarie?». Finalement, dans les *Suppliantes*, la frontière d'identification du Grec et du Non-Grec est atténuée, au point de dénoncer des gradations d'acculturation à l'autre. D'autre part, l'univers hellénique, bien que cohérent dans son harmonie et sa consonance entre les dieux, les institutions, les hommes et la nature, révèle la capacité de s'ouvrir à l'autre et l'assimilation à son ordre même, se valorisant – sinon dans la réalité, du moins dans l'imaginaire eschylien.

Mots-clé: Barbare; Grec; identité; hellénique; institutions grecques; pólis; vision de l'autre; Eschyle; Hérodote; *Agamemnon*; *Euménides*; *Orestie*; *Perses*; *Sept contre Thèbes*; *Suppliantes*.



Observaciones sobre los mitos en el *Heracles* de Eurípides*

JUAN ANTONIO LÓPEZ FÉREZ

UNED — Madrid

1. Lectura y comentario.

Heracles es una tragedia de difícil datación. Los estudiosos oscilan entre el 420 y el 415 a. C. Por razones métricas se la fecha en el 414 a. C.

La locura de Heracles es un motivo literario que aparece ya en los *Cantos ciprios*¹. La muerte de los hijos del héroe había sido tratada, al menos, por Paniasis y Estesícoro². Si acudimos a Píndaro hallamos evidentes rasgos positivos en el modo de ser y actitud de Heracles³. En cambio, tanto la comedia doria como el drama satírico ofrecen un héroe bastante distinto, con un comportamiento nada trágico, con los rasgos propios de un gran comilón y enorme bebedor que, llegado el caso, se muestra muy agradecido por los favores recibidos⁴.

Eurípides, a su vez, contribuyó de modo notable a la creación mítica de un Heracles trágico, visto casi siempre con abierta simpatía, carente, por los demás, de ciertos aspectos negativos recogidos por otras fuentes literarias: destructor de ciudades, asesino, violador, etc. Nuestro poeta ofrece la muerte de los hijos al final de los trabajos heracleos. Se ha pensado que tal enfoque fuera una aportación eurípidea, pero lo cierto es que las fuentes anteriores apenas nos dan detalles sobre el particular⁵. Algunos autores creen que las *Traquinias* de Sófocles habrían servido para presentar un Heracles distinto del

* Realizado dentro del BFF2001-0324 de la Dirección General de Investigación.

¹ Cf. Bond, *Euripides. Heracles*, XXXVIII.

² Véase 230 PMG.

³ El TLG ofrece 37 menciones del héroe en el gran poeta tebano.

⁴ Cf. también *Alc.* 751 ss.

⁵ Varios autores tardíos presentan la locura de Heracles al comienzo de sus trabajos. Así, Nicolaus Damascenus(F 13), D. S.(4.10. 6ss) y Apollod.(2.4.12). Véase Bond ,XXIX.

que tenemos en la obra que ahora estudiamos. No obstante, hay muchos problemas a la hora de fechar la pieza sofoclea.

En lo referente a fuentes no literarias, puede decirse que, si son numerosas las esculturas y vasos en que aparecen diversos trabajos del héroe, en cambio, la locura del mismo no está recogida por representaciones artísticas antes de nuestro autor⁶.

Leyendo nuestra obra se tiene la impresión de que el poeta ha querido mostrar la inferioridad e indiferencia de los dioses frente al gran héroe de los helenos. Pero, por otra parte, la divinidad queda por debajo del héroe ateniense por antonomasia, Teseo, especialmente en lo referente a amistad, afecto familiar y gratitud. Será Teseo, no un dios, el que resuelva el nudo trágico al final de la obra, con lo que viene a ocupar las funciones que normalmente le est  n asignadas al *deus ex machina*. Si en la primera parte de nuestro drama los familiares de Heracles est  n dispuestos a aceptar la muerte, pero la llegada del héroe lo impide, en la segunda, es el protagonista el que decide morir, siendo Teseo quien le hace cambiar de idea⁷. Diversos estudiosos afirman que nuestra tragedia contribuyó a magnificar la figura de Teseo, el gran héroe del   tica, precisamente al ligarlo a las hazañas de Heracles, y, asimismo, a poner de relieve la hospitalidad ateniense hacia el héroe panhelénico.

El Heracles de la obra estudiada resulta ser un héroe nuevo, moderno, humanizado, como tendremos ocasión de comprobar. Un punto relevante es que aprende, reflexiona y cambia de parecer por obra, no de los dioses, sino de un mortal (Teseo). Con ello nos alejamos de la concepción religiosa y teocrática de un Esquilo, para situarnos en una consideración de los conflictos heroicos casi estrictamente humana. Los dioses o no se manifiestan en absoluto, o se muestran cobardes, vengativos, rencorosos. Desde luego, los dioses quedan por debajo de los humanos en numerosas ocasiones. El héroe se humaniza en altísimo grado: está muy lejos del héroe sofocleo incapaz de ceder, y, además, confía más en los mortales que en los dioses a la hora de las decisiones importantes.

La figura de Heracles atrajo, por ejemplo, a sofistas como Pr  dico, que se interes   de modo especial por la espiritualidad y moralidad del ilustre

⁶ Cf. Barlow, *Euripides. Heracles*, 1.

⁷ Schwinge, 193 ss.

héroe⁸. Posteriormente, entre los cínicos, el más grande de los héroes helenos pasó a ser un verdadero modelo en lo relativo al cumplimiento del deber.

Heracles es la primera tragedia eurípidea en que hallamos una crítica abierta de la divinidad; en especial, de Zeus, por omisión, y de Hera, por odio y rencor.

A lo largo de este trabajo, prescindiremos de otros aspectos de indudable importancia para ceñirnos a los mitos y personajes míticos, en sentido amplio, que aparecen en la obra. Nuestro comentario del texto, pues, se limita, casi siempre, a aspectos relacionados, en mayor o menor medida, con los mitos.

En el prólogo⁹ aparece Anfitrión que se nos presenta de este modo:

*Qué mortal, al copartípe del lecho de Zeus, no conoce?*¹⁰.

Como en tantas ocasiones, Eurípides nos sorprende desde el primer momento. Efectivamente, σύλλεκτρον lleva un genitivo (Διός) que habría que entender como posesivo: “partípe del lecho de Zeus”. La ironía es evidente: el lecho era, en realidad, no de Zeus, sino de Anfitrión. Además, lo que Zeus comparte no es el lugar material apropiado para descanso y solaz de los humanos, sino, por metonimia, la que estaba en tal lecho, es decir, Alcmena. Ahora bien, no se nos ofrecen datos concretos sobre qué ocurrió cuando el padre de los dioses compartió a tal mujer.

Nuestro poeta es, por lo general, muy cuidadoso en la selección del vocabulario. El adjetivo σύλλεκτρος, innovación eurípidea, lo encontramos sólo dos veces en su obra: aquí y en el verso 1268, referido en tal secuencia, con propiedad, a Hera: “la que comparte el lecho de Zeus”¹¹. Ocupa allí el

⁸ Cf. B 1 y 2 D.-K.

⁹ HF 1-59.

¹⁰ HF 1: Τίς τὸν Διὸς σύλλεκτρον οὐκ οἶδεν βροτῶν... De una simple lectura comparativa de esta secuencia y la ofrecida en la nota siguiente, podría interpretarse que Anfitrión hubiera compartido el lecho con el padre de los dioses de la misma manera que éste se acostaba con Hera. La ambigüedad salta a la vista. Se está jugando con las posibilidades ofrecidas por la lengua. El adjetivo es el mismo; la distribución es idéntica; el significado, en cambio, difiere notablemente. (Seguimos el texto de J. Diggle, *Euripidis fabulae*, II. Oxford 1981) (Las traducciones son nuestras).

¹¹ HF 1268: ἡ τοῦ Διὸς σύλλεκτρος.

mismo lugar métrico que en el verso antes mencionado. El trágico dedicó, pues, especial atención al adulterio de Zeus con Alcmena¹².

Anfitrión alude al origen de Tebas, donde está situada la acción dramática. Selecciona algunos elementos de entre el rico acervo mítico tebano. Menciona a “los sembrados” (σπαρτοί), pero no indica quién los sembró, ni por qué. Sí señala, en cambio, que Ares salvó un pequeño número de los que surgieron de la tierra; de uno de ellos nació, a su vez, Creonte, padre de Mégara, la esposa de Heracles. El uso del mito es pues funcional: sirve para entroncar a la esposa del gran héroe con las familias más ilustres de Tebas. No obstante, un mito tan relevante para la historia legendaria tebana es tratado en esta obra de manera harto sumaria.

Pasando por alto lo dicho al comienzo, Anfitrión, afirma primero que es el padre de Heracles¹³; luego, habla de su hijo¹⁴:

*Y tras dejar Tebas, donde moré yo,
y a Mégara, aquí presente, y sus suegros, mi hijo
los muros argivos y la ciclópea ciudad
deseó habitar, de la que yo huyo tras matar
a Electrión. Arreglando mis desgracias
y deseando habitar su patria,
por el regreso da gran tributo a Euristeo:
domesticar la tierra, ya por Hera
dominado, mediante aguijones, ya en unión de la necesidad¹⁵.*

¹² Cf. *Or.* 476: Ζηνὸς ὁμόλεκτρον κάρα. El protagonista llama a su abuelo, Tindáreo, de modo eufemístico: “*participante del mismo lecho de Zeus*”. Estamos ante otro compuesto formado sobre λέκτρον. La construcción sintáctica es la misma que la del ejemplo indicado. También aquí, el lecho es, no de Zeus, sino del esposo de la amada de Zeus, es decir, Tindáreo, casado con Leda. Sólo leemos tal adjetivo en el citado texto y en el v. 506 de la misma tragedia (*Or.*), en donde, en velada referencia, alude a Clitemnestra.

¹³ *HF* 3: πατέρα τόνδ’ Ἡρακλέους. Propiamente: “al padre, aquí presente, de Heracles”.

¹⁴ *HF* 14: παῖς ἐμός. En posición enfática. Otras referencias a su paternidad las leemos en los vv. 37, 46, 97.

¹⁵ *HF* 13-21:

λιπὼν δὲ Θήβας, οὗ κατῴκησθην ἐγώ,
Μεγάρην τε τήνδε πενθεροῦς τε παῖς ἐμός
Ἀργεῖα τείχη καὶ Κυκλωπίαν πόλιν
ὠρέξατ’ οἰκεῖν, ἣν ἐγὼ φεύγω κτανῶν
Ἡλεκτρύωνα· συμφορὰς δὲ τὰς ἐμὰς
ἐξευμαρίζων καὶ πάτραν οἰκεῖν θέλων,
καθόδου δίδωσι μισθὸν Εὐρυσθεῖ μέγαν,
ἐξημερῶσαι γαῖαν, εἴθ’ Ἥρας ὕπο
κέντροις δαμασθεῖς εἴτε τοῦ χρεῶν μέτα.

La ciudad ciclópea aludida es Micenas¹⁶. Anfitríón señala que tuvo que huir de tal lugar por haber dado muerte a Electríón. Henos aquí ante otro silencio elocuente: el anciano no indica que Electríón¹⁷, padre de Alcmena, era su suegro y, además, su tío; tampoco que reinaba sobre Micenas. Hallamos, en cambio, una precisión de extraordinario interés. Efectivamente, Anfitríón se aparta de otras versiones míticas según las cuales Heracles tuvo que trabajar toda su vida a las órdenes de Euristeo porque Hera había engañado a Zeus, al hacerle jurar por la Estige que el descendiente que naciera en aquel día había de ser rey de Micenas y Tirinto. Zeus, creyendo que se trataba de Heracles, dio su aprobación. Pero su esposa, diosa protectora del parto, adelantó el nacimiento de Euristeo, hijo de Esténelo, y retrasó el de Heracles, que vino al mundo unos días más tarde¹⁸.

En nuestra tragedia, en cambio, Heracles se ofrece voluntariamente. Por un lado deseaba “aligerar” las desgracias de Anfitríón, es decir, el destierro en Tebas por causa de la acción cometida. Eurípides usa ahora ἐξευμαρίζω, formado sobre el adjetivo εὐμαρής, que encontramos en Esquilo y en nuestro trágico. Tal adjetivo es un derivado de μάρη, “mano”. Así, pues, el significado de tal verbo es “poner a la mano”, “facilitar”, “arreglar”. Sólo dos veces lo tenemos en nuestro poeta¹⁹, ocupando en ambas ocasiones el mismo lugar métrico. Es una innovación eurípidea que cabe leer, asimismo, en autores tardíos.

Por otra parte, el gran héroe quiere “domesticar” (ἐξημερῶσαι)²⁰ la tierra. Es conspicua y significativa la correspondencia silábica y métrica de ἐξευμαρίζων y ἐξημερῶσαι. A la hora de enjuiciar la acción de Heracles,

¹⁶ Los trágicos confunden con frecuencia Micenas y Argos. En realidad, la primera fue destruida por la segunda en el 460 a.C. Véase Bond, 66-67.

¹⁷ Hijos de Perseo y Andrómeda fueron, entre otros, Alceo (padre de Anfitríón), Electríón (padre de Alcmena) y Esténelo (padre de Euristeo).

¹⁸ Perseo era hijo de Zeus y Dánae. Así, pues, Euristeo resultaba ser bisnieto de Zeus. Heracles, por su parte, había sido engendrado por el padre de dioses y hombres.

¹⁹ Aquí y en *HF* 81.

²⁰ El verbo lo tenemos ya en Heródoto. Eurípides lo emplea solamente dos veces; en el ejemplo visto y en *HF* 852. A propósito de este verbo tendríamos que entretenernos en la oposición semántica establecida entre “doméstico” (ἡμερος) y “salvaje” (ἄγριος), de especial significado en el siglo V a.C., y de la que extrajo buenas consecuencias Aristóteles en sus tratados biológicos. Anfitríón insistirá (vv. 225-226) en que la Hélade tendría que haber acudido en defensa de los hijos de Heracles, como justa compensación “por la limpieza de mares/ y del continente” llevada a cabo por el protagonista.

AnfitrIÓN establece una alternativa: o ha sido por decisión de Hera o por la necesidad. De ese modo la voluntad divina es solamente una posibilidad entre dos; al mismo tiempo, se le da gran relevancia al destino.

AnfitrIÓN nos recuerda que Heracles ha llevado a cabo con esfuerzos los demás trabajos²¹. El último, empero, ha consistido en bajar a Hades por la entrada del Ténaro para llevar a la luz el Can Cérbero. De tal empresa todavía no ha regresado²².

La innovación consiste ahora en situar el descenso a Hades al final de los trabajos. Efectivamente, de acuerdo con otras varias fuentes la última hazaña del héroe fue apoderarse de las manzanas de las Hespérides. Sin duda, nuestro autor se inclinó por alterar el orden de los trabajos con alguna finalidad. Creemos que bajar hasta el reino de los muertos comportaba enormes dificultades, de tal modo que el resultado de la empresa era sumamente incierto. Por ello, los actores, y también el Coro, sostienen a lo largo de la pieza, velada o abiertamente, que Heracles está muerto y jamás podrá regresar al reino de los vivos.

Añade AnfitrIÓN que, por miedo al rey de Tebas, Lico²³, que los amenaza de muerte, tanto él como Mégara y los hijos que ésta ha tenido con Heracles, se han refugiado junto al altar de Zeus salvador (σωτήρως Διός), construido precisamente por el gran héroe una vez que hubo derrotado a los

²¹ HF 22.

²² HF 23-25:

τὸ λοῖσθιον δὲ Ταινάρου διὰ στόμα
βέβηκ' ἐς "Αἰδου, τὸν τρισώματος κύνα
ἐς φῶς ἀνάξων, ἔνθεν οὐχ ἦκει πάλιν.

"Mas, por último, por la boca del Ténaro

ha bajado hasta Hades, para traer a la luz

el perro de tres cuerpos; de allí no ha venido de regreso".

Si en Esquilo (A. 870) τρισώματος califica a Gerión, Eurípides echa mano del adjetivo en cuatro ocasiones; precisamente, lo leemos en tres pasajes de nuestra tragedia. Aquí y en v. 423 califica al Can Cérbero; en 1271 se atribuye al monstruo Tifón. Ese adjetivo, hasta el siglo V, sólo lo tenemos en Esquilo y en nuestro trágico.

²³ Lico, hijo de Lico, para apoderarse del trono de Tebas, había dado muerte a Creonte. No era cadmeo, sino eubeo. El personaje es quizá una innovación eurípidea (Véanse los detalles en Bond, XXVIII). Realmente, no tenemos noticias sobre él anteriores a nuestro trágico. Al tratarse de alguien poco conocido, AnfitrIÓN subraya algunos datos sobre su origen y familia, indicio revelador de que los espectadores no estarían al tanto de esos detalles. Sobre Lico padre (esposo de Dirce; maltrató a Antíope y fue depuesto del trono por los hijos de ésta, Anfión y Zeto) hay, en cambio, cierta información suministrada por diversas fuentes.

Minias. Carecen de comida, bebida y vestidos; han de echar sus cuerpos sobre el duro suelo.

(Conviene hacer un pequeño excursus para aclarar algunos detalles. Por un lado, la pareja σωτήρ - σωτηρία. El adjetivo, aplicado a Zeus, sigue el uso habitual, la norma común: “Zeus salvador”. Pero lo llamativo y paradójico es que Zeus no salva a nadie en esta tragedia. Es más, el único salvador será un ser humano: Teseo, al final de la obra. Si en el pasaje que ahora hemos recogido el adjetivo resulta pronunciado en vano, dado que el dios supremo no se ocupará de salvar a nadie, más abajo será utilizado por Mégara²⁴, cuando, con gran ironía, afirma que para sus hijos el padre no es en nada inferior a Zeus salvador. El sustantivo correspondiente lo leemos cinco veces en la obra. En tres de ellas con sentido negativo: no hay salvación²⁵; una secuencia se enmarca dentro de una reflexión general²⁶; por último, con valor positivo, pleno y real, alude a la salvación de Heracles por obra de Teseo²⁷. Por otra parte, tenemos la alusión a los Minias²⁸. Nuestro autor sólo los menciona en tres ocasiones, todas ellas dentro de la obra que analizamos²⁹. Así eran llamados los de Orcómeno, que exigían un oneroso tributo a Tebas, hasta que Heracles se enteró, los atacó, y, por todo pago, les cortó la nariz y las orejas. Nada de eso nos dice Eurípides, que con tanto cuidado selecciona los materiales míticos; en cambio, sí nos informa que Heracles, al vencer sobre tales enemigos³⁰, había liberado a Tebas, y, asimismo, que el propio héroe consideraba tal empresa cual hazaña de extraordinario valor a ojos de los tebanos³¹, aunque ellos — realmente, el tiránico Lico — no lo tuvieron en cuenta, en absoluto).

²⁴ HF 522.

²⁵ HF 54, en boca de Anfitríón; 80 y 84, pronunciado por Mégara.

²⁶ HF 304.

²⁷ HF 1336. Es decir, el “salvador” es un ser humano, no un dios.

²⁸ Entre los siglos VIII y V a. C., el *TLG* registra las siguientes apariciones de tales habitantes: Homero (2. *Il.* 2.511; *Od.* 11.284), Hesfodo (2), Píndaro (4), Simónides (3), Tales (1), Esquilo (3), Heródoto (11), Helánico (2), Ferecides (3).

²⁹ HF 50, 220, 560.

³⁰ HF 220.

³¹ HF 560. Eurípides silencia un punto bien conocido por otras fuentes literarias: Creonte, rey de Tebas, había entregado a Heracles como esposa a su hija Mégara, precisamente en agradecimiento por haber liberado a la ciudad del impuesto que tenía que pagar a los Minias de Orcómeno.

A continuación toma la palabra Mégara³², la esposa del héroe. Para sorpresa nuestra, saluda a Anfitríon como el que arrasó la ciudad de los tafios³³. Nada más se indica, por lo que seguramente los espectadores apenas comprenderían la alusión. Nos llama todavía más la atención esa referencia dado que la situación es terrible, desesperada, angustiosa: todos ellos estaban amenazados de muerte. Y otro dato todavía: Anfitríon se había preguntado unos versos antes, de modo retórico, si es que se podía contar entre los varones a un anciano inservible como él³⁴. Tendrá que ser el Coro, avanzada la obra, el que nos recuerde que Anfitríon fue contra los tafios para vengar el asesinato de los hermanos de Alcmena³⁵.

Mégara subraya sus palabras con un verso que puede servir de lema a toda la tragedia que estamos revisando:

*¡Cómo ninguna de las cosas divinas es clara para los hombres*³⁶.

En la párodo, el Coro se dirige a los hijos del héroe, diciéndoles que carecen de padre³⁷. Es un prelude del saludo que dirigirá a Mégara, de quien afirma que llora a su esposo que está en la casa de Hades³⁸.

(Conviene adelantar que Hades, después de Zeus, es el dios más mencionado en nuestra tragedia. Hemos contado diecinueve apariciones³⁹. Lo

³² HF 60-86.

³³ HF 60-61. Sabemos por otros autores que los tafios, habitantes de la isla de Tafos, situada al Norte de Ítaca, robaron los rebaños de Electríon y dieron muerte a los hijos de éste. Anfitríon — que según nos informa el *Escudo* hesiódico, 15, no podía tener trato carnal con Alcmena hasta haber vengado la muerte de sus hermanos — realizó una expedición de castigo y venció a los isleños. Cuando estaba ocupado en tal empresa, Zeus, aprovechando la ausencia, se unió con Alcmena, que seguía virgen a la sazón.

De acuerdo con el *TLG*, el gentilicio τάφιος, hasta el siglo V a. C., aparece en Hom. (6), Hes. (3), E. (5), Hellanic. (1) y Herodor. (2).

³⁴ HF 41-42: γέροντ' ἀχρεῖον. En los vv. 228-235 Anfitríon subraya los efectos devastadores de la vejez. Ya no es nada, dirá, salvo el murmullo de su voz. Tiene varios rasgos comunes con el Yolao de *Heraclidas*.

³⁵ HF 1080.

³⁶ HF 62: ὡς οὐδὲν ἀνθρώποισι τῶν θείων σαφές.

³⁷ HF 114: ὦ τέκεια, τέκεια πατρός ἀπάτορ'...

“¡Oh hijos, hijos sin padre, faltos de padre!”. Subráyese la anáfora y el juego etimológico.

³⁸ HF 116-117:

ἃ τὸν Ἀΐδα δόμοις

πόσιν ἀναστενάξεις.

“Que por el que está en la mansión de Hades,
por tu esposo, gimes”.

nombran Anfitríon⁴⁰, el Coro⁴¹, Lico⁴², Mégara⁴³, Heracles⁴⁴ y Teseo⁴⁵. Añadamos que de las tres veces en que está registrado Plutón dentro de Eurípides, dos las tenemos en la pieza que examinamos⁴⁶. Por otro lado, de cuatro ejemplos de Τάρταρος en nuestro poeta, uno está recogida en nuestra obra⁴⁷, y, asimismo, una de las dos secuencias en que leemos el adjetivo correspondiente, ταρταρεῖος⁴⁸. El drama del que nos ocupamos ofrece, pues, una evidente convergencia léxica de vocablos relacionados con el dios de las regiones infernales. Más tarde insistiremos en algunos puntos relevantes).

Se presenta Lico, rey de Tebas, que les quita a los suplicantes toda esperanza de salvación. Aludiendo al padre de los muchachos pregunta, con evidente mala intención, si es que cabe esperar que venga quien yace en Hades⁴⁹. El despótico y cruel tirano ataca a Anfitríon, porque, según él, lanza por toda la Hélade sus jactancias: a saber, que Zeus comparte esposa con él⁵⁰. El adjetivo σύγγαμος — sólo lo tenemos cuatro veces en Eurípides- es otra innovación del trágico; tan sólo aquí lo encontramos en nuestra pieza.

³⁹ HF 24, 117, 145, 297, 427, 453, 484, 491, 562, 608, 610, 619, 736, 1026, 1101, 1102, 1119, 1277, 1331.

⁴⁰ HF 24, 610, 1119. Anfitríon, por otra parte, alude a su hijo “*que está en las profundidades (μυχούς) de la tierra*” (HF 37); y refiere también que “*entraba en la negra oscuridad (ὄρφνην) de la tierra*” (HF 45-46).

⁴¹ HF 117, 427, 736, 1026.

⁴² HF 145.

⁴³ HF 297, 453, 484, 491.

⁴⁴ HF 562, 608, 619, 1101, 1102, 1277.

⁴⁵ HF 1331.

⁴⁶ HF 808 (el Coro) y 1104 (Heracles).

⁴⁷ HF 870.

⁴⁸ HF 907.

⁴⁹ HF 145-146:

ἢ τὸν παρ’ Αἰδη πατέρα τῶνδε κείμενον
πιστεύει; ἢ ξείν;

“¿Acaso el padre de éstos, que yace en Hades,
confiáis que vendrá?”.

El participio κείμενον está usado con intención enfática, pues convierte la visita a Hades en muerte cierta. El verbo correspondiente (κείμαι) tiene el valor de “yacer”, “residir permanentemente”. Por lo demás, lo leemos desde Homero para indicar que alguien está muerto. Así en *Il.* 18.20 (κεῖται Πάτροκλος). Véase, además, A., *A.* 1581.

Más tarde, Lico, en su escalada de provocación y desmesura, y dirigiéndose a Anfitríon, le llama a Heracles “el muerto” (ὁ καθανών) (HF 245).

⁵⁰ HF 149:

ὥς σύγγαμός σοι Ζεὺς τέκνον τε κ>οινεών,
“Que Zeus comparte esposa contigo...”.

Sin pretenderlo, y a pesar de que habla en tono acusatorio, Lico menciona algunas hazañas del héroe: la “hidra pantanosa” y la “fiera Nemea”⁵¹. Censura que Heracles cazara el famoso león con lazos y lo matara con sus propios brazos. El ataque verbal toma rasgos virulentos: en el combate con fieras Heracles tenía fama de valentía, no siendo nada en realidad; y, en lo demás, no era valeroso⁵². Afirma que el héroe no usaba escudo ni lanza, sino que prefería el arco (τόξα), arma cobardísima (κάκιστον ὄπλον)⁵³; estaba presto para la huida. Lico, por lo demás, desea matar a los hijos de Heracles para evitar que, cuando crezcan, lo castiguen por lo que ha hecho.

Anfitrión, aun lleno de rabia, sabe contenerse. Con todo, no puede evitar la ironía: ¡En la parte que le corresponde a Zeus, que éste defienda a su hijo!⁵⁴; por lo que a él toca, sale abiertamente en defensa del héroe frente a la acusación de cobardía⁵⁵. Recuerda la Gigantomaquia, y, asimismo, que Heracles clavó sus dardos en los nacidos de la Tierra y celebró su victoria junto a los dioses. Menciona también la Centauromaquia. Defiende el uso del arco y las flechas, armas que considera un descubrimiento del héroe⁵⁶. Critica duramente a Tebas por no acudir a proteger a los hijos del héroe, a pesar de

⁵¹ HF 152, 153.

⁵² HF 157-158:

ὃς ἔσχε δόξαν οὐδὲν ὦν εὐψυχίας
θηρῶν ἐν αἰχμῇ, τᾶλλα δ' οὐδὲν ἄλκιμος,
“*Que tuvo fama de valor, nada siendo,
en la lucha con las fieras, y, por lo demás, valeroso en nada*”.

Destaquemos el sintagma οὐδὲν ὦν, evidente injuria cuando se está hablando del héroe heleno por excelencia. Hemos acudido al TLG. Hasta el siglo V a.C. tal construcción sintáctica la tenemos, en primer lugar, en Teognis (866); posteriormente la usan también Sófocles (Ai. 1231; El. 244), nuestro poeta (Io. 594, Supp. 425, aparte de la cita estudiada) y Platón (R. 341 c; Smp. 219 a).

⁵³ HF 161. Bond, 109, señala que Heracles no sólo usaba el arco y las flechas, sino que también es presentado en el arte arcaico con armadura de hoplita. El menosprecio hacia los arqueros era un tópico literario con cierta base social, ya que, en general, los portadores de tales armas tenían escasos medios económicos, y, normalmente, menos disciplina que los hoplitas.

⁵⁴ HF 170-171:

τῷ τοῦ Διὸς μὲν Ζεὺς ἀμυνέτω μέρει
παιδός·

“*En la parte que depende de Zeus, que Zeus
defienda a su hijo*”.

Puede advertirse la ironía de la frase, pues al oír lo dicho podría pensarse que Heracles fuera hijo de los dos: de Zeus y del propio Anfitrión.

⁵⁵ HF 175.

⁵⁶ HF 188.

que sólo aquél se dirigió contra los minias⁵⁷. Es más, la Hélade no les ayuda, aunque Heracles había limpiado los mares y el continente⁵⁸.

El Corifeo incita a rebelarse contra Lico al coro de ancianos tebanos, sembrados un día por Ares de los dientes del dragón⁵⁹. Heracles no está tan oculto bajo tierra, tras abandonar a sus hijos⁶⁰. A continuación, afirma que es obligación de amigos hacer el bien a los amigos muertos⁶¹.

Mégara expresa ideas que muestran un cambio decisivo en la concepción del héroe⁶². Le pregunta a Anfitrión si piensa que su hijo regresará desde debajo de la tierra; dirigiéndose a sí misma, se interroga sobre qué muerto ha regresado desde Hades⁶³.

Anfitrión habla con el tirano en nombre propio y en el de su nuera: ambos se ofrecen a morir antes que los niños. Mégara, quiere ponerles adornos funerarios. Lico, entonces, les permite entrar en el palacio de Anfitrión que había sido clausurado por orden real. En situación tan desesperada, Anfitrión se queja, dura y amargamente, de Zeus⁶⁴.

⁵⁷ HF 220.

⁵⁸ HF 225-226. Es decir, es toda la Hélade la que ha recibido los favores de héroe panhelénico.

⁵⁹ HF 252-257. En la versión más extendida es Cadmo el que, tras vencer y dar muerte al dragón, hijo de Ares, sembró sus dientes.

⁶⁰ HF 262-263.

⁶¹ HF 266-267. Puede verse en esas palabras una alusión a Heracles.

⁶² HF 282-283:

τῶι δ' ἀναγκαίῳ τρόπῳ
ὁ ἀντιτείνει σκαῖον ἡγοῦμαι βροτῶν.
“A quien a cambio forzado
se opone, téngolo por estúpido mortal”.

⁶³ HF 296-297:

ἤξειν νομίζεις παῖδα σὸν γαίας ὕπο;
καὶ τίς θανόντων ἦλθεν ἐξ “Αἰδοῦ πάλιν;
“¿Crees que tu hijo ha de llegar desde debajo de la tierra?
¿Y cuál de los muertos vino de regreso desde Hades?”.

⁶⁴ HF 339-347:

ὦ Ζεῦ, μάτην ἄρ' ὁμόγαμόν σ' ἐκτησάμην,
μάτην δὲ παιδὸς κοινεῶν' ἐκλήζομεν.
σὺ δ' ἦσθ' ἄρ' ἦσσαν ἢ δόκεῖς εἶναι φίλος.
ἀρετῇ σε νικῶ θνητὸς ὦν θεὸν μέγαν.
παῖδας γὰρ οὐ προῦδωκα τοὺς Ἡρακλέους.
σὺ δ' ἐς μὲν εὐνὰς κρύφιος ἠπίστω μολεῖν,
τάλλότριά λέκτρα δόντος οὐδενὸς λαβών,
σώζειν δὲ τοὺς σοὺς οὐκ ἐπίστασαι φίλους.
ἀμαθὴς τις εἰ θεός, ἢ δίκαιος οὐκ ἔφους.
“¡Oh Zeus! ¡En vano, por partícipe de mi esposa te tuve,
y en vano familiar de mi hijo te llamábamos!

Es una secuencia muy trabajada en el plano lingüístico y literario. Señalaremos algunos elementos relevantes. Destaca en primer lugar una innovación léxica: ὁμόγαμον, “que tiene la misma esposa”⁶⁵. Sobresale, luego, el adjetivo κοινεῶνα, conjetura de Escalígero aceptada por los editores. *LSJ* cita sólo este ejemplo y lo equipara a κοινωνός, es decir, “compañero”, “familiar”. El adjetivo más el genitivo que de él depende admiten más de una interpretación sintáctica. En todo caso, parece aludir a la condición de “padre” de Heracles. La ironía eurípidea aflora otra vez.

Señalemos la hipérbole, casi blasfemia, de Anfitrión cuando sostiene que es más virtuoso que el padre de dioses y hombres. Por otro lado, en pasajes como éste resulta imprecisa la diferencia entre εὐνή, el lecho donde uno descansa o duerme, y el λέκτρον. Es sabido que λέχος (y su derivado λέκτρον) hace referencia a la madera de que suele estar constituido el cuerpo esencial de la cama⁶⁶. No debemos olvidar que en λέκτρα (v. 345) puede haber una metonimia, a saber, Alcmena, en lugar de la cama en donde descansaba.

Nótese la enálage de κρύφιος, es decir, el uso del adjetivo en vez del adverbio correspondiente. La ironía consiste en que el gran dios sabe hacer cosas de “modo oculto”, pero, como veremos a continuación, fracasa cuando ha de actuar a las claras y con decisión. Es un dios al que llaman “salvador”, como ya hemos señalado, pero que curiosamente “no sabe salvar”(v.346) a los suyos. Y, por este camino, se llega rápidamente a la blasfemia: o Zeus es

*Mas fuiste peor amigo de lo que parecías.
Aun siendo mortal, gánote en virtud, a un gran dios.
Y a los hijos de Heracles no los traicionaré.
Tú, hasta mi alcoba, oculto supiste llegar,
ocupando un lecho ajeno sin que nadie te lo diera,
mas salvar a los tuyos no sabes.
Eres un dios ignorante o, por naturaleza, no resultas justo”.*

Anteriormente, en v. 212, Anfitrión había afirmado que, en vez de ellos, tendría que ser Lico quien muriera, si es que Zeus tenía buenos pensamientos hacia ellos. Cf. también 177.

⁶⁵ Sólo lo hallamos aquí y en *Ph.* 137. Un matiz especial aporta el adjetivo σύγγαμος (registrado sólo cuatro veces en nuestro poeta; innovación también), que aparece en *HF* 149, donde se dice que Zeus es σύγγαμος de Anfitrión, es decir, comparte esposa con él. En cambio, en *Andr.* 182, 836 se aplica a dos mujeres que tienen el mismo esposo.

⁶⁶ Cf. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots* (París 1968), 634.

ignorante o, por naturaleza, no es justo. ¡De una vez caen por tierra dos grandes soportes de la divinidad suprema: la sabiduría y la justicia!.

En el primer estásimo⁶⁷ el Coro entona un himno en honor de Heracles, que se marchó hacia la oscuridad de la tierra y de los muertos. Lo llama retoño de Zeus o de Anfitríon⁶⁸. Repasa las hazañas del héroe⁶⁹: eliminó al león con cuyas terribles fauces se cubrió la rubia cabeza; venció a los Centauros⁷⁰; dio muerte a la Cierva⁷¹ de cuernos de oro; domó los potros de Diomedes que se nutrían de carne humana; eliminó a Cicno⁷²; consiguió las manzanas de oro⁷³, aniquilando a la serpiente que las vigilaba; limpió el mar; sostuvo el asiento del cielo, cuando llegó a la morada de Atlas; atacó a las Amazonas y consiguió el cinturón de la hija de Ares; mató a la Hidra de Lerna, perra asesina de mil cabezas: su veneno sirvió para untar los dardos con que eliminó al pastor triforme⁷⁴ de Eritía; navegó hacia Hades, donde el desdichado termina su vida⁷⁵; no ha llegado de vuelta. El remo de Caronte aguarda a sus hijos para un viaje sin regreso, carente de dioses⁷⁶, injusto.

⁶⁷ HF 348-441.

⁶⁸ HF 353-354.

⁶⁹ Bond, 153-155, repasa los doce trabajos expuestos por el Coro (que no coincide exactamente con los famosos doce canónicos). Señala que las hazañas relativas a los Centauros, Cicno, Hespérides y Limpieza del mar no están recogidas en el templo de Zeus en Olimpia, que sirvió de punto de partida para el canon tardío. Tanto esta oda como las doce metopas del templo señalado son las dos únicas fuentes anteriores al siglo III a. C. con las que se constituye el canon de los doce renombrados trabajos. En el texto euripideo, Heracles es presentado como un verdadero héroe panhelénico.

⁷⁰ HF 364-374. Los localiza en Tesalia, junto al Pelión. Allí habría tenido el feroz enfrentamiento de los Centauros contra los Lápitias, Pirítoo y Teseo. En las versiones más extendidas Heracles los venció en Arcadia. La participación de Heracles en la Centauromaquia no entra en sus grandes gestas, sino que fue un trabajo suplementario, un *páregon*. Sófocles recoge tal empresa en *Tr.* 1095 ss.

⁷¹ La Cierva de Cerinía.

⁷² Asaltaba a los peregrinos que se dirigían a Delfos y los decapitaba con la intención de construirse un templo con los cráneos.

⁷³ De las Hespérides.

⁷⁴ Gerión. Eritía era una isla próxima a Cádiz, o esta misma ciudad, según algunos estudiosos.

⁷⁵ HF 428-429:

ἴν' ἐκπεραίνει τάλας
βίοτον, οὐδ' ἔβα πάλιν.
"donde desdichado acaba
su vida, y no vino de regreso".

Mégara llora por sus hijos condenados a morir de inmediato. Su padre, muerto (ὁ κατθανὼν πατήρ), les habría dado un reino a cada uno⁷⁷. Ella, por su lado, les había escogido nobles muchachas para casarlas con ellos, pero ahora sus esposas serán las Ceres. Invoca a Heracles; desea que se presente aunque sea a manera de ensueño⁷⁸.

A su vez, Anfitríon le ruega a Zeus que proteja a sus hijos⁷⁹ allí presentes, pues pronto no podría prestarles ninguna ayuda.

Cuando todo parece perdido, se presenta Heracles⁸⁰. Mégara le cuenta que su padre y hermanos han sido muertos por Lico, que, posteriormente, intentaba eliminarla a ella, a sus hijos y al anciano Anfitríon. Les había llegado la noticia de que el héroe había muerto⁸¹, rumor difundido por los heraldos de Euristeo. Los hombres de Lico sacaron a la fuerza del lecho a Anfitríon, pues *“Vergüenza vive lejos de la divinidad aquí presente”*⁸².

Heracles, encolerizado, muestra su enorme agresividad. Deja entrever rasgos que conocemos bien por la tradición literaria. Afirma que arrasará el palacio de Lico, le cortará la cabeza y se la arrojará a los perros; a los tebanos traidores los someterá con su maza, los eliminará con sus flechas y ensangrentará el Ismeno y la fuente Circe. Él, que ha combatido contra la Hidra y el León, ha de esforzarse con el fin de proteger a los suyos, pues, de lo contrario, no le llamarían Heracles el de hermosa victoria, como hasta entonces sucedía⁸³.

Puede advertirse en el gran héroe una indudable preocupación por mantener la buena fama de que había disfrutado hasta tal momento. Ahora bien, Anfitríon le pide a su hijo que no tenga prisa⁸⁴; le convence de no ir

El Coro, pues, da a Heracles por muerto. En este punto insistirá Mégara poco después.

⁷⁶ El adjetivo ἄθεος, presente en Píndaro y en los otros grandes trágicos, lo tenemos siete veces en Eurípides.

⁷⁷ Argos, Tebas y Ecalia.

⁷⁸ HF 495: ὄναρ. Cf. 517: ὄνειρον, y 518: ὄνειρα.

⁷⁹ HF 499: τέκνοισιν. Nietos, en realidad.

⁸⁰ HF 523. El héroe llega justo a tiempo para salvar a los suyos. Algo parecido hace Peleo en *Andrómaca*. Es un recurso usado especialmente en los dramas tardíos de nuestro autor.

⁸¹ HF 551.

⁸² HF 557. Αἰδώς (“Vergüenza”) recibió culto en Atenas. Cf. Bond, 205.

⁸³ HF 562-582.

⁸⁴ HF 586.

directamente contra el tirano que contaba con numerosos aliados; Lico ha de venir a llevárselos a todos. Es mejor esperarlo allí y ganar en seguridad⁸⁵. Han cambiado, pues, muchas cosas en el mundo heroico, pues, como ocurre en la *Odisea*, se aconseja prudencia, astucia, engaño, sorpresa. Nos llama la atención, por lo demás, un detalle relevante suministrado por nuestro poeta. Heracles afirma que, cuando venía hacia su palacio, vio un pájaro en posición de mal agüero, por lo que decidió entrar a escondidas en la ciudad⁸⁶. Ha llegado desde la mansión de Hades y Core⁸⁷.

Anfitrión le pregunta si, de verdad, ha ido hasta las mansiones de Hades⁸⁸.

El héroe confirma que ha traído la fiera de tres cabezas por encargo de Euristeo; la ha dejado en Hermión. Euristeo todavía no lo sabe. Ha conseguido el monstruo mediante lucha, no por regalo de la diosa⁸⁹; ha contemplado los ritos de los iniciados⁹⁰. Si ha tardado tanto tiempo es porque ha traído a Teseo desde Hades⁹¹.

El Heracles que se nos presenta en escena en este cuadro está dotado de gran humanidad. Se muestra cariñoso con sus hijos. Éstos tiran de él y se cogen de sus ropas; les dice que no se va a ir volando; los lleva a remolque como una nave que arrastra sus botes. Tales pinceladas sobre su comportamiento y actitud sirven de contrapunto y contraste con los terribles hechos que sucederán después.

⁸⁵ HF 604.

⁸⁶ HF 596-598. La creencia en el vuelo de las aves, la aceptación de los augurios es sorprendente en un héroe tan experimentado como Heracles. Además, tenemos el mismo adjetivo (κρύφιος), en idéntica posición métrica, que en v. 344. Si allí se trata de Zeus que entra de manera oculta en la cama de Alcmena, aquí es Heracles el que penetra en Tebas sin que nadie lo advierta. En *Od.* 11.455, Agamenón le recomienda a Odiseo que dirija la nave a ocultas(κρύβδην) hacia Ítaca, pues ya nadie podía confiar en las mujeres.

⁸⁷ HF 607-608.

⁸⁸ HF 610:

ἦλθες γὰρ ὄντως δώματ' εἰς "Αἰδου, τέκνον;
 “¿Llegaste, realmente, a las mansiones de Hades, hijo?”.

Advertimos la presencia del adverbio ὄντως, usado cinco veces por nuestro poeta; en HF lo tenemos también en 1345. Es el único tragediógrafo que lo emplea.

⁸⁹ D.S. 4.26.1, recoge la noticia de que Perséfone acogió amablemente a Heracles y le ayudó a capturar a Cerebro.

⁹⁰ Cf. n. 204.

⁹¹ En cierto sentido, cuando Teseo interviene en defensa de Heracles está devolviéndole el favor recibido.

El Coro, en el segundo estásimo⁹², tiene escaso contenido mítico. Por lo que a nosotros se refiere, la segunda antístrofa alude al hijo de Zeus (Heracles)⁹³. Si leemos con cuidado el pasaje advertiremos un pensamiento que conlleva una blasfemia: sostener que un mortal (Heracles) ha sido capaz de mejorar su “buen linaje” (como hijo de Zeus) mediante su virtud (ἀρετή), su valor personal. Notemos, de otro lado, la referencia al esfuerzo del héroe en bien de los mortales, a los que les ofreció una vida tranquila, por haber eliminado los temores que causaban ciertas fieras (el León, la Hidra, etc.).

En el diálogo de Lico con Anfitríón notamos que ambos insisten en que Heracles ha muerto. En una esticomitia, Anfitríón provoca al tirano con la noticia de que Mégara, en el altar de Hestia, invoca a Heracles, al muerto, en vano⁹⁴. Si el anciano — como los espectadores — sabe que Heracles está vivo y ha regresado, Lico, en cambio, lo ignora. ¡Una vez más, la astucia, la sorpresa, el engaño!. Debemos detenernos en la irónica frase de Anfitríón:

al menos si alguno de los dioses no lo resucita.

Efectivamente, nuestro poeta utiliza el verbo ἀνίστημι con el sentido de “mandar hacia arriba”, “resucitar”. Con tal valor lo encontramos también en *Alcestis*⁹⁵, hablando de Asclepio, que resucitó algunos muertos y, por ello, Zeus lo eliminó con el rayo.

⁹² HF 637-700.

⁹³ HF 696-700:

Διὸς ὁ παῖς· τὰς δ' εὐγενίας
πλέον ὑπερβάλλων <ἀρετᾷ>
μοχθήσας τὸν ἄκμῳ
θῆκεν βίοτον βροτοῖς
πέρσας δαίματα θηρῶν.

“El hijo de Zeus. A su noble linaje,
superándolo mucho <con su valor>,
esforzándose impuso
vida sin oleaje para los mortales,
tras destruir miedos causados por fieras”.

⁹⁴ HF 716-719:

Λυ. ἀνόνητά γ' ἵκετεύουσιν ἐκσῶσαι βίον.
Αμ. καὶ τὸν θανόντα γ' ἀνακαλεῖν μάτην πόσιν.
Λυ. ὁ δ' οὐ πάρεστιν οὐδὲ μὴ μόλη ποτέ.
Αμ. οὐκ, εἴ γε μή τις θεῶν ἀναστήσειέ νιν.

Li. “Insensato es que suplique salvar la vida.

An. Y al muerto invoca en vano, a su marido.

Li. El cual ni está presente ni hay miedo de que venga jamás.

An. No, al menos si alguno de los dioses no lo resucita”.

⁹⁵ Alc.127: δμαθέντας γὰρ ἀνέστη, “pues a muertos resucitó”.

El anciano, en efecto, está tendiendo una trampa al inicuo rey⁹⁶, que afirmará algo más abajo: “perezco por un engaño”⁹⁷.

En el tercer estásimo el Coro anuncia que Heracles vuelve desde Hades a la vida⁹⁸, cuando jamás esperaba que sucediera así⁹⁹: “ha dejado atrás el Aqueronte”¹⁰⁰; ha abandonado la morada subterránea de Plutón¹⁰¹. Los dioses se preocupan de escuchar a los injustos, mas también oyen a los piadosos¹⁰². El Coro admite claramente que Heracles es hijo de Zeus, que se unió con Alcmena¹⁰³.

Señalemos algunos detalles. De εὐναί (v.799) dependen dos genitivos posesivos: “mortal” (Anfitrión, padre de Ificles, gemelo de Heracles) y “Zeus”. Así pues, εὐναί no puede tener el sentido de “lecho”, contra la opinión de algunos comentaristas, sino algo así como “uniones en el lecho”, porque evidentemente no hay dos lechos, sino sólo uno. Sí hubo, en cambio, dos personas que, sucesivamente, subieron a tal lugar y yacieron con la misma

⁹⁶ HF 729-730.

⁹⁷ HF 754: ἀπόλλυμαι δόλῳ.

⁹⁸ HF 735-736.

⁹⁹ HF 744-745.

¹⁰⁰ HF 770.

¹⁰¹ HF 807-808.

¹⁰² HF 772-773.

¹⁰³ HF 798-808:

ὦ λέκτρων δύο συγγενεῖς [ἀντ.
εὐναί, θνατογενοῦς τε καὶ
Διός, ὃ ἦλθεν εἰς εὐνάν
Νύμφας τὰς Περσηίδος· ὥς
πιστόν μοι τὸ παλαιὸν ἦ-
δη λέχος, ὦ Ζεῦ, σὸν ἐπ’ οὐκ ἐλπίδι φάνθη,
λαμπρὰν δ’ ἔδειξ’ ὁ χρόνος
τὰν Ἡρακλέος ἀλκάν·
γᾶς ὃ ἐξέβα θαλάμων
Πλούτωνος δῶμα λιπῶν
νέρτερον.

“¡Oh dos uniones familiares en el lecho,
de estirpe mortal y
de Zeus, que llegó al tálamo
de la novia Perseide! ¡Qué
creíble para mí ya
tu antiguo enlace, oh Zeus, resultó contra esperanza!
Esplendorosa mostró el tiempo
la fuerza de Heracles.
El cual salió de las moradas de la tierra,
tras abandonar el palacio de Plutón
subterráneo”.

mujer. Se explica, así, el adjetivo συγγενεῖς, “familiares”, pues realmente correspondían a la misma familia, dado que Anfitríon era bisnieto de Zeus¹⁰⁴. En el v. 798, podríamos entender λέκτρων como locativo: “en el lecho”. Algo más abajo (v.809), εὐνάν sí es la cama matrimonial; por su lado, el genitivo Περσηίδος alude a la descendiente de Perseo, es decir, Alcmena. Tres versos más abajo (v. 804), cabe observar en λέχος una metonimia importante, dado que apunta a lo que, en este caso, realiza quien está el lecho, es decir, la unión sexual.

Cuando todo parece tranquilo, tras haber muerto ya el tirano en escena, una aparición se muestra sobre el palacio de Anfitríon¹⁰⁵. Se muestran ante los espectadores Iris, servidora de los dioses, y Lisa, hija de la Noche. Según la primera, no han venido a perjudicar a la ciudad, sino contra la mansión de un hombre, que, según afirman, procede de Zeus y Alcmena¹⁰⁶. Exhorta a Lisa a infundir en Heracles locuras¹⁰⁷ y perturbaciones de la mente aniquiladoras de sus hijos. Si durante los famosos trabajos, Zeus no permitía que se molestase al gran héroe, una vez cumplidas las labores impuestas por Euristeo siguiendo el designio de Hera, ésta diosa quiere añadir un nuevo crimen contra él, cuando dé muerte a sus propios hijos. Iris también lo desea¹⁰⁸.

¹⁰⁴ Zeus era padre de Perseo; entre los hijos de éste figura Alceo, padre de Anfitríon. Otro hijo de Perseo fue Electríon, padre de Alcmena.

¹⁰⁵ HF 816.

¹⁰⁶ HF 827-829:

πρὶν μὲν γὰρ ἄθλους ἐκτελευτῆσαι πικρούς,
τὸ χρή νιν ἐξέσωζεν, οὐδ' εἶα πατὴρ
Ζεὺς νιν κακῶς δρᾶν οὔτ' ἔμ' οὔθ' Ἥραν ποτέ
“Hasta que hubo realizado amargos trabajos
la necesidad lo salvaba, y no permitía su padre
Zeus que mal le hiciéramos, ni yo ni Hera, jamás”.

La abstracción (τὸ χρή) actúa junto al padre de los dioses. Algo parecido hallamos en *And.* 1268 y *El.* 1301.

¹⁰⁷ HF 835: μανίας. Aunque el verbo está presente en Homero, el sustantivo correspondiente (μανία) lo leemos, en poesía, desde Ibyc. (1), Anacr. (1), Sol. (1), Thgn. (1), P. (2), A. (10), S. (8), E. (16), Ar. (15), etc, y en numerosos prosistas: Hecat. (1), Hdt. (3), Isoc. (17), etc.

¹⁰⁸ HF 840-842:

γυνῶ μὲν τὸν Ἥρας οἶός ἐστ' αὐτῷ χόλος,
μάθη δὲ τὸν ἐμόν· ἢ θεοὶ μὲν οὐδαμοῦ,
τὰ θνητὰ δ' ἐστὶ μεγάλα, μὴ δόντος δίκην.
“¿Que conozca cómo es la cólera de Hera contra él,
y aprenda la mía! O los dioses de valor ninguno son
y los mortales serán grandes, si no paga su pena!”.

Todo sucede por resentimiento(v.840: χόλος) de Hera, que no olvida las aventuras amorosas de su esposo. Heracles, que tantos bienes ha hecho a la humanidad y a los dioses¹⁰⁹, es ahora víctima de la cólera de la esposa de Zeus¹¹⁰.

Algo extraño sucede entre las recién llegadas. Si Iris se muestra de acuerdo con Hera en todo, afirmando que es la esclava de los dioses¹¹¹, Lisa¹¹², en cambio, tiene un comportamiento distinto: quiere convencer a Hera y a Iris; Heracles no es un desconocido ni en su país ni entre los dioses; además, fue él solo quien restableció el culto de los dioses allí donde había sido eliminado¹¹³.

Lisa pone por testigo a Helio de que hace lo que no quisiera llevar a cabo. Describe la locura del héroe: éste sacude la cabeza; las pupilas le dan vueltas; no controla la respiración; muge invocando a las Ceres del Tártaro.

Impresiona la descripción que el Coro hace de Lisa: Gorgona que muchos gemidos causa, montada en su carro, aguijoneando los caballos para perdición de alguien, la de mil cabezas con silbidos de serpiente y ojos brillantes como mármol¹¹⁴.

Relevante desde el plano mítico es el relato del mensajero, que describe con detenimiento lo ocurrido. Es un cuadro maestro en que se reflejan con extremo cuidado los síntomas de la locura¹¹⁵. Muerto Lico, cuando Heracles,

¹⁰⁹ La Gigantomaquia, por ejemplo. Cf. vv. 852-853: se nos dice que el héroe había restablecido los honores otorgados a los dioses.

¹¹⁰ Al poco de nacer Heracles, Hera quiso eliminarlo. Cf. HF 1266-1268, donde nos lo cuenta el protagonista.

¹¹¹ HF 823: τὴν θεῶν λάτριν.

¹¹² Lisa es en Homero la cólera marcial. Desde Esquilo adquiere el valor de “locura”, “frenesi”.

¹¹³ HF 849-853:

ἀνὴρ ὃδ' οὐκ ἄσημος οὔτ' ἐπὶ χθονὶ
οὔτ' ἐν θεοῖσιν, οὐδ' οὐ μ' ἐσπέμεις δόμους·
ἄβατον δὲ χώραν καὶ θάλασσαν ἀγρίαν
ἐξημερώσας, θεῶν ἀνέστησεν μόνος
τιμὰς πιτνούσας ἀνοσίων ἀνδρῶν ὑπο·

“Este varón no es desconocido ni en la tierra
ni entre los dioses; contra su mansión tú me envías.
Y la tierra infranqueable y el mar salvaje
domesticando, restituyó él solo
las honras de los dioses, derribadas por obra de hombres impíos”.

¹¹⁴ HF 880-883.

¹¹⁵ Bond, 309, examina los síntomas de la locura tal como se presentan en el protagonista: silencio y rigidez; giro de las órbitas oculares; ojos inyectados en sangre; espuma en la boca. Los dos primeros y el último aparecen también en la *Colección*

acompañado de su esposa e hijos, se disponía a purificar el hogar, se detuvo en silencio; ya no era el mismo; el movimiento de sus ojos llenos de sangre estaba alterado; echaba espuma por la boca. Quiere matar a Euristeo; cree que se monta en un carro inexistente; reclinado en el suelo se prepara un banquete imaginario; afirma que ha llegado a Micenas; aparta de sí a su padre, pues lo toma por el de Euristeo. Mata con una flecha a uno de sus hijos; a otro, con un golpe de clava; con otro dardo, da muerte a Mégara y a su tercer hijo. Quiere acabar con Anfitríon, pero Palas Atenea le arrojó contra el pecho una roca que le contuvo y le produjo sueño. Caído en el suelo, los sirvientes lo ataron a una columna.

El Coro menciona el crimen de las Danaides, “muy conocido entonces y difícil de creer para la Hélade”¹¹⁶. Al crimen de Procne, de un solo hijo, podría llamarlo sacrificio en honor de las Musas¹¹⁷. Le llama a Heracles “sufrido muchacho de estirpe divina”¹¹⁸ al comienzo de sus palabras, para tenerlo luego por “hijo de Anfitríon”¹¹⁹. Éste se considera padre del héroe¹²⁰. Finalmente, a modo de composición en anillo, el Coro acaba llamando a Heracles “hijo de Zeus”¹²¹.

En sesenta y siete versos, pues, hay seis referencia a Heracles; en dos de ellas, la primera y la última, se le tiene por hijo de Zeus; en las otras cuatro, por hijo de Anfitríon. Esa insistencia repetitiva y matizada no es casual; quiere despertar la atención de los espectadores; hacerles tomar partido. Sobre todo,

hipocrática como síntomas de la epilepsia. Cf. Hp., *Morb. Sacr.* 7 L. El héroe presenta otros signos físicos del trastorno psíquico: risa histérica, alucinaciones, megalomanía, confusión mental.

¹¹⁶ HF 1017: περισαμότατος καὶ ἄπιστος Ἑλλάδι... Las cincuenta hijas de Dánao que, salvo una, dieron muerte a sus primos en la noche de bodas, pues habían contraído matrimonio contra su voluntad.

¹¹⁷ HF 1021-1022. Lo explica Bond, 327, diciendo que tal sacrificio podría haberse realizado en honor de las Musas si Tereo, enamorado del canto de Filomela, hubiera alejado del hogar a su esposa Procne (hermana de la anterior); y, entonces, ésta, para vengarse, hubiera dado muerte a su hijo (Itis).

¹¹⁸ HF 1020: τάλανι διογενεῖ κόρῳ.

¹¹⁹ HF 1067 (σέθεν τε παιδός), 1071 (παιδὶ σῷ).

¹²⁰ HF 1056 (ἀπὸ δὲ πατέρα), 1074 (ἀλλ’ εἰ με κανεῖ πατέρ’ ὄντα).

¹²¹ HF 1086:

ὦ Ζεῦ, τί παῖδ’ ἤχθηρας ὦδ’ ὑπερκότῳς
τὸν σόν, κακῶν δὲ πέλαγος ἐς τόδ’ ἤγαγες;
“¡Oh Zeus! ¿Por qué aborreciste con tanto odio
a tu hijo, y lo llevaste a este piélago de males?”.

cuando en los versos que cierran la intervención del Coro, éste le llama la atención a Zeus por haber odiado a su hijo de modo excesivo¹²².

Heracles despierta. Al notarse rodeado de cadáveres cree que ha regresado a Hades, pero no ve la roca de Sísifo¹²³ ni a Plutón ni el cetro de Perséfone¹²⁴. Informado por Anfitrión de lo que ha hecho, el héroe enumera tres muertes posibles: arrojarle desde un precipicio, lanzar la espada contra su hígado o prender fuego a sus carnes¹²⁵. Ve llegar a Teseo y siente vergüenza a causa de la mancha de haber dado muerte a sus hijos; tal mancha llegará hasta los ojos de su huésped más querido¹²⁶. El protagonista se cubre la cabeza para que su amigo no pueda verlo, pues todavía no se había purificado del horrible crimen cometido.

Teseo afirma que ha venido con tropas; sabe que Lico, tras ocupar el trono, ha amenazado con la muerte a los familiares de su amigo; quiere

¹²² Cf. texto griego en n. 187.

¹²³ El hijo de Éolo era uno de los famosos condenados del infierno, junto con Tántalo, las Danaides, Ixión y Ticio; recibió un castigo ejemplar: hacer rodar (o llevar a cuestas) hasta lo alto de una colina, una piedra, que inmediatamente volvía hasta el punto de partida.

¹²⁴ HF 1101-1102: οὐ πού κατήλθον αὐθις εἰς "Αἰδου πάλιν,
Εὐρυσθέως δίαυλον ἐξ "Αἰδου μολών;
"¿No he llegado otra vez a Hades, de vuelta,
camino doble de Euristeo, tras regresar desde Hades?"

"Camino doble" (δίαυλον) alude al viaje de ida hasta Hades y vuelta desde los infernales lugares, impuesto por Euristeo. Nótese, por lo demás, la repetición de Hades en el mismo lugar métrico.

¹²⁵ En *Andr.* 841 ss. también aparecen esas tres posibles muertes, a las que se añade la de ahorcarse. Dioniso (*Ar.*, *Ra.* 118 ss) habla de tres modos de ir al Hades. La disposición triádica se encuentra, además, en otros autores.

¹²⁶ La contaminación o mancha (μῦσος, v. 1155, 1219; μίσμα, v. 1233, 1324; αἶμα, v. 1161, 1184, 1201, 1399), según leemos en diversos autores, puede transmitirse por la vista, oído o tacto. De esos tres tipos de mancha se nos habla en el pasaje (vv. 1156, 1219, 1399). El contaminado había de abstenerse de relaciones personales, sexuales y religiosas. En la Atenas del momento estaban muy extendidas esas creencias. Teseo, en cambio, presentado en nuestra obra como un verdadero avanzado para su época, desmonta, una a una, tales ideas populares.

La sangre (αἶμα) del asesinato, especialmente la de un familiar, es la que contamina a quien comete el crimen y a todo aquel que lo vea, toque u oiga. El resultado de la contaminación es el μίσμα, que tiene un campo semántico más amplio que μῦσος. Este último sustantivo se utiliza, de modo relevante, en el caso de crímenes y sacrilegios. No está claro que μίσμα-μῦσος estén relacionados etimológicamente (Cf. Chantraine, p. 725-726); el primero aparece a partir del siglo V a.C., ante todo, por los trágicos (A., 11, S., 7, E., 18) y por algunos prosistas — Antiph. (7), Hp. (3), Ctes. (1), Pl. (3); el segundo, mucho menos frecuente, lo leemos, también a partir del V, en los tragediógrafos (A., 7, S., 2, E., 6) y, además, en Emp. (1) y Pherecyd. (1).

recompensar a Heracles, que lo ha salvado del mundo subterráneo. Anfitríon, en versos líricos, da una interpretación personal de los hechos¹²⁷. El rey ateniense comprende rápidamente lo que ha sucedido: “Esto es asunto de Hera”¹²⁸. De otro lado, no le importa la mancha de que habla Heracles, sino que sólo le interesa ocuparse y ayudar a su amigo.

Heracles, en cambio, pretende que el héroe ateniense no mire la sangre; le hace gestos, pues no quiere manchar al amigo con sus palabras de no purificado. Pretende que Teseo se vaya; que escape de su crimen impío.

Heracles, en algunos momentos, se manifiesta como un héroe sofocleo, incapaz de ceder: si realidad orgullosa es el dios, también él lo es con los dioses¹²⁹. Está dispuesto a marchar bajo tierra, es decir, a morir. Reconoce, no obstante, que los mortales no le prestan ayuda alguna, y que Hera tiene el poder¹³⁰.

Pero Eurípides no es Sófocles. El poder de la retórica es ahora muy fuerte; mediante ella, se logra convencer a cualquiera, por muy héroe que sea. Así, pues, Teseo no se rinde. Quiere convencer a su amigo; le hace ver que no es un hombre cualquiera¹³¹, sino el Heracles benefactor¹³². La Hélade no

¹²⁷ HF 1187-1188: “*Con enloquecedora convulsión extraviado, por tinturas de la Hidra de cien cabezas*”. Es decir, por haber teñido sus flechas con la sangre de la Hidra. Anfitríon, por tanto, piensa que la locura procede de una causa física (el efecto de la venenosa sangre de la Hidra, eliminada por Heracles), pues desconoce que todo ha sido planeado por Hera.

¹²⁸ HF 1191: “*Ηρας ὄδ’ ἀγών*”. En ejemplos como éste el déictico tiene una función esencial: indicar algo que está ocurriendo en la escena; en este caso, señalar a los cadáveres. El término ἀγών alude aquí a la lucha, la rivalidad de Hera hacia Heracles y los suyos.

¹²⁹ HF 1243: αὔθαδες ὁ θεός, πρὸς δὲ τοὺς θεοὺς ἐγώ. La αὔθαδία, “soberbia” es un término clave en el *Prometeo* esquileo. El sustantivo, hasta el V, está registrado en A. (6), S. (2), E. (2), Ar. (1), Pl. (2) e Isoc. (1); el adjetivo, en A. (4), E. (5), Hdt. (1), Th. (1), Hp. (3), Gorg. (2), X. (1), Pl. (5), Isoc. (1).

¹³⁰ HF 1253: οἱ δ’ οὐδέν ὠφελούσι μ’, ἀλλ’ “*Ηρα κρατεῖ*”.

¹³¹ Eurípides utiliza el participio ἐπιτυχών, que tiene el valor de “el que sale al paso”, “el primero que sea”. Hasta el siglo V, lo constatamos con tal sentido en poesía (E. 1, Ar. 1), y, de modo especial, en prosa: Hdt. 1, Th. 3, Pl. 10, X. 6, Antiochus hist. 1, Hp. 3, Antipho or. 1, Lys. 1, Is. 2, Dem. 1, And. 2.

¹³² HF 1252: εὐεργέτης. En HF lo leemos, asimismo, en 877 y 1309. Hasta el siglo V cabe encontrar tal adjetivo en poetas: Pi. 4, S. 4, y E. 8 (más el femenino, 2); y en prosistas: Hdt. 7, Charo Lamps. 1, Th. 8, Gorg. 2, Hp. 3, And. 1, Ctes. 1, Lys. 5, X. 15, Is. 3, Isoc. 14, Pl. 8,

toleraría que muriera por necedad¹³³.

En momentos de tanta tristeza, abatimiento y angustia, Heracles pronuncia dos largos parlamentos de cincuenta y seis y cincuenta y cuatro versos respectivamente¹³⁴. La retórica lo inunda todo. El héroe repasa su vida. Afirmar una cosa, y, al momento, rectifica lo dicho. Los cambios repentinos de actitud y pensamiento son bien expuestos por nuestro trágico, considerado un experto estudioso de la psicología¹³⁵ humana.

“De éste nací”¹³⁶, afirma Heracles, de modo rotundo, señalando a Anfitríon. Ahora bien, cinco versos después confiesa que su padre es Zeus, aunque duda de la identidad de tal dios. Se arrepiente al instante, y le dice a Anfitríon, allí presente, que no se preocupe: a pesar de todo, lo sigue considerando su padre¹³⁷. Tanto cambio de criterio en el héroe más excelso entre los helenos nos muestra demasiadas dudas en el plano mítico, demasiadas similitudes con los atenienses normales, en sus problemas, vacilaciones y cambios de parecer habituales.

Heracles, tras pasar revista a sus propias hazañas, menciona de nuevo la muerte de sus hijos. Lo mejor es que ningún heleno lo vea ya, pues sería la viva imagen de Ixíon encadenado a la rueda¹³⁸. El héroe no aguanta más. Tiene pensamientos que, con alguna libertad en la interpretación, equivaldrían a :

¹³³ HF 1254: ἀμαθία, “ignorancia”, precisamente por no haber aprendido (ἀ-μαθ-.Cf. μανθάνω). Con tal sustantivo provoca la respuesta de Heracles.

¹³⁴ HF 1255-1310; 1340-1393.

¹³⁵ A. Lesky, “Psychologie bei Euripides”, en *Euripide...* (1960), 123-162.

¹³⁶ HF 1258: ἐκ τοῦδ' ἐγενόμην.

¹³⁷ HF 1263-1265:

Ζεὺς δ' - ὅστις ὁ Ζεὺς- πολέμιόν μ' ἐγείνατο

“Ἡρᾷ - σὺ μέντοι μὴδὲν ἀχθεσθῆς, γέρον·

πατέρα γὰρ ἀντὶ Ζηνὸς ἡγοῦμαι σέ ἐγώ·

“Zeus- cualquiera que sea Zeus- me engendró enemigo
de Hera. Tú, con todo, no te irrites nada, anciano.

Que padre a ti, en vez de a Zeus, te considero”.

¹³⁸ HF 1297-1298. Nótese la ironía y la llamada de atención al espectador inteligente e informado: si Ixíon, por haber intentado violar a Hera, se vio sometido al terrible tormento de ser atado a una rueda que gira de modo incesante, ahora, en cambio, Heracles, un héroe que ningún daño le ha causado a Hera, y sí, en verdad, ha aportado muchos beneficios a la humanidad, advierte el gravísimo castigo que ha caído sobre él por mandato y decisión de la diosa, cuando quien consumó el adulterio con Alcmena fue precisamente Zeus, padre de los dioses y gran defensor de la justicia.

“¡ Ya puede Hera bailar por el Olimpo! ¡ Ya ha conseguido mi destrucción!
¡ Ya me ha hundido y humillado para siempre!”¹³⁹.

Resume lo acaecido por obra de la envidia divina, en unos versos plenos de tristeza y no exentos de orgullo y autocompasión¹⁴⁰.

El corifeo reconoce también que todo es culpa de Hera¹⁴¹.

Pero Teseo, una vez más, vuelve a la carga. Entre otras cosas le dice a su amigo:

*Ninguno de los dioses está libre de la fortuna,
ni ninguno de los dioses, si no son falsos los cantos de los aedos.
¿No anudaron entre sí uniones no ajustadas a ley alguna?
¿No deshonraron a sus padres con ligaduras,
por culpa del poder? Mas siguen ocupando
el Olimpo y se mantuvieron aun habiendo errado.
Y ¿qué dirás, si tú, siendo mortal,
soportas, con excesos, los golpes de la fortuna, y los dioses no?”*¹⁴².

¹³⁹ HF 1303-1304:

χορεύετω δὴ Ζηνὸς ἡ κλεινὴ δάμαρ
+ κρόουσ’ Ὀλυμπίου+ Ζηνὸς ἀρβύλη πόδα.
“Dance la ilustre esposa de Zeus,
haciendo resonar sus pies en el Olimpo con sus botas”.

Hay un problema textual en el que no podemos entrar.

¹⁴⁰ HF 1305-1310:

ἔπραξε γὰρ βούλησιν ἦν ἐβούλετο,
ἄνδρ’ Ἑλλάδος τὸν πρῶτον αὐτοῖσιν βάθοις
ἄνω κάτω στρέψασα. - τοιαύτη θεῶ
τίς ἂν προσεύχοιθ’; ἡ γυναικὸς οὐνεκα
λέκτρων φθονοῦσα Ζηνὶ τοὺς εὐεργέτας
Ἑλλάδος ἀπώλεσ’ οὐδὲν ὄντας αἰτίους.
“Consiguió el fin que deseaba,
al primer hombre de la Hélade, en sus propios cimientos,
destruyéndolo de arriba abajo. A tal diosa,
¿quién rogaría? La que, por culpa del lecho
de una mujer, celosa de Zeus, al bienhechor
de la Hélade aniquiló, aun no siendo culpable de nada”.

¹⁴¹ HF 1311-1312:

οὐκ ἔστιν ἄλλου δαιμόνων ἄγων ὅδε
ἢ τῆς Διὸς δάμαρτος· εὖ τόδ’ αἰσθάνη.
“No es propio de otra divinidad este agón,
sino de la esposa de Zeus. ¡Comprende bien eso!”.

Para ἄγων, cf. n. 128. Por otro lado, nuestro trágico toma distancias respecto a la tradición literaria: “si no son falsos...” abre la puerta a la duda, pues el héroe nacional ateniense muestra sus reparos ante lo que venían sosteniendo los poetas desde Homero. Manifestaciones semejantes encontramos en *Hel.* 21, *IA* 794 ss.

¹⁴² HF 1314-1321:

οὐδεὶς δὲ θνητῶν ταῖς τύχαις ἀκήρατος,
οὐ θεῶν, αἰοιδῶν εἶπερ οὐ ψευδεῖς λόγοι.

Teseo nos recuerda las relaciones incestuosas de los dioses, entre las que cabe destacar, de modo conspicuo, la adelfogamia de Zeus y Hera. También se hace eco del relato según el cual Zeus había atado a su padre¹⁴³. El héroe ateniense, tras su incursión en el mundo de los dioses, pasa luego al plano humano: Heracles debe irse a Atenas con él; allí se le dará una mansión y riquezas, y, cuando muera, toda la ciudad le hará sacrificios. Así le devolverá el favor de haberlo salvado. Aprovecha la ocasión para lanzar un dardo con que subraya la amistad humana y pone de relieve la inseguridad de la ayuda divina¹⁴⁴.

Pero, ¡gran paradoja!: Heracles, el gran héroe que tantas injusticias divinas ha padecido, se manifiesta rotundamente en defensa de los dioses. No cree que los dioses hayan tenido uniones no permitidas, ¡él, hijo de infidelidad divina!; no puede convencerse de que se hayan encadenado entre sí, ni de que ninguno sea soberano de otro. Además, un dios no necesita nada, si realmente es dios¹⁴⁵.

Esas son las palabras de Heracles, que parece firme en sus principios y manifestaciones. Pero la realidad es otra. El poder de la retórica se pone de manifiesto; las frases del amigo le van convenciendo poco a poco, hasta el punto de hacerle cambiar de idea. Cree ahora que podría incurrir en cobardía al morir¹⁴⁶; se opondrá a la muerte¹⁴⁷; irá a Atenas. Hasta ahora, en ninguno de sus

οὐ λέκτρ' ἐν ἀλλήλοισιν, ὦν οὐδεὶς νόμος,
 συνῆψαν; οὐ δεσμοῖσι διὰ τυραννίδας
 πατέρας ἐκηλίδωσαν; ἀλλ' οἰκοῦσ' ὅμως
 "Ολυμπον ἠνέσχοντό θ' ἡμαρτηκότες.
 καίτοι τί φήσεις, εἰ σὺ μὲν θνητὸς γεγώς
 φέρεις ὑπέρφευ τὰς τύχας, θεοὶ δὲ μή;

¹⁴³ Leemos en Esquilo (*Eu.* 641) que Zeus ató a su padre cuando éste ya era un anciano. Por su lado, Hesíodo (*Th.* 73, 490, 496) ofrece diversas noticias sobre cómo trató Zeus a su padre tras haberle arrebatado el poder.

¹⁴⁴ HF 1338-1339. Cf. n.158.

¹⁴⁵ HF 1345-1346:

δεῖται γὰρ ὁ θεός, εἴπερ ἔστ' ὀρθῶς θεός,
 οὐδενός· αἰοιδῶν οἶδε δύστηνοι λόγοι.

"Que un dios, si de verdad un dios es, necesidad de nada tiene.
 ¡Lamentables dichos de los aedos son éstos!".

¹⁴⁶ HF 1347-1348.

¹⁴⁷ HF 1351. Los manuscritos ofrecen ἐγκατερήσω θάνατον. Muchos editores, desde Wecklein, prefieren βίον. Creo que puede mantenerse la lectura de los códices: "haré frente a la muerte", es decir, me opondré a la muerte que como buen héroe tendría que asumir en este momento.

numerosos trabajos había conocido las lágrimas¹⁴⁸, pero en ese momento llora abundantemente. El hecho es tan relevante que lo hallamos repetido unos versos más abajo, cuando Teseo le dice a su amigo que basta ya de lágrimas¹⁴⁹; en su opinión, el gran héroe está tan emocionado que ninguno que lo viera convertido en mujer lo elogiaría¹⁵⁰.

El protagonista le pide a Teseo que le ayude a llevar a Argos el perro salvaje, pues teme que le ocurra algo al haberse quedado sin hijos¹⁵¹.

El gran Heracles echa el brazo a su amigo, por encima del hombro, y camina poco a poco hacia a Atenas, ¡dispuesto a seguir viviendo!.

2. Los dioses.

No entraremos en el examen de cada uno de los dioses¹⁵² y seres míticos asimilados¹⁵³. Hemos preferido, en cambio, detenernos en los ejemplos más relevantes de θεός dentro de la obra estudiada¹⁵⁴. El comentario es, en general, escueto, pues nos ceñimos, esencialmente, a los mitos, tomados en sentido amplio, o a aspectos directamente relacionados con ellos, dejando de lado otros detalles de indudable interés. No mencionamos las secuencias que ya han sido estudiadas por diversos motivos.

a. Plural. Nominativo (6: 760, 772 bis, 841, 1321, 1338).

Coro — *Quién, mancillando a los dioses con injusticia, siendo mortal,
insensata frase
sobre los celestes bienaventurados lanzó: que no
son fuertes los dioses?*¹⁵⁵.

¹⁴⁸ HF 1354-1357.

¹⁴⁹ HF 1394.

¹⁵⁰ HF 1412.

¹⁵¹ HF 1386-1388. Bond, 408, opina que el héroe, en tal situación, podría tomar la determinación de suicidarse.

¹⁵² Dejamos a un lado el examen de Hestia, Apolo (especialmente con la advocación de Peán), Dioniso, Atenea, Mnemósine, Musas y Gracias entre otros.

¹⁵³ Por ejemplo, las Ninfas.

¹⁵⁴ La distribución según número y caso es la siguiente: singular 29 (nom. 6, ac. 4, gen. 14, dat. 5), plural 10 (nom. 5, ac. 2, gen. 2, dat. 1). Indicamos solamente el verso en que aparece el término, aunque la cita ofrecida comprenda otros más de contexto. Seguimos, generalmente, el orden de aparición, dentro de la distribución mencionada. Agrupamos los ejemplos según los casos, con la intención de ofrecer cierta coherencia sintáctica a las correspondientes secuencias.

¹⁵⁵ HF 760: τίς ὁ θεοῦς ἀνομίαι χραίνων, θνατὸς ὢν,
ἄφρονα λόγον

En el pasaje se ha visto una alusión al primer ateo que hubiera sostenido tal idea. Volveremos a encontrar la misma línea de pensamiento cuando, en una secuencia, se oponen los dioses a los mortales. Por otra parte, la frase del ilustrado parece referirse tan sólo a los dioses que habitan el cielo, no a los demás. Desde luego, tanto Zeus como Hera corresponden a los “bienaventurados celestes”, por lo que les afectaría en alto grado tan impía aseveración.

Coro — *Dioses, dioses,
se ocupan de escuchar a los injustos
y a los justos*¹⁵⁶.

Se desprende de la secuencia que los dioses atienden tanto al injusto como al justo. Por lo demás, el pasaje subraya la ruina del injusto.

Iris — ...*o los dioses de ningún valor son
y los mortales serán grandes, si no paga su pena*¹⁵⁷.

Heracles debe sufrir un castigo, no por haber cometido delito ni exceso alguno, sino por venganza divina, como tendremos ocasión de ver al ocuparnos de Hera. Se ha dicho que la envidia divina, la de ésta diosa concretamente, podría deberse a que el héroe había llegado a ser demasiado conocido, demasiado poderoso. Pero la opinión común es que la cólera de la diosa estaba fundada en el simple hecho de que Heracles era hijo bastardo de su augusto esposo. Si entendemos οὐδαμοῦ como “de ningún valor”— genitivo de precio — resulta evidente su contraposición al adjetivo μεγάλη, predicado de “mortales”. Pero es posible otra interpretación y explicarlo como “en ninguna parte”, — genitivo locativo —, con lo que se elimina la presencia de los dioses, y, en cambio, se magnifica el papel jugado por los hombres.

Teseo — *Y cuando los dioses honran ninguna necesidad hay de amigos.
Que bastante es un dios que ayuda, cuando quiere*¹⁵⁸.

+ οὐρανίων μακάρων+ κατέβαλ' ὥς ἄρ' οὐ
σθένουσιν θεοί;
¹⁵⁶ HF 772(bis): θεοὶ θεοὶ
τῶν ἀδίκων μέλουσι καὶ
τῶν ὀσίων ἐπαίειν.

La anáfora es muy significativa.

¹⁵⁷ HF 841. Cf. n.108.

¹⁵⁸ HF 1338: [θεοὶ δ' ὅταν τιμῶσιν οὐδέν δεῖ φίλων·
ἄλις γὰρ ὁ θεὸς ὠφελῶν ὅταν θέλῃ.]

Nótese la oposición entre el plural colectivo (“dioses”) y el singular del verso siguiente. Si cuando se trata del plural la frase tiene valor general, en el caso del dios individual se establece una limitación temporal relevante: “cuando quiere”. Por diversos motivos formales y de sentido varios editores secluyen ambos versos desde Nauck. El contenido es casi una repetición de *Or.* 667-668, donde sí tiene valor pleno, mientras que en el presente pasaje parece más bien irrelevante.

b. Acusativo (4: 609, 757, 1243, 1341)

Los tres últimos ejemplos han sido estudiados ya en el primer apartado; los ponemos en cursiva(así haremos en lo sucesivo).

Heracles — *Tras regresar, al cabo del tiempo, desde los rincones sin sol
de Hades y de Core, desde abajo, no dejaré de
saludar, ante todo, a los dioses de mi hogar*”¹⁵⁹.

Anfitrión, con buenas palabras, ha convencido al héroe para que entre en el hogar y no se vaya a castigar a Lico, que estaría protegido por los suyos. Es mejor tomar precauciones, adoptar una estrategia, descansar en el palacio y saludar a los dioses del hogar. Tales divinidades estarían, posiblemente, en el patio de la mansión. Es significativo que el gran héroe salude, en primer lugar, a esas divinidades, tras su viaje a Hades.

c. Genitivo (14: 180, 309, 407, 669, 719, 739, 823, 852, 1115, 1135, 1180, 1228, 1232, 1315).

Diremos sólo lo esencial.

Anfitrión — *Celebró la hermosa victoria en unión de los dioses*”¹⁶⁰.

Cabe señalar un giro preposicional: μετὰ θεῶν, “en compañía de, en unión de los dioses”. Las representaciones artísticas recogieron en diversos lugares el momento en que Heracles ayudó a los dioses en su lucha contra los Gigantes. Es famoso el friso del Tesoro de los Sifnios, en Delfos. En cambio escasean referencias literarias a esa gesta heroica. El propio Anfitrión vuelve a recordar la acción del héroe en 1193: σὺν θεοῖσι.

¹⁵⁹ HF 609: χρόνῳ δ' ἀνελθὼν ἐξ ἀνηλίων μυχῶν
“Αἰδου Κόρης <τ’> ἔνερθεν οὐκ ἀτιμάσω
θεοὺς προσειπεῖν πρῶτα τοὺς κατὰ στέγας.

¹⁶⁰ HF 180: τὸν καλλίικον μετὰ θεῶν ἐκώμασεν.

Observaciones sobre los mitos en el *Heracles* de Eurípides

Anfitrión — *Sufrimos tristes desgracias que vienen de los dioses* ¹⁶¹.

Coro — *Mas ahora de parte de los dioses ningún limite
claro hay para buenos ni para malos* ¹⁶².

La construcción de πρὸς más genitivo señala, en el primer caso, el agente responsable de los sufrimientos padecidos. No hay ambigüedad alguna en la frase del anciano. Por su parte, el origen queda indicado de forma conspicua en el segundo ejemplo, donde los dioses serían los encargados de establecer la aludida división entre los buenos y los malos.

Mégara — *Quien lucha por evitar los destinos de los dioses
resulta esforzado, mas su esfuerzo es insensato* ¹⁶³.

Coro — *Justicia y destino de los dioses que viene de regreso* ¹⁶⁴.

Teseo — “ ...*El mortal de buen linaje
soporta los reveses de los dioses y no los desdeña* ¹⁶⁵.”

La responsabilidad de los dioses(aunque por discreción no se mencione claramente de cuál se trata) la tenemos en una secuencia relevante, cuando Heracles, tras el acceso de locura, está recobrando la razón. Tras preguntarle a Anfitrión qué les ha ocurrido a sus hijos, que muertos yacen ante sus ojos, el anciano le contesta que contra ellos entabló “guerra que guerra no era”. El héroe no termina de comprender tales palabras.

Heracles.- “¿Por qué has dicho “guerra”? ¿Quién a éstos aniquiló?

Anfitrión.- *Tú y tu arco, y, de entre los dioses, el culpable* ¹⁶⁶.”

Anfitrión, describiendo con el máximo rigor quiénes han sido los causantes del crimen, alude al responsable humano(Heracles), el instrumento material (el arco y las flechas) y, además, la divinidad que fuera responsable de lo acaecido. Es una línea de pensamiento que tenemos ya en Homero, donde

¹⁶¹ HF 1180: ἐπάθομεν πάθεα μέλεα πρὸς θεῶν.

¹⁶² HF 669: νῦν δ' οὐδεὶς ὄρος ἐκ θεῶν
χρηστοῖς οὐδὲ κακοῖς σαφής,

¹⁶³ HF 309: τὰς τῶν θεῶν γὰρ ὅστις ἐκμοχθεῖ τύχας
πρόθυμός ἐστιν, ἢ προθυμία δ' ἄφρων.

¹⁶⁴ HF 739: δίκη καὶ θεῶν παλῖρρους πότμος. Debe notarse en la secuencia la alusión a reflujo marino (παλῖρρους, “ que llega de regreso”), imagen tomada del flujo y reflujo de las mareas.

¹⁶⁵ HF 1228: ὅστις εὐγενὴς βροτῶν
φέρει +τὰ τῶν θεῶν γε+ πῶματ' οὐδ' ἀναίνεται.

¹⁶⁶ HF 1135: Ἡρ. τί πόλεμον εἶπας; τοῦσδε τίς διώλεσεν;
Αμ. σὺ καὶ σὰ τόξα καὶ θεῶν ὃς αἴτιος.

el propio Agamenón afirma que no es el responsable(αἷτιος) de haberle quitado a Aquiles su botín de guerra, sino que, en realidad, lo eran “Zeus y Moira y Erinis que camina por las tinieblas”¹⁶⁷. Nos llama la atención, no obstante, el silencio de Anfitrión, evidente aposiopesis, cuando había mencionado a Hera unos versos antes¹⁶⁸. Viene de antiguo, pues, la idea de responsabilizar a un dios de lo ocurrido, o al menos, de hacerle partícipe de la culpabilidad por lo sucedido.

Varias secuencias, en efecto, presentan a los dioses como responsables de la casualidad, el destino, los reveses de la existencia humana. El genitivo es posesivo, en la medida en que el sustantivo del que depende está controlado, gobernado o dirigido por la divinidad.

Teseo.- “¿Por qué? Siendo mortal no manchas los asuntos de los dioses”¹⁶⁹.

Teseo le replica al amigo que le pregunta por qué le ha descubierto la cabeza dejándosela al sol. Es una idea nueva, ajena al sentimiento tradicional de mancha a causa del crimen cometido. Si Heracles, siguiendo normas ancestrales trata de ocultarse a la mirada de su amigo para que éste no se contamine al mirarlo, y, además, oculta su cabeza con el propósito de que tampoco Helio (el Sol) se vea manchado por el horrible crimen, en cambio, Teseo está seguro de que todo ha sido tramado por Hera; por tanto, siendo Heracles un mortal, en nada altera los planes, propósitos y realidades proyectadas por la divinidad; en nada “mancha” los fines que se ha propuesto la diosa.

d. Dativo (5: 176, 655, 814, 850, 1193).

Anfitrión, ante los ataques de Lico contra la valentía de Heracles, se propone, ante todo, apartar de su hijo tal acusación valiéndose de los dioses como testigos¹⁷⁰.

Tenemos otros dos ejemplos de indudable interés, por las consideraciones que se hacen a propósito de los dioses.

¹⁶⁷ Il. 19. 86-87.

¹⁶⁸ HF 1127. Lo examinaremos en otro lugar.

¹⁶⁹ HF 1232: τί δ' ; οὐ μιάνεις θνητὸς ὢν τὰ τῶν θεῶν.

¹⁷⁰ HF 176: σὺν μάρτυσιν θεοῖς.

Coro.— “*Si los dioses tuvieran inteligencia
y sabiduría en la medida de los varones...*”¹⁷¹.

Debemos subrayar la hipótesis que el Coro aporta, dentro de una irreal de presente (el lector puede comprobarlo si acude al v. 657: ἄν ...ἔφερον), como condición previa. Nada menos que dos cualidades especialmente humanas, la inteligencia y la sabiduría, se les supone a los dioses en la medida que las poseen los hombres. Efectivamente, el giro preposicional κατ’ ἀνδρας hay que entenderlo con ese valor: “tal como los hombres”, “ en la proporción de los hombres”. Tras esa hipótesis, que como hemos indicado es una irreal, se indica lo que sucedería: los buenos, tras morir, tendrían otra vida; los malos, en cambio, vivirían sólo una vez; de tal modo podría distinguirse a los buenos de los malos. El Coro, en cierta manera, está indicando que los dioses no poseen ciertas cualidades que los hombres buenos sí tienen. En su fantasía, el Coro desea la presencia de indicadores claros como compensación para los hombres buenos: una doble vida y unos rasgos visibles que le distingan del malo. Se ha dicho que bajo esas fantasías puede suponerse la especulación propia de los sofistas, especialmente de Antifonte, que, en cierta medida, influyó sobre Eurípides¹⁷².

Coro.— “*...que(sc. el mal linaje) muestra, a quien contempla ahora
la contienda de un combate portador de espadas,
si la justicia
todavía agrada a los dioses*”¹⁷³.

El Coro, sabedor de la muerte de Lico (a quien se refiere “ el mal linaje”), alude a la conclusión alcanzada por un testigo presencial de los hechos, precisamente en aquel momento, aunque, la contienda (la de Heracles contra Lico y sus hombres) ya había acabado; mediante una partícula condicional (εἰ), parece mostrar dudas sobre algo de lo que está seguro (que la justicia agrada a los dioses); en realidad, el Coro desea que el espectador

¹⁷¹ HF 655: εἰ δὲ θεοῖς ἦν ξύνεσις
καὶ σοφία κατ’ ἀνδρας...

¹⁷² Bond, 232-233.

¹⁷³ HF 814: ἃ νῦν ἐσορῶντι φαίνει
ξιφηφόρων ἐς ἀγῶνων
ἀμιλλαν εἰ τὸ δίκαιον
θεοῖς ἔτ’ ἀρέσκει.

(“quien contempla”) extraiga un juicio seguro sobre lo ocurrido y llegue al convencimiento de que la justicia divina acaba siempre por imponerse.

e. Singular. Nominativo (5: 347, 1243, 1339, 1345 bis).

f. Acusativo (2: 342, 1129).

Heracles.- “*¿Acaso he sufrido algo hostil procedente de allí?*”

Anfitrión.- *Dejando a la diosa, atiende a tus desgracias*”¹⁷⁴.

Si Heracles alude a otro posible trabajo o castigo que le venga de “allí” (del Olimpo, aludido claramente mediante el trono de Hera que mencionaremos más abajo), Anfitrión le pide que deje de preocuparse por tal diosa y preste atención a los terribles hechos que acaba de realizar.

g. Genitivo(2: 216, 557).

Anfitrión.- “*Nada hagas con violencia, o violencia sufrirás*”

Cuando un soplo de dios, cambiando, te alcance”¹⁷⁵.

Que el castigo enviado por un dios acontece a modo de viento o soplo (πνεῦμα) que cambia y alcanza al mortal en cualquier momento, es un pensamiento que hallamos en Esquilo (*Pers.* 942) y Píndaro (*P.* 10.21), entre otros. La metáfora forma parte de otra más usada según la cual la justicia divina actúa cual cambiante brisa marina.

1. Zeus¹⁷⁶.

Hemos visto ya bastantes secuencias ¹⁷⁷. Nos limitamos ahora a lo esencial.

a. Dentro del nominativo¹⁷⁸ nos detenemos en dos secuencias. En una, Anfitrión expone una idea, pero el espectador sabe que no ocurre en absoluto lo que el anciano está pronunciando; a saber, que tendría que ser Lico el que

¹⁷⁴ HF 1129: Hρ. ἀλλ’ ἦ τι κείθεν πολέμιον πεπόθαμεν;

Αμ. τὴν θεὸν ἑάσας τὰ σά περιστέλλου κακά.

¹⁷⁵ HF 216: βίαι δὲ δράσης μηδὲν ἢ πείσῃ βίαν
ὅταν θεοῦ σοι πνεῦμα μεταβάλῃ τύχη.

¹⁷⁶ Lo encontramos en 34 ocasiones: nom. 6, voc. 6, gen. 21, dat. 1

¹⁷⁷ HF es la tragedia que más veces registra el nombre del dios (34), seguida de *Ba.* y *Hel.* (28 cada una), *Heracl.*, *Hipp.*, *Io.* y *Tr.* (17). Puede verse un cuadro general en nuestro estudio, “ En torno a los dioses griegos y sus mitos. I. Zeus”, en *Idee e forme nel teatro greco* (ed. A. Garzya) (Nápoles 2000), 301-320.

¹⁷⁸ Ya hemos visto los vv. 149, 170, 1263.

fuera aniquilado por los que ahora se ven amenazados de muerte, y no al contrario.

Anfitrión.- “*Si Zeus tuviera pensamientos justos hacia nosotros*”¹⁷⁹.

En situación tal, si Zeus no hace justicia con sus propios descendientes, poco cabe esperar ya de la ayuda divina.

En el otro pasaje habla Iris, que alude a cómo el hado protegía a Heracles hasta que hubo realizado sus famosos trabajos. Y añade:

Iris.- “*La necesidad lo salvaba, y su padre Zeus no permitía, ni a mí ni a Hera, jamás, hacerle daño*”¹⁸⁰.

El dios personal, precisamente el dios supremo, actúa a la vez que una abstracción¹⁸¹: la necesidad, el destino, el hado (τὸ χρή)¹⁸².

b. El vocativo lo tenemos en boca de Anfitrión y del Coro. En el caso del primero hallamos dos ejemplos con claro tono de reproche¹⁸³; y otro¹⁸⁴ en que, aunque a primera vista parece utilizado en su recto sentido, el contexto siguiente nos informa de que, aunque el dios supremo ha sido invocado ya en repetidas ocasiones, todo ha sido en vano¹⁸⁵.

De las tres secuencias en que lo usa el Coro nos detenemos en la última¹⁸⁶. Las tres tienen un punto en común: el Coro se dirige a Zeus a propósito de Heracles. En el tercer caso le pide cuentas al padre de los dioses.

Coro.- “*¡Oh Zeus! ¿Por qué aborreciste con odio profundo a tu hijo y lo condujiste a este piélago de males?*”¹⁸⁷.

¹⁷⁹ HF 212: εἰ Ζεὺς δικάϊας εἶχεν εἰς ἡμᾶς φρένας.

¹⁸⁰ HF 829. Cf. n.106.

¹⁸¹ Hay otros usos similares en nuestro poeta: Andr. 1268, El. 1298 ss., etc.

¹⁸² Sólo en este pasaje tenemos, dentro de nuestro autor, la construcción con artículo del sustantivo homérico χρή. Algunos editores lo ofrecen en Hec. 260, donde es una conjetura de Nauck. Consultado el TLG podemos decir que es una innovación eurípidea, y el único ejemplo que tenemos hasta el siglo V a.C.

¹⁸³ HF 339(como crítica y denuncia. Cf. Med. 516, Hipp.616) y 1127(lo veremos después al ocuparnos de Hera).

¹⁸⁴ HF 498.

¹⁸⁵ HF 501: καίτοι κέκλησαι πολλάκις μάτην πονῶν.

“*Aunque has sido invocado muchas veces. En vano me fatigo*”.

¹⁸⁶ Las otras apariciones las leemos en vv. 804 y 888. La primera hace referencia a la unión de Zeus con Alcmena, de la que resultaría Heracles; la segunda, menciona al propio héroe.

¹⁸⁷ HF 1087. Cf. n. 121.

No es una aversión corriente la que Zeus siente por su hijo, sino que viene precisada por ὑπερκότως, un adverbio muy expresivo, que resulta ser un hápax innovador en Eurípides.

c. El genitivo es el caso más empleado. Sobresalen los seis ejemplos en que funciona como posesivo y se refiere a Heracles, “hijo de Zeus”. Podría verse una composición anular en su distribución. Si en el primer caso Anfitrión habla de Heracles, pero precisamente de la parte que le corresponde a Zeus¹⁸⁸, el Coro, por su lado, no sabe, al principio, si ha de llamar al héroe hijo¹⁸⁹ de Anfitrión o de Zeus, aunque luego da por segura la paternidad divina¹⁹⁰; Iris, a su vez, alude al varón, “de quien afirman que procede de Zeus y Alcmena”¹⁹¹, fórmula que, a pesar de todo, no permite pensar que la divinidad vacilara sobre el verdadero origen del héroe; finalmente, el propio Heracles expone cómo otros preguntarían quién era, aunque él, empero, no duda que es hijo de Zeus¹⁹².

En este apartado cabría hacer un excursus sobre otras secuencias en que el genitivo posesivo va referido a otros hijos sobresalientes de Zeus: Palas Atenea¹⁹³ y, además, Anfión y Zeto, los héroes fundadores de Tebas¹⁹⁴, según una antigua tradición literaria¹⁹⁵. En ambos casos la paternidad divina es sostenida por Anfitrión, lo que es, en efecto, relevante. Si en un caso se apunta a la patrona y diosa tutelar de Atenas (donde la obra es representada), en el

¹⁸⁸ HF 170.

¹⁸⁹ HF 354. El sustantivo ἱνις, “hijo”, es un elemento aqueo (Cf. Chantraine, *Dictionnaire étymologique*., 464-465) que encontramos por primera vez en Esquilo (*Supp.* 42, 251; *Eum.* 323) y está registrado seis veces en nuestro trágico: HF, aquí y en v. 1182 (donde Anfitrión dice abiertamente que Heracles es su hijo); *Andr.* 798; *Tr.* 571; *Ba.* 1174; *IA* 119.

¹⁹⁰ HF 696, 876.

¹⁹¹ HF 826: ὃν φασιν εἶναι Ζητὸς Ἀλκμήνης τ' ἀπό.

¹⁹² HF 1289: Οὐχ οὗτος ὁ Διός, ὃ τέκν' ἔκτεινεν ποτε δάμαρτά τ'; οὐ γῆς τῆσδ' ἀποφθαρῆσεται;
“¿No es ése el de Zeus, el que aniquiló otrora a sus hijos y esposa? ¿No se perderá lejos de esta tierra”.

¹⁹³ HF 906.

¹⁹⁴ HF 30. Recordemos que la escena de la obra está situada en Tebas.

¹⁹⁵ Cf. *Od.* 11.260 ss. Eurípides, en cambio, no sigue esa tradición, sino que pone como fundador de Tebas a Cadmo, que luego sembraría los dientes del dragón, del que procedía, entre otros, Creonte, padre de Mégara, la esposa de Heracles. Algunos silencios y preferencias míticas son elocuentes. En este caso, sin duda, al poeta le convenía destacar el origen directo de Mégara respecto a Cadmo, fundador mítico de Tebas.

otro se alude a los primeros reyes de Tebas (donde se supone que tienen lugar los hechos). Pero además, hay otro detalle que no debemos olvidar: Anfión y Zeto eran también hijos de Zeus y de una mortal(Antíope), como le sucedía también a Heracles.

Otros usos del genitivo posesivo apuntan al rayo divino¹⁹⁶, a un bosque¹⁹⁷ y a un altar¹⁹⁸ dedicados a la gran divinidad¹⁹⁹. Aparte de esas secuencias sobresalen los empleos en que el genitivo va referido a Hera, como examinaremos en el lugar oportuno. Por lo demás, podríamos subrayar dos alusiones irónicas al padre de los dioses. En la primera, Mégara les dice a sus hijos que Heracles, para ellos, en nada es inferior respecto a “Zeus salvador”²⁰⁰. La distribución de los vocablos, el lugar enfático del último adjetivo, la insistencia (“en nada”) al hacer la apreciación, el dativo *commodi*, indican, creo, que Mégara tenía pocas esperanzas en el poder salvífico del gran dios. Como hemos tenido ocasión de ver, no es ésta la única vez en que se llega casi a la blasfemia dentro de la obra que estamos examinando. En la segunda, Heracles, tras afirmar que es hijo de Zeus, se arrepiente al instante, pues está en presencia de Anfitrión: consuela al anciano y le dice que no se preocupe, pues lo considera a él su padre, que no a Zeus²⁰¹.

¹⁹⁶ HF 177.

¹⁹⁷ HF 359.

¹⁹⁸ HF 922.

¹⁹⁹ Cf. HF 800, donde el Coro menciona, de modo eufemístico, las “uniones”(εὐναί) con Alcmena. Véase n. 103.

²⁰⁰ HF 521: δεῦρ, ὦ τέκν', ἐκκρίμνασθε πατρώων πέπλων,
ἵτ' ἐγκονεῖτε, μὴ μεθῆτ', ἐπεὶ Διὸς
σωτήρος ὑμῖν οὐδέν ἐσθ' ὅδ' ὕστερος.
“¡Aquí, hijos! ¡Cogeos del peplo paterno!
¡Id! ¡Apresuraos! ¡No lo soltéis, pues a Zeus
salvador éste en nada resulta inferior!”.

La lectura verbal ἐκκρίμνασθε (de κρίμνημι) es una conjetura de Wilamowitz aceptada por los editores. En todo caso, tanto esta forma como la ofrecida por los manuscritos (ἐκκρήμνασθε), serían innovaciones eurípideas, registradas sólo una vez en el trágico.

Recordemos HF 346 (n.64), donde Anfitrión sostiene que Zeus no sabe “salvar” a los suyos. En cambio, en HF 48 el anciano nos dice que está sentado cabe el altar de Zeus salvador (βωμὸν καθίζω τόνδε σωτήρος Διός). Podría entenderse, en un ejemplo así, que se alude al nombre que le daban a tal altar, aunque los allí acogidos no tuvieran la creencia en que el dios hubiera de hacer honor a su apelativo. Nuestro poeta se hace eco, en lugares como éste, del desgaste sufrido por ciertas epiclesis divinas.

²⁰¹ Cf. n.137.

4. *Hades*²⁰².

Hemos adelantado algo²⁰³ sobre el dios de las regiones infernales, de las que cierta información nos da el protagonista²⁰⁴. El descenso de Heracles al Hades es recogido por otras fuentes antiguas, en las que se dice que el héroe fue iniciado en los misterios de Eleusis antes de emprender tan azaroso y arriesgado viaje²⁰⁵. Si nuestra tragedia alude a la lucha de Heracles con Cérbero²⁰⁶, sabemos que el gran héroe luchó además contra Hades, al que amenazó de varias formas, según recogen algunas representaciones en vasos²⁰⁷. En cambio, Core, es decir, Perséfone prestó su ayuda a Heracles para que pudiera capturar el tricéfalo Can²⁰⁸, aunque en nuestro drama el héroe niega que la diosa le hubiera entregado tan preciada presa. Cuando el protagonista llega a su hogar se sorprende al ver a sus hijos con atuendos negros, y alude a los “velos de Hades”²⁰⁹ que cubrían sus cabellos. Posteriormente, despertando de su largo sueño, una vez cometido el horrendo crimen, a la vista de los cadáveres, cree que ha vuelto a Hades, como hemos visto²¹⁰. Mégara manifiesta su profunda duda de que alguien hubiera vuelto jamás desde Hades²¹¹. Consciente de que se encamina con sus hijos hacia Hades²¹², llevada del deseo ferviente de tener junto a sí a su esposo cuando veía que, tanto ella como los

²⁰² Entre los giros preposicionales destacan: ἐξ con genitivo (297, 736, 1102), εἰς(ἐς) más genitivo (24, 453, 1101, 1331) y con acusativo (427), παρὰ más dativo (145, 491).

²⁰³ Cf. n. 38-45.

²⁰⁴ Heracles afirma que ha vuelto a la luz (524); ha venido desde las oscuridades subterráneas (563), desde los rincones sin sol de Hades y de Core (607); tuvo la buena suerte de ver los ritos de los iniciados (613: τὰ μυστῶν δ' ὄργι' εὐτύχησ' ἰδών).

²⁰⁵ Apollod. 2.5.12; D.S. 4.25.

²⁰⁶ Cf. HF 1277: “*al perro portero de Hades, el de tres cabezas, / para traerlo a la luz por órdenes de Euristeo*”.

²⁰⁷ Cf. Bond, p.218.

²⁰⁸ D.S. 4.26.1.

²⁰⁹ HF 562. En esta secuencia Hades es sinónimo de muerte.

²¹⁰ Cf. n. 123-124.

²¹¹ Cf. n. 63.

²¹² HF 453.

suyos, estaban condenados inexorablemente a muerte²¹³, invoca a su marido, aunque sospecha que sus súplicas no le llegarían a lugar tan apartado²¹⁴.

El Coro, por su lado, dirigiéndose a Mégara, le recuerda el lugar donde está su esposo²¹⁵. Hace referencia, más adelante, a la navegación del protagonista hasta el más allá²¹⁶. Nos dirá, luego, que el héroe ha vuelto desde Hades²¹⁷, tras abandonar las moradas de Plutón²¹⁸. En su exasperación, tras el espantoso crimen, se pregunta con angustia qué lamento o gemido, qué canto de muertos o coro de Hades podría entonar²¹⁹.

Si nuestro autor sitúa el descenso a Hades como última de las grandes empresas realizadas por Heracles, creemos que esa elección literaria puede deberse a que, a juicio de los espectadores atenienses, ese viaje al más allá fuera considerado el trabajo más difícil y complicado de todos; descenso del que nadie había regresado, como leemos en algún momento de la pieza. Ni siquiera Anfitríon cree que Heracles hubiera estado realmente en el otro mundo²²⁰; no quiere contestar a las preguntas del protagonista que desea conocer qué ha ocurrido, hasta saber si era todavía un “bacante de Hades”²²¹.

²¹³ HF 484. Afirma que Anfitríon prepara para sus hijos el banquete de bodas, en la idea de que Hades es el suegro de sus nietos, toda vez que van a desposarse con las Ceres infernales.

²¹⁴ HF 491: “... *si es que alguna voz de mortales/ se escucha en Hades*”. Cf. un pensamiento semejante en A., *Ch.* 315, 380, *Pers.* 639; S., *El.* 1066; E., *El.* 683, 1066, *Or.* 1231.

²¹⁵ HF 117: “*que, por quien está en la mansión de Hades,/ por tu esposo, gimes*” (τὸν Αἶδα δόμοις/ πόσιν).

²¹⁶ HF 427: “*hacia el de mil lágrimas, hacia Hades navegó, último de sus trabajos...*” (τὸν τε πολυδάκρυον ἔπλευσ' ἔς Αἶδαν).

²¹⁷ HF 736.

²¹⁸ HF 807-808.

²¹⁹ HF 1026: αἰαῖ, τίνα στεναγμὸν
ἢ γόον ἢ φθιτῶν ᾠδὴν ἢ τίν' Αἰ-
δα χορὸν ἀχήσω;

El genitivo “Αἶδα puede entenderse como “propio de Hades”, o “por Hades”, es decir, “en honor de Hades”.

²²⁰ Cf. n. 88.

²²¹ HF 1119: εἰ μὴκέθ' Αἰδοῦ βάκχος εἶ, φράσαιμεν ἄν.

“*Si ya no eres un bacante de Hades, podríamos hablar*”.

En este pasaje βάκχος equivale a “poseído por la divinidad”, no precisamente por Dioniso. Algo semejante hallamos en *Hec.* 1077, cuando Poliméstro llama “bacantes de Hades” a las troyanas que le han privado de la vista. Por lo demás, se ha advertido que, cuando el Coro habla del crimen cometido por Heracles (vv. 891-899), utiliza imágenes semejantes a las del culto dionisiaco. Cf. Bond, p. 352.

Por último, Teseo, cuando le aconseja a su amigo que se marche con él a Atenas, le dice que recibirá honores varios en la ciudad de la Acrópolis, y que, cuando, tras morir, marche a Hades²²², la ciudad lo honrará con sacrificios y túmulos.

5. Hera.

Nuestro drama es el segundo de su autor en número de secuencias con el nombre de tal diosa²²³. Las doce secuencias podrían concentrarse en cinco grupos²²⁴. Recogeremos ahora algunos puntos relevantes en los que no hayamos insistido en la primera parte.

*Anfitrión: “ya, por obra de Hera/ dominado mediante agujijones, ya en unión de la necesidad”*²²⁵.

Hay que entender Hera como agente del participio verbal; en cambio, el instrumento del que se vale la diosa para dominarlo son “los agujijones”, término que se aplica con frecuencia al describir las situaciones de locura²²⁶. Por otro lado, se ha advertido que en la distribución sintáctica *ἐῖτε...ἐῖτε* cabe señalar la crítica de nuestro poeta hacia ciertas explicaciones referentes a los dioses en general²²⁷. Los comentaristas están de acuerdo en que no hay motivo alguno para la venganza de Hera²²⁸. En el pasaje encontramos, por lo demás, una interpretación doble acerca de las hazañas del protagonista, con lo que se

²²² HF 1331. En este final, honroso, sí, pero semejante al de los mortales de cada día en lo referente al punto final de destino, no se menciona un detalle bien conocido por otras fuentes: a saber, cuando Heracles murió, alcanzó la apoteosis, es decir, fue divinizado en el Olimpo, donde se casó con Hebe (“Juventud”), hija de Zeus y Hera.

²²³ Siguiendo el TLG hemos contado 50 usos en HF. La obra que más veces la recoge es *Hel.* (14). Le sigue la nuestra (12). Después, *Ba.* (5), *Tr.* (4), *IA, Heracl.* (3), *Cyc., Ph., El.* (2), *Med., IA, Or.* (1).

²²⁴ HF 20; 829, 831, 840, 848, 855, 859; 1127, 1191; 1253, 1264; 1393.

²²⁵ HF 20. Cf. n. 15.

²²⁶ Cf. A., *Supp.* 562; E., *Supp.* 1303.

²²⁷ *Tr.* 886, *IA* 794 ss.

²²⁸ Que el odio de Hera fue el que acarrió la muerte de Heracles lo leemos ya en Homero, *Il.* 18.119. Dentro de los dramas euripídeos hay diversas noticias sobre el asunto. Así, en *Heracl.* 990, Euristeo confiesa que Hera le ha hecho padecer una enfermedad: perseguir a Heracles y torturarlo con suplicios incesantes, haciéndole emprender dificultosas empresas. Tenemos, además, otros pasajes en que se nos muestra una Hera vengativa y cruel. Cf. *Hel.* 707 (la protagonista explica que el fantasma fue una creación de la diosa. Véase además *Hel.* 880 y 1135) o *Ba.* 290 (donde nos informamos de que la esposa del primero de los dioses quiso expulsar desde el cielo a Dioniso, que allí estaba acogido por Zeus, su padre).

abre una dúplice posibilidad para explicar su locura: un hado inexplicable, fortuito, destino personal, que vendría a ser una exegesis racionalista de los hechos, o la envidia de Hera, es decir, una causa personal²²⁹. Eurípides, cautamente, deja abierta la doble posibilidad al comienzo de la tragedia, aunque, luego, se nos ofrecerá el segundo enfoque, cuando llegan Iris y Lisa. Con todo, podría admitirse que lo sucedido fuera una metáfora de la inexorable compulsión del héroe trágico. Nuestra tragedia, por el modo de presentar la acción dramática, admite, desde luego, tanto una explicación psicológica como una justificación mítica.

Pues bien, a pesar de unos comienzos tan prometedores, la diosa no vuelve a aparecer hasta el v.829²³⁰. Iris insiste en que todo es una venganza de Hera.

*Iris.- “ Mas cuando cumplió los trabajos de Euristeo,
Hera desea añadirle sangre familiar,
cuando mate él a sus hijos; y yo también lo deseo”*²³¹.

Frente a los reparos de Lisa²³², Iris se muestra inflexible.

*Iris.- “ No des consejos sobre las maquinaciones de Hera y mías”*²³³.

Lisa, pues, se ve compelida a actuar contra el protagonista, pero afirma en propio descargo:

*Lisa.- “ A Helio pongo por testigo de que hago lo que no quiero hacer,
Mas, si que sirva a Hera y a ti es forzoso,
iré...”*²³⁴.

²²⁹ Cf. Barlow, *Heracles*,..126.

²³⁰ Cf. n. 106.

²³¹ HF 831: ἐπεὶ δὲ μόχθους διεπέρασ' Εὐρυσθέω,
“Ἡρα προσάψαι κοινὸν αἷμ' αὐτῷ θέλει
παῖδας κατακτείναντι, συνθέλω δ' ἐγώ.

²³² Cf. n.113.

²³³ HF 855: μὴ σὺ νουθέτει τὰ θ' Ἡρας κάμὰ μηχανήματα.

El sustantivo μηχανήμα, “mecanismo”, “artilugio”, “preparativo”, lo registra Eurípides en cuatro ocasiones; dos de ellas en mal sentido (*Io*.1126, *Fr*. 288). Hasta el siglo V a.C., el término es empleado asimismo, en poesía, por E. (5), S. (1), Ar. (3); además, por bastantes prosistas: X., Pl., Isoc., Hp., etc.

²³⁴ HF 859: Ἥλιον μαρτυρόμεσθα δρῶσ' ἃ δρᾶν οὐ βούλομαι.
εἰ δὲ δὴ μ' Ἡραὶ θ' ὑπουργεῖν σοί τ' ἀναγκαίως ἔχει,
εἰμὶ γ'.

Es significativo y relevante poner por testigo a Helio, dios que todo lo ve. Y más, cuando la que habla es hija de la Noche. Nótese el hecho de que un ser divino se ve obligado a actuar y a realizar algo contra su voluntad. La anáfora (δρῶσ'...δρᾶν) subraya ese aspecto dramático. Por otra parte el verbo ὑπουργέω pone de relieve las categorías divinas, ya que unas se ven forzadas a obrar porque, sencillamente, están a las órdenes de otras.

Anfitrión, por su lado, señalando a su nuera y nietos, víctimas de la locura de Heracles, no puede por menos de dirigirse al padre de los dioses.

Anfitrión. - “ ¡Oh Zeus! ¿Ves, en verdad, a éstos desde el trono de Hera?” ²³⁵.

La invocación a Zeus resulta ofensiva en el tono y en el fondo. Se alude de modo eufemístico a que el padre de los dioses estaría, no en su trono para atender las posibles necesidades o demandas de su hijo, sino en el de Hera, situado junto al primero. Posiblemente, el fogoso dios estaría enredado en algún tipo de relación sexual con su legítima esposa ²³⁶.

Cuando el protagonista está dispuesto a morir ²³⁷ — por eufemismo, a ir bajo tierra —, agobiado por el espantoso crimen que ha perpetrado, Teseo lucha para disuadirlo de su propósito, recordándole que ha sido benefactor y gran amigo de los mortales, a lo que el héroe replica así:

Heracles. - “Mas ellos en nada me ayudan; con todo, Hera tiene el mando” ²³⁸.

El verso lanza, como mensaje, que los humanos deben prestarse ayuda; incluso el héroe más prestigioso echa de menos la mano amiga que le aporte apoyo en momentos tan graves. Está contestando, con ello, a los dos predicados que Teseo le ha atribuido: benefactor (εὐεργέτης) y amigo (φίλος) de los hombres. Él, en cambio, ni recibe beneficio alguno, ni siquiera muestras de amistad de aquellos a quien tantos bienes hiciera. No obstante, empieza a convencerse de que será un mortal el que le preste la ayuda necesaria. Frente a ese juicio respecto a los humanos, Heracles sostiene que la divinidad, empero, mantiene el poder, la fuerza. Nada cabe esperar, por tanto, de ese lado.

²³⁵ HF 1127: ὦ Ζεῦ, παρ' Ἡρας ἄρ' ὀράεις θρόνων τάδε;

²³⁶ Cf. Bond, p.353. Véase *Il.* 15.5 y *E., Hel.* 241 con diversos detalles sobre las relaciones de ambos dioses en el áureo trono.

²³⁷ De modo eufemístico: tras fenecer, ir bajo tierra, desde donde, ciertamente, había venido. Cf. HF 1247.

²³⁸ HF 1253. Cf. n. 130.

Algo más abajo, en la última secuencia en que hallamos mención de Hera, el héroe, disponiéndose a marchar hacia Atenas en compañía de su amigo Teseo, y refiriéndose a los muertos y a él mismo, se expresa en estos términos:

Heracles. - "... *Todos estamos perdidos, golpeados, infelices, por una sola desgracia que de Hera viene*"²³⁹.

Según algunos pasajes euripideos, los dioses manejan, dominan la fortuna, el azar²⁴⁰. De ahí se pasa a considerar la τύχη como personificada, deificada en cierto modo, autónoma²⁴¹. Realmente, en nuestro texto, puede entenderse el genitivo Ἡρας como posesivo; es decir, la suerte, la fortuna sería propiedad de Hera, en este caso. No obstante, por nuestros esquemas de pensamiento y la estructura del español, nos vemos obligados a incluir una perífrasis: "de parte de", "procedente de", "que viene de", pues "desgracia de Hera" — como exigiría la pura literalidad — sería ambiguo y llevaría a pensar que es Hera la desgraciada.

Aparte de esas secuencias en donde hallamos el nombre propio de la diosa, tenemos tres en que se la llama "esposa de Zeus" (δάμαρ)²⁴², y otra en que es calificada de "compañera de lecho de Zeus" (σύλεκτρος)²⁴³. En los tres casos primeros, el sustantivo está cargado, creemos, de connotaciones negativas, por el contexto. Ya nos hemos ocupado de dos pasajes²⁴⁴. Examinamos el tercero a continuación.

²³⁹ HF 1393: πάντες ἐξολώλαμεν
Ἡρας μιᾷ πληγέντες ἄθλιοι τύχηι.

²⁴⁰ Cf. *Hipp.* 371, *IA* 351.

²⁴¹ Equivale, entonces, a τὸ χρή, ἀνάγκη. Véase *Alc.* 889.

²⁴² HF 857, 1303, 1312. El término es arcaico. En Homero sólo lo leemos cinco veces (*Il.* 3.122, 14.503, *Od.* 4.126, 20.290, 24.125). Sirve para denominar a la esposa legítima, y suele ir acompañado del nombre del marido desde los poemas homéricos. Se le relaciona con el nombre de la casa (δῶμος).

He aquí las apariciones hasta el siglo V, según el *TLG*: *h.Ap.* (1), *Pi.* (2), *A.* (5), *S.* (9), *E.* (106), *Ar.* (1), *Eu.* (2), *Lys.* (1).

Destacan, con mucho, los 106 ejemplos euripideos. Ciñéndonos a HF, aparte de los tres citados, lo leemos en los vv. 40, 150, 574, 601, 704, 1000, 1014, 1079, 1138, 1290, 1374, 1380. Siempre referido a Mégara.

²⁴³ Cf. n. 11.

²⁴⁴ Cf. n. 139 y 141.

Cuando Lisa, espantada de lo que le ordenan hacer, intenta persuadir a Iris y a Hera de no hacer daño alguno a Heracles que tantos bienes había hecho a dioses y hombres, Iris replica con desdén.

Iris. - “ No te envié aquí a ser sensata la esposa de Zeus ”²⁴⁵.

Evidentemente, hay una oposición rotunda entre los propósitos de Hera — llevar la locura a Heracles- y las buenas intenciones de Lisa, que no entiende tanta maldad por parte de la esposa de Zeus. Iris, por su lado, se muestra totalmente identificada con los planes de Hera, servil, más que servidora de los dioses²⁴⁶.

Bibliografía auxiliar

- F. Angiò, “Il quinto stasimo dell’*Eracle* di Euripide”, *Sileno* 15 (1989) 191-196.
- S. A. Barlow, “Structure and dramatic realism in Euripides’*Heracles*”, *G & R* 29 (1982) 115-125.
- D. J. Conacher, “Theme, plot and technique in the *Heracles* of Euripides”, *Phoenix* 9 (1955) 139-152.
- W. Desch, “Der *Herakles* des Euripides und die Götter”, *Philologus* 130 (1986) 8-23.
- J. Duchemin, “Le personnage de Lyssa dans l’*Héraclès furieux* d’Euripide”, *REG* 80 (1967) 130-139.
- Euripide*. Entretiens sur l’antiquité classique VI (Vandoeuvres-Ginebra 1960).
- Euripides. *Heracles*, (introd., ed., com., G. W. Bond) (Oxford 1981).
- Euripides. *Heracles*, (introd., ed., trad., com., S.A. Barlow) (Warminster 1996).

²⁴⁵ HF 857: οὐχὶ σωφρονεῖν γ’ ἔπειψε δεῦρό σ’ ἢ Διὸς δάμαρ.

Podemos deducir de esas palabras que la divinidad está jugando con la etimología de Lisa (“Locura”, Λύσσα), que no cuadra con σωφρονεῖν (propiamente, de “mente sana, cuerda”). En esta misma obra hemos visto algún otro caso que demuestra el gusto de Eurípides por las etimologías. Según el *TLG*, λύσσα, hasta el siglo V, la leemos in Hom. (*Il.* 3), B. (1), A. (3), S. (1), E. (9), Emp. (1), Hp. (1), Neoph. (1), Pherecyd. (1).

²⁴⁶ Cf. HF 823: “servidora de los dioses” (τῇν θεῶν λάτρην). El adjetivo puede ser utilizado en género masculino o femenino. En realidad ser λάτρης de una divinidad no era una idea negativa a la sazón, como puede verse en *Io.* 4, *Tr.* 450. Hay excepciones, no obstante (acúdase, por ejemplo, a A., *Pr.* 966). En el terreno humano λατρεία es un servicio realizado para otro a cambio de un salario. Véase P., *O.* 10.28 donde Heracles exige a Augías el pago correspondiente a su trabajo.

- G. K. Galinsky, *The Heracles Theme* (Oxford 1972).
- R. M. Grassby, *The religious content of the Herakles of Euripides*, (Tesis) (New Haven 1965). .
- J. W. Gregory, *Madness in the Heracles, Orestes and Bacchae. A study in Euripidean Drama*, (Tesis), (Harvard Univ. 1974).
- J.W. Gregory, "Euripides' *Heracles*", *YCIS* 25 (1977) 259-275.
- F. Jouan, "Le *Prométhée* d'Eschyle et l'*Héraclès* d'Euripide", *REA* 72 (1970) 317-331.
- J. C. Kamerbeek, "Unity and meaning of Euripides' *Heracles*", *Mnemosyne* 19 (1966) 1-16.
- E. Kroeker, *Der Herakles des Euripides*, (Tesis) (Leipzig 1938)
- C. A. P. Ruck, "Duality and the madness of Herakles", *Arethusa* 9 (1976) 53-75.
- R. Schlesier, "Héraclès et la critique des dieux chez Euripide", *ASNP* 3,15 (1985) 7-40.
- J. A. Shelton, "Structural unity and the meaning of Euripides' *Herakles*", *Eranos* 77 (1979) 101-110.
- M. S. Silk, "Heracles and Greek tragedy", en *Greek Tragedy*, (ed. I. McAuslan- P.Walcot) (Oxford 1993) 116-137.
- M. Schwinge, *Die Funktion der zweiteiligen Komposition im Herakles des Euripides*, (Tesis) (Tubinga 1972)



* * * * *

Resumo: O autor faz uma leitura do *Héracles* de Eurípides, dedicando particular atenção aos mitos. Esta é a primeira tragédia do autor em que encontramos uma crítica aberta aos deuses, em especial a Zeus e a Hera. Héracles aparece como um herói novo, moderno humanizado. Depois de realizar os seus trabalhos (o último dos quais foi descer ao Hades), enlouquecido por Hera, mata a sua esposa e os seus filhos; ao recuperar a razão, cheio de vergonha, quer suicidar-se, mas o seu amigo Teseu, o herói ateniense, convence-o a continuar a viver e a acompanhá-lo até Atenas. Nesta obra, destacam-se, entre os deuses, Hades e Hera.

Palavras-chave: *Héracles*; Eurípides; mitos; literatura.

Abstract: The author develops a reading of Euripides's *Heracles*, focussing mainly on myths. This is the first tragedy of the author in which gods are openly criticised, namely Zeus and Hera. Heracles is depicted as a new, modern, humanised hero. After concluding his labours (the last of which was the descent to Hades), maddened by Hera, he kills his wife and children. When he regains reason, out of shame, he wants to commit suicide, but his friend Theseus, the Athenian hero, persuades him to go on living and to accompany him to Athens. In this work, among the gods, Hades and Hera stand out.

Keywords: *Heracles*; Euripides; myths; literature.

Resumen: El autor hace una lectura del *Heracles* de Eurípides, dedicando especial atención a los mitos. Esta tragedia es la primera de su autor en que hallamos una crítica abierta respecto de los dioses, en especial, de Zeus y Hera. Heracles se nos muestra como un héroe nuevo, moderno, humanizado. Tras realizar sus trabajos (el último ha sido bajar hasta Hades), enloquecido por Hera, da muerte a su esposa e hijos; avergonzado al recobrar la razón, quiere suicidarse, pero su amigo Teseo, el héroe ateniense, le convence de seguir viviendo y acompañarlo hasta Atenas. En la obra destacan, entre los dioses, Hades y Hera.

Palabras clave: *Heracles*; Eurípides; mitos; literatura.

Résumé: L'auteur procède à une lecture de l'*Héraclès* d'Euripide, en donnant une attention toute particulière aux mythes. C'est la première tragédie de l'auteur où nous puissions trouver une critique ouverte aux dieux, et plus précisément à Zeus et à Héra. Héraclès apparaît comme un héros jeune, moderne, humanisé. Après avoir accompli ses travaux (dont le dernier fut de descendre à l'Hadès), rendu fou par Héra, il tue sa femme et ses enfants; lorsqu'il récupère la raison, honteux, il veut se suicider, mais son ami Thésée, le héros athénien, le persuade de continuer à vivre et à l'accompagner à Athènes. Parmi les dieux qui font partie de cette pièce, Hadès et Héra ont une grande importance.

Mots-clé: *Héraclès*; Euripide; mythes; littérature.

Electra no espelho

JACYNTHO LINS BRANDÃO

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Na parábase das *Nuvens*, para salientar as qualidades de sua comédia — que, “por natureza, é sensata” (σώφρων), não usa recursos fáceis para provocar o riso, mas “veio confiante em si mesma e em seus versos” (αὐτῇ καὶ τοῖς ἔπεσιν πιστεύουσ’ ἐλήλυθεν)¹ — Aristófanes declara:

*Νῦν οὖν Ἠλέκτραν κατ’ ἐκείνην ἥδ’ ἡ κωμωδία
ζητοῦσ’ ἦλθ’, ἣν πού τις πύχην θεαταῖς οὕτω σοφοῖς
γνώσεται γάρ, ἣν περ ἴδῃ, τὰ δὲ λελούτῳ τὸν βόστρυχον.*

*Agora, então, como a famosa Electra, esta comédia
vem, buscando se por acaso encontra espectadores assim sábios —
pois reconhecerá, caso a veja, a mecha de cabelos do irmão.*²

A menção ao reconhecimento da “mecha de cabelos do irmão” não deixa dúvidas com relação a qual “famosa Electra” o comediógrafo se refere: a que, junto da sepultura do pai, reconhece a oferenda de Orestes. É natural que a madeixa de cabelos suponha o túmulo como cenário natural, uma vez que se trata da homenagem a um morto. Assim, teríamos como ponto de partida esses dois elementos: a madeixa e o túmulo, ambos presentes nas *Coéforas*, o que representa um forte argumento em favor da identificação daquela “famosa Electra” com a personagem de Ésquilo.

Entretanto, é importante notar que já em Estesícoro parece haver referência ao reconhecimento através da mecha de cabelos (τὸν ἀναγ[νωρισμὸν] διὰ τὸν βόστρυχον)³, o que indicaria que Ésquilo não teria sido o inventor do entrecho. De qualquer modo, a iconografia disponível mostra que

¹ *Nuvens* 537-544.

² *Nuvens* 534-536.

³ fr. 40 (*Oxy. Pap.* 29, 1963, ed. D. L. Page, fr. 2506 e, 11-13), que remete à *Orestéia* de Estesícoro.

o encontro dos dois irmãos parece ter conhecido seu sucesso após a premiação da tetralogia esquiliana, isto é, de acordo com a didascália, posteriormente ao concurso acontecido na primavera de 458.⁴ Com efeito, o interesse na figura de Electra não se manifesta nas artes visuais anteriormente ao século V, em que, conforme Gratia Berger-Doer, conhece duas fases.⁵

A primeira, que se estende até por volta de 460, centra-se na morte de Egisto, a que assiste também uma personagem feminina, identificada por uma inscrição, num dos vasos mais antigos, como Crisótemis,⁶ mas já em fragmento de um *stamnos* datado em 480, como Electra.⁷ Alguns especialistas sugeriram que a cena da morte de Egisto nos vasos áticos tenha sido inspirada por uma pintura monumental de fins do século VI, talvez inspirada, por sua vez, pela *Orestéia* de Estesícoro. Independentemente da impossibilidade de comprovação dessa hipótese, convém salientar que os antigos parecem ter um senso bastante aguçado para o diálogo entre literatura e artes visuais, desempenhando o teatro, como é natural, um papel importante nessa esfera. Para citar um exemplo tardio mas significativo no presente caso, ao descrever uma pintura mural relativa à morte de Egisto, Luciano cuida de observar que lhe parece que “o pintor tomou o modelo de Eurípides ou de Sófocles” (τὸ ἀρχέτυπον ὁ φραφεὺς παρ’ Εὐριπίδου ἢ Σοφοκλέους δοκεῖ μοι λαβεῖν).⁸

⁴ O mesmo parece acontecer com relação a outros entrecos, como a perseguição de Orestes pelas Erínias e sua purificação em Delfos. A propósito destas últimas, observa Haiganuch Sarian, “A expressão imagética do mito e da religião nos vasos gregos e de tradição grega”, in Neiva Ferreira Pinto e Jacyntho Lins Brandão, *Cultura clássica em debate: Estudos de arqueologia, história, filosofia, literatura e lingüística greco-romana* (Belo Horizonte 1987) 37: “O esquema adotado pelos ceramógrafos áticos é sem dúvida uma consequência da cenografia das peças de Ésquilo, onde não podia caber nenhum tipo de abstração”. O mesmo ponto de vista é reiterado pela mesma autora no *LIMC*, a propósito da representação das Erínias: “Les représentations théâtrales des *Euménides* ont manifestement joué un rôle très important à cet égard” (Haiganuch Sarian, “Erinys”, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, tomo III: Atherion – Eros (Zürich und München 1986) 841).

⁵ Cf. Gratia Berger-Doer, “Elektra I”, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, tomo III: Atherion – Eros (Zürich und München 1986) 718.

⁶ Cf. o Pintor de Berlim, *LIMC*, s.v. Aigisthos, figura 6.

⁷ Cf. *LIMC*, s.v. Aigisthos, figura 8.

⁸ Luciano, *De domo*, 23. Harmon observa que Sófocles deve ser o modelo (*Electra*, 1424 ss.), já que em Eurípides Egisto é morto antes de Clitemnestra; na ecfrase de Luciano, Píladres e Orestes (o qual se julgava já haver morrido) “conseguiram entrar escondidos no palácio e matam, ambos, a Egisto; Clitemnestra já foi assassinada e se estende, seminua, sobre um leito...” Note-se que Electra não se encontra presente.

Na segunda fase, os artistas manifestam clara preferência por representar os dois irmãos junto do túmulo de Agamêmnon, fazendo com que seu encontro seja “a parte da Orestéia mais freqüentemente pintada na arte grega após 450” e a “que teve mais importante efeito sobre a arte”, ainda na avaliação de Berger-Doer⁹, o que poderia decorrer do impacto provocado pelas *Coéforas* de Ésquilo. Isso apenas confirmaria o que a mera existência das peças dedicadas a Electra por Sófocles e Eurípides já sugere:¹⁰ antes de tudo, a importância do tema na cena ática; em seguida, a relevância que a personagem de Electra passa a ter num entrecho tradicionalmente dominado por Orestes¹¹; finalmente, que o encontro dos irmãos, em vista do impacto provocado pela cena de reconhecimento como representada no palco, passa a ser considerado um ponto expressivo da trama, talvez mesmo como seu clímax (e não a morte de Egisto e Clitemnestra). O que me interessa aqui não é examinar cada um desses aspectos, mas tão somente o último, ou seja, aquela “famosa Electra” que reconhece o irmão, no interesse de observar como nos três maiores tragediógrafos o entrecho se transforma, por quais razões, visando a que objetivos.

As cenas pintadas

Nesse sentido, do ponto de vista da documentação iconográfica, importa reter os exemplos da produção do século V, considerando-se que a *Electra* de Eurípides terá sido levada a cena anteriormente a 413, e a de Sófocles por volta da mesma época. Como a primeira apresentação das *Nuvens* é datada em 423 e sua reelaboração, provavelmente para simples leitura, entre 420 e 417 (não se podendo determinar se a referência à “famosa Electra” constava de ambas as versões ou só da segunda),¹² podemos nos concentrar num período

⁹ G. Berger-Doer, op. cit., 718 e 709, respectivamente.

¹⁰ Outros dramaturgos trataram também do tema de Orestes em épocas posteriores, talvez com a participação de Electra: destaquem-se, no século IV, os poetas cômicos Aléxis de Túrios (*Orestes*) e Tímocles (*Orestacleides*); os trágicos Carcino (*Orestes*) e Teodectes (*Orestes*).

¹¹ Na *Odisséia*, em que o destino de Agamêmnon e o exemplo de Orestes são insistentemente evocados, não há absolutamente nenhuma referência a Electra, parecendo mesmo que a tradição épica a desconhece por completo. Sobre o assunto, pode-se consultar Maria Helena de Moura Neves, “O tema de Agamenão na *Odisséia*”, in Neiva Ferreira Pinto, op. cit., 167-188.

¹² Ver Adriane da Silva Duarte, *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes* (São Paulo 2000) 132-153.

relativamente determinado, que compreende em torno de quarenta e cinco anos entre os anos cinquenta e a penúltima década do século V. Ora, o que se constata é que, tomando como base a documentação recolhida no *LIMC*, há um número significativo de exemplos do século IV, contra uma quantidade muito pequena do século anterior – em que pese a possibilidade de existirem motivos iconográficos criados em épocas anteriores de que recebemos registros apenas mais recentes.

Dentre os exemplares do século V, o mais antigo seria a cena pintada em lécito ático pertencente ao Museu Nacional de Nápoles, datado em 480-470, em que se vê o túmulo, numa forma pouco usual no restante da tradição, e, à esquerda, uma mulher e um hoplita barbado, que Haspels, Jacobsthal e Prag identificam como Electra e Orestes.¹³ A identificação é polêmica e muito incerta, motivo por que o testemunho da peça deve ser relativizado, sobretudo, no meu modo de entender, em vista da forma como estaria Orestes representado, como um homem maduro e não como um jovem: mesmo se tratando de documento anterior ao primeiro surgimento da cena no teatro de Ésquilo (cuja fonte poderia ser, portanto, a *Orestéia* de Estesícoro), parece que a tradição sempre representou Orestes como jovem, já que, na *Odisséia*, seu feito é rememorado para incitar o também jovem Telêmaco.

A placa de argila pertencente ao Museu do Louvre, procedente de Melos ou do Pireu e datada entre 460-450, é mais representativa: Electra está assentada nos degraus da tumba, detrás dela vê-se uma mulher idosa (identificada por Jacobsthal como sua ama), à sua frente se encontram três homens junto de um cavalo, que diferentes comentadores identificam, pela ordem, como Orestes, Pílates e um companheiro (cf. Conze), ou como Taltíbio, Orestes e Pílates (cf. Robert), ou ainda como Pílates, Orestes e um servo (cf. Jacobsthal). Sob a imagem da heroína encontra-se uma inscrição: ΑΛΕΚΤΡΑ[Α], que, mesmo que não seja autêntica, como querem Jacobsthal e Pragg, revela que sua identificação como Electra e, por consequência, de toda a cena como o encontro dos irmãos junto à sepultura do pai, é tradicional.¹⁴ Destaquem-se os elementos que concordam com exemplares mais recentes, que se acredita terem sofrido influência da representação das *Coéforas*: o túmulo como um altar, sobre degraus, em que se ergue uma coluna encimada

¹³ G. Berber-Doer, op. cit., 715, figura 54.

¹⁴ G. Berber-Doer, op. cit., 712, figura 24.

por um capitel;¹⁵ a presença da enócoa, indicando que acabam de ser feitas libações ao morto; Electra assentada na tumba, apoiando a cabeça com uma das mãos. Se os dois primeiros traços não se encontram em contradição com o que se pode depreender da peça de Ésquilo, o fato de Electra encontrar-se sentada no túmulo não é minimamente sugerido pelo texto, embora seja uma tradição iconográfica amplamente documentada, sobretudo nos vasos do século IV procedentes do sul da Itália.¹⁶ Como a peça se encontra danificada, não se pode ter certeza quanto à figura feminina que se vê atrás de Electra, mas nada impediria que se tratasse de uma das coéforas, aliás representadas, por Ésquilo, como mais velhas que a heroína.¹⁷

Da década de 440-430, recebemos três exemplares importantes. O primeiro, uma pintura ática (que é o registro ático mais antigo do encontro dos dois irmãos), em esquifo pertencente ao Museu Nacional de Copenhague, procedente de Basilicata, na qual se vê a tumba, constituída de uma base com degraus e uma coluna onde se lê o nome de Agamêmnon, encimada por um capitel em forma de palma; Electra está à esquerda, atando uma fita em torno da coluna, e uma segunda mulher, à direita, segura uma bandeja contendo outras fitas; do outro lado do vaso encontram-se Orestes e Pílates, contemplando a cena;¹⁸ sobre o túmulo descansa um lécito, garantindo-nos que foram ou serão ainda feitas libações. O segundo exemplar é um relevo em argila, do Museu Nacional de Berlim, provavelmente de procedência mélia, em que Electra se encontra de pé diante da tumba, sobre um dos degraus, tendo uma hídria a seu lado, e Orestes se assenta no altar, com a espada na mão direita; a personagem assentada no degrau inferior seria Pílates (acredita-se que possa tratar-se do momento da invocação de Agamêmnon, posterior ao reconhecimento propriamente dito).¹⁹ Finalmente, temos outra placa de argila, pertencente ao Louvre e dita também “mélia”, com Orestes assentado numa pedra (supõe-se que perto do túmulo), após ter cortado a mecha de cabelo, olhando

¹⁵ Cf. o corifeu em *Coéforas* 106, “o túmulo de teu pai é como um altar” (βωμὸν ὡς τύμβον πατρός).

¹⁶ Dos 14 exemplos reproduzidos no *LIMC*, em apenas um (figura 14) Electra se encontra de pé.

¹⁷ Em *Coéforas* 171, o corifeu pergunta: “como, pois, sendo velha, com mais nova aprenderei?” (πῶς οὖν παλαιά παρ’ νεωτέρας μάθω;).

¹⁸ G. Berger-Doer, op. cit., 713, figura 34.

¹⁹ G. Berger-Doer, op. cit., 714, figura 42.

provavelmente Electra à sua frente e tendo a seu lado uma figura feminina (que segura, na mão direita, uma espécie de cesta – ou um vaso?).²⁰ A esses exemplos deve-se ainda juntar o manípulo de espelho procedente de Lócrio, do Museu Nacional de Reggio de Calabria, datado por Cameron na segunda metade do século V, em que Electra se encontra assentada, abraçando uma hídria, e se vê, entre os objetos pendurados no pilar da tumba, uma mecha de cabelos.²¹

Saliente-se que esses dois últimos exemplos são os únicos, em toda a série iconográfica, em que há alguma remissão à mecha de cabelos, aquilo que, segundo Aristófanês, tornava Electra famosa. Não tenho a pretensão de fazer com que a iconografia dependa das fontes textuais, pois acredito justamente que se trata de duas formas de representação que têm seus recursos próprios e sua própria tradição, ou, dizendo de outro modo, não se deve supor que um motivo plástico suponha sempre um texto – escrito ou oral – que o justifique. Conhecemos, na tradição grega, tanto entremos transmitidos por textos que não têm correspondentes visuais (como a castração de Urano por Crono), quanto motivos visuais sem correlatos textuais – de que o exemplo mais famoso seria a perseguição de Géras, a Velhice, por Héracles.²² Assim, se as *Coéforas* podem ter influído na tradição iconográfica de Electra, isso deve ser entendido de um modo mais genérico, considerando-se alguns elementos possíveis da cenografia, basicamente a presença da tumba e das oferendas, sendo outros detalhes reformulados pelos pintores – como o fato de Electra poder aparecer assentada e com a cabeça sustentada por uma das mãos, o que reforçaria a representação do luto. Mesmo a presença da mecha de cabelos nos dois exemplos referidos não deixaria de ser pouco concludente para a determinação da influência das *Coéforas*, já que esse dado devia encontrar-se também na *Orestéia* de Estesícoro.

²⁰ G. Berger-Doer, op. cit., 714, figura 43.

²¹ G. Berger-Doer, op. cit., 712, figura 27. A figura 28 (comentário à p. 712), uma pedra de anel, datada entre 425 e 400, também é identificada como Electra, mas os traços me parecem pouco significativos: ela se encontra assentada em atitude de luto. Do século V (de cerca de 430), há ainda a peça referida à p. 715, n. 55, de que não se reproduz a imagem.

²² Ver Haignanuch Sarian, “A expressão imagética do mito e da religião nos vasos gregos e de tradição grega”, in Neiva Ferreira Pinto, op. cit., 15-49.

As cenas do drama

Assim, com tão pouco, voltamos à declaração de Aristófanes sobre essa famosa Electra que sabe reconhecer o irmão pela mecha de cabelos. Por que famosa? Ora, a motivação do cômico parece clara: como aquela famosa Electra é esta sua peça, que é “a mais sábia” de suas comédias (ταύτην σοφώτατ’ [...] τῶν ἐμῶν κωμωδιῶν); ela saberá reconhecer os espectadores perspicazes (θεατὰς δεξιούς); e, assim, ele, o poeta, poderá vencer e ser considerado hábil (σοφός).²³ Trata-se, portanto, da mais sábia das comédias de um poeta sábio, a qual pretende encontrar espectadores também sábios — e nisso é que ela se parece com Electra. Em que pese a fama que a cena de reconhecimento através da mecha de cabelos possa ter tido, não parece que a referência se justificaria apenas com base nisso. Essa Electra serve de paradigma pois revelou-se também *sophé*, ao reconhecer os cabelos do irmão, na linha do que comenta Aristóteles, de forma elogiosa: “a quarta [forma de reconhecimento] é a que procede de silogismo, como em *Coéforas*: alguém parecido [comigo] chegou; ninguém é parecido [comigo] a não ser Orestes; logo, foi ele que chegou”.²⁴

Ora, se a opinião de Aristóteles se aplicaria ao conjunto da cena e a seu resultado final, é certo que o jogo dramático se apresenta mais complexo nas *Coéforas*. Acompanhemos seus sucessivos passos: ao descobrir a madeixa sobre o túmulo, a primeira pergunta de Electra é se “há alguém, além de mim, que a pudesse ter cortado?”²⁵, o que parece que poderia conduzir a um silogismo eficaz (alguém prestou homenagens a Agamêmnon; ninguém além de mim, a não ser Orestes, poderia tê-lo feito; logo, foi Orestes que voltou); entretanto, essa constatação apenas esboçada logo se encaminha para a observação seguinte: “estes [cabelos], pela cor, são muito semelhantes [...] aos meus próprios”²⁶ e “parecem-se mesmo com as madeixas [de Orestes]”²⁷, o que conduziria ao silogismo aristotélico.

²³ *Nuvens* 520-522. Trata-se do trecho inicial da parábase, assim traduzido por Adriane Silva Duarte, op. cit., 264: “Possa eu assim vencer e ser considerado talentoso, / porque supus que eram espectadores perspicazes / e era essa a mais sábia das minhas comédias”.

²⁴ *Poética* 1455 a: τετάρτη δὲ ἐκ συλλογισμοῦ, οἷον ἐν Χοηφόροις, ὅτι ὅμοιος δὲ οὐδὲν ἄλλ’ ὁ Ὀρέστης, οὗτος ἄρα ἐλήλυθεν.

²⁵ *Coéforas* 172.

²⁶ *Coéforas* 174 e 176.

²⁷ *Coéforas* 178.

Todavia, esses indícios não se mostram suficientes para levar a qualquer conclusão sobre o regresso de Orestes, já que a própria Electra, interrogada pelo Corifeu se seu irmão teria ousado ir até o túmulo, admite que ele possa ter simplesmente enviado (ἔπεμψε) os cabelos como oferta ao pai, sem efetivamente ter voltado. A longa fala seguinte da heroína insiste na dúvida sobre quem teria feito a homenagem, dúvida que a deixa dividida entre dupla consideração (δίφροντις οὔσα): repudiá-la, caso se trate dos cabelos de um inimigo; associar-se ao luto, se forem os cabelos do irmão (ξυγγενής).²⁸

Nesse contexto é que se introduz o novo indício (τεκμήριον): as marcas de pés semelhantes aos de Electra, cujo contorno e cujo calcanhar coincidem com seus passos.²⁹ Esse novo sinal tem duas funções: de um lado, reforçar a semelhança entre o desconhecido que havia homenageado a tumba e Electra; de outro, garantir que a madeixa não foi simplesmente enviada, mas que Orestes de fato esteve junto do túmulo, já que não poderia ter enviado sua própria pegada. O que desejo ressaltar é que, se for verdade que o reconhecimento pela madeixa já se encontrava em Estesícoro, Ésquilo não está simplesmente reproduzindo um trecho tradicional, mas modificando-o de acordo com as necessidades do gênero dramático. Tanto é assim que, mostrando-se Orestes e declarando quem é, Electra só se convencerá pela apresentação, feita por ele, de mais duas provas: o local donde havia cortado a madeixa (“examina – σκέψαι – aproximando a madeixa de cabelo [...] do corte”)³⁰; e o tecido feito por Electra, decorado com uma imagem de caça (“vê — ἰδοῦ — este tecido”)³¹. É só então que se conclui o reconhecimento, compreendendo todos estes passos: a) alguém prestou uma homenagem no túmulo de Agamêmnon; b) os cabelos oferecidos são semelhantes aos de Electra — logo, deve ser uma homenagem de Orestes, que pode ter vindo fazê-la pessoalmente, ou pode tê-la enviado; c) as pegadas semelhantes às de Electra levam a supor que Orestes voltou sim, mas a dúvida persiste; d) Orestes

²⁸ *Coéforas* 183-204.

²⁹ *Coéforas* 205-210: καὶ μὴν στίβοι γε, δεύτερον τεκμήριον, ποδῶν ὁμοιοὶ τ' ἐμοῖσιν ἐμφερεῖς. Note-se a ocorrência de *homoioi emoisin*, como no silogismo de Aristóteles.

³⁰ *Coéforas* 229-230: σκέψαι τομῇ προσθείσα βόστρυχον τριχός, σαυτῆς ἀδελφοῦ, συμμέτρον τῷ σῷ κάρᾳ.

³¹ *Coéforas* 231-232: ἰδοῦ δ' ὕφασμα τοῦτο, σῆς ἔργον χερός, σπάθης τε πληγὰς ἔσιδε, θρεῖον γραφὴν.

mostra-se e declara quem é; e) Orestes mostra o local donde cortou a madeixa; f) Orestes exhibe o tecido com a cena de caça. O silogismo, portanto, parece ser eficaz apenas para a argumentação inicial de Electra com o coro, sendo que a prova definitiva é o tecido decorado – ou seja, de acordo com a classificação de Aristóteles, um “sinal” (σημείον), a forma menos artística de constituição desse tipo de entrecho.³²

Ora, a próxima modificação importante do *mythos* tradicional – como transmitido por poetas e pintores – encontra-se na *Electra* não só de Eurípides, como também na de Sófocles: a eliminação do túmulo de Agamêmnon do âmbito das coisas que se vêem, o que tem grandes conseqüências para a representação da cena de reconhecimento, bastando recordar que, na documentação visual, a tumba é um elemento indispensável para a identificação do tema.³³ O curioso, entretanto, é que tirar o túmulo do espaço da visão do público não implica eliminar o entrecho a madeixa de Orestes, embora Electra se apresente então antes como a que não a reconhece ou não quer reconhecê-la, ao contrário de suas antecedentes. A função, portanto, de reconhecer a madeixa será atribuída a outras personagens, cabendo à heroína pôr em dúvida esse argumento tradicional, que, conforme Aristófanes, a tornava famosa.

Em Sófocles, é Crisótemis que, tendo visitado o túmulo, relata à irmã o que viu e se responsabiliza pelas conclusões:

*Pois te digo tudo que presenciei:
chegando ao antigo túmulo do pai,
vi, percorrendo do alto da coluna, fios
de leite há pouco derramado e, à volta da base,
uma coroa de toda espécie de flores que há.
Vendo-o, tomou-me o espanto e examinei em torno
se porventura algum dos mortais estaria por perto.
Como percebi que o local estava de todo tranqüilo,
aproximei-me mais da tumba: vejo então, na sua
extremidade, uma madeixa recentemente cortada.*

³² Cf. *Poética* 1454 b, os σημεία podem ser congênitos (como o contorno dos pés) ou adquiridos; os adquiridos podem encontrar-se impressos no corpo (como o local donde foi cortada a madeixa) ou fora dele (como o tecido com a cena de caça).

³³ Sobre as datas das peças de Sófocles e Eurípides pouco sabemos, o que torna impossível analisá-las tomando a anterioridade de uma com relação à outra como critério. Entretanto, uma datação razoável para os textos que aqui nos interessam (excetuando-se o de Sófocles) seria a seguinte: Ésquilo — 458; Nuvens I — 423; Nuvens II — 420/417; Eurípides — antes de 413.

*Logo, infeliz, se imprime em minha
alma uma visão familiar, a do mais querido de todos
os mortais, ao ver esse vestígio de Orestes.
Tomando-o nas mãos, guardei-me de palavras vãs
e meus olhos logo se encheram de lágrimas de alegria.
Do mesmo modo, agora como então, tenho certeza:
essa oferenda não pode vir senão dele,
pois a quem mais conviria, senão a mim e a ti?
Porém não a fiz, disso estou certa,
nem foste tu. (...)
Só pode ser de Orestes essa homenagem.*³⁴

Antes de tudo, observe-se como um elemento importante migrou da cena para a narrativa de Crisótemis, que elabora o raciocínio apenas esboçado na peça de Ésquilo: há homenagens ao morto e ninguém mais poderia tê-las feito senão Orestes. O argumento da semelhança entre os cabelos é, portanto, secundário, estando apenas sugerido: diante da madeixa, Crisótemis recorda-se sim da figura do irmão, mas não porque constata alguma similitude entre os cabelos deixados no túmulo e os seus ou os de Electra. Pode ser que a cena de reconhecimento através dos cabelos fosse tão conhecida do público, em cenas pintadas e através dos poetas, que Sófocles não tivesse necessidade senão de referi-la. Entretanto, logo Electra descartará a hipótese de Crisótemis, pois acredita que Orestes está morto, conforme anunciara o Pedagogo na cena anterior. Assim, o máximo que ela admite é que as oferendas foram depositadas no túmulo em memória do próprio Orestes, agora também desaparecido.³⁵

O importante, contudo, é que, tornando sem valor o argumento tradicional relacionado com a madeixa, Sófocles abre espaço para construir uma cena de reconhecimento a seu gosto, composta do diálogo ágil entre Electra e Orestes, no qual, em primeiro lugar, este reconhece a irmã (quando, por acaso, o coro interfere na conversa dos dois para lembrar à heroína, chamando-a por seu nome: “nasceste de um pai mortal, Electra, pensa nisso”)³⁶ e, em seguida, dá-se a conhecer, apresentando como prova o anel com o sinete de Agamêmnon³⁷ — um σφμεῖον, portanto, adquirido e externo ao corpo, do mesmo tipo que o tecido com a cena de caça esquiliano.

³⁴ *Electra* 892-915.

³⁵ *Electra* 932-933.

³⁶ *Electra* 1171.

³⁷ *Electra* 1222-1223.

A solução encontrada por Eurípides tem a particularidade de remeter não ao entrecho em sua forma tradicional (o que parece que faz Sófocles ao julgar indispensável a referência à madeixa), mas à peça de Ésquilo, isto é, a um outro texto, ou, mais exatamente, a um outro espetáculo. Se considerarmos o comentário de Aristóteles sobre o silogismo de Electra nas *Coéforas*, que, como vimos, não cuida dos vários detalhes da cena, poderemos aquilatar o quanto Eurípides se mostra um leitor mais cuidadoso de Ésquilo que o filósofo.

Como Crisótemis em Sófocles, é agora ao Velho que havia criado Agamêmnon e salvado Orestes que compete narrar o que viu na tumba e fazer as deduções, mas não se trata mais de uma tumba genericamente considerada — que poderia ser a de Estesícoro ou dos artesãos — mas da que se vira, décadas antes, nas *Coéforas*. Com efeito, a ordem de apresentação dos indícios e do que deles se deduz é absolutamente a mesma: a) há oferendas (neste caso incluindo-se uma fogueira, uma vítima imolada, sangue espargido e a madeixa de cabelos louros), o que não poderia ter sido deixado no túmulo senão por Orestes;³⁸ b) Electra deve examinar (σκέψαι) se a cor de seus cabelos não é a mesma que a da madeixa, pois, já que geralmente os filhos do mesmo pai se assemelham no corpo, poderá saber se Orestes voltou; c) Electra deve ainda examinar (σκέψαι) a marca dos passos junto do túmulo, para ver se não serão da mesma medida que seus pés, o que constituiria mais uma prova; d) se Orestes voltou, Electra poderá reconhecê-lo pelo tecido da veste, feita por ela mesma, com a qual o Velho o salvou.

Quando afirmei que Eurípides é o melhor leitor desta cena de Ésquilo, tinha em mente que também sua Electra sabe que deve rebater cada um desses quatro argumentos da fala do Velho, que repete os raciocínios daquela outra famosa Electra — ou seja: num certo sentido, Electra debate consigo mesma (ou, se quisermos, mais exatamente, “consigo outra”). Se, em Ésquilo, a madeixa e as pegadas são suficientes para a elaboração do silogismo de Electra, já vimos que o reconhecimento só se processa de fato quanto Orestes exhibe dois sinais: o local donde foi tirada a mecha de cabelos e o tecido com a imagem de caça. Em Eurípides, a possibilidade de usar a penúltima prova não é aventada pelo Velho, até porque Orestes está fora da cena, mas não se descarta o sinal que pode ser fornecido pelo tecido. Assim, não importa que as

³⁸ *Electra* 509-519.

oferendas, a madeixa e a pegada sejam efetivamente de Orestes; o importante para Electra é *não reconhecer*, como uma espécie de avesso de si mesma. Nesse sentido, contra a possibilidade de que Orestes tivesse voltado e andasse escondido, ela argumenta:

*Não é digno de um homem sábio o que dizes, ó Velho,
se julgas que meu intrépido irmão foi obrigado
a voltar escondido para esta terra, por medo de Egisto.*³⁹

Do mesmo modo, com relação à semelhança dos cabelos, ela indaga:

*Como se assemelhariam duas cabeleiras,
sendo uma criada na palestra, de homem nobre,
e a outra abrandada pelo pente? Isso é impossível (ἀμήχανον).
Encontrarias madeixas semelhantes
também em pessoas não nascidas do mesmo sangue, ó Velho!*⁴⁰

Sobre as pegadas, ela continua:

*Como haveria, no solo pedregoso
daquela terra, uma marca de pés? Ainda que fosse possível,
o pé de dois irmãos não seria semelhante,
sendo eles homem e mulher: o masculino avantajar-se-ia.*⁴¹

Finalmente, no que se refere ao tecido, ela aponta, sem pejo, o absurdo da hipótese:

*Não sabes que, quando Orestes foi banido desta terra,
eu era ainda jovem? Mesmo se lhe teci o peplo
como, sendo então menino, usaria agora as mesmas vestes,
a menos que elas lhe tenham crescido com o corpo?*⁴²

Afirmar antes que é indiferente que a madeixa e as pegadas sejam de Orestes (que de fato visitou o túmulo e fez oferendas),⁴³ tanto quanto é indiferente que ele ande oculto (como anda: oculto “dos tiranos que governam esta terra”)⁴⁴, porque, no fundo, todo este diálogo entre o Velho e Electra pouco interessa para o desfecho da trama, tendo antes a função de abrir um vão através do qual a nova Electra possa contemplar a antiga, ver-se como num

³⁹ Electra 524-526.

⁴⁰ Electra 527-531.

⁴¹ Electra 534-537.

⁴² Electra 541-544.

⁴³ Cf. Electra 90-93.

⁴⁴ Electra 94.

espelho que lhe devolve sua imagem, porém invertida — além de que, evidentemente, no meio de um entrecho trágico, trata-se, no mínimo, de um *intermezzo* cômico. De fato, se o sacrifício, a madeixa e a pegada garantem que o Velho, ao contrário do que crê Electra, raciocina bem, sendo correto deduzir desses indícios que Orestes voltou, a referência à vestimenta parece gratuita. Não se vê tal veste, Orestes não está com ela — ou seja, ela não tem nenhuma função para o reconhecimento.

É com relação justamente a esse detalhe que creio se impõe admitir que o interesse de Eurípides está em debater com Ésquilo, já que é na peça deste que, afinal, não uma veste, mas pelo menos o tecido com a cena de caça se encontra. Dizendo de outro modo: se os outros três indícios, mesmo tratados de modo paródico, encontram sua justificação na lógica do próprio texto (como o sacrifício e a madeixa tinham em Sófocles), a veste tecida por Electra só funciona como argumento no plano intertextual, como se o Velho só aventurasse essa possibilidade de reconhecimento porque se lembrasse de tê-la visto na peça de Ésquilo, de que ao menos os mais velhos, como ele, deveriam lembrar-se. Do ponto de vista dos efeitos paralelos que um espetáculo como o teatro pode sugerir e considerando-se a quebra de convenções que a cena em pauta supõe, ao introduzir numa tragédia uma espécie de *agón* cômico, não descartaria mesmo que o Velho, que se qualifica como um “antigo resto de homem” (τόδε παλαιὸν ἀνδρὸς λείψανον)⁴⁵, pudesse estar aí representando o próprio Ésquilo. No jogo de espelhos entre as Electras (a velha e a nova), em certa medida, Ésquilo fala pela boca do Velho, como Eurípides parece fazê-lo pela boca de sua Electra. Esse debate não é absurdo, pois não só a crítica moderna recenseou os vários aspectos da postura de Eurípides com relação a seu antecessor,⁴⁶ quanto parece que os antigos o percebiam bem, a ponto de a rivalidade entre os dois servir de argumento para as *Rãs* de Aristófanes.⁴⁷

Assim, convém insistir em alguns dos aspectos acima discutidos, a saber: a Electra que reconhece os cabelos do irmão não parece que se possa identificar com nenhuma das três personagens cuja ação nos foi transmitida nas

⁴⁵ *Electra* 564.

⁴⁶ Ver Rachel Aélion, *Euripide héritier d'Eschyle* (Paris 1983) 113-143, com relação ao ciclo dos Atridas, com a bibliografia recolhida nas p. 143-144.

⁴⁷ Ver Maria de Fátima Sousa e Silva, *Crítica literária na comédia grega: gênero dramático* (Coimbra 1983) 203-362.

Coéforas e nas duas *Electras*; em Ésquilo e em Sófocles parece que o entrecho tradicional do reconhecimento se desdobra sucessivamente, até o ponto de dobrar-se sobre si mesmo na cena de Eurípides, que não se contenta em tomar como referência o que poderíamos considerar como o *mythos*, mas debate com Ésquilo, para enfim retornar ao sinal mais tradicional, a cicatriz, presente já na *Odisséia*, embora não se trate mais de um marca decorrente de uma ação própria de heróis, como a caça, senão de pequenino indício deixado por uma queda, quando Orestes, sendo criança, perseguia um filhote de veado, durante uma brincadeira na casa de seu pai.⁴⁸ Isso mostra como, além do que se vê e se diz em cena, também o que se viu e se disse interfere na tradição do teatro ático, fazendo com que o mesmo não só possa constantemente inovar-se, mas, deixando explícita a consciência de sua própria história, contemplar-se como que num jogo de espelhos.

⁴⁸ *Electra* 573-574.

Electra no espelho

* * * * *

Resumo: Este trabalho analisa a cena de reconhecimento nas *Coéforas* de Ésquilo, na *Electra* de Sófocles e na *Electra* de Eurípides, visando a mostrar como a tragédia ática retoma não só os mesmos temas míticos transmitidos por pintores e poetas, mas leva em consideração também as próprias representações elaboradas pelos poetas trágicos, em busca de efeitos intertextuais.

Palavras-chave: Tragédia Ática; Electra; cenas de reconhecimento; intertextualidade.

Abstract: This study analyses the recognition scene in Aeschylus's *Choephoroi*, in Sophocles's *Electra* and in Euripides's *Electra*, aiming to show how the attic tragedy takes up not only the same mythical themes handed down by poets and painters, but also takes into consideration the performances developed by the tragic poets in order to achieve an intertextual effect.

Keywords: Attic tragedy; Electra; recognition scenes; intertextuality.

Resumen: Este trabajo analiza la escena de reconocimiento en las *Coéforas* de Esquilo, en la *Electra* de Sófocles e en la *Electra* de Eurípides, con la intención de mostrar cómo la tragedia ática retoma no sólo los mismos temas míticos transmitidos por pintores y poetas, sino que toma en consideración también las propias representaciones elaboradas por los poetas trágicos, en busca de efectos intertextuales.

Palabras clave: Tragedia ática; Electra; escenas de reconocimiento; intertextualidad.

Résumé: Ce travail analyse la scène de la reconnaissance dans les *Choéphores* d'Eschyle, dans l'*Electre* de Sophocle et dans l'*Electre* d'Euripide, afin de montrer comment la tragédie attique reprend, non seulement les mêmes thèmes mythiques des peintres et des poètes, mais également les représentations élaborées par les poètes tragiques, à la recherche d'effets intertextuels.

Mots-clé: Tragédie attique; *Electre*; scènes de reconnaissance; intertextualité.



O amor de Medeia, visto por Eurípides e Séneca

ANDRÉS POCINÁ

Universidade de Granada

A causa de diversas razões, que seria longo por demais explicarmos aqui, o tema de Medeia exerceu sempre sobre mim um fortíssimo fascínio, razão esta — a mais importante — pela qual já dediquei, nos últimos anos, vários trabalhos ao seu estudo, no que à sua apresentação em diversas manifestações do teatro Romano diz respeito¹; tanto assim, que no presente momento ando a organizar um ambicioso projecto, em colaboração com a Professora D. Aurora López, ele consistindo na reunião, num volume, de trabalhos procedentes de perto de cinquenta investigadores e investigadoras do campo das Letras, os quais já realizassem alguma importante aportação à análise desta ímpar personagem, quer na sua presença nas Literaturas Grega e Romana, quer nas posteriores, atendendo sobretudo à sua comparecência na Literatura, tudo ao longo do século XX. Nesta ocasião pretendo ocupar-me, de forma comparativa, da figura da nossa heroína tal e como ela nos é apresentada nas tragédias homónimas de Eurípides e Séneca, ou, pontualizando mais, de como o amor da uma e da outra Medeias aparece reflectido nas obras de ambos literatos. Com isto tentarei oferecer um magnífico exemplo das circunstâncias e condições em que uma Obra-Mestra da Grécia clássica há-de chegar, quase meio milénio após, à Roma do primeiro século do Império, e lá receber uma

¹ Por exemplo, "La tragedia *Medea* de Lucio Acio", in AA. VV., *Humanitas in Honorem A. Fontán* (Madrid 1992) 197-209; "Tres dramatizaciones del tema de Medea en el Siglo de Oro español: Lope de vega, Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla", in J. M^a GARCÍA - A. POCINÁ (eds.), *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica* (Granada 1996) 289-314; "La nave la sorpresa: una escena de los Argonautas en Lucio Acio y en Lope de vega", *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos* (Madrid 1999) 299-303; "Ovidio y el teatro", en W. SCHUBERT (ed.), *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag* (Frankfurt am Main 1999) 41-51.

interpretação, novidosa em muitos aspectos, da parte de um exímio Romano de origem Hispana, o filósofo Séneca.

Ora bem, ao pegarmos na pena, hoje em dia, para escrever sobre a *Medeia* de Eurípides, ou a *Medea* de Séneca, é-nos exigido, se não ousadia, pelo menos uma boa porção de valor, tendo em vista o crescido número de aportações científicas, do mais diverso teor, que já se realizaram nestes últimos tempos, nomeadamente nos decénios decorrentes entre 1980 e 2000. Com relação a isto, queria eu lembrar um parágrafo da minha conferência no Congresso comemorativo do Bimilenário do Nascimento de Séneca, celebrado em Córdova no mês de Setembro de 1996 — ocupara-me naquela ocasião de "Los estudios sobre Séneca en España durante el siglo XX", e, a propósito das publicações sobre aspectos literários, dizia eu o seguinte:

En cuanto a los estudios de naturaleza literaria, es curioso comprobar la escasa representación de trabajos sobre las diferentes obras en prosa de Séneca, frente a la notable abundancia de estudios parciales dedicados a las Tragedias, bien sea en su conjunto, o a una determinada. A modo de curiosidad, señalaré que en artículos dedicados a exégesis de tragedias concretas, lleva la palma la Medea, seguida a distancia por Troyanas, Fedra y Thyestes, existe algún trabajo sobre Hércules loco y Hércules en el Eta, y ninguno sobre las restantes.

Sendo, pois, inquestionável o interesse que a *Medeia* de Séneca desperta, não só nas pesquisas da investigação Espanhola, como nas da investigação universal, o que poderia alguém pensar de quem vos anuncia ir referir-se na sua dissertação, não apenas desta obra, como também daqueloutra, escrita por Eurípides?

Digo isto, mais do que para evitar as vossas cauções a respeito das novidades que eu pudesse aportar em relação a estas duas impressionantes peças da Literatura Greco-Romana, para remarcar bem o título imposto a esta minha intervenção; título que responde exactamente ao tema que tentarei aqui delinear, *id est*, uma análise das duas Medeias, a Grega e a Romana, do ponto de vista da sua qualidade de mulher apaixonada (ou não apaixonada), pensada, desenhada e enxergada em ambos os casos por um dramaturgo masculino, embora Grego num caso e Romano no outro, em circunstâncias sociais e culturais, portanto, bem diferentes.

I. A figura de Medeia como tema literário

A lenda de Medeia é uma das melhor conhecidas, das mais ricas em peripécias e variantes, e das mais frequentemente tratadas na Literatura, desde o mundo Grego aos nossos dias, até o ponto de não ser exagerado Antonio Caiazza quando escreve, logo no começo do primeiro dos seus artigos sobre a fortuna da mesma: "Il mito di Medea non ha limite di spazio e di tempo. Si è radicato in Asia, dalla Colchide all'Indochina, in Africa, in America dalle Montagne Rocciose alle "favelas" del Brasile; in Europa si è espanso dalle rive del Mediterraneo, dove nacque, fino alla Danimarca e alla Svezia sul Mar del Nord"².

Fazendo rápido resumo dos passos fundamentais do seu desenvolvimento, pois que não é de Mitologia que aqui vou falar, o tema aparece já na *Teogonia* de Hesíodo (v. 956 ss.), quem, de qualquer maneira, praticamente nem se ocupa do assunto; na *Pítica* IV de Píndaro; no livro VIII (cap. 62) de Heródoto, até chegarmos ao Teatro Trágico, onde, sabemos-lo nós, tal lenda foi tema de seis tragédias — pelo menos — na Grécia, das quais somente aquela composta por Eurípides nos foi conservada inteira; isto planteia vários problemas acerca da prioridade no tratamento trágico da estória, e mais ainda no que diz respeito à *Medeia* de Neofron, da que apenas dois breves fragmentos chegaram a nós. Existe portanto uma interessante problemática neste sentido; mas ela não atinge seriamente o aspecto de que aqui iremos tratar nesta conferência, nem eu me julgo a pessoa mais capacitada para me referir a tão árdua questão.

Como é bem sabido, a tragédia de Eurípides foca o tema de Medeia no momento em que a protagonista vai morar, com Jasão, a Corinto. Jasão

² A. CAIAZZA, "Medea: Fortuna di un mito", *Dioniso* 59 (1989) 9-84 (el texto citado en p. 9); o trabalho tem outras três partes, com idêntico título, em *Dioniso* 60 (1990) 82-118; 63 (1993) 121-141; 64 (1994) 155-166. Sobre este tema, existe também uma bibliografia abundante, entre a qual cumpriria ainda salientar o livro de J. R. BACON, *The Voyage of the Argonauts* (London 1925) e, mais recentemente, o artigo de C. RAMBAUX, "Le mythe de Médée d'Euripide à Anouilh", *Latomus* 31 (1972) 1010-1036, e ainda, de maneira muito especial, os volumes Duarte MIMOSO-RUIZ, *Médée antique et moderne* (Paris 1982), AA. VV., *Medeia (Mélanges interdisciplinaires sur la figura de Médée)*, *Cahiers du GITA* 2 (1986); AA. VV., *Médée et la violence*, *Pallas* 45 (1996); AA. VV., *Medeia no Drama Antigo e Moderno* (Coimbra 1991); J. J. CLAUSS, S. I. JOHNSTON (eds.), *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art* (New Jersey 1997); etc.

decidirá naquele lugar o abandono de Medeia, casando depois com a filha do rei Creonte, Creúsa (por vezes conhecida sob o nome de Glauce). Apelando às suas artes de feiticeira, das quais existe, em Português, uma excelente análise do Prof. Segurado e Campos referente à sua manifestação em Séneca³, Medeia consegue desembaraçar-se de Creúsa e do pai desta, e, visando completar a sua vingança contra Jasão, mata as duas criancinhas que foram o fruto da sua relação com ele. Depois do qual anuncia a sua ida em direcção a Atenas, onde o rei Egeu prometera acolhê-la.

É esta, em breve síntese, a trama argumental da *Medeia* euripídiana. A tragédia, artelhada em prólogo, párodo, cinco episódios e cinco estásimos, e êxodo⁴, e que nos apresenta um Coro formado por mulheres coríntias, foi estreada, segundo nos é informado por Aristófanes o Gramático, no primeiro ano da Olimpíada 87, correspondente ao 431 a. C. Formava parte de uma tetralogia, junto com as tragédias *Filoctetes* e *Dictis*, e com o drama satírico *Os Colhedores*, obras perdidas todas elas. Eurípides ficou, com a sua tetralogia, no terceiro lugar, sendo Euforião o ganhador do certame — Sófocles obtendo nele o segundo posto.

Dentro do mundo Romano, o tema de Medeia viveu duas evoluções poéticas fundamentais, ambas as duas vigorizadas pelo impulso do estro ovidiano: a primeira tem o seu início no livro VII, versos 1-403 das *Metamorfoses*, onde lemos uma muito pormenorizada narração, desde o começo da viagem de Jasão e os Argonautas até à fugida de Medeia a Atenas, depois de ter dado a morte aos filhos em Corinto; a segunda evolução parte da duodécima *Heroída*, a qual oferece a queixosa carta de Medeia a Jasão, a reprovar o cruel comportamento que a heroína abandonada recebeu. O tratamento mais pormenorizado será porém escrito nos tempos de Vespasiano, constando dos oito livros do poema épico *Argonautica* de Gaio Valério Flaco.

Onde, todavia, o tema de Medeia teve um sucesso realmente notório, foi no seio da tragédia Romana. Com efeito, o assunto proporcionou argumento às

³. J. A. SEGURADO E CAMPOS, "A Magia de Medeia", *Euphrosyne* n.s. 13 (1985) 205-215.

⁴. Estrutura que também apresentam, dentro da produção de Eurípides que conseguiu chegar aos nossos dias, as tragédias *Alceste*, *Héracles* e *Bacantes*.

tragédias, de título homónimo, de Énio⁵, Ácio⁶, Ovídio⁷, Lucano, Séneca e Curiácio Materno, aos que cumpre acrescentar a *Medea Exul* de Énio, e o *Medus* de Pacúvio⁸, esta última sendo o único caso conhecido de tragédia, quer do teatro Grego, quer do Latino, onde se encena a lenda de Medo, o filho de Medeia e Egeu. São, pois, sete tragédias⁹ a ostentar como título o próprio nome de Medeia, oito em total a centrar-se na figura da nossa protagonista. Tudo isto faz de Medeia, ao lado das diversas tragédias, *Atreus* e *Thyestes*, um dos temas mais repetidos do teatro trágico Romano, devendo-se talvez atribuir este facto a razões derivadas da sua peculiar temática, que já tentei explicar noutros lugares¹⁰. Tudo o qual justifica, só por si, a publicação, em data relativamente recente, de uma volumosa monografia, da autoria de André Arcellaschi, intitulada *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*¹¹, à que daqui remetemos ao interessado, para todos aqueles aspectos de que não trataremos neste trabalho.

Nem sempre, porém, eram focados com igual intensidade os mesmos aspectos da saga: desta maneira, entre os três grandes tragediógrafos Latinos, Quinto Énio coincidia com Eurípides (e, mais tarde, Séneca com ambos os dois) na utilização da etapa Coríntia da vida de Medeia como cerne da sua obra; Marco Pacúvio ocupava-se, segundo tive já ocasião de dizer, da fase imediatamente subsequente, é dizer, a Ateniese; por seu lado, Lúcio Ácio

5. Cf. sobretudo H. D. JOCELYN, *The Tragedies of Ennius* (Cambridge 1969) 342 ss.; também, L. DONDONI, "La tragedia di Medea. Euripide e i poeti latini", *RIL* 92 (1958) 84-104; A. ARCELLASCHI, "Essai de datation de la Médée d'Ennius", *Caesarodunum* 10 bis (1976) 65-70; H. ZILLIACUS, "Euripides Medea 214-221 und Ennius", *Arctos* 12 (1978) 167-171.

6. Cf. A. POCIÑA, *El tragediógrafo latino Lucio Acio* (Granada 1984) 155-160; L. DONDONI, art. cit.; A. POCIÑA, "La tragedia Medea de Lucio Acio", *Humanitas in Honorem A. Fontán* (Madrid 1992) 197-209.

7. Cf. A. POCIÑA, "El teatro latino en época de Augusto", *Helmantica* 24 (1973) 511-526; "Ovidio y el teatro", in W. Schubert (ed.), *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag* (Frankfurt am Main 1999) 41-51.

8. Cf. M. VALSA, *Marcus Pacuvius poète tragique* (Paris 1957) 30-35; I. MARIOTTI, *Introduzione a Pacuvio* (Urbino 1960) 36-39; A. DELLA CASA, "Il Medus di Pacuvio", *Poesia latina in frammenti* (Genova 1974) 287-296.

9. Mais, portanto, das seis de que fala C. D. N. COSTA, na sua excelente edição comentada da *Medea* de Séneca (Oxford 1973, reed. 1980), 7, bem como mais alguns autores, talvez a segui-lo.

10. Sobretudo no meu trabalho "Aspectos fundamentales de la tragedia latina", no volume colectivo *El teatro grec i romà* (Barcelona 1986) 23-41.

11. (Roma 1990) 469 pp.

centrava a sua tragédia na fugida de Medeia e Jasão da Cólquide, perlongando-a até ao assassinio de Apsirto por parte de ambos os protagonistas¹².

Em resumo, a Medeia que aqui e agora nos há de ocupar é aquela que levaram à cena Eurípides e Séneca, isto é, a mulher que, após a sua fugida da Cólquide com o velocino, semeada de crimes, traições e truculências, e trás a fugida de Iolco, onde comete o sanguinário assassinio de Pélias, aporta finalmente a Corinto, com os dois filhos que de Jasão deu à luz, e ali sofrerá a afronta de se ver abandonada por este, com as bem conhecidas consequências trágicas que disso irão derivar. É portanto esta Medeia, ou melhor ainda, o amor dela, tal e como se reflectirá em Eurípides e em Séneca, o alvo fundamental da nossa atenção.

II. A tragédia de Eurípides e a de Séneca

Permiti-me agora que saliente algumas particularidades mais precisas das duas tragédias nas quais havemos de basear o nosso estudo. Muito é o já escrito sobre a relação entre a tragédia de Séneca e aquela de Eurípides¹³; se tomarmos em conta o facto de o grande tragediógrafo Grego ser, como é, o modelo fundamental do Latino, precisaremos, mesmo assim, de explicar as múltiplas diferenças, de concepção dramática e desenvolvimento argumental, que claramente se observam entre as duas obras.

A relação existente entre a *Medeia* eurípideia e a *Medea* senequiana é, se calhar, um dos exemplos mais perfeitos de que dispomos quando nos interrogamos acerca da originalidade da Literatura Latina e, de modo mais

¹² Cf. L. DONDONI, "La tragedia di Medea. Euripide e i poeti arcaici latini", *RIL* 92 (1958) 84-104; A. POCIÑA, *El tragediógrafo latino Lucio Acio* (Granada 1984) 155 ss.; ID., "La tragedia *Medea* de Lucio Acio", in *Humanitas in Honorem Antonio Fontán* (Madrid 1992) 197-209; etc.

¹³ Cf. T. VENTE, "Die Medea-Tragödie Senecas: Eine Quellen-studie", *Beil. Jahresb. Bischoefl. Gymn. Strassburg*. Progr. Nr. 713 (1909); C. BLITZEN, "The Senecan and Euripidean Medea", *CB* 52 (1976) 86-90; A. ARCELLASCHI, *Médée dans le théâtre latin...*, cit., passim; etc. Para as citações da tragédia Grega, utilizo fundamentalmente o texto Oxoniense de G. MURRAY, *Euripidis Fabulae*, t. I (Oxford 1966 - 1ª ed., 1902), embora tendo também em conta o texto bilingue de L. MÉRIDIÉ, *Euripide. Tome I. Le Cyclope Alceste Médée Les Héraclides* (Paris 1970 - 1ª ed., 1926). Para a *Medea* de Séneca considero de preferência o texto de O. ZWIERLEIN, *L. Annaei Senecae Tragoediae...* (Oxford 1987 - 1ª ed., 1986), ainda que também me foi de grande ajuda a edição comentada de *Medea* de C. D. N. COSTA (Oxford 1973) assim como a edição bilingue *Sénèque. Tragédies. Tome I...*, de L. HERRMANN (Paris 1968 - 1ª ed, 1975). Acerca das traduções para Espanhol, veja-se aquilo que indico mais abaixo, na nota 19.

concreto, do seu Drama. Nem cabe a menor dúvida quanto a serem os seus argumentos, substancialmente, um só e o mesmo nas duas obras, o tratamento literário, no entanto, diferindo de jeito tal a suscitar a possibilidade, já assinalada por algum estudioso, de ter recebido a obra de Séneca influxos procedentes da tragédia *Medea* de Ovídio, da qual não remaneceram mais do que dois versos¹⁴, para além do seu tratamento peculiar do personagem na *Heróida XII*. Também se pensou na influência da Medeia que aparece na *Argonautica* de Apolónio de Rhodes. Acrescentarei, pela minha parte, a possibilidade de estar, igualmente, na sua base a *Medea Exul* de Énio, que desenvolvia idêntico argumento, a seguir de muito mais perto aquela de Eurípides, segundo nos é permitido inferir dos poucos fragmentos que dela conservamos¹⁵; e mesmo aquela composta por Ácio, dramaturgo pelo qual sentia Séneca uma especial predilecção. O certo é que existem diferenças muito notáveis entre as duas tragédias de *Medeia* completas, sendo talvez as mais dignas de atenção: a exclusão do personagem Egeu por parte de Séneca; o mais importante papel concedido pelo cordovês ao personagem da Ama de leite; a total mudança no concernente à composição e concepção do Coro, formado em Eurípides por mulheres, em Séneca por homens, sendo aquelas favoráveis a Medeia, estes, no entanto, se declarando opostos à heroína; etc. Tais diferenças, porém, apesar de fundamentais, e de terem consequências assaz transcendentais no evoluir da acção, acabam por resultar quase secundárias, ao menos em minha opinião, se as comparamos com o conceito absolutamente díspar que da protagonista têm o dramaturgo Grego e o filósofo Latino¹⁶.

III. Medeia apaixonada

Na tragédia de Eurípides, o princípio desencadeante da acção e do drama é o abandono de Medeia por Jasão, que se une a Creúsa. Partindo deste dado objectivo, e repensando todo o processo da lenda anterior à etapa de

14. Cf. O. RIBBECK, *Tragicorum Rom. fragmenta*, 3ª ed. (Leipzig 1898) 267.

15. Cf. O. RIBBECK, *Trag. Rom. fr.* 49 ss.; H. D. JOCELYN, *op. cit.*, 113 ss.

16. Se me explico com estes termos ao me referir a Eurípides e a Séneca, não é tanto por causa de razões "literárias", quanto por eu seguir ainda a manter, nas linhas gerais, aquelas ideias que, há já bastantes anos, sustivera, verbo das tragédias de Séneca, nos meus artigos "Una vez más sobre la representación de las tragedias de Séneca", *Emerita* 41 (1973) 297-308; "Finalidad político-didáctica de las tragedias de Séneca", *Emerita* 44 (1976) 279-301.

Corinto, facilmente surgirá em nós a impressão deste problema consistir no de um amor atraído, quicá por ciúmes, ou pelo menos por deslealdade conjugal. Ora bem, venho de dizer que tal impressão surge de jeito fácil, rápido, súbito, o qual implica o facto de que, possivelmente, afinal acabasse por resultar superficial, mesmo simplista, e que não explicasse por completo, nem do modo mais correcto, o comportamento de Medeia. São, de facto, muito variegadas as interpretações que, desde perspectivas de diferentes tipos, se vêm dando da figura e da actuação de Medeia, tanto da eurípideia como da senequiana. É preciso portanto cismar um bocado, para além do mais, sobre o caso de se ela age ou não como o faria uma mulher apaixonada; se procede impelida por ciúmes, etc.; para o dizer em poucas palavras, sobre qual é o motivo, ou motivos, que movem Medeia a cometer não apenas o cruel crime contra Creúsa e Creonte, mais ainda a inqualificável atrocidade de dar a morte a seus próprios filhos.

O *amor* de Medeia, na versão de Eurípides, resulta assaz questionável. Naturalmente, tendo consciência de que um semelhante plantejamento, isto é, o de colocar o amor como elemento claro e primordial do comportamento de Medeia (coisa que, todavia, se faz com bastante frequência), teria resultado mais do que surpreendente na altura cronológica de Eurípides: a este respeito estimo que segue a ser muito valioso o estudo geral de Francisco R. Adrados no seu trabalho "El amor en Eurípides", que remonta a nada menos que o ano de 1955¹⁷. Segundo este autor, Eurípides, com várias das suas tragédias, *Medeia* entre elas, supôs um avanço fundamental na descoberta do amor no seio da Literatura Grega, de tal maneira que, a partir dele (e faço aqui citação de Adrados) "cada vez se empleó en mayor medida el motivo erótico y se analizó más finamente la psicología del alma enamorada"¹⁸.

Porém tais conceitos do amor ainda estavam, por assim dizer, nos seus primeiros balbucios, que se manifestavam em Eurípides de forma muito velada. Nós outros temos, no entanto, muito claro, da nossa formação cultural e do nosso modo peculiar de pensar de começos do século XXI, que Medeia

¹⁷. Trata-se de uma conferência, pronunciada em Agosto de 1955 na Universidade de Verão de Santander, dentro de um ciclo de seis, lidas por Fernández Galiano, Sánchez Lasso de la Vega e Rodríguez Adrados, e publicadas quatro anos após, no volume *El descubrimiento del amor en Grecia*, Madrid, Universidad, 1959.

¹⁸. F. R. ADRADOS, op. cit., 199.

traiu a seu pai, ao povo a que pertencia por nascimento, que ela cometeu assassinio com o seu irmão Apsirto, etc., sempre movida pelo amor a Jasão, e visando a obtenção de uma justa correspondência; consequentemente, cremos de igual modo que, ao se sentir ela mesma atraída, era inexcusável que a sua reacção respondesse aos condicionamentos próprios do amor enganado, e nos resulta a este propósito, bem difícil imaginarmos uma época e uns modos de ser e pensar que não exigiam tais sentimentos e tais reacções. Mas vamos logo ver aquilo que sobre isto tudo opinam os personagens da tragédia de Eurípides.

Do ponto de vista da **Ama de leite**, toda a actuação de Medeia no passado teve como causa o amor desta, sendo a sua fala inicial do drama um dos poucos trechos onde é empregado o termo ἔρως, no contexto geral da obra:

ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖ' Ἰάσονος (v. 8)

arrebatao o seu coração pelo amor de Jasão.

É um amor total, que a impele em todas as suas acções, e que implica absoluta entrega às mãos de Jasão:

αὐτὴ τε πάντα ξυμφέρουσι' Ἰάσωνι (v. 13)

Na altura, ela em tudo comprazia a Jasão.

Portanto, se seguirmos ponto por ponto o juízo da ama de cria, existiu sempre um amor total no passado, o qual recebeu uma injusta retribuição, na forma da traição presente, por parte de Jasão.

Medeia, por seu turno, não é assim tão contundente nas suas apreciações sobre o seu amor. É digno de sublinhar o facto de que ela fale tão poucas vezes de um amor real por Jasão, e que não o faça quase nunca da maneira tão aberta que se deixa transparecer nalgumas modernas traduções da tragédia¹⁹. Medeia situa o seu amor no passado, um tempo aquele, no qual Jasão era todo o seu horizonte vital:

¹⁹19. Para além da francesa, antes citada, de Louis MÉRIDIER, manejei, entre outras, aquelas de G. GÓMEZ DE LA MATA (*Eurípides, Orestes, Medea, Andrômaca* (Madrid 1946), de A. MEDINA GONZÁLEZ e J. A. LÓPEZ FÉREZ (*Eurípides, Tragedias I* (Madrid 1977) e de A. MELERO BELLIDO (*Eurípides Cuatro tragedias y un drama satírico* (Madrid 1990). Para a *Medea* de Séneca consultei, além da citada de Léon HERRMANN, aquela outra, muito linda, de V. GARCÍA YEBRA (*Lucio Anneo Séneca, Medea* (Madrid 1964), a de J. LUQUE MORENO (*Séneca, Tragedias I* (Madrid 1979); só em data posterior é que chegou às minhas mãos a tradução, interessante por tantos

Parto, amigas, e já que a vida nunca mais me será prazenteira, é morrer que desejo. Aquele em que todo meu bem considerava cifrado, sei-o bem, resolveu ser o mais perverso dos homens (vv. 226-229).

Ἐν ᾧ γὰρ ἦν μοι πάντα: tudo ela cifrara em ele. Parece a expressão de um amor total, a menos que o queiramos interpretar como uma declaração interesseira de Medeia, que em tal caso teria depositado em Jasão as suas esperanças de futuro, como mulher, débil portanto, e por demais, estrangeira. Mas não é esta interpretação, a meu modo de ver, demasiado afortunada: noutro lugar, a própria Medeia confessa que, por amor a Jasão, chegou a se sentir uma das mulheres mais felizes:

Isso sim, em troca disto (= da sua colaboração), fizeste de mim uma das mulheres mais felizes da Grécia. Admirável esposo, o meu, digno de qualquer confiança, pobre de mim! (vv. 509-510).

Não volta a falar mais Medeia do seu amor passado, mas das suas acções intrépidas e criminais, motivadas sempre por Jasão, e da má retribuição que ela em troca recebeu, isto é, das suas desgraças. Certo que, num momento pelo menos, ela acha o ensejo apropriado para lembrar o amor como fonte de sensabores para os mortais, sem dúvida a pensar no seu próprio caso:

φεῦ, φεῦ, βροτῆς ἔρωτες ὡς κακὸν μέγα (v. 330)

Ai, ai!, amores, que grande mal sois para os mortais.

No que ao **Coro** diz respeito, este coincide com a Ama de leite na Estrofe 2 do primeiro estásimo, onde manifesta como Medeia realizou todas as suas tropelias no passado por amor, apresentando este, certamente, muito à grega, como μὲν ἴα, como uma loucura:

Tu partiste por mar, deixando a casa de teu pai, conduzida por um coração demente... (vv. 431-32).

E na Estrofe primeira do segundo estásimo, segue a opinar que o mal todo que padece Medeia deriva de afazeres amorosos, consideração esta que provoca a seguinte moralidade, de carácter geral, sobre o assunto:

Amores que assim, com tão extremo impulso, nos acometem, não conferem aos homens honra nem virtude (vv. 627-30).

conceitos, de B. SEGURA RAMOS (*Lucio Anneo Séneca, Medea* (Sevilla 1991). Devo assinalar que, quando utilizo qualquer uma das versões aqui citadas, saliento pontualmente o nome do autor.

Finalmente, **Jasão**. É claro o desdém que Eurípides amosa por este donzelinho vaidoso, que reconhece ter mudado de esposa não por amor a Creúsa, mas por pura e simples conveniência (v. 593 ss.). Nem sente amor por Creúsa no momento presente, nem o sentiu no passado por Medeia. Na sua vaidade, porém, considera que tudo aquilo que Medeia já fez por ele se deveu ao irresponsável amor que por ele professava:

A tua mente é subtil, mas resultar-te-ia odioso o confessar que foi o amor quem, com as suas setas iniludíveis, te forçou a salvar a minha pessoa (vv. 529-31).

Ἐρως σ' ἠναγκασε: eis as verbas literais de Jasão. E, de novo, somos levados por ele ao passado.

De tal jeito, e salvando mais alguma alusão muito ocasional, conclui aqui o nosso percurso, ao longo de toda esta tragédia, através das referências ao problema de Medeia como uma questão de amor. Parece claro que Eurípides não lhe concede a importância e o relevo, não lhe presta a atenção de que se precisaria para uma justificação da tremenda acção da protagonista e do terrível desfecho do drama. Quererá isto dizer que não foi o amor o incitamento de Medeia? Então, qual foi?

A causa directa da acção de Medeia é o abandono que ela sofre da parte de Jasão. O dito abandono é considerado pelos personagens da tragédia, excepção feita, unicamente, de Creonte e Jasão, de forma sempre negativa: προσδοσία, traição, o chama em diversas ocasiões Medeia (vv. 489; 606; 707), bem como a Aia (v. 19), o Coro (vv. 106; 578). É, para além disso, um claro ultraje, ἀτιμία, novamente segundo o parecer da Aia nutriz (v. 33), o Coro (v. 438), Medeia (v. 1354). Mas, por cima de tudo, trata-se de uma grande injustiça, ἀδικία. Uma injustiça fundamentada, se quisermos tomar como ponto de referência o Direito Ático²⁰, não na ruptura matrimonial, posto que

²⁰. Cf. A. R. W. HARRISON, *The Law of Athens. Vol. I, The Family and Property* (Oxford 1968); S. B. POMEROY, *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*, Trad. de Ricardo Lezcano Escudero (Madrid 1987); R. JUST, *Women in Athenian Law and Life* (London 1989); E. CANTARELLA, *La calamidad ambigua. Condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*, Trad. de Andrés Pociña (Madrid 1991); E. FANTHAM, H. PEET FOLEY, N. BOYMEL KAMPEN, S. B. POMEROY, H. A. SHAPIRO, *Women in Classical World. Image and Text* (New York - Oxford 1994), especialmente o cap. 3, "Women in Classical Athens: Heroines and Housewives" (68-127).

Medeia é uma estrangeira, segundo lembra nomeadamente Jasão, com grande ênfase no êxodo (v. 1339), não sendo ela portanto sujeito de direito, mas antes por incumprimento dos juramentos a ela outorgados por Jasão, ponto em que Medeia insiste precisamente (vv. 161; 207; 495).

A acção de Jasão, e da qual Medeia é vítima, define-se, pois, de forma insistente como ἀδικία, ἀτιμία e προσδοσία, isto devendo-se ao incumprimento das promessas feitas por Jasão perante Medeia, aquando dos serviços por ela prestados para os propósitos do jovem: assim nos é expressado, logo no início, pela Aia de leite, para depois se repetir uma e outra vez ao longo da tragédia:

Medeia, infornada!, na sua desonra (ἡτιμασμένη), às vezes proclama os juramentos recebidos (βοῶ μὲν ὅρκους) e invoca a promessa solene que a sua destra selara. Põe os deuses por testemunhas do injusto pagamento que de Jasão recebe. No chão jaz, sem provar alimento qualquer, o corpo entregue à sua dor, e é continuamente consumida pelas lágrimas, desde que percebeu a afrenta do seu esposo (ἐπεὶ πρὸς ἀνδρὸς ἦσθετ' ἡδικημένη) (vv. 20-26).

A reacção de Medeia não poderá ser normal: não é em vão que mesmo um personagem bem querido dela, a Ama de cria, a defina como uma mulher terrível: δεῖλνῃ (v. 44), de temperamento violento e natureza medonha (vv. 103-104), com o olhar fero de uma leoa parida (v. 187--188).

Obra Medeia impelida por amor, ou melhor, tendo em conta as circunstâncias, por ciúmes? Decerto que, numa ocasião, às perguntas de Egeu, Medeia responde que Jasão contraiu grande amor com Creúsa, quem o obrigou a atraícoar os seus seres queridos (v. 698), mas não aparecem mais pegadas de ciúmes na obra. E digo isto tudo porque conviria, se calhar, corrigir em algumas traduções recentes, a versão que se faz das verbas de Jasão nos versos 1336-1338:

*...νυμφευθεῖσα δὲ
παρ' ἀνδρὶ τῷδε καὶ τεκοῦσά μοι τέκνα
εὐνῆς ἔκαται καὶ λέχους σφ' ἀπώλεσας.*

No que se refere às versões mais ou menos recentes em Espanhol, Antonio Melero traduz: "Te desposaste, después, con este hombre y, tras darme hijos, los has destruído por tus celos de esposa abandonada" (p. 94). Pela sua banda Alberto Medina e Juan Antonio López Férez fazem-no do jeito que se segue: "Habiéndote casado después conmigo y dado hijos, por celos de

un lecho y de una esposa los mataste" (p. 260). Em ambos os casos, deslizou-se, na minha modesta opinião, uma visão moderna do problema de Medeia, pois que não vejo, pelo menos de forma clara e inquestionável, "ciúmes" na expressão *ἐὺνῆς ἕκασται καὶ λέχους*. Na já velha tradução de Gómez de la Mata, divulgada pela antiga Colecção Austral de Espasa-Calpe, lemos: "Luego, después de casarte conmigo y darme hijos, los matas con motivo de las bodas y del lecho" (p. 120). Rodríguez Adrados, enfim, faz uma adequada tradução na edição de Alma Mater (1995) devida a seus cuidados: "La mataste por causa de un lecho y una unión". Sem dúvida que assim é como parece preferível deixar-se, sem precisar mais a interpretação de "ciúmes". Com efeito, o desamparo por parte de Jasão, além de ser, em traços gerais, o tal caso de *injustiça* e de *ultraje* por mim já lembrado, produz em Medeia uma reacção de mulher não bárbara, mais Grega, que se sente privada do seu leito, da sua casa; por isso mesmo, *abandonada e insegura*:

Se tiver de partir, expulsada, desta terra, sem amigos, só com os meus filhos como única companhia, grande há de ser a mácula com que ficará o recém-casado: que os seus filhos, e que eu mesma, que fui a tua salvação, andemos a mendigar, errantes pelos caminhos (vv. 512-25).

Mais adiante, quando decide assassinar Creúsa e dar a morte às suas crianças, a heroína a si mesma dará ânimos com esta consideração:

Adiante, pois! O que ganho com viver? Não tenho pátria, nem casa, nem refúgio para a minha desgraça (vv. 798-800).

A injustiça, a burla, a ausência de qualquer defesa levam enfim Medeia a um estado de ira irrefreável: o termo *χόλος*, como referido à situação anímica de Medeia, é constante ao longo de toda a tragédia: em menor medida aparece *ὀργή*. Do seu *χόλος* e sua *ὀργή* falam, em ordem ao seu aparecimento, a Ama (vv. 94; 99; 172); o Coro, a utilizar o belíssimo sintagma de feitura homérica *βαρύθυμος ὀργά* "a cólera que pesa na alma" (v. 176); Jasão, que aconselha Medeia para findar a sua *ὀργή* (v. 165); a própria Medeia admite que o seu *χόλος* esteve a empurrá-la (v. 898).

Resta ainda tomarmos em consideração a vingança. Medeia, mata ela Creúsa, Creonte, seus filhos, por causa de um desejo de vingança? Também aqui, seria preciso advertir os tradutores de Eurípides do extremado cuidado que eles não de ter, a respeito do termo "vingança", nas suas versões, pois que a ideia da acção de Medeia enquanto vingança só aparece num momento muito

avanzado do drama, e posto sempre em lábios de Medeia. Ele é enunciado, por vez primeira, quase no fim do Terceiro episódio, numa resposta de Medeia ao Corifeu:

Co. Ousarás, ó mulher, matar tua própria semente?

Me. Ousarei, pois nada pode morder mais cruamente o coração do meu esposo
(vv. 816-17).

Declara-se de jeito mais aberto ainda, e novamente de parte da própria Medeia, no Quinto episódio, quando ela duvida sobre se matará ou não as crianças:

Porque é que, para infligir a dor ao pai destas crianças, por meio da sua desgraça, haveria eu de dobrar as minhas mágoas? Não o farei, desde logo. Adeus aos meus projectos. Mas... o que se passa comigo? Quero-me converter em objecto de troça, poupando o castigo aos meus inimigos? De modo nenhum. Há que levar a termo, com coragem, os planos traçados (vv.1046-52)

Finalmente, Medeia tira-nos qualquer dúvida ao respeito no Êxodo, aquando da sua taxativa interpelação a Jasão:

Ao teu coração, como era devido, devolvi pancada por pancada (v. 1360).

Já para terminar com isto tudo, lembrarei como, perto da conclusão da tragédia, é-nos dado escutar as seguintes verbas, de lábios do casal que a protagoniza:

Ja. Ai, filhos tão queridos. Me. Mas para sua mãe, não para ti.

Ja. Então porque é que os mataste? Me. Para te tornar desafortunado!
(vv. 1397-98).

A injustiça, o ultraje, o desamparo, a cólera, a vingança, movem os fios da personagem de Medeia em Eurípides. Uma mulher que, se bem nos lembra decerto como ela foi apaixonada, porém não é uma mulher que se veja activada pelo amor, ao longo desta tragédia. Talvez que fosse mais acertado enxergar o caso de Medeia como aquele de uma mulher injustamente tratada, ou bem aquele de uma mulher marginada no seio da própria família e de uma sociedade estrangeira, ou o caso de uma mulher vítima da sua incapacidade para frear os próprios impulsos...

Dirigimos agora a nossa atenção para a *Medea* de Séneca. Segundo tive o ensejo de vos advertir, e segundo todo o mundo conhece, a sua trama argumental vem sendo a mesma, mas deixa-nos ver, ao seu través, uma muito

diferente protagonista; desta vez se trata de uma mulher arrastada, regra geral, por impulsos semelhantes àqueles que agem sobre a personagem eurípideia, mas agora elevados ao nível da enormidade.

A Medeia do latino queixa-se de quando em quando do abandono por parte de Jasão (vv. 118-120; 208-209; 581), mas só numa ocasião tal desamparo será por ela interpretado como injustiça (v. 200). Mais do que insistir no agravo em si, Séneca centra-se na análise psicológica desta mulher desprezada. Diferentemente à Medeia de Eurípides, a de Séneca anuncia, logo no começo da obra, nos versos 17-18, o trágico desfecho a que conduzirá a ofensa de que foi vítima. A partir deste instante, assistiremos sem trégua às andanças de uma protagonista arremessada por uma sede insaciável de vingança, que se vê acrescentada pelos sentimentos de *odium*, *furor*, *dolor* e *ira*.

Dentre eles, o mais recorrente, ao longo de toda a tragédia e segundo a opinião de todas as personagens, será a *ira*. A *ira* desta nova Medeia é infinitamente mais descomedida do que o *χόλος* da heroína da tragédia Grega. O facto de ser esta cólera, tremendamente irracional em todas as manifestações, expressada em Latim pelo singular *ira* e pelo plural *irae*, o motor principal de Medeia, é um ponto assente, reconhecido pela própria protagonista em múltiplos passos da obra (assim nos vv. 51; 134; 414; 556; 902; 916; 927; 943; 953, 989); também o dizem a Ama de leite (vv. 381; 384), o Coro (vv. 591; 853; 866) e até o próprio Jasão (v. 506).

Deste jeito, não parecerá estranho que aquelas pessoas que, como é o caso de N. T. Pratt²¹, R. B. Steele²², E. C. Evans²³, B. Marti²⁴, M. Cacciaglia²⁵, etc., interpretam as Tragédias de Séneca como um reflexo da filosofia estóica do autor, possam servir-se da tragédia *Medea* como sendo um exemplo prático

²¹ Em "The Stoic Base of Senecan Drama", *TAPhA* 79 (1948) 1-11 (cf. a minha crítica deste trabalho, e daqueles que a continuação citarei, no artigo "Finalidad político-didáctica de las tragedias de Séneca", op. cit., 283 ss.).

²² No artigo "Some Roman Elements in the Tragedies of Seneca", *AJPh* 43 (1922) 1-31.

²³ Em "A Stoic Aspect of Senecan Drama: Portraiture", *TAPhA* 81 (1950) 169-184.

²⁴ Em diversos trabalhos, nomeadamente (e citados pela ordem cronológica do seu aparecimento): "Seneca's Tragedies. A New Interpretation", *TAPhA* 76 (1945) 216-245; "The Prototypes of Seneca's Tragedies", *CPh* 42 (1947) 1-16; "Place de l'*Hercule sur l'Oeta* dans le *corpus* des tragédies de Sénèque", *REL* (1949) 189-210; "Seneca's *Apocolocyntosis* and *Octavia*: a Diptych", *AJPh* 73 (1952) 24-36.

²⁵ Em M. CACCIAGLIA, "L'etica stoica nei drammi di Seneca", *RIL* 108 (1974) 78-104.

de um comportamento movido pela cólera, à qual Séneca dedicou precisamente os três livros *De ira*, um dos seus diálogos mais célebres.

A *ira* omnipresente de Medeia compõe ocasionalmente um par muito plástico com o *impetus*, assim reflectindo essa cólera-impulso vital que anima a protagonista. Deste modo, resultam magníficas as palavras com que a Ama de cria reflecte o arrebatamento de Medeia nos começos do Acto III:

Alumna, celerem quo rapis tectis pedem?
Resiste et iras comprime ac retine impetum (vv. 380-81).

E, alguns versos após, a confissão que a própria Medeia faz acerca da impossibilidade de frear estes seus dois impulsos:

Non rapidus amnis, non procellosum mare,
Pontusque Coro saeuus, aut uis ignium
adiuta flatu, possit inhibere impetum
irasque nostras (vv. 411-14)²⁶.

Medeia é consciente de ser a cólera o motor principal das suas acções. Desta maneira, no Acto V, quando o Mensageiro anuncia o fim de Creúsa e Creonte, e a Ama de leite aconselha a esta a fugida, Medeia concebe a vingança final, por meio do assassinio dos filhos; para se dar ânimos, dirige-se em apóstrofe à sua própria cólera:

Quais os teus intuitos, ira? Quais as tuas armas contra o aleivoso inimigo?...
Desconheço os planos que meu ânimo fero urde lá dentro, pois por enquanto nem
ousa confessar-mos (vv. 916-19).

A continuação, nas suas hesitações sobre se há ou não há de cumprir o seu tremendo projecto, a si mesma se anima, a fazer recair sobre a sua ira o impulso criminal:

Ira, qua ducis sequor! (v. 953)
Ira, por onde me conduzires, te seguirei!

Não tem menos interesse do que a sua *ira*, a *dor* de Medeia. Esta é qualquer coisa de semelhante a uma manifestação física do dano que Jasão lhe causou com a sua traição. O termo *dolor* como denotando a vivência da protagonista aparece com grande frequência ao longo da obra, nalgum caso na

²⁶. Também se acham em proximidade, e com idêntico sentido, *irae* e *impetus* nos vv. 902-903.

boca da Ama de leite (vv. 151; 671) ou de Jasão (v. 446), mas é sobretudo nos beijos de Medeia que ela se nos amostra (vv. 49; 139, 155; 554; 907; 914; 944; 951; 1011; 1016), a qual, por duas vezes, também se dirige ao seu *dolor* em apóstrofe. A mais curiosa das duas encontra-se na penúltima intervenção de Medeia na tragédia:

Goza de um crime lento, não te apresses, ó dor: meu é este dia; emprego o tempo que foi concedido (vv. 1016-17).

A *ira* e o *dolor* de Medeia dão vida, pois, à sua vingança. Medeia mesma indica-nos várias vezes, abertamente, como os assassinatos levados a cabo no drama estão concebidos como um meio de vingança. Assim, por exemplo, nos vv. 25; 124; 154; 172; 896; 987. Esta declaração é-nos apresentada já naquelas terríveis palavras da sua intervenção, no começo do drama, onde nos fala de *ultio* como fruto das suas entranhas, igual como os seus filhos:

Parta iam, parta ultio est!
Peperi! (vv. 25-26).

"Parida já, parida foi a vingança!
Eu própria a pari!

E no derradeiro acto, onde o termo utilizado é agora o não menos preciso *uindicta*:

Perfectum est scelus;
uindicta nondum (vv. 986-87).

Foi consumado o crime,
mas não ainda a vingança.

Esta mulher terrível, arrebatada pela irritação, pela dor, pelo afã de vingança, a quem a Ama de leite chega ao ponto de chamar "ménade incerta" (v. 382 s.) e o Coro "ménade sanguinária", é uma mulher profundamente namorada. Como tal mulher namorada, a quem a traição faz arder de coragem e sumir num perlongado arrebatado de loucura, Séneca vai-no-la apresentando, ao longo do drama, valendo-se sempre da autoconfissão da protagonista. Vamos lá vê-lo:

No Acto I, no parlamento inicial, Medeia rememora os seus crimes passados, mas aproveita este ensejo para nos advertir:

*At nullum scelus
irata feci. Saeuit infelix amor* (vv. 135-36).

Creio que devemos interpretar bem estas frases: a primeira refere-se aos crimes velhos, que não são imputados à *ira*, mas ao amor por Jasão; a segunda, por seu lado, leva-nos ao momento presente: é o amor aflito quem se torna cruel, culpando assim Medeia o seu *amor* das atrocidades que projecta cometer.

Quase a continuação, Medeia deseja porém encontrar-lhe alguma possibilidade mínima de desculpa a Jasão, razão pela qual pronuncia as seguintes palavras:

*Melius, ah melius, dolor
furiose, loquere. Si potest, uiuat meus,
ut fuit, Iason...* (vv. 139-41)

*Melhor, ai, fala melhor, ó douda dor!
Se possível, que Jasão viva, mas como foi dantes: meu.*

Há aqui uma expressão de amor de uma surpreendente modernidade, e que em vão procuraríamos na tragédia Grega Clássica, ou na Latina dos tempos de República.

Ne cena segunda do Acto II, de novo se nos amostra uma Medeia apaixonada, no seu confronto contra Creonte, quando se vê obrigada a reconhecer que de todas as suas façanhas (ou tropelias, segundo se quiser considerar), tão-só exige para si a Jasão (v. 233), chegando a dizer aquelas tão formosas verbas:

*Si placet, damna ream;
sed redde crimen* (vv. 245-46).

*Se assim te apraz, condena-me qual ré;
mas devolve-me o meu crime.*

E mais abaixo, a responder a Creonte, reclama novamente a Jasão, única coisa que realmente lhe interessa:

*Profugere cogis? Redde fugienti ratem,
et redde comitem. Fugere cur sola iubes?* (vv. 272-73)

Obrigas-me a ir embora? Devolve-me o batel para a fugida, e também me devolve o companheiro. Por que mandas que me vá sozinha?

No início do Acto III, e desta vez em diálogo com a Ama de cria, percebe Medeia que o seu ódio é tão grande quanto o seu amor (v. 398). Por isso mesmo, não acha justificação para a traição de Jasão, quem se não devia ter avergado tão submissamente perante o temor de Creonte ou de Acasto, já que, em opinião da protagonista

Amor timere neminem uerus potest (v. 416).

Um amor verdadeiro a ninguém pode temer.

Na cena segunda do Acto III encontramos, afinal, Medeia a se enfrentar contra Jasão com razões de amor. Quiçá mereça lembrar aquelas suas famosas palavras:

*Fugimus, Iason, fugimus! Hoc non est nouum,
mutare sedes: causa fugiendi noua est.*

Pro ti solebam fugere. Discedo, exeo (vv. 447-49).

*Embora, Jasão, vou-me embora! Isto não é nada de novo,
eu mudar de lugar: nova é sim a causa da partida.*

Por ti era que eu costumava fazê-lo dantes. Vou-me embora, já parto...

Jasão porém aconselha-lhe fugir, pôr-se a salvo das ameaças de Creonte, e é então que veremos cintilar um indício de ciúmes nos lábios de Medeia:

*Hoc suades mihi,
praestas Creusae: pellicem inuisam amoues* (vv. 494-95).

Com efeito, o que pretende Jasão que Medeia interprete como um conselho, mais não é do que unha manha para facilitar as suas relações com Creúsa. É por isso que Jasão responde com a frase *Medea amores obicit?*, onde aparece bem clara alusão aos ciúmes, o mesmo acontecendo alguns versos adiante, quando do airado protesto de Medeia:

Meis Creusa liberis fratres dabit? (v. 508)

Acaso Creúsa vai dar irmãos aos meus filhos?

Não é preciso seguir, porque os textos aduzidos semelham ser bastante esclarecedores. Ora bem: não quisera, de qualquer modo, esquecer a consideração que, na cena terceira do Acto IV, faz o Coro, e na qual este nos apresenta Medeia qual uma enamorada enlouquecida:

*Huc fert pedes et illuc,
ut tigris orba natis
cursu furente lustrat
Gangeticum nemus.
Frenare nescit iras
Medea, non amores;
nunc ira amorque causam
iunxere: quid sequetur?* (vv. 862-69)

*"Daqui para lá move os seus passos,
como uma tigressa, privada das crias,
percorre em louca corrida
as florestas do Ganges.
Não sabe pôr freio às iras
Medeia, nem ao seu namoro;
agora, ira e amor a sua causa
ajuntaram: o que se seguirá disto?."*

Quando, perto já do desfecho, Medeia declarar como fez para recuperar sua virgindade roubada (*rapta uirginitas redit*, v. 984), aquilo que está a tentar é que todos esses anos se esvaeçam da sua vida. Anos inçados de infaustos acontecimentos, movidos sempre por aquilo que resulta ser um *amor infelix*. Sua *ira*, seu *dolor*, sua *uindicta*, afinal hão de ficar de tal modo justificadas.

Para concluirmos, queríamos recordar uma passagem do *Laocoonte* de Lessing²⁷. No capítulo III, o ilustre filósofo e erudito lembra o pintor Timómaco, e a propósito de seu painel "Medea filicida" escreve o seguinte:

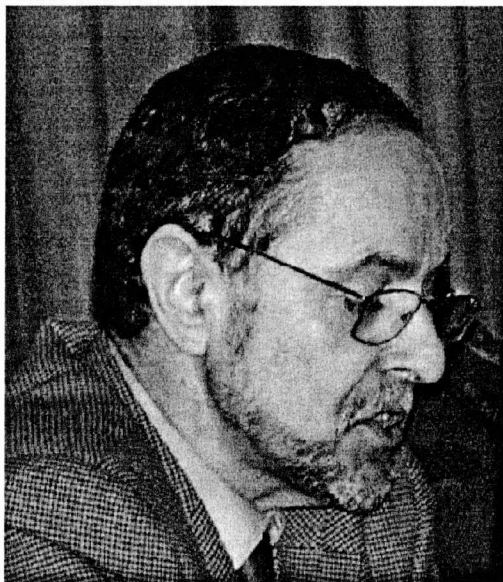
Na Medeia, não elegeu o instante preciso em que ela degola os filhos, mas o momento anterior, aquele em que o amor de mãe a filho ainda luta contra o ciúme. É assim que melhor prevemos o fim desta luta; de antemão trememos ante a ideia de em breve vermos Medeia em todo o seu furor". Outro pintor, no entanto — ainda seguindo a obra de Lessing — um desconhecido neste caso, "cometeu a indelicadeza de representar Medeia no frenesim da desesperação, outorgando, a este grau passageiro de furor, uma perpetuidade que a toda e qualquer natureza repugna (p. 60).

Quiçá poderíamos, *mutatis mutandis*, aproveitar as frases de Lessing para nos formar uma consideração acerca do comportamento das duas Medeias trágicas, e daí tirar as consequências que cada qual estimar oportunas.

²⁷. Por razões de comodidade, cito pela edição Espanhola *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Trad. de Enrique Palau (Barcelona 1985).

A conclusão que, disto tudo, mais nitidamente em mim remanesce é a absoluta diferença, no tratamento dessa mulher chamada Medeia, por parte de Eurípides por um lado e de Séneca por outro. Para além disto, e após declarar, sem minguia nenhuma do que adiante direi, que a construção dramática da obra de Eurípides me parece de muito superior qualidade técnica, quero confessar que eu, pessoalmente, embora achando mais admirável a concepção da heroína por parte do grego, contudo me sinto mais comovido pela profunda humanidade da Medeia de Séneca.

[Desejaria que constasse o meu agradecimento ao doutor Andrés-José Pociña López, professor da Universidade de Extremadura, pela ajuda que me prestou ao redigir a versão portuguesa deste trabalho]



* * * * *

Resumo: Comparando o comportamento da protagonista nas tragédias *Medeia* de Eurípides e de Séneca, comprovamos que, no dramaturgo grego, são a injustiça, o ultraje, a vulnerabilidade, a cólera e a vingança os fios condutores da personagem Medeia, uma mulher, tendo estado muito enamorada de Jasão, já não actua por amor no momento da acção da tragédia. Pelo contrário, no drama de Séneca, encontramos uma mulher profundamente enamorada e é como enamorada que o dramaturgo a vai apresentando ao longo da obra; as acções terríveis que vai praticar têm a sua justificação quer nos crimes do passado quer no amor arrebatado e sem limites por Jasão.

Palavras-chave: Medeia; Eurípides; Séneca; tragédia; amor; literatura comparada.

Abstract: When comparing the protagonist's behaviour in Euripides's and Seneca's *Medea* we realise that in the Greek playwright the character is moved by injustice, outrage, wrath and revenge. She is a woman who was once in love with Jason, but is no longer motivated by love in the moments depicted in the tragedy. In Seneca's drama, on the contrary, she remains deeply in love and she is presented as such by the playwright throughout the whole play; the terrible deeds she practises are justified, just as her past crimes were, by her overwhelming and unconditional love for Jason.

Keywords: Medea, Euripides; Seneca; Tragedy; Love; Comparative Literature.

Resumen: Comparando el comportamiento de la protagonista en las tragedias "Medea" de Eurípides y de Séneca comprobamos que en el dramaturgo griego son la injusticia, el ultraje, la indefensión, la cólera, la venganza, los hilos que mueven al personaje de Medea, una mujer que estuvo muy enamorada en el pasado, en otros tiempos de su relación con Jasón, pero ya no actúa por amor en los momentos que recoge esta tragedia. Por el contrario en el drama de Séneca sigue siendo una mujer profundamente enamorada en el momento presente, y como enamorada la va presentando el dramaturgo poco a poco a lo largo de toda la obra; las terribles acciones que lleva a cabo siguen justificándose, al igual que sus crímenes del pasado, por un amor arrebatado y sin freno por Jasón.

Palabras clave: Medea; Eurípides; Séneca; Tragedia; Amor; Literatura comparada.

Résumé: Si nous comparons le comportement de la protagoniste dans les tragédies *Médée* d'Euripide et de Sénèque, nous découvrons que, chez le dramaturge grec, l'injustice, l'outrage, l'abandon, la colère, la vengeance, sont les fils qui meuvent le personnage de Médée, une femme qui fut grandement amoureuse dans le passé, à une autre époque de sa relation avec Jason, mais qui, désormais, n'agit plus par amour dans les moments repris par cette tragédie. Par contre, dans le drame de Sénèque, elle continue à être une femme profondément amoureuse et le dramaturge la dévoile dans toute sa passion, petit à petit et tout au long de l'œuvre; les terribles actions menées à bout sont justifiées, tout comme ses crimes passés, par un amour violent et sans limite pour Jason.

Mots-clé: Médée ; Euripide ; Sénèque; tragédie; amour; littérature comparée.

Tragédia e justiça no teatro de Séneca

JOSÉ ANTÓNIO SEGURADO E CAMPOS

Universidade de Lisboa

*Lembra-te bem: Quando é que um inocente pereceu, e quando é que os homens rectos foram destruídos? Pelo que eu sei, os que cultivam injustiça e semeiam miséria, são esses que as colhem. Deus sopra, e eles perecem; o sopro da sua ira os consome.*¹

Com estas palavras Elifaz dá a entender a Job que os seus sofrimentos, longe de serem injustificados como parecem, resultam, sem dúvida, de qualquer pecado cometido anteriormente, ainda que dele não tenha restado qualquer marca na consciência do herói. Nesta tragédia semítica que é o livro de Job é impensável que Deus pratique uma injustiça, logo, se Deus mandou o sofrimento cair sobre Job, é porque este cometeu algum acto, embora talvez inconscientemente, que merece o castigo que agora o atinge.

Ao contrário do que sucede no pensamento hebraico, a visão dos poetas gregos não estabelece correlação entre a queda do herói trágico e qualquer falha moral no seu carácter que justifique tal queda. *Tragic flaw*, *faute tragique*, *tragische Schuld* — são expressões modernas que, conforme já há longo tempo foi demonstrado por Kurt von Fritz, de modo nenhum recobrem o sentido da *αμαρτία* de que falava Aristóteles, conceito que nada tem a ver com a noção de pecado herdada do pensamento judaico-cristão².

Ainda segundo von Fritz, é com a ética de Sócrates e com as filosofias dela derivadas, tais como o epicurismo e o estoicismo, em especial este último, que os estados de *εὐτυχία* e de *δυστυχία*, bem como a passagem do primeiro

¹ Livro de Job, 4, 7-8.

² Kurt von Fritz, “*Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der griechische Tragödie*”, in *Antike und moderne Tragödie* (Berlin 1962) pp. 1-112. Cf. Aristóteles, *Poética*, 1453 a 15-16, passo em que *αμαρτία* é significativamente oposto a *μοχθηρία*, conceito que, este sim, poderia ser entendido como denotando qualquer forma de “mau carácter”, de capacidade inata para “pecar”.

ao segundo, são vistos como consequência directa de uma imperfeição ética do sujeito. É, portanto, como resultado da visão estóica do carácter humano que se introduz na literatura trágica a noção de *justiça poética* (*poetische Gerechtigkeit*, nas palavras de von Fritz), ou seja, a prática de representar as personalidades moralmente indignas a serem “castigadas” no final da tragédia (como é o caso, por exemplo, das duas filhas mais velhas do rei Lear), e em contrapartida as eticamente exemplares a serem “recompensadas” ou pelo menos, ainda quando conhecendo a desgraça, a verem reconhecida a sua “bondade”.

O primeiro exemplo que a história da tragédia nos proporciona da prática da *justiça poética* encontra-se, para von Fritz, na tragédia de Séneca e na mundividência estóica do autor. Seria assim, como derivado da teoria senequiana das paixões (*affectus*) que se explicaria a δυστυχία de que são vítimas os heróis das suas peças, e cada peça funcionaria como ilustração das consequências nefastas de uma dada paixão, tal como a **ira** no caso de *Hercules Furens*, o **ciúme** no caso de Medeia na tragédia homónima ou de Dejanira no *Hercules Oetaeus*, o **amor** no caso de Fedra, a **vingança** no caso de Atreu, no *Thyestes*, ou até mesmo um certo comprazimento masoquista na dor das **Troianas**, já que para Séneca também a submissão ao sofrimento é uma forma de *affectus*, não menos condenável filosoficamente do que qualquer das outras paixões mencionadas.

Sucede, no entanto, que as tragédias do *corpus* senequiano se apresentam ao leitor como uma espécie de terreno de sedimentação em que são discerníveis diversas camadas ideológicas, diversos estratos culturais, que contribuem cada um com a sua parcela para o conjunto complexo que é uma tragédia de Séneca.

Entre essas camadas pode detectar-se, entre outras, uma certa antecipação da psicanálise de modelo freudiano, muito visível por exemplo no desenho da personagem de Hipólito na tragédia *Phaedra*. É certo que a misoginia do filho de Teseu e da amazona Hipólita não esperou pelo aparecimento do drama senequiano para se manifestar, já que tal misoginia faz parte integrante da figura deste herói. Só que enquanto em Eurípides a tragédia de Hipólito é o resultado de um conflito entre duas potências divinas igualmente poderosas mas de sinal contrário — Ártemis e Afrodite —, e da escolha exclusivista que o jovem fez da primeira em detrimento da segunda,

em Séneca a posição fanaticamente misógina de Hipólito é fruto de uma mentalidade doentia; só em virtude de um complexo fortíssimo, de uma repugnância anormal pelo sexo oposto se explica que o poeta tenha atribuído à personagem estes versos tão estranhos para uma mentalidade racional, mas transparentes para quem conheça alguma coisa do pensamento de Freud:

*Detesto-as a todas, tenho-lhes horror, fujo delas, abomino-as.
Seja razão, seja natureza, seja uma intensa loucura:
Sabe-me bem odiá-las;*

ou mais estranho ainda:

*A minha grande consolação por a minha mãe ter morrido,
é que agora já posso odiar todas as mulheres*³.

Num outro plano, poderemos ver no teatro de Séneca uma feição, digamos pedagógica, em que o drama é usado para tornar claras ao espectador determinadas estruturas ideológicas da sociedade, nomeadamente de carácter político, o que leva o autor ao uso de algumas técnicas que, a séculos de distância, antecipam, *mutatis mutandis*, as que foram postas em prática por Bertolt Brecht no seu *episches Theater*⁴.

O sedimento mais notório, aquele que mais tem atraído a atenção dos estudiosos, é sem dúvida a presença de traços vindos da filosofia estóica, conforme já atrás acentuei a propósito da presença das “paixões” nas tragédias do *corpus*. Mas deixam-se surpreender no teatro de Séneca outros vestígios do estoicismo, tais como a oposição de concepções políticas entre a ideologia do *rex bonus*, baseada na ética e na razão, e tendo por valor determinante a *clementia*, e a prepotência do *tyrannus*, assente no egoísmo e na sujeição ao *affectus* da ira; como o conflito entre a *ratio* que conhece os fins para que o homem deve tender e a fragilidade de uma *uoluntas* que não consegue exercer domínio sobre os impulsos irracionais que o afastam dos seus fins próprios; ou como a necessidade de obedecer ao princípio, aliás partilhado por estóicos e

³ Séneca, *Phaedra*, 566-8 / 578-9: *Detestor omnis, horreo, fugio, execror. Sit ratio, sit natura, sit dirus furor: odisse placuit; Solamen unum matris amissae fero odisse quod iam feminas omnis licet*. Compare-se, a um outro nível, a hesitação em que se move Aneu Sereno, o destinatário do *de tranquillitate animi*, dominado pela luta entre a tendência racional para o bem e os impulsos inconscientes, não talvez para o mal, mas pelo menos para o mal estar psíquico, o stress, a falta de coerência anímica (conflito consciente /inconsciente).

⁴ Veja-se, do A., o artigo “Séneca, Brecht e o teatro épico”: *Clássica* 23 (1999) 9-26.

epicuristas, de *sequi naturam* “seguir a natureza”; ou ainda, e sem esgotar os exemplos possíveis, a problemática da existência e da imortalidade da alma, da sua relação com o mundo dos deuses, do problema da materialidade ou imaterialidade da alma e dos deuses, da continuidade ou discontinuidade do universo, e tantos outros.

Disse logo de início que é a filosofia estóica que dá ao teatro senequiano um cunho tão diferente do teatro grego. Sucede, todavia, que existe ainda um outro sedimento, a que não é habitual dar relevo de maior, mas que tem muito a ver com o problema da *justiça* da tragédia. É desse sedimento — *a justiça vista a partir de um ponto de vista jurídico* — que me vou ocupar seguidamente.

Faz parte integrante do saber comum acerca de Séneca que este, como em geral qualquer jovem romano das classes elevadas, contava na sua bagagem cultural uma elevada percentagem de conhecimentos jurídicos, colhidos em parte nas escolas de retórica através da prática das *Controversiae*, em parte no convívio com, e na assistência prestada a causídicos e juristas de renome, de acordo com o esquema que nos é revelado por Tácito no *Dialogus de oratoribus*⁵. É igualmente saber comum o facto de Séneca ter na juventude exercido a advocacia com um brilho que as fontes atestam mas não nos é possível aquilatar ; e sabe-se que Séneca até chegou, por rivalidade no terreno da oratória, a incorrer no ódio de Calígula, que só não o mandou matar porque, ao que parece, uma dama da corte (Agripina?) o teria convencido de que a tuberculose em breve levaria Séneca ⁶. Apesar disto não é habitual recorrer, no estudo da obra do filósofo, ao testemunho que seria possível extrair do seu conhecimento do direito, tarefa que, a ser realizada, seria útil nos dois sentidos: aferir por um lado a importância para o entendimento da obra dos conhecimentos jurídicos, a par dos conhecimentos filosóficos, literários, históricos, etnográficos e científicos; e por outro lado utilizar, mais do que

⁵ V. Tácito, o.c., 34 sobre o modo como *apud maiores* os jovens se iniciavam na ciência do direito, tornando-se, como diríamos hoje, “estagiário” junto de algum advogado experiente e de mérito reconhecido. Por contraste, veja-se na mesma obra, cap. 35, a visão negativa que Tácito dá da educação “jurídica” nas escolas de retórica, em que a nota dominante é o artificialismo.

⁶ V. Lucio Anneo Seneca, *I frammenti*, a cura di Dionigi Vottero (Bologna 1998) 11-13 (notícia), 114-126 (testemunhos) e 222-231 (comentário).

geralmente se faz, essa mesma obra como testemunho do estado do direito nos tempos da dinastia júlio-claudiana.

Uma importante excepção é constituída pelo artigo de Rudolf Düll “Seneca Iurisconsultus”, publicado no volume II, 15 do *ANRW*. A demonstração feita pelo professor alemão — a meu ver de forma irrefutável — da importância do direito na cultura e na obra de Séneca assenta basicamente em três pontos.

O primeiro é a presença de um apreciável conjunto de passos denotativos de um sério conhecimento do direito no texto da *Apocolocintose*, a sátira à morte do Imperador Cláudio. De entre esses passos podemos mencionar o uso, directo ou alusivo, da terminologia técnica, empregada com pertinência, tal como a menção daquele senador que jurou no Senado ter visto Drusila a subir ao céu⁷ - designando-o pelo seu cargo efectivo de *Appiae uiae curator*⁸, função ideal para testemunhar os acontecimentos ocorridos aquando do funeral de Drusila; ou a alusão satírica à dificuldade que Cláudio tinha em falar dizendo-o incapaz de pronunciar rapidamente os *tria uerba* em que se sintetizam as funções judiciais do *praetor urbanus*⁹. Digna de registo a apreciação, em parte correcta, do estado da justiça em Roma no tempo do Imperador, em especial a situação respectiva dos advogados e dos juristas, antes e depois da morte de Cláudio: enquanto os primeiros passaram a sentir-se desamparados com o desaparecimento do Príncipe, os segundos surgem ante os olhos do leitor como um grupo fantasmagórico de homens esfomeados, quase desabituaados de contemplar a luz do dia depois de catorze anos de obscuridade:

*Os jurisconsultos emergiam das trevas, pálidos, magros, a custo capazes de respirar, como pessoas que acabam de ressuscitar*¹⁰.

Correlativamente não podemos esquecer a previsão que Séneca faz do eclodir de uma nova *aetas aurea* com a subida de Nero ao poder, a qual trará consigo uma radical moralização da justiça, baseada no programa estabelecido no ensaio *De clementia*.

⁷ Dión Cássio, 59, 11, 4. Em recompensa, Gaio (Calígula), irmão e amante da defunta Drusila, recompensou o senador, Lívio Gemínio de seu nome, com a quantia de um milhão de sestércios.

⁸ *Ludus de morte Claudii*, 1, 2.

⁹ V., por todos, A. d’Ors, *Derecho privado romano* (Pamplona 1997), § 89.

¹⁰ *Iurisconsulti ex tenebris procedebant, pallidi, graciles, uix animam habentes, tanquam qui tum maxime reuiuiscerent* (*Ludus*, 12, 2).

Neste contexto parece muito provável a sugestão de R. Düll de ter havido uma acção decisiva de Séneca na elaboração do *Senatus Consultum Trebellianum*, a qual ocorreu no ano 56 da nossa era, *Trebellio Maximo et Annaeo Seneca consulibus*, segundo as fontes que registam o facto¹¹. Tal probabilidade resulta do facto de nem Séneca nem Trebélí Máximo terem sido os dois cônsules epónimos para o respectivo ano, o que parece apontar para que a escolha dos seus nomes para assinalar o ano em causa resulte da sua especial participação na elaboração do *Senatus Consultum*.

O *SC Trebellianum* insere-se na problemática jurídica das heranças fideicomissárias. Segundo a jurisprudência romana um testador podia especificar no seu testamento que desejava contemplar com o legado dos seus bens uma determinada pessoa; para esse efeito era obrigatório instituir um herdeiro o qual, recebida a herança após a morte do testador, deveria “restituí-la” à pessoa (o fideicomissário) que era intenção do defunto beneficiar¹². No entanto, o herdeiro nominal, apesar de se ter limitado a entregar a herança ao beneficiário, ficava sujeito a todas as *actiones quae iure ciuili heredi et in heredem competere* “que tivessem sido intentadas a favor ou contra o herdeiro nos termos do direito civil”¹³. O *SC Trebellianum* vem pôr termo à injustiça que representava sujeitar esse herdeiro nominal a todas as contrariedades e prejuízos que lhe podia acarretar a aceitação de uma herança que, afinal de contas, não ficaria na sua posse, determinando que tais acções passassem a competir ao fideicomissário que realmente beneficiava da herança¹⁴.

Da importância deste SC são testemunho o número e qualidade dos juristas que se lhe referem. Gaio analisa-o nas *Institutiones*, na sua esteira o

¹¹ Por ex., Gaio, *Institutiones*, 2, 253.

¹² Sobre o instituto dos *fideicommissa* no direito romano v. Gaio, 2, 246 ss. Sobre os fideicomissos no actual direito português, v. Ana Prata, *Dicionário Jurídico* (Coimbra³1997 (5º reimp.)), s.u. *Fideicomisso*.

¹³ Gaio, 2, 253.

¹⁴ O presente SC não resolveu por completo o problema, porquanto, embora o herdeiro ficasse liberto dos incómodos resultantes da herança deixada como fideicomisso, ele continuava a não se sentir atraído pela aceitação de uma herança que, se deixava agora de lhe dar problemas, também lhe não dava qualquer proveito, apenas trabalho. Esta situação viria algum tempo depois a obter uma solução com o *SC Pegasianum*, que instituiu a obrigação de uma certa percentagem da herança ficar mesmo na posse do herdeiro, depois de devidamente repartidos os legados contemplados no testamento.

mesmo fazem as *Institutiones* de Justiniano¹⁵, o livro 36, 1 dos *Digesta* regista fragmentos de dezasseis juristas acerca dele, entre os quais os cinco autores da “lei das citações” — Gaio, Ulpiano, Paulo, Papiniano e Modestino¹⁶, e no livro 6, 49 do *Codex Iustinianus* encontramos 8 rescritos nele baseados, desde o mais antigo do ano 197 (Septímio Severo e Caracala) até ao mais recente, do próprio Justiniano, datado de 532.

Além disso é de salientar que o *SC Trebellianum* se conforma inteiramente com o espírito de *aequitas* caracterizador da ética baseada no estoicismo que marca o pensamento de Cícero e de Sêneca; da filosofia o conceito transitou para o direito, onde a palavra é usada como sinónimo de *iustitia*, definida esta como *constans et perpetua uoluntas ius suum cuique tribuendi* “a vontade constante e perpétua de reconhecer a cada um o(s) seu(s) direito(s)”¹⁷; esse espírito de equidade que o *SC* transmite encontra-se sintetizado na máxima de Júlio Paulo *secundum naturam est commoda cuiusque rei eum sequi, quem sequentur incommoda* “é conforme com a lei da natureza que quem beneficiar das vantagens de qualquer coisa deve também arcar com os respectivos incómodos”¹⁸. Saliente-se, por fim, que a redacção do *Trebellianum* se situa a meio do período conhecido como *quinquennium Neronis*, o qual, por geral consenso, é considerado um período de especial felicidade cuja responsabilidade é, em larga medida, atribuída à influência do filósofo junto do jovem imperador seu discípulo.

Um conjunto também importante de alusões a problemas debatidos nos círculos jurídicos é encontrado ainda por R. Düll nos textos filosóficos de Sêneca. É o caso, levantado pelo problema da interpretação dos testamentos, do predomínio relativo que deve ser concedido à **letra** do testamento ou, pelo contrário, à **intenção** conhecida do testador quando esta for susceptível de ser detectada¹⁹; ou o tratamento a dar às situações óbvias de **ingratidão**

¹⁵ Iustiniani *Institutiones*, 2, 23, 4-6.

¹⁶ Rescrito de Teodósio II, do ano 426, em que se atribui uma especial autoridade às opiniões emitidas pelos cinco juristas mencionados, v. *Codex Theodosianus*, 1.4.3.

¹⁷ Ulpiano, em *D(igesta)*, 1, 1, 10 pr. Sobre esta questão pode ver-se A. d’Ors, *o.l.*, § 12.

¹⁸ *D.*, 50, 17, 10.

¹⁹ Este problema foi suscitado com grande alarido com a chamada *causa Curiana*, que opôs na barra do tribunal os dois grandes oradores e juristas do séc. I a.C., Licínio Crasso e Múcio Cévola, a propósito do privilégio a conceder às palavras ou à ideia do testamento a favor de Mânio Cúrio, v. Cícero, *de oratore*, I, 180.

susceptíveis de se verificarem, por exemplo, nas relações entre pais e filhos, ou entre patronos e clientes, problema que Séneca entendia dever ser solucionado apenas pela via da filosofia, mas que na realidade veio a ser, em parte, objecto de tratamento jurídico; ou ainda, de um modo geral, todas as situações, contempladas ou não juridicamente, em que exerce um papel significativo o exercício da *vontade*²⁰. Tanto por R. Düll no trabalho citado, como pelos estudiosos do direito que recorrem a fontes literárias além das indispensáveis fontes jurídicas, a obra de Séneca mais frequentemente utilizada é o tratado *De beneficiis*, a que se juntam as *Epistulae ad Lucilium*, em muito menor grau, e o *De clementia* quando está em consideração o direito público, em vez do direito privado.

Em contrapartida as tragédias nunca, ou quase nunca, são utilizadas como fonte de informação, apesar de no *corpus* se notarem reflexos de numerosas questões de ordem nitidamente jurídica, ou pelo menos susceptíveis de um eventual tratamento jurídico. É certo que nenhuma destas questões assume uma **função estruturante** nas tragédias, ao contrário do que sucede com certos tópicos decorrentes da filosofia estóica, tais como as causas e consequências de algum *affectus*. Além disso, a importância dos traços jurídicos pode variar de tragédia para tragédia, desde aquelas em que têm um papel assaz importante (caso das *Phoenissae*) até àquelas em que a sua presença se assemelha à dos pequenos moluscos fossilizados que se encontram em certas rochas sedimentares. Quer num caso quer noutro, a sua presença é relevante quanto baste para que devamos dizer do autor das tragédias que, além de poeta com mérito e filósofo de obediência estóica, é também jurista de apreciável qualidade.

Consideremos o episódio de Andrómaca nas *Troianas*. Enquanto no protótipo grego de Eurípides, Andrómaca entra em cena já na companhia de Astíanax, e é confrontada de imediato pelo arauto Taltíbio que lhe vem tirar o filho para o levar ao local da execução, Séneca imagina uma longa cena em que a viúva de Heitor é avisada em sonho pelo marido de que Astíanax corre grave perigo; tenta proteger o filho escondendo-o no túmulo de Heitor; entretanto surge Ulisses a procurar a criança, que Andrómaca, numa expressão de trágica ambiguidade, declara sob juramento já estar no mundo dos mortos;

²⁰ Sobre a importância da vontade (*uoluntas*) no pensamento de Séneca, v. do A. “*Ratio e Voluntas* no pensamento de Séneca”: *Classica*, 22 (1997) 79-92.

Ulisses, desconfiado, inicia uma espécie de pesquisa policial em busca da verdade e, perante a ameaça de destruir o túmulo de Heitor, consegue que Andrômaca acabe por entregar a criança, que em breve será executada.

Neste episódio podemos detectar três tópicos que revelam outros tantos aspectos da vida judicial em Roma.

O primeiro é a técnica usada por Ulisses no apuramento da verdade. Começou por ameaçar Andrômaca com a tortura²¹, o que é juridicamente explicável, já que, segundo Ulpiano, “nas investigações de natureza criminal é costume praticar-se o interrogatório dos escravos sob tortura”²², embora o mesmo jurista logo acrescente que já o divino Augusto decretara “que se não deve iniciar a averiguação pelo recurso à tortura” (*non esse a tormentis incipiendum*). A *quaestio* aplicada a Andrômaca, portanto, não traria quaisquer problemas, dado que ela no momento não passava de uma escrava, e como tal podia ser torturada. Confronte-se, de resto, a atitude de Teseu na *Phaedra* quando, ao regressar, vê Fedra prestes a suicidar-se: perante a recusa da Ama em explicar o que estava a passar-se, Teseu logo recorre sem hesitação à ameaça da tortura²³.

Talvez pelo aconselhamento imperial de limitação deste recurso, talvez em obediência a um princípio que encontraremos mais tarde explicitado por Javoleno Prisco sob a forma:

*Sempre que um caso não possa ser investigado sem recurso a meios pouco limpos, deverá escolher-se aquele que ofereça o mínimo de iniquidade*²⁴,

Sêneca faz Ulisses recorrer à astúcia em vez da violência, ou, melhor, recorre à violência psicológica no lugar da violência física.

Encontramos assim um segundo ponto. Andrômaca **jurara** que Astíanax estava no mundo dos mortos, frase ambígua, em que Ulisses acredita num primeiro momento para logo a seguir desconfiar do juramento de uma mãe,

²¹ *Tro.*, vv. 578-80.

²² D., 48, 1, 1: *in criminibus eruendis questio adhiberi solet*. No contexto da tragédia, Andrômaca, como prisioneira de guerra, teria o estatuto social de escrava.

²³ *Phaedra*, 882-5: *Verbere ac uinclis anus / altrixque prodet quidquid haec fari abnuat. / Vincite ferro. Verberum uis extrahat / secreta mentis* “O azorrague e as cadeias farão a velha ama revelar o que esta (= Fedra) se nega a dizer. Acorrentai-a! A força do azorrague traga à luz os segredos que ela guarda no espírito!”.

²⁴ D., 50, 17, 200: *Quotiens nihil sine captione inuestigare potest, eligendum quod minimum habeat iniquitatis*.

que ele interpreta correctamente como um juramento falso para defender o filho:

*Ela está com mais medo do que tristeza. Recorramos à astúcia*²⁵.

Sucede que o juramento (*iusiurandum*) é uma das formas mais nobres que uma pessoa tem, desde o tempo das XII Tábuas, de garantir a veracidade das suas afirmações:

*Os nossos maiores não conceberam meio algum mais forte de garantir a palavra dada do que o juramento; este princípio já está consignado nas leis das XII Tábuas*²⁶.

Para tal, no entanto, seria necessário que ambos os declarantes estivessem de boa fé (*bonae fidei*), o que não era manifestamente o caso.

Para desmascarar Andrómaca, Ulisses acaba por recorrer a nova ameaça: a de destruir o túmulo de Heitor. Andrómaca tenta resistir, alegando, com razão, que a destruição de um túmulo é um crime — *nefas* — de que os Gregos até então se tinham absterido, apesar de violarem templos. De facto, é possível ler-se num fragmento do jurista Emílio Macro que

*pode considerar-se como abrangido pela lei Júlia sobre a violência pública o crime de violação de sepultura*²⁷;

Ulpiano, por seu lado, declara que

*uma acção por violação de sepultura acarreta (ao violador) a ignomínia*²⁸.

No contexto da tragédia, porém, a atitude de Ulisses pode aparecer justificada se tivermos em conta que, conforme o jurista Júlio Paulo,

*as sepulturas dos inimigos não têm para nós carácter sagrado; por conseguinte, não se justifica (nestes casos) qualquer acção por violação de sepultura*²⁹.

²⁵ Tro., 618: *magis haec timet quam maeret. Ingenio est opus.*

²⁶ Cícero, *de officiis*, 3, 31, 111: *Nullum ... uinculum ad adstringendam fidem iureiurando maiores artius esse uoluerunt; id indicant leges in XII tabulis.*

²⁷ D., 47, 12, 8: *sepulchri uiolati crimen potest dici ad legem Iuliam de ui publica pertinere.*

²⁸ D., 47, 12, 1: *sepulchri uiolati actio infamiam irrogat.*

²⁹ D. 47, 12, 4: *sepulchra hostium religiosa nobis non sunt; ideoque [...] non sepulchri uiolati actio competit.*

Três tópicos — *quaestio, iusiurandum, actio sepulchri uiolati* — podemos assim ver aludidos nestes passos da tragédia. Claro que é possível encontrar para eles outra explicação que não esta: mas não deixa de ser significativo que o **modo** como Séneca insere e trata estes pontos no seu texto concorda com o que por outro lados sabemos da prática da justiça romana.

Vejamos agora outro caso. Na *Phaedra* senequiana Teseu está ausente de cena por ter ido em expedição aos Infernos, o que pode levar Fedra e a Ama a pensar na sua morte, mas acaba por de lá regressar no final da peça para amaldiçoar Hipólito, enquanto na tragédia de Eurípides ele está simplesmente ausente, e portanto nada existe que sugira a sua morte³⁰.

Mas a Fedra de Séneca por duas vezes joga com a possibilidade de a morte eventual de Teseu tornar possível uma ligação aceitável dela com o seu amado Hipólito. Em conversa com a *Nutrix* mostra não temer o regresso de Teseu, porquanto

*Nunca voltou a contemplar a abóbada celeste
aquele que um dia entrou na morada silenciosa
envolta em noite perpétua*³¹.

num momento mais adiantado da acção, desta vez em conversa com Hipólito, e quando este garante que Teseu há-de regressar muito em breve, ela dá-lhe a entender que

*O Senhor do reino implacável e da silenciosa Estige
não permite a ninguém o caminho de regresso*³².

Sabe-se o seguimento da história, que Séneca manteve nas linhas gerais embora com significativas alterações de pormenor. Mas pode colocar-se o problema: será que para a mentalidade, e para a lei romana, a morte de Teseu permitiria a Hipólito vir a casar com Fedra? Ou dito em termos gerais: a morte do marido tornaria possível o casamento da madrasta com o enteado?

³⁰ Há quem especule que a ausência de Teseu no mundo infernal posse ter sido sugerida a Séneca pelas tragédias perdidas de Sófocles e Eurípides (o primeiro *Hipólito*). A ser assim, o tema da eventual morte de Teseu poderia já ter sido colhido nalgum dos protótipos gregos. Todas as considerações sobre o assunto não passam, contudo, de especulação, sem apoio na mínima prova factual.

³¹ *Phae.*, 219-21: *non umquam amplius / conuexa tetigit supera qui mersus semel / adiit silentem nocte perpetua domum.*

³² *Phae.*, 625-6: *regni tenacis dominus et tacitae Stygis / nullam relictos fecit ad superos uiam.*

A resposta é claramente **não**. Nas chamadas *Vlpiani regulae* podemos ler a seguinte definição de *iustum matrimonium* (matrimónio legítimo)³³:

É legítimo o matrimónio quando entre aqueles que se propõem casar existe direito de casamento (= se não há qualquer impedimento legal para o casamento, como por exemplo, um parentesco demasiado estreito entre eles, ou uma diferença de condição social, como entre um cidadão de condição livre e um de condição servil ou libertina), se tanto o rapaz como a rapariga estão fisicamente aptos, se ambos — no caso de terem autonomia jurídica — estão de acordo (no casamento) ou, se ainda se encontram sujeitos ao poder paternal, têm autorização dos respectivos progenitores.

Só que não basta a capacidade física dos nubentes nem o consentimento próprio ou dos pais para o casamento se poder realizar; há certos graus de parentesco que tornam incestuosa uma ligação. Ouçamos o que diz Gaio sobre o assunto. Depois de mencionar o casamento de Cláudio com a sobrinha, Agripina, e de sugerir que tal casamento só foi possível mediante um decreto extraordinário pretensamente imposto pelo senado ao imperador³⁴, Gaio acrescenta³⁵:

Não é lícito um homem casar com uma tia, paterna ou materna. Eu também não posso casar com uma mulher que tenha sido um dia minha sogra, ou minha nora, ou minha enteada, ou minha madrasta. E dizemos “que tenha sido um dia” porque, se ainda está em vigor o casamento que institui esse parentesco por afinidade, ainda há outro motivo por que tal casamento não pode fazer-se: é que nem uma mulher pode ser casada com dois homens, nem um homem pode ter duas mulheres.

Quaisquer *nuptiae* que desrespeitem estas proibições serão consideradas como *nefariae atque incestae* “ilícitas e incestuosas”³⁶. Por outras palavras, ou a pessoa que institui o parentesco por afinidade está viva, e o novo casamento não é possível porque daria lugar a bigamia, ou essa pessoa está morta, e o casamento continua a não ser possível por incestuoso. Logo, e para voltar ao tema da tragédia, com Teseu morto ou com Teseu vivo, nunca Hipólito poderia

³³ Tit. V: *De his qui in potestate sunt*, 2: *Iustum matrimonium est, si inter eos, qui nuptias contrahunt, conubium sit, et tam masculus pubes quam femina potens sit, et utrique consentiant, si sui iuris sunt, aut etiam parentes eorum, si in potestate sunt.*

³⁴ Cf. Tácito, *Annales*, XII, 6.

³⁵ Gaio, *Institutiones*, I, 63: *Item amitam et materteram uxorem ducere non licet. Item eam, quae mihi quondam socrus aut nurus aut priuigna aut nouerca fuit. Ideo autem dicimus quondam quia, si adhuc constant eae nuptiae, per quas talis adfinitas quaesita est, alia ratione mihi nupta esse non potest, quia neque eadem duobus nupta esse potest neque idem duas uxores habere.*

³⁶ Gaio, *ibid.*, 64.

legitimamente desposar Fedra. Em qualquer caso, e pense-se o que se pensar da misoginia de Hipólito, a *Phaedra* é a tragédia da culpabilidade da heroína, tanto a nível religioso, como ético, como jurídico.

Vejamos ainda um outro caso em que a presença subjacente de reflexão de natureza jurídica me parece não menos nítida.

Para tanto regressemos às *Troianas*, ao importante debate entre o jovem e impetuoso Pirro, filho de Aquiles, e o já maduro Agamémnon. Num longo e excitado discurso o primeiro reclama de Agamémnon a entrega de Políxena, que deverá ir ser sacrificada sobre o túmulo de Aquiles como despojo da vitória. O chefe grego responde-lhe com algumas máximas de grande sensatez política e moderação no triunfo³⁷:

É defeito dos jovens não saber dominar os impulsos.

[...]

quanto maior o poder, maior deve ser a tolerância.

[...]

A primeira coisa a fazer é ter a noção

do que é justo o vencedor fazer, e o vencido sofrer.

[...]

*Que num momento toda a grandeza se desmorona,
aprendi-o com a minha vitória.*

Um pouco mais adiante na cena, as duas personagens debatem-se de novo sobre o mesmo tópico em violenta esticomítia; enquanto Pirro defende que o vencedor tem todos os direitos sobre o vencido³⁸

Nenhuma lei poupa os cativos ou impede o seu suplício.

[...]

Ao vencedor é lícito fazer tudo o que quer,

Agamémnon procura convencê-lo de que os direitos dos vencedores têm limites³⁹

³⁷ Tro., 250; 254; 256-7; 263-4; 290-91: *Iuvenile uitium est regere non posse impetum; / [...] / quo plura possis, plura patienter feras. / [...] / Noscere hoc primum decet, / quid facere uictor debeat, uictus pati. / [...] / Magna momento obrui uincendo didici. / [...] / In me culpa cunctorum redit: / qui non uetat peccare, cum posset, iubet.*

³⁸ Tro., 333-335: *Lex nulla capto parciit aut poenam impedit. / [...] / Quodcumque libuit facere uictori licet,*

³⁹ Tro. 334-336: *Quod non uetat lex, hoc uetat fieri pudor. / [...] / Minimum decet libere cui multum licet.*

O que a lei não proíbe, deve proibi-lo o respeito.

[...]

Aquele a quem muito é lícito deverá ter poucos caprichos.

Ética e direito combinam-se nestes passos para produzir um pensamento genuinamente humanista, pensamento que ressoa também em certas máximas devidas a ilustres juristas, de que recordo algumas apenas a título de exemplo: *male ... nostro iure uti non debemus* “não devemos usar mal os nossos direitos”, escreve Gaio num interessante capítulo em que recorda um decreto de Antonino Pio em defesa dos escravos maltratados pelos donos⁴⁰; ou esta outra, de Ulpiano: *omne, quod non iure fit, iniuria fieri dicitur* “tudo o que não se faz de acordo com o direito representa uma injustiça”⁴¹; ou ainda esta, de Celso: *Quae rerum natura prohibentur, nulla lege confirmata sunt* “as coisas que a natureza proíbe, não há lei alguma que as sancione”⁴².

Mas mais ainda do que estas *regulae iuris* “regras de direito”, o que os passos de Séneca trazem à memória é a famosa “missão de Roma” definida por Anquises a Eneias nos Infernos⁴³:

*Tu, Romano, lembra-te que a tua missão é governar
[os povos com justiça,
(essas serão as tuas artes), impor regras à paz,
poupar os que se submetem mas destruir os arrogantes.*

O que estes versos vergilianos apontam não é outra coisa senão aquilo que Agamémnon se esforça por incutir na mente irreflectida de Pirro, e não são naturalmente senão o contrário daquilo que Pirro entende ser o direito dos vencedores:

*governar a teu livre arbítrio os povos
... usar sem moderação e sem regras da paz e da guerra
nunca poupar os vencidos, e destruir tanto os inocentes
[como os arrogantes!]*

Estes os versos que Pirro poderia recitar se lhe fosse dado conhecer e parafrasear o poema de Vergílio...

⁴⁰ Gaio, *Institutiones*, 1, 53.

⁴¹ D., 47, 10, 1 pr.

⁴² D., 50, 17, 188, 1.

⁴³ Vergílio, *Eneida*, 6. 851-3: *Tu regere imperio populos, Romane, memento / (haec tibi erunt artes), pacique imponere morem, / parcere subiectis et debellare superbos.*

Séneca, porém, não podia construir o seu drama fugindo ao desfecho habitual: Políxena tem de ser sacrificada no túmulo de Aquiles, tal como Astíanax tem de ser atirado do alto das muralhas de Tróia. Mas mesmo sem poder conformar as suas tragédias aos ditames da justiça, não deixa de chamar a atenção, por meio destas incrustações jurídicas, para a arbitrariedade e para a injustiça de tantas das situações trágicas que põe em cena.

Mas tantos são os afloramentos jurídicos nas tragédias de Séneca que me será impossível referir todos em pormenor. Tentarei no entanto salientar os mais relevantes.

Na *Medea* a heroína defende-se diante de Jasão alegando que todos os crimes que cometeu (traição a Eetes, assassinio de Absirto) foram em benefício de Jasão, logo *cui prodest scelus, is fecit* “aquele a quem o crime aproveita, esse é o seu autor”⁴⁴; Helena, nas *Troianas*, é encarregada de aliciar Políxena com a perspectiva de um próximo casamento com Pirro, quando na realidade a intenção é sacrificá-la sobre o túmulo de Aquiles; hesita no cumprimento desta missão traiçoeira, mas justifica-se com a alegação de que *ad auctorem redit / sceleris coacti culpa* “a culpa de um crime imposto a alguém recai sobre o seu autor moral”⁴⁵. A leitura de numerosos passos de textos jurídicos como D., 48, 8, 14-15; D. 50, 17, 10/ 24/ 50/ 78/ 90, das *Sententiae Pauli* 5, 23, 3, ou de Cícero, *pro Milone*, 7, 19 remetem-nos para as discussões jurídicas sobre a questão da autoria material e da autoria moral dos delitos.

Os crimes cometidos por Hércules durante o acesso de *furor* — que o levou a matar a mulher e os filhos **injustamente** depois de ter castigado **justamente** com a morte o tirano usurpador de Tebas — levam-nos a pensar num problema que já fora levantado na lei das XII tábuas: a irresponsabilidade do *furiosus* “louco”, que levou o legislador a confiar a administração dos seus bens aos respectivos parentes por *agnatio*, elou aos *gentiles*⁴⁶:

*Se um indivíduo sofre de loucura, a possibilidade de gerir os seus bens cabe aos seus agnati*⁴⁷ *ou aos membros da mesma gens*⁴⁸;

⁴⁴ *Med.*, 500-3.

⁴⁵ *Tro.*, 870-1.

⁴⁶ *XII Tabulae*, V, 7 a: *si furiosus escit, adgnatum gentiliumque in eo pecuniaque eius potestas esto.*

⁴⁷ Os *agnati*, ou parentes por *agnatio*, são todos os parentes que descendem do mesmo progenitor, ou seja, todos os parentes por linha directa masculina.

quanto à inimputabilidade do *furiosus*, veja-se o parecer de Gaio⁴⁹:

O indivíduo louco não pode realizar nenhum negócio (jurídico), porque é incapaz de compreender aquilo que está fazendo.

Não é outro o problema do *Hercules furens* senão o modo como deveremos julgar os crimes de Hércules: este sabia ou não o que estava fazendo? Se o sabia o seu acto é um *scelus*, se não sabia é apenas um *error*⁵⁰:

Quem é que deu alguma vez o nome de crime a um erro?

Nas palavras de Gaio, o *furiosus* ... *non intellegit quid agat* “o louco é incapaz de compreender o que está fazendo”: como julgar então Hércules, culpado ou inocente? Sem ao julgar esquecermos a bela máxima de Ulpiano⁵¹:

É preferível deixar por punir o crime de um culpado, do que punir um inocente.

Também nas fragmentadas *Phoenissae* se debate longamente o problema da culpabilidade de Édipo, assassino do pai e marido da mãe, mas sem que no parricídio e incesto tenha agido a vontade do herói: à luz das concepções romanas será justo o terrível castigo que Édipo quer impor a si próprio para além ainda da cegueira e do exílio?

E quanto aos filhos de Édipo, os irmãos inimigos que se batem pelo trono de Tebas? A causa de Polinices é *melior*, já que Etéocles rompeu o pacto estabelecido entre ambos e, portanto, Polinices tem direito a reclamar o poder. Mas será que os fins justificam os meios? Esta a questão que Jocasta põe a si mesma sem saber que decisão tomar:

*(Polinices) vem reclamar o poder: é justa a causa da reclamação, mas é injusta a forma como o faz*⁵².

⁴⁸ A *gens* é o conjunto de todos os indivíduos que usam um mesmo apelido de família; por exemplo, todos os indivíduos que usam o nome de família (*nomen gentile*) *Cornelius*, ou *Aemilius*, pertencem respectivamente à *gens Cornelia*, ou à *gens Aemilia*. Note-se, portanto, que os membros da mesma *gens* só podem intervir como administradores do património do louco se este não tiver parentes *agnati*.

⁴⁹ Gaio, *Institutiones*, 3, 106

⁵⁰ H.F., 1237: *Quis nomen umquam sceleris errori indidit?*

⁵¹ D., 48.19.5 pr: *Satius est impunitum relinqui facinus nocentis quam innocentem damnari.*

⁵² *Phoe.*, 378-9: *(Polynices) regnum reposcit: causa repetentis bona est, / mala sic petentis.*

Desejo recordar um outro episódio em que Séneca se afastou do protótipo, uma vez mais, euripídiano. Para tanto regressemos ao *Hercules furens*.

No drama de Eurípides o trono de Tebas fora ocupado por um usurpador, Lico, que já matara o rei Creonte, pai de Mégara e sogro de Hércules; prepara-se agora para eliminar também a **mulher** e os filhos de Hércules, bem como o seu pai putativo, Anfitrião.

Nesta sequência, Séneca introduz uma alteração de vulto: antes de mandar matar toda a família do herói, Lico propõe-se casar com Mégara como forma de ilustrar a sua deficiente linhagem, e acentua mesmo, como se fora romano, a sua qualidade de *homo nouus*, que, pelo casamento com a filha do antigo rei, pretende aceder à *nobilitas*⁵³:

Num lugar usurpado / nunca o poder é estável; mas poderá dar legitimidade / à minha força uma mulher, Mégara, unindo-se a mim /pelo casamento, pela tocha nupcial; da sua nobre raça 7 algo se reflectirá sobre a minha falta de nobreza.

Ou seja, Lico imagina o seu eventual casamento com Mégara como uma espécie de *adoptio* que o insere numa família infinitamente mais nobre do que a sua. Não é possível, como é óbvio, garantir que Séneca estivesse a pensar em algum caso concreto quando alterou assim tão profundamente os dados dramáticos que Eurípides pusera à sua disposição⁵⁴; mas é difícil não ver aqui um paralelo com um bem conhecido episódio histórico narrado por Tácito⁵⁵:

*(Agripina), visitando a toda a hora (Cláudio) a pretexto do seu parentesco*⁵⁶, *aliciou o tio a preferi-la às demais (mulheres)*⁵⁷, *de modo tal que, mesmo ainda não sendo sua esposa, já gozava de um poder como se o fora. Depois, quando se*

⁵³ H.F., 344-8: *Alieno in loco / haud stabile regnum est; una sed nostras potest / fundare uires uincta regali face / thalamisque Megara: ducet e genere incluto / nouitas colorem nostra.*

⁵⁴ Na tragédia euripídiana, Lico não tem quaisquer escrúpulos quanto à sua falta de linhagem, pelo que se propõe exterminar todos os familiares de Hércules, Anfitrião, Mégara e os filhos, nunca encarando a possibilidade de reservar Mégara para casar com ele. De resto, o conceito de *nouitas*, isto é, a situação de *homo nouus*, de alguém que nunca tivera entre os seus ascendentes nenhum que tivesse ascendido ao consulado, a mais alta magistratura romana, seria de todo inconcebível no mundo da tragédia grega.

⁵⁵ Tácito, *Annales*, XII, 3, 1-2: *(Agrippina) ad eum (Cláudio) per speciem necessitudinis crebro uentitando pellicit patrum ut praelata ceteris et nondum uxor potentia uxoria iam uteretur. Nam ubi sui matrimonii certa fuit, struere maiora nuptiasque Domitii, quem ex Cn. Ahenobarbo genuerat, et Octaviae Caesaris filiae moliri.*

⁵⁶ Agripina era sobrinha de Cláudio, filha do irmão deste, Germânico.

⁵⁷ Depois da morte de Messalina, Cláudio e os seus conselheiros aventaram várias hipóteses de um novo casamento para o Imperador.

convenceu de que o casamento estava iminente, abalançou-se a maiores voos, planeando o casamento de Domício, o filho que tivera de Gneu Aenobarbo, com Octávia, a filha do Imperador.

Tácito deixa bem claro que o objectivo de Agripina ao projectar o casamento entre o seu filho Domício e a filha do imperador não era outro senão o de facilitar o estreitamento dos laços familiares entre Domício e Cláudio com vista a uma futura sucessão ao trono, ou seja, conceder a Domício um mais alto grau de nobreza, ao inseri-lo na própria família imperial⁵⁸:

Acordou-se o noivado com Octávia; para além do parentesco já existente, Domício, na qualidade de noivo (de Octávia) e de genro (de Cláudio) ficou equiparado a Britânico, graças às intrigas da mãe, e também graças às manobras daqueles que temiam a vingança do filho pela sua participação na acusação que levou à morte de Messalina⁵⁹.

As manobras de Agripina tiveram como resultado lógico a adopção de Domício por Cláudio⁶⁰: em vez de Britânico, o filho carnal, foi Domício, o filho adoptivo, agora com o novo nome de Nero, quem sucedeu a Cláudio no trono dos Césares⁶¹.

Falta ainda mencionar aquele que é talvez o rasto mais significativo da presença da temática jurídica na composição das tragédias senequianas.

No *Ludus de morte Claudii*, um dos pontos da acção do Imperador que Séneca mais caricaturiza é a forma expedita como ele organiza os processos civis, tão expedita que, a acreditar no autor, muitas vezes ditava a sentença depois de ouvir apenas uma das partes:

⁵⁸ Idem, *ibid.*, XII, 9, 2: *despondeturque Octavia, ac super priorem necessitudinem sponsus iam et gener Domitius aequari Britannico studiis matris, arte eorum quis ob accusatam Messalinam ultio ex filio timebatur.*

⁵⁹ Alusão aos libertos de Cláudio, que denunciaram ao Imperador os desmandos da sua mulher, Messalina, e temiam agora que, devido a essa sua acção, pudessem ser alvo da vingança de Britânico, o filho de Messalina e de Cláudio.

⁶⁰ Idem, *ibid.*, XII, 26, 1: *rogata ... lex qua [Domitius] in familiam Claudiam et nomen Neronis transiret.*

⁶¹ É evidente que, se admitirmos que foi este o pensamento de Séneca ao introduzir a presente alteração nos dados do drama de Hércules, teremos de postular para a composição desta tragédia uma data razoavelmente tardia, em que o filósofo já estaria por completo desenganado quanto às qualidades de Nero como imperador. Outra hipótese possível, contudo, seria a de atribuir à tragédia uma data bastante recuada, em que ainda se não tivesse sequer imaginado a possibilidade de Cláudio desposar Agripina e adoptar o filho desta, e em que o imperador ainda não tivesse provocado a inimizade de Séneca enviando-o para o exílio na Córsega: por exemplo, nos últimos tempos do principado de Calígula, ou no início do de Cláudio.

*Diz-me cá, divino Cláudio, pergunta o deus Augusto ao novo candidato à divinização, porque é que tu condenaste todos aqueles e todas aquelas que mandaste matar, sem teres instruído o respectivo processo, e sem ter ouvido a defesa?*⁶²

A acusação feita por Augusto a Cláudio cifra-se na irregularidade processual como Cláudio administrava a justiça, condenando os réus à morte (*occidisti*) sem previamente ter instruído o processo, averiguando a culpa eventual deles (*antequam de causa cognosceres*), e sem se ter dado ao trabalho de ouvir a defesa (*antequam audires*). É certo que não é preciso ser jurista de profissão para reconhecer a iniquidade de um tal procedimento, mas mesmo assim devemos notar a precisão com que Séneca emprega a linguagem técnica do direito.

A mesma acusação é reiterada nos versos da nénia que o coro recita aquando dos funerais de Cláudio⁶³:

*Chorai um homem, o mais veloz
que houve a julgar processos,
ouvindo apenas uma das partes,
e muitas vezes, nenhuma;*

O tema, verdadeiro *leit-motiv*, reaparece quando Cláudio é julgado por Éaco no Inferno:

Éaco, homem justíssimo, proíbe (que o advogado de defesa de Cláudio tome a palavra), *e condena (Cláudio) ouvindo apenas uma das partes*⁶⁴,

e mesmo no final da sátira Cláudio acaba por ser entregue a um liberto do juiz Éaco, *ut a cognitionibus esset* “para lhe servir de auxiliar, na qualidade de juiz de instrução”⁶⁵: como suprema ironia, Cláudio é condenado a fazer no outro mundo por toda a eternidade aquilo que se recusara a fazer enquanto vivo, isto é, *cognoscere causas*, instruir os processos em curso, tanto os do foro civil como os do foro criminal.

Uma leitura ainda que rápida dos textos jurídicos não deixa margem para dúvidas sobre o que pensavam os juristas desta matéria: *neque enim*

⁶² *Ludus*, 10, 4: *Dic mihi, diue Claudi, quare quemquem ex his, quos quasque occidisti, antequam de causa cognosceres, antequam audires, damnasti?*

⁶³ *Ludus*, 12, 3, vv. 19-22: *Deflete uirum, quo non alius / potuit citius discere causas, / una tantum parte audita, / saepe neutra;*

⁶⁴ *Ludus*, 14, 2: *Aeacus, homo iustissimus, uetat, et illum (= Claudium), altera tantum parte audita, condemnat.*

⁶⁵ *Ludus*, 15, 2.

inaudita causa quamquem damnari aequitatis ratio patitur “a consideração da equidade não permite que ninguém seja condenado sem apresentar a sua defesa”, escreve Marciano⁶⁶; e os direitos das duas partes devem ser equitativamente respeitados — *non debet actori licere, quod reo non permittitur* “não deve permitir-se ao acusador aquilo que não é consentido à defesa”, conforme as palavras de Ulpiano⁶⁷. E não podemos esquecer a célebre definição dada pelo mesmo Ulpiano dos fundamentos do direito⁶⁸:

São estes os preceitos em que assenta o direito: viver honradamente, não prejudicar o próximo, dar a cada um o que lhe pertence.

Uma temática afim, a ideia de ninguém deve ser juiz em causa própria, encontramos-la numa constituição imperial do ano 376, dos imperadores Valente, Graciano e Valentiniano II, registada no *Codex Iustinianus*⁶⁹:

Determinamos que em nenhuma circunstância ninguém seja juiz de si mesmo, nem pronuncie sentença a seu respeito. É, de facto, da maior iniquidade conceder a alguém autorização para sentenciar em causa própria,

como dois séculos antes a formulara Pompónio concisamente, desta vez a propósito das testemunhas⁷⁰:

Nenhuma testemunha é idónea a respeito de si mesma.

Toda esta problemática parece ser para Séneca quase uma obsessão, explicável pela possibilidade de a sua própria condenação ao exílio na Córsega ter resultado de um processo sumário e iniquamente conduzido⁷¹. Daí que dele encontremos vestígios também nas tragédias.

⁶⁶ D., 48, 17, 1 pr.

⁶⁷ D., 50, 17, 41.

⁶⁸ D., 1, 1, 10, 1: *Iuris praecepta sunt haec: honeste uiuere, alterum non laedere, suum cuique tribuere.*

⁶⁹ *Codex*, 3. 5. 1: *Generali lege decernimus neminem sibi esse iudicem uel ius sibi dicere debere. In re enim propria iniquum admodum est alicui licentiam tribuere sententiae.*

⁷⁰ D., 22, 5, 10: *Nullus idoneus testis in re sua intellegitur.*

⁷¹ O próprio Séneca, apesar de toda a sua hostilidade para com Cláudio, sugere que o Imperador teria suavizado com a pena de exílio uma condenação que exigia um castigo muito mais duro; depois de um breve encómio da *clementia* de Cláudio, Séneca, referindo-se ao seu caso pessoal, acrescenta: *nec enim sic me detecit ut nollet erigere, immo ne deiecit quidem, sed impulsus a fortuna et cadentem sustinuit, et in praeceptis euntem leniter diuinae manus usus moderatione deposuit: deprecatus est pro me senatum et uitam mihi non tantum dedit, sed etiam petiit* (*ad Polybium de consolatione*, XIII, 22.).

Uma das ocorrências do tópico figura no *Oedipus*. Creonte vem narrar a Édipo o resultado da invocação do espectro de Laio, o qual surgiu do mundo dos mortos para acusar Édipo de parricídio e incesto. Perante esta informação a reacção do rei começa por ser de medo, mas depressa se transforma em suspeita de uma conspiração entre Creonte e Tirésias para o desapossarem do trono:

*Ah, já percebi os cúmplices desta artimanha:
responsabilizando os deuses por essa fraude, o
[profeta mente,
e pretende assim dar-te o ceptro que é meu*⁷².

E quando Creonte se defende da acusação de conjura alegando que a sua causa não fora instruída⁷³:

Vou ser dado por culpado antes da instrução do processo?

Édipo responde que também ele não foi ouvido antes de ser acusado⁷⁴:

*Acaso eu vos pude dar contas da minha vida?
Acaso Tirésias ouviu a minha defesa? No entanto,
sou dado como culpado.*

Mais flagrante é ainda o caso da *Medea*. O rei de Corinto, também Creonte de seu nome, vem ordenar a Medeia que parta quanto antes da cidade como condição *sine qua non* para que se possa realizar o casamento entre a sua filha Créusa e Jasão. Trava-se então entre ambos o diálogo seguinte⁷⁵:

*MED. Que crime, ou que culpa minha punes com o exílio?
CRE. Que mulher inocente, a perguntar de que é acusada!
MED. Se és juiz, prepara o processo, se és tirano, ordena.
CRE. Justo ou injusto, tens de obedecer ao que o rei manda.
MED. Um poder injusto nunca dura para sempre.*

⁷² Oed., 668-70: *Iam iam tenemus callidi socios doli: / mentitur ista praeferens fraudi deos / uates, tibique sceptrum respondet mea.*

⁷³ Oed., 695: *Incognita igitur ut nocens causa cadam?*

⁷⁴ Oed., 696-8: *Num ratio uobis reddita est uitae meae? / Num audita causa est nostra Tiresiae? Tamen / sones uidemur.*

⁷⁵ Med., 192-66: *MED. Quod crimen aut quae culpa multatur fuga? / CRE. Quae causa pellat, innocens mulier rogat. / MED. Si iudicas, cognosce, si regnas, iube. / CRE. Aequum atque iniquum regis imperium feras. / MED. Iniqua numquam regna perpetuo manent*⁷³.

É de notar o acúmulo de vocabulário jurídico que se encontra neste breve diálogo, de que deve ser salientado o verso 194, expressão da oposição entre a atitude do monarca prepotente que dá ordens sem admitir réplica (*si regnas, iube*), e a do juiz justo que não profere a sua sentença sem primeiro ouvir o acusado e instruir devidamente o processo (*si iudicas, cognosce*). Pouco adiante, Medeia profere ainda uma reiteração da máxima já nossa bem conhecida dos textos precedentemente citados:

*Quem proferiu uma sentença sem ouvir ambas as partes,
mesmo que a decisão seja justa, agiu como juiz
[injusto]⁷⁶.*

Como conclusão gostaria de deixar bem vincado que, conquanto nenhuma das questões jurídicas assinaladas se possa considerar como desempenhando uma função estruturante em alguma das tragédias atribuídas a Séneca, mesmo assim o seu estudo promete revelar-se compensatório. De facto, parece-me inegável que Séneca manifesta nos seus dramas um apreciável domínio técnico do vocabulário jurídico, que emprega criteriosamente, de forma a não merecer quaisquer reparos por parte dos especialistas em direito civil. Além disso, o dramaturgo-filósofo demonstra uma consciência aguda das potencialidades de tratamento jurídico dos vários mitos que põe em acção no seu teatro: a responsabilidade efectiva de um criminoso que agiu sob a pressão de um súbito, momentâneo e inesperado ataque de insanidade (*Hercules Furens*); o procedimento de investigação alegadamente criminal, o direito a aplicar aos prisioneiros de guerra, a imputabilidade de alguém que comete um crime, ou uma fraude, sob coacção (*Troades*); a legitimidade de alguém que usa de violência para reivindicar um direito de que se sente, com razão, esbulhado, ou o problema de saber se os fins justificam os meios (*Phoenissae*); o caso de uma mulher que, tendo embora um longo passado de acções condenáveis, mesmo criminosas, se vê confrontada com uma ordem de exílio num momento preciso em que nada de condenável cometera, pelo contrário, a punição surge quando o verdadeiro beneficiário de todos os seus crimes se comporta para com ela de uma forma indigna (*Medea*); a situação de quem, considerando-se subjectivamente

⁷⁶ *Med.*, 199-200: *Qui statuit aliquid parte inaudita altera, / aequum licet statuerit, haud aequus fuit.*

inocente de todo o crime, se vê confrontado com uma acusação de homicídio, à qual reage de modo instintivo e brutal, na convicção de estar a ser vítima de uma cabala para o demover do poder (*Oedipus*), etc. E ainda se poderia entrar em linha de conta com outras tragédias do *corpus* (sem tomar partido na questão da autenticidade, que não é pertinente para a matéria em estudo) a que não recorri durante a exposição, mas que igualmente forneceriam temas de reflexão. Tal é o caso, para me não alongar mais, da *Octavia*, em que se podem discutir questões de direito público tais como a legitimidade e a forma da sucessão no trono imperial, o direito coercivo e o poder discricionário dos imperadores, as garantias de defesa dadas (ou melhor, negadas) aos inimigos políticos, a relação dos funcionários com o poder e a necessidade de “obedecer às ordens”, etc. A presença dos problemas de natureza jurídica não pode ser mais relevante ainda nas tragédias de Séneca por uma circunstância já atrás mencionada: a de o autor ter perante si mitos já de há muito estabelecidos, insusceptíveis de alteração na sua trama geral (conquanto Séneca lhes introduzisse variantes de pormenor de notável importância, como vimos a propósito de Lico, no *H.F.*, metamorfoseado pelo autor de *tyrannus* à maneira grega em *homo nouus* de cunho romano).

Numa palavra, na composição do *corpus* trágico Séneca mostra-se, pese embora a origem grega dos temas e a importância modelar dos dramaturgos áticos, culturalmente tão romano quanto possível na articulação da problemática filosófica vinda da Hélade com a problemática jurídica desenvolvida nas margens do Tibre. E é na medida em que analisa a acção humana através da colaboração perene entre a ética filosófica e a equidade subjacente à jurisprudência que Séneca consegue dar ao seu teatro uma actualidade imperecível.

* * * * *

Resumo: Uma componente essencial da cultura de um intelectual romano era o conhecimento, pelo menos, das normas e dos princípios fundamentais do direito. Tal conhecimento era tanto mais necessário quanto esse intelectual se destinava à carreira jurídica, ou à advocacia; mesmo a filosofia não pode ser dissociada do direito, dadas as numerosas afinidades existentes entre as duas áreas culturais.

Séneca não podia ser excepção ao que fica dito, dada a sua longa prática da advocacia (oratória, retórica) e dada igualmente a sua tendência para a actividade filosófica.

Tem sido reconhecida pelos estudiosos, embora limitadamente, a importância da presença do direito na obra filosófica de Séneca; o objectivo do presente trabalho consiste em tentar demonstrar que também nas tragédias do *corpus* senequiano não só se podem detectar muitos traços de origem jurídica, como ainda a presença desses elementos ajuda a entender a filosofia geral das peças e a explicar até algumas das suas incongruências.

Palavras-chave: direito (civil); filosofia; retórica; tragédia.

Abstract: The knowledge of the rules and basic principles of law was an essential component of the culture of a Roman intellectual. This knowledge was even more necessary if that intellectual was to follow the legal career or to practise law. Therefore, philosophy cannot be separated from law due to the countless affinities between both cultural areas.

Seneca wasn't an exception due to his long law practice (oratory, rhetoric) and his tendency to philosophical activity.

Scholars have recognized, though in a limited manner, the importance of law in Seneca's philosophical work. This paper aims to show that in the tragedies included in the author's *corpus* not only several features of legal origin can be traced down, but also that the presence of these elements helps to understand the overall philosophy of the plays and even accounts for some of their incongruities.

Keywords: Civil (Law); philosophy; rhetoric; tragedy.

Resumen: Un componente esencial de la cultura de un intelectual romano era el conocimiento, por lo menos, de las normas y de los principios fundamentales del derecho. Este conocimiento era aún más necesario cuando ese intelectual pretendía seguir la carrera jurídica o la abogacía; tampoco la filosofía puede ser disociada del derecho, dadas las numerosas afinidades existentes entre estas dos áreas culturales.

Séneca no podía constituir una excepción de lo que ha sido dicho, teniendo en cuenta su práctica por largos años de la abogacía (oratoria, retórica) e de igual manera su tendencia para la actividad filosófica.

Ha sido reconocida por parte de los estudiosos, aunque de manera limitada, la importancia de la presencia del derecho en la obra filosófica de Séneca; el objetivo del presente trabajo consiste en intentar demostrar que incluso en las tragedias del *corpus* senequiano no sólo se pueden detectar muchos trazos de origen jurídico, sino que además la presencia de esos

Tragédia e justiça no teatro de Séneca

elementos ayuda a entender la filosofía general de las piezas y hasta a explicar algunas de sus incongruencias.

Palabras clave: derecho (civil); filosofía; retórica; tragedia

Résumé: La connaissance des normes et des principes fondamentaux du droit représentait une des composantes essentielles de la culture intellectuelle d'un romain. Ce savoir s'avérait d'autant plus important que si cet intellectuel songeait à suivre une carrière juridique ou s'inscrire au barreau. La philosophie elle-même ne peut être dissociée du droit, dans la mesure où les deux groupes culturels possèdent de nombreuses affinités.

Étant donné sa pratique du barreau (oratoire, rhétorique) et sa tendance à l'activité philosophique, Sénèque ne pouvait aucunement constituer une exception à ce qui vient d'être dit.

Bien que modérément, les chercheurs ont, néanmoins, reconnu l'importance de la présence du droit dans l'œuvre philosophique de Sénèque. L'objectif du présent travail est d'essayer de démontrer que, dans les tragédies du *corpus* sénèqueien aussi, il est, non seulement, possible de décèler une variété de traits d'origine juridique, mais surtout que la présence de ces éléments aide à comprendre la philosophie générale des pièces et à expliquer certaines de ses incongruïtés.

Mots-clé: droit (civil); philosophie; rhétorique; tragédie.



A voz do Autor na comédia greco-latina

MARIA DE FÁTIMA SILVA

Universidade de Coimbra

Desde as origens, por trás das sombras que as ofuscam, que a comédia grega se apresentou como uma manifestação de gosto popular. E ‘popular’ quis dizer: ‘oportuna’ em tempo de festa colectiva, ‘espontânea’ na concepção e comportamento, ‘participada’ no apelo que dirigia à multidão. Esta a índole do κῶμος primitivo, de que o futuro coro de comédia reabilitou movimentos, gestos e palavras. Enquanto preservou, em vitalidade plena, a intervenção coral, muito convencional no que sobretudo respeita à parábase, a comédia grega nunca retirou ao coro essa competência de, em nome do Autor, dirigir ao público a voz do desafio. Do seu tom primitivo e directo, ecoa ainda o coro de *Rãs* a acutilância (vv. 416 sq.):

E se nós, em coro, metêssemos a ridículo o Arcedemo?

Sobressai a nota do ataque, contra qualquer autoridade pública ou anónimo cidadão, como também o paladar da invectiva e a clareza do confronto nominal se patenteiam desta simples pergunta.

Mais tarde, detentor de uma carta de alforria que, desde o ano remoto de 486 a. C., fez da comédia uma manifestação formalmente incluída nas festas oficiais da cidade de Atenas¹, este germe que lhe advinha de uma velha tradição ganhou nitidez e reforçou-se em propósito. Ao ataque directo e nominal foi reconhecida uma missão didáctica, que permitiu à comédia posicionar-se a par das melhores manifestações literárias gregas; como se lhe recomendou uma força e desassombro que desse, à voz da crítica, a pujança de um caudal devastador que, à sua passagem, não deixasse pedra sobre pedra (*Cavaleiros* 526-528).

¹ Vide A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, tragedy and comedy*, ed. revised by T. B. L. Webster (Oxford ²1962) 189.

Das muitas facetas que revestiu este processo essencial à natureza profunda da comédia no mundo grego, destacaremos aqueles momentos em que a mensagem do poeta ao público reverte sobre o próprio Autor, a propósito dos gozos ou agruras de uma carreira dedicada às Musas. Nunca foi plano e fácil o caminho que leva às coroas concedidas por Dioniso, que sempre cobrou a cada poeta um preço elevado: começos difíceis e hesitantes, mesmo para os espíritos mais promissores, a necessitarem do apoio de uma mão segura ou do poder de um talento já consagrado a apadrinhá-los; consciência das dificuldades de uma arte suprema, mas sempre ingrata; obediência convencional a uma tradição, feita do contributo de muitos gloriosos artistas do passado, que foram moldando, em contornos nítidos, um modelo de referência; por fim, quando a experiência e acima de tudo a centelha que anima os verdadeiros génios o permite, o atrevimento da diferença inovadora. Arriscar, sem uma quebra decisiva com o passado, caminhos novos e ter a capacidade de atrair o público para o inevitável progresso da arte foram garantias de sucesso e aplauso. Ao propósito imediato de influir sobre um público em presença e de arredar rivais ou práticas de menor mérito para instalar a verdadeira qualidade e uma saudável renovação da arte, acrescentou-se, com a passagem dos séculos, o interesse de restituir a auditórios modernos os sofridos bastidores do reino de Dioniso.

À competência que ao coro cabia nesta matéria, veio aliar-se a voz da personagem, sobretudo aquela a quem incumbe iniciar o movimento da intriga. No prólogo, dada a natureza informativa que, a vários tons, sempre foi sua função, tornou-se esporadicamente oportuno (cf. Aristófanes, *Vespas* 54-66, *Rãs* 1-20) comentar aspectos particulares do espírito de cada criação, como o esforço realizado pelo autor para fazer do acto criativo um fruto superior do seu talento.

Desta tradição é Aristófanes, no universo grego, o paradigma por excelência. Envolvido pelo mundo fervilhante e concorrencial da produção dramática, todas as cambiantes das eternas polémicas profissionais se patenteiam do seu teatro. Com o curso do tempo, a sonoridade da voz do Autor nesta matéria conheceu dimensões e amplitudes diversas. Muito apagada na cena de Menandro, privado do coro e apertado em outras convenções, a pressão das exigências da criação teatral eclodiu de novo na comédia latina, discreta em Plauto, mas poderosa na carreira de Terêncio. É sabido como os

pressupostos do espectáculo cénico na Grécia e em Roma eram diferentes: reflectindo a vivência da sociedade que o rodeava e dirigido a um público familiarizado com uma longa tradição teatral o primeiro; adaptado, como uma arte estranha, a diferentes condições o segundo. Tanto mais curioso é notar como, por cima da força de todas as convenções, contingências semelhantes aproximaram os dois poetas que ocupam, no processo do género, posições extremas: Aristófanes e Terêncio. O perigo da concorrência, a perseguição de rivais ou inimigos, e a convicção do talento próprio experimentado pelas fragilidades e incertezas da profissão dramática fizeram com que os protestos ou apelos sonoros do poeta de Atenas ecoassem de novo, três séculos passados, no mundo de Roma, nos famosos prólogos polémicos de Terêncio. E apesar de se procurar, para a expressão das preocupações deste jovem talento em Roma, um modelo no passado, aquela que me parece uma relação evidente com Aristófanes não tem sido suficientemente valorizada².

Talvez uma palavra prévia sobre a evolução do conceito de prólogo se imponha também. Na tradição grega como a conhecemos, da comédia e da tragédia, o prólogo sempre fez parte integrante do texto da peça, com uma função prioritária: a de informar ou preparar a atenção do público para a acção. O modo de conseguir tal objectivo, em tom mais ou menos dramático, emotivo ou expressivo, dependeu da capacidade do poeta, como de uma série de modelos convencionais que se foram impondo. Tornou-se relevante a natureza da personagem ou personagens a quem foi atribuída essa função, a preferência pelo monólogo ou pelo diálogo e o jogo de factores diversos de expressão teatral, de que o autor podia usar com alguma liberdade. Com o tempo, e muito por influência de Eurípidés, o prólogo foi-se tornando mais convencional; sobretudo monologado, posto na boca de uma personagem muitas vezes exterior ou marginal à acção, este momento ganhou em quantidade de informação e perdeu em variedade e força emotiva. É este o padrão que se impôs na *nea* e de que o prólogo latino, em traços gerais, se mostrou herdeiro. Terêncio, ao assinalar a sua divergência desta convenção, tornou-se sobre a mesma realidade um testemunho claro (*Ándria* 5-6):

É a escrever prólogos que o nosso poeta desperdiça forças; não para narrar o trecho da peça, mas para responder a calúnias.

² Veja-se, no entanto, a referência que lhe dedica R. L. Hunter, *The new comedy of Greece and Rome* (Cambridge University Press reimpr. 1989) 30-34.

E vai mais longe, evocando comentários malevolentes contra os seus prólogos (*Formião* 13-15):

Não fosse o tal velho poeta ter atacado primeiro, onde iria desencantar o poeta novo um prólogo para debitar? Mal ia, se não tivesse de que dizer mal!

Parece evidente uma transferência de funções entre elementos inerentes à estrutura cômica: com a supressão da parábase, o prólogo de Terêncio herdava o tom viril e polémico que àquela fora próprio e passava a veicular a voz do autor nas suas questiúnculas profissionais e critérios artísticos. E não se tratava, naturalmente, da parte do poeta latino de incapacidade para escrever um prólogo tradicional, mas do impositivo de assumir uma atitude defensiva contra os seus detractores.

Com esta nova função destinada ao prólogo por Terêncio, uma série de consequências formais se sucederam. O prólogo monologado deixa de ser dito por personagens humanas ou divinas da peça, mas por uma personagem *prologus*, cuja menção patenteia o divórcio entre os versos que lhe cabem e o desenvolvimento da comédia. Atrás da designação vem a competência exclusiva: a de pronunciar o prólogo à margem da intriga. Vem também o anonimato da figura, que corporiza uma função em vez de uma personagem. Excepção deve ser feita aos casos do *Heautontimoroumenos* e do prólogo que acompanha as segunda e terceira representações da *Sogra*, um e outros destinados a uma figura concreta, não da peça mas dos bastidores onde o autor se move: o actor Ambívio Turpião que, pela popularidade e aplauso de que gozava, bem como pela afinidade de gostos que evidenciava com Terêncio (cf. *Heautontimoroumenos* 35-47), vestiu a pele de procurador do poeta no exercício do papel de *dominus gregis*. Legitimam-se mesmo, numa perspectiva extrema, dúvidas sobre a autoria destes versos autónomos de abertura³: seriam eles do mesmo punho do autor da intriga? Tudo se encaminha para uma resposta afirmativa. Como alhear Terêncio de polémicas pessoais ou artísticas, que envolvem a produção das suas peças? E se a pressão das circunstâncias o força a enveredar por um modelo de prólogo que parece sem precedente na comédia latina, lá está a parábase e mesmo algum prólogo de Aristófanes a abonar-lhe o parentesco e a legitimidade.

³ Cf. O. Bianco, *Terenzio. Problemi e aspetti dell'originalità* (Roma 1962) 43.

Na avaliação do seu papel de poeta, Aristófanes partiu sempre de dois critérios, que nortearam ao longo dos séculos, entre os Gregos, a avaliação dos méritos de um poeta. Em primeiro lugar a função didáctica, cívica, prestada à cidade através do conselho, numa atenção constante ao fluir histórico e social do momento. Esta mensagem foi proclamada sem sombras na primeira comédia que até nós chegou, que é também a obra de um Aristófanes jovem e ainda em princípio de carreira (*Acarnenses* 496-501):

Não levem a mal, espectadores, se eu (...) dirigir a palavra aos Atenienses, para me pronunciar sobre a cidade, numa comédia. Porque a comédia sabe também reconhecer o que é justo. O que eu vou dizer pode ser tremendo, mas justo é.

E mais adiante, numa parábase toda dedicada à reivindicação do papel didáctico, o coro repetia (*Acarnenses* 633-635):

Afirma o nosso poeta ter-vos prestado inúmeros serviços, impedindo que vocês se deixassem ludibriar por discursos de gente vinda de fora, que se deixassem seduzir por louvaminhas, feitos papalvos.

Para prosseguir com a ideia de que um povo que dispõe de um poeta directo e ousado detém um trunfo de sucesso (*Acarnenses* 650 sq.). Foi com a mesma determinação cívica que o poeta prosseguiu carreira, ousado nos ataques e nas denúncias contra os inimigos do povo, ciente de que a agressividade nada tem de reprovável, antes é uma arma natural dentro da comédia (*Cavaleiros* 1274 sq.):

Mandar piadas a essa cambada que aí anda, não tem nada de censurável; é antes uma homenagem prestada à gente de bem, para quem saiba ver as coisas como elas são.

Esta noção do ataque como de uma ferramenta ao serviço da intervenção cívica foi-se perdendo com o evoluir da comédia, sobretudo quando as condições políticas a ele deixaram de ser favoráveis. Em Roma não deixou marca clara, embora Terêncio pontualmente aflore a questão, num eco muito vago do poeta de Atenas. O convívio entre o poeta e o seu auditório tradu-lo Terêncio em termos de ‘agradar’, *placere*, que tem um tom conformista muito distante do propósito lutador de Aristófanes. Também em início de carreira, nas palavras com que abriu o prólogo da *Ándria*, o poeta considerava este o seu único objectivo (vv. 1-3):

O nosso poeta, desde o dia em que se lhe meteu na cabeça escrever, entendeu estabelecer a si próprio uma única tarefa: a de agradar ao auditório com as peças que produzisse.

Se Aristófanes persistentemente repetiu, como seu propósito constante, ‘educar’, Terêncio não foi menos persistente no objectivo de ‘agradar’. Mas ‘agradar’ ganhou, em afirmações posteriores, cambiantes novas, mais ácidas talvez, mas seguramente mais aguerridas. Assim, nos primeiros versos do *Eunuco* (1-3), o poeta insistia:

Se existe alguém que se empenhe, com denodo, em agradar à gente de bem e em desancar no menor número de sujeitos possível, é nesse grupo que o nosso poeta inscreve o seu nome.

A *placere* contrapõe-se agora *laedere* ‘atacar’, como um outro aspecto que o poeta conhece como possível, mas que foge a usar. Um vago eco do sentido das últimas palavras de Aristófanes acima citadas não deixa escapar a ideia do respeito que se deve ter por quem é honesto, em contraste com a possibilidade de se usar do ataque, em último caso, mas como uma hipótese. Afinal, mesmo renitente, Terêncio viu-se obrigado a seguir essa via, quando provocado por inimigos pontuais e em circunstâncias concretas.

Fica em aberto, para o uso do ataque nominal, uma função mais restrita e pessoalizada, a que falta a elevação da missão cívica. Terêncio também ataca, mas os motivos que o estimulam e a dimensão da vítima são o que o poeta grego podia considerar uma causa menor e pouco incentivadora (*Vespas* 1029 sq.):

Desde que pôs os pés na cena, nunca foi contra uns sujeitinhos quaisquer que ele se virou. Antes, com um fôlego próprio de Hércules, foi contra gente de peso que investiu.

E com o mesmo orgulho Aristófanes repetia em *Paz* (v. 751):

Não eram simples particulares — uns zé-quitólis quaisquer — que ele trazia à cena, nem mulheres.

Se comparado com este vigor, o esforço empreendido por Terêncio nos seus ataques tem a pequenez de uma causa modesta. Todas as iras se lhe canalizaram contra um inimigo, representativo de um certo gosto cómico, rival

na arte, que sabemos ser Lúscio Lanuvino, cujo nome Terêncio não menciona⁴: ou porque lhe sobra sobrançeria nas menções depreciativas que faz do rival, ou provavelmente porque lhe falta a coragem de correr o risco de uma confrontação directa. As alusões multiplicam-se contra esse *velho poeta malévolo* (*Ándria* 6-7, *Heautontimoroumenos* 23, *Formião* 1), contra quem Terêncio se empenha num mero contra-ataque: não toma a iniciativa, apenas responde às invectivas de que foi vítima (*maledictis respondeat*, *Ándria* 7), ou promete mais vigor se se vir de novo atacado (*Ándria* 22-23; cf. *Eunuco* 14-19, *Heautontimoroumenos* 33-34):

Deixo-lhes o aviso: daqui por diante, mantenham-se de bico calado e deixem-se de bocas foleiras, antes que as vossas bacoradas venham ao de cima.

No direito de resposta fundamenta a legitimidade das denúncias (*Eunuco* 4-6; cf. *Formião* 19):

Se alguém existe que se julgou vítima de um dito impiedoso, que o entenda como uma resposta, não propriamente como um dito, que lhe é devida por ter tomado a dianteira no ataque.

De todas estas cautelas sobressai a noção de que o ataque deixara de fazer parte da essência da comédia, para só a legítima defesa e o contra-ataque o justificarem.

Temos de reconhecer que também Aristófanes não foi alheio a polémicas contra rivais, onde estiveram em discussão aspectos vários do dia-a-dia do dramaturgo, de uma natureza e melindre artísticos em tudo semelhantes aos experimentados pelo poeta latino. Porque é sobretudo neste campo da rivalidade profissional que o poeta de Atenas e o de Roma se aproximam.

A primeira grande dificuldade que se coloca na carreira literária, como em qualquer outra, é a de conquistar um lugar próprio no mundo da arte. Os obstáculos são conhecidos: falta de experiência, as exigências próprias do género e o desconhecimento e indiferença do público perante os novos talentos. Acima das qualidades naturais pesa a insegurança. Para os primeiros passos o jovem precisa de prudência e de uma mão firme e já instalada, que o apoie e apadrinhe. Estas são condições que precedem o voo ousado e livre daqueles a quem as Musas realmente tocaram com os seus dons. Aristófanes

⁴ É Donato a nossa fonte para esta identificação. Quanto a Lúscio Lanuvino, tudo o que sabemos advém praticamente da questão com Terêncio.

percorreu todo este caminho e dele dá conta nas peças de juventude, expressando, em tons vários, o tactear cauteloso de um novato. Antes de ousar enfrentar o público sem reboços, o poeta vinha a ocultar a identidade sob nomes de empréstimo — os de Calístrato e Filónides —, de figuras já instaladas no mundo da arte. Não fazia, de resto, mais do que seguir uma prática vulgar no séc. V a. C.⁵. Regista, por isso, em *Cavaleiros* 512-514, a surpresa do público que se interrogava sobre o adiamento de uma aparição desassombrada; e defende-se com a prudência, por conhecer os obstáculos inerentes à mais difícil de todas as artes, que é a comédia, como também a instabilidade do gosto popular (*Cavaleiros* 514-516)⁶. Apesar de todas as justificações, a verdade é que esta prática não era bem vista e merecia, no mínimo, um comentário surpreendido dos mais tolerantes ou a censura aberta dos mais críticos, como o foram, no caso de Aristófanes, Aristónimo e Amípsias⁷.

A mesma censura afligiu Terêncio, também acusado de se lançar, imaturo demais, na arte e por isso de ficar dependente do talento de amigos. O eco da reprovação chega ainda uma vez pela boca do ‘velho poeta maledicente’, Lúscio (*Heautontimoroumenos* 22-26):

E quanto ao que esse velho poeta de boca venenosa não pára de repetir, que foi prematura a iniciação do nosso autor na arte das Musas, valendo-se do talento de amigos e não dos seus dons naturais, caberá ao vosso arbítrio e apreciação resolver o problema.

Muito mais cauteloso do que Aristófanes, Terêncio nem confirma nem desmente. Talvez porque a censura tivesse agora maior peso e a prática de

⁵ Uma boa parte das comédias de Aristófanes foi apresentada sob nome alheio: *Celebrantes do Banquete*, *Babilónios* e *Acarnenses*, peças da juventude, e mesmo *Lisístrata* e *Aves*, de uma fase mais madura, onde talvez a ideia de uma especificação de funções entre o poeta e o produtor a tal tenha aconselhado. E que Aristófanes não foi caso isolado nesta prática também o sabemos, porque outros contemporâneos a adoptaram: o *Autólico* de Êupolis, por exemplo, foi apresentado sob o nome de Demóstrato (cf. Ateneu 216 d). Para uma informação mais alargada, vide M. Fátima Silva, *Crítica do teatro na comédia antiga* (Lisboa 1997) 28-33.

⁶ A mesma hesitação dos tempos de juventude é retomada pelo poeta nas parábases de *Nuven* (vv. 530 sq.) e de *Vespas* (vv. 1018-1022).

⁷ A *Vita Aristophanis* dá conta das críticas com que os dois o brindaram: ‘clamando que ele devia ter nascido no quarto dia do mês, como diz o provérbio, porque trabalhava por conta de outrem’, numa alusão à experiência mítica de Hércules. Também nascido nesse dia, o herói cometeu todas as proezas por encomenda.

recorrer a um padrinho fosse menos comum, e por isso mais reprovável, Terêncio não a quer assumir; repudiá-la abertamente poderia ser também ofensivo para os tais amigos que não deixaram nunca de o mimosear com amizade, apreço e influência⁸. Mas que talvez no fundo houvesse para a acusação algum fundamento pode inferir-se da insistência com que é feita. Já ao tempo dos *Adelfos*, o poeta via-se ainda na contingência de passar de novo à defesa por razões semelhantes (vv. 15-21). Fazia-o agora com maior desassombro, porque o tempo e a experiência lhe permitiam uma resposta mais firme. Sem negar a colaboração de amigos eminentes, considerava-a só por si um sinal de elogiosa distinção; que aqueles a quem a sociedade por inteiro reconhecia excelência lhe dispensassem um apoio preferencial. Há, porém, neste outro protesto de Terêncio um ponto novo em que vale a pena atentar. O poeta é agora mais explícito sobre os argumentos da acusação:

Dizem essas vozes malévolas que homens de qualidade o ajudam e escrevem em colaboração sistemática com o nosso autor.

hunc adiutare adsidueque una scribere (v. 16).

Esta possibilidade de outra mão intervir na própria redacção do texto dramático não transparece da polémica paralela que vimos acesa no séc. V ateniense. Tudo aponta, no caso grego, para o facto de o público conhecer o verdadeiro autor, de escutar a sua voz de criador por trás do nome convencional de quem apadrinha a peça (*Vespas* 1016 sqq.), ou de se surpreender pelo adiamento do poeta em se apresentar em seu próprio nome (*Cavaleiros* 512 sq.). A noção clara de quem é o verdadeiro autor não parece nunca em causa⁹. Um novo sentido de dependência que Terêncio aqui deixa escapar terá sido também uma agravante para que o poeta não aceite formalmente apoios e parcerias de outrem.

Mais aguda ainda foi a acusação de dependência de fontes que afligiu Terêncio. Sempre, na literatura greco-latina, a tradição funcionou como

⁸ Como é sabido, Terêncio fora escravo e depois liberto pelo senador Terêncio Lucano. Entre os seus amigos poderosos contava-se Cipião Emiliano e Lélcio (*vide* Suetónio, *Vida de Terêncio* 11), que reconheceram e prezaram os seus talentos. A eles se imputava uma colaboração nas peças de Terêncio e, no caso de Lélcio (cf. Cícero, *Ático* 7. 3. 10), com precisão maior: seriam seus os versos 723 sqq. do *Heautontimoroumenos*. Independentemente destes pormenores já discutidos na Antiguidade, a formação intelectual de Terêncio é indissociável do chamado Círculo dos Cipiões, um movimento intelectual de pendor filológico onde estas personagens se incluíam.

⁹ Sobre este assunto *vide* M. Fátima Silva, op. cit., 32-33.

remissão inevitável. Criar, longe de ser inventar, foi sobretudo reinventar, procurar em fontes consagradas — o mito ou as palavras dos poetas do passado — inspiração e adicionar, a cada releitura, o toque do engenho e da inovação. Esta, que fora a regra seguida na produção dramática grega, prosseguiu em Roma na tendência constante para recorrer a modelos, neste caso também sobretudo helénicos. Ao dar, na prática, satisfação às etapas que definira como normais no progresso de um artista, depois de se acomodar ao ritmo geral como vulgar remador, Aristófanes ascendeu a aspirante a timoneiro e passou a avaliar cuidadosamente os ventos. Virou-se então para o passado da comédia e destacou dele os nomes que definiram os momentos relevantes no progresso do género: Magnes, Cratino e Crates. É precisamente na hora de arriscar a primeira apresentação de uma comédia em seu próprio nome que o poeta recapitula esse saber (*Cavaleiros* 518-540). Mais antigo, Magnes introduziu dentro da comédia literária a velha tradição popular, a do gesto, do mimo, música, voz e trajo animalesco ou exótico; depois Cratino revigorou aquele que, na espontaneidade da improvisação, era condimento obrigatório, o ataque nominal e desassombrado; por fim, a Crates coube o toque do requinte literário, na esquematização das intrigas e na finura dos versos¹⁰, decerto na linha do que na Sicília fizera o velho Epicarmo. O que cada um desses três nomes lapidares da história da comédia grega trouxe de novo e decisivo à produção de uma peça constitui o património em que o novo poeta se insere e fornece o ponto de partida para outras ousadias.

Igual consciência de remodelação dentro de uma linha de continuidade foi também norma entre os cultores latinos de comédia. Para todas as suas produções, Terêncio pode identificar modelos do passado. Antes de mais é Menandro quem ocupa um lugar de relevo¹¹, nome de destaque na *nea* e também ele marcante na definição de um outro padrão de cómico. À vibração e força que os velhos Magnes e Cratino tinham trazido ao género, e que Crates tentou condimentar com alguma ponderação, corresponde em Menandro a aposta num convencionalismo pálido e enquadrado dentro de parâmetros mais rígidos. É principalmente nas intrigas que estas regras pesam (*Ándria* 9-12):

¹⁰ Vide M. Fátima Silva, op. cit., 51-57.

¹¹ Foi Menandro o inspirador de quatro das seis criações de Terêncio: *Ándria*, *Eunuco*, *Heautontimoroumenos* e *Adelfos*. A *Sogra* e *Formião* basearam-se globalmente em Apolodoro de Caristo, dentro de uma linha próxima da menandrina.

Menandro compôs uma Moça de Andros e uma Moça de Perinto; quem conhecer bem uma delas conhece as duas. Não são tão diferentes assim no que toca à intriga, embora distintas nos diálogos e no estilo.

Foi na poesia, na excelência das palavras portanto, que a capacidade criadora de Menandro encontrou um espaço de maior liberdade¹². Mas é-lhe reconhecido um outro mérito que o impôs à consideração de poetas posteriores: a capacidade que demonstrou no desenho da personagem, a partir de tipos humanos e sociais, que conheceram com a *nea* a definição de um conjunto de traços permanentes. É o caso do parasita bajulador (*parasitus colax*) e o do soldado fanfarrão (*miles gloriosus*), que naturalmente Menandro não tinha inventado, mas a que, sobre um perfil convencional (*Eunuco* 30--33), foi capaz de conferir vida própria. Longe de se tornar monótono neste outro convencionalismo psicológico, Menandro teve artes de enriquecer as suas personagens testando-as em múltiplas situações, confrontando-as entre si, cruzando-lhes as linhas de carácter; numa palavra, criando um jogo insuspeito de potencialidades¹³. Outros nomes sonantes são também tomados por modelos, como o de Apolodoro de Caristo e o de Dífilo (*Adelfos* 6-9), de quem Terêncio recorda a sugestão de uma cena: o rapto, por habilidades de um jovem D. Juan, de uma cortesã do bastião do alcoviteiro. Mas as fontes podem exprimir-se em termos anónimos, mais atentos às linhas estratificadas de certos episódios do que a autores de referência. Para o seu *Heautontimoroumenos*, Terêncio adoptou um modelo grego nunca usado em versões latinas e assim conseguiu uma peça também inovadora (*ex integra graeca, integram comoediam / hodie sum acturus*, vv. 4-5; cf. *Formião* 24-26). E está certo de que nem é necessário acrescentar-lhe o nome do criador grego; tal é a sua popularidade que, sem dúvida, o público latino saberá reconhecê-lo (vv. 7-9). Nesta prática de recorrer a modelos gregos, Terêncio pode recordar muitos outros exemplos que confirmam a ideia de que sempre assim foi entre os Latinos e continua a ser entre os seus contemporâneos. Já Névio, Plauto e Énio

¹² Esta observação de Terêncio vai ao encontro do famoso testemunho de Plutarco (*Moralia* 347f) sobre a resposta dada por Menandro a quem o inquiria a propósito do avanço na composição da sua última comédia: 'Caramba, a comédia está pronta. A intriga está definida. Falta só compor-lhe os versos'.

¹³ Vide N. Zagagi, *The comedy of Menander. Convention, variation and originality* (Duckworth 1994).

(*Ándria* 18) o fizeram; e o próprio poeta maledicente, Lúscio, não se eximiu ao processo (*Eunuco* 7-8).

Mas se usar modelos do passado parece uma atitude incontroversa, salvaguardada por um velho uso comum, estão-lhe associadas práticas que mereceram desde sempre reprovações impiedosas: a chamada *contaminatio*, uma espécie de miscelânea, mais ou menos desconexa, de mais do que um original, que pode produzir um resultado algo caótico; e não menos censurável o plágio, ou seja, a adoção acrítica, sem elaboração e com ocultação voluntária da fonte, de qualquer motivo de uma produção. Aristófanes conheceu e denunciou casos de *contaminatio* e de plágio entre os seus contemporâneos. Muito claro foi aquele que o poeta testemunha em *Nuvens* (vv. 551-559). Quando a sátira política conheceu, em Atenas, uma vaga poderosa, as forças criativas voltaram-se em tropel para essa perspectiva. Personagens e efeitos cômicos foram-se tornando mais ou menos fixos. E se os poetas de génio tiveram artes de propor soluções conseguidas, assistiram à banalização indisciplinada e abusiva das suas criações. Aristófanes pode arrogar-se, neste contexto, uma intervenção de peso, com o ataque feroz que dirigiu contra Cléon. A partir do seu exemplo, outros voltaram-se contra Hipérbolo, sucessor político do fabricante de curtumes. O primeiro foi Êupolis, a trazer à cena o fabricante de tochas, para tal plagiando o modelo de *Cavaleiros* (ἐκστρέψας, v. 554), e com pouco talento, tem de reconhecer-se. Mas mais do que seguir uma fonte, Êupolis procedeu a uma *contaminatio*: ao ataque contra um político à maneira de Aristófanes, juntou (προσθείς, v. 555) uma velha bêbada a dançar o córdax inspirada numa personagem de Frínico, e, num cúmulo de anarquia, associou à velha o estratagema da exposição da heroína a um monstro devorador, numa alusão clara à situação da Andrómeda euripídiana. Na senda de Êupolis, outros insistiram no ataque à mesma vítima, Hermipo entre muitos, plagiando (*mimoúmenoí*, v. 559) sem pejo uma imagem feliz criada por Aristófanes, a famosa metáfora das enguias (*Cavaleiros* 864--867)¹⁴. Naturalmente que o tom geral desta denúncia é reprovador.

Se Aristófanes fala na posição de lesado, Terêncio tem de pôr-se na de quem se defende de constantes acusações, de *contaminatio* principalmente,

¹⁴ Sobre a interpretação deste passo, cf. M. Fátima Silva, op. cit., 99-101.

mas também de plágio. Tem sido esta matéria muito discutida e, há que reconhecê-lo, difícil de solucionar. O que haveria de reprovável na *contaminatio*? Parece, apesar de tudo, haver algumas conclusões incontrovertidas a retirar das observações de Terêncio. Se a *contaminatio* é merecedora de censuras¹⁵, é preciso reconhecer que se tornou, em Roma, método usado pelos melhores autores, como Névio, Plauto e Énio. Não será o ascendente destes nomes credencial em defesa de um processo censurado afinal por gente de segunda categoria (*Ândria* 15-21; cf. *Heautontimoroumenos* 16-21)? Mas para além da abonação incontestável, o processo em si parece tecnicamente natural, quando os modelos fundidos são compatíveis. É o caso do arranjo obtido na *Ândria* sobre duas peças de Menandro, *A Moça de Andros* e *A Moça de Perinto*¹⁶. Se as peças são claramente idênticas, será criminoso combiná-las em algum pormenor? Da sua parte, o poeta regressa também à *contaminatio* em várias ocasiões; no caso do *Eunuco*, onde algo do *Cólax* de Menandro se acrescentou à trama de base inspirada no *Eunuco* do mesmo autor grego; e ainda no dos *Adelfos*, que associou aos *Adelfos* de Menandro uma cena inspirada nos *Synapothneskontes* de Dífilo.

Caso mais grave parece ser aquele em que a *contaminatio* opera sobre modelos latinos; porque se a legitimidade de usar directamente fontes gregas é incontroversa, a de utilizar sugestões já aproveitadas por outros na língua do Lácio está sujeita a denúncias de plágio. Agressivas foram as censuras dirigidas contra o *Eunuco* nesta matéria. Ao poeta foi imputada culpa de plágio (*furem, non poetam fabulam / dedisse*, vv. 23-24) por haver, nas comédias *Parasita* que Névio e Plauto compuseram, personagens de parasita e soldado, abusivamente reproduzidas por Terêncio. Não é o regresso ao contorno geral destas personagens que Lúscio desaprova, mas a adaptação específica que dela fizeram os dois comediógrafos do passado. Terêncio responde com argumentos de ordem tipológica, sem se referir a casos identificados. Mesmo se o poeta

¹⁵ Aristófanes, no exemplo de *Nuvens* acima citado, discute o atropelo de modelos diferentes com a consequente desconexão e degradação estética. Por seu lado Goldberg, *Understanding Terence* (Princeton University Press 1986) 95, tem para o caso latino, uma argumentação de carácter prático e operativo. Se o uso de processos inspirados em exemplos gregos, já utilizados por autores latinos, justifica uma acusação de plágio, comprometer muitos modelos numa só produção é desfalar as possibilidades de outros autores. Tal hipótese leva Goldberg a concluir que o demérito estético da *contaminatio* é uma leitura moderna da situação, esquecendo naturalmente o velho testemunho de Aristófanes.

¹⁶ Cf. supra.

visado clama da incapacidade de inventar num mundo de convenções onde tudo parece já inventado, não deixa por isso de se defender com o desconhecimento das referidas produções latinas e de se colocar na dependência directa do *Parasita* de Menandro. De forma idêntica, a prevenir possíveis acusações, Terêncio apressa-se a explicar o uso que fez de fontes nos seus *Adelfos* (vv. 6-14). Se é inegável que Plauto já usara o mesmo original de Dífilo que também Terêncio utiliza, o poeta dos *Adelfos* teve o cuidado de evitar do modelo grego materiais já antes importados pelo seu glorioso antecessor. Com esta cautela quis prevenir a esperada acusação de plágio.

Embora atento e próximo dos seus originais, Terêncio tentou salvaguardar em relação a eles alguma independência no sentido de lhes garantir o sucesso desejado:

*não só servir os gostos de um público semi-letrado, mas também preservar as subtilezas dos seus originais, procurando para elas equivalências próximas no contexto romano*¹⁷.

Não se trata portanto de cruzamentos mecânicos, mas de um processo habilidoso de reelaboração em nome de uma maior expressividade e êxito junto do público¹⁸. A consciência deste objectivo permitiu a Terêncio retribuir ao seu inimigo de sempre algumas censuras pelo modo demasiado subserviente que em relação aos Gregos adoptou. Lúscio Lanuvino terá pecado por excessivo purismo, por ser avesso à contaminação de modelos ou mesmo à admissão de interpolações que dessem ao conjunto efeitos originais ou até lógicos. Por isso de uma boa fonte o resultado que obteve deixou muito a desejar (*Eunuco* 7-8):

Por bem traduzir, mas escrever mal, de boas peças gregas produziu latinas que não prestam.

Para além do respeito pela tradição, diante do artista verdadeiro abre-se o caminho da criatividade. É árduo este percurso, que exige do poeta um esforço inaudito e do público competência para o acompanhar. Desta necessária sintonia entre o poeta, obra e auditório teve, desde sempre, Aristófanes uma consciência clara. Embora não baste como garantia de êxito

¹⁷ Goldberg, op. cit., 29.

¹⁸ Cf. ainda W. Ludwig, 'The originality of Terence and his Greek models', *GRBS* 9 (1968) 169-182.

— as contingências e imprevistos do universo teatral são pesados — é, mesmo assim, condição *sine qua non* ao sucesso de uma produção. Logo, mau grado o fracasso sofrido por *Nuvenus*, o seu autor não deixou de reclamar (vv. 520-524):

Bem eu poderia ter saído vencedor e ser catapultado para a mó de cima, se por vos ter na conta de um público competente e por considerar esta minha comédia como a melhor que jamais compus, vos achei dignos de a provarem antes dos mais. E a trabalhadeira fantástica que ela me deu!

Mesmo se sensível ao poder deste triângulo de equilíbrio, Aristófanes não foi capaz de lhe aplicar a dosagem certa, pelo que *Nuvenus*, a peça em que apostara para uma reforma ousada da comédia, não agradou e saiu vencida. Outros de menos mérito lhe arrancaram a palma, pelo que são de censura e amargor as palavras que acrescenta (vv. 524-526):

E lá tive de me pôr a andar batido por fulanos de meia tigela, sem o ter merecido. É este o motivo das censuras que vos faço, à gente que sabe da arte, por quem empreendi um esforço danado.

Se foi marcante, na carreira do poeta grego, a experiência amarga deste insucesso, foi-o igualmente a recusa com que o público brindou Terêncio, convencido também dos méritos da sua *Hécira*, *A Sogra*. Os motivos que justificavam este segundo fracasso em tudo se assemelhavam aos anteriores. Os dois prólogos que acompanham esta comédia correspondem às suas segunda e terceira representações e demonstram a convicção inabalável de um artista seguro da qualidade da obra produzida e persistente na tentativa de a fazer aceitar por um público avesso; objectivo que igualmente determinou Aristófanes a uma segunda representação de *Nuvenus* com a versão revista que chegou até nós. Em vez do coro, a dar rosto à voz do próprio Aristófanes, o poeta latino transferiu para o seu *dominus gregis*, Ambívio Turpião, a missão de defender esta dama, como procurador habilitado, perito na arte e bem amado do público.

Mais impessoal, o prólogo que acompanhou a segunda representação da *Sogra* é, no entanto, peremptório sobre a razão do percalço sofrido: a peça era nova e não teve condições de competir com o atractivo rasteiro de um acrobata. Mas o poeta não desistiu e, numa terceira tentativa, a voz de Ambívio soa como seu advogado (v. 9), de resto experiente na reabilitação de produções em situação semelhante. Foram contingências de ocasião que inviabilizaram o sucesso de uma peça de cujo mérito Ambívio está convicto (vv. 33-42); se a

primeira representação da peça teve a concorrência de um grupo de lutadores de boxe então em voga (para não falar de uma exibição de saltimbancos), a segunda soçobrou perante a adesão do público a um combate de gladiadores. Ao contrário de Aristófanes que sobretudo apelara à camada culta do auditório (τοὺς σοφοὺς, *Nuvens* 526), Ambívio apela às grandes massas, sempre afeitas a espectáculos populares, ruidosas, desatentas, agitadas, para que se acomodem em silêncio e não deixem, à competência de um grupo menor de intelectuais, a fruição dos jogos cénicos (*Hécira* 35-36, 40-48).

Da experiência que ambos, Aristófanes e Ambívio, detêm das lides teatrais sai a avaliação justa do que são as causas do insucesso. Tudo se desencadeia em função da novidade, por um lado, da sofisticação da qualidade, por outro. O fracasso de ambas as comédias deveu-se, antes de mais, a um projecto de introduzir a sobriedade como condimento de eleição num género tradicionalmente marcado pela exuberância. Esse espírito que, à comédia grega, advinha da origem popular, tinha sido garantido na produção de Roma pela vibração espectacular da cena plautina. Passar um outro modelo de comédia, a que Aristófanes chamou σῶφρων (*Nuvens* 537) e Terêncio *stataria* (*Heautontimoroumenos* 36), não se mostrou tarefa fácil. A ambos os poetas foi exigido que tomassem, em relação aos seus públicos, uma atitude didáctica e os industriassem sobre o que deve ser a expressão de uma verdadeira arte cómica. O que é afinal uma peça σῶφρων ou *stataria*? A resposta é dada numa formulação em geral negativa ou restritiva. Comédia 'sisuda, moderada ou estática' é aquela que prescinde de uma parafrenália de recursos — personagens, cenas, efeitos — que constituem um património secular, de adesão fácil por parte do público, mas de monotonia e desgaste evidentes. Se não é possível nem prudente cortar com a tradição, e talvez negar por essa via elementos vitais da comédia, há que corrigir os alvos preferenciais e encontrar o objectivo de uma peça em parâmetros mais elevados: os da qualidade da arquitectura dramática e da finura poética. Uma aposta deste género debate-se com terríveis dificuldades: como agradar ao mesmo tempo àqueles que são exigentes e conhecedores sofisticados e às expectativas modestas da população? É insistente a forma como ambos os poetas elencam um conjunto de processos decadentes e monótonos, ainda que de êxito seguro junto de auditórios menos subtis: *Nuvens* 537-541, *Vespas* 58-63, 739-747; *Heautontimoroumenos* 35-39, *Eunuco* 35-40. É ainda curioso constatar que

muitos dos processos já desgastados na Grécia prosseguiram com sucesso, e algum cansaço também, em Roma. Vejamos as confluências. Das personagens masculinas avultam o escravo e o velho, opositores e inimigos ancestrais; Aristófanes recorda a cena famosa do velho que, com a bengala, desanca o servo, procurando assim anular-lhe a arma mais poderosa, o palavrão (*Nuvens* 539-540; cf. *Paz* 742-747); com retoques de pormenor, Terêncio acrescenta ainda a capacidade que o criado ganha de enganar o velho patrão, num inverter progressivo de papéis (*Eunuco* 39), e toda a irritação que as habituais tramas do servo — com particular incidência na fuga — não deixam de suscitar (*Eunuco* 36, *Heautontimoroumenos* 37; *Paz* 742-747). Outra personagem de sucesso é o comilão, que na Grécia encontrou no mito o paradigma mais célebre, o Hércules esfomeado (*Vespas* 60, *Paz* 741)¹⁹, e entre os Latinos se generalizou no modelo comum do *edax parasitus* (*Eunuco* 38, *Heautontimoroumenos* 38). Ao delator político, de voz tonitruante e língua venenosa que Aristófanes encarnou na figura de Cléon (*Vespas* 62-63), seguiu-se a classe incontável dos sicofantas despudorados (*Heautontimoroumenos* 38). Mas do lado feminino alguns traços, retocados embora, persistiram também. À velha bêbada, que no erotismo do córdax manifesta fachos ocultos de paixão (*Nuvens* 538), sucedeu-se um jogo antinómico de velhas matronas virtuosas, em concorrência com meretrizes de má índole (*Eunuco* 37). E onde Aristófanes acrescenta processos de cena que marcam a preponderância do espectáculo — ornamentos fálicos do traje e as grosserias que inspiram (*Nuvens* 537-539), as tochas e os gritos (*Nuvens* 541), a luta contra os percevejos (*Paz* 740), como todo o universo de piadas gratuitas a carecas (*Nuvens* 538) ou a trapos (*Paz* 540) —, Terêncio contrapõe os tipos humanos — o soldado fanfarrão (*Eunuco* 38), os filhos supostos (*Eunuco* 39), o alcoviteiro avarento (*Heautontimoroumenos* 39), que trazem a primeiro plano as intrigas; o esbatimento do brilho da cena encontra na subtilidade dos sentimentos — o amor, o ódio, a suspeita (*Eunuco* 40) — uma outra compensação. Mais não fazia Terêncio do que seguir as preferências da sua fonte principal, Menandro.

Além de tentar criar um novo gosto dramático com a denúncia de processos menos artísticos ou engenhosos, cada poeta procurou uma tática de

¹⁹ Cf., e. g., *Aves* 1565-1693, para além do papel que a esta figura é dado em *Rãs*. Sobre o assunto, vide M. Fátima Silva, op. cit., 95 sq.

permitir ao público a necessária habituação a padrões inovadores. Aristófanes apostou numa dosagem mais equilibrada dos ingredientes (*Vespas* 56-66):

Que se não espere da nossa produção nada de muito sofisticado, nem tão pouco piadas de feira. (...) O que temos a propor é um entrechozinho com miolo, perfeitamente ao vosso alcance, mas mais sofisticado do que o de uma comédia grosseira.

Terêncio, incapaz de se afastar de um modelo conforme com o seu espírito e cultura, apostou na insistência. É essa a tática que Ambívio diz aplicar ao insucesso de poetas talentosos com resultados comprovados. É essa a panaceia que usou no caso difícil da *Sogra*: nunca desistir, vítima de circunstâncias desfavoráveis, da representação (vv. 29-30), de levar ao sucesso uma peça injustamente perseguida, mas inovadora e meritória (vv. 52-57). Inspirava-o a experiência anterior com o caso memorável de Cecílio, lutador ele também pela novidade, mas vítima de um percurso teatral incerto (*Hécira* 14-17); à força de repetir as peças, alternando as consagradas com as novas, Ambívio logrou fazê-las ouvir e aplaudir. Não apenas promoveu, com este esforço, o desejável progresso do género, como sobretudo salvou da desistência um jovem talento injustamente recusado e perseguido, que viria a desabrochar numa estrela de referência no teatro latino.

Com paciência e perseverança, salvo dos insucessos pela consciência do próprio talento, pela avaliação dos erros cometidos ou pela mão segura dos amigos, nenhum dos dois poetas cómicos abandonou o objectivo elevado que os conduzia: o de juntar ao gozo do triunfo e do aplauso, o confortante sentimento do dever cumprido em nome da eterna vitalidade das Musas. A esse sucesso não pode faltar a colaboração do público, sempre imprevisível e exigente. Que não abandone os verdadeiros talentos (*Vespas* 1010-1014, 1044-1045; *Heautontimoroumenos* 28-30), que se mantenha fiel aos seus preferidos (*Vespas* 1043-1044) e acolha os novos com benevolência. Esse é o sentido do brado potente de Aristófanes (*Vespas* 1051-1059):

Por isso, daqui em diante, amigos, quando vos aparecer um poeta capaz de dizer ou descobrir alguma coisa de novo, tratem de o acarinhar, dispensem-lhe os vossos cuidados. Guardem-lhe os pensamentos, embalem-nos em arcas perfumadas de alfazema. Deste modo, durante o ano inteiro, vão manter o vosso enxoval com um rico cheirinho ... a talento.

BIBLIOGRAFIA

- O. Bianco, *Terenzio. Problemi e aspetti dell' originalità* (Roma 1962).
- G. E. Duckworth, *The nature of Roman comedy* (Princeton reimpr. 1971).
- R. K. Ehrman, 'Terentian prologues and the parabases of old comedy', *Latomus* 44 (1985) 370-376.
- W. E. Foreband, *Terence* (Boston 1985).
- D. Gilula, 'Who's afraid of rope-walkers and gladiators (Ter. *Hec.* 1-57)', *Athenaeum* 59 (1981) 29-37.
- S. M. Goldberg, *Understanding Terence* (Princeton 1986).
- R. L. Hunter, *The new comedy of Greece and Rome* (Cambridge reimpr. 1989).
- W. Ludwig, 'The originality of Terence and his Greek models', *GRBS* 9 (1968) 169-182.
- A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, tragedy and comedy*, ed. revised by T. B. L. Webster (Oxford ²1962).
- M. Fátima Silva, *Crítica do teatro na comédia antiga* (Lisboa 1997).

* * * * *

Resumo: Do ataque directo e pessoal, típico da tonalidade vigorosa e didáctica da comédia grega antiga, um eco sobressai naquele que foi, no progresso do género em toda a Antiguidade, o último grande nome: Terêncio. Motivava-o agora um propósito claro: o de se defender da animosidade de concorrentes e rivais e o de clarificar critérios artísticos por que procurou nortear a sua produção. Não era tal preocupação alheia às atenções dos velhos poetas de Atenas. Por isso se torna possível, apesar de todas as diferenças a separarem dois momentos notáveis na história da comédia, aproximar dois poetas — Aristófanes e Terêncio — em algo que do mesmo modo os empolgou: a luta pela renovação e pelo progresso de uma arte elevada, para o que os credenciavam duas indispensáveis qualidades: a centelha do génio e a experiência do longo caminho que, pelo esforço contínuo, conduz ao sucesso.

Palavras-chave: Aristófanes, Terêncio, inovação, tradição.

Abstract: From the direct and personal attack, which characterized the powerful and didactic tone of ancient Greek comedy, an echo stands out for the one who has been, if one considers the progress of the genre throughout all Antiquity, the last great name: Terence. He was now motivated by a clear purpose: defending from the animosity of rivals and contestants and clarifying artistic criteria by which he tried to guide his production. That preoccupation wasn't overlooked by the old Athenian poets. That's why it is possible, in spite of all the differences separating two remarkable moments in the history of comedy, to join two poets — Aristophanes and Terence — through something that has interested them both passionately: the struggle for the renewal and progress of an elevated art, which they were able to cultivate by means of two indispensable qualities: the spark of genius and the experience of the long journey that, through relentless effort, leads to success.

Keywords: Aristophanes; Terence; innovation; tradition.

Resumen: Del ataque directo al personal, típico de la tonalidad vigorosa y didáctica de la comedia griega antigua, un eco sobresale en aquél que fue, en la progresión del género en toda la Antigüedad, el último gran nombre: Terencio. Encontraba ahora motivación en un propósito claro: el de defenderse de la animosidad de competidores y rivales y el de aclarar los criterios artísticos por los que intentó orientar su producción. No era tal preocupación ajena a las intenciones de los viejos poetas de Atenas. Por eso se hace posible, a pesar de todas las diferencias que separan dos momentos notables en la historia de la comedia, acercar dos poetas — Aristófanes y Terencio — en algo que los entusiasmó de la misma manera: la lucha por la renovación y por el progreso de un arte elevada, algo para lo que les abalaban dos cualidades indispensables: el brillo de la genialidad y la experiencia del largo camino que, por el esfuerzo continuo, lleva al éxito.

Palabras clave: Aristófanes; Terencio; innovación; tradición.

Résumé: De l'attaque directe et personnelle, typique de la tonalité vigoureuse et didactique de la comédie grecque ancienne, un écho surgit de celui qui, dans l'évolution du genre au long de l'Antiquité, en fut le dernier grand nom : Térence. Il était, désormais, motivé par une intention claire : celle de se défendre de l'animosité de concurrents et de rivaux et celle de rendre clairs les critères artistiques qui ont orienté sa production. Cette préoccupation n'était pas totalement méconnue des vieux poètes d'Athènes. Ainsi, il est possible, malgré toutes les différences qui séparent deux moments importants de l'histoire de la comédie, de rapprocher deux poètes – Aristophane et Térence – dans ce qui les enthousiasma avec la même intensité : la lutte pour la rénovation et le progrès d'un art haut placé, que deux qualités indispensables attestaient : l'étincelle du génie et l'expérience du long cheminement qui, par un effort continu, conduit au succès.

Mots-clé: Aristophane; Térence; innovation; tradition.



MORTALIS GRAPHICVS.

Os fingimentos do poeta e o sorriso da Fortuna

WALTER DE MEDEIROS

Universidade de Coimbra

— *Mas esse Psêdolo quem é, que o não conheço?*

— *É um figurão que só pintado: c'est mon homme à trouvaillies.*¹

Quando o amigo do enamorado lhe faz esta pergunta, já o espectador conhece, de cor e salteado, o tal *mortalis graphicus* ‘um tipo que só pintado’, o tal *heuretês* ‘o homem das invenções’. Psêdolo nunca deixou de estar em cena, desde o início da peça. Nem deixará, presente ou ausente fisicamente, porque as esperanças e os temores dos outros trazem na mira, quase sempre, este Psêdolo, ‘Aldrabão’ no nome como nas obras. É um efeito de possessão, que chega a exceder o de outro escravo-rei da *palliata*, Epídico, apesar da genialidade da figura e do entranhado amor que Plauto dedicava àquela peça.

O ressalto de Psêdolo é ainda mais assinalável se considerarmos que, na comédia a que dá o título, o escravo enfrenta um antagonista de alto bordo, o alcoviteiro Balião. Diz-se, até, que alguns *duces gregis* preferiam o papel de Balião ao de Psêdolo. Mas, se a informação dos antigos for verdadeira, pode vislumbrar-se um porquê: Balião domina, a meio do chamado “acto I”, duas cenas de grande espectáculo, daquelas que perduram na retina da assistência, quer pelos movimentos de massa (bandos de escravos e cortesãs ameaçados de punição), quer pelo cómico das situações (tentativas de fuga e cerco do alvejado, catadupa de injúrias acolhidas com despudor). Mas tudo se resume, afinal, em um bom exercício de voz tonitruante, punho certo em afeioar varadas, flexibilidade sisuda em jogo de esquivações, uma cara estanhada para

¹ *Pseud.* 700. No original: *εὐρετῆς mihist*, a que se fez equivaler, no texto português, uma expressão francesa. ‘Figurão’, em vez de ‘tipo’, pretende sugerir *nimis est mortalis graphicus* do mesmo verso. Texto segundo a edição oxoniense de LINDSAY.

engolir insultos e frustrar as esperanças de um postulante sem dinheiro. O resto afina pelo modelo estereotipado do proxeneta ávido e presunçoso, talhado para o desengano do final, embora amachucado, desta feita, por uma derrota em várias frentes. Concedemos que Balião é um alcoviteiro mais corposo que os outros de Plauto — mas os expedientes da dosagem estão previstos no receituário de um actor experiente. O intérprete de Psêudolo reflecte, pelo contrário, ao longo de muitas cenas, uma gama cambiante de elocução, de gestos, de emoções, de empatia, que requerem a vivência fresca, desmecanizada, de uma *dramatis persona* vocacionada para papéis de vulto. Bastará a análise de três ou quatro cenas para mostrar as dificuldades do intérprete e, porventura, o desinteresse comodista de alguns *duces gregis* em chamar a si o desempenho de um papel complexo e cansativo.

Consideremos desde logo, porque muito significativa, a cena inaugural da peça. Os interlocutores são Psêudolo, o escravo, e Calidoro, o seu amo jovem. A tentação do dramaturgo moderno, rendido à cinemática da essencialidade, seria banir os seis versos de introdução, proferidos por Psêudolo (versos em que, para mais, domina a hipotaxe) e pô-lo a indagar, *ex abrupto*, a razão da tristeza de Calidoro e das lágrimas em que banha as tabuinhas que traz na mão.² Mas o circunlóquio de Psêudolo é calculado: a articulação morosa, pausada, da abordagem serve para ganhar a confiança do amo, até então refractário a confidências, decerto por temer a veia faceta do escravo. Quando Psêudolo descobre que se trata de uma pena de amor e que o patrão está vencido pelo desalento, muda o registo de voz: passa ao tom amigável de quem oferece ajuda e conforto.³ Mas, ao receber as tabuinhas, intui que o seu papel, antes de mais, é desdramatizar a situação, criar uma atmosfera em que o sorriso, mesmo forçado, restitua Calidoro ao mundo crasso das realidades modeláveis. Por isso olha para as tabuinhas e exclama:

— Mas que é isto? (...) Esta letras querem ter meninos: uma anda a cavalo na outra ! (...) Se não as ler a Sibila, ninguém mais as pode decifrar. (...) Caramba, já as galinhas têm mãos? ...⁴

² 1-6.

³ 16-19.

⁴ 22-30. Omitem-se os protestos intercalares de Calidoro.

Com os remoques de Psêudolo contrastam os protestos de Calidoro e o seu irredutível pessimismo:

— *Qual a erva no solstício, breve foi minha existência: em um ápice nasci, em um ápice morri.*⁵

Naquelas tabuinhas, lavadas pelas lágrimas do seu amor, Fenícia diz que foi vendida a um soldado macedónio e que este, através da sua ordenança, munida de carta com sinete e de cinco minas em débito das vinte já desembolsadas, vai ser, a partir daquele dia, o seu novo senhor. Assim morrerão os doces prazeres dos dois amantes, evocados em uma cascata de diminutivos, aliteraões, compostos, homeoteleutos,⁶ que revelam como Plauto, a despeito da velhice, continua na pleniposse dos seus recursos expressivos.

— *É uma carta de meter dó, Psêudolo.*

— *Pois é: de fazer chorar as pedras.*

— *Então, porque não choras?*

— *Porque tenho olhos de pedra-pomes. A minha raça sempre foi dos olhos secos.*⁷

Quando Calidoro, acabrunhado, lhe pede uma dracma para a corda com que se quer enforcar, o escravo ainda graceja:

— *Basta que sim ... Então queres enforcar-te para me não pagares a dracma que eu te emprestar?*⁸

Mas perante a desolação de Calidoro, que se confessa incapaz de viver se lhe arrebatarem a amada, o coração do escravo derrama uma ternura insuspeitada:

— *Porque choras, meu pardalinho? ... Tu viverás!*⁹

⁵ 38-39.

⁶ 41-73 (sobretudo 64-70).

⁷ 74-77.

⁸ 92-93.

⁹ 96 *quid fles, cucule? uiues!* A tradução literal de *cucule* por ‘cuquinho’ seria, a nosso ver, menos adequada ao português.

É um lance de humanidade, assaz gentil, que importa registrar. Até porque, a partir deste momento, Psêudolo, consciente da urgência do caso, suspende os gracejos dilatórios e passa às promessas efectivas.

— *Pede-me vinte minas, que eu tas darei. (...) Pede, que a minha freima é tomar o compromisso. (...) Sim, senhor: vou-tas dar, mas agora não me chateies (...), porque, se a mais ninguém as conseguir palmar ... a teu pai palmarei.*¹⁰

E a toda a gente anuncia, amigos e conhecidos inclusive, que, naquele dia, se acautelem das trapaças que vai armar.¹¹ O Aldrabão falou: e sente chegada a hora de agir.

Fecho de cena nas nossas edições. O observador atento anota e recapitula: o escravo passou de uma linguagem exploratória a uma toada de zombaria, de um toque de ternura a uma afirmação de confiança — para chegar à fanfarra de um aviso que soa como o primeiro anúncio da vitória. O accionado acompanhou, obviamente, as alterações da voz: uma cauta, gradual aproximação, os ademanes sedativos, a gesticulação caricata em torno da missiva (as letras cavalgantes, as patas de galinha, o mimar dos passos sensuais, um vislumbre de expectativa no remate); depois, uns afagos na cabeça ou nos ombros do seu senhor, o bombear do peito na afirmação das garantias e a postura galharda do herói que se propõe intrujar o mundo.

Psêudolo acredita na vitória: mas as duas cenas seguintes em que se impõe a figura de Balião, plena de arrogância e desfaçatez, primeiro com os dependentes, depois com os postulantes, mostram que a batalha será dura e que é necessário um plano para vencer a guerra. Psêudolo tem um plano? Psêudolo (confessa) não tem plano nenhum: não sabe por onde começar nem por onde acabar. Que importa? Psêudolo é como o poeta, quando toma as tabuinhas, e procura o que não existe em parte alguma do mundo; mas, mesmo assim, encontra — e finge que é verdade o que é mentira. Pois também Psêudolo será poeta: e as vinte minas, que ainda não existem em parte alguma do mundo, ele acabará por as encontrar.¹²

¹⁰ 114-120, com algumas simplificações e omissão das respostas de Calidoro.

¹¹ 125-128.

¹² 394-405.

O monólogo, para funcionar, requer a movimentação vivaz da personagem: as projecções do corpo, do braço, dos dedos, a palma aberta para recolher os dons da Fortuna.

E a Fortuna sorrirá àquele poeta arrebatado que desdenha os louros emurhecidos. Se Epídico é prudente, mesurado, calculista (só se agiganta no fecho da comédia), Psêdolo faz gala em desafiar os adversários, anunciar-lhes de antemão as tranquibérnias que maquina. A vitória, para ser mais deleitosa, enjeita a rebarba do imprevisto.

Por isso Psêdolo vai direito ao patrão velho, Simão, e, com o orgulho de um rei, lhe faz saber que naquele dia — e com aquelas mãos — o velho lhe entregará vinte minas: como prémio por ludibriar Balião e o despojar da cortesã Fenícia. Simão fica assombrado com tamanha audácia e exclama:

— *Raios, este é um tipo que só pintado, se cumprir a sua palavra!*¹³

Mortalis graphicus: a mesma expressão que repetirá o filho, pouco depois. Mas o seguro morreu de velho: e Simão vai logo advertir o alcoviteiro dos propósitos do escravo.¹⁴ Assim temos de prevenção, oferecida pelo próprio (amor da dificuldade!), os dois contrários que Psêdolo pretendia assaltar.

Mas onde há aí prevenção que resista a um golpe escarninho da Fortuna? Psêdolo intercepta, por acaso, diante da porta de Balião, a ordenança do soldado que vinha buscar Fenícia. Logo se apresenta como intendente, homem de confiança do alcoviteiro; e consegue extorquir ao emissário, senão as cinco minas, que o outro, desconfiado, prefere entregar pessoalmente, pelo menos (e era o que importava) a carta com sinete para enganar o cauto Balião.¹⁵

Trata-se, agora, de arranjar uma falsa ordenança, diferente de Psêdolo, que Balião conhece à légua, e as cinco minas de complemento que são devidas ao alcoviteiro. Um amigo de Calidoro fornece os dois elementos; e a falsa ordenança — em teoria, uma projecção do próprio Psêdolo — é provida de tal astúcia, de tal afoiteza que o ensaiador fica estarecido e de coração aos

¹³ 507-519.

¹⁴ Como se deduz, mais adiante (896-904), de uma informação do próprio alcoviteiro.

¹⁵ 594-666.

saltos.¹⁶ Será o único momento (breve, mas intenso) em que Psêdolo teme pelo êxito do engano: um toque de “realismo” que vale a pena assinalar. Mas Balião, a quem a falsa ordenança se apresentou, não levanta dificuldades em lhe entregar Fenícia: antes jubila por ver o negócio concluído e Psêdolo esconjurado do seu horizonte.¹⁷

Tão radioso, tão exultante se sente que, ao encontrar Simão, o convida a apostar com ele vinte minas em como Psêdolo, a despeito das suas bravatas, já não conseguirá arrebatá-la Fenícia, que foi entregue à ordenança do macedônio e vai a caminho de outra cidade. Simão aceita a aposta, porque, nas circunstâncias enunciadas, lhe parece nulo o risco de perder.¹⁸

Mas o desengano não tarda a surgir, para escarmento de tanta confiança. Quando o emissário verdadeiro comparece, com as cinco minas na mão, a reclamar a entrega de Fenícia, Balião ainda supõe que se trata de um cúmplice de Psêdolo. E o desventurado é alvo de chacota dos dois homens: até que a sua segurança, a sua indignação começam a abrir brecha na arrogância de Balião. O alcoviteiro faz então a pergunta decisiva:

— *Como era o homem a quem entregaste a carta?*

— *Um tipo ruivaças, barrigudo, de grossas pantorrilhas, anegralhado, de cabeça grande, uns olhos luzentes, a pele encarniçada e então uns pés ... enormes.*

— *Desgraçaste-me, quando falaste dos pés. É Psêdolo em carne e osso.*

*Estou arrumado: vou morrer, Simão.*¹⁹

Pois morra à vontade, mas primeiro pague vinte minas ao soldado, vinte minas a Simão. Amachucado, cabisbaixo, o alcoviteiro declara que, de ora avante, deixará as ruas principais para se remeter às vielas e azinhagas. Simão, por seu turno, reconhece que Psêdolo venceu, em esperteza, o próprio Ulisses, inventor do cavalo troiano.²⁰

E quem é este vencedor, quem é este inventor? ... Aquele ruivaças barrigudo, de olhos luzentes e pés enormes — em que se quis ver o próprio

¹⁶ 694-766, 905-1045.

¹⁷ 960-1016.

¹⁸ 1052-1100.

¹⁹ 1137-1220.

²⁰ 1234-1244.

Plauto, nos tempos da *planipedaria*. Poetas ambos, cada qual a seu jeito. Mas escravo só um: o Aldrabão.

Resta considerar a cena final da peça, que consagra, como no *Epídico*, a vitória do escravo sobre o seu senhor. Psêudolo entra, ébrio e cambaleante (ah, como os pés o atraioam!), mas profundamente feliz, com uma coroa na cabeça. Vem de um festim do paraíso, em que os prazeres foram tantos e tais que se sentiu um verdadeiro deus. Mas nem por isso esqueceu a aposta ganha e vem reclamar o dinheiro ao patrão velho. Simão hesita entre o louvor e a sermonenda. Mas Psêudolo não lhe dá tempo de escolher:

— *Aqui está o patifório que se apresenta a um homem de bem.*

E vai-lhe arrotando na cara o vinho da orgia. O patrão ainda o quer repelir, mas Psêudolo não tolera sequer um empurrão — porque o seu arrotar é doce. Depois celebra a vitória, as delícias do festim ... Por fim, comanda:

— *Carrega-me lá a bolsa sobre as costas.*

Simão, chocado com a exigência, carranqueia:

— *Carregar, eu?!... Então este tipo leva-me o dinheiro e ainda faz troça de mim?!...*

— *Ai dos vencidos!*

O peso de uma frase histórica ... Simão obedece, ele que nunca pensou servir um servo e suplicá-lo.

— *Olha que eu sofro ...*

— *Pois se não sofresses tu, sofria eu.*

— *Mas levas tudo ao teu patrão, ó meu Psêudolo?...*

— *Com a maior satisfação do mundo.*

— *Mas não me queres oferecer uma parte sequer?...*

— *Nem um chavo sequer para o teu bolso. E tu, achas que tinhas pena das minhas costas, se eu falhasse?...*

— *Mas há-de chegar a hora da vingança, tão certo ...*

— *Ameaças, para quê? ... Bem sei que tenho lombo!*

Simão, resignado, faz menção de regressar a casa:

— *Pois então passa bem.*

Mas Psêudolo, com a volubilidade dos bêbados, chama-o logo:

- *Ora torna cá!*
- *Tornar, para quê?*
- *Torna, torna, que te não arrependerás.*
- *Pois aqui estou.*
- *Vem beber comigo. Se vieres, metade do que está aqui, ou até mais, o poderás levar.*
- *Está bem: vou para onde quiseres.*
- *E agora ainda estás zangado comigo ou com o teu filho?...*
- *Nada de nada.*²¹

Exaltação do escravo, vexame do senhor. Mas o fecho carnavalesco apela à conciliação. Nem o vinho destoa, afinal: Baco é amigo da poesia. E um brinde ao Engano, a bem do amor, um brinde à Fortuna, a bem da felicidade, não ficam mal — sabe-se lá! — ao sonho de uma sombra.



²¹ 1285-1331. O texto do original latino foi, em alguns pontos, simplificado.

* * * * *

Resumo: A preferência dos *duces gregis* pelo papel de Balião, em detrimento do de Psêudolo, que dá o seu nome à peça, resulta do carácter espectacular de duas cenas em que pontifica o alcoviteiro, a meio do chamado “acto I”. Mas o *mortalis graphicus*, que compara a sua inventiva à dos poetas, capazes de tirarem do nada as suas composições, é o verdadeiro herói da comédia, que anima com a riqueza das emoções vividas no palco e o brilho de uma inteligência pronta a aproveitar os favores da Fortuna para derrotar o alcoviteiro e o seu próprio senhor.

Palavras-chave: comédia *palliata*; escravo-rei; alcoviteiro; *duces gregis*.

Abstract: The preference shown by the *duces gregis* for the role of Ballio, instead of that of Pseudolous, from which the eponymous play takes its name, derives from the spectacular character of the two scenes in which the protagonist is the procurer, by the middle of Act I. But the *mortalis graphicus* who compares his inventiveness with that of the poets, who are able to make their compositions out of nothing, is the true hero of the comedy that he instils with the richness of the emotions experienced on stage and the spark of an intelligence willing to take advantage from the favours of Fortune to defeat the procurer and his own master.

Keywords: *palliata* comedy, slave-king, procurer, *duces gregis*

Resumen: La preferencia de los *duces gregis* por el papel de Balión en detrimento del de Psêudolo, que da nombre a la pieza, resulta del carácter espectacular de dos escenas en que sobresale en alcahuete, en mitad del llamado “acto I”. Pero el *mortalis graphicus*, que compara su inventiva con la de los poetas, capaces de sacar sus composiciones de la nada, es el verdadero héroe de la comedia, que anima con la riqueza de las emociones vividas en el palco y el brillo de una inteligencia lista para aprovechar los favores de la Fortuna para derrotar al alcahuete y a su propio señor.

Palabras clave: comedia *palliata*; esclavo-rey; alcahuete; *duces gregis*.

Résumé: La préférence des *duces gregis* pour le rôle de Ballion au détriment de celui de Pseudolus – qui donne son nom à la pièce – découle du caractère spectaculaire de deux scènes où, au milieu du dit Acte I, il pontifie l’entremetteur. Mais le *mortalis graphicus* — qui compare son inventivité à celle des poètes, étant capables de faire surgir du néant leurs compositions — est le véritable héros de la comédie, qu’il anime de la richesse des émotions vécues sur la scène et du brio d’une intelligence prête à tirer profit des faveurs de la Fortune pour vaincre l’entremetteur et son seigneur.

Mots-clé: comédie *palliata*; esclave-roi; entremetteur; *duces gregis*.

Juegos de palabras en el *Rudens* de Plauto

CARLOS DE MIGUEL MORA

Universidade de Aveiro

El presente estudio sobre los juegos de palabras en la comedia plautina podría haberse realizado sobre cualquier comedia. Es más, nos gustaría que sus conclusiones se pudieran hacer extensibles a toda la producción del Sarsinate. Se me podría preguntar entonces qué me indujo a escoger específicamente *Rudens* y no otra comedia para tratar el tema propuesto. Y quizá la única respuesta válida sería aquella que E. de Saint-Denis da para justificar su elección, también de la misma obra. Se ha llegado a decir de esta pieza que es, por su tema, seguramente la menos cómica de todas (con permiso de *Captivi* y *Trinummus*)¹. Pues bien, nada mejor para demostrar el humor plautino que analizarlo en alguna de esas obras que tradicionalmente han sido acusadas de falta de comicidad².

Justificada la elección de la obra sobre la que ejerceremos nuestra labor analizadora, el paso siguiente debería ser, en buena ley, explicar bajo qué prisma, a la luz de qué teoría lingüística o retórica examinaremos los juegos de palabras en las páginas que se siguen. Aquí suscribiremos las palabras de Màrius Serra³, a cuya obra tuve acceso después de haber comenzado el presente artículo, quien plasma exactamente los problemas con los que yo mismo me enfrenté, al decir: «...en general no debería de ser demasiado complicado integrar a los juegos de palabras en alguna teoría lingüística

¹ E. de Saint-Denis, *Essais sur le rire et le sourire des latins* (Paris 1965), 80: «Ici tout tend au mélodrame».

² Es lo que declara pretender hacer E. de Saint-Denis en el capítulo IV de la obra citada. Su estudio se centra en situaciones cómicas y no, como el nuestro, en juegos verbales, pero las conclusiones podrían ser las mismas: incluso en las obras tildadas de más serias el elemento cómico es constante.

³ Màrius Serra, *Verbalia. Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario* (Barcelona 2001), 99.

determinada. Quizá lo peor sería escogerla». En cualquier caso, la solución que él sigue en su trabajo, una división de los juegos basada en los procedimientos, de marcada índole retórica, de combinación, adición, sustracción y multiplicación, no puede ser la misma que la mía, pues su libro, a pesar del título, más trata de los juegos *con* que de los juegos *de* palabras.

Desde un punto de vista filosófico, las teorías que han tratado de caracterizar el humor pueden dividirse en tres grupos: las de superioridad, las de descarga y las de la incongruencia⁴, cuyos principales abanderados serían, respectivamente, el filósofo Hobbes, Freud y Schopenhauer. Básicamente, las teorías de la superioridad argumentan que el humor se produce al manifestarse, en una broma, la condición superior o inferior de un individuo o grupo de individuos, reales o imaginarios, respecto a los otros seres humanos. Las teorías de la descarga ven el humor como un repentino alivio de la tensión interior, del exceso de energía acumulado por la represión. Por último, las teorías de la incongruencia analizan el humor como resultante de la constatación de lo ilógico, de lo absurdo o simplemente de lo contrario a lo esperado. Aquéllas que más producción teórica sobre el humor han originado son las primeras y las últimas, mientras que las teorías de la descarga apenas si han traspasado las fronteras del psicoanálisis.

Una de las teorías del humor más atractivas que se han generado en el marco de la superioridad es la de Charles R. Gruner⁵. Este autor fundamenta, a partir de teorías antropológicas como las del famoso Desmond Morris⁶, que todo humor sigue las premisas de cualquier juego: es necesario que haya un ganador y un perdedor; aunque no siempre sea fácil determinar quiénes son, encontrarlos permite comprender mejor el porqué de la situación humorística; y es necesario que la victoria se produzca de manera súbita. Según Gruner, si falla alguno de esos elementos el humor pierde fuerza⁷. Sin embargo, a pesar de lo atractivo de sus teorías, en determinados análisis no parece demasiado convincente, por mucho que interprete las nociones de “victoria” y “derrota”

⁴ Cf. M. A. Torres Sánchez, *Estudio pragmático del humor verbal* (Cádiz 1999) 10. En su introducción, la autora da un breve pero claro repaso a las principales teorías desde esta triple perspectiva.

⁵ *The Game of Humor: A Comprehensive Theory of Why We Laugh* (New Brunswick 1997).

⁶ *The Naked Ape* (New York 1967).

⁷ Op. cit., 9.

desde una perspectiva muy amplia. Por otro lado, incluso creyendo en esta teoría, se muestra muy poco práctica para el análisis lingüístico o incluso contextual, porque determinar quién gana y quién pierde en una situación humorística no supone analizar totalmente los mecanismos cómicos que han hecho disparar el humor y, en su caso, la risa.

En cuanto a las teorías basadas en la incongruencia, tienen un soporte teórico más fuerte. No obstante, la aplicación práctica de estos presupuestos teóricos no siempre se muestra efectiva, como demostraron Arthur C. Graesser, Debra L. Long y Jeffery S. Mio⁸. Estos tres investigadores del Departamento de Psicología de la Universidad de Memphis publicaron los resultados de un experimento por encuesta realizado sobre una población de 100 estudiantes universitarios. De su trabajo se deduce que, en la práctica, la sorpresa no es tan determinante como se ha pensado hasta ahora. De cualquier modo, como los propios autores reconocen, sus resultados no son definitivos, pues otros tipos de humor (y no sólo chistes, como ellos escogieron) podría dar lugar a otros efectos. La población sobre la que se realizó el estudio, añadiría yo, no es suficientemente diversificada.

Desde una perspectiva estrictamente lingüística, por otra parte, se puede decir que las teorías que han tratado el humor se pueden agrupar en dos grandes bloques, correspondientes a las que obedecen a un modelo del código y las que siguen el modelo inferencial⁹. Las primeras contemplan la comunicación como una codificación y decodificación de mensajes y la segunda como una aportación de indicios que el oyente tiene que interpretar para, junto con el contexto, inferir las intenciones del hablante. La mayor parte de las teorías, tanto basadas en un modelo como en otro, considera el discurso humorístico como una desviación del discurso normal.

Ante una variedad tan abrumadora de teoría diferentes el principal problema, como dije, es decidir sobre qué presupuestos clasificar y analizar los juegos verbales plautinos. La solución adoptada, criticable tal vez por su indefinición, fue la siguiente: se realizará una clasificación propia de los juegos verbales, y dentro de cada tipo se seguirá, para su análisis, los siguientes presupuestos: el mejor modelo parece ser el inferencial bajo la óptica de la

⁸ «What are the cognitive and conceptual components of humorous text?», *Poetics* 18 (1989) 143-163.

⁹ Sigo la división establecida por M. A. Torres Sánchez, op. cit. 24.

pragmática lingüística, siguiendo una filosofía basada en la incongruencia o sorpresa, considerando siempre el discurso humorístico como siendo en esencia el mismo que el discurso normal o “serio”.

1. Juegos de palabras “sin humor”.

Los juegos de palabras plautinos más básicos se basan en la repetición. Lo que tradicionalmente se ha designado como figuras de estilo y se ha clasificado desde la retórica como aliteraciones, poliptotos, figuras etimológicas, paranomasias y homofonías, no son estrictamente más que juegos verbales que no tendrían sentido si no fuera por el marco en que se producen, la comedia. A decir verdad, creo firmemente que la definición de estos juegos debería aproximarlos más a los trabalenguas infantiles que a las figuras estilísticas, pues más que la belleza artística se busca el reto de la agilidad del aparato fonador, y la gracia auditiva. Sin duda, algunas insistencias en guturales sordas¹⁰ o en bilabiales nasales¹¹ no merecen el calificativo de aliteraciones si por tal entendemos un efecto agradable al oído, ni de onomatopeyas porque no reproducen o evocan realidad extralingüística alguna; se trataría de puras cacofonías si se tratase de un discurso “serio”. Sólo el contexto cómico justifica plenamente la utilización de estos juegos en la frontera de lo pronunciable y de lo entendible. No merece la pena que nos detengamos en dar más ejemplos de las llamadas aliteraciones, constantes en cualquier comedia del Sarsinate.

Del mismo modo encontramos un elevado número de poliptotos:

- v. 10: *Is nos per gentis aliud alia dispatat,*
- v. 13: *Qui falsas litis falsis testimoniis*
- v. 19: *iterum ille eam rem iudicatam iudicat;*
- v. 109: *qui oratione nos hic occupatos ocupes.*
- v. 216: *Haec, parentes mei, haud scitis miseri me nunc miseram esse ita uti sum.*

de figuras etimológicas:

- v. 2: *Eius sum ciuis ciuite caelitum.*

¹⁰ Cf. *Rud.* 440 y 510: *Cur tu operam grauari mihi quam ciuis ciui commodat? / Perii, animo male fit. Contine, quaesio, caput.* Los ejemplos están tomados de la edición de Les Belles Lettres, A. Ernout, *Plaute, Comédies VI* (Paris 1972). Dado que todos los ejemplos están extraídos de *Rudens*, a partir de ahora sólo serán citados con el respectivo número de verso, según la edición de Ernout.

¹¹ Cf. 686: *Mihi mortis, metus membra occupat. Edepol diem hunc acerbum!*

Juegos de palabras en el *Rudens* de Plauto

- v. 20: *Maiore multa multat quam litem auferunt.*
v. 277: *miseriarumque te ambarum uti misereat,*
v. 300: *Cibus captamus e mari. Si euentus non euenit*
v. 401: *At ego etiam, qui sperauerint spem decepisse multos.*

de paranomasias:

- vv. 6-7: *Noctu sum in caelo clarus atque inter deos,
inter mortalis ambulo interdius.*
v. 27: *quam qui scelestust inueniet ueniam sibi.*
v. 102: *nam nunc perlucet ea quam cribrum crebrius.*
vv. 152-3: **DAE.** *Confracta nauis in mari est illis.*
SC. *Ita est.*
At hercle nobis uilla in terra et tegulae.
v. 305: *Nunc Venerem hanc ueneremur bonam, ut nos lepide adiuerit hodie.*

de homofonías:

- v. 399: *Vt eam intro consolerque eam, ne sic se excruciet animi.*
vv. 518-9: **LA.** *Quin tu hinc eis a me in maxumam malam crucem?*
CH. *Eas: easque res agebam commodum.*

En realidad, todos estos recursos se basan en la búsqueda del mismo efecto, el juego de palabras o, tal vez sería mejor decir en este caso, con palabras, sin buscar ningún tipo de comicidad accesoria (es decir, sin buscar la sorpresa que viene de una incongruencia). En realidad, los hemos calificado como juegos de palabras “sin humor” porque muchos investigadores dan por supuesto que la ausencia del equívoco verbal (aquello que los anglófonos llamas *pun*) conlleva automáticamente la falta del componente humorístico. Sin embargo, no es así. Una frase como “un libro libre de erratas” puede no resultar gracioso de manera aislada, pero una constante avalancha de términos semejantes crea indudablemente un clima de humor. La base de ese humor está, creo yo, en el efecto sorpresa sobre lo esperable, aunque no sea incongruente o ilógico, pues en una comunicación “normal” se evitarían tales coincidencias fonéticas o semánticas. Sin embargo, reservaremos la explicación teórica de cómo funciona ese efecto sorpresa para más adelante, al tratar otro tipo de juegos de palabras, aquellos que incluyen equívocos.

Aún dentro del mismo grupo de juegos podríamos incluir las repeticiones en eco. Se dan varios casos durante la obra en que las palabras de un personaje son retomadas casi sin alteración por otro, o bien casos más

llamativos en que la misma palabra es reiterada hasta la saciedad. Sin pretender ser exhaustivo, los casos más flagrantes de este lenguaje-eco son los siguientes:

- vv. 229-35: **PA.** *Quoianam uox mihi prope hic sonat?*
AM. *Pertimui! Quis hic loquitur prope?*
PA. *Spes bona, obsecro, subuenta mihi!*
Eximes ex hoc miseram metu?
AM. *Certo uox muliebris auris tetigit meas:*
PA. *Mulier est, muliebris uox mi ad auris uenit.*
Num Ampelisca obsecrost?
AM. *Ten, Palaestra, audio?*
- vv. 431-2: **SC.** *Quind nunc uis?*
AM. *Sapienti ornatus quid uelim indicium facit.*
SC. *Meus quoque hic sapienti ornatus quid uelim indicium facit.*
- vv. 438 y 440: **AM.** *Cur tu aquam grauare, amabo, quam hostis hosti commodat?*
SC. *Cur tu operam grauare mihi quam ciuis ciui commodat?*
- vv. 1210-26: **TR.** *Vbi ubi erit, tamen inuestigabo et mecum ad te adducam simul Plesidippum.*
DAE. *Eloquere ut haec res optigit de filia.*
Eum roga, ut relinquat alias res et huc ueniat.
TR. *Licet.*
DAE. *Dicito daturum meam illi filiam uxorem...*
TR. *Licet.*
DAE. *Et patrem eius me nouisse et mihi esse cognatum.*
TR. *Licet.*
DAE. *Sed prospera.*
TR. *Licet.*
DAE. *Iam hic fac sit, cena ut curetur.*
TR. *Licet.*
DAE. *Omnian licet?*
TR. *Licet. Sed scin quid est quod te uolo?*
Quod promisisti ut memineris, hodie ut liber sim.
DAE. *Licet.*
TR. *Fac ut exores Plesidippum, ut me manu emittat...*
DAE. *Licet.*
TR. *Et tua filia facito oret: facile exorabit.*
DAE. *Licet.*
TR. *Atque ut mi Ampelisca nubat, ubi ego sim liber...*
DAE. *Licet.*

Juegos de palabras en el *Rudens* de Plauto

TR. *Atque ut gratum mi beneficium factis experiar.*

DAE. *Licet.*

TR. *Omnian licet?*

DAE. *Licet: tibi rursum refero gratiam.*

Sed propera ire in urbem actutum, et recipe te huc rursum.

TR. *Licet.*

Iam hic erro; tu interibi adorna ceterum quod opust.

DAE. *Licet.*

Hercules istum infelicet cum sua licentia;

Ita meas repleuit auris. Quidquid memorabam, licet.

vv. 1265-80: **PL.** *Iterum mihi istaec omnia itera, mi anime, mi Trachalio,
mi liberte, mi patrone potius, immo mi pater:
repperit patrem Palaestra suam atque matrem?*

TR. *Repperit.*

PL. *Et popularis est?*

TR. *Opino.*

PL. *Et nuptura est mihi?*

TR. *Suspikor.*

PL. *Censen, hodie despondebit eam mihi, quaeso?*

TR. *Censeo.*

PL. *Quid, patri etiam gratulabor, cum illam inuenit?*

TR. *Censeo.*

PL. *Quid matri eius?*

TR. *Censeo.*

PL. *Quid ergo censes?*

TR. *Quod rogas,*

censeo.

PL. *Dic ergo quanti censes?*

TR. *Egone? Censeo.*

PL. *Adsum equidem, ne censionem semper facias.*

TR. *Censeo.*

PL. *Quid si curram?*

TR. *Censeo.*

PL. *An sic potius placide?*

TR. *Censeo.*

PL. *Etiamne eam adueniens salutem?*

TR. *Censeo.*

PL. *Etiam patrem?*

TR. *Censeo.*

PL. *Post eius matrem?*

TR. *Censeo.*

PL. *Quid postea?*

Etiamne adueniens complectar eius patrem?

TR. Non censeo.

PL. Quid, matrem?

TR. Non censeo.

PL. Quid campse illam?

TR. Non censeo.

PL. Perii, dilectum dimisit; nunc non censet, cum uolo.

TR. Sanus non es; sequere.

*PL. Duc me, mi patrone, quo libet.*¹²

Dejando aparte los casos en que estas repeticiones se combinan con equívocos verbales (*puns*)¹³, no cabe duda de que por sí solas ya se vuelven humorísticas, resultado, como dije, de la sorpresa causada por lo inesperado. Claro que es cierto que, en un análisis semiótico del chiste basado en criterios estructuralistas, un autor de prestigio como Milner¹⁴ distingue tres tipos de humor verbal caracterizados por la inversión, repetición e interferencia de series (renombradas como humor paradigmático, sintagmático y paragramático). Así, se podría decir, según su teoría, que el humor de los ejemplos que acabamos de exponer ha de ser calificado como sintagmático, pues se consigue por medio de la simple repetición de elementos. Sin embargo, me permito discrepar de los puntos de vista de este autor, ya que la repetición sintagmática es siempre simultáneamente una desviación paradigmática (y no únicamente en los casos de humor paragramático de interferencia de series, como Milner postula) desde el momento en que la aparición de un elemento repetido es una posibilidad — y una posibilidad de baja frecuencia y por tanto sorprendente — de realización por parte del hablante, siendo otras posibilidades más “normales” la utilización de variantes no repetitivas o la simple ausencia. Como por ejemplo la expresión “injusta injusticia” es sólo una variante (por lo tanto elección paradigmática) de “inicua injusticia”, “perversa injusticia” o “injusticia”. De esto se deduce que es la sorpresa de lo inesperado lo que crea el humor en estas situaciones.

¹² Según E. Fraenkel, *Elementi Plautini in Plauto* (Firenze 1960), tanto el diálogo en eco de Palestra y Ampelisca como esta última escena en que se repite *censeo* son aportaciones plautinas que no se encontraban en el original de Dífilo (cf. 217-8 y 285, n. 2).

¹³ Como en este último caso, en que *censeo* se utiliza en su doble sentido, como término del lenguaje cotidiano y como término jurídico conectado a la actividad del censor.

¹⁴ G. B. Milner, «*Homo Ridens: Toward a Semiotic Theory of Humour and Laughter*», *Semiotica* 5 (1972) 1-30.

2. Equívocos verbales.

Comenzaremos esta sección estableciendo como premisa previa que seguiremos los presupuestos de la teoría de la pertinencia, dentro del modelo inferencial. Nuestro análisis se fundamentará en los siguientes postulados teóricos:

1º. — La comunicación no se basa exclusivamente en lo que se dice, sino en lo que se implica. Parece evidente que, si seguimos el razonamiento de H. P. Grice¹⁵, nuestra comprensión de la comunicación plautina está muy por debajo de lo idóneo, porque no tenemos capacidad para interpretar las mismas implicaturas que los oyentes para los que estaban dirigidas originalmente las piezas. Las implicaturas convencionales que el autor pretende emitir fallan al no poseer nosotros las mismas competencias lingüísticas que los espectadores de época de Plauto. Las no convencionales fallan aún más, tanto si atendemos a las conversacionales como a las no conversacionales. En el segundo caso de manera más flagrante, debido a nuestra incapacidad para reproducir mentalmente todo el contexto social, moral e incluso estético, pero también las conversacionales, porque éstas se basan en la combinación de tres tipos de elementos, (1) la información del enunciado, (2) el contexto y la situación de emisión y (3) los principios conversacionales. Y si bien podemos confiar en que los principios conversacionales sean de carácter universal, está claro que nuestro conocimiento de los elementos (1) y (2) es deficitario. Así pues, algunos juegos de palabras nos pasarán desapercibidos y sólo seremos capaces de explicar los otros recurriendo a una exégesis interpretativa que intente, en la medida de lo posible, recuperar la inferencia que extraía el oyente para el que están pensadas las obras.

2º. — La comunicación puede implicar varios mensajes distintos. De todos ellos, la mente selecciona aquél o aquéllos que aportan una información que resulte pertinente. Esto significa que, en el acto de comunicar, el mero hecho de reclamar la atención del oyente genera unas expectativas de pertinencia. Es decir, que sólo el mensaje que satisfaga esas expectativas será tenido en consideración por el oyente. La decisión sobre qué información resulta pertinente en un mensaje viene condicionada por las máximas de la

¹⁵ «Logic and Conversation», en P. Cole y J. L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics*, vol. III: *Speech Acts* (New York 1975) 41-58.

pertinencia, que podemos resumir con las palabras de Berbeira Gardón¹⁶: “(1) a mayores efectos contextuales, mayor pertinencia y (2) a menor esfuerzo de procesamiento empleado para obtener dichos efectos, mayor pertinencia”. El discurso humorístico se fundamenta en la ruptura de las expectativas creadas por el principio de pertinencia. Es decir, las máximas de la pertinencia llevan al oyente a interpretar una serie de implicaturas en el mensaje que son decepcionadas en el fin, obligándolo así a *reinterpretar retroactivamente* las palabras del hablante bajo el prisma de un nuevo mensaje que inicialmente estaba débilmente implicado porque en principio no parecía pertinente. Así, se produce la sorpresa porque el mensaje teóricamente más fuertemente implicado no es el verdadero mensaje. Sin embargo, las máximas de la pertinencia no son quebradas en el fin, pues el nuevo mensaje es el que en realidad aporta con el menor esfuerzo más efectos contextuales, que pueden ser no meramente informativos, sino estéticos, placenteros, de refuerzo de lazos sociales, etc.

3º. — El hecho de que el discurso humorístico rompa las expectativas creadas no contradice el principio de cooperación de Grice ni las máximas conversacionales que este autor expone como directoras de este principio comunicativo¹⁷. Cuando parece que el hablante oculta alguna información o da informaciones que son conscientemente ambiguas no está intentando no ser cooperante, sino que *retrasa* determinada información que al final del fragmento humorístico será revelada, si no explícitamente sí a través de implicaturas, por lo que se restablecerá el principio de cooperación. Lo único que se da en el discurso humorístico, así pues, es una ficticia quiebra de la máxima “sea ordenado”; digo ficticia porque la ordenación final es la mejor posible para crear humor, es decir, para ser óptimamente pertinente,

¹⁶ J. L. Berbeira Gardón, «El contexto: su naturaleza y su papel en el proceso de interpretación de enunciados», *Pragmalingüística* 2 (1994) 9-36, maxime 29-32.

¹⁷ Las máximas conversacionales de Grice son sintetizadas por M. A. Torres Sánchez, op. cit., 68, de la siguiente manera: «*Máximas de cantidad*: 1. Haga que su contribución sea todo lo informativa que se requiera. 2. No haga su contribución más informativa de lo requerido. *Máximas de cualidad*: 1. No diga algo que sea falso. 2. No diga algo de lo que no tenga suficientes pruebas. *Máxima de relación*: 1. Sea relevante. *Máximas de modalidad*: 1. Evite las expresiones oscuras. 2. Evite la ambigüedad. 3. Sea breve. 4. Sea ordenado. Dando por supuesto que todo hablante respeta estas máximas en su comunicación, el oyente, en su proceso interpretativo, puede eliminar aquellos posibles sentidos de los enunciados que no sean compatibles con todas y cada una de estas máximas».

consiguiendo los mayores efectos contextuales (placer, potenciación de relaciones sociales, crítica encubierta, etc.) con el menor esfuerzo.

4°. — El hecho de que haya una decepción final de las expectativas iniciales, o una incongruencia, no garantiza el efecto humorístico. Para que tal se dé nos parece que debe existir una sorpresa súbita (en el sentido que explica Gruner en su libro, lo que nos parece una de sus mejores aportaciones) y el oyente debe ser capaz de inferir la implicatura de que el hablante no está hablando desde su punto de vista, sino desde el punto de vista de “alguien” que podría decir lo que él dijo¹⁸. Se trata del concepto de lenguaje ecoico que se aplica perfectamente a las ironías, pero que también permite una buena comprensión de otros tipos de humor verbal.

5°. — En el caso de las comedias, el estudio del humor verbal se complica porque existen dos niveles de análisis: un primero en que un personaje se dirige a otro realizando un juego de palabras o una ironía, y un segundo en que el autor de la obra se dirige al espectador. Dentro de este doble eje se producen varios cruces: el objetivo es que el espectador siempre infiera el sentido humorístico, pero esto se puede producir mediante un juego verbal del que bien ninguno de los personajes es consciente, bien sólo uno es consciente o bien los dos (o más) son conscientes. Cuando un personaje pronuncia una broma intencional, el autor proyecta un punto de vista sobre ese personaje que, simultáneamente, también proyecta un punto de vista sobre una hipotética persona que hablase así.

Con estas premisas como base de trabajo, analizaremos algunos ejemplos de equívocos verbales en el *Rudens*, según las siguientes categorías:

2.1. Invención de palabras

Se trata de una forma muy sincrética de humor, dado que es muy breve el tiempo durante el cual el espectador es “engañado” para inferir un mensaje teóricamente pertinente. Al final de la pronunciación de la palabra, que provoca extrañamiento porque su significado escapa a la competencia lingüística del espectador, éste llega inmediatamente a la conclusión de que el

¹⁸ Es una aportación fundamental de H. Yamaguchi, «How to pull strings with words. Deceptive violations in the garden-path joke», *Journal of Pragmatics* 12 (1988) 323-337, que permite aproximar cualquier discurso humorístico con la ironía, y que parte de las premisas de la teoría uso-mención.

único mensaje pertinente está en un sentido humorístico. La descomposición de la palabra lleva a la clave, cuando se utilizan morfemas existentes en la lengua. Sin embargo, puede suceder que la invención se haga a partir de un falso análisis de la palabra, en cuyo caso puede ser necesario que el autor explicita la formación. En estas situaciones, la existencia de una clave que permita reinterpretar retroactivamente el mensaje aproxima estos equívocos verbales a los acertijos¹⁹. Veamos algún ejemplo:

1. Tracalión encuentra al coro de pescadores y se acerca para preguntarles si han visto a su amo o al lenón. Les saluda de la siguiente manera:

v. 310: **TR.** *Saluete, fures maritimi, conchitae atque hamiotae,*

TRACALIÓN: *¡Salud, ladrones del mar, mejillonenses y anzuelinos²⁰!*

Tenemos aquí un ejemplo de invención de palabras con morfemas ya existentes, el sufijo *-ta* que permite la creación de gentilicios “a la griega”, siendo éstos muy apropiados para pescadores. No nos detendremos más en la explicación de cómo funciona este tipo de humor, suficientemente clara en la exposición teórica.

2. Cuando Ampelisca va a pedir agua a casa de Démones, es recibida por el esclavo Esceparnión, que la encuentra muy hermosa:

vv. 421-3: **SC.** *Pro di immortales! Veneris effigia haec quidem est.*

Vt in ocellis hilaritudo est; heia, corpus cuius modi!

Subuolturium – illud quidem “subaquilum” uolui dicere.

ESCEPARNIÓN: *¡Oh, dioses inmortales! ¡Si es el vivo retrato de Venus!
¡Qué alegría en sus ojitos! ¡Y vaya cuerpo que tiene! Tan cobreadito... quiero decir, tan bronceadito.*

En este ejemplo tenemos la otra situación: una palabra construida por medio de un falso análisis de otra existente: *subaquilus* no tiene nada que ver con *aquila* y por tanto no se trata de un doble sentido, sino de la formación inventada de una palabra. Como no se puede llegar fácilmente al chiste a través

¹⁹ Para un análisis, desde el punto de vista semántico estructuralista, del acertijo y su posible aplicación al estudio del chiste, vide R. Johnson, «The Semantic Structure of the Joke and Riddle: Theoretical Positioning», *Semiotica* 14 (1975) 142-174.

²⁰ Esta traducción y las siguientes están tomadas de la obra de J. Román Bravo, *Plauto. Comedias* (2 vols.) (Madrid 1995).

de *subuolturium* (de *uultur*, “buitre”) el juego es casi un acertijo y el autor se ve obligado a revelar explícitamente la clave que permitirá desvendar la gracia.

3. Tracalión sale del templo de Venus buscando ayuda y encuentra a Démones, pero sus excesivos preliminares sólo causan enojo del viejo, que lo ve suplicar por sus rodillas y por sus cosechas, ante lo cual responde:

vv. 635-8: **DAE.** *At ego te per crura et talos tegumque obtestor tuom,
ut tibi ulmeam uberem esse speras uirgidemiam
et tibi euenturam hoc anno uberem messem mali,
ut mihi istuc dicas negoti quid sit, quod tumultues.*

DÉMONES: *Pues yo te conjuro por tus piernas, por tus talones y por tu espalda, si esperas obtener una abundante vendimia de varas y recolectar este año azotes en abundancia, a que me digas por qué estás armando este alboroto.*

En este caso la clave para interpretar *uirgidemia* como un compuesto de *uirga*, (“bastón”) analógico a *uindemia*, se encuentra en las implicaturas conversacionales, es decir, en el contexto inmediato, por las recurrentes menciones a cosechas.

2.2. Dobles sentidos

Aunque menos que la invención de palabras, el doble sentido también es una forma muy sincrética de humor. El oyente se encuentra en disposición de inferir un significado específico que parece el más pertinente y, en cuestión de fracciones de segundo, se encuentra con otra implicatura que en principio era menos obvia. Tomemos los siguientes ejemplos:

1. Esceparnión, al inicio de la obra, se encuentra preparando la argamasa para reparar la vivienda de su amo, que ha quedado damnificada después de la tormenta. Parece claro que los espectadores sólo deben ver un esclavo trabajando en la preparación de algo, sin saber exactamente qué es. Su frase aclara lo que está haciendo:

v. 96: **SC.** *Si sapiam, hoc quod me mactat concinnem lutum*

ESCEPARNIÓN (sin ver a Pleusidipo): *Mejor haría yo en preparar esta argamasa que acaba conmigo.*

A pesar de que, efectivamente, ése es el sentido final del texto, me parece que el espectador puede identificar un juego de palabras a partir de la proximidad fonética entre *laetus*, *luctus* y *lutum*. Teniendo en cuenta la información previa que los oyentes conocen sobre el poco amor al trabajo que

tienen los esclavos de comedia y el contexto situacional (Esceparnión puede estar haciendo aspavientos indicativos de la excesiva dureza de su labor o, al contrario, mostrando una risa sardónica), y considerando la competencia lingüística de los espectadores, acostumbrados a la frecuente utilización de *concinno* con doble acusativo con el sentido de “transformar en”, podemos imaginar al público siguiendo la frase “si tuviera buen juicio, esto que me mata lo volvería yo...”. La implicación lógica que se sigue es *laetum*, es decir, que lo juicioso es tomarse el trabajo con alegría. Sin embargo, el final es fonéticamente parecido pero no igual, y aunque también suena como “esto que me mata lo convertiría yo en luto”, el verdadero remate obliga a la reinterpretación retroactiva de la frase: la última palabra, *lutum*, es el complemento directo, y el deíctico, en fuerte hipébaton, simplemente determinaba ese sustantivo²¹. La frase se vuelve banal en su significación, pero la sorpresa por las expectativas frustradas provoca el humor²².

2. El siguiente ejemplo es muy inseguro. En un texto humorístico como una comedia, la máxima pertinencia está, como he tenido ocasión de mencionar varias veces, en la creación de muchos efectos contextuales, de manera que la inferencia más obviamente pertinente, aunque se genere con poco esfuerzo interpretativo, suele no ser la verdadera. La débil pertinencia de la interpretación literal del siguiente fragmento me hace sospechar en un juego de palabras que se nos escapa por no disponer de las mismas implicaturas no conversacionales que los espectadores de la comedia plautina. Démones pide a Plesidipo que diga lo que quiere, pues le va a escuchar a pesar de estar ocupado. Esceparnión corta:

vv. 122-3: *SC. Quin tu in paludem is exsicasque harundinem
qui pertegamus uillam, dum sudumst?*

ESCEPARNIÓN (a Pleusidipo): *¿Por qué no vas mejor a la laguna y cortas cañas para que cubramos la casa, mientras hace buen tiempo?*

²¹ Me parece que, a pesar de la diferente medida de las vocales y de las sílabas (*lūctus* y *lūtum*), un hablante latino podría darse cuenta de que la proximidad fonética permitía el juego de palabras. A la extrañeza por la medida diferente de la esperada seguiría la reinterpretación de las palabras anteriores.

²² Este ejemplo conecta el juego por doble sentido con los ἀπροσδόκητα, que serán tratados en el capítulo siguiente.

Aunque imposible de demostrar, creo que existe algún equívoco verbal en *exsicas* y *sudum*. Las dos palabras se refieren a la idea de “seco” y la oposición seco / mojado es una constante de *Rudens*. Al menos cinco personajes salen mojados a escena (Ampelisca, Palestra, Lábrax, Cármides y Gripo) sin contar el coro de pescadores, y los comentarios sobre agua, baños, abluciones, y lo contrario, son tan constantes que cuesta no pensar en un clima de humor favorecido por la obsesión por un concepto. Así, si no se trata de un equívoco verbal, sí ha de ser por lo menos un guiño del autor sobre una idea que se repetirá hasta la saciedad.

3. Como apoyo a esta teoría, veamos otro ejemplo de claros juegos de palabras sobre el mismo campo semántico. Cármides suplica a Esceparnión que le deje un lugar donde dormir y le preste ropas secas:

vv. 573-80: **CH.** *At uides me, ornatus ut sim uestimentis uuidis.*

*Recipe me in tectum, da mihi uestimenti aliquid aridi,
dum arescunt mea; in aliquo tibi gratiam referam loco.*

SC. *Tegillum eccillud mihi unum: id aret; id si uis, dabo.*

Eodem amictus, eodem tectus esse soleo, si pluit.

Tu istaec mihi dato; exarescent faxo.

CH. *Eho, an te paenitet,*

in mari quod elauit, nunc hic in terra iterum eluam?

SC. *Eluas tu an exunguare, ciccum non interduim.*

CÁRMIDES: *¿No ves qué empapada tengo la ropa? Acógeme en tu casa, dame alguna ropa seca, mientras se seca la mía. En otra ocasión te devolveré el favor.*

ESCEPARNIÓN (señalando una capa de junco que está a secar colgada de una cuerda): *Mira, aquella capa de junco es lo único que tengo. Está seca. Si quieres te la daré. Me sirve de abrigo y me sirve también de protección contra la lluvia. Tú dame tus vestidos. Yo me encargaré de secarlos.*

CÁRMIDES: *Oye, ¿es que te parece que me dejó poco limpio el mar, que quieres limpiarme tú la ropa aquí en tierra?*

ESCEPARNIÓN: *Que estés tú sucio o limpio, me importa un bledo.*

Por la reacción de Cármides, está claro que también aquí *exaresco* tiene un doble sentido. Aunque no alcancemos a verlo porque nos falta la competencia lingüística, parece evidente que debe de tener algo que ver con el mismo juego de dobles sentidos que se origina con *eluor* (“ser lavado” y “ser robado”) y con *exunguor* (“ungirse” y “arruinarse comprando perfumes”). En

cualquier caso, la insistencia jocosa en ese juego seco / mojado apoya lo dicho anteriormente²³.

4. Un ejemplo de un juego de palabras que creo que existe en el texto latino, aunque algunos me podrán acusar de querer ver más de lo que hay, es el siguiente, en la crítica de Esceparnión a Pleusidipo por buscar un almuerzo en el templo de Venus:

vv. 145-6: **SC.** *Cererem te meliust quam Venerem sectarier:*

Amori haec curat, tritico curat Ceres.

PL. *Deludificauit me ille homo indignis modis.*

ESCEPARNIÓN: *Y mejor te sería adorar a Ceres que a Venus, pues del amor se encarga esta última pero del trigo es Ceres la que se encarga.*

PLEUSIDIPO (aparte): *Se ha burlado de mí ese individuo de la forma más indigna.*

Merece la pena transcribir uno de los comentarios que ha generado este fragmento: «Sceparnió's explanation of his own witticism falls very flat. Perhaps Plautus had translated the previous line exactly from Diphilus, and feared that the Roman audience might not see the point. Or perhaps there is a special string in *tritico*: that if Pleusidippus were not greedy, he would have been content with bread or porridge at home, instead of hoping for a meat meal at a temple»²⁴. He aquí un buen ejemplo de la arrogancia de los investigadores modernos, que optan por una explicación basada en la ingenuidad plautina o en la incapacidad de su público antes que reconocer las limitaciones del análisis moderno, hecho con tantas lagunas en cuanto a las implicaturas del discurso. La respuesta de Pleusidipo (*deludificauit me*) es demasiado fuerte para pensar en el pueril juego de las divinidades. Posiblemente haya un equívoco verbal escondido en las palabras del esclavo que no alcanzamos a ver. Pero si se me permite conjeturar, querría recomponer la situación en escena para aproximarnos más al verdadero sentido de las palabras de Esceparnión. Lo que el espectador de época de Plauto ve en el escenario son tres personajes que hablan (Pleusidipo, Esceparnión y Démones) y tres personajes mudos, tres

²³ Una prueba más se encuentra en la expresión "*arido argento*" del verso 724. Lábrax habla de "dinero seco" por su súbita aversión a todo lo que esté mojado. Por ello, no podemos aceptar el comentario de H. C. Fay, *Plautus, Rudens. Edited with Introduction, Notes and Vocabulary* (London 1993³), 144, de que el adjetivo «is chosen almost at random».

²⁴ H. C. Fay, op. cit., 116-117.

esclavos que acompañan a Pleusidipo con armas en las manos²⁵. Esto induce seriamente a pensar que lo que el esclavo quiere decir como significado secundario oculto, a través del juego de palabras, es que Ceres se ocupa del *tritico*; suponiendo algo de competencia lingüística en griego a los espectadores de Plauto, lo que creo que se puede llegar a admitir, puede ser que el Sarsinate estuviera jugando con las palabras, refiriéndose a τρι-τύκος “que tiene tres picos”. Apoyaría esta teoría el hecho de que Plauto utilice en esta obra varios compuestos con *tri-*, como *triobolus*, que sólo aparece en *Poenulus* (3 veces), *Rudens* (4 veces) y *Bacchides* (1 vez), o *trifurcifer* que sólo se encuentra en *Aulularia* y *Rudens*.

5. En el comienzo del segundo acto hace su entrada un coro de pescadores, vestigio seguramente de las intervenciones corales que marcaban el cambio de acto en la comedia griega. En su graciosa descripción de la vida miserable que llevan introducen el siguiente comentario:

vv. 300-2:

PI. Si euentus non euenit

*neque quicquam captum est piscium, salsi lautique pure
domum redimus clanculum, dormimus incenati.*

PESCADORES: *Si no tenemos suerte, y no pescamos nada, salados, lavados y limpios volvemos a casa a escondidas y nos acostamos sin haber cenado.*

El contexto del discurso y el conocimiento previo que el público tiene sobre la vida de los pescadores y las condiciones del mar hacen que infiera un significado literal de las palabras *salsi lautique*. Es natural que al salir de pesca una persona vuelva en esas condiciones, salado y mojado. Ahora bien, débilmente implicada pero ya latente se encuentra otra interpretación, porque el oyente sabe que, se pesque o no se pesque, se volverá en las mismas condiciones. La quiebra de una de las máximas de cantidad (se está dando más información de la necesaria, pues no merece la pena decir que así se vuelve *cuando no se pesca*, dado que ése será el estado de los pescadores cualquiera que sea su fortuna) prepara para una posible interpretación diferente. La mención *incenati* al final del fragmento hace disparar el sentido oculto que viene ahora a la superficie: los adjetivos *salsus* y *lautus* son calificativos que

²⁵ Cf. v. 315: *Qui tris <secum homines>duceret chlamydatus cum machaeris*. Refiramos que *machaera* en Plauto, según el diccionario de Lewis and Short, puede significar simplemente “arma”.

normalmente se aplican a la comida (“bien condimentada” y “exquisita”) con lo que el significado se hace fuertemente irónico, obligando al espectador a volver atrás y considerar otras inferencias hasta ahora dejadas de lado²⁶.

6. Continuos juegos de doble sentido se encuentran en el ejemplo siguiente, cuando Ampelisca cuenta a Tracalión el naufragio y la previsible muerte del lenón:

vv. 358-64:

TR. *Oh Neptune lepide, salve!*

*Nec te aleator nullus est sapientior. Profecto
nimis lepide iecisti bolum: periurum perdidisti.
Sed nunc ubi est leno Labrax?*

AM. *Periit potando, opinor.*

Neptunus magnis poculis hac nocte eum inuitauit.

TR. *Credo hercle anancaeo datum quod biberet. Vt ego amo te,
mea Ampelisca! Vt dulcis est! Vt mulsa dicta dicis!*

TRACALIÓN: ¡Oh, gracioso Neptuno, salud! No hay tahúr tan hábil como tú. Has hecho una bonita jugada. Has perdido a un perjurio. Pero, ¿dónde está ahora el lenón Lábrax?

AMPELISCA: Murió de borrachera, supongo. Neptuno lo ha invitado anoche a beber unas buenas copas.

TRACALIÓN: Seguro, por Hércules, que le obligaron a beberse una cuba entera. ¡Cómo te quiero, Ampelisca mía! ¡Qué dulce eres! Tus palabras son como la miel.

No insistiremos más en los mecanismos que provocan la interpretación retroactiva. En este caso concreto, *aleator* puede sorprender aplicado a Neptuno. El humor viene cuando la anfibología de *bolum* (“caída”, que puede ser “tirada en el juego de dados”, o “lanzamiento de la red para pescar”, o bien, si Fay²⁷ tiene razón, “acto de saltar por la borda en un naufragio”) nos hace comprender bajo qué punto de vista Neptuno puede ser un tahúr. Curiosamente, acto seguido se da otro juego formalmente inverso, aunque los mecanismos específicos son idénticos. Ampelisca comienza con la anfibología

²⁶ Obsérvese que éste sería un ejemplo excelente para justificar la teoría de los *guiones* de R. C. Schank, «Conceptual Dependency: a Theory of Natural Language Understanding», *Cognitive Psychology* 3 (1972) 552-631. Por economía psicológica, el oyente va siguiendo el discurso aplicando una serie de “guiones” (*scripts*) semánticos; es decir, no va a buscar los significados a un “diccionario mental” del acervo total de sus conocimientos, sino que se restringe, por ahorro de esfuerzo, a estos “guiones” de los asuntos que se estén tratando. El final le hace saber que aplicó unos “guiones” errados, y al reinterpretar todo el pasaje con otros “guiones” surge el humor.

²⁷ Op. cit., 127.

“*potando*” (“bebiendo agua” o “bebiendo vino”)²⁸. Está claro que el contexto parece ofrecer como más pertinente, en principio, la primera inferencia. Sólo después, con la mención de “*poculis*” e “*inuitauit*” vemos que la inferencia principal debe ser la segunda, la más débilmente implicada por el contexto, pues es la que ofrece mayores efectos contextuales. Tracalión se encarga de mantener la significación ambigua con la mención de “*anancoaeo*”, que se suele interpretar como el nombre de una vasija de gran capacidad, pero que simultáneamente en griego (ἀνανυκαῖος) significa “obligatorio”.

7. Otro juego de palabras con el doble sentido de la palabra *salsus* (cf. ejemplo 4) se da cuando Lábrax y su compinche Cármides salen empapados del mar y se enzarzan en una serie de recriminaciones mutuas. El lenón acusa al otro de haber provocado su desgracia y su chapuzón:

vv. 516-7: *CH. Bonam est quod habeas gratiam merito mihi,
qui te ex insulso salsum feci opera mea.*

CÁRMIDES: Pues debías estarme muy agradecido, porque gracias a mí te has vuelto de insulso salado.

La gracia, como se puede ver claramente, está en la valoración positiva de estas consecuencias negativas a partir de las dobles significaciones de los adjetivos: *salsus* = “salado” y “gracioso”; *insulso* = “sin sal” y “sofo, sin gracia”. Casi no es necesario explicar que el extrañamiento por el aparentemente poco comunicativo enunciado (la valoración positiva no parece pertinente a juzgar por el contexto y los conocimientos del auditorio) se resuelve por el equívoco verbal, que permite una inferencia positiva, esta sí de acuerdo con el enunciado anterior.

Abreviaremos otros ejemplos que se pueden aducir, pues la manera de analizar el humor será siempre idéntica, apuntando apenas cuál es el doble sentido en que se basan.

8. Ejemplos en que el contexto parece indicar claramente que existen juegos de palabras, pero que se nos escapan y sólo podemos conjeturar son, por ejemplo, la mención a las *conchae* el v. 704 (¿referencia a los genitales femeninos?) y al *columbar* del v. 888 (¿tipo de cepo para mantener prisionero?).

²⁸ El mismo equívoco verbal con *potare* se ve en el verso 587.

9. Gripo y Tracalión discuten por el baúl que el primero sacó del mar con su red y que afirma ser ahora de su propiedad. Argumenta Gripo que, puesto que los peces que pesca ya son suyos, todo lo que saca del mar suyo es también. Pero Tracalión replica:

v. 986: **TR.** *Immo hercle haud est, siquidem quod uas exceptistis.*

GR. *Philosophe.*

TRACALIÓN: *No, no lo es, por Hércules, si lo que sacas es un mueble.*

GRIFO: *¡Filósofo!*

El retorcido razonamiento de Tracalión se fundamenta en la polisemia de *excipio*, que tanto puede significar “extraer” (“si lo que sacaste es un mueble”) como “exceptuar” (“si fue un mueble lo que tú mismo exceptuaste”). Por otro lado, intuyo, aunque difícilmente se pueda demostrar, la inclusión de un sentido obsceno a través de la mención a *uas* (término muy utilizado para designar los genitales masculinos, por ejemplo en los *Priapea*) que se extendería en los versos sucesivos y que permitiría interpretar los siguientes comentarios sobre el “pez baúl” (*piscis uidulus*) desde una perspectiva obscena²⁹. La complejidad del argumento de Tracalión, con la junción de varios significados, permite comprender el comentario despectivo de Gripo.

10. En un momento de la discusión sobre la pesca del baúl exclama Tracalión:

v. 990: **TR.** *Et uitorem et piscatorem te esse, impure, postulas.*

TRACALIÓN: *¿O es que pretendes, bellaco, ser a la vez pescador y trenzador de cestos?*

Me parece que *uitorem* (“trenzador de mimbre”) puede sonar perfectamente a *uictorem* en pronunciación descuidada (la escansión sería idéntica), por lo que Tracalión estaría simultáneamente a insinuar “pretendes ser vencedor y pescador”. Para ver la ironía de esta afirmación basta con comprobar la pobre imagen que se da de la suerte de este oficio cuando aparece el coro de pescadores.

²⁹

De ser así, el diálogo intrascendente sobre ese pez hipotético, y las menciones a los colores y a la exposición en el foro tendría una significación mucho más humorística de lo que imaginamos. No sería de extrañar, porque Plauto no desperdicia las oportunidades que se le presentan para divertir a los espectadores con *excursus* obscenos.

2.3. Ἀπροσδόκητα

El mecanismo que funciona en el ἀπροσδόκητον es básicamente el mismo que en los otros tipos de equívocos verbales. Simplemente se puede destacar como diferencia que en estos casos no se produce la sorpresa por un equívoco basado en la semejanza fonética, sino por la desviación de un cliché lingüístico. De hecho, la implicatura errada en estos casos es mucho más fuerte y la correcta mucho más débil por encontrarnos ante expresiones hechas. La expectativa del oyente se ve frustrada de la manera más brusca porque la pertinencia dirige hacia un fin de frase en el que se produzca el menor esfuerzo, y ése sin duda es el cliché, que exige el mínimo desgaste interpretativo. Sin embargo, el final es otro y la evidencia del enunciado impide considerar pertinente el mensaje que se adivinaba, por lo que se impone inferir lo ineludible en virtud de las máximas de cualidad. El choque es muy brusco, y el humor se hace efectivo por la reinterpretación retroactiva del enunciado. Comprobemos lo dicho en los siguientes ejemplos:

1. Démones y Pleusidipo hablan en presencia del insolente esclavo Esceparnión. En un momento de la conversación Démones afirma que ya tuvo una hija que perdió, pero nunca hijos varones:

vv.107-8: **DAE.** *Virile sexus numquam ullum habui.*

PL. *At di dabunt...*

SC. *Tibi quidem hercle, quisquis es, magnum malum,*

DÉMONES: *Hijo varón nunca tuve ninguno.*

PLEUSIDIPO: *Pero los dioses te darán...*

ESCEPARNIÓN: *A ti sí que te darán, por Hércules, seas quien seas, un buen castigo.*

La situación, las normas de buena educación imperantes entre dos ciudadanos que tan cortésmente se habían saludado, todo lleva al espectador a pensar que el final lógico de la frase sería “*At di dabunt tibi filios*”. El esclavo aprovecha para terminar la frase con un final inesperado, tanto por el término agresivo *malum* como por el referente de *tibi*.

2. Cuando Tracalión saluda a los pescadores que encuentra pronuncia las siguientes palabras:

vv. 310-1: **TR.** *Saluete, fures maritimi, conchitae atque hamiotae, famelica hominum natio! Quid agitis? Vt peritis?*

TRACALIÓN: *¡Salud, ladrones del mar, mejillonenses y anzuelinos, raza de hambrientos! ¿Cómo estáis? ¿Cómo morís?*

A pesar de que la implicatura más lógica del discurso apuntaba para un final “*Vt ualetis?*”, en el contexto situacional ya existían indicios, aunque débilmente implicados, que dirigían el mensaje hacia esta solución final. Es decir, por un lado los clichés de saludo (“*Salute*” y “*Quid agitis?*”) implicaban fuertemente el final “*Vt ualetis?*”, pero la miserable vida de los pescadores, cantada en el fragmento anterior, y la socarrona aproximación de Tracalión (cf. capítulo 2.1.) implican también, aunque de forma más débil, este otro final. Así, la sorpresa obliga a una reinterpretación, pero que sigue siendo pertinente, de hecho mucho más pertinente. Si no fuera pertinente en absoluto, si hubiera terminado con una frase totalmente incongruente, la sorpresa sería mayor, pero no sería humorístico, simplemente no habría comunicación.

3. Lábrax inquiere a Esceparnión para averiguar si las dos mujeres de que le habla son sus esclavas:

vv. 565-6: **LA.** *Nempe meae?*

SC. *Nempe necio istuc.*

LA. *Qua sunt facie?*

SC. *Scitula.*

Vel ego amare utramuis possum, si probe adpotus siem.

LÁBRAX: *Son las mías, ¿verdad?*

ESCEPARNIÓN: *La verdad es que no lo sé.*

LÁBRAX: *¿Y qué aspecto tienen?*

ESCEPARNIÓN: *Muy atractivo. No me importaría a mí hacer el amor con cualquiera de las dos si estuviera bien borracho.*

La escena de conquista entre Esceparnión y Ampelisca dejó muy claro a los espectadores el carácter lascivo del esclavo, y también que considera especialmente hermosa a Ampelisca. Por lo tanto, el final de frase que la implicatura más fuerte permite augurar es cualquiera menos el que realmente se produce. El choque genera la reinterpretación humorística.

Una vez que se ha comprendido el mecanismo que funciona en estos juegos para desencadenar la comicidad, añadiremos algunos ejemplos de manera rápida.

4. Tracalión discute con Lábrax y argumenta que si se inspecciona la espalda de éste, se encontrarán las marcas de los latigazos:

Juegos de palabras en el *Rudens* de Plauto

vv. 755-8: **TR.** *Postea aspicio meum, quando ego tuum inspectauero;
ni erit tam sincerum, ut quiuis dicat ampullarius
optimum esse opere faciundo corium et sincerissimum,
quid causae est quin uirgis te usque ad saturitatem sauciem?*

TRACALIÓN: Después, cuando hayas inspeccionado la tuya, mira la mía. Si no está tan limpia, que cualquier botero podría decir que es un cuerpo perfecto para trabajar y carente de mancha alguna, ¿te parece bien que... te flagele con el látigo, hasta que me harte?

Se esperaría al final un castigo referido a sí propio, en caso de no darse las condiciones que él mismo propone.

5. Los lorarios de Démones vigilan a Lábrax para que no escape. Éste intenta conseguir de ellos algún margen de maniobra:

vv. 830-4: **LA.** *Sed uobis dico: heus uos! Num molestiaest
me adire ad illas proprius?*

LO. *Nihil – nobis quidem.*

LA. *Numquid molestum mihi erit?*

LO. *Nihil, si caueris.*

LA. *Quid est quod caueam?*

LO. *Em, a crasso infortunio.*

LA. *Quaeso hercle abire ut liceat.*

LO. *Abeas, si uelis.*

LÁBRAX: Pero, ¡eh, vosotros, escuchadme! ¿Hay algún inconveniente en que me acerque un poco a ellas?

LORARIO: Ninguno... para nosotros.

LÁBRAX: ¿Y habrá alguno para mí?

LORARIO: Ninguno, si tienes cuidado.

LÁBRAX: ¿De qué he de tener cuidado?

LORARIO (levantando su bastón): ¡Mira! De llevar un buen mazazo.

LÁBRAX: Os pido, por favor, que me dejéis marchar.

LORARIO (irónicamente): Vete, si quieres.

Aunque la puntuación de la traducción no siempre lo refleje, pienso que la escena debe ser representada dejando una pausa no sólo entre “*Nihil*” y “*nobis quidem*”, sino también entre “*Nihil*” y “*si caueris*” y entre “*Abeas*” y “*si uelis*”.

6. Cármides decide ir a asistir a Lábrax en el juicio que se va a instaurar contra éste:

vv. 890-1: **CH.** *Verum tamen ibo, ei aduocatus ut siem,
siqui mea opera citius... addici potest.*

CÁRMIDES: Pero, de todas formas, iré a asistirlo en el juicio, a ver si gracias a mi ayuda puede ser... condenado más rápidamente.

Se esperaría, ya que será *aduocatus*, una actitud de defensa. Pero el final contrario, aunque menos esperado, ya está apuntado por el enfrentamiento anterior entre los dos canallas.

2.4. Interpretaciones abusivas.

En el caso de las interpretaciones abusivas se produce, como mecanismo del humor, una deliberada elección por una implicatura débil, es decir, un interlocutor opta por ignorar las normas de la pertinencia. Para aclarar el concepto pensemos en el ejemplo siguiente: tras una breve discusión en un restaurante, entre dos amigos que suelen almorzar juntos con frecuencia, sobre quién paga la cuenta, uno de ellos se impone alegando que ese día la idea fue suya; el otro dice medio riendo “eres tonto”, a lo que el primero pregunta “¿por qué?”, y el segundo concluye “no lo sé, quizá sea una cuestión genética”. Ante la pregunta “¿por qué?”, el segundo interlocutor debe pasar de manera inconsciente por los pasos siguientes: 1. Mi amigo me ha preguntado las causas de algo. 2. Debo deducir que realmente desea saber alguna cosa (principio de cooperación). 3. Su pregunta ha de referirse a mi afirmación anterior (información contextual). 4. Como somos amigos hace tiempo y nunca nos hemos faltado al respeto, sabe que mi afirmación no era sincera (conocimientos compartidos). 5. Además, aunque lo pensase, nunca creería que yo pudiera contestar a esa cuestión, pues no soy psiquiatra ni fisiólogo ni experto en inteligencia humana (quebraría así el principio de cooperación, al preguntar una cosa sin el objetivo de obtener una respuesta). 6. Por lo tanto, su pregunta no estaba dirigida al contenido proposicional de mi frase (inferencia). 7. Con frecuencia se utiliza la frase “eres tonto” entre amigos con un sentido de crítica leve a los excesos en la demostración de la amistad (conocimientos lingüísticos). 8. Por lo tanto, sólo puede estar preguntando qué razones me llevan a pronunciar esa frase. Después de este razonamiento, obviamente casi automático, el oyente elige, por cuestiones de pertinencia, inferir este último significado de la escueta frase de su interlocutor, ya que es la que supone mayores efectos comunicativos en menor esfuerzo (otros significados no supondrían una verdadera comunicación). Responder como si el “¿por qué?” se refiriera al contenido proposicional de la frase (“¿Por qué soy tonto?” en lugar

de “¿Por qué dices que soy tonto?”) supone, así pues, inferir el mensaje menos pertinente. Sin embargo, al provocar humor se restablece la pertinencia, al menos, tomando la conversación en su totalidad, pues se consiguen efectos que de otra manera no se conseguirían. Esto es aún más patente en el caso de la comedia, pues la interpretación es realizada por un personaje sobre lo dicho por otro, por lo que la pertinencia intraliteraria puede no ser satisfecha *a priori*, pero desde luego lo es la extraliteraria, ya que el espectador, desde fuera, ve el choque producido entre la expectativa más evidente y la que realmente se produce.

Un caso extremo de estas interpretaciones abusivas se da en los clichés. En las frases hechas ni siquiera se ha de pasar por las fases del proceso comunicativo que acabo de mencionar, dado que expresiones como “¿tienes hora?” o “3.000” (en la caja de un supermercado) son directamente asumidas como peticiones y no como preguntas o informaciones del valor de un producto. Algunos ejemplos en el *Rudens* son los siguientes:

1. Tras varias interrupciones por parte de Esceparnión, Démones inquiere a Pleusidipo sobre sus intenciones:

v. 118: **DAE.** *Quid opust, adulescens?*

PL. *Istic infortunium,*

DÉMONES (a Pleusidipo): *¿Qué deseas, joven?*

PLEUSIDIPO: *Un buen castigo para este maldito,*

La situación (un joven que se aproxima a hablar con un anciano que no conoce) y, una vez más, las normas de cortesía que el público sabe que imperan en las relaciones entre hombres libres, imponen inferir, a través de los mecanismos de pertinencia que he explicado, que Démones realiza una pregunta sobre los motivos que llevaron al joven a acercarse a él. El choque entre la inferencia lógica y la respuesta de Pleusidipo, que finge interpretar o interpreta realmente la pregunta como dirigida a sus deseos actuales (“¿qué sería necesario ahora, qué convendría, qué te hace falta?”) provoca esa sorpresa de la incongruencia y esa reinterpretación de la pregunta que lleva al chiste.

2. Pleusidipo responde a Démones diciéndole lo que busca:

vv. 125-6: **PL.** *Ecquem tu hic hominem crispum, incanum uideris,
malum, periurum, palpatorem...*

DAE. *Plurimos.*

PLEUSIDIPO: *¿Has visto tú por aquí a un individuo de pelo rizado y canoso, un canalla, un perjurio, un camelista...?*

DÉMONES: *A muchísimos.*

Sin necesidad de insistir más en los mecanismos que llevan a reconocer el verdadero significado de la pregunta, resulta evidente (por lo que sabemos de la situación) que lo que inquiere Pleusidipo es si Démones ha visto a *determinado individuo*, es decir, que el objetivo real de su pregunta es saber si por allí pasó una persona en concreto, y no se interesa en absoluto por el hecho en sí de que Démones haya visto una persona cualquiera con esas características. En este caso, a la interpretación abusiva habría que añadir el juego escénico de pérdida de la ilusión dramática si entendiéramos que en la representación Démones pronunciaba esta palabra (*plurimos*) mirando a los espectadores.

3. Esceparnión comenta jocosamente, al ver a dos hombres empapados que salen del mar hacia la playa:

vv. 149-51: **SC.** *Vi mea opinio est,
propter uiam illi sunt uocati ad prandium.*

DAE. *Qui?*

SC. *Quia post cenam, credo, lauerunt heri.*

ESCEPARNIÓN: *En mi opinión, han sido invitados a un banquete de despedida.*

DÉMONES: *¿Por qué?*

ESCEPARNIÓN: *Porque me da la impresión de que se bañaron ayer, después de cenar.*

Esceparnión realiza un comentario a modo de acertijo. Teniendo en cuenta la oscuridad del comentario, la inferencia lógica es que Démones le inquiere sobre las razones que le llevan a realizar ese comentario, *todo* el comentario. El esclavo se está refiriendo al sacrificio que se realizaba antes de los viajes y al baño ritual que se realizaba antes de todo sacrificio. Como los viajes se solían realizar por la mañana temprano, lo natural era ejecutar el ritual del baño antes de la cena del día anterior. Román Bravo se pregunta en nota de pie de página por qué Esceparnión dice explícitamente *heri*. Creo que el contexto en que se desarrolla el diálogo puede explicar un poco esta aparente incongruencia. Lo que se esperaría sería “*uocati ad cenam*”, pero en ese caso aún no se habrían bañado, porque la escena se desarrolla por la mañana y falta mucho para la cena. Esceparnión, atento a que la expresión normal no tendría

sentido y pretendiendo jugar con el almuerzo que Pleusidipo ha perdido, cambia lo esperado por “*uocati ad prandium*”. Démones no entiende la compleja broma de su esclavo y le pide aclaraciones, pero éste finge entender que la pregunta es únicamente sobre “*ad prandium*” y justifica el haber mudado lo lógico: ha de ser un almuerzo de despedida, y no una cena, porque a estas alturas del día ya están lavados, de manera que sólo se puede deducir que se bañaron *post cenam* y no *ante cenam* como sería natural, por lo tanto el día anterior al banquete. Por otro lado, quizá tengamos también aquí un juego de ruptura de la ilusión dramática, como en el ejemplo anterior, si admitiéramos que *post cēnam* puede ser entendido en una pronunciación descuidada como *post scaenam*, es decir, que simultáneamente estaría bromeando con el hecho de que parece que se bañaron “detrás del escenario”, dado que la acción del baño es narrada y nunca se llega a ver.

4. Palestra y Ampelisca han llegado a la playa después del naufragio. Están empapadas y no se ven una a la otra, pero se oyen. Guiándose por la voz, van al encuentro una de la otra.

v. 238: **AM.** *Dic ubi es?*

PA. *Pol ego nunc in malis plurimis*

AMPELISCA: *Dime, ¿dónde estás?*

PALESTRA: *Por Pólux, hundida en la desgracia.*

No es necesario extendernos en el comentario de esta interpretación abusiva. Todo el contexto sugiere que la pregunta formulada con *ubi* es estrictamente local y no conceptual. El fingimiento de Palestra provoca la gracia (por pequeña que ésta sea en este caso) pues el oyente se ve obligado a considerar una inferencia inicialmente poco implicada.

5. Tracalión encuentra a Ampelisca, después de las desgracias de ésta, y la saluda:

v. 337: **TR.** *Quid agis tu?*

AM. *Aetatem haud malam male.*

TRACALIÓN: *¿Cómo estás?*

AMPELISCA: *Mal, aunque ningún mal he hecho.*

Dejando aparte el juego etimológico, tenemos aquí un ejemplo claro de cliché lingüístico interpretado en su sentido literal. “*Quid agis?*” es una expresión vacía de significado, una mera fórmula de saludo. La inferencia que

directamente puede asumir cualquier hablante latino es que el que la pronuncia sólo desea establecer un contacto de cortesía. Por el contrario, Ampelisca interpreta el verbo en su sentido literal, lo que le permite utilizarlo elípticamente en la respuesta “*ago aetatem haud malam male*”, es decir, “paso mal mi juventud”.

Como hemos podido comprobar, cualquier obra plautina, incluso una como *Rudens* acusada de ser, por su argumento, demasiado “seria”, presenta un riquísimo abanico de humor verbal conseguido mediante los juegos de palabras. No hemos analizado, ni mucho menos, todos los juegos que se encuentran en la obra. Tampoco nos hemos adentrado en el comentario de otros recursos verbales tan ricos como la ironía, las metáforas audaces, los símiles sorprendentes, los acertijos. Apenas se trataba de dar una muestra del talento creador del Sarsinate. Por otro lado, un segundo objetivo, que esperamos haber satisfecho, era demostrar que ni las nuevas teorías lingüísticas están concebidas exclusivamente para lenguas vivas ni las lenguas clásicas se deben estudiar siempre con metodología clásica. La retórica antigua puede no ser suficiente para dar cuenta de las posibilidades interpretativas de los textos latinos y griegos. La aplicación del estructuralismo, del generativismo, de la semiótica, de la lingüística cognitiva o de la pragmática lingüística, por ejemplo, puede dar buenos resultados en el análisis de textos antiguos. No olvidemos que la lengua que allí está puede estar ahora muerta, como algunos dicen despectivamente, pero estaba bien viva cuando los textos fueron escritos, y por tanto debe ser estudiada como una lengua viva.

* * * * *

Resumo: O objectivo do presente trabalho é duplo: por um lado, demonstrar que, mesmo nas obras consideradas de argumento mais “sério”, o Sarsinate sempre conseguiu impregnar as suas comédias dos mais hilariantes recursos cômicos, especificamente os baseados no humor verbal; por outro, mostrar uma nova perspectiva de análise, exemplificando de maneira prática que é possível estudar as obras clássicas desde os pressupostos das mais modernas teorias de pragmática linguística. Para a consecução dos ditos objectivos, o autor estabelece as premissas teóricas pelas quais se regerá a sua análise (dentro do modelo inferencial, as teorias da pertinência e o humor como consequência da resolução surpreendente de dois implicaturas contraditórias, que obriga a uma reinterpretação retroactiva do enunciado), e, a partir destas, propõe uma divisão dos jogos de palavras e um estudo destes no *Rudens* de Plauto. Graças a este método de análise descobre eventuais jogos de palavras até agora não considerados como tais no texto plautino.

Palavras-chave: Plauto; *Rudens*; *palliata*; teatro latino; literatura latina; jogos de palavras; linguística pragmática; análise linguística.

Abstract: The aim of this study is twofold: on the one hand, it intends to show that, even in works considered as being of more serious content, the Sarsinate has always succeeded in resorting to the most hilarious comic devices, specifically those based on verbal humour; on the other hand, it attempts to provide an overview of the subject from a fresh standpoint, by giving a practical testimony that it is possible to study Classical texts by taking into account the most recent theories in linguistic pragmatics. In order to achieve these objectives, the author has set the theoretical premises which guide his analysis (the inferential model, the theories of pertinence and the humour as the consequence of the surprising resolution of two contradictory implicatures, thus calling for a retroactive reinterpretation of the utterance) and, taking those into consideration, suggests a division of the puns and their study in Plautus's *Rudens*. Thanks to this method of analysis he has managed to track down possible puns in Plautus's text which have not been considered as such up to now.

Keywords: Plautus; *Rudens*; *palliata*; Latin theatre; Latin literature; puns; linguistic pragmatics; linguistic analysis.

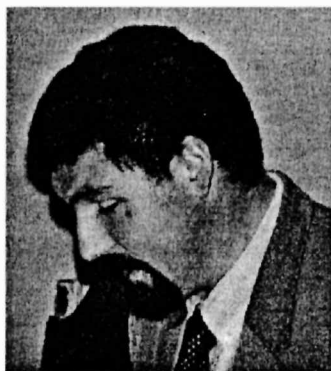
Resumen: El objetivo del presente trabajo es doble: por un lado, demostrar que, incluso en las obras consideradas de argumento más “serio”, el Sarsinate siempre consiguió impregnar sus comedias con los recursos cômicos más hilarantes, específicamente los basados en el humor verbal; por otro, mostrar una nueva perspectiva de análisis, ejemplificando de manera práctica que es posible estudiar las obras clásicas desde los presupuestos de las más modernas teorías de pragmática linguística. Para la consecución de dichos objetivos, el autor establece las premisas teóricas por las que regirá su análisis (dentro del modelo inferencial, las teorías de la pertinencia e el humor como consecuencia de la resolución sorprendente de dos implicaturas contradictorias, que obliga a una reinterpetación retroactiva del

enunciado), y, a partir de éstas, propone una división de los juegos de palabras y un estudio de éstos en el *Rudens* de Plauto. Gracias a este método de análisis descubre eventuales juegos de palabras hasta ahora no considerados como tales en el texto plautino.

Palabras clave: Plauto; *Rudens*; *palliata*; teatro latino; literatura latina; juegos de palabras; pragmática lingüística; análisis lingüístico.

Résumé: Le présent travail possède un double objectif: il prétend, d'une part, démontrer que, même dans les œuvres dont l'argument est plus «sérieux», le Sarsinien a toujours réussi à imprégner ses comédies des recours comiques les plus hilarants, surtout ceux qui se rapportent à l'humour verbal; d'autre part, il veut offrir une nouvelle perspective d'analyse, exemplifiant de façon pratique qu'il est possible d'étudier les œuvres classiques à partir des présupposés des théories les plus modernes de la pragmatique linguistique. Afin d'atteindre ces objectifs, l'auteur définit les prémisses théoriques à partir desquelles s'orientera son analyse (d'après le modèle inférentiel, les théories de la pertinence et l'humour comme conséquence de la résolution surprenante de deux implicatures contradictoires, qui oblige a une interprétation rétroactive de l'énoncé), et, les prenant pour point de départ, il propose une division des jeux de mots et une étude de ceux-ci dans le *Rudens* de Plaute. Grâce à cette méthode d'analyse, il découvre un certain nombre de jeux de mots, jusqu'à présent, jamais considérés comme tels dans le texte de Plaute.

Mots-clé: Plaute; *Rudens*; *palliata*; théâtre latin; jeux de mots; pragmatique linguistique; analyse linguistique.



Semantica della porta nella commedia di Plauto

GIANCARLO MAZZOLI

Universidade de Pavia

1. 1. Semiologia*

“La porta — ha sintetizzato Gian Paolo Caprettini¹ — sta a indicare la separazione e insieme lo scambio, l’isolamento e l’incontro, la curiosità e la conoscenza, il movimento e la sosta della sorpresa; puro significante tra il ‘dentro’ e il ‘fuori’, tra l’‘io’ e l’‘altro’, è il limite ancipite della conoscenza, tra futuro e passato, come simboleggiava il Giano bifronte, posto a sorvegliare insieme l’entrata e l’uscita. La porta è l’attimo esiguo del presente, il momento quasi senza durata del pendolo in posizione verticale; correre da un luogo all’altro attraverso la porta aperta, entrare e uscire, spazzare i territori che essa chiude ed apre, è segnare la fine della proprietà privata, immobiliare e psicologica. La porta divelta può scatenare all’interno profanato il grido, o magari la sorpresa, può svelare una verità che il diaframma teneva, tra inganno e discrezione, celata [...] Se ogni agire umano è un significare, o è per significare, la porta sembra stare sulla soglia della comunicazione, del ‘semantico propriamente detto’, là dove i sensi, percepiti per via simbolica, si manifestano”. E ancora: “Frontiera, limite estremo, simbolizza il passaggio obbligato [...] La porta può anche implicare una trasgressione, essere cioè un ‘oggetto tragico’ che non va oltrepassato”. E infine: “La porta è recinto: divide due spazi, o meglio uno spazio dall’altro, una serie di oggetti da tutti gli altri, il

* Il presente testo riprende, con varie modifiche e integrazioni, quello della prolusione tenuta il 15 novembre 2000 per l’inaugurazione dell’anno accademico 2000-2001 dell’Accademia delle Scienze di Torino.

¹G. P. Caprettini, “Valenze mitiche e funzioni narrative. La ‘porta’ e la logica del racconto nel *Satyricon*”: *Strumenti critici* 10 (1976) 183-219: 183-185; per più ampie considerazioni cf. Id., *La ‘porta’*. *Valenze mitiche e funzioni narrative* (*Saggio di analisi semiologica*) (Torino 1975).

mio dall'altrui. Il recinto è legato, oltre all'esperienza della proprietà, anche a quelle del rito e del gruppo familiare (il clan, ad esempio, come ordine chiuso); esso serve a sanzionare il distacco tra il sacro e il profano (si ricordi il *témenos*, sacro recinto dei riti minoici, ai quali erano ignoti veri e propri templi) oppure tra chi gestisce il rito e chi assiste (si pensi al presbiterio rialzato delle chiese romaniche) [...] Il recinto, come porta chiusa, è un baluardo contro le aggressioni esterne, contro le illecite intrusioni dei non iniziati".

Potremmo soffermarci ancora a lungo su questo ricco plesso di segni ideologici, che attraversano nello spazio e nel tempo le culture: da marcare soprattutto le strette interazioni con la nozione di 'confine', con particolare riguardo alla problematica antropologica dei 'riti di passaggio'² o, cambiando decisamente ambito, al 'paratesto' di Genette³. A noi qui tuttavia interessano specificamente le cifre semantiche di più spiccata valenza drammatica, quelle da cui Caprettini prende le mosse: "la separazione e insieme lo scambio, l'isolamento e l'incontro, la curiosità e la conoscenza, il movimento e la sosta della sorpresa", che fanno della porta un oggetto non solo 'tragico' ma anche, in grado eminente, comico (e pure qui la trasgressione può giocare una parte importante).

Quale largo, anzi larghissimo campo d'osservazione abbiamo scelto le *fabulae palliatae* d'un autore, Plauto, che del dinamismo fa una delle risorse fondamentali della sua arte comica: *fabulae*, come ben si sa, che non riproducono la scansione in atti dei modelli greci della *Néa*, ma eleggono come ben più flessibile unità di misura drammatica la singola scena, con una girandola continua di personaggi e di situazioni cui la porta concorre in modo sostanziale.

2. Anatomia

La porta dunque anzitutto come elemento scenico di prim'ordine, addetta al ricambio e alla regolazione del movimento teatrale, essenziali al

² Obbligato il riferimento al classico libro di A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, ed. it. (Torino 1981); cf. inoltre, per l'antichità greco-latina, i contributi adunati in M. Sordi (cur.), *Il confine nel mondo classico* (Milano 1987) e, per un attraente *specimen*, R. Oniga, *Il confine conteso. Lettura antropologica di un capitolo sallustiano* (Bellum Iugurthinum 79) (Bari 1990).

³ G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, ed. it. (Torino 1989); cf. A. Cavarzere, *Sul limitare. Il 'motto' e la poesia di Orazio* (Bologna 1996).

funzionamento ben oleato dei meccanismi d'intreccio. Faccio naturalmente riferimento alla scena *standard* della palliata plautina⁴, ambientata in una città greca, lungo una via o piazza fronteggiante almeno due case, con accessi e uscite anche laterali, da un sito *extra moenia* (porto o contado) e verso il foro (o mercato): 'quarta parete' (come ben si sa in Plauto fortemente permeabile), la *cavea*. Dobbiamo dunque preliminarmente distinguere tra la *porta* (corradicale di *per*) propriamente detta, perlopiù designante (corrispettivo greco: πύλαι) il luogo di passaggio dentro o fuori della città, e la sinonimia con la quale l'uso latino indica la porta di casa, specialmente *fores* (ove il plurale indica la consueta fattura a due battenti della porta domestica), *ianua*, *ostium*, *limen* (corrispettivo greco: θύραι, corradicale con *fores*, mentre *ianua* lo è con *Ianus*, la divinità delle porte e degli inizi, *ostium* con *os* e *limen* probabilmente con *limus*).

Il riferimento alla *porta* di città è piuttosto raro in Plauto, perlopiù circoscritto a locuzioni indicative di mero transito all'esterno o all'interno dello spazio urbano (*extra portam*: *capt.* 90, *Cas.* 354, *Pseud.* 331, 659; *intra portam*: *Men.* 400). Interessante invece è analizzare⁵ la curva dell'uso per il lessico della porta domestica: prevale nettamente in Plauto *fores* (113 occorrenze), seguito da *ostium* (48), *ianua* (18), *limen* (9). Non inutile il confronto con Terenzio: *ostium* (21), *fores* (20), *ianua* (2), *limen* (1). Da questi dati possiamo trarre un paio di considerazioni: a) il linguaggio comico privilegia chiaramente i due termini più comuni nell'uso latino, *fores* appunto e *ostium* (il nostro 'uscio'); b) pur tenute in debito conto le proporzioni tra quanto di Plauto e di Terenzio c'è rispettivamente pervenuto, è vistoso il più largo ricorso al lessico della porta fatto dal primo nei confronti del secondo (e anche degli altri principali autori latini): indizio che certo non smentisce la sostanziale propensione di Plauto per la *fabula motoria* rispetto a quella, esplicitamente perorata da Terenzio stesso (*heaut.* 36), per la *stataria*. Se entriamo ulteriormente nel merito lessicale, troviamo più o meno ampiamente attestate in Plauto, accanto al *totum* della porta, anche le parti: come gli stipiti o i battenti (*postes*, es.: *Bacch.* 1119; assente in Plauto *valvae*); l'architrave e la soglia (*limen superum inferumque*, es.: *merc.* 830); i vari

⁴ Cf. da ultimo J. Chr. Dumont, "L'espace plautinien: de la place publique à la ville": *Pallas* 54 (2000) 103-112: 104.

⁵ Cf. (per *ianua*, *fores*, *ostium*) il quadro statistico in *Th. I. L. VII*, 1, col. 134.

congegni di chiusura (*clavis, sera, anellus, pessuli, repagula*, es.: *most.* 404, *Pers.* 572, *cist.* 649).

3. Fisiologia

Su questi fondamenti, per così dire ‘anatomici’, si imposta il complessivo vivace funzionamento delle porte plautine, che iniziamo ora a rivisitare a partire dalla sua ‘fisiologia’, il regolare gioco di aperture e chiusure, garantito da robusti supporti lignei, su cui si basano il movimento e la stessa possibilità di comunicazione visiva (cf. *Bacch.* 834 s.) o acustica (cf. *Stich.* 87 s.) tra gli interni e l'esterno della scena comica. *Age, specta postes cuius modi, I quanta firmitate facti et quanta crassitudine*, osserva il servo Tranione in *most.* 818 s., decantando la solidità dei battenti domestici; e per converso l'affamato parassita Penicolo in *Men.* 178, invitato dal patrono Menecmo I a bussare piano alla porta ospitale della meretrice Erozio, replica ironico che quelle *fores* non sono *Samiae*, di coccio. Quanto per un parassita conti l'aprirsi della casa da cui dipende la sua sussistenza, emerge bene da *capt.* 108 s.: *sed aperitur ostium, I unde saturitate saepe ego exii ebrius*. In generale, le porte delle ‘case chiuse’, o comunque abitate da meretrici, sono quelle più disponibili ad aprirsi, non gratuitamente beninteso. Le governa la *lex* argutamente enunciata dalla mezzana Cleareta in *asin.* 241 s.: *portitorum simillimae sunt ianuae lenoniae: I si adfers, tum patent, si non est quod des, aedes non patent*. La conferma, in due riprese, viene da *Truc.* 175 s. e 350-54, dove prima la serva Astafio e poi la stessa meretrice, Fronesio, invitano con allettanti parole a entrare l'emozionato *adulescens* Diniarco. Naturalmente la *lex* regola anche, con applicazione simmetrica, la chiusura di quelle porte: *ad fores auscultate atque adservate aedis*, è l'‘ordine di servizio’ diramato già in *Truc.* 95 dalla suddetta Astafio perché non accada che, contravvenendo frontalmente alla ragion d'essere della ‘casa’, qualche cliente se la svigni impinguato anziché alleggerito.

Può anche capitare tuttavia che, nel bel mezzo d'un'azione (così in *trin.* 1123 s.), il rumore d'una porta che s'apre risulti, preannunciando incontri non voluti, sgradito. Una parte importante nella fisiologia della porta comica l'ha in effetti il *sonitus*, il cigolio o la percussione con cui chi esce di casa segnala ai personaggi e al pubblico il suo imminente ingresso in scena. In *Poen.* 609 s. il *vilicus* Collibisco ci gioca su, paragonando quel rumore a un *crepitus* sconcio;

ma si tratta d'un particolare tecnico di notevole importanza, specialmente in riferimento a un famoso, quanto discusso, passo di Plutarco che oppone alla consuetudine latina di aprire le porte verso l'interno quello che sarebbe, viceversa, l'uso tradizionale greco, documentato anche dall'espedito comico (e dunque anche dalle *palliatae*, che lo riproducono)⁶.

Come che sia, il movimento di personaggi attraverso le porte si dimostra un utile strumento per la gestione strategica dell'intreccio (affidata in massima parte da Plauto, come ben si sa, ai suoi 'demiurgici' servi). E' il caso di Stico che, nell'omonima commedia (v. 450), se la svigna per il *posticum*, la porta posteriore di casa; ed è soprattutto il caso del *Miles gloriosus*, dove almeno in un paio di occasioni (vv. 328 s.; 1196-99) le porte si fanno tramiti di un via-vai particolarmente vivace, pilotato dal furbissimo Palestrione e complicato dall'esistenza (ignota a Pirgopolinice e al suo sciocco servo Sceledro) della parete forata tra le due case in scena.

4. Stilizzazione

Se, al grado zero, la funzione-porta si limita a una concreta, quanto dimessa, attività di *routine*, più volte accade che essa ci si presenti stilisticamente marcata, al servizio di istanze parodiche nei confronti dei generi e dei linguaggi più alti, dalla sfera rituale alla tragedia fino all'epica.

Beffardo appare così subito il solenne invito, attinto dal rito romano della *deductio* nuziale, che la serva Pardalisca rivolge alla sposina in *Cas.* 815, *sensim super attolle limen pedes, mea nova nupta*: altri costei non è in realtà che il travestito Calino, nel buffissimo inganno ordito a spese del duo Olimpione-Lisidamo. Assume a sua volta toni spiccatamente paratragici l'addio alla casa avita pronunciato dal disperato Calino (*merc.* 830 s.), che l'infelicità in amore determina all'esilio (ovviamente non mancherà il finale lieto!). Ancora è la porta a figurarvi in primo piano:

limen superum inferumque salve, simul autem vale: / hunc hodie postremum extollo mea domo patria pedem.

⁶ Plut. *Val. Publ.* 20: "le porte delle case elleniche, invece, dicono che si sono sempre aperte tutte esternamente. Ciò si arguisce dal fatto che nelle commedie chi si appresta a uscire batte fragorosamente la porta, affinché di fuori i passanti o chiunque fosse fermo davanti ad essa, lo sappiano e non siano colti alla sprovvista quando i battenti si aprono sulla strada" [trad. di C. Carena]. Ma cf. in proposito il drastico giudizio di W. Beare, *I Romani a teatro*, trad. it. di M. de Nonno (Roma-Bari 1986) 210 s.

Non meno chiara intonazione tragica parrebbe avere *Bacch.* 369,

*pandite atque aperite propere ianuam hanc Orci*⁷, *obsecro*;

ma si tratta solo della porta delle due allegre cortigiane gemelle, da cui esce, scandolezzato nel suo moralismo all'antica, il pedagogo Lido.

Le porte di casa non sono però solo oggetto di paratragiche esecrazioni ma anche teatro di esaltanti 'gesta' paramilitari, vistosamente improntate al registro epico. Sentiamo con quanto orgoglio, in *Men.* 127-130, Menecmo I celebra l'eroica impresa di averla fatta franca a uscir di casa con la sopravveste da lui sottratta alla moglie per donarla alla meretrice:

Euax! iurgio hercle tandem uxorem abegi ab ianua. / ubi sunt amatores mariti?
dona quid cessant mihi / conferre omnes congratulantes quia pugnavi fortiter?

Va da sé che queste specialissime esibizioni di valore vedano soprattutto come protagonisti i servi. Ecco l'epopea di Tranione in *most.* 1046-49:

ostium quod in angiportu est horti, patefeci fores, / eaque eduxi omnem
legionem, et maris et feminas. / postquam ex opsidione in tutum eduxi manipulares
meos, / capio consilium, ut senatum congerronum convocem.

L'aver fatto uscire di soppiatto da una porticina secondaria la brigata di giovinastri rimasta bloccata in casa dall'arrivo imprevisto del *senex* di turno, Teopropide, assurge nel racconto dello scaltro servo al livello della liberazione di un esercito rimasto assediato. È come se il modestissimo *ostium* venisse promosso al rango strategico che compete alla *porta*, di città o di accampamento.

Per questa via giungiamo al *locus* più celebre, nelle *Bacchides*, in cui l'astuta estorsione di denaro perpetrata dal servo, Crisalo, ai danni del *senex* Nicobulo viene assimilata appunto all'espugnazione d'una città nemica. Le premesse allusive sono già al v. 711:

recta porta invadam extemplo in oppidum antiquum et vetus.

Cogliamo già in filigrana il referente epico, ed epico per eccellenza, perché si tratta niente meno che della presa di Troia, come disambiguerà, con flagranza di strepitose manipolazioni mitologiche, la grande monodia dei vv. 925-78, uno dei vertici riconosciuti dell'arte plautina⁸. Qui la sequenza dei

⁷ L'*Accheruntis ostium* è chiamato scherzosamente in causa anche in *trin.* 525.

⁸ Acuta analisi, in chiave preminente di 'Plautinisches', in C. Questa, *Parerga Plautina. Struttura e tradizione manoscritta delle commedie* (Urbino 1985) 58-80.

doli tramite i quali Crisalo è pervenuto a sbaragliare il suo oppositore si trasfonde metaforicamente nei *tria fata* che sancirono la caduta di Troia (vv. 953-56): ultimo e decisivo quello che maggiormente interessa la nostra tematica, la demolizione del *portae Phrygiae limen superum* per consentire il passaggio del fatale cavallo (955), ancora rivisitata in trionfale 'cronaca diretta' al v. 987 s.:

nunc superum limen scinditur, nunc adest exitium Ilio, / turbat equos lepide ligneus.

5. Patologia

Via via che ci addentriamo in questo ampio campo semantico, andiamo accorgendoci di come la porta plautina, col suo sorvegliato ritmo di aperture e chiusure, dia un essenziale contributo all'ordinario funzionamento della 'macchina' comica: se è aperta, il passaggio dentro e fuori casa di persone, cose e perfino, s'è visto, percezioni sensoriali è immediatamente garantito; se è chiusa, la normale percussione dall'esterno (verbo tecnico: *pulsare*; cf. *rud.* 332), quando non il semplice richiamo verbale, e anche dall'interno, se si volesse dar credito alla notizia plutarchea, basta ad assicurare l'osmosi tra scena e retroscena. Ma quando tale ritmo s'interrompe, la porta di casa da tramite si converte in diaframma o, per riesprimerci in termini attanziali, da 'aiutante' in 'oppositore': un ostacolo da rimuovere a tutti i costi, anche con minacce di effrazione, accompagnate perlopiù da percussione variamente energica (verbo tecnico parrebbe piuttosto *pultare*; ne vedremo gli esempi). Come è ovvio, un comportamento del genere, prodotto dall'esterno, non può non generare all'interno, da parte di chi custodisce la chiusura della casa, reazioni uguali e contrarie, come dire rimostranze e rimbrotti di vivacità proporzionale alla pressione psicologica e fisica esercitata dall'altra parte. Siamo passati dalla fisiologia alla patologia della funzione liminare, anche perché in simili frangenti, per un comprensibile *transfert*, è proprio la povera porta a fare le spese principali delle minacce lanciate al responsabile della sua chiusura, con rischi o veri e propri danni per la sua materiale incolumità. Potremmo produrre una ricca documentazione, e la cosa non sorprende, dato che la situazione *standard* ora descritta offre alla *motoria* plautina una comoda risorsa di spettacolarità e di variazioni espressive sul tema, a livello gestuale e

linguistico; ma proprio perché si tratta d'uno schema ricorrente, possiamo accontentarci di una campionatura essenziale.

In *Bacch.* 573-586 assistiamo alla didattica del motivo: come si deve bussare in circostanze d'emergenza. Il parassita del *miles* Cleomaco si reca a casa di Bacchide (ignora l'esistenza della gemella) per ingiungere un *ultimatum*: il soldato reclama l'amica o la restituzione dei soldi sborsati per lei. Il compito di bussare è affidato dapprima a un *puer* che conosce bene la donna, ma lo schiavetto non interpreta bene la parte: per dare alla rivendicazione il giusto peso l'atto va eseguito con ben altra energia; e il parassita sgrida il ragazzo e impartisce la lezione:

tu, dudum, puere, cum illac usque isti semul / quae harum sunt aedes, pulta. adi actutum ad fores. / recede hinc dierecte. ut pulsat propudium! (vv. 577-79) [...] fores pultare nescis. ecquis in aedibust? / heus, ecquis hic est? ecquis hoc aperit ostium? / ecquis exit? (581-83).

Da notare l'opposizione tra il fiacco *pulsare* del *puer* e l'invito a *pultare* come si deve rivoltogli dal parassita, che passa immediatamente ai fatti, accompagnandoli con pressioni verbali sempre più forti, costringendo chi sta dentro a reagire. Si tratta dell'*adulescens* Pistoclero, invaghito dell'altra Bacchide, che si trova a casa delle due ragazze e replica per le rime (vv. 583-86):

quid istunc? quae istaec est pulsatio? / † quae te mala crux agitat, qui ad istunc modum / alieno viris tuas extentes ostio? / fores paene exfregisti.

Aveva ragione il pedagogo Lido: la porta delle due Bacchidi è proprio una bocca d'inferno. Sta di fatto che la turbolenta situazione si ripropone pari pari più avanti: è ora Nicobulo, il *senex* raggirato nella commedia, a presentarsi col viso dell'armi sotto quella casa, con dose rincarata di minacce:

heus Bacchis, iube sis actutum aperiri fores, / nisi mavoltis fores et postes comminui securibus (v. 1118 s.).

Questa volta, chiamata in causa direttamente, è in persona una delle due sorelle a replicare con pari enfasi (v. 1120):

quis sonitu ac tumultu tanto nominat me atque pultat aedes?

Come già accennato, gli esempi d'una siffatta *pultatio* si potrebbero moltiplicare, sempre avvertendo sotteso alle variazioni lessicali sul tema dell'intimazione perentoria il referente militaresco dell'assalto alla *porta* di

città: a opera di un *hostis* (*Stich.* 326a) che intende *frangere* (*Amph.* 1022; *most.* 939), *ferire*, addirittura *arietare* (*Amph.* 1019; *Truc.* 253, 256). Va peraltro riconosciuto che, al di là dell'apparenza patologica, tutte queste situazioni finiscono pur sempre per approdare, come si conviene al genere comico, a una *lysis* positiva: il diaframma della chiusura viene rimosso, nuovi personaggi sono proiettati sulla scena e così l'energica *pultatio* si rivela, in ultima analisi, un ottimo catalizzatore dell'intreccio, provocando impatti mimetici atti ad accelerare gli snodi dell'azione.

All'interno del repertorio tematico, particolare interesse rivelano poi alcuni contesti in cui la percussione violenta della porta dà modo al commediografo di attivare uno dei procedimenti in cui, da Eduard Fraenkel in avanti, maggiormente si tende a cogliere saggi di 'Plautinisches': la personificazione. Come Fraenkel stesso rileva⁹, non è che manchino precedenti nella Νέα, anzi già in Aristofane¹⁰, ma innegabilmente Plauto "invigorisce il motivo", alimentando una tradizione che troverà poi ben note riprese in Catullo, *c.* 67, e in Properzio, 1.16. Alla fine avremo modo di esaminare l'esempio più famoso, nella prima scena del *Curculio*, ma fin d'ora è il caso di segnalare tre passi molto significativi. In *capt.* 830-32, il famelico parassita Ergasilus non vede l'ora, per scroccargli un pranzetto, di comunicare al *senex* Egione la buona notizia di cui è latore e dunque intima a gran voce che gli vengano spalancati i battenti della porta di casa prima di portare *pultando assulatim foribus exitium*: una 'minaccia di morte' che già, in certa misura, presuppone la considerazione della porta come un essere vivente. Ancor più chiaramente ciò risulta da *Pseud.* 604-606, dove Pseudolo, prevenendo la *pultatio ostii* del suo interlocutore, si affaccia sulla strada atteggiandosi a *precator et patronus foribus*, quasi dunque che alla porta possa venir attribuita una personalità giuridica! Ma, come al solito, Plauto si guarda bene dallo stravolgere il quadro sociologico: per quanto potente sia la facoltà demiurgica conferitagli nella commedia, Pseudolo resta pur sempre un servo, che interviene a favore d'un pari grado. La porta, infatti, ancorché animata dalla fantasia del poeta, non può travalicare, conformemente alla sua funzione strumentale, la condizione servile, che tra l'altro giustifica (come contesta con drammatico appello umanitario la famosa lettera 47 di

⁹ E. Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto*, ed. it. (Firenze 1960) 98 s.

¹⁰ Cf. ora l'ottimo studio di Chr. Mauduit, "À la porte de la comédie": *Pallas* 54 (2000) 25-40.

Seneca¹¹) proprio i *verbera*. Lo testimonia argutamente il servo Libano in *asin.* 386 s., quando, di fronte, ancora una volta, a una energica *pultatio*, si erge a magnanimo difensore della sua categoria, esclamando: *nolo ego fores conservas / meas a te verberarier*. E lo conferma, sia pure dalla parte dell'aggressore e non del difensore, lo schiavetto Pinacium, in *Stich.* 312 quando, trovandosi di fronte a una porta sbarrata, al termine d'una vivace sequenza da *servus currens*, ingaggia a suon di colpi la lotta coi battenti e vorrebbe che fossero¹² dei *servi fugitivi*, perché così si staccerebbero finalmente da quella casa cui sono tenacemente avvinti, e si prenderebbero poi per giunta il castigo che si meritano!

6. La porta, fattore d'intreccio

Gli ultimi testi esaminati hanno fornito un importante avallo da parte di Plauto stesso alla metafora vitalistica grazie alla quale abbiamo fin qui parlato, a proposito di queste porte comiche, in termini di anatomia, fisiologia, patologia. Ci siamo già da tempo resi conto di trovarci di fronte a elementi del corredo scenico spesso non meramente accessori e (nel valore etimologico dell'aggettivo) inerti; si aggiunge ora sempre più chiara la percezione che, travalicando fin anche le mansioni primarie di 'valvole' del congegno mimetico, esse possono spingersi a interventi talora determinanti sui tempi e i modi dell'azione.

Proprio perciò pare pertinente dedicar loro interesse in un convegno che si occupa di "maschere, voci, gesti" nel teatro classico, tanto più in rapporto a un autore che maneggia con strepitosa bravura le risorse tecniche della rappresentazione. Al di là della ragione strumentale — oggetto, peraltro, in Plauto di un uso vivace e molteplice — la loro rilevanza teatrale si estende più volte a una funzione attiva di 'fattore d'intreccio', che invita ad annoverarle fra le *dramatis personae*: del resto, lo stesso termine latino *persona* (come, in greco, il suo omologo πρόσωπον) ha, del resto, questa duplice accezione di strumento ('maschera') e di ruolo teatrale attivo ('personaggio')¹³. Porte plautine

¹¹ *Ep.* 47, 2: *virga murmur omne compescitur, et ne fortuita quidem verberibus excepta sunt*.

¹² Anche l'identificazione è un tipico σχῆμα plautino: cf. Fraenkel, op. cit., 35-54.

¹³ Mi permetto di rinviare al mio contributo "'Persona': vicende d'un lessema metamorfico" in corso di pubblicazione negli Atti del convegno *Latina Didaxis XVI* (Genova-Bogliasco aprile 2001).

dunque come personaggi, capaci di *gesti*, nella semantica ‘binaria’ del loro aprirsi e chiudersi, e dotate anche di *voce*, anzi di più voci, per effetto di percussione o di cigolio: ‘personaggi’, certo, dall'anima lignea, ma accreditati di responsabilità da non perdere mai di vista. Sentendo un servo, Leonida, vantarsi del malloppo sottratto, così Libano, altro servo, commenta in *asin.* 273:

vae illi, qui tam indiligenter observavit ianuam.

Il controllo della porta, inteso a favorire o a ostacolare il passaggio per il suo tramite di oggetti o persone, si afferma come una robusta linea di senso, davvero intrinseca al costituirsi di quell'antropologia dell'intreccio — esencialmente basata sul trasferimento di beni (donne, denaro o quant'altro) tra le ‘parti’ coinvolte nel gioco mimetico — nella quale un autorevole saggio¹⁴ ha riconosciuto il comune denominatore strutturale del comico plautino.

Particolare risalto ha, in tale prospettiva, la semantica della porta chiusa. *L'adulescens* Alcesimarco, non appena riavuta Selenio, corre a barricarsi in casa, ordinando di sprangarla (*cist.* 649 s.):

ubi estis, servi? occludite aedis pessulis, repagulis / ilico: hanc ego tetulero intra limen.

A sua volta *forem obdo* (*Cas.* 893) è il primo gesto del *vilicus* Olimpione, per sottrarre al *senex* Lisidamo la priorità nell'approccio nuziale alla sua ‘bella’ (in realtà, sappiamo, Calino travestito da Casina!). Né i vecchi sono meno determinati dei giovani. Demifonte (*merc.* 406-411) vuole impedire che Pasicompsa di cui è invaghito venga assegnata come ancella a sua moglie; e allora, pretestuosamente, rappresenta tutti i rischi cui la ragazza si esporrebbe lasciando il chiuso della casa al seguito della signora:

quando incedat per vias, / contemplant, conspiciant omnes, nutent, nictent, sibilent, / vellicent, vocent, molesti sint; occulent ostium: / impleantur elegeorum meae fores carbonibus. / atque, ut nunc sunt maledicentes homines, uxori meae / mihique obiecent lenocinium facere.

Luogo interessante per la vivacità delle note di costume, ma anche per la presenza, che cogliamo qui precocemente nella letteratura latina, di spunti di spiccata valenza elegiaca, a livello orale e scritto (v. 408 s.): la serenata e gli

¹⁴ M. Bettini, “Verso un’antropologia dell’intreccio. Le strutture semplici della trama nelle commedie di Plauto”: *MD* 7 (1982) 39-101.

elegea scarabocchiati col carbone sui battenti della porta (chiusa, beninteso). La donna è dunque un ‘bene’ da tenere sotto chiave; se poi è sfruttata per meretricio, le misure di sicurezza sono direttamente proporzionali alla sua (redditizia) bellezza, come rappresenta, caricando le tinte, il servo Tossilo al lenone Dordalo in *Pers.* 569-72:

*at enim illi noctu occentabunt ostium, exurent fores: / proin tu tibi iubeas
concludi aedis foribus ferreis, / ferreas aedis commutes, limina indas ferrea, / ferream
seram atque anellum; ne sis ferro parseris.*

Nuovamente il motivo della serenata notturna (v. 569); ma questa volta le manifestazioni degli *exclusi amatores* vanno ben oltre il registro elegiaco: finiranno per appiccare il fuoco ai battenti che, per reggere all'assedio, avrebbero addirittura bisogno d'una metamorfosi, dal legno al ferro! Dinanzi a tali e tanti rischi, ben si spiega che, per garantirsi le prestazioni della porta, possa venire incomodato perfino il diritto. In *asin.* 746 ss. l'*adulescens* Diabolo, per ottenere in esclusiva per un anno i favori dell'amica, ricorre a un vero e proprio contratto giuridico. Venti mine d'argento alla mezzana che la custodisce, e in cambio (v. 759 s.) *fores oclusae omnibus sint nisi tibi*; che la ragazza *in foribus scribat occupatam esse se*.

7. La porta al centro dell'intreccio

Con un ulteriore incremento d'importanza, la porta viene promossa al rango dei protagonisti o comunque in una posizione tale da concentrare su di sé il fuoco dell'azione.

Consideriamo l'*Aulularia*. Fin dalla prima scena (vv. 40-119) la commedia ci consente di verificare il rilievo di Caprettini citato all'inizio¹⁵: “La porta è recinto: divide due spazi, o meglio uno spazio dall'altro, una serie di oggetti da tutti gli altri, il mio dall'altrui”. Euclione, l'archetipico avaro dal nome parlante (il “Tienichiuso”¹⁶), rivela immediatamente la sua distorta psicologia nel dialogo con la vecchia serva Stafila, giocato appunto davanti alla porta, fondamentale diaframma difensivo del tesoro occultato tra le mura domestiche. Le uscite (v. 46: *illuc regredere ab ostio*) e gli ingressi (v. 81: *redi*

¹⁵ Art. cit., 185.

¹⁶ Così lo rende il Paratore nella sua vivacissima edizione con traduzione italiana dell'intero corpus plautino: Tito Maccio Plauto, *Tutte le commedie*, a c. di E. Paratore (Roma 1976) I, 249 ss.

nunciam intro) dell'*anus* sono tutti in funzione dei timori dell'avaro, ossessivamente conteso tra il sospetto che la serva gli spii in sua assenza il nascondiglio e la necessità che gli custodisca la casa: uno stato d'animo patologico che si riproporrà nel caso del solenne divieto impartito al cuoco al v. 442 s.:

*si ad ianuam huc accesseris, nisi iussero, propius, / ego te faciam miserrimus
mortalis uti sis*

e sarà fonte di tutti i guai successivi per Euclione, ridotto alla fine a non fidarsi più della propria casa e a celare fuori, con disastroso risultato, l'*aulla* del tesoro.

In simili scene va da sé che l'attenzione del pubblico si polarizzi sull'elemento scenico, la porta appunto, al quale pertiene il discrimine delle situazioni. Ciò accade in maniera ancor più flagrante in due altre commedie, *Amphitruo* e *Mostellaria*.

L'intera lunghissima scena iniziale della prima, a partire soprattutto dal v. 262, si fonda sull'opposizione frontale tra due volontà, in paradossale contrasto con l'identico aspetto dei due personaggi che le esprimono: Sosia, servo di Anfitrone, e Mercurio, trasformatosi in suo 'sosia', figlio e servo di Giove. Scopo manifesto dell'uno è rientrare tra le mura domestiche, conformemente alle proprie mansioni di *noster* (v. 399), organico alla casa del padrone; intento altrettanto palese dell'altro è impedirglielo, dopo averlo soppiantato sia nell'aspetto sia nelle funzioni perché non scopra che all'interno della reggia Giove, a sua volta nelle false sembianze di Anfitrone, giace con la padrona, l'ignara Alcmena: lo squilibrio di poteri tra l'uomo e il dio fa chiaramente capire da parte inclinerà la partita. Orbene, è inevitabile che il conflitto trovi il suo punto focale nella porta del palazzo. Mercurio lo dichiara al v. 269: la sua intenzione è *hunc [...] a foribus pellere*. Non meno esplicita è la decisione di Sosia, a suggello dell'estremo tentativo fatto per reagire all'assurdità della situazione: *pultabo foris* (v. 449). E ancora nello stesso senso andrà, dopo avere trionfato sull'antagonista, il primo commento di Mercurio (v. 464): *amovi a foribus maxumam molestiam*.

Se ci spostiamo alla *Mostellaria*, ritroviamo il medesimo motivo, impedire all'antagonista l'accesso alla porta di casa, tradotto in una sapiente coreografia, capace di avvincere vista e udito degli spettatori. Ci troviamo proprio nella spassosissima scena *clou* da cui la commedia trae titolo (vv. 431-531). All'imprevisto arrivo del *senex*, Teopropide, reduce da un lungo viaggio

per mare, Tranione, il furbo servo legato alla causa dell'*adulescens* Filolochete, inventa su due piedi un modo per trarre d'impaccio il padroncino, che all'interno della casa sta bagordando con un amico e due meretrici. Ordina all'allegria brigata, come già sappiamo, di chiudersi dentro a chiave e di non fiatare,

tamquam si intus natus nemo in aedibus habitet (v. 402).

Ha già dunque in mente l'espedito con cui togliere al vecchio qualunque velleità di varcare la soglia: dargli a bere che la casa sia infestata da un fantasma e perciò da tempo chiusa, disabitata e pronta a riversare la maledizione su chiunque s'azzardi a toccarne la porta. È così che questa balza al centro dell'intreccio, in un gioco teatrale di surreale comicità. Teopropide, che è accompagnato da due servi, nota appena arrivato che c'è qualcosa di anomalo: *occlusa ianua est interdus* (v. 444); e, a differenza di quanto sappiamo normalmente accadere, il suo pur energico *pultare* non produce, al momento, alcun effetto. A questo punto interviene Tranione con la sua *fabula* da *grand-guignol* (vv. 474-505), che fa rabbrivire il vecchio per il rischio di avere ormai contratto, bussando, il contagio del malaugurio. Dobbiamo immaginare una scena molto mossa, con Tranione a far 'l'elastico' tra la porta e i tre nuovi arrivati, e, da parte di costoro, un alternarsi di avvicinamenti alla porta e di ritirate per effetto di quanto si sentono raccontare¹⁷, fino all'ultimo capolavoro del servo ingegnoso: contravvenendo all'impegno preso, i compagni chiusi in casa fanno rumore, e ci vuole tutta la faccia tosta di Tranione per avanzare il sospetto che (vv. 506 s.: *concrepuit foris. / hicine percussit?*; 520 s.) sia stato il fantasma a protestare dall'interno contro chi prima aveva indebitamente bussato, col risultato di allontanare definitivamente dalla porta il pericolo d'una intrusione del *senex*.

E veniamo, per concludere, all'esempio più famoso e suggestivo, la prima scena del *Curculio*, dove Plauto spinge più avanti che in alcun altro luogo la 'trasformazione' della porta da strumento inanimato a vivente coprotagonista. A produrre il piccolo miracolo è la febbrile fantasia dell'innamorato *adulescens* Fedromo, un piccolo Don Quijote *ante litteram* accompagnato dal

¹⁷ Cf. Plauto, *Mostellaria*, *Persa*, a c. di M. Bettini (Milano 1981) 78 s., n. ad v. 466 s.

suo demistificatore Sancho Panza, il servo Palinuro¹⁸. All'inizio della commedia ci troviamo, un'altra volta, nella più classica delle situazioni elegiache: è notte, la porta della casa dove un lenone trattiene Planesio, la donna amata da Fedromo, è rigorosamente chiusa, e il giovane veglia, candela in mano, nella speranza che mai possa aprirsi per lui. Accade allora che, per un *transfert* metonimico, la porta, arbitra oggettiva della felicità o infelicità del giovane, mutui dalla ragazza i tratti che lo affascinano; e prenda come vita, ai suoi occhi. Fedromo le si rivolge con le più tenere espressioni: *ostium... oculissimum, / salve, valuistin?* (v. 15 s.); e il sano realismo popolare di Palinuro non perde l'occasione di fargli il verso (vv. 16-18), caricando fino al paradosso questo appena accennato processo di antropomorfizzazione: il servo riporta l'*ostium* a quello che in realtà è, da *oculissimum* a *occlusissimum*, ma, con sarcastica consequenzialità, desume dal *salve, valuistin?* quesiti sulla salute fisica della porta (se è guarita dalla febbre, se ha mangiato...). Ma Fedromo non se ne dà per inteso, e persiste nella caratterizzazione animata dell'*ostium* come 'aiutante' del suo amore (vv. 20-22):

*bellissimum hercle vidi et taciturnissimum, / numquam ullum verbum mittit:
cum aperitur tacet, / cum illa noctu clanculum ad me exit, tacet.*

E non basta: siccome a quella casa fa la guardia una vecchia ubriaccona, degna serva del lenone, Fedromo sa che all'odore del vino la custode non resisterà, e asperge di vino la porta, trattandola ancora come una interlocutrice dotata di vita e di sensibilità (v. 88 s.):

agite bibite, festivae fores; / potate, fite mihi volentes propitiae.

Implacabile nel suo controcanto, il servo chiede allora alla porta se, per fare uno spuntino completo, non voglia anche olive, companatico e capperi (v. 90); e poco dopo (v. 94), a Fedromo che definisce *lepidus* il cardine finalmente cigolante, aggiunge, premendo fino in fondo il pedale del *transfert* metonimico: *quin das savium* (il bacio amoroso)?

La scena si avvia al suo compimento: sedotta dall'offerta di vino, la vecchia accetta di condurre Planesio da Fedromo, approfittando della temporanea assenza del lenone; e la situazione, che finora s'è mantenuta nel registro d'una schietta comicità, assurge con un colpo d'ala a una delle più alte vette del

¹⁸ L'osservazione è già in G. Michaut, *Histoire de la comédie romaine, Plaute* (Paris 1920) I, 300 s.

lirismo plautino, il celebre *paraclausithyron* dei chiavistelli (vv. 147-57), in cui la fantasia del poeta, non paga di avere dato vita all'intera porta, la trasferisce anche ai suoi congegni di chiusura, invitati a trasformarsi in *ludii barbari*, ballerini italici, capaci di muoversi in magica *συνπάθεια* coi desideri del giovane innamorato; e alla fine quei *pessuli pessumi* a lungo inerti si sveglieranno e garantiranno al soave pezzo elegiaco la lieta conclusione che la *fabula palliata* esige.

In questo saggio di sfavillante libertà creativa io vedo lo *specimen* più felice di una *Ianuarina* (od *Ostiaria*, se si preferisce) che Plauto mai scrisse; o ha sempre continuato a scrivere, disseminandone la traccia che abbiamo cercato di ripercorrere attraverso l'intero suo teatro comico.

Semantica della porta nella commedia di Plauto

* * * * *

Sunto breve: Nella commedia plautina la rilevanza teatrale della porta, elemento indispensabile del corredo scenico, non si limita alla sua ragione *strumentale* — sia nel regolare gioco di aperture e chiusure sia nella condizione ‘patologica’ di diaframma da rimuovere a tutti i costi — ma si estende a una funzione attiva di ‘fattore d’intreccio’, fino a porsi, nei casi più privilegiati, al centro stesso dell’azione, con interventi determinanti sui tempi e i modi della mimesi comica.

Parole-chiave: *palliata*, Plauto, porta, scena, intreccio.

Abstract: In Plautine comedy the theatrical relevance of the door, an essential element of the stage gear, is not confined to its own *instrumental* motivation — be it in the regular interplay of opening and closure or in the ‘pathological’ condition of expulsion at any cost — but also includes an active function as a ‘plot factor’, and even, in the most relevant cases, functions as the centre of the plot itself, due to decisive interventions on the times and modes of the comic *mimesis*.

Keywords: *palliata*; Plautus; door; scene; plot.

Resumen: En la comedia plautina la relevancia teatral de la puerta, elemento indispensable de la maquinaria escénica, no se limita a razones *instrumentales* — sea en el juego regular de apertura y cierre, sea en la condición ‘patológica’ de diafragma de expulsión a toda costa — sino que se extiende a una función activa de ‘factor de intriga’, hasta situarse, en los casos más privilegiados, en el centro mismo de la acción, con intervenciones determinantes sobre los tiempos y modos de la mimesis cómica.

Palabras clave: *palliata*, Plauto, puerta, escena, intriga.

Résumé: L’importance théâtrale de la porte dans la comédie de Plaute, en tant qu’élément indispensable de l’espace scénique, ne réside pas uniquement dans sa raison *instrumentale* — soit dans son jeu régulier d’ouverture et de fermeture, soit dans sa condition ‘pathologique’ d’expulsion à tout prix —, mais aussi à sa fonction active de ‘facteur d’intrigue’, au point de se situer, dans les cas les plus importants, au centre même de l’action, avec des interventions déterminantes sur les temps et les modes de la *mimesis* comique.

Mots-clé: *palliata* ; Plauto; porte; scène; intrigue.

Resumo: Na comédia plautina, a relevância teatral da porta, elemento indispensável do equipamento cénico, não se limita à sua própria razão *instrumental* — quer no jogo regular de abertura e de fecho quer na condição ‘patológica’ de diafragma da expulsão a todo o custo — mas alarga-se a uma função activa de ‘factor de intriga’, situando-se até, nos casos

mais relevantes, no centro da própria acção com intervenções determinantes sobre os tempos e os modos da *mimesis* cômica.

Palavras-chave: *palliata*, Plauto, porta, cena, intriga.



O parasita na obra de Terêncio — Gnatão vs Formião

AIRES PEREIRA DO COUTO*

Universidade Católica Portuguesa

1. Introdução

O parasita é um dos papéis de sucesso da comédia latina. Ele não tem nem casa nem dinheiro próprios ou provenientes da sua família. Só pode satisfazer a sua fome através de convites. Vive, pois, das suas matreirices e sempre na perspectiva de conseguir obter uma refeição de graça.¹

Em Plauto, o parasita aparece em nove comédias: *Asinaria*, *Bacchides*, *Captiui*, *Curculio*, *Menaechmi*, *Miles gloriosus*, *Persa*, *Rudens* e *Stichus*. Ele é, por vezes, um brincalhão profissional, que procura divertir-se à custa do seu futuro hospedeiro. Outras vezes é um *factotum* desejoso de ganhar o favor de levar recados e disposto a aceitar insultos e abusos. Outras vezes, ainda, é adulator e está pronto a realçar a estupidez dos outros com os seus cínicos apartes². Mas não é só o carácter do parasita que varia, também a importância do seu papel sofre uma grande variação na comédia latina. Em alguns casos (e. g. o parasita de Cleómaco, *Bacchides* 573 sqq.) tem uma função menor e mecânica, noutros desempenha um papel mais importante mas permanece um tanto inorgânico (e. g. *Peniculus* nos *Menaechmi*; *Ergasilus* nos *Captiui*; *Gelasimus* no *Stichus*). No *Curculio* e, como veremos, no *Phormio*, o parasita é mesmo o protagonista da peça e engendra o engano. Apesar desta variação,

* Faculdade de Letras da UCP. Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira — Viseu.

¹ Vd. F. Dupont, *Le Théâtre latin* (Paris 1988) 117.

² Vd. G. E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy. A study in popular entertainment*. Second Edition with a foreword and bibliographical appendix by Richard Hunter (Oklahoma 1994) 265.

uma característica têm todos os parasitas em comum: a paixão pela boa comida e o desejo de refeições de graça.³

Em Terêncio, os tons moralizantes que caracterizam a sua obra fazem com que, como veremos, o parasita se refine. Como se sabe, o comediógrafo cartaginês pretendeu revolucionar a estética teatral, lutou por uma nova comédia latina, mais próxima dos modelos gregos. À comédia *motoria*, cheia de danças e de música, ele começou por opor uma comédia *stataria*, menos barulhenta, que permitisse ao público ouvir o texto.⁴ Para isso pretendia acabar com os papéis de *seruus currens*, *iratus senex*, e *edax parasitus*, como refere o *dominus gregis* Ambívio Turpião nos versos 35-40 do prólogo do *Heautontimorumenos*:

*Adeste aequo animo; date potestatem mihi
Statariam agere ut liceat per silentium,
Ne semper seruus currens, iratus senex,
Edax parasitus, sycophanta autem impudens,
Auarus leno adsidue agendi sint seni
Clamore summo, cum labore maximo.*

*Ora estejam a assistir de ânimo benevolente. Dêem-me a possibilidade de representar, sem barulheira, uma comédia do estilo repousado. Que um velho não tenha de representar, a toda a hora, um escravo corredor, um velho zangado, um parasita comilão ou um impostor sem vergonha, um ganancioso alcoviteiro... E numa inferneira dos demónios, com uma canseira de arrasar.*⁵

É, no entanto, indubitável que Terêncio, com o andar do tempo e à medida que foi ganhando experiência, sentiu necessidade de mais personagens cômicas que proporcionassem humor e um pouco mais de acção ruidosa; por isso foram surgindo, nas suas três últimas comédias, as primeiras personagens ditas vulgares ou algo violentas, mas saliente-se que, no entanto, ele se preocupou em retratá-las sempre com a sua habitual moderação, com o

³ Cf. *Asinaria* 914, *Captiui* 69 sqq., 461 sqq., 845 sqq., 901 sqq., *Curculio* 317 sqq., 366 sqq., *Menaechmi* 77 sqq., *Miles* 33 sqq., *Persa* 53 sqq., 93 sqq., 329 sqq., *Stichus* 155 sqq., *Eunuchus* 1058 sqq., *Phormio* 1053. Em *Heautontimorumenos* 38 e *Eunuchus* 38 aparece mesmo a expressão *edax parasitus*.

⁴ Cf. F. Dupont, *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique* (Paris 1985) 367-368.

⁵ Tradução do Prof. Walter de Medeiros, *O homem que se puniu a si mesmo* (Coimbra 1992) 37.

objectivo de evitar a farsa e os exageros de Plauto.⁶ O soldado é menos ridículo, o parasita menos grosseiro, o negociante de escravos mais decente. É, de facto, o que acontece no *Eunuchus* (161 a.C.) com o soldado Trasão e o parasita Gnatão, no *Phormio* (161 a.C.) com o parasita Formião e o alcoviteiro Dorião e, por fim, nos *Adelphoe* (160 a.C.) com o alcoviteiro Sanião. Esta atitude pode parecer, à primeira vista, uma tentativa de conseguir obter o favor, inicialmente negado, de um público habituado à *vis comica* plautina, mas, na opinião de Giovanni Cupaiuolo, o que Terêncio deseja, com a inserção destas personagens, é oferecer, num quadro que ele pretende que seja completo, a representação de todas as figuras que constituem a variedade do mundo popular da *Vrbs* do seu tempo.⁷

O parasita, em Terêncio, adquire uma certa valorização, é algo mais do que o vulgar esfomeado plautino, geralmente disposto a qualquer humilhação para conseguir um prato suculento. Ele faz-se apreciar ou pela sua hábil adulação (é, como veremos, o caso de Gnatão no *Eunuchus*) ou pelo seu génio inventivo (é o caso de Formião). O comediógrafo cartaginês dá-lhe um tratamento diferente daquele que lhe dá Plauto, tornando-o, com as suas conversas e artimanhas, na personagem de maior força cômica das suas peças. Em Terêncio, o parasita desempenha, sob o ponto de vista da comicidade, o papel que cabe ao escravo na comédia plautina, já que na obra terenciana os escravos perderam *uis comica* em relação aos seus congéneres plautinos.⁸

Em toda a obra de Terêncio, aparecem apenas dois parasitas: Gnatão (no *Eunuchus*) e Formião (no *Phormio*), o primeiro, como veremos, não passa de um adulator e de um verdadeiro fanfarrão que se vangloria da sua originalidade; o segundo, simpático, é dotado de uma forte personalidade e assume-se como um verdadeiro estratega.

2. O parasita Gnatão

O parasita Gnatão, embora tenha a sua individualidade e a sua comicidade, não pode dissociar-se do soldado Trasão, com quem forma um

⁶ Sobre a introdução de papéis profissionais (o soldado, o parasita e o negociante de escravos) e a moderação com que Terêncio os caracteriza, vide G. E. Duckworth, op. cit., 267-268.

⁷ Vd. G. Cupaiuolo, *Terenzio teatro e società* (Napoli 1991) 90-91.

⁸ Vd. J. R. Otálora, "Humanismo y universalidad en el teatro de Terencio", *Classica* (S. Paulo) 7/8 (1994/1995) 260-262.

grupo de personagens verdadeiramente cómicas, as duas personagens mais cómicas do teatro de Terêncio, na opinião de Luciano Perelli⁹, e com a qual concordamos. Estas duas personagens foram, de acordo com o que é dito nos versos 30-32 do prólogo do *Eunuchus*, importadas por Terêncio do *Kolax* de Menandro, e a sua principal função é, na nossa opinião, essencialmente divertir o público¹⁰.

Gnatão aparece essencialmente como uma personagem marcada pela vivacidade da sua linguagem e destinada a fazer realçar a estupidez de Trasão, o soldado cuja falta de coragem contrasta com o significado do seu nome: “corajoso”, e fá-lo, quer levando-o a agir estupidamente e a manifestar os seus estúpidos pensamentos, quer sublinhando, com descarados e espirituosos comentários, a sua parvoíce¹¹, assumindo, deste modo, a principal característica dos verdadeiros parasitas cómicos.

A aparição em cena de Gnatão é anunciada por Parmenão no verso 228 e concretiza-se no verso 232 quando surge acompanhado de Pânfila, a moça que ele tinha que entregar a Taís. Gnatão apresenta-se a si próprio com um longo e humorístico monólogo (232-269), vangloriando-se do jeito muito especial que tem para viver à custa dos outros e da sua bem sucedida carreira de parasita, um monólogo que é um encómio do seu estilo de vida e que não resisto a transcrever:

⁹ Cf. *Il teatro rivoluzionario di Terenzio* (Firenze 1976) 235.

¹⁰ A eficácia do uso, por Terêncio, do parasita e do soldado é um dos principais pontos de controvérsia na avaliação do *Eunuchus*. Para alguns, Gnatão e Trasão são elementos intrusos cuja principal função é a farsa, mas para outros eles contribuíram habilmente para a estrutura dramática da peça. Terêncio tem sido acusado de ter condescendido na tentação de introduzir personagens humorísticas exclusivamente com objectivos cómicos. Há quem contra-argumente com o facto de o primeiro objectivo da comédia ser o entretenimento, e, nesse caso, estas duas personagens, verdadeiramente cómicas, fazem todo o sentido. Vide W. E. Forehand, *Terence* (Boston 1985) 72-73, que remete para alguns estudos sobre esta questão: G. Jachmann, “Der *Eunuchus* des Terenz”, *Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, 1921, pp.69-88; W. Ludwig, “Von Terenz zu Menander”, *Philologus* 103 (1959) 1-38; W. Steidle, “Menander bei Terenz”, *Rheinisches Museum* 116 (1973) 303-347; H. Lloyd-Jones, “Terentian Technique in the *Adelphi* and the *Eunuch*”, *Classical Quarterly* 23 (1973) 279-284; G. Norwood, *The Art of Terence* (Oxford 1923) 64 sqq.; E. K. Rand, “The Art of Terence’s *Eunuchus*”, *Transactions of the American Philological Association* 63 (1932) 54-72; e K. Gilmartin, “The Thraso-Gnathos subplot in Terence’s *Eunuchus*”, *Classical World* 65 (1972) 141-145.

¹¹ Vd. M. R. Posani, “Aspetti del comico in Terenzio”, *Atene e Roma* 7 (1962) 74.

- GN. *Di immortales, homini homo quid praestat! Stulto intellegens
Quid interest! Hoc adeo ex hac re uenit in mentem mihi:
Conueni hodie adueniens quemdam mei loci hinc atque ordinis,
Hominem haud impurum, itidem patria qui abligurrierat bona. 235
Video sentum squalidum aegrum, pannis annisque obsitum: «Oh!
Quid istuc, inquam, ornatist?» – «Quoniam miser quod habui perdidit, em
Quo redactus sum! Omnes noti me atque amici deserunt.»
Hic ego illum contempsit prae me: «Quid, homo, inquam, ignauissime!
Itan parasti te ut spes nulla reliqua in te siet tibi? 240
Simul consilium cum re amisti? Viden me, ex eodem ortum loco,
Qui color, nitor, uestitus, quae habitudo est corporis!
Omnia habeo, neque quicquam habeo; nihil cum est, nihil deficit tamen.»
– «At ego infelix neque ridiculus esse neque plagas pati
Possum». – «Quid? tu his rebus credis fieri? Tota erras uia. 245
Olim isti fuit generi quondam quaestus apud saeculum prius;
Hoc nouum est aucupium; ego adeo hanc primus inueni uiam.
Est genus hominum qui esse primos se omnium rerum uolunt,
Nec sunt; hos consector, hisce ego non paro me ut rideant,
Sed eis ultro adrideo et eorum ingenia admiror simul; 250
Quidquid dicunt, laudo; id rursum si negant, laudo id quoque;
Negat quis: nego; ait: aio; postremo imperaui egomet mihi
Omnia adsentari; is quaestus nunc est multo uberrimus».*
- PA. *Scitum hercle hominem! Hic homines prorsum ex stultis insanos facit.*
- GN. *Dum haec loquimur, interea loci ad macellum ubi aduentamus, 255
Concurrunt laeti mihi obuiam cuppedinariii omnes,
Cetarii, lanii, coqui, fartores, piscatores,
Quibus et re salua et perdita profueram et prosum saepe;
Salutant, ad cenam uocant, aduentum gratulantur.
Ille ubi miser famelicus uidet me esse tanto honore et 260
Tam facile uictum quaerere, ibi homo coepit me obsecrare
Ut sibi liceret discere id de me; sectari iussi,
Si potis est, tanquam philosophorum habent disciplinae ex ipsis
Vocabula, parasiti itidem ut Gnathonici uocentur.*
- PA. *Viden otium et cibus quid facit alienus!*
- GN. *Sed ego cesso 265
Ad Thaidem hanc deducere et rogare ad cenam ut ueniat.
Sed Parmenonem ante ostium Thainis tristem uideo,
Riualis seruom. Salua res est: nimirum homines frigent.
Nebulonem hunc certumst ludere.¹²*

GNATÃO. Deuses imortais! como um homem pode ser superior a outro! Que diferença entre um parvo e um homem inteligente! Lembrei-me disto precisamente

¹² Os versos do *Eunuchus* que transcrevemos neste estudo reproduzem os da edição de J. Marouzeau (Paris, Les Belles Lettres, ⁵1979).

pelo seguinte: hoje, ao chegar, encontrei uma pessoa daqui, da minha classe e da minha condição, um homem com qualidades, que, tal como eu, tinha devorado os bens da família. Vejo-o horrível, sujo, doente, coberto de panos e de anos. «Oh!, mas que andaina é esta?» – pergunto-lhe eu – «É porque, para infelicidade minha, perdi tudo o que tinha, e eis aqui aquilo a que fiquei reduzido! Todos os meus conhecidos e os meus amigos me abandonam». Então tratei de o envergonhar, comparando-o comigo: «Como é que tu, digo-lhe eu, meu papa-açorda, te acomodaste de tal forma que não tenhas em ti dez-réis de esperança? Perdeste o miolo, juntamente com os bens? Olha para mim, que provenho do mesmo meio que tu: que cores, que brilho, que roupa, que postura! Tenho tudo e não tenho nada; e embora nada tenha, todavia nada me falta.» – «Mas eu, por desgraça, não sei fazer de palhaço, nem apanhar bofetadas.» – «O quê? tu pensas que é dessa forma que se faz? Estás totalmente enganado. Já lá vai o tempo em que se ganhava a vida com esse tipo de coisas, isso era na geração anterior; hoje há uma nova maneira de armar aos pássaros; e fui eu precisamente que inventei o processo. Há uma classe de homens que querem ser os primeiros em tudo, e não o são; eu ando sempre atrás deles. Não me ligo a eles para que eles se riam de mim, mas sou eu que me rio espontaneamente para eles, e ao mesmo tempo admiro os seus talentos. Tudo o que eles dizem, eu aplaudo; se de seguida dizem o contrário, também o aplaudo; se alguém diz não, eu digo não; se alguém diz que sim, eu digo que sim. Enfim, impus-me a mim próprio aprovar sempre tudo. Agora, esta profissão é, de longe, a mais produtiva.»

PARMENÃO (em aparte). Que espertalhão, caramba! Este, dos burros, faz literalmente doidos!

GNATÃO. A conversar deste jeito, chegamos, entretanto, ao mercado onde correm ao meu encontro, alegres, todos os comerciantes de petiscos, os de peixe graúdo, carnicheiros, cozinheiros, salsicheiros, peixeiros, a quem, nas horas boas e nas horas más, eu tinha prestado serviços, e ainda presto com frequência. Saúdam-me, convidam-me para jantar, festejam a minha chegada.

Quando aquele desgraçado, morto de fome, vê que eu ando coberto de tantas honras e ganho a vida tão facilmente, então começa a suplicar-me para que eu o deixe instruir-se junto de mim; disse-lhe que me seguisse para ver se, tal como as escolas dos filósofos tomam o nome dos próprios fundadores, também é possível que os parasitas se chamem gnatónicos.

PARMENÃO (em aparte). Vejam só o que faz a boa vida e comer à conta dos outros!

GNATÃO. Mas eu já estou a demorar muito para levar esta rapariga à Taís e convidá-la para jantar. (Pausa. Olha à volta) Mas estou a ver ali o Parmenão, o escravo do nosso rival, com ar abatido, diante da porta de Taís. Isto está a correr bem: sem dúvida que a sua gente é recebida com muita frieza. Estou decidido a gozar este patife.

O conteúdo desta longa fala, proveniente do *Kolax*, composta por 36 versos que fazem dela o terceiro monólogo mais longo nas comédias de Terêncio (cf. *Adelphoe* 26-81 e *Hecyra* 361-414), não tem qualquer influência

no enredo da peça. Por conseguinte, esta cena pode, como observou Walter E. Forehand, ser criticada como tendo elementos inorgânicos e ser vista como um exemplo de debilidade geral, já que não contribui para a dinâmica interna da acção.¹³ Convirá, contudo, salientar o facto de o papel de Gnatão ter alguma importância para a estrutura global da peça. É que, por um lado, a “reflexão filosófica” que Gnatão faz no seu monólogo tem interesse para se perceber melhor o desfecho da peça, no qual o parasita desempenhará, como veremos, um papel decisivo. Por outro lado, o diálogo que se segue entre Gnatão e Parmenão (270-291) antecede a entrega da moça a Taís, oferta que, por sua vez, permitirá que o soldado convide Taís para jantar fora (455 sqq.). Se tivermos em conta que a rapariga violada pelo falso eunuco foi a oferecida por Trasão, e que o convite para jantar era necessário para afastar Taís de casa durante a concretização da violação, podemos concluir, com Walter E. Forehand¹⁴, que o objectivo da presença do parasita e do soldado na peça não se limita ao mero interesse cómico, embora sejamos de opinião que a sua inclusão pretende essencialmente aumentar a comicidade da peça.

Mas voltemos ao monólogo de Gnatão, no qual ele se vangloria da sua originalidade, mostrando não só um profundo conhecimento da arte de adular¹⁵ (247-253) mas também uma especial habilidade para conseguir convites para jantar (255-259), ou não tivesse o seu nome o significado de “mandíbulas”, ainda que o desejo de comida não seja muito acentuado na sua caracterização. Gnatão mostra uma considerável arrogância ao desprezar os menores recursos de um desconhecido (239) e ao colocar-se ele próprio como mestre de uma escola de parasitas (264). O método de que Gnatão diz ter sido o criador (247) não é original, pois o seu elogio de Trasão e os seus cínicos apartes são muito semelhantes aos que o parasita Artotrogo faz acerca do soldado fanfarrão Pírgopolinices no *Miles gloriosus* de Plauto (cf. *Eunuchus* 391-453 e *Miles* 9-78). A própria técnica que Gnatão, nos versos 251-253, diz utilizar, não é uma técnica original, a ela já recorrera o parasita Penículo dos *Menaechmi* de Plauto

¹³ W. E. Forehand, op. cit, 73.

¹⁴ Ibid., 73.

¹⁵ O parasita visto como adulator e não como pessoa habilidosa aparece em Cícero (*Laelius* 93; *Phil.* 2 15; *Ad Fam.* 1.9.19). No § 91 do *Laelius*, a propósito dos falsos amigos que “sempre falam na mira de agradar, nunca para dizer a verdade”, são citadas as palavras que Gnatão profere nos versos 252-253 do *Eunuchus*. Também na citada epístola, o Arpinate transcreve o mau conselho que Gnatão dá a Trasão (440-445).

(cf. 163). Mas o que verdadeiramente sobressai neste brilhante monólogo de Gnatão é a sua linguagem exuberante e verdadeiramente pictórica, colorida com várias metáforas (235: *abligurrierat*; 236: *pannis annisque obsitum*; 247: *aucupium*; 268: *frigent*), expressões pleonásticas (246: *olim... quondam... apud saechum prius*), imprecações e exclamações (232: *Di immortales*; 236-237: *Oh! quid istuc, inquam, ornatist?*), verbos frequentativos (249: *consector*; 253: *adsentari*; 255: *aduentamus*; 262: *sectari*), expressões proverbiais (232: *homini homo quid praestat*; 245: *tota erras uia*), uma notável antítese (232: *stulto intellegens*), uma lítotes (235: *haud inpurum*), paradoxos (243: *omnia habeo, neque quicquam habeo; nihil cum est, nihil deficit tamen*), pares de sinónimos (234: *loci hinc atque ordinis*), múltipla adjectivação (236: *uideo sentum squalidum aegrum*), séries de vários substantivos em assíndeto (242: *qui color, nitor, uestitus, quae habitudo est corporis!*; 256-257: *cuppedinariii omnes, cetarii, lanii, coqui, fartores, piscatores*), repetições verbais (251-252: *laudo... laudo... negat quis: nego; ait: aio*), e jogos de palavras (236: *pannis annisque obsitum*; 249-250: *hisce...rideant... adrideo*; 264: *parasiti itidem ut Gnathonici uocentur*)¹⁶.

No monólogo de Gnatão, a comicidade é habilmente inserida num contexto que procura cantar elegantemente a figura cómica tradicional do parasita.¹⁷ O monólogo termina quando Gnatão se apercebe da presença do escravo Parmenão e, escudado na bela moça que levava para oferecer a Taís, decide gozá-lo ao longo do diálogo que com ele irá manter (270-291). A ironia que caracterizará as falas do parasita é desde logo visível na saudação ostensivamente efusiva com que se dirige a Parmenão¹⁸ (270-271):

GN.

Plurima salute Parmenonem

Summum suom impertit Gnatho.

¹⁶ No exemplo do verso 264, o jogo de palavras baseia-se na terminologia erudita dos gregos. Refira-se que o nome do parasita no *Kolax* era Struthias, o que, portanto, inviabilizava, na peça de Menandro, o jogo de palavras que se baseia na assonância de *Gnathonici* com *Platonici*. Sobre esta questão vd. O. Bianco, *Terenzio – Problemi e aspetti dell' originalità* (Roma 1962) 151-152.

Vide um comentário linguístico e estilístico bastante pormenorizado do monólogo de Gnatão na edição comentada de J. Barsby, *Terence. Eunuchus* (Cambridge 1999) 126-135.

¹⁷ Cf. L. Perelli, op. cit., 236.

¹⁸ Também Plauto pusera na boca do escravo Epídico uma saudação semelhante (cf. *Epidicus* 126-127).

GNATÃO.

*Ao seu caro e ilustre Parmenão,
Gnatão apresenta os seus mais respeitosos cumprimentos.*

O recurso a uma fórmula semelhante à usada numa carta oficial confere à saudação um tom solene e ao mesmo tempo burlesco, pois a fórmula de saudação habitual é simplesmente *salve* (cf. 304).

A vivacidade da linguagem é uma das principais marcas caracterizadoras de Gnatão ao longo da sua participação na peça, não só, como vimos, neste seu monólogo inicial, mas também, como veremos, nas suas restantes actuações.

O regresso de Gnatão dá-se na primeira cena do acto III (391-453). Nesta cena o parasita aparece acompanhado pelo soldado Trasão e lisonjeia-o disparatadamente. Os primeiros 43 versos da cena (391-433) não têm, à semelhança do anterior monólogo de Gnatão, uma relação directa com o enredo da peça e presumivelmente terão sido tirados directamente do *Kolax* de Menandro. Esta cena serve para introduzir e caracterizar Trasão, mas contribui, por outro lado, para acrescentar comicidade à peça e salientar o carácter profundamente hipócrita e adúlador de Gnatão. Os últimos 20 versos da cena (434-453) são mais relevantes para o enredo, pois é neles que se prefigura a desavença entre a cortesã Taís e o soldado fanfarrão Trasão.¹⁹

Gnatão passa a maior parte desta cena pondo em prática a arte da adulação²⁰ nos moldes que ele celebrara no seu monólogo de abertura, mas nos últimos 20 versos da cena (a partir do verso 434) ele assume outro papel: o de conselheiro do seu protector nas questões do amor, movendo-se, deste modo, para fora de uma classe de parasitas (os adúladores) e inserindo-se noutra (os conselheiros). Nesta cena, o colorido e a vivacidade da sua linguagem resultam do uso variado de comentários lacónicos (403: *mirum!*; 433: *haud iniuria*; 435: *nihil minus*), imprecacões e exclamações irónicas (397: *aduorti hercle animum*; 407-408: *hui! regem elegantem narras*; 416-417: *pulchre.... quid ille?*; 427: *facete, lepide, laute, nihil supra*), metáforas (394: *triumphat*; 406: *quasi ubi illam expueret miseriam ex animo*; 417: *iugularas hominem*; 438: *te ut male ura*; 445: *mordeat*), diferentes formas de adulação (392-394: *non tam*

¹⁹ Cf. J. Barsby, op. cit., 157.

²⁰ Cícero, no *Laelius* 98, cita a resposta de Gnatão (392: *ingentis*) como exemplo da técnica usada pelo adúlador para aumentar aquilo que a pessoa adulada quer que seja grande.

... *triumphat*; 401-402: *in oculis... gestare*; 452-453: *non... inuenisses*), algumas propositadamente ambíguas (e. g. 399-401: *labore... in te est*; 409: *immo... uiuit*), e ainda de apartes irónicos (e. g. 422: *plus miliens audiui*).²¹

A terceira cena em que aparece Gnatão, de novo na companhia do soldado, é a cena 2 do acto III (454-506), uma cena em que as falas do parasita são quase todas muito breves e em número reduzido (apenas seis), comparativamente com o que aconteceu nas duas anteriores. Ele limita-se, praticamente, a dar apoio aos insultos de Trasão (472, 487-488) e a adulá-lo mais uma vez (497-498). John Barsby²² sugere que Terêncio terá acrescentado Gnatão a esta cena para ele ser responsável pelas duas referências à comida, associando-o deste modo ao carácter do tradicional *edax parasitus*. A primeira referência surge no verso 459, quando ele próprio diz: *eamus ergo ad cenam*; a segunda no verso 491, quando Parmenão o acusa de ser capaz de procurar comida nas fogueiras²³: *e flamma petere te cibum posse arbitror*. Este carácter tinha sido muito desenvolvido por Plauto e era, sem dúvida, o favorito do público romano.

Voltamos a encontrar Gnatão, novamente acompanhado de Trasão, na cena 7 do acto IV (771-816), uma cena que apenas procura contribuir para o cómico verbal e visual da peça, já que a fracassada tentativa de tomar de assalto a casa de Taís não terá nenhum seguimento. A participação do parasita nesta cena imprime-lhe, através das suas elegantes graças de irónico sentido duplo, um maior brilho cómico. De facto, Gnatão continua a adular Trasão com exclamações de apoio (773-774), comentando ele próprio a adulação com apartes irónicos (782) e sarcasmo (786-787, 790-791); toma o partido do soldado, começando por avisar Cremes, num tom de irónica delicadeza, do perigo que corre ao fazer de um homem tão importante um inimigo (799, 802), para logo de seguida o insultar num tom particularmente agressivo, patente no vocativo *canis* (803), um exemplo único nas comédias de Terêncio²⁴.

²¹ Vd. J. Barsby, op. cit., 158 e W. G. Arnott, "Phormio parasitus. A study in dramatic methods of characterization", *Greece & Rome* 17 (1970) 53.

²² Op. cit., 171.

²³ Roubar aquilo que se queimava em honra dos mortos era um crime dos mais infames, próprio de pessoas sem escrúpulos religiosos e sem respeito por si próprio (cf. Plauto, *Pseud.* 361 e Catulo 59).

²⁴ Note-se que também Plauto usa a palavra *canis* 5 vezes no sentido injurioso, mas nunca num vocativo directo, apesar de usar nomes de animais com sentido insultuoso muito

Mas depois da argumentação de Cremes, Gnatão muda de estratégia e aconselha ao soldado um plano que nunca falha: meter o rabo entre as pernas e ordenar a retirada (811-812).

As duas personagens do *Kolax* de Menandro reaparecem em cena na parte final do *Eunuchus*, nas últimas três cenas (1025-1094). A brevíssima cena 7 (1025-1030) é uma superficial cena de transição na qual Gnatão oferece a sua habitual adulação (1027) e ao mesmo tempo critica através dos seus típicos apartes sarcásticos (1028).

Na penúltima cena (1031-1049), em que participam também o jovem Quérea, o escravo Parmenão e o soldado Trasão, Gnatão limita-se a fazer dois pequenos comentários (1037, 1044) sem grande significado para a sua caracterização.

Mais significativa é a sua participação na última cena da peça²⁵ (1049-1094), na qual ele procura, a pedido do desesperado soldado (1054-1055), persuadir a qualquer custo os jovens Fédria e Quérea a aceitarem um compromisso com Trasão, de modo a que este possa ficar ligado de alguma forma a Taís. Do êxito da sua missão dependia a obtenção do prémio mais almejado por qualquer verdadeiro parasita: que a casa do soldado estivesse sempre aberta para ele e que, sem ser convidado, tivesse lá sempre um lugar (1058-1060). Mas vejamos as palavras com que Gnatão (1067-1082) argumentou para levar a água ao seu moinho, ou antes para conseguir uma pensão vitalícia:

GN. *Prius audite paucis; quod cum dixero, si placuerit,*

Facitote.

CH. *audiamus.*

GN. *Tu concede paullum istuc, Thraso.*

mais frequentemente do que Terêncio. Sobre este assunto vide S. Lilja, *Terms of abuse in Roman comedy* (Helsinki 1965) 30-35.

²⁵ Esta última cena da peça tem suscitado discussões acerca da questão da conduta moral e da fraqueza humana destas personagens (Vd. W. E. Forehand, op. cit., 74-80; P. G. Brown, "The Bodmer codex of Menander and the endings of Terence's *Eunuchus* and other comedies" in E. Handley and A. Hurst (edd.), *Relire Ménandre* (Geneve 1990) 49-61; S. M. Goldberg, *Understanding Terence* (Princeton 1986) 113-122; D. Konstan, "Love in Terence's *Eunuch*: the origins of erotic subjectivity", *American Journal of philology* 107 (1986) 377-378 e 384-385; F. H. Sandbach, *The comic theatre of Greece and Rome* (London 1977) 144-145; G. M. Pepe, "The last scene of Terence's *Eunuchus*", *Classical World* 65 (1971-1972) 141-145.

*Principio ego uos ambos credere hoc mihi uehementer uelim,
Me huius quidquid facio id facere maxime causa mea. 1070
Verum si idem uobis prodest, uos non facere inscitiaſt.*

PH. *Quid id eſt?*

GN. *Militem ego riuaſem recipiundum cenſeo.*

PH. *Hem!*

Recipiundum?

GN. *Cogita modo: tu hercle cum illa, Phaedria,
Vi libenter uiuis (etenim bene libenter uiuitas),
Quod deſ paulum eſt, et neceſſe eſt multum accipere Thaidem. 1075
Vi tuo amori ſuppeditare poſſit ſine ſumptu tuo, ad
Omnia haec magis opportunus nec magis ex uſu tuo
Nemo eſt: principio et habet quod det, et dat nemo largius;
Fatuus eſt, inſulſus, tardus, ſterit noctes et dies,
Neque iſtum metuas ne amet mulier; facile pellas ubi uelis. 1080*

PH. *Quid agimus?*

GN. *Praeterea hoc etiam quod ego uel primum puto,
Accipit homo nemo melius prorsus neque prolixius.*

CH. *Mirum ni illoc homine quoquo pacto opuſt.*

PH. *Idem ego arbitror.*

GN. *Recte facitis. Vnum etiam hoc uos oro, ut me in ueſtrum gregem
Recipiat; ſatis diu hoc iam ſaxum uorſo.*

PH. *Recipimus. 1085*

GNATÃO. *Primeiro ouçam algumas palavras; quando eu tiver falado, ſe voſ
agradar, apliquem-no.*

QUÉREA. *Ouçamos.*

GNATÃO. *Tu, retira-te um pouco para aí, Traſão. (Dirigindo-ſe aoſ
irmãos) Primeiro eu queria vivamente que voçêſ oſ doſ acreditáſſem em mim no
ſeguinte: tudo aquilo que eu eſto a fazer, faço-o ſobretudo no meu intereſſe; maſ ſe
iſto também voſ for útil, ſeria eſtupidez da voſſa parte não o fazerem.*

FÉDRIA. *De que eſtáſ a falar?*

GNATÃO. *A minha opinião é que o ſoldado deve ſer acolhido como rival.*

FÉDRIA. *O quê?! acolhido?*

GNATÃO. *Penſa um pouco. Tu, cum raio, Fébria, embora vivas alegre com ela
(e é um facto que levas uma vida bem alegre), teſ pouco para lhe dar, e Taiſ
neceſſita de receber muito. Para poder ajudar ao teu amor ſem deſpeſas para ti,
para tudo iſto, não há ninguém maſ indicado nem maſ útil; primeiro, ele não só tem
muito que dar, maſ também não há ninguém que ſeja maſ mãoſ-largas. É idiota,
imbecil, molengão, ronca dia e noite, e não receies que uma mulher ſe apaixone por
ele; expulſa-lo facilmente quando quiſereſ.*

FÉDRIA. *Que fazemoſ?*

GNATÃO. *Além diſſo, há outra coſa que eu conſidero maſ importante,
nenhum homem recebe melhor nem maſ generoſamente.*

QUÉREA. É provável que um homem destes nos seja útil de uma ou de outra maneira.

FÉDRIA. Eu também acho que sim.

GNATÃO. Têm razão. Vou pedir-vos mais uma coisa: que me acolham na vossa confraria; já há bastante tempo que faço rolar esta pedra.

FÉDRIA. Acolhemos.

Gnatão parece ter recorrido, nesta sua alegação, ao uso de uma linguagem cautelosa (cf. 1067: *placuerit*; 1068: *facitote*; 1072: *censeo*); o seu argumento está cuidadosamente articulado numa evidente progressão²⁶ (cf. 1069: *principio*; 1078: *principio*; 1081: *praeterea*; 1084: *unum etiam hoc uos oro*) que começa com uma oportuna declaração do seu interesse próprio, a que se segue um desenvolvimento marcado por uma aparente pretensão de algum altruísmo, e que termina com um pedido que visa também ele satisfazer os interesses do próprio parasita. De facto, depois de, com a referida argumentação, ter conseguido convencer os jovens e, consequentemente, ter ganho o direito ao convite vitalício para jantar à mesa do soldado Trasão, Gnatão, ainda não totalmente satisfeito, teve a ousadia de pedir mais uma coisa, desta vez um tanto abruptamente: que os dois irmãos o acolhessem na sua confraria (1084-1085), pedido também ele satisfeito.

A peça termina com um breve diálogo entre Gnatão e Trasão (1089-1093), no qual se acentua o cinismo do parasita, bem patente na descarada adulação com que este se dirige a Trasão, dizendo (1089-1091):

*GN. Quid? Isti te ignorabant; postquam eis mores ostendi tuos
Et conlaudavi secundum facta et uirtutes tuas, 1090
Impetraui.*

GNATÃO. Sabes? Estes não te conheciam; mas depois que lhes revelei o teu carácter e elogiei, de seguida, os teus feitos e os teus méritos, consegui o que queria.

Esta fala do parasita mereceu um “brilhante” comentário final de Trasão, mais uma vez bem revelador do seu carácter estúpido e pretensioso (1091-1092):

*TH. Bene fecisti; gratiam habeo maximam.
Numquam etiam fui usquam quin me omnes amarent plurimum.*

TRASÃO. Portaste-te bem; estou-te extremamente grato. Mas a verdade é que nunca estive onde quer que fosse sem que todos gostassem muito de mim.

²⁶ Cf. J. Barsby, op. cit., 285.

Perante o desprendimento com que Trasão felicitou a notícia da sua aceitação como rival de Fédria, Gnatão não pôde deixar de se dirigir aos dois jovens com um comentário final pleno de ironia (1093):

Dixin ego in hoc esse uobis Atticam elegantiam?

*Eu não vos disse que havia nele uma esportividade ática?*²⁷

Apesar de, na comédia, alguns parasitas serem engenhosos, simpáticos, marotos, e os seus triunfos agradarem a grande parte do público — é, como veremos já de seguida, o caso de Formião —, Gnatão apenas desempenha um papel secundário e não conseguiu ir além do manhoso e cínico adulator que se preocupa apenas consigo mesmo (1070) e que dificilmente merece arrebatara vitória final.

3. O parasita Formião

O outro parasita da obra de Terêncio — Formião — não é apenas outro Gnatão, bem pelo contrário, quanto mais não fosse pelo facto de ter dado o nome à peça em que participa²⁸, mas veremos que não é essa, evidentemente, a única razão.

Embora Formião esteja em cena apenas duas vezes (315-440 e 829-1055), a sua presença domina a acção do princípio ao fim da peça, não só porque se fala muito dele, mas também porque se põem em prática os seus planos. É ele que engendra o estratagema para que Antifão possa casar com Fânio e é ele também que consegue arranjar as trinta minas para comprar Pânfila, a jovem tocadora de flauta por quem Fédria estava apaixonado, e, desse modo, tirar o jovem da situação embaraçosa em que se encontrava.

Antes de Formião fazer a sua primeira entrada em cena, no verso 315, já o escravo Geta se referira a ele como sendo um descarado parasita (122-123: *Est parasitus quidam Phormio, homo confidens*) que tinha convencido o jovem Antifão a casar com a órfã Fânio através de uma engenhosa interpretação de uma lei de Sólon²⁹ que obrigava o parente mais próximo de uma rapariga

²⁷ Os atenienses eram célebres pela sua sofisticação, descrita pelos romanos através de termos como *sal* (Cícero, *Fam.* 9.15.2) e *lepos* (Marcial 3.20.9).

²⁸ Também em Plauto temos um exemplo único de um parasita que dá o seu nome à peça: o Gorgulho.

²⁹ Cf. Diodoro Sículo 12.18.2-3. Terêncio alude também a esta mesma lei nos *Adelphoe* 650-652.

herdeira que ficasse órfã a casar com ela (124-134). Formião urdiu uma teia de simulações com total sucesso. O estratagema idealizado e o engenho de Formião transcenderam em muito a habilidade do típico *seruus parum callidus* a que nos habituámos nas outras peças de Terêncio. Este tipo de brilho era, como observou W. Geoffrey Arnott, próprio de alguém de condição livre, por isso Formião não podia ser escravo³⁰, embora ele assumisse, em parte, e em detrimento do escravo Geta, o papel que na comédia plautina cabia habitualmente ao escravo principal, que se assumia como rei e vencedor (e. g. Epídico e Psêudolo)³¹. Com efeito, é ele que, como veremos, inventará os estratagemas e conduzirá a intriga segundo uma técnica normalmente usada pelo escravo principal; Geta diz mesmo nunca ter visto um homem mais finório do que Formião (591-592: *Ego hominem callidiorē uidi neminem quam Phormionem!*). Ele desempenha tarefas que são características do papel do escravo e, ao mesmo tempo, não aparece propriamente a clamar a sua fome, como seria próprio de um parasita. Se exceptuarmos os versos 330-336 onde Formião, ao explicar as razões pelas quais nunca foi castigado por aqueles que ludibriou, se auto-intitula “um tipo comilão” (*hominem edacem*) e o pedido que no final da peça (1053) faz a Nausístrata para que o convide para jantar, Formião não apresenta nenhuma característica habitual do parasita, nomeadamente a típica preocupação com a fome e a comida, ou o desejo de ganhar o favor de alguém através do gracejo ou da adulação. Formião assume-se como o dominador de toda a acção e não propriamente como um mero parasita, e quer demonstrá-lo logo na sua primeira aparição, quando entra em cena acompanhado de Geta (315) e quando na cena 3 do acto II (348-440) resolve provocar o velho Demifão. A sua entrada em cena, no verso 315, foi como que preparada por Demifão, quando este, ao retirar-se de cena (310-314), diz:

At

*Ego deos Penates hinc salutatum domum
Deuertar; inde ibo ad forum atque aliquos mihi*

³⁰ Vd. W. G. Arnott, *Greece & Rome* 17 (1970) 34.

³¹ Não é a única comédia latina em que se assiste à transferência do papel do escravo para o parasita. O mesmo se passa no *Curculio* de Plauto. Sobre esta questão vide F. Dupont, *Le Théâtre latin*, 119-122.

*Amicos aduocabo ad hanc rem qui adsient,
Vt ne inparatus sim, si ueniat Phormio*³².

Eu vou dar um salto a casa para saudar os meus deuses Penates. De lá, irei até ao foro e pedirei a alguns amigos que me assistam neste caso, de modo a que eu não seja surpreendido, se Formião aparecer.

A primeira aparição de Formião dá-se nas cenas 2 e 3 do acto II, que abarcam os versos 315-440. A cena 2 (315-347) serve essencialmente para caracterizar Formião, antes da confrontação que este terá com Demifão e que começa precisamente no verso 348. As falas que Formião profere na cena 2 foram cuidadosamente preparadas, tendo sido enriquecidas com uma linguagem metafórica, com o objectivo de, logo na sua primeira participação, o parasita deixar clara a sua supremacia intelectual em relação ao seu companheiro Geta, ao assumir desde logo, num monólogo em que se dirige a si próprio (317-318), toda a responsabilidade³³, mas também para servirem de contraste com as falas da cena anterior (253-314) à da entrada de Formião, na qual a conversa entre Demifão, Fédria e Geta fora conduzida sem qualquer adorno, praticamente sem qualquer imagem.³⁴

Nas 13 falas que Formião profere na cena 2 (315-347), a sua vaidade e o seu poder de imaginação são, como já referiu W. Geoffrey Arnott³⁵, notórios, sobretudo nas seguintes 6 falas do diálogo que mantém com Geta (321-345):

PH. *Cedo senem! Iam instructa sunt mihi in corde consilia omnia.*

GE. *Quid ages?*

PH. *Quid uis, nisi uti maneat Phanium atque ex crimine hoc
Antiphonem eripiam atque in me omnem iram deriuem senis?*

GE. *O uir fortis atque amicus! Verum hoc saepe, Phormio,
Vereor ne istaec fortitudo in neruom erumpat denique.*

325

PH. *Ah!*

Non itast. Factum est periculum iam pedum, uisast uia.

Quot me censes homines iam deuerberasse usque ad necem

³² Os versos do *Phormio* que transcrevemos neste estudo reproduzem os da edição de J. Marouzeau (Paris, Les Belles Lettres, 1970).

³³ No comentário ao verso 318: *Tute hoc intristi, tibi omne est exedendum; accingere!* (Foste tu que o cozinhasse, cabe-te a ti comê-lo todo; prepara-te!), Donato diz que a metáfora utilizada por Formião é “apta parasito, quia de cibo est”. (Apud W. G. Arnott, *Greece & Rome* 17 (1970) 36). Pode, efectivamente, ver-se nesta metáfora uma subtil alusão ao habitual interesse do parasita pela comida.

³⁴ Vd. uma breve análise à linguagem desta cena in W. G. Arnott, *Greece & Rome* 17 (1970) 35-36.

³⁵ *Ibid.*, 38.

O parasita na obra de Terêncio — Gnatão vs Formião

Hospites, tum ciues? Quo magis noui, tanto saepius...

Cedodum, enumquam iniuriarum audisti mihi scriptam dicam?

GE. *Qui istuc?*

PH. *Quia non rete accipitri tenditur neque miluo,* 330

Qui male faciunt nobis; illis qui nihil faciunt tenditur;

Quia enim in illis fructus est, in illis opera luditur.

Aliis alicunde est periculum, unde aliquid abradi potest;

Mihi sciunt nihil esse. Dices: «Ducent damnatum domum»;

Alere nolunt hominem edacem; et sapiunt mea sententia, 335

Pro maleficio si beneficium summum nolunt reddere.

GE. *Non potest satis pro merito ab illo tibi referri gratia.*

PH. *Immo enim nemo satis pro merito gratiam regi refert.*

Ten asymbolum uenire unctum atque lautum e balineis,

Otiosum ab animo, cum ille et cura et sumptu absumitur! 340

Dum tibi fit quod placeat, ille ringitur; tu rideas,

Prior bibas, prior decumbas; cena dubia apponitur...

GE. *Quid istuc uerbi est?*

PH. *Vbi tu dubites quid sumas potissimum.*

Haec cum rationem ineam quam sint suaui et quam cara sint,

Ea qui praebebat non tu hunc habeas plane praesentem deum? 345

FORMIÃO (a Geta). Traz-me lá o velho. Já tenho o plano todo preparado na minha cabeça.

GETA. *Que é que vais fazer?*

FORMIÃO. *Que queres que eu faça senão que Fânio permaneça onde está, que eu ilibe Antifão deste crime e volte contra mim toda a ira do velho?*

GETA. *Ó homem corajoso e amigo! Mas a verdade é que eu, Formião, muitas vezes receio que essa coragem acabe, afinal, na masmorra.*

FORMIÃO (zombando). *Oh, nada disso. Já pus as minhas pernas à prova, o caminho já foi reconhecido. A quantas pessoas é que pensas que eu já dei tarefas até à morte: estrangeiros e até cidadãos? E quanto mais experiência tenho, com mais frequência. E diz-me lá, alguma vez ouviste dizer que me foi instaurado um processo de difamação?*

GETA (espantado). *Como é que consegues?*

FORMIÃO. *É porque não se armam esparrelas ao falcão nem ao milhafre, que nos fazem mal: armam-se àqueles que não nos podem fazer nada, porque com estes está-se em vantagem, com aqueles é tempo perdido. Há outros que correm sempre perigo: são aqueles de quem se pode extorquir alguma coisa. Quanto a mim, sabem que eu não tenho nada. Dir-me-ás: «Serás condenado e levar-te-ão como escravo para casa». Eles não vão querer sustentar um tipo comilão; e fazem bem, na minha opinião, se não querem prestar-me um grande favor em vez de um castigo.*

GETA. *Não é possível agradecer-te o suficiente pelo que fizeste por ele.*

FORMIÃO. *Pelo contrário, é ao patrono que ninguém agradece o suficiente pelo que ele nos faz. Olha só para ti que, sem pagares um chavo, vens dos banhos lavado e untado, livre de preocupações, enquanto ele se consome com as inquietações*

e as despesas! Enquanto te preparam o que te agrada, ele irrita-se; tu podes rir, és o primeiro a beber, o primeiro a ir para a mesa, servem-te um jantar embaraçoso.

GETA. *O que é que isso quer dizer?*

FORMIÃO. *Um jantar no qual tu hesitas em relação ao que deves escolher de preferência. Quando tomas consciência de como são agradáveis e caras estas coisas, tu não consideras aquele que te oferece estas coisas um verdadeiro deus protector?*

O virtuosismo de Formião está bem patente no uso que ele faz de metáforas (321: *instructa*; 326: *factum... pedum*), hipérboles (327-328: *quot... ciues?*; 345: *praesentem deum*), imagens (330: *non rete... miluo*), aliteração (334: *dices: «ducent damnatum domum»*), múltipla adjectivação (339-340: *ten asymbolum... otiosum*) e até de um neologismo (342: *cena dubia*).

O talento de Formião será sempre demonstrado ao longo da peça, e até mais pela acção do que propriamente pelas palavras. De facto, ele assume-se claramente como o grande manipulador de toda a acção, de tal modo que não quer, por exemplo, perder tempo a explicar o plano a Geta quando este lhe pergunta o que vai fazer (322). O que lhe importa é conseguir alcançar os seus objectivos, isto é, que Fânio continue casada com Antifão, que este seja ilibado, e que a ira dos velhos se volte apenas contra ele.

O primeiro ataque de Formião é lançado no verso 350, quando, seguro de si, cria uma discussão previamente combinada com Geta (350-374), discussão que, pelo seu teor, deixa Demifão perplexo e preocupado:

PH.	<i>Quin tu hoc age!</i>	350
	<i>Iam ego hunc agitato. Pro deum immortalium,</i>	
	<i>Negat Phanium esse hanc sibi cognatam Demipho?</i>	
	<i>Hanc Demipho negat esse cognatam?</i>	
GE.	<i>Negat.</i>	
PH.	<i>Neque eius patrem se scire qui fuerit?</i>	
GE.	<i>Negat.</i>	
DE.	<i>Ipsum esse opinor de quo agebam. Sequimini!</i>	355
PH.	<i>Nec Stilphonem ipsum scire qui fuerit?</i>	
GE.	<i>Negat.</i>	
PH.	<i>Quia egens relictast misera, ignoratur parens,</i>	
	<i>Neglegitur ipsa; uide auaritia quid facit!</i>	
GE.	<i>Si erum insimulabis malitiae, male audies.</i>	
DE.	<i>O audaciam! Etiam me ultro accusatum aduenit.</i>	360
PH.	<i>Nam iam adulescenti nihil est quod suscenseam,</i>	
	<i>Si illum minus norat; quippe homo iam grandior,</i>	
	<i>Pauper, cui opera uita erat, ruri fere</i>	
	<i>Se continebat; ibi agrum de nostro patre</i>	
	<i>Colendum habebat; saepe interea mihi senex</i>	365

O parasita na obra de Terêncio — Gnatão vs Formião

*Narrabat se hunc neclegere cognatum suum –
At quem uirum! Quem ego uiderim in uita optimum.*

GE. *Videas te atque illum, ut narras.*

PH. *I'n malam cruce[m]?*

*Nam ni eum esse existimassem, numquam tam grauis
Ob hanc inimicitias caperem in uestram familiam, 370
Quam is aspernatur nunc tam inliberaliter.*

GE. *Pergin ero absenti male loqui, impurissime?*

PH. *Dignum autem hoc illost.*

GE. *Ain tandem, carcer?*

DE. *Geta!*

GE. *Bonorum extortor! Legum contortor!*

FORMIÃO (em voz baixa, a Geta). *Agora presta atenção: vou já provocá-lo.*
(Em voz alta, fingindo não ver Demifão.) *Em nome dos deuses imortais, Demifão
nega que esta Fânio seja sua parente? Esta rapariga, Demifão nega que ela seja sua
parente?*

GETA (fingindo também). *Nega.*

FORMIÃO (continuando a fingir). *E diz que não sabe quem era o pai dela?*

GETA (continuando a fingir). *Diz que não.*

DEMIFÃO (aos amigos). *Parece-me que está ali aquele de quem eu falava.*
Venham comigo.

FORMIÃO (continuando a fingir). *E que também não sabe quem era Stilpão?*

GETA (continuando a fingir). *Diz que não.*

FORMIÃO (continuando a fingir). *Porque a pobre foi deixada na miséria,
desconhece-se o pai e ela própria é desprezada. Olha só o que faz a ganância!*

GETA (continuando a fingir). *Se acusares o meu patrão de malvadez, ouvirás o
que não queres.*

DEMIFÃO. *Que descaramento! Ainda por cima vem para me acusar!*

FORMIÃO (continuando a fingir). *Com o rapaz, não há motivo para eu estar
irritado, por ele não o conhecer; é que ele já era um homem bastante velho, pobre,
que vivia do seu trabalho, e estava quase sempre no campo, onde cultivava uma terra
por conta do meu pai. Entretanto, muitas vezes o velho me contava que esse seu
parente não lhe ligava; e no entanto que homem ele era! O melhor que eu conhecera
em toda a minha vida.*

GETA (fingindo-se sarcástico). *É como se te estivesse a ver a ti próprio,
quando falas dele.*

FORMIÃO (continuando a fingir). *Vai à fava! Se eu não o considerasse assim,
nunca me teria exposto a tão graves inimizades em relação à vossa família por causa
daquela que ele agora rejeita tão indignamente.*

GETA (continuando a fingir). *Vais continuar a dizer mal do meu patrão, na sua
ausência, bandalho?!*

FORMIÃO (continuando a fingir). *É o que ele merece.*

GETA (continuando a fingir). *E ainda insistes, criminoso?*

DEMIFÃO. *Geta!*

GETA (a Formião, fingindo não ter ouvido). *Ladrão! Vigarista!*

As capacidades de Formião são bem visíveis quando, depois de, no verso 385, se ter atrapalhado um pouco ao esquecer-se do nome do primo de Demifão, ter conseguido, com a ajuda de Geta, resolver o problema com sentido de humor, acabando mesmo por, com as suas ironias, conseguir irritar Demifão. A irritação do velho atinge o seu ponto mais alto quando Formião, meio a sério, meio a brincar, lhe oferece a sua amizade, o que, como seria de esperar, irrita particularmente o velho Demifão (429-435):

PH. *Quin quod est*
Ferundum feras? Tuis dignum factis feceris 430
Vt amici inter nos simus.

DE. *Egon tuam expetam*
Amicitiam? Aut te uisum aut auditum uelim?

PH. *Si concordabis cum illa, habebis quae tuam*
Senectutem oblectet; respice aetatem tuam.

DE. *Te oblectet; tibi habe.*

PH. *Minue uero iram.* 435

FORMIÃO (a Demifão). *Porque não suportas o que deve ser suportado? Seria um gesto digno de ti fazeres com que nos tornássemos amigos.*

DEMIFÃO (quase horrorizado com a proposta). *Eu desejar a tua amizade? Querer ver-te ou ouvir-te?*

FORMIÃO (irónico). *Se te deres bem com ela, terás alguém que alegrará a tua velhice; lembra-te da tua idade.*

DEMIFÃO (perdendo as estribeiras). *Que te alegre a ti! Fica tu com ela!*

FORMIÃO (conservando o seu sangue-frio). *Calma, tem calma!*

Esta oferta, juntamente com a subsequente referência de Formião à idade de Demifão, pretende acicatar a impotente raiva do frustrado Demifão, e Formião acaba mesmo por enfurecer o velho quando, com uma serena ironia, o aconselha a ter calma.

Termina assim a primeira participação de Formião que vai para casa na qualidade de indiscutível vencedor da primeira batalha. Ele não foi apenas vencedor na argumentação que fez, foi-o também na capacidade de renascer, depois de ter estado momentaneamente atrapalhado, e de ter conseguido manter-se calmo e sereno.

Formião não reaparece em cena ao longo de quase 400 versos (441-828), mas ele e as suas maquinações continuam a dominar a acção como um verdadeiro pesadelo para algumas das personagens que intervêm nessas cenas.

O seu nome anda frequentemente na boca dos outros, algumas vezes para ser elogiado (476 sqq., 560 sqq., 591 sqq.), outras para ser objurado (644, 668-669, 678, 768 sqq.). Exemplo claro dessa sua onnipresença são as cenas 2 e 3 do acto IV (591-681), nas quais Geta conta a Cremes a conversa que teve com Formião acerca do destino a dar à jovem Fânio, com quem o parasita acabou por aceitar casar em troca de trinta minas.

O regresso de Formião à cena dá-se no verso 829, no início da cena 5 do acto V. Surge gabando-se do seu sucesso e do seu empreendimento, mas, ao contrário do que seria de esperar, não continuará a exhibir-se e a utilizar uma linguagem vaidosa como aquela com que tinha brilhado na sua primeira aparição. De facto, ao longo dos mais de 40 versos que compõem a cena 6 do acto V (841-883), Formião fala muito pouco, ao contrário de Geta que recorre a toda uma linguagem elevada para a introdução ao dramático anúncio de que Fânio é filha de Cremes. Geta usa metáforas (841-842: *commoditatibus... diem*; 849: *odio... uinces*; 856: *delibutum gaudio*) e recorre a trocadilhos (842-844: *onerastis diem... nos exonerastis... umerum hunc onero*). W. G. Arnott³⁶ é de opinião que se depois da cena de Geta Terêncio tivesse imediatamente devolvido Formião à ribalta, através do uso de uma linguagem recheada de imagens e metáforas, o efeito teria sido atenuado pelo virtuosismo do desempenho anterior de Geta. Talvez por essa razão, só a partir do verso 936 – um pouco mais de 100 versos depois da sua reentrada – é que Formião volta a assumir o seu domínio, ao responder, com um argumento muito forte, às ameaças de Demifão (936-945):

DE.	<i>In ius ambula.</i>	
PH.	<i>In ius? Enimvero si porro odiosi pergitis...</i>	
DE.	<i>Quid facies?</i>	
PH.	<i>Egone? Vos me indotatis modo</i>	
	<i>Patrocinari fortasse arbitramini;</i>	
	<i>Etiam dotatis soleo.</i>	
CH.	<i>Quid id nostra?</i>	
PH.	<i>Nihil?</i>	940
	<i>Hic quamdam noram cuius uir uxorem...</i>	
CH.	<i>Hem!</i>	
DE.	<i>Quid est?</i>	

³⁶ Ibid., 47.

PH. ... *Lemni habuit aliam...*

CH. *Nullus sum.*

PH. ... *ex qua filiam*

Suscepit; et eam clam educat.

CH. *Sepultus sum!*

PH. *Haec adeo ego illi iam denarrabo.*

CH. *Obsecro,*

Ne facias!

DEMIFÃO. *Caminha para tribunal.*

FORMIÃO (em tom ameaçador). *Para tribunal?... Se continuarem daqui em diante a aborrecer-me...*

DEMIFÃO (provocador). *Que é que fazes?*

FORMIÃO (no mesmo tom ameaçador). *Eu? Vocês talvez pensem que eu defendo apenas mulheres sem dote, mas costume fazê-lo também com as que têm dote.*³⁷

CREMES. *Que é que isso nos interessa?*

FORMIÃO (irónico). *Nada. Conheci aqui uma esposa cujo marido...*

CREMES (inquieto). *Hem!*

DEMIFÃO. *Que é?*

FORMIÃO. *...tinha outra em Lemnos...*

CREMES (assustado). *Estou perdido!*

FORMIÃO. *...da qual teve uma filha, e cria-a às escondidas.*

CREMES (desesperado). *Estou morto e enterrado!*

FORMIÃO. *E é precisamente isto que eu lhe vou contar.*

CREMES (suplicante). *Por favor, não o faça.*

Formião vai desvendando o segredo de Cremes lentamente, como se quisesse prolongar-lhe ainda mais a tortura.

Mas a partir de agora (936), e até ao final da peça, as falas espalhafatosas e plenas de vivacidade de Formião sucedem-se, repletas de metáforas (939: *patrocinari*; 954: *inieci scrupulum*; 964: *gladiatorio animo*; 973: *precibus lautum peccatum tuom*; 974-975: *hisce... extillaueris*; 1030: *aurem ogganniat*). Merece um especial destaque o crescendo com que Formião descreve e caracteriza o estado de perturbação de Cremes: no verso 993 diz que ele já nem sabe onde está (*ubi sit nescit*); no verso 994 que ele está completamente gelado (*friget*); no verso 997 afirma que o desgraçado até delira (*delirat*); no verso 1015 classifica as palavras com que Demifão procura desculpar Cremes como um verdadeiro elogio fúnebre (*uerba fiunt mortuo*); e finalmente no verso 1026 avisa os espectadores de que chegou o momento do

³⁷ Como Nausístrata, mulher de Cremes.

funeral de Cremes (*exsequias Chremeti quibus est commodum ire, em tempus est*). Formião teve clara noção da sua vitória, de tal modo que teve o descaramento de deixar a seguinte ameaça (1027-1028):

*Age nunc, Phormionem qui uolet lacessito:
Faxo tali sum mactatum atque est hic infortunio.*

*Vamos, agora quem quiser que ataque Formião,
eu farei com que seja punido com o mesmo castigo que este.*

Se, como vimos, na primeira aparição de Formião em cena (315-440), o seu ataque verbal precedeu a demonstração da sua superioridade intelectual sobre Demifão; nesta sua segunda aparição a sequência é inversa: primeiro assistimos à vitória no argumento sobre Demifão, só depois ao ataque verbal contra os dois velhos. Neste, o parasita recorre com insolência a uma linguagem que podemos classificar, com W. Geoffrey Arnott³⁸, de emocional, nomeadamente quando acusa Cremes de estar a querer lavar o seu erro com súplicas, depois de ter feito o que lhe apeteceu em terras estrangeiras, sem se ter preocupado com a mulher distinta que estava a ultrajar (971-973), o que deixa Demifão furioso (976-979) e Cremes sem saber o que fazer (979-980). A única solução que Demifão encontra é levá-lo a tribunal (981), decisão que provoca uma reacção enérgica de Formião que, a partir do verso 990, com o aparecimento em cena de Nausístrata, se assume como vencedor em todas as frentes. Os últimos versos da peça servem essencialmente para reforçar o sucesso de Formião, uma personagem que, como vimos, difere de todas as outras porque não só nunca está completamente fora do plano da acção, como também nunca fica verdadeiramente atrapalhado sem saber o que se há-de fazer a seguir. Ele é mais do que um mero espírito superior, ele é o esperto estratega que controla, com mão de mestre, o decorrer dos acontecimentos desde o começo até ao fim. Formião é, como diz Walter E. Forehand³⁹, o único exemplo, na comédia terenciana, de um malandro que controla a cena.

³⁸ Vide *Greece & Rome* 17 (1970) 51.

³⁹ *Terence* (Boston 1985) 90: "is the one example in Terentian comedy of a rogue controlling the stage".

H. Schneider, "Phormio champion of life", *Classical Bulletin* 38 (1961) 27, refere que Formião sintetiza em si próprio todos os poderes e forças e que ele, na peça, ao viver com alegria e satisfação, se torna o símbolo da vida.

Formião contribui, na opinião de G. Cupaiuolo (op. cit., 106), para dar, na luta contra as convenções sociais, um significado de valor profundo por exemplo ao amor, contribuindo para reequilibrar a sorte dos jovens.

4. Conclusão

Como vimos, os dois parasitas que aparecem na obra de Terêncio têm muito pouco em comum. Gnatão desempenha um papel secundário, a sua influência na acção é muito pequena: acompanha a jovem rapariga a casa de Taís e, no final da peça, convence os dois irmãos a acolherem o soldado como rival. Para além destas duas acções, o papel de Gnatão é basicamente o do convencional parasita da Comédia Nova, o engraçado e voraz parasita que apoia publicamente o seu protector (e. g. 487 sqq.), embora a maior parte das vezes o faça com uma irónica ambiguidade (e.g. 399-401, 403, 406, 409, 427-428, 433, 453, 782, 791). Aparece, por isso, como um parasita cínico, hipócrita e convencido, diferente, no entanto, do parasita tradicional que se sujeita a qualquer humilhação, e que faz de bobo e suporta bofetadas para poder garantir um bom jantar. De facto, Gnatão adula o seu protector, mas procura fazê-lo com elegância, falando por vezes com uma linguagem quase filosófica, está consciente da sua própria inteligência, embora os conselhos que dá a Trasão (435 sqq., 811 sqq.) não sejam os melhores. Em suma, Gnatão apenas se preocupa com o seu próprio interesse e aparece, por isso, essencialmente como um refinado artista da adulação.

Formião, por sua vez, assume-se como o verdadeiro senhor da situação, um homem que se afasta do conceito habitual do vulgar parasita. Tem um carácter que o distingue nitidamente de todos os outros parasitas, particularmente de Gnatão: é generoso e desinteressado. Formião é essencialmente um homem ardiloso e cheio de expedientes, decidido na actuação, hábil na palavra, capaz de incutir coragem nos seus amigos e desconcertar os adversários. A sua faceta de parasita só transparece um pouco quando, no verso 335, se considera um tipo comilão (*hominem edacem*), e, no final da peça, depois de ter resolvido o assunto de Fédria, resolve pensar em si e se faz convidar para jantar. Em tudo o resto agiu desinteressadamente em defesa dos interesses dos seus jovens amigos. Em suma, Formião não é propriamente um vulgar parasita, como de certo modo o é Gnatão, a sua dedicação e o seu entusiasmo fazem dele um parasita simpático, verdadeiramente digno de dar o seu nome à peça.

* * * * *

Resumo: Na obra de Terêncio aparecem apenas dois parasitas, por sinal bem diferentes um do outro: Gnatão (no *Eunuchus*) e Formião (no *Phormio*).

O primeiro desempenha um papel secundário, não passa de um cínico adulator e de um verdadeiro fanfarrão que se vangloria da sua originalidade e da sua bem sucedida carreira de parasita.

O segundo, que deu o nome à peça, não é apenas outro Gnatão, bem pelo contrário. De facto, embora Formião esteja em cena apenas duas vezes (vv.315-440 e 829-1055), ele desempenha o papel principal, pois a sua presença domina a acção do princípio ao fim da peça, não só porque se fala constantemente dele, mas também porque se põem em prática os seus planos. Ao contrário do que é habitual na figura do parasita, Formião é generoso e desinteressado.

Palavras-chave: teatro latino; Terêncio; comédia; *Eunuchus*; *Phormio*; parasita; Gnatão; Formião.

Abstract: In Terence's work only two parasites appear, one being very different from the other: Gnatho (from *Eunuchus*) and Phormion (from *Phormio*). The first plays a secondary role, is nothing but a cynical flatterer, boastful of his originality and successful career as a parasite.

The second, who gave the play its name, isn't just another Gnatho, far from it. In fact, though Phormion only takes part in a scene twice (vv. 315-440 and 829-1055), he plays a major role, for his presence dominates the action from the beginning to the end of the play, not only because he is constantly being referred to, but also because his plans are put into practice. In contrast with what the parasite usually stands for, Phormion is generous and disinterested.

Keywords: Latin theatre; Terence; comedy; *Eunuchus*; *Phormio*; parasite; Gnatho; Phormion.

Resumen: En la obra de Terencio aparecen apenas dos parásitos, con características muy diferentes uno de otro: Gnatón (en *Eunuchus*) y Formión (en *Phormio*). El primero desempeña un papel secundario, no pasa de un cínico adulator y de un verdadero fanfarrón que se vanagloria de su originalidad y de su exitosa carrera de parásito.

El segundo, que dio nombre a la pieza, no es meramente otro Gnatón, sino todo lo contrario. De hecho, aunque Formión sólo esté en escena dos veces (vv. 315-440 y 829-1055), desempeña el papel principal, pues su presencia domina la acción de principio a fin de la pieza, no sólo porque se habla constantemente de él, sino también porque se ponen en práctica sus planes. Al contrario de lo que es habitual en la figura del parásito, Formión es generoso y desinteresado.

Palabras clave: Teatro latino; Terencio; comedia; *Eunuchus*; *Phormio*; parasito; Gnatón; Formión.

Résumé: Dans l'œuvre de Térence, à peine deux parasites apparaissent, apparemment bien différents l'un de l'autre: Gnaton (dans *Eunuchus*) et Phormion (dans *Phormio*).

Le premier joue un rôle secondaire, il n'est rien d'autre qu'un adulateur cynique et un véritable fanfaron qui se vante de son originalité et de sa prospère carrière de parasite.

Le deuxième, dont la pièce tient le nom, n'est pas seulement, loin de là, un autre Gnaton. De fait, bien que Phormion n'entre en scène que deux fois (vv. 315-440 et 829-1055), il joue le rôle principal, puisque sa présence domine l'action du début à la fin de la pièce, non seulement parce qu'on parle constamment de lui, mais aussi parce que ses plans sont réalisés. Contrairement à l'image habituelle du parasite, Phormion est généreux et désintéressé.

Mots-clé: Théâtre latin; Térence; comédie; *Eunuchus*; *Phormio*; parasite; Gnaton; Phormion



Le geste et la parole: mime et pantomime dans l'Empire romain

MARIE-HÉLÈNE GARELLI-FRANÇOIS

Universidade de Toulouse

L'indistinction de principe entre mime et pantomime, généralement péjorative dans les textes tardifs consacrés aux spectacles impériaux¹, était un *topos* dont les auteurs chrétiens n'avaient pas l'apanage: le rhéteur Aelius Aristide avait, dès le II^e siècle, inauguré cette méthode critique fondée sur la confusion, dans une diatribe *Contre les danseurs* aujourd'hui perdue. Parmi les erreurs de jugement d'Aristide, que Libanios ne manque pas de stigmatiser dans son *Discours* 64², figure précisément la confusion entre les acteurs de mime et les "danseurs" (τὸ τοὺς μίμους συνάψαι τοῖς ὀρχησταῖς). Libanios pose comme premier principe de sa défense que l'on doit traiter séparément des deux pratiques³ comme distinctes (τοὺς κεχωρισμένους τοῖς πράγμασιν). La chose devait pourtant aller de soi, au moins depuis la défense de Lucien (de 163-164 ap. J.-C.), qui avait défini les caractéristiques de la pantomime.

¹ On citera l'exemple caractéristique de Prudence, *Peristephanon liber* 10, 221-230, qui vilipende indistinctement les deux genres (les premiers sujets, "le cygne séducteur", "le Tonnant aux cornes de taureau" peuvent correspondre à des pantomimes, les suivants, "l'époux d'Alcmène", "Adonis blessé" doivent être des mimes, comme l'indique l'expression *per cachinnos solueris*). La source du passage est certainement Arnobe, *Contre les païens* 4, 35 qui englobait les deux genres dans sa critique des représentations dramatiques de la mythologie, sans respect pour l'image des dieux.

² Ce discours est la réponse de Libanios à Aristide, sans doute inspirée du traité de Lucien *La danse*, antérieur de deux siècles (on ne saurait affirmer, toutefois, que Lucien répondait à Aristide). La diatribe d'Aristide a été reconstruite par J. Mesk, "Des Aelius Aristides verlorene Rede gegen di Tänzer", *Wiener Studien* 29 (1909) 59-74. B. Schouler en propose un commentaire éclairant dans son article "Les sophistes et le théâtre au temps des empereurs", *Anthropologie et théâtre antique, Cahiers du Gita* 3 (1987) 273-294.

³ Un passage éclairant (10-11) analyse cette assimilation comme la preuve d'un manque d'arguments contre la danse de pantomime et une volonté de répercuter sur les danseurs la mauvaise réputation des acteurs de mime.

Inversement, la critique moderne a tendance à restituer, par projection sur la période impériale d'une définition classique des genres, la distinction traditionnelle entre tragédie et comédie: mime et pantomime sont alors envisagés comme le prolongement abâtardi des grands genres classiques, comédie et tragédie, après perte de l'intérêt pour les textes. En réalité, ces deux types de spectacles constituaient, même s'ils n'étaient pas clairement définis comme tels, des genres spécifiques, que leur gestuelle permettait de distinguer nettement.

Comme j'ai récemment tenté de le montrer⁴, la pantomime ne fut en rien le fruit d'une dégénérescence de la tragédie ou d'une évolution vers la perte des textes, mais celui d'une complexification gestuelle du mime d'une part⁵ et de l'évolution vers une gestuelle rhétorique envisagée comme texte visuel d'autre part. Si la *mimesis* gestuelle pratiquée dans tout spectacle susceptible de porter le titre de *mimus* est aisément identifiable par des traits généraux, nous ne connaissons pas de théorie antique de la gestuelle du mime⁶. Chorikios considère la pratique imitative des mimes comme la *mimesis* par excellence, *mimus* étant, rappelle-t-il, un terme générique. Mais il ne définit pas rigoureusement la spécificité théorique de cette *mimesis* par rapport à celle d'autres pratiques artistiques citées par lui, qu'elles soient proches, comme la pantomime, ou lointaines, comme la poésie, la sculpture ou la peinture⁷.

⁴Travail en cours de publication, à paraître dans la collection Latomus, sous le titre Danser le mythe. La pantomime gréco-romaine: essai d'évaluation critique des documents pour une définition du genre.

⁵A. Chanotis, "Zur Frage der Spezialisierung im griechischen Theater des Hellenismus und der Kaiserzeit auf der Grundlage der neuen Prosopographie der dionysischen Techniten, *Ktèma* 15 (1990) 89-108 a fort bien dégagé les diverses spécialisations de ces artistes. La multiplication et la complexification des spécialités atteint son apogée sous l'Empire.

⁶La défense tardive de Chorikios, *Apologie des mimes*, ne propose pas de théorie gestuelle du genre, mais s'attache à le défendre d'un point de vue culturel et social. B. Schouler propose une interprétation éclairante sans un article à paraître des *Cahiers du GITA* 14.

⁷Son argumentation est évidemment plus rhétorique que technique. Chorikios tire du caractère générique de l'appellation *mimus* un prétexte pour l'éloge du genre, mais joue en réalité sur l'ambiguïté du terme. (Diomède, Keil III p. 491, 13, avait déjà fait la remarque: *mimus dictus* para; to; mimei'sqai quasi solus imitetur, cum et alia poemata idem faciant: sed solus quasi privilegio quodam quod fuit commune possedit.). Chorikios entend *mimus* en son sens particulier de "mime dramatique", très largement répandu à son époque. Mais sous l'Empire, *mimus* restait indéterminé et comprenait des spectacles très variés, allant de l'imitation de foire des éthologues aux spectacles dramatiques élaborés évoquant le music-

Chorikios s'accorde avec Isidore de Séville⁸ pour définir le mime comme "imitation de la vie" et reproduction de la réalité du monde dans toute sa variété. Par recouplement de sources diverses, on distinguera, grossièrement, trois grandes caractéristiques de la *mimesis* du mime. En premier lieu un réalisme du quotidien, confondant de virtuosité: bien qu'il ne se réfère pas à une pratique dramatique régulière, l'exemple souvent cité du mime soliste Vitalis⁹, paraît représentatif du jeu sur le phénomène du "double", reproduisant le réel dans sa variété, son abondance et son pittoresque. D'autre part, et contrairement à ce qui se passait dans la pantomime, le mime ne devait pas comporter de code gestuel complexe. La raison essentielle en était que le mime (qu'il fût dramatique ou spectacle de soliste), parce qu'il faisait appel à la voix et à la parole¹⁰, n'impliquait pas la recherche d'une équivalence gestuelle du *logos*: sa gestuelle ne tendait pas, en tout cas, à une substitution à la parole dans la complexité de sa fonction communicative. Enfin, la distance parodique générant le rire était fondamentale. Le jeu confondant du double n'éliminait pas la conscience profonde que le *mimus* était un jeu. Chorikios en a tiré un

hall moderne, en passant par les spécialisations dans la récitation et le chant. La diversité des pratiques mimiques a été bien étudiée par L. Cicu, *Problemi e strutture del mimo a Roma*, (Sassari 1988).

⁸ 18, 49: *mimi sunt dicti Graeca appellatione quod rerum humanarum sint imitatores*. Cf. aussi la définition de Diomède: *mimus est sermonis cuiuslibet imitatio et motus sine reuerentia uel factorum et dictorum turpium cum lasciuia imitatio*. L'effet de duplication de la réalité par l'art du mime est à la base de l'image commune du théâtre de la vie ou de la vie comme comédie.

⁹ Épitaphe de Vitalis, *Anthol. Latine* 487a: *fingebam uultus, habitus ac uerba loquentum, ut plures uno crederes ore loqui / ipse etiam quem nostra oculis geminabat imago / horruit in uultus se* magis isse suos / O quotiens imitata meo se femina gestu / uidit et erubuit totaque mota fuit!* Cf. aussi Cicéron, *De or.* 2, 242, à propos d'une imitation de Crassus proche du mime sans aller jusqu'à son indécence: c'est dans les choses que l'imitation est prise, *in re est item ridiculum, quod ex quadam deprauata imitatione sumi solet*.

¹⁰ L'association du geste et de la parole est fréquente dans les témoignages sur le mime: cf. l'épithaphe de Vitalis et le passage de Cicéron *De or.* cités plus haut (n. 9) et, surtout, Pétrone, *Satiricon*, 64, 2-5. Le mime Plocamos savait *canturire belle deuerbia, adicere melicam*. Lorsqu'il était jeune, dit-il, il pouvait accomplir toutes sortes de prouesses mimiques: *alioquin cum essem adulescentulus, cantando paene tisticus factus sum. Quid saltare? quid deuerbia? Quis tonstrinum? Quando parem habui nisi unum Apelletem?* La mention du peintre Apelle est le *topos* qui indique généralement un niveau élevé de réalisme mimétique. Le passage du *De oratore* de Cicéron cité plus haut fait référence à une mimique où le geste accompagne la parole sans se substituer à elle.

argument important sur l'innocuité du genre, en rappelant que le spectacle du monde est toujours moins dangereux que celui qu'en proposent les mimes¹¹.

La pantomime a fait l'objet de textes théoriques incluant une réflexion sur les techniques représentatives. On traite généralement *La Danse* de Lucien comme le premier texte théorique sur la pantomime. Mais il fut précédé d'un texte de Plutarque (*Propos de table* 9, 15) quelque peu énigmatique pour les chercheurs, qui me paraît être le premier véritable essai de théorisation de la danse représentative.

Plutarque et sa théorie de la danse représentative ou dramatique (*Propos de table*, 9, 15): les notions de base

On tend aujourd'hui à considérer, depuis l'étude souvent citée et déjà ancienne de L.B. Lawler¹², que Plutarque ne constitue pas une source de la pantomime (c'est la position de certains éditeurs récents des *Propos de table*)¹³. Son "traité" aboutit¹⁴, nous dit-on, à une condamnation de la pantomime gréco-romaine telle qu'on la pratiquait au II^e siècle: elle ne saurait donc être le modèle qu'il prône. La danse dont Plutarque parlerait ici, l'hyporchème, serait une danse ancienne, mal définie, et les notions qu'il prétend distinguer et examiner, φορά σχῆμα ετ δείξις, correspondraient à des réalités insaisissables (et intraduisibles dans le cas de la *deixis*) Pour résumer

¹¹ Par. 79-80: Chorikios développe l'idée dans un développement sur la moralité des acteurs de mime et l'homosexualité.

¹² 1954, 148-158.

¹³ Cf. éd. C.U.F. (Paris 1996) 140-142. Teodorsson, *A Commentary on Plutarch's Table Talks* (Göteborg 1996), admet un rapprochement avec les techniques de représentation impériales. Faut-il rejeter les propositions plus anciennes de M. Emmanuel *La danse grecque antique* (Paris-Genève 1895), L. Séchan, *La danse grecque antique* (Paris 1930) 79, n. 13. et O. Weinreich, *Epigrammstudien I: Epigramm und Pantomimus* (Heidelberg 1948) 142-143. L. Séchan remettait en question les affirmations de Sittl, *Die Gebärden der Griechen und Römer* (Leipzig 1890) 243, qui ne saisissait pas d'ailleurs le sens de δείξις: "Hinweise auf Dinge, welche man verstanden wissen will." et suivait F. Weege, *Der Tanz in der Antike* (Halle 1926) 162. O. Weinreich interprétait ainsi les termes de Plutarque: σφοραι; (Schritten), σχήματα (Stellungen) δείξεις (Handbewegungen). Die δείξις ist nicht ein μιμητικόν, sondern δηλωτικόν ἀληθῶς τῶν ὑποκειμένων, also Interpretation durch die Hände. Gilt dies schon für die Orchestik generell, wie viel mehr für den Pantomimus."

¹⁴ Καὶ γὰρ αὕτη πάνδημόν τινα ποιητικὴν προσεταιρισμένη τῆς δ' οὐρανίας. ἐκπεσοῦς ἐκείνης τῶν μὲν ἐμπλήκτων καὶ ἀνοήτων κρατεῖ θεάτρῳ. "De fait, cet art, pour s'être acoquiné avec une poésie vulgaire et écarté de la poésie céleste, règne sur des parterres abrutis et stupides"(trad. F. Frazier).

brièvement la thèse de L. B. Lawler, les termes *forav* et *sch~ma* revêtaient souvent, dans les textes grecs, des sens très voisins, au point d'être parfois confondus: le texte de Plutarque pourrait participer de cette confusion habituelle et générale. La démonstration qu'elle mène à propos de *δεῖξις* tend à la même conclusion: le terme renvoie à une *mimhsi*" dont peuvent aussi bien se charger les *schmata*. La *δεῖξις* qui, comme elle le reconnaît, semble concerner la chironomie, pourrait être traduite par "portrait", "interprétation", "jeu": loin d'éclairer le texte, ces traductions le rendent plus flou encore, interdisant toute distinction nette avec la *μίμησις*. Il faudrait abandonner toute velléité de saisir le sens exact du texte de Plutarque.

L'impression dominante me paraît pourtant être celle d'une grande clarté. L'exposé se fonde sur des distinctions nettes, des exemples précis et, chaque fois, des équivalents ou une définition. La clarté du texte et son recours à des distinctions fermement marquées apparaissent aussitôt qu'on en souligne les différentes articulations:

		ὄρχησις		
		μίμησις		
		δεῖξις		
φοραί	-	σχήματα		
κινήσεις	-	σχέσεις - διαθέσεις		
		σχῆμα διαθέντες.		
		μιμητικόν		
		δηλωτικόν		
πάθους-πράξεως-δυνάμεως μορφῆς καὶ ιδέας		αὐτὰ δηλοῦσι		
		τὰ πράγματα		
Apollon-Pan-Bacchante		γῆν, τὸν οὐρανόν,		
τοῖς εἶδεσιν		αὐτοὺς, τοὺς πλησίον		
ποίησις (ποιητική)				
ὀνοματοποιίαις, μεταφοραῖς		ὀνόμασι		

La démonstration procède en deux temps. Un premier ensemble est consacré au développement sur la partie proprement mimétique de la danse, la *mimesis* (partie gauche) les "déplacements" et les "pauses", où Plutarque semble reprendre une théorie reconnue (ὀνομάζουσι) divisant la danse en deux éléments φοραί ετ σχήματα¹⁵. La définition d'Ammonios rappelle la présentation des danseurs dans la *Poétique* d'Aristote (47a 27-28) διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις¹⁶. Le choix des termes pourrait aussi renvoyer à un emploi platonicien de φορά ετ κίνησις¹⁷. (Dans la bouche d'un philosophe comme Ammonios, c'est l'interprétation la plus attendue et la plus plausible¹⁸). Mais, chez Platon, φορά n'a pas le sens technique renvoyant à un élément précis de gestuelle, il signifie "le mouvement". Platon, comme le souligne Teodorsson¹⁹, ne propose pas de distinction spécifique entre mouvements et pauses. Ce qui est nouveau chez Plutarque, est le couple théorique ainsi créé. Chacun des termes acquiert un sens technique, dans un contexte où chaque partie de la danse est définie par sa fonction "expressive": elle est porteuse d'une partie du "texte chorégraphique" et chaque élément trouve son correspondant dans le domaine littéraire. L'érudition de Plutarque, le genre littéraire choisi, cette littérature de

¹⁵ "Ἐφη δὲ τρί' εἶναι, τὴν φορὰν καὶ τὸ σχῆμα καὶ τὴν δεῖξιν. Ἡ γὰρ ὄρχησις ἔκ τε κινήσεων καὶ σχέσεων συνέστηκεν, ὡς τὸ μέλος τῶν φθόγγων καὶ τῶν διαστημάτων ἐνταῦθα δ' αἱ μοναὶ πέρατα τῶν κινήσεων εἰσιν. φορὰς μὲν οὖν τὰς κινήσεις ὀνομάζουσι, σχήματα δὲ <τὰς σχέσεις καὶ διαθέσεις, εἰς ἃς φερόμεναι τελευτῶσιν αἱ κινήσεις, ὅταν Ἀπόλλωνος ἢ Πανὸς ἢ τινος Βάκχης σχῆμα διαθέντες ἐπὶ τοῦ σώματος γραφικῶς τοῖς εἶδεσιν ἐπιμένωσι. Τὸ δὲ τρίτον, ἡ δεῖξις, οὐ μιμητικὸν ἐστίν, ἀλλὰ δηλωτικὸν ἀληθῶς τῶν ὑποκειμένων ὡς γὰρ οἱ ποιηταὶ τοῖς κυρίοις ὀνόμασι δεικτικῶς χρῶνται, τὸν Ἀχιλλέα καὶ τὸν Ὀδυσσεά καὶ τὴν γῆν καὶ τὸν οὐρανὸν ὀνομάζοντες ὡς ὑπὸ τῶν πολλῶν λέγονται πρὸς δὲ τὰς ἐμφάσεις καὶ τὰς μιμήσεις ὀνοματοποιίαις χρῶνται καὶ μεταφοραῖς... Bien qu'elle apparaisse implicitement comme connue, cette théorie n'est développée nulle part avant Plutarque dans les textes connus de nous, et l'on ne trouve rien de semblable chez Platon et Aristote. Teodorsson, op. cit. (1996) 379 le montre tout en suggérant une influence pripatéticienne sur la compa-raison entre danse et littérature.

¹⁶ Mais Plutarqueremplace les "rythmes" d'Aristote, dont il doit connaître le texte et auquel il se réfère sans doute, par les "déplacements" ou "mouvements" et traduit ῥυθμός par un équivalent précis dans le domaine de la gestuelle, foraiiv. Le couple figures-rythmes qui définissait effectivement la mimhisi" orchestrale chez Aristote, comme l'indique L.B. Lawler, devient un couple technique et visuel poses-déplacements (ou tableaux-déplacements)

¹⁷ *Cratyle*, 434 c φορά καὶ κίνησις et *Physique*, 243 a8.

¹⁸ 1895: M.Emmanuel, op. cit. explique l'emploi de φορά comme une référence à Platon.

¹⁹ Op. cit.(1996) 379.

banquet qui cherche systématiquement l'origine et la signification des choses, le sens des mots, de même que la présence du verbe *ojnomavzousi*, suggèrent que Plutarque rend compte des réalités de son temps en s'appuyant sur des pratiques connues: les interlocuteurs de ces *Propos de table* s'entretiennent avec érudition et culture des *realia* dramatiques, mime, pantomime, dialogues de Platon représentés dans les banquets. Le texte est d'ailleurs construit de telle manière que *φορά* est, dès le début, introduit comme un terme technique (dans l'expression *φορὰν παρὰ φοράν*) dont le sens n'est pas immédiatement clair. La théorie développée par Plutarque est sans précédent connu de nous. Cela n'implique pas qu'elle soit tout à fait originale et Plutarque peut s'être inspiré de traités techniques antérieurs consacrés soit à la musique soit à la danse²⁰.

Dans un second temps, Plutarque introduit la troisième notion, *δείξις*, à propos de laquelle il précise, avec insistance, qu'il s'agit d'un élément *οὐ μιμητικόν ἀλλὰ δηλωτικόν*. Elle s'oppose à la *mimesis*. Comme l'indiquait L.B. Lawler, la *δείξις* a fait l'objet de nombreuses controverses²¹: comment admettre qu'une danse représentative, mimétique d'un texte, comporte des parties non mimétiques?. Suggérer, comme a pu le faire L.B. Lawler, que *δείξις* se confondrait, de fait, avec *μίμησις* laisse entendre que la distinction de base établie par Plutarque, clef de voûte de son texte, serait de l'ordre de l'artifice ou de la maladresse. Le phénomène qu'il s'attache à illustrer est du même ordre que la différence, en poésie, entre les noms et les métaphores, c'est-à-dire ce qui "désigne", ce qui "montre" d'une part et ce qui "évoque", ce qui "rappelle", ce qui "suggère" d'autre part. En poésie, une telle distinction paraît claire et sans ambiguïté. Pourquoi le raisonnement se brouillerait-il soudain lorsqu'il s'agit de l'appliquer à la gestuelle?²²

²⁰ S.-T. Teodorsson, op. cit. (1996) 377 songe à des traités (musicaux) de la fin de la période hellénistique. Il admet p. 379 que cette théorie ne peut être considérée que comme post-classique. Pourquoi ne songerait-on pas à des traités proprement orchestraux comme le texte perdu de Pylade. Tous ces traités musicaux (il en allait de même sans doute pour les traités sur la danse) se référaient à des théories philosophiques antérieures.

²¹ L.B. Lawler, op. cit. (1954) n. 2 fournit une liste des travaux antérieurs à son analyse sur ce point. L'essentiel de la discussion est présenté par Warnecke, *R.E.* s.v. *Tanzkunst*; U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Pindaros* (Berlin 1922) 502-505 et L. Séchan, op. cit. (1930), dont les travaux, malgré leur ancienneté, demeurent tout à fait pertinents.

²² Cf. S.-T. Teodorsson, op. cit. 379 considère que la distinction entre noms et métaphores ne n'est pas très adaptée à la danse: "The application of this difference to dancing is curiously inadequate".

Entre hyporchème et pantomime

L'exemple avancé par l'auteur est celui de l'hyporchème. Cette danse chorale en l'honneur d'Apollon devait mêler hommes et femmes dans des évolutions au cours desquelles les danseurs étaient accompagnés de chant et de musique. Le genre était mentionné par Platon dans l'*Ion* (534c) mais plutôt incidemment, dans une liste de genres littéraires. Mais nos sources sur cette forme orchestrique sont, pour la plupart, postérieures au texte de Plutarque. Il est ainsi difficile d'établir à quelle source Plutarque lui-même puise les éléments de sa description: s'agit-il d'Aristonikos, contemporain de Bathylle et Pylade, mentionné par Athénée²³ ou d'une source perdue plus ancienne? La mention de l'hyporchème constitue en tout cas une allusion au lyrisme et au classicisme de Pindare. Ce genre, que nous connaissons mal, représente un état de la danse antérieur à celui de la pantomime dont la gestuelle devait être très proche au point que, dans l'Antiquité, on le considérait comme à l'origine de la pantomime dite "comique"²⁴. Un passage des *Propos de table*²⁵ dont Athénée²⁶ a d'ailleurs pu s'inspirer ou qui puise à la même source, décrit l'hyporchème comme voisin de la bathyllide. (or la bathyllide fut sans doute la première forme de la pantomime). Ses évolutions seraient très proches du kordax, comme l'indiquent les deux auteurs, et ces deux formes de danses seraient *paigniwvdei*, "pleines de gaieté". Aucune source ne précise si l'hyporchème était encore en vigueur à l'époque de Plutarque. Lucien affirme en revanche²⁷ que, dans la pantomime, le danseur doit "montrer" ce qui est chanté par le biais des mouvements, *κινήμασι τὰ ᾄδόμενα δείξειν*: le système orchestique est

²³ I, 20 d-e

²⁴ Cf. sur ce point la présentation très précise d'E.J. Jory, "The Literary Evidence for the Beginnings of Imperial Pantomime", *BICS* 28 (1981) 147-161: 150. Sur l'hyporchème cf. Lucien, *Danse*, 16. La danse de l'hyporchème est interprétative, comme l'indique Athénée en I, 15d. *ἐστὶν ἡ τοιαύτη ὄρχησις μίμησις τῶν ὑπο τῆς λέξεως ἐρμηνευομένων πραγμάτων*. Elle était florissante à l'époque de Xénodème et de Pindare, mais Athénée ne précise pas si elle est encore en vigueur à son époque. Il semble plutôt évoquer ce genre en historien de la danse. Athénée illustre sa définition par un exemple tiré du banquet qui a lieu chez le thrace Seuthès dans l'*Anabase* de Xénophon. Il s'agit d'une danse faite de sauts hauts et légers, accompagnée de la flûte. Mais elle n'a pas grand chose à voir avec les danses lyriques que l'on associe à la poésie de Pindare.

²⁵ 7, 8, 3.

²⁶ 14, 630 c.

²⁷ *Danse*, 62.

voisin. Plutarque compose ses *Propos de table* entre 110 et 120 semble-t-il²⁸, dans une période de pleine expansion de la pantomime devenue un art universel, que le public admire sur toutes les scènes de l'Empire. À l'époque de Plutarque, il est très difficile de parler de "danse" en soi sans faire naître une ambiguïté: les termes ont changé de sens depuis Platon et Aristote. Dès le milieu du II^e siècle ap. J.C, c'est-à-dire trente ou quarante années environ après la rédaction l'œuvre²⁹, apparaîtront des inscriptions qui nommeront systématiquement le danseur τῆς τραγικῆς ἐνρhythμου κινήσεως ὑποκριτής³⁰, où ὄρχησις signifie "pantomime", comme chez Lucien ou Libanios. Plutarque joue assez clairement, semble-t-il, sur le renvoi inévitable, à travers le terme ὄρχησις, à l'orchestique théâtrale contemporaine pratiquée dans la pantomime. En Grèce, mais aussi au cours de ses séjours à Rome, l'auteur a vu suffisamment de pantomimes (cela ne fait aucun doute et le passage des *Propos de table* 7, 8,3 consacré à PyladeBathylle le prouve) pour en connaître la technique. Il sait que les artistes sont régulièrement chassés, pour des raisons de bienséance et à cause de leur trop grande popularité (sous Néron, Domitien, mais aussi Trajan). La référence à l'hyporchème grec condamne, comme participant d'une décadence romaine, la prostitution de l'art que constitue la pantomime de Pylade, florissante à Rome dès l'époque d'Auguste. Pour le moraliste Plutarque, cet art n'est pas un modèle de bienséance. Le texte devient compréhensible si le mot hyporchème n'est pas entendu comme un terme technique se référant à une danse précise mais désigne plutôt, de façon générale, un mode de représentation: celui de la danse mimétique et dramatique illustrant un texte lyrique. On retrouve ce sens général dans une définition d'Athénée³¹: l'hyporchème repose sur une gestuelle mimétique d'un texte. Hyporchème, plus noble, renvoie à des textes classiques, ceux de Pindare, alors que la pantomime, on le sait, s'exécutait sur un texte sans valeur poétique³². Ce sens large du terme expliquerait les contradictions apparentes entre les sources qui nous renseignent sur ce "genre". L'hypothèse est confortée par un texte tardif de l'épistolographe Aristénète. Dans une lettre de

²⁸ Cf. Plutarque, *Propos de table* (Paris 1996) *Intr.*: l'ouvrage serait l'une des dernières œuvres de l'auteur.

²⁹ Cf. L. Robert, "Pantomimen im griechischen Orient", *Hermes* (1930) 107-122.

³⁰ Cf. supra l'étude des termes désignant le danseur.

³¹ I, 15d. Cf. note supra.

³² Cf. Libanios, *Discours* 64, 90.

Speusippos à Pánarété³³ où il est, sans aucun doute possible, question de l'art d'une danseuse de pantomime, la gestuelle représentative est décrite en ces termes: "Toi qui, au lieu des couleurs et de la langue (ἀντὶ χρωμάτων καὶ γλώττης) utilises les mille gestes de la main et les attitudes les plus variées (πολυσχήμῳ καὶ ποικίλοις ἤθεσι κεχημένη) et, comme Protée de Pharos, sembles te métamorphoser, tantôt sous une forme, tantôt sous une autre, en suivant l'harmonieuse mélodie des pantomimes (πρὸς τὴν εὐμουσον τῶν ὑπορχημάτων ὥδῃν).." Le texte rappelle celui de Plutarque, un peu comme son commentaire, laissant entendre que la notion "d'hyporchème", danse interprétative accompagnant un texte poétique chanté, sous-tend la technique de la pantomime. Il nous semble probable que l'hyporchème constituait pour Plutarque l'équivalent noble et l'ancêtre de la pantomime, dont la gestuelle admettait les mêmes principes théoriques et qu'il pouvait reconstruire à partir des danses représentatives de son temps. D'autres arguments sur lesquels nous ne nous attarderons pas ici pourraient étayer cette parenté³⁴.

³³ Lettre 1, 26. Aristénète évoque en début de texte Polymnie, Muse de la pantomime et la mention de Caramallos ne laisse aucun doute. La lettre témoigne d'une excellente connaissance du texte de *La Danse* de Lucien. Le vocabulaire rappelle également de très près celui des épigrammes tardives consacrées à des danseuses de pantomime.

³⁴ On pourrait évoquer, par exemple, la proximité des thèmes. Les trois personnages mythologiques cités par Plutarque (Pan, Apollon, une Bacchante) et qui sont sans doute des divinités célébrées dans l'hyporchème, peuvent tous faire partie du catalogue des sujets mythologiques de pantomimes établi par Lucien: le texte cite la naissance de Pan (48), les Bacchantes peuvent apparaître dans "l'histoire de Penthée". Apollon n'est pas cité nommément mais il apparaît inévitablement dans la pantomime de la fuite de Daphné (*Danse*, 48). Bien des témoignages viennent confirmer cette remarque. Les Bacchantes sont mentionnées dans des épigrammes de l'époque d'Auguste: *A. P.* 9, 248, *A. P.* 16, 290 où l'on voit Pylade mener la danse des Bacchantes et *A. P.* 289 à propos de Xénophon de Smyrne dansant des *Bacchantes*. Apollon poursuivant Daphné apparaît chez Libanios (64, 67) et chez Lactance (*Inst. Div.*, 5, 10) dans une liste des thèmes joués et dansés au théâtre. Chez Nonnos, Silène dansant le concours de Dionysos et d'Aristée incarne, entre autres personnages, celui d'Apollon. La présence de Pan dans la pantomime est attestée par Longus (2, 37) et Plutarque lui-même (*Propos de table* 7, 8, 3), puisque ses amours avec la nymphe Echo sont représentées dans la bathyllide, catégorie de pantomime rapprochée de l'hyporchème. En un raccourci frappant, fruit d'une modification d'un mot de Simonide, Plutarque définit "la danse comme une poésie muette" *th;n o[r]chsin levgwn poivhsin siwpw~san*. C'est là encore un *topos* caractéristique de presque tous les documents traitant de la pantomime, associé la plupart du temps à celui des mains parlantes. On le rencontre à maintes reprises chez Nonnos (*Dionysiaques* 18), où Mâron dessine des "figures parlantes", *suvmbolā fwnhventa*, et s'exprime dans un "signifiant silence". Une épigramme funéraire tardive (*A. P.* 7, 563) dont l'auteur regrette les gestes silencieux de Chrysomallos renouvelle la banalité du lieu commun par le recours à un jeu rhétorique sur le silence de la mort comparé à celui de la danse. Une image du même ordre apparaît dans la *Médée* de

Fonction théorique des *phorai* et des *schēmata*.

Les deux termes du couple *phorai* - *schēmata* ont un équivalent littéraire: les *phorai* sont les phrases, la narration dansée, les *schēmata* sont les arrêts, les pauses du discours. Il ne peut pas s'agir, on le saisit clairement, d'une opposition de type moderne entre des "déplacements" ou "pas" et des "positions" intermédiaires entre les déplacements (opposition parfois utilisée en danse classique). Les *phorai* sont ici les mouvements chorégraphiques en général. Le rapprochement se double en effet d'un autre: les *σχήματα* correspondent aussi à des "tableaux mythologiques". Dans l'évocation de ces tableaux, deux éléments attireront notre attention. La référence aux arts plastiques, d'abord, et tout particulièrement la comparaison avec la peinture ou la sculpture, effectivement intégrée aux théories de la pantomime³⁵. Plusieurs témoignages tardifs nous fournissent des exemples intéressants de ces *σχήματα*, pauses dans le mouvement destinées à servir l'*ὑπόκρισις* l'"incarnation" d'un personnage représenté dans une attitude typique. Libanios³⁶ précise, à propos des aventures d'Achille à Scyros, que l'on verra sur scène "Ulysse se présentant à la porte" Ὀδυσσεὺς ἐπὶ θύρας ἔρχεται, "Diomède avec sa trompette" Διομήδης μετὰ τῆς σάλπιγγος, puis la révélation de la virilité d'Achille... Les *σχήματα* renvoient à un imaginaire commun fondé sur des lieux communs mythologiques. Le rhéteur fournit une description sans ambiguïté de la succession *phorai* - *σχήματα* dans la pantomime³⁷: πότερον δὲ ἂν τις ἀγασθείη μειζρόνως τὴν τῆς περιφορᾶς ἐν πλήθει συνέχειαν ἢ τὴν ἐξαίφνης ἐπὶ τούτῳ πάγιον στάσιν ἢ τὸν ἐν τῇ στάσει τηρούμενον τύπον: "Faut-il admirer davantage la suite ininterrompue de ses multiples tours, l'arrêt rigide qui les suit soudain, ou bien la pause qu'il maintient dans cette position?". Peut-on marquer plus clairement le passage des *phorai*

Dracontius (v. 17-19). Cassiodore (*Varia*, 1, 20, 5 *ore clauso manibus loquitur*, ou 4, 51, 8 *silentium clamosum*...) propose d'ailleurs, sur ce thème, des développements suffisamment explicites. Ces références sont tardives, il est vrai. Plutarque apparaît, parmi nos sources, comme l'un des premiers à formuler littérairement l'oxymore qui se développera, en littérature, parallèlement à l'extension de la chironomie.

³⁵ Cf. Libanios 64, 116 qui compare les statues des dieux et leurs représentations dans la pantomime, et Lucien, *Danse*, 35 qui mentionne explicitement le lien mimétique qui existe entre la danse, la peinture et la sculpture.

³⁶ 64, 68.

³⁷ 64, 118.

(περιφορά est un composé de φορά) aux σχήματα pour lesquels Libanios fournit l'équivalent très intéressant τύπος, c'est-à-dire "l'image", "le tableau"? La distinction de Plutarque entre σχήματα et φοραί correspond donc à une distinction technique et orchestrale d'époque impériale: son emprunt à un traité musical ou, peut-être, orchestrale, est plausible.

Lorsque Mâron incarne le personnage de Ganymède chez Nonnos³⁸, sa gestuelle est décrite par une métaphore Γανυμήδεος ἔγραφε μορφήν χερσίν. Il faut comprendre ἔγραφε comme une référence aux arts plastiques dans le domaine des σχήματα (ce qui est confirmé par l'emploi de μορφή, terme qui, chez Plutarque, s'appliquait aux σχήματα). Mâron, dont les mains portent l'essentiel de la gestuelle, incarne successivement Ganymède et Hébé en prenant des poses picturales³⁹.

La deixis

Une première hypothèse, à notre avis la meilleure, peut se fonder sur l'interprétation littérale du texte: la main du danseur doit montrer, désigner ce qui l'entoure, pour faciliter la compréhension de l'histoire ou traduire le texte chanté. Comment comprendre autrement les expressions étranges δηλοῦσι... αὐτοὺς, τοὺς πλησίον? Aucune autre interprétation plausible, dans ces deux cas au moins, ne peut être avancée⁴⁰. Un texte éclairant de Philostrate⁴¹ concernant un acteur tragique montre que cette gestuelle était pratiquée au théâtre au II^e siècle, sous Antonin, (soit sous l'influence de la pantomime et des pratiques rhétoriques, soit simplement dans le droit fil d'une tradition de jeu dramatique instaurée dès les débuts du théâtre et décelable dans les textes de Plaute et de Térence): le sophiste Philémon présidant un jour à Smyrne les jeux Olympiques d'Asie, élimina un concurrent, qui, en prononçant un vers de

³⁸ *Dionysiaques* 19, v.216-217.

³⁹ Γράφω est fréquent dans les descriptions de pantomimes: On retrouve le terme chez Aristénète, *Lettre* 1, 26. L.R. Lind, "The Mime in Nonnus's *Dionysiaca*", *Classical Weekly* 29 (1935-1936) qui confond mime et pantomime, ne nous apprend rien sur le passage de Nonnos. On expliquera la présence de χερσίν dans le texte par la prépondérance très nette, à l'époque tardive, de la gestuelle des mains et des bras, qui constitue l'essentiel de la pantomime et finit par brouiller les distinctions entre chironomie et danse.

⁴⁰ Nous rejoignons donc l'hypothèse de Sanbach citée puis rejetée comme trop étroite par Teodorsson, op. cit. 381-382.

⁴¹ *Vie des Sophistes*, ed. W.C. Wright LCL p. 130. Le texte est mentionné et traduit par B. Schouler, art. cit. (1987) 278.

l'*Oreste* d'Euripide, ὦ Ζεῦ καὶ γᾶ, inversa l'ordre en montrant d'abord la terre puis le ciel. Pour Philémon, l'artiste a commis un véritable "solécisme" avec la main. Nous avons là, sans aucun doute possible, une gestuelle chironomique et rhétorique, traitée comme un langage (comme l'indique le "solécisme"⁴²) et qui, pour appuyer un nom de divinité et un nom de chose, les montre! Les objets montrés appartiennent à la liste de Plutarque⁴³ ταῖς δὲ δείξεισι κυρίως αὐτὰ δηλοῦσι τὰ πράγματα, τὴν γῆν, τὸν οὐρανόν, αὐτοὺς, τοὺς πλησίον que nous traduirons: "Par les gestes démonstratifs, ils montrent, au sens propre, les choses mêmes, la terre, le ciel, leur propre personne, leurs voisins..." Les remarques dont Donat enrichit ou surcharge les textes de Térence vont aussi dans ce sens: l'adverbe δεικτικῶς⁴⁴ indique qu'un geste démonstratif devait accompagner les deictiques du texte. Ces deux derniers exemples sont, de fait, très intéressants: définissant clairement cette gestuelle "deictique" comme un élément courant du jeu dramatique, ils confirment que Plutarque traite bien d'une danse dramatique ou théâtralisée. Le grammairien grec, Apollonius Dyscole, qui écrivait à une période relativement proche, s'est attaché à définir le terme δείξις en littérature dans son traité *De la construction*. C'est un procédé stylistique analysé sur le même plan que l'anaphore. La réflexion sur la notion est intégrée à une étude des pronoms: l'anaphore, exclusivement liée à la 3^e personne, fait référence à un personnage qui n'est pas nécessairement présent ou visible. La δείξις appartient, dès l'origine, aux deux premières personnes⁴⁵. En grammaire, elle consiste à

⁴² La notion de solécisme gestuel est d'ailleurs appliquée à la pantomime: cf. Lucien, *Danse*, 80, ce qui confirmerait que Plutarque doit se référer, pour la gestuelle, à la pantomime contemporaine.

⁴³ 9, 15, 2.

⁴⁴ Ed. Wessner, Leipzig, 1905: cf. *And.* 30, 333; *Eun.* 595; *Ad.* 454... Le commentaire de Donat est tardif, plus encore que l'anecdote citée ici de l'acteur tragique.

⁴⁵ *De la construction*, ed. J. Lallot (Paris 1997). Cf. 2, 45: αἱ ἀντωνομαίαι ἅπαξ ἀντὶ ὀνομάτων γενόμεναι ἐκ παρεπομένου ἔσχον καὶ τὴν δείξιν ὑπ' ὅψιν γὰρ πίπτοντα τὰ ἐξ αὐτῶν πρόσωπα ἐωράτο, καὶ οὕτως τὸ μόριον ἐξαιρέτως ἀπηνέγκατο τὴν δείξιν... "Une fois nés pour remplacer les noms, les pronoms ont pris aussi, par accident, la valeur deictique; en effet, tombant sous le regard, les personnes auxquelles ils réfèrent étaient visibles, et c'est ainsi que le pronom s'est approprié en exclusivité la déixis..."; 3, 41: Παραλαμβανομένη γὰρ ἡ σύ κατὰ κλητικὴν οὕτε ἀναφορὰν ἡδύνατο παραστήσαι, δευτέρου γὰρ προσώπου, οὕτε τὴν δείξιν, καθὼ οὐ προσφωνούμενοι ἐπιστρέφονται καὶ οὐ δείκνυνται, ὅπου γε καὶ ἐπὶ τοὺς μὴ ὑπ' ὅψιν πίπτοντας φθάνει ἡ κλητική. "employé au vocatif, sù ne pourrait exprimer ni une anaphore - car il est de la 2^e personne —, ni la déixis — car les allocutés, on les interpelle, on ne les montre pas: aussi

désigner, par un deictique, ce qui est visible ou présent dans l'espace fictif du texte et implique une situation d'interlocution. J. Lallot commente: "Le visible est la condition *sine qua non* de la *deixis*". Plutarque ancre sa théorie de la danse, équivalent gestuel d'un langage, dans une réflexion de type grammatical ou rhétorique: par ce biais il intègre la notion à une grammaire ou plutôt, une stylistique du geste. La *deixis* faisait déjà partie d'une gestuelle théâtrale ancienne comme le suggèrent fortement les commentaires de Donat. L'originalité de l'entreprise tient à ce que Plutarque ne traite plus de gestes qui accompagnent ou illustrent le texte, mais d'une gestuelle autonome, non mimétique, susceptible de jouer le rôle d'un langage: si la danse est une langue, la *deixis* suppose en principe, la visibilité de l'objet désigné.

Pareille théorie s'accorde mal, sans doute, avec notre conception moderne de la danse: ainsi s'expliquent les réticences des chercheurs à admettre une interprétation aussi simpliste. Le geste consistant à "montrer" des objets, se montrer ou montrer ses voisins pouvait être utile pour exprimer la pensée d'un personnage ou mimer des dialogues⁴⁶. Loin d'être une notion

bien le vocatif s'étend-il même aux gens qui ne tombent pas sous le regard." (trad. J. Lallot). Cf. notes *ad. loc.* en part. n. 90 p. 178.

⁴⁶ On peut songer (avec prudence) à une seconde solution, plus élaborée, non exclusive de la première. Nous la tirons d'un passage de Libanios (64, 68) consacré à la pantomime d'Achille à Skyros. Le danseur, a "montré" e^ldeixe non seulement les nombreuses filles de Lycomède (mais comment s'y est-il pris? Les a-t-il toutes incarnées?) et leurs travaux, mais aussi, ce qui paraît beaucoup plus surprenant, leurs instruments, la quenouille, le fuseau, la laine et même...la chaîne et la trame! Lorsqu'il est question, dans le passage qui suit, de l'épisode du déguisement d'Achille, Libanios reprend sa description sur le thème de la *mimesis* avec memivmhtai. On a bien, ici, le sentiment de deux types de représentations différents. Le danseur "montre" ou plutôt "fait ressentir la présence" d'objets qui ne sont pas sur scène et qu'il n'incarne pas. Il existe bien des techniques suggestives permettant d'évoquer, par une mimique, la présence d'un fil, que nous ne décrivons pas ici. Il est plus délicat de comprendre comment il peut montrer la chaîne et la trame: très naturellement, peut-être, par une imitation des gestes du tissage, qui suggèrent d'eux-mêmes la présence d'une trame et d'une chaîne. Tout cela relève bien entendu d'hypothèses fondées, faute de mieux, sur des équivalents modernes dans le domaine du mime. On peut mentionner aussi un second passage de Libanios sur la technique qui consistait à faire comprendre par une gestuelle appropriée ce qui n'apparaissait pas sur scène (64, 113): s'il est facile de montrer Athéna, Poséidon et Héphaistos lorsqu'on les incarne, il est plus difficile de faire songer à Athéna par le biais d'Héphaistos, à Héphaistos par le biais d'Arès, à Zeus à travers Ganymède et à Pâris à travers Achille. Toute cette gestuelle suggestive destinée à "faire apparaître" et non plus à "désigner du doigt", ne relève, à proprement parler, ni des poses ni des déplacements mais de l'ensemble des gestes qui recréent la présence d'un personnage non incarné. Cette interprétation de la *deixis* nous conduit au-delà de la définition grammaticale (pour laquelle le visible était une condition de la *deixis*) et un peu

confuse ou mal déterminée, la *deixis* de Plutarque désigne donc une série de gestes appartenant à la chironomie (gestuelle de la main ou du bras) qui consistent soit, simplement, comme je le crois, à désigner concrètement un objet ou un personnage, soit, si l'on donne au terme son sens le plus large, toute la gestuelle qui crée ce qu'on nomme parfois "l'effet mirage", suggérant au spectateur la présence d'objets absents: c'est l'une des techniques du mime moderne. C'est l'hypothèse privilégiée par Teodorsson. Mais dans ce cas, *deixis* se confond avec *mimesis* et le texte perd une grande partie de son efficacité théorique. Il la conserve au contraire si l'on conserve en mémoire la distinction fondamentale d'Aristote entre *logos* et *lexis* dans la *Poétique*⁴⁷. Plutarque conserve la bipartition mais, en reprenant la forme de la pensée aristotélécienne, il la modifie profondément: le texte aboutit en effet, par transposition, à un renversement des valeurs et tend à valoriser l'*opsis* qui porte le texte⁴⁸.

La distinction de Plutarque est pour nous subtile parce que, dans la réalité de la représentation, cette gestuelle se mêlait étroitement à celle des "déplacements" et des "poses". La *deixis* faisait-elle partie du vocabulaire technique de la pantomime? S'agissait-il plutôt d'une abstraction propre à Plutarque? On ne retrouve pas de développement semblable dans les textes postérieurs: Lucien⁴⁹ décrit la pantomime comme une science mimétique et démonstrative, μιμητικὴ καὶ δεικτική mais le second terme reste très mal défini. Pour cette traduction, la main et les doigts, dans la chironomie, se chargent d'un *logos* qui se superpose à la représentation proprement dite de l'action, des personnages et des sentiments. Ils auront pour fonction de

loin aussi du texte de Plutarque, que nous croyons précis et concret. Il n'est donc pas certain que cette extension de sens, si intéressante soit-elle, soit possible, du moins pour le texte de Plutarque. Teodorsson, op. cit. 382, envisageait aussi cette possibilité d'élargissement du sens, qui lui paraissait préférable, le sens de "pointer du doigt" lui semblant trop étroit. Mais le sens large rapproche la *deixis* de l' "interprétation" en général (encore ne s'agit-il pas d'une "incarnation" comme on a pu l'affirmer) et la confond avec une partie de la *mimesis* car, dans ce cas, la *deixis* est évidemment mimétique.

⁴⁷ *Poétique* chap. 20 sq. On sait que le texte d'Aristote n'a pas été diffusé jusqu'au IVe s. ap. J.-C. Mais il était connu par la vulgarisation un peu schématique qu'en proposait Théophraste et qui influença les théoriciens latins.

⁴⁸ La *Danse* de Lucien montre, si on l'analyse précisément, combien la théorie d'Aristote était présente, en creux, dans ces théories d'époque impériale dont l'intention est de redéfinir l'essence des nouveaux genres dramatiques.

⁴⁹ *Danse*, 62, dont on peut se demander s'il ne reprend pas (directement ou indirectement) une partie de la théorie développée par Plutarque.

nommer, de désigner La *mimesis* prend le sens d'"incarnation", de "jeu". La *deixis* est plutôt la "dénomination gestuelle", où le geste de montrer nomme choses et gens.

Par ses diverses parties, la danse représentative à caractère hyporchématique, qu'il s'agisse de l'hyporchème proprement dit ou de la pantomime impériale, avait trois fonctions: une fonction représentative des actions et des caractères d'abord, par les mouvements et les poses. Une fonction allusive ensuite qui, par la *mimesis*, la représentation de mythes et de tableaux, rivalisait avec les arts plastiques tout en se référant à l'immense patrimoine littéraire dont héritait l'époque impériale, c'est-à-dire tous les récits mythologiques des poètes et des auteurs tragiques des périodes antérieures. Enfin, on lui reconnaîtra une fonction communicative et rhétorique qui, par la *deixis*, faisait de la danse un *logos*, un texte éphémère inscrit dans l'espace. En définissant ainsi les différentes parties d'une danse représentative propre à se substituer aux représentations théâtrales traditionnelles, Plutarque ne se contentait pas de proposer la théorie d'une pratique nouvelle et déjà universellement répandue: il en mettait en lumière la complexité, l'originalité et la valeur théâtrale que lui conférait une gestuelle aussi riche: pour Plutarque, la décadence est le fait d'un abâtardissement du texte et de la musique. La gestuelle imitative du mime jouait sur la rivalité du réel et de la fiction. Celle de la pantomime, fondée sur une mimétique allusive et un texte gestuel, donnait à imaginer, à lire et à comprendre: on "croyait voir", comme le dit Libanios...Elle se chargeait des fonctions du texte. La pantomime, souvent classée comme genre vulgaire, sans noblesse, a été défendue par les théoriciens d'époque impériale comme un moyen d'expression en plusieurs points comparable aux moyens d'expression artistique et littéraire. Ils l'ont présentée comme le lieu et le support d'une reconnaissance: celle des mythes, des dieux, de leurs tableaux et statues, bref, du patrimoine culturel gréco-romain. La gestuelle de la pantomime travaillait l'équivalence entre geste et tableau, geste et parole, geste et culture, par allusions codées, qui en firent un "genre" spécifique bien distinct du mime. Cette question des *Propos de table* reflète l'évolution des pratiques théâtrales sous l'Empire et l'importance des questions théoriques soulevées par la prédominance des spectacles fondés sur l'*opsis*. Elle constitue, malgré ses fondements platoniciens, une tentative sans

précédent et non imitée, d'approche théorique du phénomène d'équivalence, dans le domaine de la représentation, entre le geste et le texte.



* * * * *

Resumo: Esta comunicação tentará determinar, a partir de textos e de inscrições, critérios pertinentes que permitam diferenciar os dois grandes ‘gêneros’ dramáticos da época imperial: mimo e pantomima. Apoiar-nos-emos nas características gestuais e não nas textuais destes espectáculos em que o modo de representação assumia valores que, noutras épocas (isto é, nos géneros clássicos) eram transmitidos pelo texto. Deter-nos emos particularmente, para a pantomina, em um texto de Plutarco (*Symposiaca*, 9.15) que se apresenta como um exercício de transposição das noções de *mimesis* e de *deixis* do domínio literário para o domínio da dança gestual (transposição, sem dúvida, de uma oposição aristotélica entre *logos* e *lexis*). Como resultado destas pesquisas, parece que a distinção cómoda e frequentemente aplicada pelos textos ao mimo e à pantomima, apresentados respectivamente como prolongamentos decadentes da comédia e da tragédia, se revela menos pertinente que a distinção entre, por um lado, o realismo gestual do mimo que oferece uma cópia impressionante e superbaundante do real e, por outro lado, a retórica gestual da pantomima, linguagem codificada, minimalista e eficaz, fundada sobre a ilusão e desencadeando o imaginário do espectador. Encontramos, na Antiguidade, um paralelo com estas distinções na reflexão teórica sobre as artes figurativas, nomeadamente a pintura e a escultura.

Palavras-chave: *deixis*; dança; gestos; *mimesis*; pantomima; *Symposiaca*; Plutarco.

Abstract: This paper tries to determine, from texts and inscriptions, relevant criteria to differentiate the two major dramatic “genres” of the imperial period, mime and pantomime: we will focus on the gesture rather than the textual features of these spectacles where performance was assigned the function which was in the past (that is to say, in the classical genres) given to the text. For the pantomime we will take into account a text by Plutarch (*Symposiaca*, 9.15) which constitutes an exercise of transposition of the notions of *mimesis* and *deixis* from the literary realm to the field of danced gestures (no doubt a transposition of an Aristotelian opposition between *logos* and *lexis*). From these findings, it seems that the comfortable distinction, frequently applied by the texts, between mime and pantomime, respectively presented as decadent continuations of comedy and tragedy, is much less pertinent than the distinction between, on the one hand, the mime’s realism of gesture which provides a magnified copy of reality and, on the other hand, the pantomime’s rhetoric of gesture, a codified, minimalist, effective language founded upon illusion and apt to arouse the spectator’s imagination. In Antiquity, a parallel for these distinctions can be found in the theoretical reflection on figurative arts, namely painting and sculpture.

Keywords: *deixis*; dance; gesture; *mimesis*; pantomime; *Symposiaca*; Plutarch.

Resumen: Esta comunicación intentará determinar, a partir de textos e inscripciones, criterios pertinentes que permitan diferenciar los dos grandes “géneros” dramáticos de época imperial, mimo y pantomima: nos basaremos en las características gestuales, y no en las

textuales, de estos espectáculos en que el modo de representación asumía los valores que en otras épocas (es decir, en los géneros clásicos) aportaba el texto escrito. Nos detendremos sobre todo, para la pantomima, en un texto de Plutarco (*Charlas de Sobremesa* 9, 15) que se nos presenta como un ejercicio de transposición de las nociones de *mimesis* y de *deixis* del dominio literario al dominio de la gesticulación bailada (transposición sin duda de una oposición aristotélica entre *logos* y *lexis*). Como resultado de estas investigaciones, parece que la distinción cómoda y frecuentemente aplicada por los textos al mimo y a la pantomima, respectivamente presentados como prolongaciones decadentes de la comedia y de la tragedia, se muestra mucho menos pertinente que la distinción entre, por una parte, el realismo gestual del mimo que ofrece una copia recargada y aumentada de la realidad, y, por otro lado, la retórica gestual de la pantomima, lengua codificada, minimalista y eficaz, fundamentada sobre la ilusión y que suscita la imaginación del espectador. Se encuentra, en la Antigüedad, un paralelo con estas distinciones en la reflexión teórica sobre las artes figuradas, pintura y escultura en particular

Palabras clave: *deixis*; danza; elemento gestual; *mimesis*; pantomima; *Symposiaca*; Plutarco.

Résumé: Cette communication tentera de déterminer, à partir de textes et d'inscriptions, des critères pertinents permettant de différencier les deux grands "genres" dramatiques d'époque impériale, mime et pantomime: on s'appuiera sur les caractéristiques gestuelles et non plus textuelles de ces spectacles où le mode de représentation se chargeait des valeurs autrefois (c'est-à-dire dans les genres classiques) portées par le texte. On s'attardera tout particulièrement, pour la pantomime, sur un texte de Plutarque (*Propos de table* 9, 15) qui se présente comme un exercice de transposition des notions de *mimesis* et de *deixis* du domaine littéraire au domaine de la gestuelle dansée (transposition sans doute d'une opposition aristotélicienne entre *logos* et *lexis*). À l'issue de ces recherches, il apparaît que la distinction commode et fréquemment appliquée par les textes au mime et à la pantomime, respectivement présentés comme des prolongements abâtardis de la comédie et de la tragédie, se révèle beaucoup moins pertinente que la distinction entre, d'une part, le réalisme gestuel du mime qui offre une copie confondante et surabondante du réel, et, d'autre part, la rhétorique gestuelle de la pantomime, langue codée, minimaliste et efficace, fondée sur l'illusion et suscitant l'imaginaire du spectateur. On retrouve, dans l'Antiquité, un parallèle à ces distinctions dans la réflexion théorique sur les arts figurés, peinture et sculpture en particulier.

Mots-clé: *deixis*; danse; gestuelle; *mimesis*; pantomime; *Symposiaca*; Plutarque.

O mundo do teatro em Plínio-o-Antigo

FRANCISCO DE OLIVEIRA

Universidade de Coimbra

A *História Natural* de Plínio o Antigo é conhecida como manancial inesgotável de informações sobre a Antiguidade, e como tal tem sido abordada em cerca de quatro milhares de artigos da bibliografia actualmente acessível. Todavia, os seus testemunhos sobre o mundo do teatro não se encontram tratados da forma sistemática que procurarei oferecer¹.

1. Plínio e a dramaturgia grega

Na dramaturgia grega, Ésquilo é referido sete vezes como fonte de informação e qualificado como *poeta* (Nat. 10.86) e *e vetustissimis in poetica* (Nat. 25.11); esta última expressão indicia um juízo de apreço favorável.

Sófocles é mencionado seis vezes no índice de autores e noutros cinco casos. Nestes é apresentado como autoridade para o louvor do trigo da Itália (Nat. 18.65) e como *tragici cothurni princeps* (Nat. 7.109):

Nat. 7.109: *Sophoclem tragici cothurni principem defunctum sepelire Liber pater iussit, obsidentibus moenia Lacedaemoniis, Lysandro eorum rege in quiete saepius admonito ut pateretur humari delicias suas.*

Liber Pater mandou sepultar Sófocles, príncipe do coturno trágico, que morrera quando os Lacedemónios cercavam as muralhas, advertindo o rei Lisandro, durante o sono, para que permitisse que o seu poeta preferido recebesse sepultura.

¹ Para além de um contacto directo com Plínio que já leva muitos anos, a pesquisa apoiou-se de forma especial na *Concordantia in C. Plinii Secundi Naturalem Historiam*, curantibus P. Rosumek, D. Najock, Hidesheim, Olms, 1996, 7 vols; o elenco bibliográfico mais recente é o de G. Serbat, “Pline l’Ancien. État présent des études sur sa vie, son oeuvre et son influence” in *ANRW* 2.32.4 2069-2200.

Sófocles é ainda caracterizado pela *auctoritas* e pela *gravitas*, conceitos valorativos na linguagem crítica pliniana, o que é particularmente visível num passo sobre o trevo, onde o testemunho de Sófocles anula o de vários autores:

Nat. 21.153: sed me contra sententias eorum gravissimi viri auctoritas movet, Sophocles enim poeta venenatum id fecit.

Mas, a mim, faz-me inclinar contra essas opiniões a autoridade de um homem de extrema seriedade; de facto, o poeta Sófocles considerou-o venenoso.

A veneração pelo grande trágico não é impedida por um caracteristicamente pliniano apontamento de independência e crítica em relação às fontes quando lhe censura o facto de estranhamente ter atribuído às lágrimas das aves de Meleagro a origem do âmbar:

Nat. 37.40: super omnes est Sophocles poeta — tragicus —, quod equidem miror, cum tanta gravitas ei cothurni sit, praeterea vitae fama alias principi loco genito Athenis et rebus gestis et exercitu ducto.

Acima de todos está o poeta Sófocles, trágico, o que me causa admiração, pois tanta é a gravidade do seu coturno, além da fama da sua vida, de resto nascido num lugar excelso, Atenas, homem de grandes feitos e comandante do exército.

Uma outra referência a Sófocles testemunha a importância das vitórias alcançadas em concursos trágicos, a ponto de os laureados morrerem de alegria ao seu anúncio, como teria sucedido a Sófocles e a Dionísio, tirano de Siracusa (*Nat. 37.40*).

Eurípides é qualificado como *poeta* a propósito do seu sepulcro, na confluência de dois rios da Macedónia (*Nat. 31.28*).

No âmbito da tragédia, menção existe ainda para um *tragoediarum scriptor*, Filisco de Córcira, do séc. IIIaC (*Nat. 35.106*), e para os temas ou *fabulae* de Prometeu (*Nat. 37.2: a rupe Caucasi tradunt, Promethei vinculorum interpretatione fatali*), de Andrómeda (*Nat. 6.182*) e de Medeia da Cólquida.

Merece ser citado o passo de *Nat. 25.10*, sobre a capacidade de prever os eclipses do sol e da lua, que caracteriza Medeia como feiticeira, a lembrar Séneca:

Nat. 25.10: durat tamen tradita persuasio in magna parti vulgi, veneficiis et herbis id cogi eamque unam feminarum scientiam praevalere. certe quid non repleverunt fabulis Colchis Mediaque aliaeque, in primis Italia Circe dis etiam adscripta?

*Todavia, perdura a convicção, em grande parte do vulgo, de que isso resulta de magia com ervas, e que essa é a única ciência de mulheres que prevalece. Na verdade, onde não chegaram, com suas fábulas, Cólquis, Medeia e outras, e antes de mais a itálica Circe, até entre os deuses numerada?*²

Na comédia, Aristófanes é apresentado como *priscae comoediae poeta* (Nat. 21.29), expressão que remete para a existência de uma periodização literária que atribui à comédia antiga características específicas.

Noutro passo (Nat. 22.80), é recordada a acusação aristofânica contra Eurípides, por ser filho de uma hortaliçeira ou vendedeira de um legume selvagem, o *scandix*³.

Menandro, *litterarum subtilitate sine aemulo genitus*, segundo Nat. 30.7, é o comediógrafo mais vezes recordado, seguramente 11 vezes, incluindo a referência às *Synaristosae*.

Em Nat. 37.106 é mencionado a par com Filémon.

Segundo Nat. 35.140, o pintor Cratino ganhou notoriedade em Atenas com um quadro que representava *Comoedos*, um tema também presente na pintura de Calcóstenes (Nat. 34.87)⁴.

Parece, pois, poder concluir-se pelo particular apreço de Plínio por Sófocles, pela existência de um cânone de poetas trágicos e cômicos gregos, e pela relevância de Menandro.

2. Plínio e a dramaturgia latina

Do mundo romano, Ênio e Pacúvio são referidos em contexto onde ambos são merecedores de *gloria*, num passo que tem o interesse suplementar de mostrar que o teatro contribuía para o desenvolvimento e afirmação de outras artes, como a pintura (Nat. 35.19):

proxime celebrata est in foro boario aede Herculis Pacui poetae pictura. Enni sorore genitus hic fuit clarioremque artem eam Romae fecit gloria scaenae.

Pouco tempo depois, foi celebrada no Templo de Hércules no Forum Boarium, numa pintura de Pacúvio. Este era filho de uma irmã de Ênio, e a glória da cena conferiu mais notoriedade àquela arte.

² Ver SEN. *Med.* 269-270, pela boca de Creonte: ... *letales simul // tecum aufer herbas*.

³ Veja-se Aristófanes, e. g. *Ach.* 478, *Eq.* 19, *Ra.* 840, 946-947, *Th.* 387; neste, a acusação sugere origem social baixa e a ideia de vender ervas mágicas.

⁴ Todavia, adopto como mais provável a hipótese de se tratar de actores cômicos, pelo que seriei o passo no item *tragoedus*, no capítulo sobre os actores.

Plauto é mencionado quatro vezes e, para além de referências genéricas (*Nat.* 29.58 e *Nat.* 19.50), entre as suas peças são referidos o *Persa* (*Nat.* 14.92) e a *Aulularia* (*Nat.* 18.107).

Para Terêncio não se regista nenhuma ocorrência.

Quanto ao mimo, *Nat.* 8.209 fala de Publílio Siro *mimorum poetae* e considera-o, em 35.199, *mimicae scaenae conditorem*⁵.

Labério é tratado como *mimographus* entre as fontes do livro IX, e como *poeta mimorum* em *Nat.* 9.61.

O apreço por Énio, se a minha ilação está correcta, não causa admiração, por se tratar do grande clássico da literatura latina, só suplantado por Virgílio. Já causa estranheza a ausência de Terêncio. Note-se, ainda, a relevância do mimo, o que poderá confirmar a sua importância no período imperial.

3. Os géneros literários

No campo dos géneros literários, o termo *poeta* tanto se reporta aos géneros satíricos e líricos como aos cultores do género trágico em geral, tradição que já vem da Grécia e tem a ver com a escrita em verso.

A palavra *fabula*, para além de significar ‘lenda’, ‘fábula’, refere-se ao género dramático, seja a tragédia (*Nat.* 18.65: tragédia *Triptólemo* de Sófocles); seja a comédia (37.106: menciona dois ilustres nomes da comédia nova, Menandro e Filémon; *Nat.* 18.107, a *Aulularia* de Plauto; 29.58, as *fabulae* de Plauto; 14.92: o *Persa* de Plauto).

Entre os subgéneros dramáticos são nomeados a tragédia (*Nat.* 35.106: *Philiscum, tragoediarum scriptorem*; 35.163: *Aesopi tragoediarum histrionis*); a comédia (*Nat.* 7.185: *comoediarum histrio*; 21.29: *Aristophanes, priscae comoedia poeta*; 32.69: *Menander quoque in comoediis*) e o mimo (*Nat.* 7.53; 8.209; 9.61); este é também pressuposto nas expressões *Laberio mimographo*, que ocorre no livro I, no elenco das fontes do livro IX, e *mimicae scaenae conditorem*, em *Nat.* 35.199.

Neste capítulo, sobressai a importância do mimo, já anteriormente assinalada.

⁵ Estou a adoptar a sugestão de leitura crítica e de identificação da personagem proposta por J.-M. Croisille: *Pline l'Ancien, Histoire Naturelle*, Livre XXXV (Paris 1985) *ad loc.*

4. Os actores

Para designar os actores, Plínio utiliza vários termos: *histrio*, *tragoedus*, *mimus*, *mima*, *pantomimus*, *emboliaria*, em passos e anedotas que atestam a vitalidade do teatro, mesmo quando o contexto ligado aos actores é derogativo.

4.1. *Histrionis*

O termo tanto se aplica ao actor trágico (*Nat.* 35.163: *tragoediarum histrionis*) como ao actor cómico (*Nat.* 7.185: *comoediarum histrio*).

Em *Nat.* 7.54 regista-se o facto de dois *histriones*, o deuteragonista Spinther e o tritagonista Pânfilo (*secundarum tertiarumque*), serem sócias dos cônsules do ano, Lêntulo e Metelo, a quem forneceram um cognome e cujos retratos ou *imagines* assim expunham em cena.

Pelo contrário, segundo *Nat.* 7.55, o facto de serem sócias permitiu dar ao *histrio* Rubrius o cognome do orador Planco; por seu lado, Curião e Messala receberam, de histriões, os cognomes de Burbuleio e Menógenes, respectivamente.

Um outro passo testemunha os ganhos avultados dos actores e o seu elevado valor, particularmente ostensivo nos casos em que compraram a liberdade por um preço que ultrapassou o anterior máximo de 700.000 sestércios:

Nat. 7.128-129: *excessere hoc in nostro aevo, nec modice, histriones, sed hi libertatem suam mercati, quippe cum iam apud maiores Roscius histrio HS $\overline{D}$ annua meritasse prodatur ...*

No nosso tempo, ultrapassaram este preço, e não por pouco, os histriões, mas estes compravam a sua liberdade; o facto é que se conta que já entre os nossos antepassados o histrião Róscio ganhava 500.000 sestércios por ano.

A propósito das mortes repentinas, Plínio conta-nos o sucedido a M. Ofílio Hílaro, actor cómico que viria a morrer a meio da recepção que oferecera num dia de vitória:

Nat. 7.184-185: *operosissima tamen securitas mortis in M. Ofilio Hilario ab antiquis traditur. comoediarum histrio is, cum populo admodum placuisset natali die suo conviviumque haberet, edita cena calidam potionem in pultario poposcit simulque personam eius diei acceptam intuens coronam e capite suo in eam transtulit, tali habitu rigens nullo sentiente, donec adcubantium proximus tepescere potionem admoneret.*

*Mas o mais perfeito exemplo de serenidade perante a morte é situado pelos antigos em M. Ofílio Hilaro. Este actor cómico, tendo alcançado um grande sucesso junto do público no dia do seu aniversário e oferecido uma recepção, no decurso do convívio pegou numa taça com uma bebida quente e, simultaneamente, fixando os olhos na máscara que nesse dia usara, para ela transferiu, da sua cabeça, a coroa, ficando hirto em tal posição sem ninguém se aperceber até ao momento em que o conviva mais próximo o advertiu de que a bebida arrefecia.*⁶

Além da riqueza acumulada, o modo de vida dos histriões dava nas vistas por excessos de luxo, suplantando Cleópatra e Marco António:

Nat. 9.122: non ferent hanc palmam spoliabunturque etiam luxuriae gloria. prior id fecerat Romae in unionibus magnae taxationis Clodius, tragoedi Aesopi filius, relictus ab eo amplis opibus heres, ne triumviratu suo nimis superbiat Antonius paene histrioni comparatus, et quidem nulla sponsione ad hoc producto (quo magis regium fiat), sed ut experiretur in gloriam palati, quidnam saperent margaritae. atque ut mire placuere, ne solus hoc sciret, singulos uniones convivis quoque absorbendos dedit.

Não merecerão esta palma de vitória e serão espoliados até da glória do luxo! Primeiro já o fizera em Roma, com pérolas de grande preço, Clódio, filho do actor trágico Esopo, por este deixado como herdeiro de amplas riquezas. Que do seu triunvirato não se vanglorie demasiado António, quase comparável a um histrião, e sem este para tal ser provocado por nenhum desafio (com o que se torna mais nobre), mas para experimentar, para glória do palato, a que sabiam as margaridas! E como lhe souberam maravilhosamente, para não ser o único a saber, também deu uma pérola a beber a cada um dos convivas.

No campo gastronómico, o máximo requinte, permitido pela voga da criação de aves em aviário, foi, a meu ver, alcançado pelo histrião Clódio Esopo, acabado de referir, num banquete onde as iguarias eram línguas de aves canoras, a sugerir exactamente a função do actor, que frequentemente poderia também fazer de *cantor*, *cantator* e até *saltator*:

Nat. 10.141 (cf. Nat. 35.163: tragoediarum histrionis): maxime tamen insignis est in hac memoria Clodii Aesopi, tragici histrionis, patina HS $\overline{C}$ taxata, in qua posuit aves cantu aliquo aut humano sermone vocales, HS $\overline{VI}$ singulas coemptas, nulla alia inductus suavitate nisi ut in iis imitationem hominis manderet, ne quaestus quidem suos reveritus illos opimos et voce meritos, dignus prorsus filio, a quo devoratas diximus margaritas.

⁶ No cap. 1., a propósito de *Nat. 37.40*, foram apresentados dois casos de morte por alegria por vitórias em concursos trágicos.

Todavia, neste acto de recordar, é sumamente insigne o prato de Clódio Esopo, actor trágico, avaliado em 100.000 sestércios, no qual colocou aves que emitiam algum canto ou fala humana, cada uma comprada por 6.000 sestércios, por nenhum outro prazer induzido a não ser para, nelas, devorar uma imitação da voz humana, sem sequer respeitar os seus rendimentos, sumptuosos e ganhos com a voz, indivíduo digno do seu filho, pelo qual, como dissemos, foram devoradas margaridas.

A importância social do *histrion* na sociedade romana é registada em *Nat.* 29.9, que recorda o séquito que usualmente acompanhava, em Roma, personagens tão famosas como médicos em voga, aurigas e *histriones*.

Finalmente, um apontamento técnico é dado por *Nat.* 34.94, que informa servir o cobre coronário para imitar o ouro nas coroas dos *histriones* (cf. *Nat.* 7.185).

4.2. *Tragoedus*

O actor trágico, para além de ser designado por *tragoediarum histrion*, podia simplesmente receber o nome de *tragoedus*, conforme se depreende de *Nat.* 9.122, já anteriormente citado, e sobretudo de um passo em que se noticiam os cuidados com a voz tidos pelos actores:

Nat. 37.154: *Calcophonos nigra est, sed inlisa aeris tinnitum reddit, tragoedis, ut suadent, gestanda.*⁷

A pedra chalcophonos é negra, mas, batida, transmite o som do bronze, devendo ser usada pelos actores trágicos, conforme é seu costume.

Dois outros passos (*Nat.* 35.93 e *Nat.* 35.99) referem-se a quadros de artistas gregos, Apeles e Aristides, que tinham pintado *tragoedi*, o que atesta a representatividade do tema.

4.3. *Mimus, mima*

Tal como os *histriones*, também mimos deram nome a personagens ilustres de que eram sócias. É o caso de um Cipião cujo cognome Salvito lhe viera de um mimo (*Nat.* 7.54).

Já *Nat.* 7.158 testemunha que certas mimas, mesmo na mais prolecta idade, não eram esquecidas. De facto, a propósito da longevidade feminina, são recordadas Luceia, que actuou durante 100 anos, e Galéria Copíola, que ainda pisou o palco aos 104.

⁷ Segundo *Nat.* 34.166, Nero procurava fortalecer a voz com uma placa de chumbo sobre o peito.

A presença, em Roma, de mimas de eventual origem helénica e a sua visibilidade pública são testemunhadas por uma das várias invectivas contra Marco António, o primeiro romano a fazer-se transportar num carro puxado por leões:

Nat. 8.55: nam quod ita vectus est cum mima Cytheride, super monstra etiam illarum calamitatum fuit.

Quanto ao facto de assim ser transportado juntamente com a mima Citéríde, isso excede todos os prodígios anunciadores das referidas calamidades!

4.4. Pantomimus

O termo ocorre somente uma vez, em *Nat. 7.184*, a propósito da morte de dois cavaleiros romanos durante intercâmbio sexual com o pantomimo Místico, então conhecido pela extraordinária beleza.

4.5. Emboliaria

Também uma única ocorrência, *Nat. 7.158*, atesta a existência de atrizes de entremeses.

Dos passos que seriei a propósito de actores, deduz-se a grande notoriedade, a riqueza, a vida de luxo, incluindo o gastronómico, e, finalmente, a reserva social, até indignação (*Nat. 35.163: non dubito indignatos legentes*) que o tipo de vida dos actores suscitava. A imagem social negativa deduz-se da sua utilização na invectiva política.

A notoriedade alcançada por mimos e mimas, mesmo os de origem estrangeira, como sugere o nome Citéríde, era enorme, a ponto de merecerem em Roma tornar-se amantes das mais altas individualidades, quer em vícios privados quer em ostentação pública.

5. Os festivais

Para designar ‘festivais’, o termo *ludus* ocorre 34 vezes, das quais cerca de um terço enquadra indubitavelmente *ludi scaenici*.

Há referência a componentes teatrais em jogos ordinários e em jogos extraordinários. Dos jogos ordinários, recordam-se os *Apollinares*, organizados pelo pretor urbano (*Nat. 19.23*). Entre os extraordinários, contam-se os votivos, como os de 9dC em honra de Augusto (*Nat. 7.158*); os dedicatórios, como os da dedicação do Teatro de Pompeu (*Nat. 7.158*; cf. 19.23: do Capitólio em 69

a. C.); e os fúnebres, como os dados por Júlio César em 65aC em honra de seu pai (*Nat.* 33.53).

Quanto a *editores*, para além de Pompeu, Q. Cátulo, Léntulo Spinther, C. António, L. Murena, Nero, L. Cipião, Cláudio Pulcher, para jogos extraordinários, são referidos explicitamente alguns magistrados que se podem relacionar com jogos ordinários: o edil da plebe em *Nat.* 7.158, que se encarregava dos Jogos Plebeus, onde o mimo era muito apropriado; e o edil curul, em *Nat.* 33.53-54, que organizava os Jogos Megalenses e os Romanos⁸.

A oferta de *ludi* estava naturalmente dependente de dinheiro, e, nalguns casos, a sua proliferação foi favorecida por cotizações em favor de magistrados pobres; noutros, o imperialismo romano permitiu canalizar somas importantes para jogos em Roma:

Nat. 33.138: *Populus R. stipem spargere coepit Sp. Postumio Q. Marcio cos.; tanta abundantia pecuniae erat, ut eam conferret L. Scipioni, ex qua is ludos fecit. nam quod Agrippae Menenio sextantes aeris in funos contulit, honoris id necessitatisque propter paupertatem Agrippae, non largitionis esse duxerim.*

O Povo Romano começou a pagar uma contribuição no consulado de Sp. Postúmio e de Q. Márcio. Era tal a abundância de dinheiro que o forneceu a L. Cipião, que com ele deu jogos. Quanto ao facto de ter oferecido a Menénio Agripa um sexto de asse, para o seu funeral, consideraria tratar-se de uma homenagem e de uma necessidade, em vista da pobreza de Agripa, e não de uma liberalidade.

De qualquer modo, enquanto demonstração de uma civilização superior, os *ludi*, juntamente com as estruturas necessárias, facilmente eram adoptados em todos os municípios, assim constituindo importante factor de romanização:

Nat. 33.53-54: *Et nos fecimus quae posteri fabulosa arbitrarentur. Caesar, qui postea dictator fuit, primus in aedilitate munere patris funebri omni apparatu harena argenteo usus est, ferasque etiam argenteis vasis incessivere tum primum noxii, quod etiam in municipiis aemulantur. C. Antonius ludos scaena argentea fecit, item L. Murena* 54 ... *huius deinde successor Nero Pompei theatrum operuit auro in unum diem, quo Tiridati Armeniae regi ostenderet. et quota pars ea fuit aureae domus ambientis urbem!*

E nós fizemos o que os vindouros hão-de considerar fabuloso. César, que depois foi ditador, pela primeira vez, na sua edilidade, em jogos fúnebres em honra de seu pai, usou na arena de armas todas em prata, e pela primeira vez condenados à

⁸ Também é mencionada a edilidade de L. Licínio Crasso. As referências à intervenção de magistrados em jogos são mais frequentes; apenas indiquei aquelas em que explicitamente se trata, ou se deduz tratar-se de representações teatrais.

morte enfrentaram as feras com artefactos de prata, o que até nos municípios é imitado. C. Antônio deu jogos com uma scaena de prata, tal como L. Murena ...
54 Finalmente, o seu sucessor Nero cobriu o Teatro de Pompeu com ouro, por um único dia, para o mostrar ao rei Tiridates da Arménia. E era uma pequena parte da Domus Aurea, que abraçava toda a cidade!

6. O espaço teatral

6.1. *Theatrum*

Falemos agora de espaços teatrais. Como é bem conhecido, a primeira tentativa de edificar em Roma um teatro permanente foi barrada, por 155 a. C., pela oposição de Cipião Nasica. Tal não impediu a existência de edifícios temporários de grandeza e técnica surpreendentes, e consequências laterais não menos importantes, como o extraordinário desenvolvimento do décor da *frons scaenae* e o aumento do luxo, desviado do teatro para o domicílio particular do *editor*, assim se criando precedentes para novos hábitos de consumo e de ostentação.

Uma das mais originais soluções para albergar os jogos cénicos foi a de Marco Emílio Scaurus, edil curul no ano de 58aC, obra destinada a servir durante um mês (*Nat.* 36.5), decorada com 3.000 estátuas (*Nat.* 34.36), 360 colunas de mármore (*Nat.* 36.5) e uma requintada variedade decorativa na sua *scaena* de três andares:

Nat. 36.114-115: *theatrum hoc fuit; scaena ei triplex in altitudinem CCCLX columnarum in ea civitate, quae sex Hymettias non tulerat sine probro civis amplissimi. ima pars scaenae e marmore fuit, media e vitro, inaudito etiam postea genere luxuriae, summa e tabulis inauratis; columnae, ut diximus, imae duodequadragesimum pedum. 115. signa aerea inter columnas, ut indicavimus, fuerunt III numero; cavea ipsa cepit LXXX, cum Pompeiani theatri totiens multiplicata urbe tantoque maiore populo sufficiat large XXXX sedere.*

Tratou-se de um teatro. A sua scaena era da altura de três andares, com 360 colunas, numa cidade que não pudera suportar seis colunas de Himeto sem reprovar um cidadão riquíssimo. A parte inferior da scaena era de mármore; a média de vidro, género de luxo inaudito, mesmo posteriormente; a superior de madeira dourada; as colunas da parte inferior, como dissemos, eram de 38 pés. 115. As estátuas de bronze entre as colunas eram, como indicámos, em número de 3.000; a própria cavea comportava 80.000 espectadores, quando, apesar de a cidade se ter multiplicado várias vezes e a população ter crescido outro tanto, a cavea do Teatro de Pompeu é amplamente suficiente com os seus 40.000 lugares sentados.

Não lhe ficou atrás a audaciosa e pródiga construção de C. Escribônio Curião, o adepto de César que, pelo ano de 52aC, construiu dois teatros gémeos pênseis e rotativos, de madeira, onde os espectadores rapidamente esqueciam o perigo que enfrentavam e se deliciavam ora com jogos teatrais, ora, unidos os teatros para formar um anfiteatro, em *venationes*, jogos atléticos e espectáculos de gladiadores:

Nat. 36.117-120: theatra iuxta duo fecit amplissima ligno, cardinum singulorum versatili suspensa libramento, in quibus utrisque antemeridiano ludorum spectaculo edito inter sese aversis, ne invicem obstreperent scaenae, repente circumactis — ut constat, post primos dies etiam sedentibus aliquis —, cornibus in se coeuntibus faciebat amphitheatrum gladiatorumque proelia edebat, ipsum magis auctoratum populum Romanum circumferens. 118. quid enim miretur quisque in hoc primum, inventorem an inventum, artificem an auctorem, ausum aliquem hoc excogitare an suscipere an iubere? super omnia erit populi sedere ausi furor tam infida instabilique sede. en hic est ille terrarum victor et totius domitor orbis, qui gentes, regna diribet, iura exteris mittit, deorum quaedam immortalium generi humani portio, in machina pendens et ad periculum suum plaudens! 119. quae vilitas animarum ista aut quae querella de Cannis! quantum mali potuit accidere! hauriri urbes terrae hiatibus publicus mortalium dolor est: ecce populus Romanus universus, veluti duobus navigiis inpositus, binis cardinibus sustinetur et se ipsum depugnantem spectat, periturus momento aliquo luxatis machinis! 120. (...) vere namque confitentibus populus Romanus funebri munere ad tumulum patris eius depugnavit universus. variavit hanc suam magnificentiam fessis turbatisque cardinibus et amphitheatri forma custodita novissimo die diversis duabus per medium scaenis athletas edidit raptisque e contrario repente pulpitis eodem die victores e gladiatoribus suis produxit.

117. Lado a lado, construiu dois teatros enormes, de madeira, suspensos por um contrapeso móvel no eixo de cada um; neles era dado um espectáculo matinal de jogos, afastando-os um do outro, para que as scaenae mutuamente se não importunassem com o ruído; fazendo-os girar de repente — ao que consta, com alguns espectadores sentados, depois dos primeiros dias —, e unindo as extremidades, criava um anfiteatro e dava combates de gladiadores, fazendo rodar o próprio povo romano, merecedor de remuneração maior⁹. 118. Que se há-de admirar mais: o inventor ou a invenção? O construtor ou o autor? O facto de alguém ousar inventar isto, ou acolher a ideia ou mandar construir? Acima de tudo estará o furor do povo que ousou sentar-se em tão arriscada e instável assento. Eis aí está o povo vencedor das terras e dominador de todo o orbe, que as nações e os reinos distribui, que aos estrangeiros dá leis, com que uma parcela dos deuses imortais para o género humano, ei-lo dependurado numa máquina, a aplaudir o seu próprio risco! 119. Que

⁹ Subentende-se: 'porque corria maior perigo do que os gladiadores'.

desprezo pela vida! Que queixumes acerca de Canas! Que desgraça podia ter acontecido! Cidades serem engolidas por desabamentos de terras é um luto público para os mortais: eis que o povo romano, na sua totalidade, como que metido em dois navios, está seguro por dois eixos e a si próprio se contempla num combate, destinado a morrer a qualquer momento se as máquinas se avariarem! 120. (...) Para confessar a verdade, nestes jogos de gladiadores, todo o povo romano se bateu sobre o túmulo do seu pai!¹⁰ Fatigados e desregulados os eixos, ele variou esta sua magnificência e, mantendo a forma de um anfiteatro, no último dia, nas duas scaenae, contrapostas pela parte central, mostrou atletas e, em contrário, de súbito retirando os tabiques, no mesmo dia apresentou os seus gladiadores que haviam alcançado vitórias.

Entre os edifícios teatrais permanentes sobressaem, naturalmente, o Teatro de Pompeu e o Teatro de Marcelo.

No caso do primeiro, a sua grandiosidade é enfatizada através da recorrência do epíteto do grande general (*Nat. 7.158: a Magno Pompeio magni theatri dedicatione*); são mencionadas a sua ornamentação com estátuas de hermafroditos (*Nat. 7.34*); a sua cobertura com ouro, por Nero (*Nat. 33.54*); a capacidade de receber 40.000 espectadores (*Nat. 36.120*); a extraordinária grandeza, que obnubilava a estátua colossal de Júpiter do Campo de Marte, colocada na sua vizinhança (*Nat. 34.40*).

Quanto ao Teatro de Marcelo, é feita a sua localização (*Nat. 7.121: templo Pietatis exstructo in illius carceris sede, ubi nunc Marcelli theatrum est*); descrita a sua dedicação em 11aC por Augusto, com sugestão de que permitia *venationes* (*Nat. 8.65: theatri Marcelli dedicatione tigrim primus omnium ostendit in cavea mansuefactam*).

É também recordado o Teatro de Balbo, construído em 13aC, onde o construtor colocou quatro colunas de ónix de tamanho médio, utilização que na época foi uma novidade (*Nat. 36.60*).

Plínio informa ainda sobre outros aspectos técnicos da construção, como a acústica dos teatros:

Nat. 11.270: Mira praeterea sunt de voce digna dictu: theatrorum in orchestris scobe aut harena superiacta devoratur, item rudi parietum circumiectu, doliis etiam inanibus. Currit eadem recto vel conchato parietum spatio, quamvis levi sono dicta verba ad alterum caput perferens, si nulla inaequalitas impediat.

¹⁰ Plínio ironiza novamente com o perigo corrido por todos, não inferior ao da participação num combate de gladiadores.

Outras coisas maravilhosas são dignas de serem referidas acerca da voz: nas orquestras dos teatros, ela é absorvida por uma camada de serradura ou de areia, ou por uma cerca de paredes em tosco, ou por talhas vazias. A mesma voz propaga-se por uma superfície mural recta ou côncava, levando palavras ditas na mais leve toada até à outra extremidade, se nenhuma irregularidade o impedir.

Também não passa despercebida a importância social da ocupação honorífica dos lugares, de acordo com o princípio da hierarquização dos lugares mais próximos da orquestra, no caso presente, na própria orquestra, como acontecia a quem fosse agraciado com a coroa cívica¹¹:

Nat. 16.13: ludis ineunti semper adsurgi etiam ab senatui in more est, sedendi ius in proximo senatui ...

Nos jogos, existe o costume de sempre se levantarem à sua chegada, mesmo os Senadores, e o direito de ele se sentar na proximidade dos Senadores.

Finalmente, a par com os edifícios públicos, os espectáculos teatrais podiam realizar-se em espaços particulares, de capacidade razoável, como o de Nero, situado nos *horti Agrippinae*, na margem direita do Tibre, actualmente S. Pedro, onde também poderia haver lugar a exposição de objectos raros, de luxo ou artísticos:

Nat. 37.19: ... ut auferente liberis eius Nerone exposita occuparent theatrum peculiare trans Tiberim in hortis, quod a populo impleri canente se, dum Pompeiano proludit, etiam Neroni satis erat.

... de tal modo que, expostos por Nero, que os confiscou aos seus filhos, enchiam o teatro particular situado nos hortos, do outro lado do Tibre, o qual, repleto de espectadores, até para Nero era suficiente quando aí cantava antes de se apresentar no Teatro de Pompeu.

6.2. A *cauea*

Nos passos que registam o termo, terá de admitir-se que se trata da *cavea* propriamente dita ou, por sinédoque, do próprio teatro; e que o edifício teatral também poderia comportar *venationes*, ainda que de pequena quantidade de animais, como se poderá depreender de *Nat. 8.65*, que recorda a primeira apresentação de um tigre domesticado, *in cavea*, por Augusto, por ocasião da dedicação do Teatro de Marcelo em 11 a C. O teatro de Orange é

¹¹ Para o conceito de aristocratização dos lugares mais próximos da orquestra ver F. Kolb, "Theaterpublikum, Volksversammlung und Gesellschaft in der griechischen Welt", *Dioniso* 59 345-351.

bem um exemplo das possibilidades de o fazer, e ainda hoje se podem visitar as jaulas onde se guardavam os animais.

Como é sabido, a natureza cívica e o contexto do lazer em Roma ditavam que os espaços destinados aos *ludi*, e especificamente a *cavea*, fossem de grande capacidade, assinalada a propósito do teatro temporário de M. Scaurus:

Nat. 36. 115: cavea ipsa cepit LXXX, cum Pompeiani theatri totiens multiplicata urbe tantoque maiore populo sufficiat large XXXX sedere.

A própria cavea comportava 80.000 espectadores, quando, apesar de a cidade se ter multiplicado várias vezes e a população ter crescido outro tanto, a cavea do Teatro de Pompeu é amplamente suficiente com os seus 40.000 lugares sentados.

6.3. A *scaena* e sua decoração

O termo *scaena* tanto significa o correspondente ao grego *skene*, parte do edifício teatral que apoia o espectáculo, como assume a acepção do moderno português ‘cena, palco, teatro’, na expressão ‘apresentou-se em cena, saiu de cena’.

A primeira acepção, a básica, encontra-se logo no livro I, no índice referente ao livro XXXIII, ad 53 (*quando primum argenti apparatus in harena, quando in scaena*); e ainda em *Nat. 17.6: columnas VI Hymetti marmoris ... ad scaenam ornandam advectas*; em *Nat. 33.53: C. Antonius ludos scaena argentea fecit, item L. Murena*; em *Nat. 34.36: M. Scauri aedilitate signorum MMM in scaena tantum fuere temporario theatro*; em *Nat. 36.5: CCCLX columnas M. Scauri aedilitate ad scaenam theatri temporari*; e em *Nat. 36.117: ne invicem obstreperent scaenae*.

Para a acepção de ‘palco, teatro’ em geral, registem-se *Nat. 7.54-55: duorum simul consulum in scaena imagines cerni*; *Nat. 7.83: per scaenam ingredi*; *Nat. 7.158: Galeria Copiola emboliaria reducta est in scaenam C. Poppaeo Q. Sulpicio cos. ... Lucceia mima C annis in scaena pronuntiavit*; *Nat. 35.19: gloria scaenae*; *Nat. 35.199: mimicae scaenae conditorem*; e *Nat. 36.120: scaenis athletas edidit*.

A *frons scaenae* comportava, como já se viu, um cenário ou decoração que recorria a metais nobres e a mármore exóticos, e era frequentemente de carácter arquitectónico, como testemunham os dois passos que transcrevo:

Nat. 36.50: primum, ut arbitror, marmoreos parietes habuit scaena M. Scauri, non facile dixerim secto an solidis glaebis polito, sicuti est hodie Iovis Tonantis aedis in Capitolio.

Pela primeira vez, segundo creio, teve paredes de mármore a scaena de M. Scaurus; não saberia dizer se de mármore cortado e polido ou de blocos inteiros, como é actualmente o Templo de Júpiter Tonante, no Capitólio.

Nat. 36.114 (cf. 36.189): scaena ei triplex in altitudinem CCCLX columnarum ... imma pars scaenae e marmore fuit, media e vitro, inaudito etiam postea genere luxuriae, summa e tabulis inauratis ...

A scaena era em três andares, com 360 colunas; a parte inferior da scaena era de mármore; a média de vidro, género de luxo inaudito, mesmo posteriormente; a superior de madeira dourada ...

Uma das questões ligadas à ornamentação da *scaena* e especificamente da *frons scaenae* é a da pintura para a cena, que, pelo testemunho de Plínio, se afigura ter sido de grande qualidade e de carácter naturalista¹². Nela se teria especializado o pintor Serapião (*Nat. 35.113*) e brilhado o pintor Eudoro (*Nat. 35.141*). Um dos testemunhos refere-se provavelmente ao ano de 99 a C:

Nat. 35.23: habuit et scaena ludis Claudi Pulchri magnam admirationem picturae, cum ad tegularum similitudinem corvi decepti imagine advolarent.

Também uma scaena, nos jogos de Cláudio Pulcher, provocou grande admiração pela sua pintura, quando, enganados pela parecença, corvos voaram para a reprodução de um telhado.

O pormenor da pintura realista da *scaena* pode já provir do mundo grego, de acordo com *Nat. 35.65*, que, em relação ao pintor Zêuxis, recorda a pintura de uvas que, pelo seu realismo, atraíam as aves.

6.4. Vela

A utilização de cobertura ou *vela* para espaços públicos, e em especial lúdicos, teve grande sucesso em Roma, merecendo ser registada a sua primeira entrada, no ano de 69aC, logo no índice relativo ao livro XIX, facto que virá a ser pormenorizado como segue:

Nat. 19.23-24: postea in theatris tantum umbram fecere, quod primus omnium invenit Q. Catulus, cum Capitolium dedicaret. carbasina deinde vela primus in theatro duxisse traditur Lentulus Spinther Apollinaribus ludis. mox Caesar dictator

¹² Estou a pensar no grego *skenographia* e na tradução 'peinture pour la skene' proposta por P. Thiery, *Aristophane: fiction et dramaturgie* (Paris 1986) 28, n.18.

totum forum Romanum intexit viamque sacram ab domo sua et clivum usque in Capitolum, quod munere ipso gladiatorio mirabilis visum tradunt.

Posteriormente, somente serviram para fazer sombra nos teatros, uso que Q. Cátulo foi o primeiro a introduzir quando dedicou o Capitólio. Diz-se que, depois, Léntulo Spinther foi o primeiro a estender toldos de linho fino no teatro, nos Jogos Apolinares. De seguida, o ditador César cobriu todo o Forum Romano e a Via Sacra, desde a sua casa, e o Clivo até ao Capitólio, e diz-se que isso foi considerado ainda mais digno de admiração que os próprios jogos de gladiadores.

Pelo contexto de Nat. 36.102, a cobertura criada pelo arquitecto Valério de Óstia, nos jogos de Libão, cerca de 50aC, seria de material pesado.

7. Adereços e outras linguagens do teatro

7.1. Adereços

Para além da riqueza de decoração da *frons scaenae* já atrás referida, o teatro de M. Scaurus recorria a imensa panóplia de objectos, uns eventualmente como decoração e cortina (*Attalica veste*), outros como adereços:

Nat. 36.115: relicus apparatus tantus Attalica veste, tabulis pictis, cetero choragio fuit, ut, in Tusculanam villam reportatis quae superfluebant cotidiani usus deliciis, incensa villa ab iratis servis concremaretur HS | C C C |.

Eram tantos os restantes apetrechos, em tecido Atálico, quadros, e outros adereços, que, levadas para a villa de Tusculum as jóias de uso quotidiano que sobraram, quando a villa foi incendiada pelos escravos irados arderam 300.000.000 de sestércios.

7.2. Calçado: *cothurnus* e *soccus*

Registei uma única referência para *cothurnus*, em Nat. 7.83, quando, a propósito da força física, se noticia a proeza de Atánato, que se mostrava em cena vestido com uma couraça de chumbo de quinhentas libras e calçado com coturnos de igual peso.

Já para o calçado de comédia, também uma só referência se situa claramente no domínio dramático (Nat. 7.111: *Menandro in comico socco*); nas restantes duas (Nat. 36.41 e Nat. 37.17), trata-se de calçado de uso comum, particularmente infantil e feminino.

7.3. Máscaras

Em passo já citado (*Nat.* 7.184-185), Plínio recorda M. Ofílio Hílaro, actor cómico, que morreu subitamente após fixar os olhos na máscara que nesse dia usara e para ela transferir a sua coroa.

Em *Nat.* 25.137 o autor descreve a semelhança do capítulo da planta chamada *lonchitis* (*Serapias lingua* L.) com as máscaras cómicas que mostram uma pequena língua, e que ainda hoje reconhecemos.

A sequência do passo sobre o retrato de Pompeu feito de pérolas parece atestar que as máscaras teriam grande voga como motivo decorativo, não alheio ao luxo excessivo:

Nat. 37.17: *tolerabiliorem tamen causam fecit C. principis, qui super cetera muliebra soccos induebat e margaritis, aut Neronis principis, qui sceptrum et personas et cubilia viatoria unionibus construebat.*

Ele tornou mais tolerável a acusação contra o príncipe Calígula, que, para além de outros adornos femininos, usava socos de margaridas, ou contra o príncipe Nero, que fabricava ceptros e máscaras e liteiras de viagem com pérolas.

7.4. Música

No livro XVI, Plínio detém-se longamente a falar do *calamus*, entre cujas variedades regista, em *Nat.* 16.179, a do *tibialis calami*, *quem auleticon dicebant* ‘a cana para flautas, a que chamavam aulética’. Este assunto permite-lhe divagar sobre este instrumento de música de teatro, incluindo a dupla flauta, e sobre a sua evolução (*Nat.* 16.170-172), factos a que se referem as expressões *ad inclutos cantus; Antigeniden tibicinem; cum adhuc simplici musica uterentur; complimentibus se linguis, quod erat illis theatrorum moribus utilius; nunc ... ludicrae vero e loto nosisque asinis et argento fiunt* “música elevada; o flautista Antigénides; pois que até então usavam música simples; com a língua a comprimir-se, o que era mais útil para os costumes do teatro de então; agora ... as flautas para os jogos são feitas de lódão, de ossos de burro e de prata”.

7.4. Odores

A ocupação do espaço cénico ganha uma nova dimensão com a aspersão de aromas, como neste passo sobre o *crocum* ‘açafrão’:

Nat. 21.33: *sed vino mire congruit, praecipue dulci, tritum ad theatra replenda.*

Alia muito bem com o vinho, sobretudo o vinho doce, moído, para encher os teatros.

8. Teatro, sociedade e política

A dimensão social e política do teatro não passa despercebida ao Naturalista, que amiúde deixa apontamentos sugestivos, por vezes sob a forma de pinceladas breves mas muito críticas e até sarcásticas.

É logo o caso de um passo em que, tal como na sua origem em Roma, o teatro cumpre uma função na política externa¹³, de que Plínio desdenha, como em geral desdenha de toda a política e personalidade de Nero:

Nat. 33.54: huius deinde successor Nero Pompei theatrum operuit auro in unum diem, quo Tiridati Armeniae regi ostenderet. et quota pars ea fuit aureae domus ambientis urbem!

Depois, o seu sucessor Nero cobriu de ouro o Teatro de Pompeu para aquele único dia em que o mostrou a Tiridates, rei da Arménia. E era uma pequena parte da Domus Aurea, que abraçava a cidade!

Mas é sobretudo a sua vertente política que Plínio censura, quando anota os exageros do período republicano, onde demagogos e políticos ambiciosos emulavam na dilapidação de patrimónios, de forma excessiva e por vezes mesmo perigosa, como observa a propósito do teatro do cesarista C. Escribónio Curião, tribuno da plebe em 52aC, que fazia rodar os seus teatros gémeos com espectadores sentados nas bancadas, já alheios ao perigo que corriam:

Nat. 36.120: et per hoc quaeritur tribuniciis contionibus gratia, ut pensiles tribus quatiat, in rostris quid non ausurus apud eos, quibus hoc persuaserit!

*E é por este meio que, nas reuniões políticas dos tribunos, se alcança apoio para balouçar as tribos suspensas no ar! O que não há-de ousar, nos rostros, quem os persuadiu a fazer isto!*¹⁴

O Naturalista não ignora a eficácia que os protestos nos espectáculos, na presença e na proximidade do poder, podiam alcançar, como escreve a propósito de uma estátua do pintor Lisipo¹⁵:

¹³ Tenho em mente a encomenda feita pelo Estado a Lívio Andronico, aquando da comemoração da vitória na I Guerra Púnica, da primeira obra de teatro a ser representada em Roma.

¹⁴ O passo abunda em exemplos do léxico da simpatia política da Roma tardo-republicana, como *contio*, *gratia*, *rostra*, terminologia que se poderá aclarar na consulta de J. Hellegouarc'h, *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques à Rome sous la République* (Paris 21972).

¹⁵ Sobre a relação do teatro com a política em Roma, ver os meus artigos "Teatro e poder em Roma" in *As Línguas Clássicas. Investigação e Ensino* (Coimbra 1993) 121-142;

Nat. 34.62: plurima ex omnibus signa fecit, ut diximus, fecundissimae artis, inter quae destringentem se, quem M. Agrippa ante Thermas suas dicavit, mire gratum Tiberio principi. non quivit temperare sibi in eo, quamquam imperiosus sui inter initia principatus, transtulitque in cubiculum alio signo substituto, cum quidem tanta pop. R. contumacia fuit, ut theatri clamoribus reponi apoxyomenon flagitaverit princepsque, quamquam adamatum, reposuerit.

Como dissemos, de uma produção artística superabundante, Lisipo foi, de todos, o que mais estátuas fez, entre elas o 'Homem do Estrigilo', que M. Agripa dedicou em frente das suas Termas, estátua extremamente grata ao príncipe Tibério. Este não conseguiu dominar-se, em tal caso, embora no início do principado tivesse domínio de si, e transferiu-a para os seus aposentos, substituindo-a por outra. Com isso originou tal resistência por parte do Povo Romano, a reclamar, com os clamores próprios do teatro, que o apoxyomemon fosse reposto, que o príncipe, embora a ela afeiçoado, a repôs.

Um outro aspecto de extrema relevância social é a relação entre teatro e crescimento do luxo. Para bem se entenderem estas observações de Plínio, ter-se-á em conta que, em Roma, o luxo e a ostentação pública eram uma prova da grandeza do Estado Romano¹⁶; em contrapartida, um novo objecto de luxo acolhido no teatro, no ambiente de uma festividade cívica, logo transitava, com base nesse precedente, para o domínio da esfera privada, assim se generalizando:

Nat. 17.6: ac ne quis vilem de cetero Crassi domum nihilque in ea iurganti Domitio fuisse licendum praeter arbores iudicet, iam columnas VI Hymetti marmoris, aedilitatis gratia ad scaenam ornandam advectas, in atrio eius domus statuerat, cum in publico nondum essent ullae marmoreae.

E para que ninguém julgue que o resto da casa de Crasso era humilde e que nela nada mais era lícito a Domício censurar, para além das árvores, ele já colocara no átrio da sua casa seis colunas de mármore do Himeto, trazidas para ornar a scaena na sua edilidade, quando em edifícios públicos ainda não existiam nenhuma colunas de mármore!

Plínio tem consciência da perplexidade dos legisladores romanos, normalmente tão férteis em legislação sumptuária, em prevenir a novidade ou impedir a utilização de novos adornos nos festivais:

e “Actividades lúdicas em Roma” in. *O espírito olímpico no novo milénio* (Coimbra 2000) 111-126; em ambos se encontrará bibliografia sobre o assunto.

¹⁶ Recordar Cic. *Mur.* 76: *Odit populus Romanus priuatam luxuriam, publicam magnificentiam diligit*; e *Vell.* 2.1.2: *publicamque magnificentiam secuta privata luxuria est.*

Nat. 36.5: CCCLX columnas M. Scauri aedilitate ad scaenam theatri temporari et vix mense uno futuri in usu viderunt portari silentio legum. sed publicis nimirum indulgentes voluptatibus. id ipsum cur? aut qua magis via inrepunt vitia quam publica? quo enim alio modo in privatos usus venere ebora, aurum, gemmae? aut quid omnino diis reliquimus? verum esto, indulserint publicis voluptatibus.

Na edilidade de M. Scaurus viu-se 360 colunas serem trazidas para a scaena de um teatro temporário e que mal haveria de ter um mês de uso, sob o silêncio das leis. É que eram indulgentes para com os prazeres públicos! E isso porquê? Ou por que vias, melhor do que pelas públicas, se insinuam os vícios? De facto, de que outro modo o marfim, o ouro e as pedras preciosas chegaram ao uso privado? Ou o que é que reservámos exclusivamente para os deuses? Seja: de verdade, foram indulgentes para com os prazeres públicos!

O teatro anda ligado a outras formas de luxo, e ao luxo gastronómico, particularmente referido, como bem se sabe, através do testemunho da comédia (recorde-se a voga de cozinheiros gregos profissionais e de culinária grega em Plauto e *Nat.* 9.61, sobre a moda de comer peixe) e do mimo (cf. *Nat.* 9.61), não somente enquanto fiéis retratistas da vida quotidiana, mas também porque, tal como para o luxo em geral, os actores e dramaturgos eram por vezes o seu expoente.

A comprová-lo, ao passo acima citado, *Nat.* 10.141, acrescento um novo testemunho, que se refere aos cinquenta sabores que se podem encontrar na carne de porco, especialmente na carne da fêmea:

Nat. 8.209: hinc censoriarum legum paginae interdictaque cenis abdomina, glandia, testiculi, vulvae, sincipita verrina, ut tamen Publili mimorum poetae cena, postquam servitutem exuerat, nulla memoretur sine abdomine, etiam vocabulo suminis ab eo inposito.

Daí os artigos das leis censórias e os interditos quanto às ceias: abdómen, glândes, testículos, vulva, cabeças de porco, apesar de não haver memória de nenhuma ceia de Publílio Siro, autor de mimos, depois de se livrar da escravidão, prescindir do abdómen; e até lhe deu o nome de 'barriguinha'.

9. Conclusão

Neste roteiro sobre os testemunhos de Plínio, encontrámos um vasto conjunto de informações sobre múltiplas facetas da dramaturgia antiga, da arte do espectáculo, da arquitectura e decoração do espaço teatral, da função social e política dos *ludi scaenici* e de toda a sua ambiência e problemática.

Na sua variedade e riqueza de enquadramento, essas referências, algumas ditadas pelo coevo gosto de contar *mirabilia* ou factos notáveis, assinalado pela recorrência das fórmulas *primus* e *primum*, mostram que o Naturalista muito conhecia e, ousado dizer, vibrava com o mundo do teatro, e que, na sua época, o teatro continuava a ser uma importante referência civilizacional em Roma.

* * * * *

Resumo: A *História Natural* de Plínio o Antigo é conhecida como manancial inesgotável de informação sobre a Antiguidade, e como tal tem sido abordada em cerca de quatro milhares de artigos de bibliografia actualmente acessível. Todavia, os seus testemunhos sobre o mundo do teatro não se encontram tratados da forma sistemática que procurei oferecer.

Os numerosos passos analisados abarcam múltiplas facetas da dramaturgia antiga, da arte do espectáculo, da arquitectura e decoração do espaço teatral, da função social e política dos *ludi scaenici* e de toda a sua ambiência e problemática.

Na sua variedade e riqueza de enquadramento, essas referências, algumas ditadas pelo coevo gosto de contar *mirabilia* ou factos notáveis, assinalado pela recorrência das fórmulas *primus* e *primum*, mostram que o Naturalista muito conhecia e, ousado dizer, vibrava com o mundo do teatro, e que, na sua época, o teatro continuava a ser uma importante referência civilizacional em Roma.

Palavras-chave: Actores, adereços, arte, festivais, *ludi*, luxo, Plínio o Antigo, política, teatro (espaços teatrais), teatro antigo.

Abstract: Pliny the Elder's *Natural History* is known as an inexhaustible source of information on Antiquity and has been approached as such in the approximately four thousand articles of currently available bibliography. However, its testimonies on the world of theatre haven't yet been dealt with systematically as I have sought to do.

The numerous passages analysed comprise multiple aspects of ancient dramaturgy, the art of performance, the architecture and decoration of the theatrical space, the political and social function of the *ludi scaenici* and all aspects connected with them.

In its variety and eclectic framing, these references, some of them dictated by the predilection of the time to tell *mirabilia* or remarkable deeds, explicit in the recurrence of the formulas *primus* and *primum*, show that the Naturalist possessed deep knowledge and was thrilled by the world of theatre and that, in his time, theatre remained an important reference of civilisation in Rome.

Keywords: Actors, props, art, festivals, *ludi*, luxury, Pliny the Elder, politics, theatre (theatrical space), ancient theatre.

información sobre la Antigüedad, y como tal ha sido abordada en casi cuatro millares de artículos de bibliografía actualmente accesible. No obstante, sus testimonios sobre el mundo del teatro no se encuentran tratados de la forma sistemática que intenté ofrecer.

Los numerosos fragmentos analizados comprenden múltiples facetas de la dramaturgia antigua, del arte del espectáculo, de la arquitectura y decoración del espacio teatral, de la función social y política de los *ludi scaenici* y de todo su ambiente y problemática.

En su variedad y riqueza de encuadramiento, esas referencias, algunas dilatadas por el gusto de la época por contar *mirabilia* o hechos notables, marcado por la recurrencia de las fórmulas *primus* y *primum*, muestran que el Naturalista conocía bien y me atrevo a decir que

vibraba con el mundo del teatro, y que, en su época, el teatro seguía siendo en Roma una importante referencia de civilización.

Palabras clave: Actores; adornos; arte; festivales; *ludi*; lujo; Plinio el Viejo; política; teatro (espacios teatrales); teatro antiguo.

Résumé: L'*Histoire naturelle* de Plin l'Ancien est vue comme une source inépuisable d'information sur l'Antiquité et a, en tant que telle, été l'objet de près de quatre milliers d'articles de bibliographie actuellement disponible. Ses témoignages sur le monde du théâtre ne se trouvent, néanmoins, pas traités de façon systématique comme nous avons cherché à le faire.

Les nombreuses étapes analysées regroupent de multiples facettes de la dramaturgie antique, de l'art du spectacle, de l'architecture et de la décoration de l'espace théâtral, de la fonction sociale et politique des *ludi* et *scaenici* et de toute son ambiance et problématique.

Ces références, dans toute leur variété et leur richesse d'encadrement – dictées pour certaines par le goût contemporain de conter des *mirabilia* ou des événements remarquables, indiqué par la récurrence des formules *primus* et *primum* –, montrent que le Naturaliste connaissait parfaitement, et, osons-nous dire, vibrait même avec le monde du théâtre et que, à son époque, le théâtre était une précieuse référence de la civilisation Romaine.

Mots-clé: Acteurs; accessoires; art; festivals; *ludi*; luxe; Plin l'Ancien; politique; théâtre (espaces théâtraux); théâtre antique.



Teatro, actores e público no Alto Império romano

MARIA CRISTINA DE CASTRO-MAIA DE SOUSA PIMENTEL

Universidade de Lisboa

De entre os lugares-comuns e verdades supostamente irrefutáveis com que as histórias da literatura latina e os estudos sobre a civilização romana amiúde nos iludem, para descanso de quantos, em perspectiva recebida de outros séculos e que há muito deveria ter sido posta em causa, querem ver na cultura romana uma simples herdeira ou parente pobre e canhestra da cultura grega, conta-se a afirmação de que, em Roma, o teatro acabou com Terêncio, e que daí em diante se assistiu a uma progressiva e imparável agonia das formas nobres do género dramático, esvaziando-se os recintos teatrais porque a população estava muito mais interessada em ver correr o sangue de homens e animais nas arenas dos anfiteatros, em *munera* e *uenationes*, ou em amontoar-se nas bancadas do circo, gritando pelos aurigas e cavalos de Azuis e Verdes, as facções da sua preferência.

Como prova da justeza de tal dogma, cita-se em geral o célebre passo de Terêncio, em que se escutam queixas pelas duas tentativas falhadas de representação da *Hecyra*:

Pois bem: agora tenho uma coisa para vos pedir. (...) É A sogra que lhes trago de novo — uma peça que, em atmosfera de silêncio, nunca me foi dado representar (...).

Da primeira vez que comecei a representar esta peça, a fama de uns pugilistas (a que se juntou, no mesmo lugar, a expectativa de um equilibrista), a aglomeração dos adeptos, a barulheira, o alarido das mulheres obrigaram-me a abandonar a cena antes do tempo.

A esta comédia nova resolvi aplicar o meu expediente velho — que é o de repetir as tentativas: e apresento-a de novo. No início da peça, eu estava a agradecer: vai senão quando espalha-se o rumor de que iam dar um espectáculo de gladiadores. O povo concorre a toda a pressa, entra em polvorosa, a fazer escarcéu, a disputar lugares... E eu, entretanto, é que não consegui conservar o meu lugar!

Hoje não é dia de alvoroço; há tranquilidade e silêncio; a mim, deram-me tempo necessário para a representação; a vocês, é dada a oportunidade de honrarem os espectáculos cénicos. Não consentam que, por culpa vossa, a arte das Musas se torne apandágio de poucos: façam com: que a vossa autoridade seja, para a minha autoridade, inspiração e ajuda.¹

Quanto a mim, desconfio sempre de todas as afirmações que, de forma mais ou menos velada, implicam um juízo de valor tendente a colocar em plano de inferioridade a produção literária dos Romanos, ou a avaliar, no pressuposto da superioridade helénica, uma cultura que mais não merece que complacência perante as tentativas, umas vezes mais bem sucedidas que outras, de imitação e emulação de um gigante insuperável.

Peço, pois, que reflectam comigo sobre certas informações que a literatura clássica nos fornece sobre o teatro em Roma, especialmente desde o momento em que, com Augusto, o principado sucedeu à república, com todas as alterações que tal mudança política acarretou também ao nível da literatura e da cultura em geral.

Em primeiro lugar, há certas questões que causam perplexidade se aceitarmos que o teatro acabou com Terêncio. Se assim foi realmente, como se justifica que tenha sido na época de César e de Augusto que se construíram em Roma os três grandes recintos para as representações dramáticas, os teatros de Pompeio, de Marcelo e de Balbo? Como se explica que, depois de séculos em que, por receio das consequências nefastas do ponto de vista moral de haver recintos em pedra, e por isso duradouros, para todos os espectáculos, inclusive o teatro,² Pompeio, ainda que recorrendo ao sábio artifício de integrar o teatro no templo consagrado a *Venus Victrix*, cujas escadas de acesso eram a *cauea*, tenha conseguido aquilo que as cidades do mundo romano já tinham e há muito se desejava na capital, um teatro permanente que, como até aí acontecia, não fosse desmontado mal terminavam as festividades? Como se compreende que, no seu conjunto, os três teatros comportassem entre 60 e 70 mil espectadores,³

¹ *Hecyra*. Prólogo II, vv. 27 a 48. A tradução é de Walter de Medeiros (Coimbra 1987).

² Criando condições para a *remissio animorum* de que fala Valério Máximo (II 4.2). Cf. Ov., *Ars am.* I 107-8; Tac., *Ann.* XIV 20; Tert., *De spect.* 10. 3-6.

³ O teatro de Pompeio, inaugurado em 55 a.C., tinha c. de 40 mil lugares (Plin., *HN* 36. 115); o de Marcelo, começado a construir por Júlio César e concluído por Augusto, comportava entre 14 e 20 mil espectadores; o de Balbo, inaugurado em 13 a.C., era o mais pequeno, embora nele coubessem entre 7 e 10 mil pessoas.

e que haja numerosos testemunhos antigos de que estavam sempre apinhados,⁴ cheios de uma multidão barulhenta mas interessada? Que sentido faz que, sempre que um dos teatros sofria danos causados por incêndios ou simplesmente precisava de ver reparado o efeito do passar dos anos, os imperadores não descurassem tal tarefa e não dispensassem a necessária consagração e re-inauguração solene do espaço,⁵ ou que, um após outro, os melhoramentos ou simplesmente os agrados ao público fossem preocupação de *principes* e magistrados, desde a água fresca que corria pelas bancadas na inauguração do teatro de Pompeio, para as refrescar do sol escaldante,⁶ até à autorização do uso de resguardos para a cabeça para proteger do mesmo sol ou de almofadas para maior conforto dos senadores?⁷ Por fim, que significado devemos atribuir ao facto de, à medida que os espectáculos se iam tornando cada vez mais numerosos, sobretudo por interesse dos *principes* que neles encontravam a fórmula garantida de contentar as massas e, pelo menos parcialmente, de lhes neutralizar os impulsos de rebelião,⁸ mas também por obrigação dos magistrados que os tinham de financiar para assegurar a ascensão política, o número de dias consagrados às representações teatrais ter sido sempre o mais elevado e nunca ter diminuído, mesmo perante a ‘ameaça’ dos *munera* e dos jogos circenses, cada vez mais apreciados pelo povo? Vejam-se alguns números. Com Augusto, havia representações teatrais em 56 dos 77 dias de *ludi*; com o aumento dos dias dedicados aos espectáculos durante o séc. I, os do teatro também aumentaram, embora apenas em termos absolutos: de facto, nesta época o crescimento relativo foi maior para os *ludi circenses* e, depois destes,

⁴ V. p. e. Sen., *Clem.* III. IV. 1: *in hac urbe (...) in qua tribus eodem tempore theatris tres cauiæ praestolantur...* Cf. *Ep.* 76. 4, onde Séneca manifesta a sua vergonha por ver o teatro de Nápoles sempre cheio de público, enquanto, para escutar as lições do filósofo Metronacte, não se junta mais de meia-dúzia de assistentes. Outro sinal desse interesse é que, por vezes, os *ludi scaenici* prolongavam-se noite dentro (cf. Suet., *Calig.* 18. 3).

⁵ Cf. Tac., *Ann.* VI 45, 1; Suet., *Tib.* 47. 1; *Calig.* 21. 1; *Claud.* 21. 2; *Vesp.* 19. 1; Dión 60. 6. 4-5.

⁶ Requite que foi o primeiro a proporcionar, em 55 a.C. (Val. Max. II 4.6).

⁷ Medidas tomadas por Calígula. Também estabeleceu que, quando o sol estivesse muito quente, as representações teatrais seriam transferidas para o *Diribitorium*, cuja vegetação circundante garantia frescura e protecção (Dión 59. 7. 8). Não esqueçamos também o uso de *uelaria* e a prática de *sparsiones* e *missilia*, além da distribuição de comida e bebida entre a assistência, que assim nem precisava de a levar, nem de se ausentar para ir comer a casa ou petiscar nas ‘tendinhas’ à volta do teatro.

⁸ Dizia a Augusto um pantomimo muito em voga que ele tinha todo o interesse em que o povo fixasse a sua atenção sobre os actores e o teatro... Cf. Dión 54. 17. 5.

para os *munera*. No entanto, em meados do séc. IV, havia em cada ano 174 dias de jogos, 102 dos quais reservados ao teatro, 64 ao circo e apenas 10 ao anfiteatro. Embora, em percentagem, as representações teatrais tenham perdido 13% do seu peso no conjunto dos espectáculos regulares, a verdade é que 102 dias por ano é um dado que faz pensar: o que se passava então no recinto dos teatros se o teatro tinha morrido? O que é que levava as pessoas ao teatro?

Se ouvirmos os conselhos de Ovídio, na *Ars Amatoria*, encontraremos, para esta última questão, uma resposta que, ainda que parcial, não deixa de ser interessante. Ao teatro ia-se, como aliás a todos os outros espectáculos, para ver e ser visto, para conquistar e ser conquistado. Diz ele, com clareza e sensatez:⁹

Oferecem-te os teatros / muito mais do que possas desejar. / Aí encontrarás / desde o divertimento inconsequente / à mulher a quem amas realmente, / desde a amada que desejas conservar / àquela a quem apalpas fugazmente. / Assim como as formigas vão e vêm / em compridos carreiros na boca carregando / o grão que lhes serve de alimento, / assim como as abelhas que encontrando / seus bosques e pastagens odoríferas / voam por entre as flores e o rosmaninho, / são as mulheres elegantes atraídas / pelos jogos onde ocorre a multidão. / Muitas vezes ao vê-las (tantas são!) / a abundância retarda a nossa escolha. / Porque se vêm gozar o espectáculo / também gozam o espectáculo que dão.¹⁰ / Neste lugar vos digo / que o mais casto pudor está sempre em perigo. (...) Não consintas também que a tua amante / com a sua beleza impressionante / vá sem ti ao teatro. / Para ti o espectáculo será / o das suas espáduas. / Podes olhá-la com admiração / e mil coisas teus gestos / e as tuas sobrancelhas lhe dirão. / Aplaudirás então o pantomimo / que o papel da donzela desempenha. / Os actores aplaude, delirante, / que representam o papel de amante. / Põe-te de pé quando ela se levanta. / Se está sentada fica também sentado. / Aprende a perder tempo / às ordens da tua dona caprichosa.

E, mais à frente, quando dirige os seus ensinamentos às mulheres, Ovídio lembra-lhes que devem visitar os três teatros de Roma, lugares apropriados para serem vistas,¹¹ do mesmo modo que regista a impossibilidade de

⁹ I 90-100; 497-504. Citamos a versão de Natália Correia e David Mourão-Ferreira (Ed. Galeria Panorama, 1970), por ser, quanto a nós, poeticamente conseguida, embora reconheçamos que é por vezes demasiado 'livre'. Para idênticos conselhos de Ovídio quanto aos lugares dos espectáculos como sítio ideal para os encontros amorosos, v. *Am.* III 2.

¹⁰ Tertuliano dirá (*De spect.* 25. 3): *Nemo denique in spectaculo ineundo prius cogitat nisi uideri et uidere.*

¹¹ III 394: *Visite conspicuis terna theatra locis...*

guardar as mulheres, pois em Roma abundam os teatros e outros locais de lazer que elas frequentam livremente...¹²

A resposta à pergunta de há pouco não é, porém, tão linear, sobretudo porque quem aqui fala é o *magister amoris* por excelência. Não fique, porém, sem registo o facto de outras notícias confirmarem que tais situações de sedução tinham lugar propício nos teatros, em alguns casos fazendo despontar amores que acabaram em matrimónio, como aconteceu com Sula e a sua quinta e última mulher¹³.

Outra resposta possível, embora logo se adivinhe que não justifica a afluência aos teatros, é a de que aí se deslocava o povo, tal como a todos os outros espectáculos, para contestar, fazer-se ouvir, manifestar de forma mais ou menos violenta o seu apoio ou desagrado perante a situação vigente e os dirigentes do momento.¹⁴ Tal atitude, que encontramos bem antes da instauração do principado, acentuou-se sem dúvida nessa época mercê do desaparecimento de todas as circunstâncias em que até aí o povo era, ou se julgava, ouvido, e via, ou pensava que via, contemplada a sua vontade. São imensos os testemunhos dessas manifestações, ora atendidas, ora reprimidas cruelmente. Para exemplificar apenas com algumas reivindicações que tiveram lugar no teatro, registre-se a expressão do descontentamento pela carestia do trigo, a reclamação de que Tibério devolvesse ao público uma estátua célebre do escultor Lisipo que o *princeps* desviara das Termas de Agripa para os seus aposentos, a rejeição da hipótese de casamento de Tito com Berenice, princesa

¹² III 633: *Quid faciat custos, cum sint tot in urbe theatra...*

¹³ Rondando os 60 anos, viúvo recente, e embora fosse longa a sua experiência em assuntos do coração, pois casara já quatro vezes (sem contar outros amores marginais com atrizes e actores de grande fama e pouca moral), Sula deixou-se literalmente seduzir pela audácia de uma jovem divorciada, Valéria, em pleno recinto do teatro (nessa altura ainda não permanente e, na ocasião, palco de um combate de gladiadores). A mulher, de boas famílias e beleza directamente proporcional ao arrojo das atitudes, passou por Sula e arrancou-lhe um fio do manto. À surpresa do poderoso chefe, respondeu com a declaração de querer associar-se, do modo que podia, à glória de tão grande homem, e logo foi sentar-se para assistir ao espectáculo. Tanto bastou para que ele mandasse saber de quem se tratava. Seguiram-se trocas de olhares, sorrisos, todo um jogo que acabou em casamento. A história é contada por Plutarco (*Sulla* 35. 5-11).

¹⁴ Tácito diz claramente que o teatro e o circo são os locais onde mais se faz sentir a *uulgi licentia* (*Hist.* I 72).

dos Judeus, ou a exigência de que Tigelino, o odioso prefeito do pretório de Nero, sofresse a pena máxima, já no tempo de Galba¹⁵.

Ainda sob esta perspectiva sociológica, não podemos esquecer outra prática que funcionava sem dúvida como válvula de escape para as tensões do dia-a-dia, para o descontentamento real do povo ou, pelo menos, como fonte de prazer na actividade que une os que vivem subjugados a outrem, numa espécie de desforra pelas humilhações, o temor ou tão-somente a apagada e vil tristeza de uma vida sem fulgor e sem glória: a má-língua, a crítica mordaz, a censura justificada ou gratuita. O público do teatro rejubilava sempre que algum verso, alguma palavra podia ser interpretada como alusão à situação política, aos podres dos ricos e poderosos,¹⁶ à prepotência ou arbitrariedade daqueles que eram donos dos seus destinos e a quem bastaria uma palavra para lhes tirar a vida, ou quando, para descanso das consciências, nesses textos se lia e partilhava a censura dos vícios humanos.¹⁷ Ora, sempre que tal acontecia, ou sempre que algum actor, fazendo uso da habitual e quase nunca reprimida *theatralis licentia*,¹⁸ deturpava ou sublinhava algum verso ou alusão, a alegria, o riso e as palmas, em catarse colectiva, mostravam também a atenção com que o público estava preso ao texto que se dizia ou mimava,¹⁹ e o necessário conhecimento que dele tinha, para que pudesse aperceber-se de imediato das alterações ou insinuações introduzidas ou mesmo acompanhar em coro as falas dos actores.²⁰ Em resumo, e como Cícero dizia com lucidez (*Att.* II 19. 3): *Populi sensus maxime theatro et spectaculis perspectus est.*

¹⁵ Tac., *Ann.* VI 13.1; Plin., *HN* 34.62; Díon 65.15.5; Tac., *Hist.* 1.72. V. ainda, p. e., Suet., *Iul.* 80. 4; Díon 57. 11. 6.

¹⁶ Mesmo que se tratasse do amado Augusto, na sua suposta desonra juvenil (cf. Suet., *Aug.* 68. 2).

¹⁷ Cf. Sen., *Ep.* 108. 9-10.

¹⁸ Sobre as medidas tomadas para reprimir a *ludrica licentia* e os *fautores histrionum*, bem como os variados momentos em que os actores foram banidos de Roma, v. Tac., *Ann.* I 54; 77; XIII 24.1; 25. 4; Suet., *Aug.* 45. 6-7; *Dom.* 7. 1; *Ner.* 16. 1; Plin., *Pan.* 54. 2; Díon 57. 14. 10; 21. 3.

¹⁹ Luciano (*Salt.* 79) dá como prova de que o público segue de perto e compreende o que se passa no palco o facto de muitos chorarem quando aí se representam histórias tristes. Era afinal o que acontecia a Santo Agostinho, que confessa a paixão da sua juventude pelo teatro e a sua emoção perante as desventuras das personagens (*Conf.* III. II. 2 e 4). Sobre a atenção e exigência do público, v. Cic., *De or.* 3. 198; *Par.* 3. 26.

²⁰ Cf. outros episódios e.g. em Cic., *Att.* II 19.3; Sen., *De ira* II 11. 3; Suet., *Aug.* 68.2; *Tib.* 45.2; *Calig.* 27.8; *Ner.* 39. 5; *Galb.* 13; SHA, *Marc.* 29.2. Associa-se a esta prática a citação de versos de tragédias clássicas, em referência ou censura a situações e

No entanto, o recinto do teatro – e o dos outros *ludi* – servia também aos *principes* como barómetro da sua própria popularidade ou como sítio ideal para fazer passar determinadas mensagens, algumas delas a que hoje chamaríamos subliminares, dos respectivos programas ou intenções políticas. De facto, quando o imperador entrava no recinto dos espectáculos, e por muito que isso pudesse ter de orquestrado, de pouco espontâneo, por muito que o medo ou a adulação ou ambas as coisas se concertassem na necessidade de saudar o senhor de Roma ou aqueles que lhe mereciam a confiança,²¹ a verdade é que não é difícil imaginar a impressão de unanimidade e aplauso que dariam as vozes em unísono e as pessoas de pé,²² nem entrever os efeitos contagiantes que daí resultariam e que a psicologia das multidões explica.²³

Mas a resposta para a nossa pergunta continua a não ser mais que aproximada: o que se ia fazer, o que se ia ver ao teatro que tanta gente atraía?

É verdade que no recinto do teatro podiam acontecer outros espectáculos além dos teatrais, como documentam os textos antigos, que aí registam e.g. a realização de *uenationes* ou competições atléticas.²⁴ Mas também é verdade que o teatro extravasava desses recintos e, de um modo amplamente evidente, fazia parte da vida dos Romanos como presença constante e apreciada. Não é

circunstâncias do momento (cf. Dión 72. 22. 1: expressão de desagrado pelo consulado de Pértinax, com verso das *Supplices* de Eurípides). O recurso a expressões ambíguas na composição dos textos podia custar caro aos autores, como aconteceu ao *atellanae poeta* de que fala Suetónio (*Calig.* 27. 8).

²¹ V. a manifestação de alegria sincera, a acreditar em Horácio (*Carm.* 1. 20. 2-8; 2. 17. 25-26), quando Mecenas entrou no teatro de Pompeio após uma doença prolongada, ou ainda os aplausos pela presença dos filhos de Augusto no teatro (Suet., *Aug.* 56. 4). Com sinal contrário, v. a monumental vaia com que o povo recebeu o orador Hortênsio, suspeito de ter comprado os juízes, no dia seguinte a ter ganho a causa (Cic., *Fam.* VIII 2, 1). Por fim, v. o sentimento da multidão perante um verso de um mimo, relacionando-o com Augusto, e a reacção negativa deste, censurando a adulação (Suet., *Aug.* 53. 2).

²² Lembre-se, por ex., que Vespasiano foi aclamado imperador no teatro de Antioquia (Tac., *Hist.* II 80).

²³ Sob *principes* cruéis, como Nero, havia quem, no meio dos espectadores, escutasse as conversas para as denunciar, caso pudessem incorrer na *lex maiestatis*. Nero, que se dizia o maior artista de Roma e representava em público os seus papéis predilectos, como Cànace em trabalho de parto ou Édipo cegando-se (Suet., *Ner.* 21. 5; Dión 62. 9. 4; 10. 2; 63. 22. 6), colocava soldados entre a assistência para que vissem quem censurava ou não ficava extasiado com a sua arte, e obrigassem todos, à bastonada, a aplaudir com entusiasmo (Tac., *Ann.* XVI 5. 2). Calígula, por seu turno, mandava prender e matar quem não aplaudisse os actores que ele apreciava ou homenageasse os que ele desprezava (Dión 59. 13. 4-5).

²⁴ Cf. e.g. Dión 60. 23. 5.

por acaso que há notícia de companhias privadas de actores, que actuavam nas casas particulares dos grandes senhores²⁵ ou eram mesmo pertença exclusiva desses Romanos abastados. Também não é de desprezar o testemunho da pintura, nomeadamente a que se praticou durante todo o séc. I nos frescos que ornamentavam as casas, em que a representação de cenas teatrais, quase sempre das mais consagradas tragédias, surge com frequência.

De forma mais ampla, de resto, é um gosto claramente teatral e intrinsecamente romano o que se lê em determinadas circunstâncias e acontecimentos do quotidiano. Basta lembrar toda a encenação que implicava a realização dos triunfos, com os seus longos desfiles de cativos e carros transportando os despojos, com as estátuas dos deuses e as grandes figuras do momento, num ritual estabelecido e respeitado ao mais ínfimo pormenor, mas a que se acrescentava sempre qualquer coisa de novo e inusitado que atraía o povo e os olhares de todos.²⁶ Idêntico objectivo era atingido com os cortejos fúnebres das altas personagens de Roma:²⁷ aí, a par dos parentes, dos amigos e da longa fila de *imagines* dos antepassados, que saíam dos *armaria* para acompanhar e receber o membro da família acabado de desaparecer, mas também para mostrar a todos a importância e a nobreza da linhagem, desfilavam carpideiras que encenavam o luto e actores contratados para representarem o defunto, cujas vestes envergavam e de quem imitavam os gestos e mimavam as acções.²⁸ É ainda um gosto de cariz teatral o que

²⁵ Séneca (*Q Nat.* VII 32. 3) diz: *Priuatim urbe tota sonat pulpitum; in hoc uiri, in hoc feminae tripudiant; mares inter se uxoresque contendunt uter det latus mollius*. Cf. Petron., *Sat.* 53. 13; Plin., *Ep.* VII 24; Suet., *Dom.* 7. 1.

²⁶ São muitos os exemplos que poderíamos aduzir, incluindo a descrição da entrada de Nero em Roma, após a sua viagem à Grécia e em celebração dos seus triunfos olímpicos (Suet., *Ner.* 25; Dión 62. 20), bem como a suposta encenação do 1º triunfo de Domiciano sobre os Catos, que, ao que foi dito, integrou actores com cabeleiras loiras para parecerem cativos germanos e adereços tirados dos armazéns imperiais, em substituição dos despojos que a campanha, mal sucedida, não obtivera (cf. Tac., *Agr.* 39. 2 ss. e Plin., *Pan.* 16. 3, que qualifica os carros do cortejo como *mimici* e diz os troféus *falsa simulacra*). O mesmo se disse mais tarde, em 89, aquando da celebração do duplo triunfo sobre os Catos e os Dacos (Dión 67. 7. 4).

²⁷ Sejam modelo as descrições das exéquias de César (Suet., *Iul.* 84) e Augusto (Dión 56. 34; 42).

²⁸ A comparação entre a existência humana e uma peça de teatro, muito antes da célebre formulação de Shakespeare (*As you like it*, Acto II, Cena VII, vv. 139-142: *All the world's a stage / And all the men and women merely players: / They have their exits and their entrances: / And one man in his time plays many parts*), está já presente no mundo romano. Augusto, nos últimos momentos de vida, pediu aos que o rodeavam que, se tinha

vislumbramos nos banquetes privados, ainda que as informações que sobre eles nos são dadas assumam o carácter de denúncia ou de sátira dos luxos e destemperos de novos-ricos como Trimalquião. Todos os pratos-surpresa, todos os momentos do famoso banquete do *Satyricon* relevam do teatral, ou, de um modo mais amplo, dos *ludi*. Para só lembrar um exemplo (§ 49) de entre muitos significativos, quando para a mesa de Trimalquião é trazido um porco que parece nem sequer ter sido esvaziado das entranhas, e a indignação geral, acicatada pelo dono da casa, traz à sala o cozinheiro que surge, temeroso e assustado, súplice e humilde perante os convidados para cuja piedade apela, o ‘número’ de teatro atinge os contornos de um verdadeiro *sketch* bem elaborado: os convivas compadecem-se do cozinheiro que Trimalquião finge estar decidido a chicotear de imediato, intervêm e intercedem por ele, e o rico liberto simula aceder ao pedido, mandando o cozinheiro, neste caso hábil personagem em tão curiosa cena, preparar ali mesmo o animal. Ao fazê-lo, quando lhe abre o ventre supostamente cheio de vísceras, saltam numerosos, variados e saborosos enchidos, para deleite dos olhos e dos paladares, num clímax dramático de algum mau gosto, como convém a um arrivista que se gaba das suas origens obscuras e evoca sem qualquer pejo os processos a que recorreu para amearhar a fabulosa fortuna que possui.

Sem dúvida estes exemplos, de um gosto no mínimo duvidoso, não andam longe de outros em que a morbidez se alia a um prazer com a dor ou a morte que os outros experimentam. Não era apenas nos combates de gladiadores ou na execução dos condenados *ad bestias* que o sangue corria perante a impassibilidade ou o gozo da população, levada tantas vezes ao paroxismo da histeria colectiva. Também nas denominadas fábulas mitológicas, que surgiram no séc. I e se encenavam com o maior realismo e aparato nos cenários, encontramos o gosto pelo teatro, ainda que com os negros contornos da execução pública de condenados, que substituíam os actores no momento do desfecho fatal. Para exemplo das massas mas sobretudo pelo prazer do espectáculo realista, punha-se em cena a história de Pasífae e a união bestial de que concebeu o Minotauro, ou Ícaro despenhando-se quando as asas

representado bem o seu papel, o aplaudissem, utilizando justamente as palavras com que os actores pediam o aplauso do público quando terminavam as peças (Suet., *Aug.* 99. 1). Também Séneca (*Ep.* 77. 20) compara a vida a uma peça de teatro, de que não interessa a duração mas sim a qualidade: *Quomodo fabula, sic uita: non quam diu, sed quam bene acta sit, refert.*

de cera derreteram, ou Orfeu despedaçado porque não se entregava a nenhum amor depois de perder a sua Eurídice, ou Hércules, enlouquecido de dor, ardendo na pira²⁹. A relação entre estes terríveis espectáculos e o teatro torna-se evidente se pensarmos no famoso mimo *Laureolus*, dramatização da vida e aventuras de um célebre malfeitor que acabou crucificado. Representado pela primeira vez no tempo de Calígula, Marcial mostra-nos que foi um dos apetevidos espectáculos dados aquando da inauguração do Anfiteatro Flávio, em 80, num epigrama que não poupa os pormenores do suplício e nos confirma a execução, no desfecho da fábula, de um condenado, devorado por ursos após a crucifixão.³⁰

No entanto, todas estas manifestações em que o gosto dos Romanos pelo teatro transparece de forma mais ou menos evidente não respondem à nossa pergunta: o que se representava nos teatros? Sem dúvida, ninguém o pode negar, muita coisa mudara já no tempo de Augusto e no dos seus sucessores: o chamado teatro clássico, nas suas formas de tragédia e comédia, as de tema grego tanto quanto as suas congéneres de assunto romano mas moldes gregos, a *praetexta* e a *togata*, dera lugar a outras formas dramáticas, embora não se deva esquecer que esses géneros ditos nobres não desapareceram por completo como tantas vezes somos levados a crer. Não só as tragédias e comédias consagradas continuaram a ser representadas nos *ludi scaenici*,³¹ como também não cessou por completo a composição de novas peças: basta lembrar o *Tiestes* de Vário Rufo, apresentado nos *ludi* em celebração da vitória de Áccio, ou a *Medeia* de Ovídio, peças infelizmente perdidas, a avaliar pelo que delas disse Quintiliano.³² Sabemos também de um *Atreu* da autoria de Mamercio Emílio Escauro, que lhe valeu a desgraça no tempo de Tibério, pois, na fala de uma personagem que incitava os súbditos do monarca a suportar-lhe a prepotência,

²⁹ Marcial, *Spect.* 6; 10; 24 e 25; Suet., *Ner.* 12.5; Tert., *Apol.* 15.4-5.

³⁰ Suet., *Calig.* 57. 4; Marcial, *Spect.* 9. A fábula era da autoria do mimógrafo Catulo (cf. Juv. VIII 185-188), e representou-se pelo menos até ao tempo de Tertuliano (*Adu. Valent.* 14).

³¹ Ou em outras ocasiões, como durante os jogos fúnebres em honra de César, quando se representou o *Armorum iudicium* de Pacúvio (Suet., *Iul.* 84. 3), com especial realce dado aos versos que podiam interpretar-se como alusão aos traiçoeiros assassinos.

³² *Inst.* X 1. 98. A peça de Ovídio, porém, talvez se destinasse apenas às *recitationes*, como parecem indicar as palavras do poeta em *Tr.* V 7, 27. Augusto também começou a escrever um *Ájax*, mas depressa viu que não lhe saía bem, e ele próprio destruiu o texto da tragédia (Suet., *Aug.* 85. 3).

o *princeps* viu uma alusão ao seu próprio despotismo e obrigou Escauro a suicidar-se, embora escondendo a verdadeira causa sob a acusação mais comum de adultério com uma das mulheres da casa imperial.³³ Mas há outras informações esparsas que nos dão a certeza de que continuou a haver quem escrevesse sobretudo tragédias segundo os cânones clássicos.³⁴ Supõe-se, todavia, que, como terá acontecido com as tragédias de Séneca, quase todas essas peças não chegaram a ser representadas. Uma porque eram simples exercício de oposição ao *princeps*, como parece terem sido as peças de Curiácio Materno a que Tácito alude no início do *Dialogus de Oratoribus*, desafio que, conjugado com outras atitudes de confronto político, valeram a desgraça e a morte ao seu autor. Outras destinar-se-iam mesmo exclusivamente à leitura das *recitationes*, sem dúvida para grande enfado da generalidade dos ouvintes, a avaliar pelos corrosivos versos de Juvenal na sua *Satura* I (vv. 1-17; 52). Mas porquê? Porque é que, a caminho do fim do séc. I, Marcial é tão impiedoso e mordaz na sua condenação dos poetas que se lembram, vá-se lá saber porquê e para quem, de compor tragédias como a de *Tiestes* ou outras semelhantes?³⁵ A resposta parece residir no facto de que à grande maioria dos Romanos deixara realmente e de uma vez por todas de agradar um teatro demasiado erudito, com assunto estranho à vivência de um povo que, nos seus primórdios, apreciava as representações improvisadas, estreitamente ligadas à vida dos campos e às vicissitudes da existência humana, rica em gestos e palpitante nas situações retratadas. Importado um teatro com que nunca por completo se identificou,³⁶ e embora um génio como Plauto tenha conseguido cativar as audiências, talvez porque foi o único que soube vazar nos moldes gregos algum sangue e fibra romanos, o povo afastou-se progressivamente de um teatro em que se pensava mais do que se agia, em que o espaço para o riso

³³ Cf. Tac., *Ann.* VI 29. 3; Díon 58. 24. 3-5.

³⁴ Apenas dois exemplos: a tragédia *Hercules* de Cevo Mémore, contemporâneo de Marcial (XI 9; 10); um *Atreu* de Rubreno Lapa, que não lhe valeu mais que a pobreza (Juv. VII 72-73). Isto para não falar das tragédias que Nero terá composto, uma delas intitulada *Átis* ou *Bacantes* (Díon 62.20. 2).

³⁵ Cf. e.g. IV 49; V 53 e X 4.

³⁶ Diz Tito Lívio (VII 2), seguido por Valério Máximo (II 4. 2 ss.), que os *ludi scaenici*, oriundos da Etrúria, se realizaram pela primeira vez em 364 a.C. para apaziguar a cólera dos deuses e pôr fim a uma peste terrível. De início eram apenas danças ou pantomimas, com acompanhamento de flauta. Depois acrescentaram-se versos e, com Lívio Andronico, nos *ludi Romani* de 240 a.C., assumiram forma de certame literário, e passaram a integrar a maior parte dos jogos realizados em Roma.

era curto e em que as peças tratavam de temas que nada lhe diziam, amputadas em grande parte da função religiosa que tinham no seu berço helénico, e limpas da missão pedagógica que obviamente haviam perdido. Obras como as de Pacúvio ou Ácio, ou mesmo Névio, Énio, Terêncio, agradavam aos Romanos mais cultos e requintados, mas esses eram sem dúvida uma escassa minoria, justamente a mesma minoria que, desde muito cedo mas sobretudo a partir do séc. I a.C., reflectiu sobre a decadência do teatro e alertou para a substituição da pureza dos modelos gregos por critérios bem mais banais e brejeiros. Ora, reflexões como a de Cícero sobre a cada vez maior complexidade dos cenários e sobre os intermináveis e custosos desfiles com que se enchiam os teatros durante horas, para enfado dos espíritos refinados como o dele mas para deleite dos Romanos menos exigentes do ponto de vista cultural,³⁷ ou apelos como os de Horácio que se apercebe de que o teatro ‘à moda grega’ perdeu definitivamente terreno ante as novas formas de teatro, ainda que, num hercúleo mas infrutífero esforço programático, procure remar contra a maré,³⁸ hão-de cair no esquecimento e o povo sentirá como suas as formas dramáticas que lhe trazem de volta aquele que era um gosto atávico pelo gesto e a mímica, pelas palavras mais cruas e as emoções mais imediatas, pelos textos menos elaborados mas mais prontamente entendidos, pelos cenários grandiosos que enchiam os olhos de quem esquecia a pobreza e a vida pequenina na magnitude do poder de Roma, senhora do mundo.

Falamos, obviamente, das três formas de teatro que quase exclusivamente ocuparam os palcos romanos após o tempo de César: a atelana, o mimo e a pantomima. Delas não direi muito mais do que escrevem as melhores, e friso que se trata apenas das melhores e mais desenvolvidas histórias da literatura, pois o que habitualmente acontece é serem por completo ignoradas, uma vez que se julga não terem jamais alcançado os parâmetros mínimos do que se considera literatura e arte. Diga-se desde já que tal juízo de valor não assenta em textos, pois quase os não temos, mas sim em informações deixadas

³⁷ Cícero (*Fam.* VII 1.3) fala contra o *apparatus* das peças teatrais, com milhares de figurantes e adereços vários, exibições que conquistavam a *popularis admiratio* mas traziam *delectatio nulla* a gente como ele. Noutros espectáculos, sobretudo nas *uenationes*, os cenários eram cuidados ao pormenor: para a exibição de feras e animais exóticos criava-se um ambiente tanto quanto possível semelhante àquele que era o seu *habitat* natural, com árvores, cursos de água, rochas e vegetação trazidos dos locais longínquos onde tinham sido capturados. V. o ex. da *uenatio* dada por Probo (SHA, *Prob.* 19).

³⁸ Cf. *Epist.* 2.1, além da teorização da denominada *Ars Poetica*.

precisamente por aqueles que defendiam o outro tipo de teatro, aquele que, na perspectiva que assumimos, era o dos cânones clássicos... mas importados, e por isso estranhos à idiossincrasia e aos gostos romanos. Das atelanas, oriundas da Campânia, justamente onde o teatro nunca se afastara do que fora nas origens de Roma, não devemos esquecer que, conhecendo o seu apogeu no tempo de Sula, assumiram carácter literário com Nívio e Pompónio. Mas, talvez porque eram demasiado fixos os seus ‘bonecos’³⁹ e a história parece que nunca se afastava muito do esquema mínimo do velho enganado pelo esperalhão e do tolo que apanhava a torto e a direito, talvez também porque o mimo acabou por ganhar mais importância no campo da *uis comica*, a atelana veio a ser absorvida pelo mimo.

Quanto a este, que conheceu o momento de maior fulgor no tempo de Júlio César, não podemos escamotear-lhe o valor que os testemunhos antigos deixam entrever: é verdade que Ovídio se admira de que a política cultural de Augusto, que o condenou e exilou, admita nos palcos, e perante a presença de mulheres e crianças, peças de grande impudor no conteúdo, nas palavras, nos gestos;⁴⁰ é verdade que os mimos eram afamada atracção também por serem as únicas representações em que participavam mulheres, as *mimae*, a quem o público, em determinadas alturas como nos *Floralia*, podia exigir a *nudatio*, o *strip-tease* com que até o austero Catão de Útica contemporizou, saindo do teatro quando se apercebeu de que o povo, por respeito para com ele, se acaanhava em reclamar o apetecido espectáculo;⁴¹ mas também é verdade que, com Décimo Labério e Publílio Siro, de que possuímos fragmentos assaz elucidativos e sobre quem se teceram, na antiguidade, juízos de valor elogiosos⁴² quer quanto ao estilo, quer quanto ao conteúdo das peças, o mimo transcendeu o esquema linear da situação escabrosa e da palavra obscena, das histórias estafadas de adultérios, envenenamentos e trapças, do *gag* das estaladas entre

³⁹ *Dossennus*, o corcunda, *Bucco*, o comilão, *Pappus*, o velho, *Maccus*, o pateta que passava a vida a apanhar dos outros...

⁴⁰ *Tr.* II 497 ss. Para maior verdade dos mimos, Heliogábalo determinou que os adultérios representados acontecessem de facto (SHA, *Heliogab.* 25.4), num desejo de realismo que ele próprio punha em prática quando representava o papel de Vénus na *fabula Paridis* (cf. § 5. 4).

⁴¹ Cf. Val. Max. II 10.8; Sen., *Ep.* 97.8; Marcial *I praef.* 16 ss.

⁴² Séneca, que cita muitas *sententiae* de Publílio, sublinha-lhe a superioridade em relação às habituais *mimicae ineptiae* e aos *uerba ad summam caueam spectantia* (*De Tranq. an.* 11. 8). V. também *Ep.* 8. 8.

personagens⁴³ ou do escravo que engana e foge ao seu senhor, para ascender a uma forma literária donde não anda ausente a censura dos vícios e da sociedade,⁴⁴ a paródia aos deuses e a crítica mordaz e impiedosa dos grandes do momento, inclusive o chefe de Roma.⁴⁵ Foi, como se sabe, pela convergência de todos esses aspectos que o mimo se sobrepôs definitivamente à comédia.

Quanto às pantomimas, embora a princípio as houvesse cómicas e trágicas, foram as últimas que prevaleceram e quase por completo substituíram as tragédias nos palcos de Roma. Surgidas no tempo de Augusto (cf. Luciano, *Salt.* 34), consistiam, como é sabido, na encenação de mitos ou na representação abreviada de tragédias ou episódios épicos,⁴⁶ numa espécie de versão condensada que eliminava os longos monólogos e tudo aquilo que pudesse ser sentido como ‘partes mortas’. Essas adaptações, que incidiam sobre as peças consagradas dos grandes autores dramáticos, não impediam que outros textos fossem propositadamente escritos, por encomenda dos organizadores dos *ludi*, o que demonstra que havia que dar ao público novos títulos ou, pelo menos, as mesmas histórias com outra roupagem. Sabemos que Lucano e Estácio escreveram pantomimas, aquele talvez como quem prepara as asas para voos mais altos,⁴⁷ este para ganhar dinheiro e garantir a subsistência.⁴⁸

Neste tipo de representações, o pantomimo, que desempenhava todos os papéis, mimava todas as acções e sentimentos, enquanto o texto ia sendo entoado por um leitor, acompanhando-se as palavras e os gestos com música que, a avaliarmos pelos testemunhos antigos, era pouco elaborada, para facilmente entrar no ouvido e agradar a todos. Estava-se, assim, muito perto do chamado ‘teatro total’, num género de espectáculo de certo modo antepassado da ópera e que, tal como esta, tantas vezes e por tantos era considerado com desprezo e preconceito. Ora, há que não perder de vista que a pantomima

⁴³ Como as que refere Marcial, entre os mimos Latino e Panículo, em II 72, 3-4; V 61, 12.

⁴⁴ Em *De Breu. uit.* XII 8, Séneca diz até que pecam por defeito na censura da *luxuria*, pois, no tempo em que vive, os *uitia* cresceram de tal modo que os mimos podem ser acusados de *neglegentia* nessa função.

⁴⁵ Cf. Séneca, *Ep.* 108. 8-9.

⁴⁶ Um dos que parece ter colhido mais favor foi o dos amores de Dido e Eneias, como provam as afirmações de Luciano (*Salt.* 46) e Macróbio (*Sat.* V 17. 5).

⁴⁷ Perderam-se as *XIV fabulae salticae* compostas por Lucano (e uma tragédia *Medea* que não chegou a concluir).

⁴⁸ Cf. Juv. VII 82 ss. O *libretto* de uma *Agaue* foi vendido ao pantomimo Páris, o famoso amante da mulher de Domiciano (cf. *infra*).

funcionava como um traço de união entre todos os que assistiam ao teatro, Romanos e estrangeiros, pois falava a internacional linguagem dos gestos e da mímica.⁴⁹ É significativo o episódio do príncipe bárbaro que visitou Roma no tempo de Nero, e que foi levado ao teatro.⁵⁰ Aí, assistindo à exibição de um pantomimo, manifestou-se maravilhado pois tinha entendido tudo o que se passara. Por isso, na despedida, pediu a Nero que lhe oferecesse o actor para lhe servir de intérprete nos seus contactos com os povos que o rodeavam e com quem tantas vezes não conseguia entender-se. Considerado este aspecto, não será despropositado concluir que o teatro, mesmo que possa ter perdido em qualidade, ganhou em divulgação e, se nos é permitida a palavra, em democratização:⁵¹ numa sociedade fortemente hierarquizada, em que as diferenças sociais eram, talvez mais que em qualquer outro sítio, claramente evidentes na distribuição dos lugares nos espectáculos,⁵² todos iam ao teatro, todos entendiam o que lá se passava, e, ao que tudo indica, todos ou quase todos gostavam do que viam, quer se sentassem na *orchestra*, nos lugares reservados aos senadores e altos dignitários, quer ocupassem as primeiras catorze filas da *cauea*, exclusivas dos cavaleiros, quer lutassem por um espaço nas restantes bancadas ou fossem relegados para os bancos superiores, onde ficavam as mulheres, as crianças, os estrangeiros e os escravos.

Talvez um último aspecto, também ele com implicações sociológicas, nos possa dar a medida do interesse que havia pelo teatro na Roma imperial: a exigência do público para com a arte da pantomima e para com a preparação e habilidade dos *histriones*, de que nos dá conta Luciano no diálogo *De Saltatione*. Aí conta como Demétrio, filósofo cínico e feroz detractor da pantomima, acabou por se render ao valor da arte e ao rigor da disciplina a que os seus actores se sujeitavam. Da dieta aos exercícios físicos que lhe permitiam manter a forma e a agilidade do corpo, até à vasta cultura que era obrigado a possuir, para conhecer em pormenor as histórias e os mitos que representava, o pantomimo não podia descurar nenhum aspecto, sob pena de se ver posto a ridículo ou, pelo menos, de não receber o aplauso do público, o que equivalia a

⁴⁹ Cf. Quint., *Inst.* XI 3, 85-87.

⁵⁰ Cf. Luciano, *Salt.* 64.

⁵¹ Também é nesse sentido que aponta a atitude de César, retomada por Augusto, de dar representações teatrais, sem dúvida bem ao gosto popular, em todos os bairros de Roma e por actores falando em várias línguas (Suet., *Iul.* 39. 1; *Aug.* 43. 2).

⁵² V. a rigorosa legislação de Augusto (Suet., *Aug.* 44).

não singrar na profissão. Luciano regista alguns episódios curiosos em que o público rejeitou com sarcasmo impiedoso alguns pantomimos, em clara manifestação de um gosto a um tempo exigente e desperto: é o pantomimo demasiado grande que representa Capaneu a escalar o muro de Tebas e a quem logo gritam que alce a perna pois não precisa da escada para nada; é o outro, baixote, que pensa representar Heitor, mas a quem chamam em coro Astíanax; é um actor gordo e pesado que dá grandes saltos e a quem pedem que poupe o palco, e outro, magricelas, a quem desejam boas-melhoras...⁵³

Ora, estes actores, a par dos gladiadores e aurigas,⁵⁴ eram verdadeiros ídolos da multidão, que os conhecia e lhes permitia todo um conjunto de atitudes próprias de estrelas caprichosas,⁵⁵ com as suas claques que os seguiam por toda a parte e, durante as actuações, os aclamavam e vaiavam os actores rivais,⁵⁶ quantas vezes resvalando perigosamente todos eles, *histriones* e seus *fautores*, para um comportamento à margem da lei e de clara infracção das normas morais e sociais.⁵⁷ Para tal contribuía sem dúvida esse favor do público, que lhes valia amiúde a riqueza⁵⁸ e um reconhecimento que contrastava com o estatuto de *infamia* que legalmente os atingia, mas sobretudo o acolhimento que tinham junto de todos os Romanos, dos mais nobres aos mais humildes,⁵⁹ e, a fazer fé no que dizem línguas viperinas como a de Juvenal, sobretudo das Romanas, que por eles desmaiavam ou adoeciam

⁵³ Luciano, *Salt.* 76. Sobre as exigências do público, v. também Macrob., *Sat.* II 7. 12; *Anth. Pal.* XI 253- 255.

⁵⁴ Como *propria et peculiaria uitia* dos Romanos desde o ventre materno, deixando o espírito *occupatus et obsessus*, sem lugar para as *bonae artes*, Tácito enumera: *histrionalis fauor et gladiatorum equorumque* (*Dial.* 29.3).

⁵⁵ Cf. Hor., *Sat.* 1. 10, 76-77; Suet., *Aug.* 45. 7; Díon 56. 47. 2; 57. 21. 3; 60. 28. 5; Macrob., *Sat.* II 7, 16.

⁵⁶ As claques pagas eram comuns no teatro (Plauto, *Amph.* 66). Para o aplaudir, Nero criou um corpo especial de 5 mil apoiantes, os *Augustiani*, todos filhos de cavaleiros ou jovens plebeus escolhidos entre os mais robustos. Estavam divididos em facções, a cada uma cabendo diferente modo de aplaudir. Cf. Suet., *Ner.* 20.5; 25.1; Tac., *Ann.* XVI 5. 1-2.

⁵⁷ V., entre muitos exemplos, Tac., *Ann.* IV 14.3 e Suet., *Aug.* 45.7.

⁵⁸ Só a um *tragoedus* deu Vespasiano, quando reinaugurou o teatro de Marcelo, reconstruído após um incêndio, 400 mil sestércios (Suet., *Vesp.* 19. 2). V. também o caso paradigmático de Róscio, o *comoedus* que Cícero defendeu, e que amontoou uma fortuna fabulosa, bem como o do pantomimo Pílates (Díon 55. 10. 11).

⁵⁹ Cf., p. e., Cic., *Fam.* IX 26: o escritor não desdenhava a companhia de Citéris, a mima das paixões de Marco António (relação que ele censurou...), e que foi depois musa inspiradora do elegíaco Cornélio Galo.

de amor⁶⁰. Recebidos em todas as casas, companheiros de banquetes e esbórnias, membros de comitivas imperiais,⁶¹ mimos, mimas e pantomimos ocupavam um lugar de excepção no tecido social romano mas, por isso mesmo, viviam sobre o fio da navalha, como sempre acontece quando se goza do favor dos poderosos. Muitos entraram no coração ou deitaram-se na cama de *principes*, políticos e mulheres de estirpe,⁶² mas pagaram quantas vezes com a vida essas paixões efémeras e nefastas. Foi o caso do pantomimo Mnester que, entre muitos amores com gente de relevo, foi amante de Calígula,⁶³ que o beijava em público e em qualquer momento;⁶⁴ depois, e embora tivesse tentado resistir aos avanços de Messalina, a terceira e devassa mulher de Cláudio, acabou por ter de aceder-lhe aos desejos por ordem do próprio imperador, a quem a mulher se queixara que Mnester não obedecia ao que ela o mandava fazer,⁶⁵ por fim, quando a desgraça atingiu a jovem imperatriz e ela foi sumariamente executada, Mnester foi arrastado na voragem do ajuste de contas. Foi também o caso de Páris, o pantomimo que Domícia Longina, a mulher de Domiciano,⁶⁶ amou, o que fez com que o *princeps* a repudiasse, embora com desgosto,

⁶⁰ V. Juv. VI 63 ss. sobre o efeito dos pantomimos nas mulheres e o diagnóstico de Galeno no caso da mulher atingida por depressão causada por amor a um pantomimo (*De prae-not. ad Epigen.* 6, 631, 5-633). Petrónio, por seu lado, regista (*Sat.* 126.6): *harena aliquas accendit (...) aut histrio scaenae ostentatione traductus*.

⁶¹ Cf. Dión 59. 21. 2.

⁶² Entre as muitas informações sobre amantes e favoritos de imperadores e gente grada v., por ex., Tac., *Ann.* I 54. 2; Dión 68. 10. 2; 72. 13. 1. Lembre-se, também, que a mulher do imperador Justiniano, Teodora, fora actriz de mimos.

⁶³ Suet., *Calig.* 36.1; 55.1. Foi também amante de Popeia Sabina (Tac., *Ann.* XI 4.1), mãe da belíssima e ambiciosa mulher do mesmo nome que casou com Nero.

⁶⁴ Dión (57. 21. 3) diz que Calígula gastou com os actores, gladiadores e aurigas larguíssimas somas, exaurindo as reservas do tesouro público, e fala-nos (59. 5. 3-5) ainda de Apeles, o actor trágico mais famoso do momento, que estava constantemente na companhia de Calígula e que, por isso, se achava no direito de fazer tudo o que quisesse.

⁶⁵ Mnester acabou por se afastar dos palcos porque a imperatriz o mantinha sempre junto dela. Sobre este pantomimo, seu destino e arte, v. Tac., *Ann.* XI 28. 1; 36. 1; Dión 60. 22. 3-5; 28. 3-5; 61. 31. 5.

⁶⁶ Domiciano tinha Páris em grande apreço (Juv. VII 86-90). Um outro pantomimo de nome Páris era companheiro de devassidão de Nero (Tac., *Ann.* XIII 20.1), mas acabou por tombar, vítima da inveja do imperador (Suet., *Ner.* 54. 2; Dión 62. 18. 1). Íntimo de Domiciano era também o mimo Latino (Marcial I 5; IX 29; Juv. I 36), talvez um delator, que punha o *princeps* ao corrente de tudo o que se passava em Roma (Suet., *Dom.* 15. 10).

porque a amava.⁶⁷ Páris foi assassinado em plena rua,⁶⁸ mas o favor de que gozava entre o povo era tanto que, desafiando a proibição de Domiciano e ignorando as ameaças de morte contra quem desobedecesse, surgiam flores e oferendas de mãos anónimas junto ao local onde ele morreria⁶⁹.

Poderemos querer ver em todos os dados aduzidos marcas de que o teatro fora invadido pelas forças da devassidão e da baderna, e que este teatro, o do império, trazia em si o gérmen da decadência ou era já a própria decadência, social e política, mas também literária. Se assim fizermos, estaremos de acordo com Juvenal e as suas sátiras devastadoras de crítica social, mas também com os autores cristãos dos primeiros séculos que, numa condenação liminar de todos os espectáculos e por razões claramente moralistas, rotulam o teatro como lugar de impudicícia e perdição.⁷⁰ Ou, embora lutando com a ausência de textos – porque não era o texto que mais importava, mas sim o momento da representação plenamente vivido e sentido o que prendia os Romanos –, embora com o peso do juízo crítico negativo das vozes que habitualmente consideramos como as mais esclarecidas entre os Romanos, podemos reler os textos e neles perceber a alegria do espectáculo e da partilha de emoções, aí encontrando talvez a principal razão para a sobrelocação das bancadas do teatro.

⁶⁷ Mais tarde, simulando aceder aos pedidos do povo, recebeu-a de volta (Suet., *Dom.* 3.2), manifestando os Romanos, no anfiteatro onde surgiram ambos, o regozijo por vê-los de novo juntos (*ibid.* 13. 2).

⁶⁸ O ódio de Domiciano contra Páris não cessou com a morte deste: um jovem discípulo do pantomimo foi morto apenas porque tinha feições que lembravam o mestre (Suet., *Dom.* 10. 2) e Helvídio Prisco, por ter escrito uma farsa, *Paris et Oenone*, em que o *princeps* leu alusões às suas desventuras conjugais, foi também assassinado (*ibid.* 10. 6).

⁶⁹ Díon 67.3.1. Muitos anos após a sua morte, quando era já seguro fazê-lo pois Domiciano fora entretanto assassinado, Marcial dedicou-lhe um epitáfio poético (XI 13).

⁷⁰ Cf. p. e. Tert., *Spect.* 10: *Theatrum proprie sacrarium Veneris est*; 17: *priuatum consistorium inpuclitiae, ubi nihil probatur quam quod alibi non probatur*.

* * * * *

Resumo: Nesta comunicação pretendemos rebater a afirmação constantemente repetida de que, após Terêncio, o teatro latino entrou em franca decadência e os recintos em que tinham lugar as representações dramáticas ficaram vazios e sem público.

Analisamos brevemente os tipos de teatro que floresceram ou existiram desde o fim da República, aduzindo provas claramente reveladoras da importância do teatro na vida dos Romanos. Daremos especial atenção aos aspectos sociológicos do teatro, como o aproveitamento dos recintos teatrais para reivindicações ou manifestações de apoio ou oposição ao poder vigente, a divulgação e propaganda de medidas e decisões dos *principes*, e o estatuto excepcional de que gozavam os actores, idolatrados pelas multidões e verdadeiras *stars*, ainda que socialmente marcados de infâmia.

Palavras-chave: teatro e principado; sociologia do teatro; atelana; mimo; pantomima; peças; actores; público.

Abstract: In this paper we intend to discuss the constantly repeated statement according to which, after Terence, Latin theatre has entered a phase of decadence and that the precincts in which the dramatic performances took place were left empty and without audience.

We will analyse briefly the types of theatre that had flourished or had existed since the end of the republic, adducing proofs to illustrate the importance of theatre in Roman life. We will heed particularly on the sociological aspects of theatre, such as the use of theatrical precincts for demonstrations of support or opposition to the established power, the propaganda of decisions or measures taken by *principes*, and the exceptional status enjoyed by actors, real stars, worshipped by crowds, though socially stigmatized by infamy.

Keywords: theatre and principedom; sociology of theatre; mime; pantomime; plays; actors; public.

Resumen: En esta comunicación pretendemos rebatir la afirmación constantemente repetida de que, tras Terencio, el teatro latino entró en franca decadencia y los recintos en que tenían lugar las representaciones dramáticas quedaron vacíos y sin público.

Analizaremos brevemente los tipos de teatro que florecieron o existieron desde el final de la República, aduciendo pruebas claramente reveladoras de la importancia del teatro en la vida de los romanos. Prestaremos especial atención a los aspectos sociológicos del teatro, así como al aprovechamiento de los recintos teatrales para reivindicaciones o manifestaciones de apoyo u oposición al poder vigente, a la divulgación o propaganda de medidas y decisiones de los *principes* y al estatuto excepcional de que disfrutaban los actores, idolatrados por la muchedumbre y verdaderas *stars*, aunque socialmente marcados por la infamia.

Palabras clave: teatro y principado; sociología del teatro; atelana; mimo; pantomima; piezas; actores; público

Résumé: Par cette communication, nous prétendons réfuter l'affirmation constamment répétée selon laquelle, après Térence, le théâtre latin serait entré en franche décadence et les enceintes, où les représentations dramatiques avaient lieu, se seraient trouvées vides et sans public.

Nous analyserons brièvement les types de théâtre qui fleurirent ou qui existèrent depuis la fin de la République, tout en présentant des preuves clairement révélatrices de l'importance du théâtre dans la vie des Romains. Nous prêterons une attention spéciale aux aspects sociologiques du théâtre, comme la récupération des enceintes théâtrales pour des revendications ou des manifestations d'appui ou d'opposition au pouvoir en vigueur, la divulgation et la propagande de mesures et de décisions des *principes*, et le statut exceptionnel dont jouissaient les acteurs, idolâtrés par la foule et considérés de vraies *stars*, tout en étant, socialement, marqués par l'infamie.

Mots-clé: Théâtre et principauté; sociologie du théâtre; atellane; mime; pantomime; pièces; acteurs; public.



A força inquietante dos objectos na *Máquina Infernal* de Jean Cocteau

MARIA EUGÉNIA PEREIRA

Universidade de Aveiro

*Il est juste que le dramaturge se serve
De tous les mirages qu'il a à sa disposition
Comme faisait Morgane sur le Mont-Gibel
Il est juste qu'il fasse parler les foules les objets inanimés
S'il lui plaît
Et qu'il ne tienne pas plus compte du temps
Que de l'espace*

Guillaume Apollinaire, *Les mamelles de Tirésias*

Sem pretendermos esboçar um panorama do teatro francês do século XX, não podemos, contudo, deixar de opinar sobre o papel desempenhado pelo Teatro de Arte em França (*Théâtre d'Art*) e no mundo ocidental. Datando dos anos 20, este teatro insurge-se contra os preconceitos naturalistas de reprodução exacta da vida, de ilusão do real e propõe que se proceda a uma revigoração teatral, deixando que o mundo em cena deslize para além do verosímil quotidiano.

Apesar de não concordarmos com a ideia de que a escola russa com o mesmo nome tenha directamente influenciado a revolução teatral do século XX, é-nos, todavia, impossível negar a sua interferência no teatro francês da época – a não ser assim, como explicar a presença activa de Stanislavski, e sobretudo de Diaghilev e Stravinski, no mundo da arte teatral parisiense? Pensamos, porém, que a evolução do teatro deve muito mais à originalidade de certos autores/actores franceses do que a qualquer influência estrangeira. Por exemplo, Jacques Copeau, no seu teatro do Vieux-Colombier, soube renovar a técnica dramática e a encenação, procurando fazer do teatro uma arte

específica, à margem de uma outra arte, a do cinema, que se estava a impor com toda a sua tecnologia.

De qualquer modo, quer graças a Copeau, quer graças ao Teatro de Arte, a cena tornara-se num lugar privilegiado para a evasão ao real.

Com toda a evidência, se procurarmos ir um pouco mais longe, verificaremos que, já os simbolistas, e mais concretamente, Mallarmé, procuraram repudiar as «falsas imitações» da vida, preferindo a estas a representação de uma realidade nova e puramente imaginária: a do real dentro do irreal.

Contudo, e apesar de todo este caminho percorrido, não há que esquecer que Guillaume Apollinaire e Alfred Jarry, pelos seus protestos contra uma arte teatral esclerosada e pela vontade com que lhe insuflaram um «espírito novo», foram os dois grandes precursores de todo o teatro do século passado.

O primeiro, o poeta Apollinaire, porque rejeita veementemente o teatro em *trompe-l'œil*¹ e defende que a cena, como lugar de encantamento, de comunhão com o espectador, tem de ser uma conjugação das várias componentes do espectáculo, tais como:

*Os sons os gestos as cores os gritos os ruídos
A música a dança a acrobacia a poesia a pintura
Os coros as acções e os cenários múltiplos*².

Acrescenta ainda, no seu Prólogo a *Mamelles de Tirésias*, que, tal como na vida, essa combinação pode não ter qualquer sustentação lógica; por isso, convida o público a partilhar esse «braseiro» cujas «chamas» mais altas pertencem a esta nova forma de poesia e sugere, ainda, que ele se deixe levar pela chama que o envolve³. Passada esta deambulação poética, o autor tenta transpor toda esta nova estética para a peça, com a pretensão de que esta se torne, se não chocante, pelo menos surpreendente.

O segundo, Alfred Jarry, gera também acesa polémica com a sua peça *Ubu Roi*: primeiro, porque transgride as convenções da linguagem verbal, brincando com invenções verbais, com trocadilhos; segundo, porque dá

¹ Cf. o Prefácio e o Prólogo da peça *Les Mamelles de Tirésias* de Guillaume Apollinaire (Paris 1957) 93-99 e 112-115, respectivamente.

² Sempre que optámos por traduzir um excerto, apresentamos, em nota, a versão original: *Les sons les gestes les couleurs les cris les bruits / La musique la danse l'acrobatie la poésie la peinture / Les chœurs les actions et les décors multiples*. Cf. ibidem., 114.

³ Cf. ibidem., 115.

liberdade à sua própria fantasia, representando, em cena, o intemporal e o irracional.

Em simultâneo com as bases de uma nova arte dramática assim lançadas, uma outra noção, a de encenação, ganha nova força. Não obstante o facto de se terem cometido alguns excessos relativamente à importância do encenador, há que reconhecer que a evolução do estilo dramático do princípio do século XX teve, indubitavelmente, a ver com o facto de o papel de encenador se ter sobreposto ao do autor. A escrita teatral deixa de ser a teatralização da escrita, isto é, o grande artesão do renascimento teatral de todo o ocidente tornara-se o encenador.

Seguindo de perto o desejo wagneriano de fazer do drama uma união entre canto, música, luz, cores, movimento, poesia, etc., novos encenadores se destacaram em Paris – como, por exemplo, Diaghilev com os seus *Ballets Russes* –, sublevando-se contra a supremacia da palavra e ousando dar grande relevo à encenação.

O próprio Antonin Artaud, trinta anos depois de Jarry, insurge-se veementemente contra a ditadura da palavra e torna-se um grande defensor de uma «poesia no espaço independente da linguagem articulada»⁴. No seu livro *Le théâtre et son double*, Artaud entra em guerra contra essa concepção tradicional de teatro e afirma que:

*O teatro, [como] arte independente e autónoma, deve, para ressuscitar, ou simplesmente para viver, marcar claramente o que a diferencia do texto, da palavra pura, da literatura*⁵.

Esta formulação, aparentemente paradoxal, na medida em que, interpretada superficialmente, parece defender a ideia de que o teatro se deve separar da literatura para ser entregue à encenação, sugere que se descubra, por debaixo da poesia da escrita, a poesia «sem forma e sem texto», aquela que dá magia ao novo estilo dramático, situando-se entre o literário e o cénico. A escrita é, pois, submetida a novos processos de teatralização onde se combinam as suas duas grandes forças criadoras: o autor e o encenador.

⁴ Cf. Antonin Artaud, «La mise en scène et la métaphysique», *Le théâtre et son double* (Paris 1964) 47-69. A citação original, (...) *une poésie dans l'espace indépendante du langage articulé*, encontra-se na p. 58.

⁵ (...) *le théâtre, [comme] art indépendant et autonome, se doit, pour ressusciter, ou simplement pour vivre, de bien marquer ce qui le différencie d'avec le texte, d'avec la parole pure, d'avec la littérature* (...). «Lettres sur le langage», *ibidem*, 161.

Jean Cocteau segue, ele também, o percurso destes escritores, actores e/ou encenadores e escreve, no seu Prefácio de *Les mariés de la tour Eiffel*:

*Uma peça de teatro deveria ser escrita, decorada, trajada, acompanhada de música, representada por um só homem. Este atleta completo não existe. Importa, pois, substituir o indivíduo pelo que mais se parece com o indivíduo: um grupo amigável*⁶.

Pretende, pois, substituir uma «poesia no teatro» por uma «poesia de teatro». No seu encontro com André Fraigneau, Cocteau, referindo-se ainda a esta obra, esclarece esta sua posição:

*Queria, sobretudo, não fazer pleonasmos, isto é, não fazer poesia poética. A partir do instante em que se produzisse qualquer coisa em cena, não queria pôr poesia nas palavras que acompanhavam essa qualquer coisa. Dançava-se em cena, com o vestuário extraordinário, de facto extraordinário, de Jean Hugo, e um cenário d'Irène Lagut. Todos os músicos se tinham reunido para a música e eu queria que as palavras estivessem como que escritas em letras grossas e a tinta preta. Era a poesia de teatro e não a poesia no teatro. A poesia no teatro fica muito longe, é invisível*⁷.

O poeta Cocteau não pretende só escrever para o teatro; ele quer pensar, imaginar e criar em função do teatro. A poesia surge, pois, na própria especificidade deste espaço onde movimento e ilusão se conjugam, dando azo à invenção poética do autor e do encenador. O efeito poético procurado em cena projecta-se no texto, tornando-o profundamente mágico.

O texto literário adquire, pois, nova significação quando se estabelece a relação com a fantasia cénica: o autor, fazendo explodir todos os meios teatrais ao seu alcance, transforma a cena num «jogo», por forma a poder concretizar o

⁶ *Une pièce de théâtre devrait être écrite, décorée, costumée, accompagnée de musique, jouée, dansée par un seul homme. Cet athlète complet n'existe pas. Il importe donc de remplacer l'individu par ce qui ressemble plus à un individu : un groupe amical.* Jean Cocteau, *Antigone* (suivi de) *Les mariés de la Tour Eiffel* (Paris 1948) 70.

⁷ *Je voulais surtout ne pas faire de pléonasmes, c'est-à-dire ne pas faire de poésie poétique. Du moment qu'il se produisait quelque chose sur la scène, je ne voulais pas mettre de poésie dans les mots qui accompagnaient ce quelque chose. On dansait sur la scène, avec des costumes extraordinaires d'ailleurs, de Jean Hugo, et un décor d'Irène Lagut. Tous les musiciens s'étaient réunis pour la musique et je voulais que les mots fussent comme écrits en grosses lettres et à l'encre noire. C'était la poésie de théâtre et non la poésie au théâtre. La poésie au théâtre c'est trop loin, c'est invisible.* Jean Cocteau, *Entretiens avec André Fraigneau* (Monaco 1988) 32.

que o texto não é capaz de presentificar ou transmitir, o que o texto não é capaz de fazer sentir.

Assim, a «poesia de teatro» cocteana, para além de se apoiar nas técnicas cénicas, recorre também ao imaginário do leitor/espectador para criar o tal universo fabuloso do jogo onde a mentira diz a verdade. Tal como ele próprio nos diz «Eu sou uma mentira que diz sempre a verdade».

Apesar de muito mal amado pela elite intelectual do seu tempo, e, de uma certa forma, pela crítica posterior, pensamos que, hoje, Cocteau não pode nem deve ser menosprezado: há que admitir que esta sua visão de poesia o coloca na sucessão dos poetas videntes como Rimbaud – encantando pela alquimia verbal e pela magia evocatória – e, consequentemente, fá-lo participar indirectamente na revolução da expressão dramática dos anos 50, cujo objectivo era criar «um teatro onde o invisível se tornasse visível, onde a ideia se fizesse imagem concreta, realidade, onde o problema fosse corporizado»⁸.

Cabe-nos, agora, descobrir a forma como esse jogo se desenvolve, como o poeta-dramaturgo transpõe essa concepção do imaginário teatral para as suas peças, ou melhor dizendo, para uma das suas peças que é *A Máquina Infernal*.

Já numa época em que o teatro francês tinha assumido a viragem, Cocteau procura adaptar a obra de Sófocles, *Antígona* e *Rei Édipo*, tal como Diaghilev tinha criado os seus *Ballets Russes*, isto é, despojando-a de todo o seu academismo e tornando-a poética através da fantasia e do símbolo.

A vontade, ou a necessidade, de retomar assuntos mitológicos por Cocteau⁹, e por muitos dos seus contemporâneos como Gide, Giraudoux e Anouilh, pode, em aparência, ser considerada como um empobrecimento da imaginação criadora. Contudo, a sua revitalização simbólica invalida esta hipótese. Segundo Macella Mortara, a principal razão pela qual os mitos são retomados, deve-se ao facto de:

Os mitos corresponde[rem] entre os Gregos a uma série de respostas a inquietações do homem, que, cheio de temor, procurava compreender o seu destino

⁸ A citação original, *un théâtre où l'invisible devient visible, où l'idée se fait image concrète, réalité, où le problème prend chair*, é de Eugène Ionesco, «Expériences du Théâtre», in *Notes et contre-notes* (Paris 1962) 125.

⁹ Note-se que, no que concerne o infortunado rei de Tebas, quatro obras revelam o grande interesse do autor por esse mito; assim, Cocteau escreveu *Rei Édipo*, *La Machine Infernale*, *Oedipus Rex* e *Le complexe d'Edipe ou Edipe et ses filles*, mas vai mais longe e acrescenta: *J'ai toujours traité la fable d'Edipe même lorsqu'il m'arrive d'en inventer une autre* (*Le Passé défini*, Tome II (Paris 1985 (1953)) 416).

*individual ou coletivo frente às forças da natureza. O homem de nossos dias, vivendo numa época de inquietação, parece obcecado por problemas semelhantes e ao mesmo tempo preocupado em transpô-los para um plano mais geral: a utilização – aparentemente irreverente – do mito grego permite colocar o problema comparando a visão antiga com a de hoje: nasce assim um teatro poético mas filosófico ao mesmo tempo, moderno mas fugindo à anedota*¹⁰.

Assim sendo, a reescrita do mito grego atinge a própria natureza e função do mito: ao adaptá-lo, o autor vai esvaziá-lo de uma parte do seu significado original para lhe poder dar um ou vários outros significados simbólicos que o vão transcender. Pretendendo, pois, reagir contra o prosaísmo do teatro naturalista, os novos dramaturgos, e especialmente Cocteau, procuram orientar-se por um outro pólo, o pólo poético, para transformar e renovar o mito clássico.

Ao repor peças de Sófocles, como *Antígona*, *Rei Édipo* e *a Máquina Infernal*, a intenção de Cocteau, tal como nos esclarece Jean-Jacques Kihm, é «reduzir um teatro que possu[i] as suas longas e as suas breves a um mostrar puro que represente uma das situações-limite da dramaturgia. Suprimir, pois, o ornamento, é exigir que nem uma sílaba do texto, dos gestos e da encenação seja perdida pelo espectador»¹¹. Assim, para melhor vincar a sua distância em relação à tragédia clássica, nega-lhe a forma e salva-lhe a mensagem. Como nos diz Maria do Céu Fialho, o autor procede a uma «depuração dos elementos do texto dramático, (...), tendo em vista uma condensação da ‘poesia de teatro’»¹². Cocteau define o seu ideal de uma forma mais simples chamando a esta estética «a estética do mínimo»¹³.

A reposição constante do mito e do modelo sofocleanos permite-lhe, pois, reinventar todas as possibilidades do jogo teatral. Em suma, ele põe o modelo ao serviço da sua própria visão do mundo e da arte dramática.

Assim, ao injectar novo significado ao mito de Édipo através da sua obra *A Máquina Infernal*, Cocteau pretende exprimir os seus ideais de estilo e

¹⁰ Marcella Mortara, *Teatro francês do século XX* (Rio de Janeiro 1970) 15.

¹¹ *réduire un théâtre possédant ses longues et ses brèves, à un montrer pur qui représente une des situations-limites de la dramaturgie. Supprimer ainsi l'ornement, c'est exiger que pas une syllabe du texte, des gestes et de la mise en scène ne soit perdue par le spectateur.* Jean-Jacques Kihm, *Cocteau* (Paris 1960) 84-85.

¹² Maria do Céu Fialho, «*A Antígona* de Jean Cocteau», in *Biblos: Revista da Faculdade de Letras*, LXVII (1991) 129.

¹³ Jean Cocteau, *Le Potomak: 1913-1914* (Paris 1924) 12.

de poesia. Como ele próprio afirma na sua obra *Le rappel à l'ordre*: «Suprimo qualquer imagem e qualquer delicadeza de linguagem. Só fica a poesia»¹⁴.

Para o poeta-dramaturgo, o teatro é um espaço dinâmico que nasce de um choque entre a metalinguagem e a linguagem-objecto e que modifica a enunciação teatral. Assim, e no caso da *Máquina Infernal*, enquanto as formas e os temas da linguagem teatral nos remetem para o mito antigo de Édipo, a representação é desviada, manipulada, pela modernidade que a gera. Tal como nos diz André Helbo, «A utilização derrisória e corrosiva das convenções teatrais do passado instaura um novo relacionamento com a representação centrada sobre o actor»¹⁵.

Se aceitarmos as regras instauradas por Aristóteles, a obra-prima de Sófocles parece não poder ser submetida a qualquer adaptação ou a qualquer trabalho sobre o mito sem que este se destrua. Contudo, Cocteau usa precisamente a perfeição estrutural e a condensação dramática de *Rei Édipo* para lhe acrescentar um outro inquietante imaginário mitológico que transborda o próprio universo dos gregos: o de uma máquina que funciona para a destruição do Homem. Logo no Prólogo, a *Voz* põe o público em alerta para o tema que está a ser tratado, exortando-o a estar atento à acção que se vai desenrolar perante o seu olhar:

*Regarde, spectateur, remontée à bloc, de telle sorte que le ressort se déroule avec lenteur tout le long d'une vie humaine, une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel*¹⁶.

A voz, marca invisível do destino, torna-se uma personagem central de toda a peça. Brincando com a magia que provoca a ausência corporal, o autor pretende chamar a atenção do leitor/espectador, fazendo-o entrar num jogo onde a mentira, a ilusão se transforma em verdade: a história de Édipo vai, de facto, evoluir tal como o leitor/espectador a conhece através de Sófocles. Equivalente ao coro grego antigo, a *Voz* anima a peça de um sortilégio:

¹⁴ *Je supprime toute image et toute finesse de langue. Il ne reste que la poésie.* Esta citação de Cocteau foi retomada do artigo de Maria do Céu Fialho intitulado «*A Antígona* de Jean Cocteau», op. cit., 131.

¹⁵ *L'utilisation dérisoire et corrosive des conventions théâtrales du passé instaure un nouveau rapport à la représentation centré sur l'acteur.* Cf. André Helbo, «La 'théâtralité' chez Jean Cocteau», in *Jean Cocteau* (Bruxelles 1989) 83-84.

¹⁶ Jean Cocteau, *La Machine Infernale* (Paris 1934) 12.

impondo-lhe o ritmo da morte, traçando os principais momentos do destino de Édipo, mascara o próprio mito pessoal de Cocteau.

Esta exposição antecipada da vida do herói clássico tem por objectivo motivar o leitor/espectador para a forma como o dramaturgo trata o texto clássico: o momento de espera criado pela *Voz* no Prólogo suscita o seu interesse, desperta a sua curiosidade, mantém-no alerta para toda a invasão cénica que pretende exaltar a realidade mítica do poeta. Para além do seu papel de testemunho herdado do coro antigo, a voz *off* é, antes de mais, «uma manifestação concreta da magia cénica – dos ‘sortilégios’ da cena»¹⁷. Esta voz adquire então uma nova forma poética: por um lado, é a figura invisível do destino, e, por outro, a exaltação do imaginário do autor.

Aceite a parábola da infelicidade do homem manipulado pelos deuses ou, para melhor enquadrar a obra na filosofia da época, aceite o mistério que pesa sobre o homem e a relatividade da sua liberdade, devemos procurar a renovação do mito na apresentação e na expressão da peça, e não tanto na sua significação. De acordo com Michel Lioure, podemos ainda acrescentar que a modernização da *Máquina Infernal* reside essencialmente no seu cenário, no seu tom e na sua interpretação anacrónicos¹⁸.

Assim, todos os anacronismos usados pelo autor remetem, precisamente, para esta visão da existência do homem. Quer com a música jazz, quer com a gíria e a linguagem popular dos soldados, quer com a presença de um fantasma profundamente shakespeariano, de uma esfinge situada entre a lenda grega e a religião egípcia, quer com um incesto visto à luz de Freud, Cocteau visa a metaforização do tempo, porque, como nos diz Anubis, «Le temps des hommes est de l'éternité pliée»¹⁹. Com o anacronismo, o dramaturgo «destrói o tempo, atenuando a verdade histórica das personagens, e situa assim a ação num plano extratemporal, atingindo o homem eterno»²⁰ diz-nos Marcella Mortara. Através desta negação da noção limitada do tempo, o natural e o sobrenatural podem conviver, assim como o visível e o invisível, o maravilhoso e o quotidiano.

¹⁷ *une manifestation concrète de la magie scénique – des ‘sortilèges’ de la scène*. Huguette Laurenti, «Espace du jeu, espace du mythe: la ‘poésie de théâtre’ selon Cocteau», in *Jean Cocteau aujourd’hui* (Paris 1992) 138.

¹⁸ Cf. Michel Lioure, *Lire le théâtre moderne: De Claudel à Ionesco* (Paris 1998) 75.

¹⁹ Jean Cocteau, op. cit., 72.

²⁰ Marcella Mortara, op. cit., 33.

De forma que, para encontrarmos a tonalidade poética da *Máquina Infernal*, devemos ir à procura do grande valor simbólico que se encontra impregnado em qualquer palavra, em qualquer gesto e, também, em qualquer objecto. Transformando grandiosamente a função de qualquer uma destas componentes teatrais, e mais especificamente a dos objectos e/ou acessórios, Cocteau impõe-nos uma nova força ameaçadora, já não a da voz *off*, que também participa da desgraça das personagens.

Próximo já de Ionesco, Cocteau acha que o teatro tem de possuir uma linguagem autónoma, quer visual, quer auditiva, que se apoie «numa arquitectura movediça de imagens cénicas». Por tal facto, recomenda que os seus objectos desempenhem um papel, que os seus acessórios ganhem vida, que os seus cenários se tornem animados e que os seus símbolos sejam concretizados²¹. Se considerarmos a opinião de Michel Lioure, que nos diz que «A eficácia tal como o significado da peça é essencialmente baseada no poder da imagem e da sua representação cénica»²², os objectos da *Máquina Infernal* têm um papel importante no desenrolar da acção.

Indo, também, ao encontro do próprio Artaud quando este insiste sobre o facto de, para além da dança, da música, dos jogos de luz, da mímica, os objectos desempenharem um papel relevante no espectáculo teatral, porque se dirigem «eficazmente aos sentidos e à imaginação»²³, Cocteau confere-lhes um poder que se encontra interligado com a força do destino, ou melhor dizendo, com a força mecânica e matemática da máquina criada pelos deuses para a destruição do homem. Funcionando como bombas de controlo remoto, os objectos estão instalados e prontos a explodir; para tanto, somente há que esperar que decorra a acção.

Logo no primeiro acto, dois objectos parecem possuir uma alma malévola: são eles a *echarpe* e o alfinete de Jocasta. Ligados aos dois motivos da estrangulação e da cegueira, eles surgem, desde o início, como instrumentos preparados pelos deuses para a aniquilação do homem. O poder quer de

²¹ Cf., o texto de Huguette Laurenti, «Espace du jeu, espace du mythe: la 'poésie de théâtre' selon Cocteau», op. cit..

²² *L'efficacité comme la signification de la pièce est donc principalement fondée sur le pouvoir de l'image et de sa représentation scénique.* Michel Lioure, op. cit., 30.

²³ (...) *les objets qui lui semblaient aptes à parler efficacement aux sens et à l'imagination.* Cf. Ibidem, 138.

fascinação, quer de medo, que eles exercem sobre a personagem garantem o desfecho trágico já esperado.

O primeiro, a *écharpe*, começa como que a realizar um ensaio do que será a estrangulação. Este objecto, ao longo de todo o primeiro acto, insiste em querer estrangular a rainha – esta imagem remete-nos de imediato para a grande bailarina, Isadora Duncan que morreu, acidentalmente, estrangulada por este acessório quando dava um passeio de carro. É, pois, um objecto que suscita o terror e a angústia de Jocasta:

*Mais ce n'est pas contre toi que j'en ai... C'est contre cette écharpe! (...) Tout le jour cette écharpe m'étrangle. Une fois, elle s'accroche aux branches, une autre fois, c'est le moyeu d'un char où elle s'enroule, une autre fois tu marches dessus. C'est fait exprès. Et je la crains, je n'ose pas m'en séparer. C'est affreux! C'est affreux! Elle me tuera*²⁴.

Constantemente omnipresente, constantemente ameaçadora, a *écharpe* age sobre a personagem enquanto esta última sofre a sua agressão: a violência física traduzida pelos três verbos «estrangular», «prender» e «enrolar», e pela aliteração em «r», anuncia, desde logo o fim de Jocasta: «Ela matar-me-á». Como objecto de morte, como força invasora inquietante, este acessório tem, pois, um papel a desempenhar: o de matar a personagem.

Porque o leitor/espectador já é conhecedor do destino de Jocasta, e porque a ameaça da estrangulação já foi realizada, a sua presença em cena deixa de ser necessária. Participando na composição da obra, a *écharpe* só voltará a aparecer no último acto para cumprir o seu papel. Uma vez morta Jocasta, Édipo grita o seu desespero ao descobrir a atrocidade: «*Vous me l'avez tuée... Elle est là... Pendue... pendue à son écharpe... Elle est morte*»²⁵.

Tal como a *Voz* o tinha anunciado, o destino de Édipo, e consequentemente o de Jocasta, estava traçado; por isso, a *écharpe* participa da acção, para ajudar a que a tensão trágica se instale.

Da mesma forma, o segundo objecto, o alfinete, para além de acessório feminino de ornamentação, surge, logo no primeiro acto, como objecto de cobiça e de medo: «(...) *je tremble, je suis sortie avec tous mes bijoux*»²⁶;

²⁴ Jean Cocteau, *La Machine Infernale*, op. cit., 26.

²⁵ Ibidem., 120.

²⁶ Ibidem., 38.

«*Votre broche seule a des perles grosses comme un oeuf*»²⁷. Tal como a *echarpe*, ao participar no destino de Édipo, o alfinete materializa o que a voz anunciou.

De forma premonitória, Jocasta usa o singular de uma metáfora popular para se referir ao objecto: «*Crois-tu que je vais laisser à la maison cette broche qui crève l'oeil de tout le monde*»²⁸. O tom irónico, e ao mesmo tempo trágico, destas palavras deixa antever o fim de Édipo. Tal como o oráculo de Delfos, instalada a ameaça, o alfinete eclipsa-se durante os dois actos seguintes para reaparecer com toda a força no desenlace trágico da intriga. Como objecto de mutilação, este, tal como a *echarpe*, aguarda que o reconhecimento se realize para desempenhar o seu papel.

O alfinete volta, pois, no último acto para cumprir a sua última função: a de cegar a personagem principal. Antígona anuncia o acontecimento de uma forma infantil, atenuando um pouco a tensão deste episódio: «(...) *petit père (...) se donne des coups avec sa grosse broche en or*»²⁹.

Quer pela sua presença, quer pela sua ausência, estes dois objectos participam directamente no drama e definem a intensidade trágica da peça: ligados, um à morte e o outro à cegueira, eles preparam o destino da personagem principal. O leitor/espectador está certo de que, apesar da existência destes objectos anacrónicos, a história de Sófocles está a ser respeitada.

Mas, por outro lado, como fonte de trágico, a *echarpe* e o alfinete também estão fortemente caracterizados e historicizados para baralhar as cartas de um jogo que a *Voz* distribuiu com demasiada clareza. Se não vejamos: o ridículo acompanha Jocasta no primeiro acto da peça, desvirtuando por completo a personagem sofocleana, mas são os próprios objectos, como elementos trágicos, que a voltam a colocar no mito. Pelo facto de estabelecerem uma ligação entre o desmesuradamente actual e o profundamente antigo, o seu valor simbólico serve para chamar a atenção do leitor/espectador para a falsa ligeireza com que a obra se abre e para o inabalável fim da peça.

²⁷ Ibidem, 58.

²⁸ Ibidem, 39.

²⁹ Ibidem, 123.

Para além destes dois objectos fulcrais, existem outros que pesam, de igual forma, sobre o futuro infeliz de ambos os protagonistas. Jocasta refere-se a eles de uma forma geral, mas deixa claro que a sua função é a mesma: «*On me laisse avec des objets qui me détestent, qui veulent ma mort*»³⁰. Prisioneira de objectos, ela vive rodeada por eles, incapaz de se libertar, como presa nas malhas de uma teia que a conduzirá à morte.

A personagem de Jocasta traz com ela, pior ainda, junto dela, os instrumentos da sua fatalidade e a de Édipo. Vítima, é-o, sem dúvida, uma vez que tudo foi elaborado pelos deuses para conduzir à aniquilação. Na peça de Cocteau, tal como na de Sófocles, a personagem carrega o peso da fatalidade trágica que a vai destruir a ela e a Édipo.

No terceiro acto da Máquina Infernal, precisamente naquele onde as personagens convergem para a realização do incesto, outros objectos, que agora integram o cenário, surgem com uma força premonitória incomparável: são eles a cama e o berço. Símbolo do incesto, quer um quer o outro, estes fazem parte de um espaço, o quarto, que, por sua vez, materializa toda a história de Édipo.

O berço, situado à esquerda da cama, aparece inicialmente como o objecto da lembrança da morte de uma criança. Jocasta tenta explicar a Édipo a presença deste berço vazio no quarto nupcial: «*Depuis la mort de l'enfant, il me le fallait près de moi*»³¹. Contudo, o berço surge simbolicamente como o objecto da maternidade, de uma maternidade rapidamente abortada.

Como objecto vazio, este acessório era-lhe necessário porque via nele o fantasma da criança perdida. Confrontada com a sua felicidade da noite de núpcias, Jocasta, prescinde, pela primeira vez, de dormir acompanhada do berço — como se a lembrança tivesse tomado forma. Sugestiva, esta atitude situa as personagens numa cegueira absoluta perante os factos. O próprio Édipo cai na armadilha e chama ao berço «*Ce joli fantôme de mousseline*»³², e, ironicamente, insiste que ele venha a ser o leito do seu primeiro filho.

Este objecto aparece, pois, para o herói, como o berço da sorte, ao que o leitor/espectador interpreta antiteticamente como sendo o berço da sua

³⁰ Ibidem, 26.

³¹ Ibidem, 84.

³² Ibidem, 85.

infelicidade. Ele é, de facto, «o ponto essencial do seu destino»³³, mas não revela sorte e felicidade, anuncia, antes, a infelicidade e a morte que o estão já a acompanhar.

Édipo, tal como Jocasta, também desempenha um papel simbólico neste acto da *Máquina Infernal*: deitando-se, atravessado, na cama nupcial, apoia a cabeça na beira do berço. Assim, ocupa, num só gesto, o lugar de marido legítimo na cama e de criança no berço; o passado e o presente convergem para provocar a sua destruição. Estes dois objectos, inseridos num espaço, o quarto, que o autor compara a um talho, apertam o cerco às duas personagens e não deixam que estes escapem ao determinismo maléfico que pesa sobre eles.

Coberta de uma «pele branca», a cama conjugal convida Édipo a cometer o incesto: pela sua aparente pureza, faz cair a, ainda frívola, personagem na teia que os deuses teceram. Contudo, foi nessa mesma cama que Laio, seu pai, o concebeu. Preso pela sua inocência e pela sua inconsciência, o casal realiza o acto sexual. A cama surge, pois, de uma só vez, como objecto de vida e de morte; ela é o testemunho do pecado e a confirmação do oráculo.

Apesar de Édipo e Jocasta terem assumido o seu papel respectivo de marido e mulher, uma atitude coloca as duas personagens no seu lugar original de filho e de mãe: Édipo, o filho, adormece e Jocasta, a mãe, embala o berço onde ele mantém a cabeça pousada. Tudo está pronto para que se cumpra a profecia.

A acompanhar o passado, simbolizado pelo berço, o presente, representado pela cama, surge um outro objecto que revela o futuro e que é «a pele de animal» que se encontra ao fundo da cama. Objecto também de morte, a pele torna-se um signo premonitório quando esta se anima para vestir Anubis, o deus da morte. Édipo pisa-a, ignorando-a, tal como ignora o seu passado.

Também podemos encontrar a imagem do futuro lúgubre do herói no falso espelho que Jocasta usa para se mirar. Como nos diz o próprio Cocteau: «Os espelhos são as portas pelas quais a Morte entra e sai»³⁴, por isso, para não a deixar, ainda, ver a verdade, ou seja a morte, aqui representada pelas rugas do

³³ Maria do Céu Fialho, «Entre a Esfinge e o sonho: Édipo em 'La Machine Infernale' de Jean Cocteau», *Máthesis*, 2 (1993) 103.

³⁴ *Orphée* (Paris 1927) 72.

rosto da personagem, o espelho não reflecte a sua imagem. Assim, também ele objecto de morte, o espelho impede o avanço da intriga, não permitindo a Jocasta que se reconheça como mãe.

Mas se todos estes objectos constituem uma das engrenagens da máquina para a destruição de Édipo, um outro permite que se realize a passagem do desconhecimento para o reconhecimento: as escadas.

No primeiro acto, Jocasta e Tirésias sobem-nas para procurar a verdade: deslocam-se para fora de Tebas para se encontrarem com o fantasma de Laio. Assim, do perigo físico vão transitar para o perigo moral: Jocasta manifesta o seu medo: «*Je vais me casser une jambe*»³⁵, começa ela por dizer; «*si je regardez les marches*», vistas como a verdade, «*je tomberais*»³⁶, e leva mais longe o seu medo, «*ils veulent ma mort*»³⁷. Tal como a *écharpe*, as escadas causam pânico em Jocasta; maléficas, elas constituem uma ameaça, agriem a personagem porque podem conduzi-la à verdade.

Após o encontro infrutífero, a personagem retoma, agora calmamente, a descida das escadas. Fugindo do perigo da verdade, a descida efectua-se sem qualquer dificuldade uma vez que o pânico já não a assombra. Parte, novamente, para o desconhecimento, para a cidade de Tebas.

Contudo, no último acto, Édipo desce essas mesmas escadas para sair, definitivamente, de Tebas. Tendo sido revelada a verdade sobre o seu passado, o herói não pode permanecer na cidade. Para se elevar ao nível dos deuses, ele terá, de facto, que fugir para um outro destino, uma outra vida, não podendo mais continuar em Tebas, lugar de mentira, de cegueira e de ilusão.

Do medo físico de Jocasta, no primeiro acto, passou-se para o medo moral de Édipo, no último acto; da ignorância evoluiu-se para o reconhecimento. Em suma, é com as escadas, abrindo e fechando a peça, que se gere a densidade trágica. Gerando a estrutura circular da obra, cumpre a sua função: a de mostrar ao público que o futuro de Édipo não tem saída e que, uma vez posta em marcha, nada pode interromper a máquina.

Mais do que qualquer um dos outros objectos aqui referenciados, as escadas desempenham um papel relevante neste drama, onde Cocteau dissimula o trágico por detrás do burlesco. O autor joga, de facto, com quem o

³⁵ Jean Cocteau, *La Machine Infernale*, op. cit., 25.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

vê ou com quem o lê. Mas, tal como ele nos diz, é uma mentira, uma mentira que esconde a verdade, e a verdade está nestes objectos, como em todos os outros elementos teatrais que participam na acção. São eles que permitem que se materialize a passagem de um estado ao outro, do desconhecimento ao reconhecimento, e o trágico reside essencialmente nesta viagem da ignorância para a aceitação da verdade.

Deste modo, repetimos, Cocteau não pode ser ignorado quando se fala da revolução teatral do século XX. O que nos parece ligeireza e frivolidade no teatro de Cocteau, obedece ao grande princípio do autor que consiste em fazer «poesia de teatro». De facto, mesmo que não concordemos com a importância que o autor conferiu à encenação, não podemos, contudo, negar que as diversas tentativas de modernização do teatro, por ele sugeridas, constituíam já um esboço do anti-teatro beckettiano ou, de uma forma mais geral, de todo o Nouveau Théâtre. Quer graças a ele, quer graças a muitos outros seus contemporâneos, a arte teatral percorreu caminhos mais ou menos sinuosos ao longo dos primeiros 50 anos do século passado, para entrar, definitivamente, em explosões sísmicas com alguns autores como Ionesco, Beckett ou Adamov.

* * * * *

Resumo: Saudado por alguns como um grande espírito poético do nosso tempo, catalogado por outros de simples malabarista, Jean Cocteau constitui, ainda hoje, um escritor por explicar. Mas, se atendermos ao seu teatro, e mais precisamente à sua obra *A Máquina Infernal*, descobrimos que o autor é profundamente moderno e participa activamente na evolução da dramaturgia do século XX. Ao renovar o mito clássico de Édipo segundo Sófocles, o escritor pretende exprimir a sua «poesia de teatro», negando-lhe, por isso, a forma para lhe salvar a mensagem. Concebida como um espaço dinâmico, a sua peça encanta pela união existente entre a música, a luz, as cores, os gestos, os ruídos, a palavra, os objectos e é dessa conjugação que nasce a poesia teatral cocteauana. Contudo, de todas estas componentes teatrais, debruçamo-nos sobre a força perturbadora dos objectos porque todos, desde a *echarpe* ao espelho, ajudam a que o destino de Édipo se realize. Deixando de ser um mero acessório estilístico e ornamental, eles passam a desempenhar um papel importante na acção, confirmando o oráculo e levando Édipo a mutilar-se e Jocasta a enforcar-se.

Palavras-chave: Cocteau; *A Máquina Infernal*; a «poesia de teatro»; o mito de Édipo; Sófocles; *Rei Édipo*; a linguagem teatral; os objectos.

Abstract: Hailed by some as a great poetic spirit of our time, labelled by others as a mere juggler, Jean Cocteau has remained an unexplained writer up to this day. However, if we heed his dramatic work, and more precisely his play *The Infernal Machine*, we realise he is a deeply modern author and has participated actively in the dramatic renewal of the 20th century. By renewing the classical myth of Oedipus according to Sophocles, the writer intends to express his 'poetry of theatre', thus denying it its form to preserve the message. Conceived as a dynamic space, the charm of his play lies in the interplay of music, light, gesture, sound, word and objects, Cocteau's theatrical poetry deriving from this conjugation. Among all these theatrical components, we have chosen to deal with the disturbing power of objects, since all of them, from the scarf to the mirror, help Oedipus's destiny to be fulfilled. Far from being reduced to mere stylistic or ornamental accessories, they are assigned an important role in the action, by confirming the oracle and leading Oedipus to mutilate himself and Jocaste to hang herself.

Keywords: Cocteau; *The Infernal Machine*; the «poetry of theatre»; myth of Oedipus; Sophocles; *Oedipus Rex*; theatrical language; objects.

Resumen: Saludado por algunos como un gran espíritu poético de nuestro tiempo, catalogado por otros como simple malabarista, Jean Cocteau constituye, aún hoy, un escritor por explicar. Pero si atendemos a su teatro, y más concretamente a su obra *La Máquina Infernal*, descubriremos que el autor es profundamente moderno y participa activamente en la evolución de la dramaturgia del siglo XX. Al renovar el mito clásico de Edipo, según Sófocles, el escritor pretende expresar su «poesía de teatro», negándole, por ello, la forma para salvar el mensaje. Concebida como un espacio dinámico, su pieza encanta por la unión existente entre la música, la luz, los colores, los gestos, los ruidos, la palabra, los objetos, y

A força inquietante dos objectos na *Máquina Infernal* de Jean Cocteau

de esa conjunción nace la poesía teatral cocteau. Sin embargo, de todos estos componentes teatrales, nos ocupamos de la fuerza perturbadora de los objetos porque todos, desde la *écharpe* hasta el espejo, ayudan a que se realice el destino de Edipo. Dejando de ser un simple accesorio estilístico y ornamental, pasan a desempeñar un papel importante en la acción, confirmando el oráculo y llevando a Edipo a mutilarse y a Yocasta a ahorcarse.

Palabras clave: Cocteau; *La Máquina Infernal*; la «poesía de teatro»; el mito de Edipo; Sófocles; *Edipo Rey*; el lenguaje teatral; los objetos.

Résumé: Salué par certains comme un grand esprit poétique de notre temps, catalogué par d'autres comme un simple jongleur, Jean Cocteau reste, aujourd'hui encore, un écrivain à expliquer. Mais si nous nous intéressons à son théâtre, et plus précisément à son œuvre *La Machine Infernale*, nous découvrons que l'auteur est profondément moderne et participe activement à l'évolution de la dramaturgie du XX^e siècle. En rénovant le mythe classique d'Œdipe selon Sophocle, l'écrivain prétend exprimer sa «poésie de théâtre», lui niant, par conséquent, la forme pour en sauver le message. Conçue comme un espace dynamique, sa pièce enchante par l'union entre la musique, la lumière, les couleurs, les gestes, les bruits, le mot, les objets, et c'est précisément de cette conjugaison que naît la poésie théâtrale coctéenne. Toutefois, de toutes ces composantes théâtrales, nous nous sommes particulièrement dédiée à la force perturbatrice des objets parce que tous, de l'écharpe au miroir, aident à ce que le destin d'Œdipe s'accomplisse. Cessant d'être de simples accessoires stylistiques et ornementaux, ils vont jouer un rôle important dans l'action, en confirmant l'oracle et en conduisant Œdipe à se mutiler et Jocaste à se pendre.

Mots-clé: Cocteau; *La Machine Infernale*; «poésie de théâtre»; mythe d'Œdipe; Sophocle; *Œdipe roi*; langage théâtral; objets.



Ao iniciar¹

JOÃO MANUEL NUNES TORRÃO

Universidade de Aveiro

Ex.ma Senhora Reitora da Universidade de Aveiro, Prof. Doutora Isabel Alarcão

Ex.mo Senhor Presidente do Conselho Directivo do Departamento de Línguas e Culturas, Doutor António José Miranda

Prezados Conferencistas

Prezados Colegas

Queridos alunos

Minhas Senhoras e meus Senhores

Para todos vós uma saudação amiga e os votos de que passem connosco dois dias agradáveis e enriquecedores. Permitam-me que envie uma saudação especial aos nossos conferencistas convidados que, vindo do Brasil, de França, de Itália, de Espanha e das Universidades de Lisboa, de Coimbra, Católica de Viseu e de Aveiro, vão, seguramente, propiciar-nos um conjunto de comunicações valiosas. Deixem ainda que saúde de forma especial a Senhora Reitora da Universidade de Aveiro com quem tenho tido o gosto de iniciar todos os três últimos colóquios clássicos.

Senhora Reitora, muito obrigado pela presença amiga com que nos tem honrado e pelo estímulo permanente com que V. Ex.^a e toda a equipa reitoral têm acompanhado as actividades da área de Estudos Clássicos.

¹ Discurso de Abertura do congresso *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico*, na qualidade de Presidente da Comissão Organizadora.

Estamos a dar início ao *Congresso Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico* que é, em simultâneo, o *IV Colóquio Clássico*, onde pretendemos reflectir sobre variados aspectos ligados ao teatro da antiguidade clássica, passando pelo teatro grego, não esquecendo o teatro latino e chegando mesmo aos nossos dias. Tentámos que houvesse uma abordagem variada de forma a permitir que todos nós pudéssemos ficar com uma visão mais sólida das ideias, dos textos, das representações (daí a escolha do título) de modo a podermos voltar a percorrer, com novas visões, alguns dos caminhos que os textos dramáticos e os textos que se referem ao teatro nos oferecem desde a antiguidade.

Desejamos que este nosso encontro propicie todo um enriquecimento cultural quer através das conferências quer por meio da representação de *Os Heraclidas* que o grupo Thíasos irá concretizar, mas almejamos também facultar momentos de encontro e de convívio através dos momentos livres e da refeição que terá lugar no final do dia de hoje.

Queremos também aproveitar esta ocasião para, de uma forma muito simples, fazermos a apresentação oficial de uma nova colecção que hoje iniciamos. Trata-se de um suplemento à nossa revista *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* e cujo número inicial tem por título *Máscaras Portuguesas de Antígona*. É um volume coordenado pelo Dr. Carlos Morais, de quem, aliás, partiu a ideia, e que reúne um conjunto de estudos sobre esta figura marcante da antiguidade. Colaboraram neste livro as Doutoras Maria de Fátima Silva, Maria do Céu Fialho e Carmen Leal Soares da Faculdade de Letras de Coimbra e o já referido Dr. Carlos Morais da Universidade de Aveiro. Na sua maior parte, trata-se da reedição de estudos já publicados, mas o livro inclui ainda dois artigos inéditos além de um prólogo, de uma tábua cronológica, de uma bibliografia seleccionada e de um índice onomástico. A todos os autores, o nosso muito obrigado.

Aí fica, pois, à disposição de todos, este livro, como mais um contributo do nosso grupo de trabalho para o enriquecimento dos estudos clássicos em Portugal.

Correndo o risco de abusar da vossa benevolência, atrevo-me a fazer, de forma muito rápida, uma breve síntese das nossas actividades.

Somos, como todos sabem, um grupo pequeno que tem, naturalmente, de assegurar todo o serviço lectivo desta área incluindo os estágios

pedagógicos de Latim com alguns a realizarem-se em Fomos de Algodres, Pinhel e Covilhã. Apesar de todo o esforço que isso implica, temos ainda canalizado uma parte substancial das nossas energias para outras actividades que, não sendo ainda o que desejamos, nos permitiram dar um salto qualitativo importante, sobretudo se tivermos em atenção o que acontecia há muito pouco tempo. Assim, em 1995/96, assegurávamos o serviço docente, tínhamos um doutorado e um aluno de doutoramento (ao abrigo da carreira docente) e tínhamos realizado o I Colóquio Clássico. Desde então até hoje, passámos a ter três doutorados e dez alunos de doutoramento (sete fora da carreira docente); criámos o Mestrado em Estudos Clássicos com cinco alunos que já obtiveram o grau de mestre e outros treze a prepararem as suas dissertações; fundámos a revista *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* que já publicou três números (estando o quarto no prelo) e que tem permutas com revistas de todo o mundo; apresentámos hoje o primeiro número de uma nova colecção; temos vindo a realizar, todos os anos, um ciclo de conferências com três sessões por ano (Novembro, Março e Dia Aberto da Universidade) e estamos a iniciar o *IV Colóquio Clássico*.

Temos, seguramente, muito mais ideias; temos também muita vontade de as concretizar, assim nos não falte a energia e algumas fontes de financiamento.

Depois desta breve digressão pelas nossas actividades, permitam-me que agradeça a um conjunto de pessoas e entidades que permitiram, das mais diversas formas, a realização deste nosso congresso. Em primeiro lugar, aos conferencistas, pois, em reuniões deste género, são eles (têm de ser eles) os verdadeiros 'protagonistas'; em seguida, a todos aqueles que, com o seu trabalho, permitiram pôr de pé toda esta organização: os meus colegas da comissão organizadora e do grupo de estudos clássicos, as nossas doutorandas, as funcionárias do Departamento de Línguas e Culturas e os nossos alunos que estão a assegurar o secretariado: Liana Assunção, Liliana Morais, Mónica Pinho, André Matias e Gérson Pinto.

Não posso também esquecer as entidades que, com os seus financiamentos, subsídios e ajudas, possibilitaram esta realização: a Universidade de Aveiro através dos Serviços Centrais, do Centro de Línguas e Culturas e do Departamento de Línguas e Culturas; a Fundação para a Ciência

e Tecnologia; o Instituto de Inovação Educacional e a Livraria Minerva. A todos apresento os nossos agradecimentos.

Não quero terminar sem uma palavra de saudade para alguém que, ao longo da sua vida, tanto fez pelos estudos clássicos em Portugal, e que, além disso, manteve com a Universidade de Aveiro, nomeadamente com a área de Estudos Clássicos, uma relação que ultrapassou, de longe, a colaboração e mesmo a cordialidade para se situar ao nível mais elevado da amizade: estou a referir-me, como já todos terão adivinhado, ao Prof. Doutor Victor Jabouille da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa que, de forma tão inesperada, partiu deste mundo e nos deixou um vazio enorme no coração, a todos nós que com ele convivemos e aprendemos.

Resta-me desejar que todos possamos seguir o seu exemplo na dedicação aos estudos clássicos e que aproveitemos, ao máximo, estes dois dias de comunicação, de partilha, de encontro e de convívio.

Muito obrigado.



Ao cair do pano¹

MARIA FERNANDA BRASETE

Universidade de Aveiro

Prezados Conferencistas

Estimados Colegas

Caros Alunos

Minhas Senhoras e meus Senhores

Eis-nos chegados ao momento em que o pano desce, porque o “espectáculo” chega ao fim. Aproveito estes momentos finais para agradecer, em nome da Comissão Organizadora do IV Colóquio Clássico, a inestimável colaboração e a presença interessada de todos quantos intervieram ou participaram nas sessões que, ao longo destes dois dias, nos *re-uniram* neste espaço festivo de reflexão e debate, em que “as máscaras, as vozes e os gestos” regressaram à cena, transformando-se, uma vez mais, em ‘acontecimento’.

Propusémo-nos, este ano, trilhar os caminhos do teatro clássico, recuando às suas origens para melhor compreender a sua evolução. Pensamos que esse objectivo foi alcançado através das magníficas comunicações que aqui foram proferidas, no decurso destes dois dias. Como o teatro, enquanto arte dramática, também elas enlevaram os nossos olhos, os nossos ouvidos, o nosso entendimento, ao mesmo tempo que ampliaram os nossos horizontes e nos revelaram novas pistas de reflexão.

Recuámos à tragédia grega, recordando peças como *Electra*, *Medeia*, *Héracles*, ou ouvindo falar da presença de Helenos e Bárbaros ou do significado do ‘gesto’ e do ‘silêncio’ em Ésquilo, mas não sem antes invocarmos o nome do primeiro teorizador do Drama: Aristóteles. Fomos

¹ Discurso de encerramento do congresso, proferido em nome da Comissão Organizadora.

levados a reflectir sobre *lexis* e *opsis*, ‘mito’ e ‘dialéctica’ na tragédia ou a voz do Autor na comédia greco-latina, mas, como seria de esperar, na passagem pelo mundo romano, as tragédias de Séneca constituíram uma paragem obrigatória. Ao revisitarmos a comédia romana, detivemo-nos na figura terenciana do parasita, mas o nome de Plauto foi várias vezes invocado: indagámos sobre a ‘semântica da porta’ na comédia plautina e fomos até incapazes de conter o riso quando procurámos perceber os ‘jogos de palavras’ e as ‘matreirices do poeta’. Tentámos ainda imaginar os gestos no Mimo e na Pantomina e o mundo do teatro em Plínio-o-Antigo ou no Alto Império Romano.

Mas como o drama greco-latino não sucumbiu ao tempo foi ainda possível testemunharmos a sua sobrevivência na literatura dramática ocidental, recordando a *Máquina Infernal* de Jean Cocteau.

Nesta viagem longa e com inúmeras paragens, mas tão gratificante e enriquecedora, reencontrámo-nos com o teatro clássico e a sua recepção na literatura ocidental.

A todos quantos nos acompanharam nesta viagem, reiteramos a nossa gratidão, fazendo votos de um bom regresso a casa.

Muito obrigada pela vossa disponibilidade e colaboração.



