

# A (Des)construção do Herói

(o problema da mediação no *Héracles* de Eurípides)\*

JACYNTHO LINS BRANDAO

Ao leitor moderno — e certamente também ao espectador ateniense do V século a.C. — acostumado ao estilo de Sófocles e Êsquilo, ocorre com freqüência experimentar uma sensação peculiar diante das peças de Eurípides, sensação difícil de definir, mas que poderia ser expressa, mais ou menos, como a constatação de um certo grau de hibridismo. Uma obra de arte, enquadrada em determinado gênero, cria naturalmente no público acostumado uma expectativa, decorrente do conjunto de experiências anteriores com outros autores e obras similares, que lhe permite identificar, implicitamente, os elementos distintivos daquele tipo de produção. Estabelecem-se assim *linguagens* características de cada gênero, que com o tempo passam a ser consideradas como próprias e mesmo, principalmente através do trabalho da crítica, como as únicas apropriadas a cada caso. Na prática, constituem verdadeiros limites dentro dos quais o autor deverá se movimentar e que, mesmo sem a ação coercitiva da crítica, são interiorizadas por ele e pelo público. Com efeito, a existência de diversos tipos de linguagem é a responsável pela abertura inicial dos canais de comunicação entre o autor e seu público, na medida em que o primeiro procura atender à expectativa do segundo através da obra.

Assim, um ateniense do século V, ao freqüentar o teatro, levaria consigo uma expectativa direcionada, que seria satisfeita em maior

---

\* Agradeço à Prof.<sup>a</sup> Filomena Yoshie Hirata Garcia, da Universidade de São Paulo, o interesse com que leu este trabalho, bem como suas valiosas e ponderadas sugestões.

ou menor grau pelas peças representadas. Esse fato tem especial importância no caso do teatro grego, em vista das condições que envolviam a apresentação dos dramas — não um fato isolado, não a satisfação da expectativa em nível apenas pessoal, mas um conjunto de peças incluídas numa festa pública, sobre as quais se deveria dar, no final, um veredito também público. O resultado dos concursos expressa, de modo mais ou menos fiel, como ocorre em qualquer julgamento coletivo, o quanto a peça atendeu ou não à expectativa anteriormente existente. E, nesse caso, à expectativa do conjunto dos assistentes, o que implicaria — devido ao grau de abrangência dos festivais — a satisfação da expectativa da cidade como um todo.

Segundo a tradição conservada pelos antigos, Eurípides teria sido poucas vezes premiado — apenas em três ocasiões parece ter obtido o primeiro lugar — embora tenha composto em torno de noventa peças.<sup>1</sup> Tal fato não significa que sua obra fosse considerada de má qualidade pelos contemporâneos. O testemunho de Aristófanes, colocado na boca do próprio Dioniso, nas *Rãs*, não deixa dúvidas quanto a isso. O deus, justificando a necessidade de sua descida ao Hades, afirma claramente que, morto Eurípides (o que de fato ocorrera em 406, um ano antes da representação da comédia em questão), já não existiam bons poetas trágicos. Apesar de, no desenvolvimento do enredo, ficar patente a intenção de criticar o poeta, fica igualmente claro que, ao lado de Ésquilo e de Sófocles, lhe cabe um posto entre os melhores. O que o distinguiria dos dois primeiros seria justamente o feito polêmico de suas produções, que dividiriam a opinião do público.<sup>2</sup> A pouca

---

1. Cf. LESKY, A. *A tragédia grega*. S. Paulo, Perspectiva, 1976. p. 160.

2. MARIA DE FATIMA SOUSA E SILVA. (*Crítica literária na comédia grega: gênero dramático*. Coimbra, Universidade de Coimbra, 1983) anota que pelo menos uma parte do público admirava vivamente Eurípides, considerando-o o *sophótatos* dos tragediógrafos. Seguindo V. MARTIN (Eurípide et Ménandre face à leur public, in *Entretiens Hardt* VI, Genève, 1958) identifica tal parcela da comunidade como pessoas de vanguarda, jovens, com formação sofisticada e atuação política: «a nova geração de aristocratas, que se concentra em torno dos mestres dispendiosos da época, pertencente a uma elite de famílias com prestígio por nascimento e fortuna. É a partir destas premissas que MARTIN

premiação a ele atribuída se deveria, assim, talvez antes à falta de consenso, já que, como observei, o julgamento oficial do concurso tem caráter público, devendo ser de algum modo consensual.

A que se deveria tal caráter polêmico? Na tentativa de responder à pergunta, muitos pontos poderiam ser lembrados, como os que envolvem concepções a respeito dos deuses, do heroísmo, da virtude, da natureza — e é preferencialmente explorando tais aspectos de conteúdo que a crítica moderna salienta o que faz da produção de Eurípidés objeto de controvérsia. Apresentam-se também à consideração traços formais, atinentes ao que se costuma tratar de “carpintaria teatral”, envolvendo questões de estilo, uso da música, exploração do espetáculo cênico e construção da intriga e das personagens. Não pretendo aqui entrar em detalhes com relação a cada um desses pontos, mas antes tentar compreender, de modo mais amplo, o caráter geral da produção de Eurípidés.

Parece-me que um dos aspectos principais a ser considerado diz respeito justamente ao problema da expectativa e de sua satisfação. Com efeito, embora Eurípidés seja sem dúvida inovador, tal adjetivo não lhe pode ser aplicado simples e diretamente. Assim se arma um verdadeiro jogo de enganos: quem espera encontrar nele a tradição do gênero se vê frustrado em parte de sua expectativa: mas, igualmente, quem busca nele a inovação não se sente menos frustrado em parte da expectativa.

Tal fato pode ser observado facilmente com relação ao tratamento da religião em sua obra. Muitas vezes foi Eurípidés acusado, pelos contemporâneos e pelos pósteros, de ateísmo — o que, sem dúvida, constitui algo de gravíssimo para a tradição do teatro, nascido de cerimônias religiosas e nunca desligado delas totalmente. Tal acusação indica que a expectativa de encontrar em suas peças a representação dos temas da religião tradicional e a veiculação de sua ideologia não se cumpre. Por outro lado, quem espera

---

(*Op. cit.*, pp. 252-258) explica a incongruência que reside no fato de, apesar dos numerosos insucessos de que Eurípidés foi vítima numa longa carreira teatral, beneficiar-se da concessão de um coro, sempre que pretendeu apresentar-se a concurso. Nas famílias poderosas, a quem cabia a coregia, talvez Eurípidés encontrasse seus mais fervorosos admiradores, sempre dispostos a financiarem suas peças, mau grado a reserva popular.» (p. 214-215)

encontrar em Eurípides o referido ateísmo se vê totalmente desconcertado, pois as afirmações contrárias à fé vigente vêm contrabalançadas por reafirmações da mesma.

Nesse ponto, como em outros em que se observam inovações, não há ruptura. Há antes o confronto quase nunca solucionado de dados antagônicos, convivendo numa composição híbrida. Algo que sendo a tragédia, assumida como um conjunto de processos característicos, já não é mais a tragédia nesses termos. Daí porque a apreciação de Eurípides varia tanto, gerando opiniões que vão desde considerá-lo o mais trágico dos tragediógrafos gregos até o responsabilizá-lo pela “morte” da tragédia.

Em tudo isso, o que se pode constatar com relativa segurança são os sintomas de uma enorme *crise*. Não apenas uma crise da tragédia e do teatro, mas uma crise mais geral da cultura, testemunhada também pela obra de outros autores da mesma época. Conforme K. Reinhardt,<sup>3</sup> afirmaria que a obra de Eurípides expressa, em alto grau, uma verdadeira “crise de sentido” (“Sinneskrise”) no mundo grego, que coloca em xeque todos os valores e instituições. Como bem observa o mesmo autor, não se trata de revolução, já que não se propõe um novo modelo em substituição a um antigo que se combate e com o qual se rompe. A crise se processa no terreno movediço das contradições criadas a partir do momento em que o *sentido* deixa de cumprir seu papel de suporte das instituições. Dessa forma, inclui, simultaneamente, os processos de separação e distinção, de enfreamento, de prova e disputa, de escolha e eleição, de interpretação e sentença, todas acepções próprias do termo grego *krísis*, cuja idéia totalizadora me parece especialmente transparente em seu uso médico, nos escritos hipocráticos: o “momento decisivo de uma doença”. Enquanto persiste a indefinição persiste a crise, que pode se resolver de modos variados, como um julgamento (*krísis*) termina com a sentença (*krísis*) favorável ou contra o réu, ou a agonia (*krísis*) termina com a morte ou o restabelecimento do doente.

---

3. «La crise du sens chez Euripide», in *Eschyle. Euripide*. Paris, Minuit, 1972. p. 298.

O teatro de Eurípides, para ser corretamente compreendido, deve ser enquadrado no âmbito da crise e não de sua solução, como julgamento e *agonia* (luta, disputa, agitação, angústia). Sendo o processo agonístico um dos traços mais marcantes do gênero trágico, torna-se possível detectar na tragédia a manifestação maior da *krisis* (sinônimo de *agón* nas acepções de disputa e processo judicial). Com efeito, mesmo nos demais tragediógrafos, a ação enfoca momentos de crise e desde cedo a tragédia assimilou os temas de disputa, bem como os procedimentos e linguagem dos tribunais.<sup>4</sup> A expectativa do público estaria já pois direcionada para a apreciação de tais momentos *críticos* que constituem a essência do trágico. A diferença entre Ésquilo e Sófocles, de um lado, e Eurípides, de outro, estaria em que, nos primeiros, existia um corpo de instituições que podia ser abalado e discutido (criticado), mas que resistia, mercê do substrato que lhe dava sentido: a honra o heroísmo, a justiça, a moral, os deuses; em Eurípides, o próprio substrato — o *sentido* das instituições — é colocado em jogo.

A cena oferecia, de fato, um espaço em que podiam se enfrentar as forças em crise, o lugar ideal para a representação do *agón*. Ora, a par do significado de disputa, luta e processo jurídico, *ágon* significa também 'lugar para reunião', além de 'assembléia, reunião', sentidos atestados em Homero e derivados do verbo *ágo*, de que se forma o termo. O *agón* resume assim o conjunto de características próprias do teatro na Grécia — um espaço de reunião pública onde se travam disputas — características capazes de fazer dele um acontecimento maior na vida da cidade.

Pensar o teatro como esse *espaço* aberto no centro da *pólis*, em que se chocam princípios antagônicos em crise, é minha intenção aqui. Dessa perspectiva, o teatro de Eurípides apresenta-se como um espaço de mediação entre o velho e o novo, a tradição e a vanguarda de seu tempo. Por estar colocado *no meio* e por agir como *mediador* das tendências conflitantes apresenta caráter híbrido. Pelos mesmos motivos, satisfaz e frustra expectativas de um público

---

4. Cf., por exemplo, o interessante estudo de M. FOUCAULT sobre o *Édipo Rei*, de Sófocles: «A verdade e as formas jurídicas».

variado. Mais do que o teatro de Êsquilo e Sófocles, revela-se como *agón* e *krisis*, uma vez que nasce não só como representação de *agónes*, mas como processo agônico e crítico sob todos os aspectos.

Ceio, com base nisso, ser de capital importância a compreensão do problema da mediação<sup>5</sup> na obra de Eurípides. Não se encontrarão soluções, a partir dessa via, capazes de enquadrá-la de um modo ou de outro em determinados padrões, nem se visa a tal. O que se busca antes é chamar a atenção para a abrangência do processo crítico, que atinge todos os níveis da obra, dos formais aos de conteúdo. Pois justamente nisso reside o fato de que, dando a impressão de ser uma construção híbrida, se efetiva como unidade. Os laços dessa unidade não decorrem contudo da harmonia das partes que a compõem, mas da mediação entre compósitos díspares e antagonicos.

Tomarei para análise o *Héracles*,<sup>6</sup> em que o problema da mediação se apresenta de modo variado, da estrutura da peça ao caráter das personagens, da intriga às afirmações ideológicas. Apenas esporadicamente, quando houver necessidade, outras peças serão citadas, em obediência à brevidade de meu trabalho. De qualquer forma, creio que a peça em questão é bem representativa do estilo de Eurípides, constituindo as observações aqui feitas uma contribuição para a compreensão do conjunto de sua obra.

### 1. *As dimensões da crise e os espaços de medição*

O estudo detalhado da crise do século V, observada em todos os domínios das instituições atenienses e com claros reflexos no teatro, especialmente no de Eurípides, exigiria um espaço maior do que disponho aqui. A análise do problema vem sendo efetuada

---

5. Uso o termo *mediação* realçando duas nuances básicas: (1) o colocar-se no meio, em sentido temporal e espacial; (2) o estabelecer relação entre as partes que se medelam, numa atitude ambígua (ou ambivalente) que reúne, em decorrência da arbitragem, mas ao mesmo tempo torna efetiva a divisão, pelo próprio fato de mediar.

6. Uso o texto estabelecido por L. PARMENTIER, in EURIPIDE. *Héracles, Les suppliants, Ion*. Texte établi et traduit par L. Parmentier et H. Grégoire. Paris, Belles Lettres, 1965. p. 1-75.

em obras como as de Dodds, Reinhardt, Humphreys ou Vernant, que realizam abordagens diferentes, salientando pontos diversos. Valho-me da bibliografia disponível, especialmente dos estudos contidos no volume intitulado *The Family, Women and Death*, da autoria de S. Humphreys,<sup>7</sup> sem perder de vista o objetivo de aplicar os dados apresentados à peça referida, aprofundando alguns dos pontos sugeridos pelos estudiosos.

Apesar da variedade de aspectos em que a crise se manifesta, creio que poderia apontar dois básicos que, por assim o serem, se revestem de capital importância para a compreensão da questão: 1) o problema das relações entre o domínio dos interesses públicos e privados na Atenas clássica; 2) o problema da religião e da moral no século V. Os dois, na verdade, não se separam, pois a crise da religião não deixa de estar relacionada com o choque entre a esfera privada e a pública, já que inclui o confronto entre um sistema educativo doméstico e conservador, relacionado com o *oikos*, e a nova educação sofisticada efetuada fora dos limites deste.

Dois motivos, contudo, levam-me a destacar o problema religioso: a sua visível importância para a compreensão da obra de Eurípides e o fato de a religião constituir, em última análise, o fundamento mais íntimo das instituições gregas mais arcaicas. De fato, a existência dos deuses (e a mitologia que os apresentava como inauguradores de costumes seculares) é que avaliza os valores tradicionais, colocados na base das instituições. Como indaga Reinhardt: "en l'absence des dieux, que devient la morale?",<sup>8</sup> indagação que poderia ser estendida a todos os demais aspectos, levando a uma formulação como: na ausência dos deuses, que vêm a ser as instituições? Mais ainda, como faz o mesmo estudioso, a questão poderia ser invertida, conduzindo a propostas como: "en présence de la morale (agora uma nova moral humana, leiga e racionalizante) qu'advient-il des dieux?";<sup>9</sup> ou, em presença de novas

---

7. HUMPHREYS, S. *The Family, Women and Death: comparative studies*. London, Routledge & K. Paul, 1983.

8. *Op. cit.*, p. 300.

9. *Id.*, *ibid.*

atitudes perante o mundo, marcadas por uma visão profana, polêmica, racional, o que acontece com os deuses?<sup>10</sup>

De um certo modo, o teatro de Eurípides oferece respostas a essas perguntas, em termos que poderiam ser mais ou menos assim formulados: na ausência dos deuses se passa com as instituições o que se passa com elas nas peças de Eurípides; na presença da nova visão do mundo, que prescindia da existência ou não existência dos deuses, se passa com estes o que se vê nas peças de Eurípides. Forma-se assim uma tensão dialética entre os dois termos da proposição, em que deuses e instituições são igualmente imprescindíveis para que não ocorra a desagregação de todo o sistema. São os primeiros que fundamentam o sentido das instituições, mas a própria validade destas representa a garantia da existência daqueles. Desse modo, o problema permanece insolúvel, uma vez que a ruptura não é completa, sendo o teatro de Eurípides o palco ideal para a representação de uma crise de tais proporções. Ora, sendo um produto da *pólis*, político em suas finalidades e em seus modos de realização, o teatro trabalha com material mitológico que, em última instância, constitui um conjunto de sagas familiares, divinas ou heróicas, transmitidas através dos tempos, até tomar forma literária. Atende pois a duas esferas — à pública e à doméstica — e externa o conflito, que tende a se aprofundar e a se tornar cada vez mais explícito com o avançar do tempo e o agravamento da crise da cultura.<sup>11</sup>

---

10. O problema dos deuses e da religião tradicional na obra de Eurípides tem sido muito discutido, levando a propostas diversas. Sobre o assunto pode-se consultar GREENWOOD, L. H. G. *Aspects of Euripidean Tragedy*, Cambridge, University Press, 1953, em que o autor distingue e critica duas correntes de abordagem da questão, por ele tratadas como «The Symbolist Theory» e «The Rationalist Theory», ao mesmo tempo em que expõe seu próprio ponto de vista, através da formulação de uma «Fantasy Theory». O *Hércules* serve de apoio para a discussão da teoria racionalista, como apresentada por Verrall em *Four Plays of Euripides*.

11. Mesmo em textos que pouco têm a ver com a tensão entre o domínio público e o privado, como, por exemplo, o *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, não faltam observações sobre o conflito entre os deveres políticos e os laços de sangue, como ocorre na primeira fala de Hefesto (v. 12-15).

A base de transmissão de todo o legado tradicional, incluindo o mito, fundamento último da visão do mundo arcaica, era o *oikos*. *Tal fato, com efeito, é que possibilita a coexistência dos novos valores com os antigos, pois o oikos continua, em plena crise, o exercício dessa tarefa secular, em vista da profunda separação existente entre os domínios do público e do doméstico na Atenas do século V: de um lado o mundo aberto, masculino, instável, polêmico e profano da vida pública; de outro o mundo fechado, feminino, estratificado, conservador e sagrado da vida doméstica. Como sugere S. Humphreys,<sup>12</sup> uma série de oposições podem ser estabelecidas entre as duas esferas: o espaço físico aberto da praça, do mercado, dos templos, da palestra, dos tribunais, em contraste com o espaço fechado da casa; o ideal de igualdade e isonomia entre os cidadãos, efetivado nas assembléias e tribunais, versus o domínio patriarcal sobre mulheres, crianças e escravos no âmbito da família; a religião cívico-política do Estado contra o culto doméstico mágico-místico; a inquirição da verdade como norma em todos os domínios da atividade humana, proclamada pela filosofia, e a transmissão de valores fixados desde eras imemoriais pela família; as razões da guerra, baseadas em interesses públicos econômicos e imperialistas, e as razões da paz, visando à tranqüilidade do trabalho doméstico e à perpetuação dos clãs.*

Como dois mundos à parte, com pouquíssimos pontos de contato, os contrastes entre vida pública e privada criam condições para a irrupção da crise. Não se trata, pelo menos claramente, de substituir os valores domésticos pelos políticos, nem vice-versa, mas de uma ambígua experiência quotidiana em dois domínios tão diferentes, vivenciada por cada um dos cidadãos. Por esse motivo a crise não é instaurada pela ação de um grupo, nem se dá na esfera fechada de um círculo intelectual,<sup>13</sup> mas o próprio caráter das instituições atenienses faz com que todos se achem diretamente

---

12. *Oikos and polis, in Op. cit., p. 1-21.*

13. «La critique était passion universelle, non le privilège d'une presse qui la contrôlait. Elle bondit sur la scène, pas seulement la scène comique qu'elle domine sans cesse, mais aussi la scène tragique. Le théâtre euripidien met en scène le mensonge sous des vêtements toujours nouveaux, et il n'est pas jusqu'au vieux Sophocle qui n'aborde à la fin le thème. Le citoyen d'Athènes,

envolvidos nela. O mesmo cidadão que passa a maior parte do dia no mundo democrático dos tribunais e assembléias,<sup>14</sup> passa outra parte não menos importante no universo fechado e hierarquizado da família. Em ambos, cumpre-lhe assumir uma série de papéis: um igual entre iguais na *pólis*; um senhor com direitos de vida e de morte no *oïkos*. Creio que por essa razão a comédia, em especial, pôde tratar de tais ambigüidades com tanta insistência, colocando em cena dados da crise de forma captável por um público heterogêneo. Assim, nas *Nuvens* discutem-se problemas educacionais (a educação sofisticada versus a educação doméstica); em *Lisístrata*, *Assembléia de mulheres* e *Paz*, a questão da guerra em relação com os interesses políticos e domésticos; em *Tesmophorióusai*, a ação do próprio teatro contra e a favor de cada uma dessas esferas. De um lado, os homens, principalmente jovens, mergulhados na vida da *pólis*; de outro, velhos e mulheres, defendendo os valores do *oïkos*.

A situação da mulher nesse contexto deixa bem clara a profundidade da separação entre as duas esferas. Ligada ao *oïkos*, reclusa nele, ela não participa de modo algum do mundo do homem, em que passa a maior parte do tempo seu marido. S. Humphreys<sup>15</sup> aponta, nesse fato, a própria razão social da difusão do amor homossexual masculino na Atenas clássica. No mundo totalmente masculino da cidade, as relações afetivas só se poderiam dar entre homens. As mulheres que participam desse mundo masculino, como

---

aussi ardent aux procès qu'au théâtre, sait jouir de tout avec esprit critique. Théâtre et procès ont d'ailleurs le même nom: *agôn*, «tournoi». (REINHARDT, *Op. cit.*, p. 298-299).

14. Quando trato o espaço da *pólis* como igualitário e isonômico, penso nos direitos garantidos pela cidadania, de que participavam apenas os homens adultos. Toda a enorme massa de estrangeiros e escravos, além das mulheres e crianças, não participava dessa «aristocracia civil». Não se pode esquecer, ainda, que mesmo entre os cidadãos haveria diferenças determinadas por níveis de riqueza e de influência política. Não havia, contudo, um sistema fechado, estratificado e hierarquizado, como ocorria na família, reconhecido como de direito e de fato. Por outro lado, interessa mais a idéia que os próprios atenienses tinham a respeito de sua organização política que o julgamento moderno a esse respeito.

15. Women in antiquity, in *Op. cit.*, p. 33-57.

hetairas e prostitutas, não têm, em consequência disso ligações com o *oikos*. Justamente por isso têm condições esporádicas de se impor, livres dos entraves da hierarquia doméstica, assumindo, na verdade, papéis então tidos como masculinos. É essa mulher que age como homem que é também apresentada tomando a frente dos assuntos domésticos e políticos em comédias como *Lisístrata* ou *Assembléia de mulheres*, ou em várias tragédias.<sup>16</sup>

Tenho insistido de passagem que o teatro, nesse contexto, ganha papel especialíssimo. Ao lado dos tribunais, aos quais ocorria serem levadas disputas familiares, e de certas festividades religiosas, o teatro representa um ponto de contato entre *pólis* e *oikos*. Em relação aos tribunais e às festas religiosas, apresenta-se como mais digno de nota em vista da grande insistência com que coloca em cena fatos da vida familiar. Com efeito, apenas esporadicamente as desavenças domésticas chegavam aos tribunais públicos, pois havia uma série de instâncias de julgamento em nível familiar a serem percorridas, antes que as pendências fossem levadas para fora do *oikos*. Já as cerimônias religiosas, apesar de unir *pólis* e *oikos* num único acontecimento, não proporcionavam a possibilidade do confronto e do debate. No teatro, de fato, o mundo silencioso do *oikos* invade o espaço da *pólis*, dominado pela palavra e pelo debate, pois nele é que lhe é dada a oportunidade única de falar.

De fato, um exemplo como o da *Antígona*, de Sófocles, deixa claro a força como as razões do *oikos* podem se apresentar sobre a cena ática e a extensão que pode assumir o embate entre as duas esferas de interesse. O papel de porta-voz do mundo doméstico é atribuído geralmente a personagens femininas, pela própria razão de que o homem, mesmo quando fortemente ligado ao *oikos*, não deve se furtar aos interesses da *pólis*. É o que acontece com Édipo, na peça de Sófocles, que acaba por destruir sua casa em benefício da cidade — ouvindo da boca de Jocasta o pedido para que cesse suas investigações, ele continua, movido, em última instância, pelo compromisso assumido perante a cidade de descobrir e punir o assassino de Laio, para pôr fim à peste. Nesse sentido — considerando as

---

16. HUMPHREYS (*Op. cit.*) lembra o exemplo de Clitemnestra. A ela com efeito, se refere Esquilo (*Agamenon*, v. 10-11) nestes termos: «...*kratei gynaikeis andróbouilon elpison kéar*».

personagens femininas mais adequadas para representarem os interesses do *oikos* — S. Humphreys chama a atenção para a insistência com que estas comparecem nas peças, tendo papel destacado.<sup>17</sup> Não se deve perder de vista a situação da mulher na Atenas do século V, totalmente alijada da vida pública, a fim de poder aquilatar a extensão do impacto que causaria no público a ação e, sobretudo, as falas de personagens como Alceste, Electra, Clitemnestra, Antígona ou Medéia.

Enquanto em Sófocles e Ésquilo o confronto se dá preferentemente na ação, com Eurípides é qua passa a haver, realmente, uma formulação ideológica mais clara do problema. Assim, pela boca de Clitemnestra, Medéia ou Hermíone,<sup>18</sup> entre outras, se faz calorosa defesa dos interesses da esposa — e, por conseqüência, do *oikos* — contra a prepotência do marido e seu direito reconhecido e aceito de liberdade de ação e de decisão sobre os familiares. Diferentemente do que acontecia nas peças dos dois primeiros, em Eurípides o conflito não se restringe à ação representada, mas ganha geralmente forma de reflexão geral sobre o problema, assimilando o linguajar e os procedimentos retóricos do debate jurídico-político. Ora, em nenhum outro espaço público existia a possibilidade de se efetivar um debate dessa natureza, a não ser, como disse, em certa medida, nos tribunais. Mas, neste caso, ainda quando se defendiam os interesses de pessoas confinadas ao *oikos* (mulheres, crianças e escravos), tal se fazia pela boca de representantes incluídos no âmbito da *pólis* e, portanto, com direito de voz na esfera pública. Só no teatro a palavra era franqueada diretamente aos representantes do *oikos*.<sup>19</sup>

---

17. A autora anota que, das peças que conhecemos, apenas no *Filoctetes*, de Sófocles, não aparecem personagens femininas.

18. Respectivamente em *Electra*, *Medéia* e *Andrômaca*, todas de autoria de Eurípides.

19. Não pretendo dizer que no teatro, escrito, montado e representado por homens no uso de seus direitos políticos, se pudesse ter a defesa fiel dos interesses daqueles que não tinham voz. Penso entretanto no impacto da representação, de amplo alcance social. Nesse contexto, no espaço criado pela ficção do poeta e atores, com a qual o público compactua, de fato é Clitemnestra ou Medéia quem fala. Justamente essa possibilidade é que faz do teatro grego um espaço de mediação.

Se o teatro encontra ambiente para explorar com frequência esses temas, isso significa que o público deveria estar capacitado para sua compreensão, que já haveria algum tipo de expectativa nesse sentido. O conflito latente entre *oikos* e *pólis*, abafado em outras circunstâncias, demonstra sua extensão e profundidade justamente nas obras de comediógrafos e tragediógrafos. Por isso o teatro pode bem indicar a extensão da crise global da cultura ateniense do século V, advinda, em certa medida, da convivência de estruturas e formas de pensamento altamente inovadoras no domínio público com estruturas e formas de pensamento arcaicas no domínio privado.

No *Héracles*, objeto do presente estudo, o problema do *oikos* em relação com outras esferas aparece de modo especialmente relevante. De fato, a peça gira em torno disso, representando a força desagregadora de várias esferas sobre o mundo doméstico, que dividiria nos seguintes aspectos, a serem detalhados no correr do trabalho: 1) o conflito entre o *oikos* e os interesses públicos; 2) o conflito entre o *oikos* e o heróico; 3) o conflito entre o *oikos* e o divino. Todas essas esferas extra-familiares são colocadas, na peça, como perigos reais para a preservação do *oikos* que, por sua vez, não tem como isolar-se (isto é: preservar-se).

Meu interesse é relevar tais aspectos, visando a perceber em que medida expressam sinais de uma crise cujas bases se assentam na ruptura do *oikos* como instituição, atingindo todos os demais setores. Nesse caso, do mesmo modo que o teatro constitui um espaço intermediário entre as diversas esferas em conflito na sociedade, no interior da peça em questão a personagem de Héracles é que é chamada a assumir o papel de mediador, que lhe caberia perfeitamente a partir do próprio caráter a ele atribuído pelos mitos. Momento histórico, ambiente social, personagem, mito, entrecho e técnica de construção da peça, tudo contribui para fazer do Héracles um exemplo em profundidade da (im)possibilidade de mediação num universo cultural despedaçado pela crise. Como observa com exatidão Kott, "the two-sided myth of Heracles became for Sophocles and Euripides a tragedy of a world with no hope for mediation".<sup>20</sup>

---

20. KOTT, J. «But where now is famous Heracles?», in *The Eating of the Gods. An Interpretation of Greek Tragedy*. London, Eyre Methuen, 1974. p. 124.

## 2. *Oïkos X Pólis: a crise do poder*

O Héracles principia delineando o quadro da crise instaurada a partir da tomada do poder político por um novo tirano. Tebas, local onde se passa a ação, tem como novo senhor (*kainòs árkhon* — v. 38) Licos, que subiu ao poder aproveitando-se da existência de discórdias civis na cidade (v. 34), depois de assassinar o antigo rei Creonte. Precavendo-se contra futuras vinganças, pretende então matar também os descendentes daquele: Megara, mulher de Héracles, e seus filhos. Na ausência do herói, o início do drama se desenrolará na iminência da execução da sentença de morte já decretada.

A justificativa da ação tem assim dois suportes: de um lado, o assassino do *pai* deseja escapar à vingança dos familiares daquele; de outro, o assassino do *rei* e usurpador do *trono* deseja manter o poder.<sup>21</sup> O interesse político (manter o trono de Tebas) se entrelaça e se choca com interesses familiares: não basta matar o rei para tomar o poder, é preciso destruir também sua casa, já que, ao assassiná-lo, se deu morte não só ao rei mas igualmente ao pai. O papel do *oïkos* como suporte do poder político fica claro desde a fala inicial de Anfitrião, em que se cruzam os dados da história de Tebas com os dados da história das famílias de Creonte, Licos e Héracles.

### 2.1 *Os fios do tecido*

Sendo o primeiro contato do público com o assunto da peça, o prólogo, colocado na boca de Anfitrião, merece ser estudado em detalhe. Nele podem ser distinguidas seis partes, que se sucedem de modo coerente, apesar de tratar de assuntos diversos, tecendo a malha do entrecho, a saber: 1) a identificação de Anfitrião (v. 1-3); 2) a narrativa das origens de Tebas e da família de Creonte, bem como o esclarecimento da relação de Héracles com ambas (v. 4-12); 3) a explicação dos motivos da ausência de Héracles (v. 13-25); 4) a

21. «Έχει δὲ τοῦμόν οὐκ ἀναιδείαν, γέρον,  
ἀλλ, εὐλάβειαν' οἶδα γὰρ κατακτανῶν  
Κρέοντα πατέρα τῆσδε καὶ θρόνουσ ἔχων.» (v. 165-167)

narrativa das origens da família de Licos e da tomada do poder por ele (v. 26-34); 5) a descrição do perigo em que se encontra a família de Hércules (v. 35-43); 6) a descrição da situação apresentada na cena (v. 44-59).

As partes 1) e 2) podem ser consideradas um único corpo, em que se dá o entrelaçamento da história da família de Hércules/Anfitrião com a de Megara/Creonte, e destas com a história da cidade de Tebas. Constituinte um texto bem arquitetado, as passagens de um nível a outro se dão de forma natural, sem quebra do discurso ou do pensamento, como procurarei demonstrar a seguir. Reproduzo o trecho em questão, para facilitar a análise, destacando os momentos de transição:

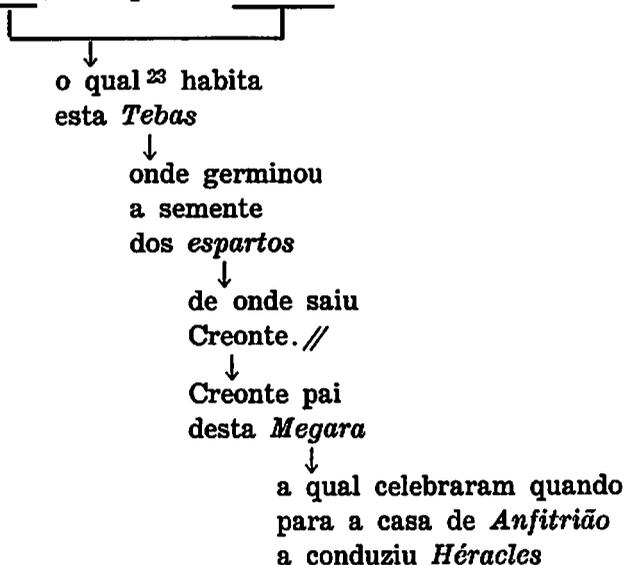
- “. Τίς τὸν Διὸς σύλλεκτρον οὐκ οἶδεν βροτῶν,  
 . Ἄργεϊον Ἄμφιτρώων, ὃν Ἄλκαιοῦς ποτε  
 . ἔτιχθ' ὁ Περσέως, πατέρα τονδ' Ἡρακλέους;  
 . [δς] τάσδε Θήβας ἔσχεν, [ἐνθ'] ὁ γηνενῆς  
 . Σπαρτῶν στάχυς ἔβλασεν, ὧν γένους Ἄρης  
 . ἔσωσ' ἀριθμὸν ὀλίγον, οἱ Κάδμου πόλιν  
 . τεκνοῦσι παίδων παισίν, [ἐνθεν]<sup>22</sup> ἐξέφυ  
 . Κρέων Μενουκίως παῖς, ἄναξ τῆσδε χθόνος  
 . Κρέων δὲ Μεγάρης τῆσδε γίγνεται πατήρ,  
 . [ἦν] πάντες ὑμεναίοισι Καδμείοι ποτε  
 . λωτῆ συνηλάλαξαν, ἠνίκ' εἰς ἔμοῦς  
 . δόμους ὁ κλεινὸς Ἡρακλῆς νιν ἤγετο.” (v. 1-12)

A chave da relação (ou da mediação) entre os vários níveis do texto está no nome de Hércules. Assim, os três versos iniciais terminam com ele, o que abre espaço para as considerações seguintes até chegar, nos três últimos, de novo ao nome do herói. A passagem da esfera de Anfitrião/Hércules/Argos para a de Creonte/Megara/Tebas e vice-versa é realizada por pronomes relativos (δς — v. 4; e ἦν — v. 10), que atam firmemente o conjunto.

22. Prefiro entender a oração iniciada por este pronome como parte da frase anterior e não como novo período isolado. Por esse motivo, substituo o ponto final por uma vírgula.

A parte intermediária, por sua vez, divide-se em duas: a que relata as origens míticas da cidade (v. 4-7) e a que descreve as origens igualmente míticas da família de Creonte (v. 7-9). A transição se efetua, também nesse caso, pelo uso de relativos ( $\epsilon\nu\theta\alpha$  — v. 4; e  $\epsilon\nu\theta\epsilon\nu$  — v. 7), colocados curiosamente na mesma posição métrica no interior dos versos em que aparecem. Desse modo, o trecho transmite uma efetiva impressão de unidade, como tecido único cujos fios que se entrelaçam poderiam ser assim representados:

o argivo *Anfitrião*, este pai de *Héracles*



O entrelaçamento maior de diversos níveis, efetuado na peça como conjunto, está já pois estabelecido: entre a família do argivo Anfitrião e a do tebado Creonte, cujo nó é Héracles. No interior da equação entre as duas famílias inclui-se a cidade de Tebas, cujas origens se confundem com as da família de Creonte, assimilada por Hércules.

23. O relativo pode referir-se a Anfitrião ou Héracles, sendo ambas leituras corretas.

Ao mesmo tempo, cria-se um jogo de presença/ausência, em torno do qual girará a situação inicial, realçado pelo uso de demonstrativos: de um lado, Anfitrião está presente e seu filho não; de outro, Megara sim, seu pai não; do mesmo modo, Tebas sim, Argos não. Na verdade, pois, se atam três realidades presentes sobre a cena — Anfitrião, Megara e Tebas — pela força de ausentes apenas nomeados — Hércules, Creonte e os espartos — na seguinte relação: Hércules como elo entre Megara e Anfitrião; Creonte como elo entre Megara e Tebas, através dos espartos.

Creonte, realmente, constitui o verdadeiro nó entre as famílias e a cidade em cena, pois sendo o ἄναξ (v. 8) é também πατήρ (v. 9). Deve-se destacar os versos 8 e 9, que principiam com o nome do rei. Em termos sintáticos, nesse ponto (v. 8) é que ocorreria, de fato, uma interrupção da extensa proposição iniciada no verso 1. Ora, o verso 8 trata Creonte de “ἄναξ τῆσδε χθόνης”, como a fechar tudo anteriormente dito — a narrativa precedente teria, desse ângulo, o objetivo de apresentá-lo como rei de direito. O verso 9 introduz seu outro papel, chamando-o “Μεγάρης τῆσδε... πατήρ”, e preparando a nova ocorrência do nome de Hércules. É sintomático que, no caso de Creonte, Eurípides tenha optado pela repetição enfática de seu nome e não pelo uso de um pronome, como nos demais pontos de transição.

Embora seja o grande ausente em todo o corpo da peça, a Creonte cabe o estabelecimento dos laços entre a esfera familiar e a pública, numa linha de sucessão que poderia assim ser representada, fazendo com que a ligação com a cidade envolva Megara, Hércules e o próprio Anfitrião:

Tebas — (Creonte) — Megara — Hércules — Anfitrião.<sup>24</sup>

Sugestivamente, a primeira parte do prólogo termina com a condução de Megara (e, em certa medida, também de Creonte/Tebas) para a casa de Anfitrião: “εἰς ἐμοὺς δόμους” (v. 11-12).

24. Ponho entre parênteses os nomes dos ausentes nesse primeiro momento, que constituem os elos entre os presentes, cuja presença é constantemente

Em vista de tais envolvimento de uma esfera por outra, torna-se impossível separar o destino das duas casas: a casa de Creonte foi conduzida por Hércules para a casa de Anfitrião; e a casa de Anfitrião foi conduzida, também pela ação de Hércules, para Tebas (cf. v. 4, com relação a Hércules; e v. 13, com respeito a Anfitrião). Pela ação de Hércules, Anfitrião tem Tebas e é tido por ela. Há completo envolvimento entre os interesses da cidade e da casa de Anfitrião, marcado desde o início, o que justifica que toda a primeira parte da peça<sup>25</sup> se desenvolva em torno do problema tipicamente político da tirania, sem deixar de ser um drama familiar.

A terceira e quarta parte do prólogo cumprem o papel primordial de justificar, respectivamente, a ausência de Hércules e de Creonte, ambos no Hades.

Com referência à ausência de Hércules, esclarece-se que a mesma se deve à realização dos trabalhos, com objetivos familiares (relacionados com o crime de Anfitrião), políticos (a reconquista da cidadania em Argos) e civilizatórios (purgar a terra de monstros). Deixando a discussão deste último aspecto para o momento decisivo, gostaria apenas de ressaltar que o trecho trata quase que totalmente de realidades ausentes da cena, depois de breve referência aos presentes, que sofrem com a ausência do herói; Tebas, Anfitrião e Megara.<sup>26</sup> A quarta parte introduz a narrativa da tomada do poder por Licos, esclarecendo suas origens familiares em relação com fatos da história da cidade (v. 26-30), e justificando a razão da ausência de Creonte, morto pelo novo tirano (v. 33). Tal morte se relaciona com questões políticas, pois Tebas se encontrava "doente em levantes" (v. 34).

---

ênfaticamente pelo uso de demonstrativos (cf. v. 3, para Anfitrião; v. 4 e 8, para Tebas; e v. 9, para Megara).

25. Considero que a primeira parte da peça se estende até o v. 814, imediatamente antes do aparecimento das deusas Íris e Líssa. Discute-se mais detalhadamente o problema adiante.

26. « Λιπῶν δε Θήβας, οὐ κατὰκίσθην ἐγὼ  
Μεγάρων τήνδε... » (13-14).

Já a quinta parte desenvolve o motivo das relações entre a cidade e as famílias em cena, lembrando como ser parente de Creonte se tornou causa de grande mal (v. 35-36). De novo Creonte é apresentado com o elo entre a esfera política e a doméstica, o que faz com que os males da cidade, antes descritos, sejam ao mesmo tempo os males da família de Hércules/Anfitrião.

O que fora prenunciado na primeira e segunda parte do prólogo se confirma agora, sobretudo no último trecho da fala de Anfitrião, que descreve a situação do grupo familiar, orientando a visão do espectador para a cena: Anfitrião e Megara, com os filhos, privados da casa, exilados junto do altar de Zeus Salvador. O estar fora da casa e fora da cidade a um só tempo faz com que o objetivo da derrota do tirano represente a reconquista de ambos os espaços. O altar passa a constituir um espaço intermediário entre os dois planos, ambos perdidos por obra de Licos.<sup>27</sup> Nele permanecerão as personagens durante quase todo tempo de duração da primeira parte da peça, a dramatização da retomada da casa e da cidade por Hércules.

## 2.2 *Os ritos de (des)esperança*

A ação desenvolvida a partir do v. 60, quando Megara toma a palavra, trabalhará mais a fundo as relações e os choques apontados no prólogo. A fala de Megara reforça a mudança da situação, geradora da crise presente, ao lembrar como, sendo outrora filha de um pai famoso, que tinha o poder (“ἔχων τυραννίδα” — v. 65) e tinha filhos (“ἔχων τὲ τέκνα” — v. 67), agora se vê desvalida. Na verdade, pois, todo o entrecho se construirá com base na esperança de salvação acalentada por algumas personagens (sobretudo Anfitrião), oposta à desesperança de outras (como a própria Megara). A ruptura entre o poder e os filhos é inaugurada com a morte do antigo rei, que determina a necessidade da morte de

---

27. S. HUMPHREYS chama a atenção para o papel mediador que a religião e os locais de culto exercem entre a esfera pública e a doméstica, na Atenas clássica. (*Op. cit.*)

seus descendentes (v. 69). Onde havia unidade, há agora cisão: o novo governante × a família do velho governante; os jovens × os velhos; a *pólis* × *oikos*.

O conflito apenas narrado e comentado até o verso 137, ganha plasticidade teatral com a entrada em cena de Licos. Os dois versos do coro que marcam a transição são especialmente significativos, pois descrevem o novo comandante que avança para o palácio:

“ ἄλλ’ εἰσορῶ γὰρ τῆσδε κοίρανον χθόνοσ  
Λύκον περῶντα τῶνδε δωμάτων πέλας ” (v. 138-139).

O confronto é entendido basicamente como o do “chefe desta terra” não contra as pessoas que visa matar, mas contra “este palácio” a que tais pessoas se ligam. Tanto assim que seu ataque verbal é dirigido contra o novo chefe da casa — Hércules, que, nessa qualidade, se torna também a única esperança de salvação para a família. Com isso, Licos tenta vencer o herói destruindo sua fama, pelo menosprezo de suas façanhas e de sua coragem. A defesa dos trabalhos e da bravura de Hércules, feita por Anfitrião, deixa claro que o elemento heróico se alia então ao *oikos*.

Após a breve disputa verbal, esgotadas as esperanças (“ὄ χρὴ γὰρ οὐδεὶς μὴ χρεῶν θῆσει ποτέ” — v. 310). Megara passa a admitir o sacrifício, pedindo ao tirano que lhe seja dado penetrar, uma última vez, no espaço até aqui fechado da casa. O descerramento das portas do *oikos* se efetua assim no contexto da preparação para a morte, a fim de que se possam cumprir os ritos:

“ κόσμον πάρες μοι παισὶ προσθεῖναι νεκρῶν,  
δόμους ἀνοίξας — νῦν γὰρ ἐκκεκλήμεθα —  
ὦς ἄλλὰ ταῦτα γ’ ἀπολάχωσ’ οἴκων πατρός ” (v. 329-331).

Tal ação é ambivalente em vários sentidos: a volta à casa, para a preparação de seus membros para o sacrifício, significa o reconhecimento de que a mesma se encontra irremediavelmente perdida; ao mesmo tempo, indica uma efetiva reconquista do espaço antes fechado, fazendo com que a família de Creonte deixe de estar expulsa do seu *oikos* e da sua *pólis*, ao abandonar o exílio junto do altar de Zeus. Voltar à casa para morrer, ligar a casa à morte,

recusar-se a morrer exilado dela implica perpetuar, enfim, a posse sobre a mesma, garantida pela palavra (pelo mito, pelo nome):

“ὦ τέκν’, ὀμαρτεῖτ’ ἀθλίῳ μητρὸς ποδί  
πατρῶν ἐς μέλαθρον, οὗ τῆς οὐσίας  
ἄλλοι κρατοῦσι, τὸ δ’ ὄνομ’ ἐσθ’ ἡμῶν ἔτι” (v. 336-338).

Essa ambigüidade latente na atitude de capitulação de Megera é que permitirá, a seguir, com a volta de Hércules, que o rito de morte e destruição do *oikos* seja transmutado, mantendo-se em idêntico contexto, em rito de posse e restabelecimento do mesmo, para, logo em seguida, se efetivar a destruição definitiva pelas mãos do próprio salvador.

De fato, a preparação para o rito fúnebre não se dá em vão, apesar da volta do herói. Alguém deve morrer, se bem que, havida a *reviravolta* da ação (a *peripécia* ou, como afirma o coro: “μεταβολὰ κακῶν” — v. 735), agora é Licos quem será atingido. Mas elementos que preparam nova *metabolé* podem ser percebidos na atitude nada tranqüila de Megera e dos filhos que, conduzidos por Hércules para o interior do palácio, em vez de celebrarem tal fato e de se alegrarem com ele, choram e se agarram ao peplos do pai, como pressentindo a continuação do perigo (v. 622-625). O engano está pois unicamente em se julgar que o assassinio seria perpetrado por Licos, que este fosse o inimigo do *oikos* destinado a destruí-lo.

### 2.3 As falhas da mediação

Ora, todo entrecho estudado deixa patente o embate entre o novo poder, representado pelo tirano, e a casa do antigo rei, ou seja, entre poder político e *oikos*. Tal situação de conflito se instaura na ausência de mediação entre as duas esferas. As personagens ligadas ao *oikos* que poderiam assumir tal papel, movimentando-se nos dois planos e impondo-se neles, na qualidade de *ándres* (homens adultos), declaram-se desde logo impotentes, em vista da idade. Anfitrião e o coro de velhos participam assim da impossibilidade de ação efetiva no domínio da *pólis*, como Megara e as crianças.

Anfitrião, já no verso 41, exclui-se da categoria dos ἄνδρες, ao afirmar que lhe caberá, com os filhos e esposa de Hércules, a morte,

“ εἴ τι δὴ χρὴ κάμ’ ἐν ἀνδράσιν λέγειν  
γέροντ’ ἀχρεῖον ” (v. 41-42).

Já o coro de velhos entra em cena chamando a atenção para seu estado de completa fraqueza e desamparo (v. 108-109; 119-129), declarando-se “palavras só” (“ἔπεα μόνον” — v. 111) e “a aparência noturna de noturnos sonhos” (“δόκημα νυκτερωπὸν ἐννύχων ὄνειρων” — v. 111-112). Tais personagens não são estranhas no contexto dos velhos criados por Eurípides, sempre mergulhados em profunda debilidade (cf., por exemplo, *Electra*, v. 553).

Nem Anfitrião nem o coro, contudo, deixam de tentar cumprir o papel de mediadores através do discurso, realizando a defesa do *oikos*. O primeiro enfrenta Licos no debate sobre as virtudes do filho, declarando que

“ τὸ δ’ εἰς ἔμ’, Ἡράκλεις, ἐμοὶ μέλει  
λόγοισι τὴν τοῦδ’ (i.é: Λύκου) ἀμαθίαν ὑπὲρ σέθεν  
δεῖξαι· κακῶς γὰρ σ’ οὐκ ἑατέον κλύειν ” (v. 170-173).

Também o coro, nos versos 222-272, coloca-se em palavras contra o tirano.

Considerando o esquema sucessivo de relações entre casa e cidade, observaria que há uma passagem também com referência ao papel de mediador: Creonte era o mediador; na sua falta, caberia tal papel a Megara que, como mulher, não pode assumi-lo; assim, o lugar de Creonte deveria ser ocupado por Hércules, mas este se encontra ausente; Anfitrião então é que deve exercê-lo, mas lhe faltam forças, bem como ao coro. Teríamos assim um novo esquema: Licos/Tebas × (Creonte)-Megara-(Hércules)-Anfitrião/Coro.

Megara não empresta nenhum valor ao discurso como forma de persuasão e defesa (isto é: de mediação), confiando apenas na

ação e entregando-se tão somente, em suas falas, a recordações e lamentos (“ἀλλ’ ὡς λόγιοισι τόνδε (i.é: Λύκον) μαθάξαιμεν ἄν;” — v. 298). O mesmo ponto de vista é comungado por Licos.

As observações sobre a ineficácia da palavra diante de Licos trazem em seu interior uma crítica à tirania. Ao contrário do sistema democrático, esta elimina o espaço mediador do discurso como instrumento de solução dos conflitos. O *agón* prenunciado entre Licos e Anfitríão, a partir do verso 140, é subitamente interrompido pelo primeiro, em termos que desvalorizam o poder do *lógos* em face da ação:

“ οὐ μὲν λέγ’ ἡμᾶς οἷς πεπύργωσαι λόγιοις  
ἐγὼ δὲ δρᾶσω σ’ ἀντὶ τῶν λόγων κακῶς ” (v. 238-239) .

Através da observação do coro, logo após a fala de Anfitríão, pode-se notar que a vantagem no debate pendia para este, pois, ainda que lento (“βραδύς”) no falar, os melhores dos mortais (“ἀγαθοὶ θνητῶν”) sabem ser eloqüentes (v. 236-237). No ser *agathós* quem fala é que repousa assim a força do discurso. O fato de o tirano ser apresentado como *kakós* faz com que tenha de compensar a debilidade de seu discurso com a ação cruel.

O novo tirano é considerado, pelo coro, não só inimigo do *oikos* de Creonte, como de Tebas, a *pólis* de Creonte. Ele afrontara a honra da cidade e escravizara seu povo, o que só foi possível em vista da conturbação política reinante (v. 270-274). A ameaça de sedição (*στάσις*) para a ordem democrática, por natureza instável, era sentida como especialmente grave, segundo se pode depreender em outros autores da época, como Tucídides e Platão. O novo tirano, aproveitando-se da “doença” da cidade (diz-se que ela se encontrava “στάσει νοσοῦσα” — v. 34; 273), se introduz nela como um fator de perturbação e ruptura. Trata-se de um estrangeiro (“ἐπίλυς” — v. 257), que não é da raça de Cadmo (“οὐ Καδμείος ὢν” — v. 256) e divide a cidade, aqui confundida com a própria descendência do herói lendário. Assim, ele “ἄρχει τῶν νέων” (v. 256), tendo-se aliado a “πολλοὺς πένητας” (v. 588), que são os responsáveis pela perda da cidade, por terem promovido a sedição (“οἱ στάσιν ἔθικαν καὶ διώλεσαν

πόλις” — v. 590), a fim de poder se apoderar dos bens alheios (v. 591-592). O contexto parece opor, dessa forma, Licos à família de Creonte, apontando contudo ainda para outras esferas de conflito como jovens × velhos, pobres × ricos, estrangeiros × tebanos. O novo poder é pintado como cruel e feroz, do ponto de vista dos que se ligavam ao antigo.

Já em outras ocasiões a tragédia abordara o problema de um novo poder que se instala e se deixa levar pela crueldade. Hefesto, no *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, observa, referindo-se a Zeus, que todo novo governante é duro (“ἄπας δὲ τραχὺς ὄστις ἄν νέον κρατῆι” — v. 35). A atitude de Creonte, na *Antígona*, de Sófocles, para citar apenas mais um exemplo, também demonstra bem o fato. O público ateniense devia estar acostumado ao debate do tema no teatro.

Assim, apesar de se tratar de uma dinastia real, a casa de Creonte identifica-se, na peça, com o bem estar da cidade como um todo. Não nos devemos deixar levar pela concepção moderna que opõe realza a democracia, como a ela opõe a tirania. A reflexão sobre o poder político prende-se mais a critérios de ordem moral que à natureza dos regimes. De fato, pois, o que a peça coloca em questão ao tratar da tirania é o processo de “enfermidade” da *pólis*, que culmina na crise do poder, com sua tomada por Licos.

No desenrolar da história grega, os tiranos desempenharam, na verdade, o papel de eliminar progressivamente os privilégios da antiga nobreza, aliando-se às camadas menos favorecidas, como parece ser a situação retratada na peça: de um lado a casa do antigo rei; de outro o tirano, aliado aos jovens e aos muitos empobrecidos. Tal fato poderia levar o leitor moderno a pensar que a Licos caberia algo de positivo, pois a tirania teria sido um caminho rumo à democracia. Não me parece todavia que essa seja a colocação de Eurípidés. O perigo da tirania, sentido no ambiente da Atenas democrática, é transposto para o ambiente monárquico da Tebas mítica.

A própria forma como Licos é tratado — superficialmente, como um tirano típico, orgulhoso e cruel<sup>28</sup> — mostra como Eurípides transpõe o fantasma da tirania, da sedição e das conturbações políticas, experimentado historicamente, para o entrecho mítico. Para a democracia e para a realza o tirano simboliza a irrupção de violenta crise na cidade. O problema deve pois ser entendido a partir do ponto de vista da crise e não da natureza dos regimes.

Nesse caso, a crise se instaura pela ausência de mediação. A solução para a mesma deve ser buscada na pessoa de um mediador, papel que caberia naturalmente a Hércules, como sucessor de Creonte na casa e no trono. Ao mesmo tempo em que fosse capaz de eliminar o mal representado pela pessoa do tirano, deveria ele re-unir os fragmentos dispersos do corpo social, como casa e cidade, velhos e jovens, pobres e ricos, discurso e ação.

Aparentemente o processo se realiza com a morte de Licos, mas de forma comparável ao modo de agir deste, uma vez que o espaço do discurso, da cidade, dos pobres e dos jovens não é resgatado. A morte de Licos é tramada escondidamente, sem conhecimento da cidade, e realizada em silêncio no interior do *oikos*. De fato, não se ouve em nenhum momento do desfecho da vingança a voz de Hércules. Em certa medida, o herói padece do mal de seu opositor: uma valorização defeituosa do agir em detrimento do falar, o que o impede de assumir o papel de governante e até mesmo de viver na cidade. Tal se deve, a meu ver, a seu estatuto de herói, como procurarei mostrar a seguir. A esperança de mediação no mundo fragmentado colocado em cena é assim frustrada, constituindo a ação de Hércules uma vitória momentânea do *oikos* sobre a *pólis*, da ação sobre o *lógos*, do velho sobre o novo, ao invés da restauração do equilíbrio entre essas esferas.

### 3. Os limites do herói

A ação do *Hércules*, que aparentemente se teceu até aqui como um corpo uniforme em sua diversidade, reserva para o público uma grande surpresa. A impressão de arremate final, provocada pela

---

28. Sobre a idéla corrente no século V a respeito do caráter do tirano, veja-se C. MOSSÉ, *Études sur la tyrannie dans la Grèce*.

realização da esperada vingança, faz prever apenas um epílogo de júbilo, e de certo constituiria o texto uma unidade completa em seu desenvolvimento. Os dados básicos do trecho trágico se observaram — a situação inicial de crise e a peripécia, nesse caso levando da infelicidade para a felicidade,<sup>29</sup> como observa o canto festivo do coro —

“ Γέροντες, οὐκέτ’ ἔστι δυσσεβῆς ἀνήρ.  
Σιγᾷ μέλαθρα. πρὸς χοροὺς τραπώμεθα ” (v. 760-761),

pois, pela ação de Héracles,

“ Μεταλλαγαὶ γὰρ δακρύων,  
μεταλλαγαὶ συντυχίας  
... ἔτεκον αἰιδάς ” (v. 765-767).

O mesmo canto vai apontando, ao modo de epílogo, os detalhes da peripécia: o novo rei se foi e o antigo governa (v. 769); contra as aparências, a esperança se realizou (v. 771); os deuses mostraram sua força e sustentaram a justiça (v. 772-780/813-814); o herói revelou sua parte divina no brilho da ação perpetrada (v. 798-814). Todo o trecho teria, assim, como objetivo, a epifania do heróico e a reafirmação da potência divina, da justiça e da esperança.

É contudo o mesmo coro que pressente e introduz novo movimento na ação, na verdade mal começada no que tem de essencial, ao apontar o surgimento de Íris e Lissa sobre o teto do palácio:

“ ἔα ἔα  
ἄρ’ ἔς τον αὐτον πίτυλον ἦκομεν φόβου,  
γέροντες, οἶον φάσμι’ ὑπερ δόμων ὄρῳ ” (v. 815-817)

A cena é equivalente àquela em que Licos avança para junto do palácio; dessa feita, o inimigo vem do alto, colocando-se sobre o *oîkos*. De fato, o público pode perceber que a ação não está no fim e que novo embate se prepara.

29. ARISTÓTELES observa que a peripécia pode se dar em dois sentidos: da felicidade para a infelicidade ou da infelicidade para a felicidade. *Poética*, 11, 1452 a, 23-24.

Tais surpresas no desenrolar da ação foram preparadas por Eurípidés em outras ocasiões, como no *Orestes*. Reinhardt,<sup>30</sup> estudando esta peça, aponta para o fato de sua primeira parte constituir um corpo completo e de nada nela fazer pressentir nova peripécia. A ação poderia terminar antes da introdução do projeto de assassinar Helena, com a morte de Electra, Orestes e Píades, que parecia ser inevitável, ou com o surgimento de um deus *ex-machina* que salvasse os três, expediente comum em Eurípidés (como na *Medéia* ou *Electra*), acorde, portanto, com a expectativa do público. O mesmo acontece, ainda que em proporções menos espetaculares, na *Andrômaca*, a partir da introdução de Orestes na ação. O efeito de tais surpresas deveria ser muito forte, pois a expectativa do público é direcionada no sentido de crer que a ação está realmente no fim.

### 3.1 O tecer divino

O aparecimento das duas deusas joga a ação em nova dimensão. Com efeito, toda a primeira parte da peça é marcada pelo silêncio dos deuses, apesar de ser várias vezes lembrada a natureza híbrida de Hércules, filho de dois pais, um divino e outro humano. Os conflitos se dão todavia num contexto puramente humano, em que nem mesmo a força da τύχη se faz sentir de modo forte por detrás da ação (como acontece, por exemplo, no *Édipo rei*, de Sófocles). A introdução súbita das deusas tem assim um poderoso efeito, provocando quebra violenta no nível da realidade humana, pela irrupção de outros níveis de realidade.

Sob este ponto de vista, a surpresa seria aqui muito maior que no *Orestes*, pois lá a sugestão da morte de Helena vai sendo aos poucos introduzida, nas falas de Píades, formulando-se finalmente no correr do diálogo (v. 1098-1105). O público pode acompanhar o raciocínio humano que provoca a reviravolta da ação. Aqui, o aparecimento das deusas se dá de forma absolutamente inesperada. Em termos de teatro (da “carpintaria teatral”), a presença concreta das mesmas, num outro plano, deveria provocar um efeito de espetáculo avassalador.

---

30. *Op. cit.*, p. 321.

A fala inicial de Íris tem o valor de um novo prólogo. Através dela é que se pintará a nova situação, sem ligação imediata com a anterior. O elo entre as duas partes continua sendo o palácio, objeto de ataque, agora em virtude de suas relações com a esfera divina, através de Hércules.

A fala inicial de Íris, com efeito, principia com a apresentação da própria deusa (como a de Anfitríão nos v. 1-3) e de sua companheira (cf. igualmente a apresentação de Megara por Anfitríão nos v. 9-12). Ao contrário de Anfitríão, Íris observa contudo que a cidade não tem mais relações de envolvimento com o entrecho, pois

“ ἐνὸς δ’ ἐπ’ ἀνδρῶς δώματα στρατεύομεν

“ ἐνὸς δ’ ἐπ’ ἀνδρὸς δώματα στρατεύμεν

Se, no início, os fios do conflito atavam *pólis* e *oikos*, num trabalhado tecido, aqui ligam diretamente deuses e *oikos*, no conflito entre Hera e Hércules.

De novo, como na primeira parte, Hércules constitui o nó que une as esferas em crise pois, sendo filho de Zeus, é objeto do ciúme de Hera (cf. 2263-1269); sendo filho de Anfitríão, esposo de Megara e pai das crianças, torna-os também vítimas da deusa (v. 838-839). Como as relações com Creonte se revelaram motivo de males para sua família, com o advento do tirano, agora as relações com Hércules representam o mesmo perigo, após o surgimento das deusas. O *oikos* se vê lançado de um lado a outro, envolvido em conflitos exteriores a sua esfera, em conseqüência dos laços de parentesco com personagens que, pertencentes a ele, pertencem igualmente a outros domínios.

Assim, como no início, a vingança deve se processar pela destruição da família. Há um novo decreto de morte pesando sobre Megara e os filhos. E se antes moviam o decreto os interesses do poder do tirano contra os interesses do *oikos*, agora o movem os interesses divinos contra os interesses humanos:

“ ἦ θεοὶ μὲν οὐδαμοῦ

τὰ θνητὰ δ’ ἔσται μεγάλη, μὴ δόντος δίκην ” (v. 841-842).

A ligação com a cidade é substituída por uma ligação, de Hércules, com a humanidade.<sup>31</sup> A série de elos em jogo, provocadora da crise, poderia assim ser representada (estando, como anteriormente, realidades presentes em cena unidas pela força de realidades ausentes):

Lissa — Íris — (Hera) — (Zeus) — Hércules — os mortais.

Considerando que Íris parece constituir, na verdade, um duplo de Hera, estando em seu lugar e falando por ela, a relação ficaria reduzida a:

Lissa —  $\frac{\text{Íris}}{\text{(Hera)}}$  — (Zeus) — Hércules — os mortais,

ocupando Zeus o lugar central e exercendo o mesmo papel que Creonte na situação anterior, como o grande ausente a relacionar (mediar) as realidades presentes.

De fato, Íris age como duplo de Hera, em virtude de sua própria função de mensageira, lembrada já na apresentação (“κάμὲ τὴν θεῶν λάτριον Ἴριον” — v. 823-824). Por outro lado, a deusa reforça sua identidade com a esposa de Zeus, ao afirmar que o desejo desta é também o seu (“Ἡρα... θέλει... συνθέλω δ’ ἐγώ” — v. 831-832). O mesmo se passa com relação aos planos, compartilhados por ambas (“τὰ θ’ Ἡρας κάμα μηχανήματα” — v. 855).

### 3.2 O heróico e o doméstico

De fato, a volta do herói ao lar é que oferece a Hera oportunidade de efetuar sua vingança. De uma certa forma, isso quer dizer que as relações com o *oikos* tornam o herói vulnerável, já que

“πρὶν μὲν γὰρ ἄθλους ἐκτελευτῆσαι πικρούς,  
τὸ χροῖν νιν ἐξέσφινεν, οὐδ’ εἶα πατήρ  
Ζεὺς νιν κακῶς δρᾶν, οὐτ’ ἐμ’ οὐθ’ Ἡραν ποτέ” (v. 827-829).

31. O conflito entre interesses divinos e humanos não é estranho à tragédia. Recorde-se o *Prometeu acorrentado*, em que o titã é castigado, entre outras

Outro indício de que o ambiente doméstico é o ponto fraco de Hércules, a brecha que dá a Hera a oportunidade de feri-lo, está no fato de ela desejar pôr-lhe nas mãos o sangue comum da família (“προσάψαι κοινὸν αἷμ’ αὐτῷ... παῖδας κατακτείναντι — v. 831-832), atingindo o herói invulnerável através do pai vulnerável.

Tal componente do caráter heróico, que estabelece sua incompatibilidade com o *oikos*, é responsável por um jogo ambivalente, estabelecido desde o início da peça. Ali, ficou dito, a volta do herói ao lar significava a salvação da família. Os trabalhos, do ponto de vista de Licos, dão ocasião para a destruição da casa do herói. De uma perspectiva humana, política, sua fraqueza está na ausência de casa. Do ponto de vista divino, acontece justamente o contrário, como se o espaço próprio do herói fosse o das ações heróicas, que o tornam inatingível. Abandonando esse espaço mítico, a invulnerabilidade deixa de existir.

Nicole Loraux lembra, com justeza, que o componente básico do heroísmo, a *força*, “est par définition, dans le monde grec de la guerre et de l’exploit, virilité”.<sup>32</sup> Nesse contexto, Héracles, mais que outros heróis gregos, apresenta-se como modelo do “Surmâle”, característica que, nas lendas, se expressa em dois sentidos básicos: o ser *philogýnes* e o ser *mysogýnes*. Ao mesmo tempo que a virilidade lhe dá contornos de um “grande amante” (são numerosas as passagens dos mitos a ele referentes que narram suas aventuras sexuais e inúmeros casamentos,<sup>33</sup>) essa mesma virilidade exacerbada faz com que olhe as mulheres como um perigo (como quando se recusa a se entregar aos prazeres melífluos do amor em Lemnos,

---

coisas, por ter beneficiado a humanidade. Cf. a observação de Hefesto, dirigindo-se a Prometeu:

«Τοιαῦτα ἀπήρωα τοῦ φιλανθρώπου τρόπου  
θεὸς θεῶν γὰρ οὐχ ὑποπτήσων χόλον  
βροτοῖσι· τιμὰς ὅπασας πέρα δίκης» (v. 28-30).

32. LORAUX, N. «Héraklès: le surmâle et le féminin», in *Revue française de Psychanalyse*, tome XLVI, jull.-août 1982, p. 701.

33. LORAUX (*Op. cit.*, pag. 701) cita Pausânias (IX, 270, 5-7), Ateneu (XIII, 556 e-f), Diodoro de Sicília (IV, 29) e Apolodoro (II, 4, 10 e 7, 8), onde se narra como Hércules teria deflorado, em uma, cinco ou cinquenta noites consecutivas, as cinquenta filhas virgens de Téspios (ou Téstios).

na versão de Apolônio de Rodes<sup>34</sup>). Nos dois casos, entretanto, o viril se estabelece na relação com seu contrário: o feminino, o anti-heróico, o doméstico.

Chama a atenção que, nas duas peças por nós conhecidas que giram diretamente em torno de Hércules (as *Traquínias*, de Sófocles, e a que abordo presentemente), a ação se abra na ausência do mesmo, ocupado nos trabalhos enquanto a família se encontra abandonada no lar. Ora, já salientei que a casa constitui o espaço do feminino. Assim, o perigo que a mulher representa para a virilidade (força) do herói se encontra também no *oikos*. A tensão entre o espaço fechado do interior da casa e o espaço aberto de seu exterior (entendido como o da cidade ou do mundo) é elevada ao máximo no caso do herói. O cidadão comum, apesar da ambigüidade da situação, consegue se movimentar nas duas esferas, mas não o herói. É muito menos o herói por excelência: Hércules.

Na verdade, a tensão entre *oikos* e *pólis* se processa entre dois espaços dominados pelo homem e, por essa razão, há maior possibilidade de contato (de mediação). Já a tensão entre o heróico e o doméstico remete ao confronto entre um domínio não humano e outro humano. Com efeito, os trabalhos de Hércules se dão no mundo mítico de espaços interditados ao homem, povoados de seres divinos e monstruosos. Em vista disso, o herói se opõe também à *pólis*, como observei anteriormente.

O exemplo de Hércules é especialmente importante, pois nele as contradições do estatuto do herói são levadas a um nível de exasperação. Loraux enumera seis pares de oposições latentes na personagem mítica, seguindo G. S. Kirk,<sup>35</sup> aos quais acrescenta ela própria mais duas, a saber: (1) o civilizado × o bestial; (2) o sério × o burlesco; (3) o são de espírito × o louco; (4) o salvador × o destruidor; (5) o livre × o escravo; (6) o divino × o humano; (7) o viril × o feminino; (8) o herói do *pónos* × o herói do prazer.

34. *Apud* LORAUX, que cita Apolônio de Rodes, *Argonautas*, I, 853 ss.

35. Cf. *Methodological reflexions on the myth of Heracles*, *apud* LORAUX, *Op. cit.*, p. 750.

Na personagem de Eurípides, cada uma dessas contradições está presente, fazendo com que a esperança de mediação se concentre e se frustre em sua pessoa.

Procurarei mostrar sucintamente como Eurípides trabalha cada um desses componentes gerais do mito:

(1) *o civilizado × o bestial*

Como observa Pachet,<sup>36</sup> o herói vencedor de feras participa da natureza de seus adversários. Por tal motivo, o mundo não civilizado chega a constituir seu meio natural, pois nele é que se dá ocasião ao exercício do heroísmo. O *ménos* heróico não encontra espaço no mundo civilizado, pois a *pólis* é regida pelo equilíbrio e pela medianidade. Eurípides faz de Hércules um herói civilizador, cujos trabalhos objetivam purgar a terra de monstros, *domesticando-a* (v. 225-226). Desse modo, pertencendo a dois mundos, Hércules se coloca em princípio como mediador entre a civilização e a barbárie, o humano e o bestial.

(2) *o sério × o burlesco*

Mais que para a tragédia, Hércules serviu de inspiração para a comédia. Várias de suas características remetem para o burlesco, como o ser glutão ou o andar constantemente com a pele de leão de Neméia sobre a cabeça, o que lhe daria um aspecto estranhamente cômico. Na peça de Eurípides, embora o lado sério prevaleça,<sup>37</sup> a atitude do herói no delírio provoca o riso de seus servos, a par de medo, pois não sabem eles se o senhor “παίξει” ou “μαίνεται” (v. 950-952). O riso indica que a cena contém algo de ridículo.

(3) *o são de espírito × o louco*

Esse ponto, em especial, é objeto da atenção de Eurípides. A peça trata, com efeito, de *Heraklēs mainómēnos*. No momento oportuno, ele será discutido com o cuidado que merece.

36. PACHET. «Héraclès: le bâtard et le monstrueux», in *Poétique*.

37. KOTT classifica o *Héraclès* como uma tragicomédia, chamando a atenção para o fato de o próprio heroísmo «antediluviano» do protagonista parecer ridículo e cômico no contexto da *pólis*. *Op. cit.*, p. 152.

(4) *o salvador* × *o destruidor*

Já ressaltai como a ação se constrói como um jogo de enganos: aquele que vem para salvar e realiza essa função, ao mesmo tempo vem para a destruição final de sua casa, de sua família e de si próprio. O problema voltará a ser abordado.

(5) *o livre* × *o escravo*

A alternância de liberdade e escravidão é componente estrutural do mito de Hércules, que pode ser exemplificada no episódio da rainha Onfale. Em Eurípidés, faz-se alusão ao fato de os trabalhos serem realizados sob as ordens de Euristeu, o que configura uma situação de submissão do herói à vontade alheia. O abandono dos trabalhos e a escolha do *oîkos* constitui, assim, um ato de liberdade (voltarei adiante ao problema da liberdade de escolha).

(6) *o divino* × *o humano*

Sendo filho de Anfitrião e de Zeus, participa Hércules da natureza divina e humana. Na peça, discute-se a paternidade divina como algo duvidoso. Caso tal versão fosse correta, Hércules seria um semi-deus, isto é, participaria de algum modo da divindade do pai e da humanidade da mãe. Mas se o mito fosse falso, seria ele apenas um mortal, filho de Anfitrião e de Alcmena. Assim, o conflito se torna mais complexo, pois põe em causa sua própria ligação com o divino (ver discussão adiante).

(7) *o masculino* × *o feminino*

Apesar de ser o herói guerreiro por excelência, que nos trabalhos deixa patente sua virilidade, Hércules, na peça, não tem pejo de se declarar disposto a se entregar a tarefas de mulher, como cuidar dos filhos. Loraux observa que sua atitude após a crise de loucura, com a cabeça coberta e em silêncio, enquadra-se nos parâmetros do comportamento feminino. O matar os filhos, afirma a mesma autora, constitui igualmente ato de mulher (cf. *Medéia*, por exemplo).

(8) *o herói do pónos* × *o herói do prazer*

Durante toda a peça a imagem do herói do *pónos* (dos trabalhos, dos sofrimentos) prevalece. Contudo, na crise de loucura se pode entrever o outro lado, quando Héracles simula estar à mesa em Nisos (não se deve esquecer que uma de suas características é a glotonaria, indício de quão forte é para ele o prazer de comer) e quando crê lutar em Istmo (sem dúvida como participante dos jogos ístmicos, pois o faz nu como os atletas, entregando-se a uma atividade recreativa, portanto).

Apesar de a peça não desprezar as linhas mestras do caráter mítico do herói, enfoca preferencialmente alguns pontos — os arrolados acima sob os números (1), (3), (4), (6) e (7). São essas feições ambíguas que se juntam na ação, sendo trabalhadas a partir das relações do herói com o *oikos*. Com efeito, o salvador/destruidor se manifesta através da salvação/destruição do *oikos*, como consequência da própria escolha deste, que inclui a escolha do humano contra o divino, do civilizado contra o bestial, do feminino contra o viril.

3.3 *O espaço da escolha*

N. Loraux observa, com relação a Héracles, tratar-se de uma figura

“dont la principale caractéristique que est d’être constituée du dehors. Héraklès n’a pas d’intérieur et, même lorsqu’il apparaît sur la scène tragique, il serait parfaitement illusoire de tenter de lui en donner un; tout entier dans les heurs et les malheurs de sa carrière de combattant de la force, il est, de la naissance à la mort, livré à la volonté d’autrui, soumis à un destin qui lui a été assigné au ventre même de sa mère”.<sup>38</sup>

Ainda que considere a afirmação válida e exata do ponto de vista do mito, que é o objeto de estudo da autora, creio que o problema da escolha, na peça de Eurípides, merece ser discutido mais detalhadamente.

---

38. *Op. cit.*, p. 699.

Considero o problema da escolha como o ponto nevrálgico na concepção e compreensão do trágico, o que sem dúvida constitui o mais difícil de ser captado, sobretudo pela mentalidade moderna. Não se trata, nesse caso, de opor destino a liberdade de escolha, mas de considerá-los como constituintes efetivos de um mesmo processo. Sobrevalorizar qualquer deles destrói o que há de trágico na tragédia, levando a uma leitura linear da mesma, que pode não ser incorreta, mas é empobrecedora.<sup>39</sup>

Embora não disponha de espaço para a discussão detalhada do problema, lembraria contudo que os próprios gregos atribuíam o desencadear da ação trágica a uma *falta* do herói, o que Aristóteles chama "ἁμαρτία". Sem a *hamartia*, a ação despertaria repulsa e não "terror e piedade", pois apresentaria o castigo indevido de alguém absolutamente inocente. Por outro lado, entretanto, a *hamartia* não deve ser um crime cometido com pleno conhecimento e plena intencionalidade, pois, nesse caso, o castigo, longe de despertar terror e piedade, atenderia ao sentimento de justiça. Na *hamartia* do herói se incluem assim conhecimento e ignorância, intencionalidade e não intencionalidade, liberdade e necessidade, o que faz com que deva ser considerada antes como um erro de cálculo, em correlação com a própria limitação do ser humano. Creio que tal erro se assenta, em grande parte dos casos, num erro de escolha.

Lembraria, de passagem, a mais desconcertante das personagens da tragédia grega: Édipo. Muito se indaga sobre qual teria sido a natureza de sua falta, até que ponto o ter cometido crimes em estado de completa ignorância, guiado por uma necessidade inexorável, pode justificar a enormidade do destino trágico que lhe cabe. A história de Édipo, como relatada por Sófocles, se compõe, na verdade, de uma série de escolhas equivocadas: como deixar Corinto e eleger Tebas por local de residência; matar o viajante que o insultou; aceitar a realeza e casar-se com a rainha viúva; tomar a si as dores da cidade e a incumbência de livrá-la do assassino do rei. No próprio corpo

---

39. Sobre o assunto, consulte-se SCHAEERER, R. *Le héros, le sage et l'événement dans l'humanisme grec*. Paris, Aubler, 1964.

da ação, a série de escolhas visando a um fim acabam se revelando equivocadas: recusar a verdade de Tíresias, suspeitar de Creonte, não ceder aos rogos de Jocasta, decidir levar o inquerito sobre suas origens até o fim. O que faria do *Édipo Rei* um exemplo máximo da situação trágica seria, desse ponto de vista, não a ação fatal de um destino traçado do exterior, mas o modo terrível como destino e escolha interior e livre do herói coincidem absolutamente.<sup>40</sup>

No *Hércules*, a brecha que dá ocasião à ação adversa das deusas é criada pelo próprio herói, ao realizar uma série de escolhas que rompem a multiplicidade divergente das características que o compõem: a escolha do civilizado em detrimento do bestial; a escolha do humano em detrimento do divino; a escolha do feminino em detrimento do viril. Todas essas escolhas — que se revelarão equivocadas — podem ser enquadradas como aspectos diversos da escolha do *oikos*, com conseqüente abandono do heróico.

Isso se expressa claramente ainda na primeira parte do texto, quando a constatação do estado de abandono a que se encontra entregue sua casa, leva o herói a perguntar:

“ τῷ γὰρ μ’ ἀμύνειν μᾶλλον ἢ δάμαρτι χρεὶ  
καὶ παισὶ καὶ γέροντι; ” (v. 574-575)

A questão produz, de imediato, a decisão de abandonar a vida heróica (“ χαιρόντων πόνοι ” — v. 575). De que servem todas as vitórias, julga ele, se não for capaz de salvar da morte os próprios filhos? (v. 578-582).

Efetivada a escolha, Hércules declara não ter vergonha de assumir papéis femininos (ligados à vida do *oikos*), como cuidar dos filhos (“ καὶ γὰρ οὐκ ἀναίνομαι θεράπευμα τέκνων ” — v. 632-633). pois todas as coisas dos homens são iguais (“ πάντα τὰνθρώπων ἴσα ” — v. 633), especialmente o amor pelos filhos (“ φιλοῦσι παῖδας ” — v. 634). Ora, desse modo, na escolha da casa e do feminino inclui-se também uma escolha do humano. E, como salientei acima, Hércules será atingido na qualidade de representante do gênero humano.

40. Para detalhamento da questão, ver SCHAERER, *Op. cit.*, especialmente o cap. II: Oedipe, p. 42-57.

A *hamartia* se daria justamente no momento dessa escolha ambígua do papel de salvador e guardião do *oikos*, pois implícita em toda escolha há uma renúncia, nesse caso ao estatuto sobre-humano do herói e da ação heróica. A escolha, tornando-o vulnerável como qualquer mortal, dá margem à ação de forças que escapam ao cálculo humano. Ou seja: ela se efetua num universo muito mais amplo do que pode supor o homem, em que atuam outros níveis de realidade. A escolha de Hércules traz em seu interior um erro de cálculo, relativo às conseqüências da mesma.

De fato, o escolher o humano, deixando de lado o divino, significa já, de um certo modo, negar a filiação divina. O ser filho de Zeus é que lhe garantia a invulnerabilidade, enquanto se mantinha ele no espaço próprio do herói, entregue a atividades heróicas. Há uma correlação entre o ato heróico e a filiação divina, em que a recusa do primeiro supõe a da segunda. Sem ser filho de Zeus não seria ele capaz de realizar os trabalhos, pelo simples fato de que a um mortal faltaria força suficiente para vencer adversários sobre-humanos. Mas, igualmente, ser filho de Zeus exige dele comportamento heróico e, ainda que submetido à lei da morte, o herói não poderá considerar que tudo é igual para os homens, incluindo-se entre eles.

Não negaria, assim, que o destino de Hércules esteja, no presente caso, sendo traçado do exterior, pelo menos em certa medida, já que a crise de loucura lhe é imposta por vontade das deusas, em conseqüência de mero capricho (cf. v. 1308-1310). Mas, do mesmo modo, não poderia admitir que seja algo absolutamente independente de seu comportamento e vontade, revelada no ato da escolha. Escolher o *oikos*, recusando o heróico, equivale a assumir um risco implícito na própria limitação do humano. Nesse caso, não diria que Hércules escolhe a loucura, nem ser assassino dos filhos, nem destruir seu *oikos*; mas escolhe, efetivamente, o risco de vir a passar por tudo isso, como qualquer mortal.

Exatamente do ponto de vista da escolha é que se justifica a existência de toda a primeira parte da peça, que funciona como cenário para a escolha do herói. Os dados sobre a tirania, a discussão a respeito do valor dos trabalhos, o decreto de morte contra a

família são traços da cena que envolve, prepara e impulsiona a decisão, tornando-a inadiável. Melhor do que "A volta do pai", como sugere Kott,<sup>41</sup> ela poderia ser chamada de "A escolha do herói". Com efeito, aquele título, longe de solucionar o problema de suas relações com a segunda parte, apenas torna mais marcada a separação entre ambas, pois supõe que o regresso de Héracles constitui uma finalidade em si, levando à solução da crise apresentada. Ora, não é isso que a peça sugere, nem parece ser essa a intenção do autor que, apesar de buscar um efeito de surpresa, concebeu a ação como um todo. Considerar o primeiro bloco como independente, descartando sua funcionalidade para a totalidade do conjunto, é uma solução fácil que, se em certa medida pode ser válida, prejudica o próprio entendimento da construção complexa do texto no que ele tem de trágico. De fato, se não se criasse o espaço da escolha, deixaria de existir, igualmente, o espaço do *hamartía*, o que significaria a inexistência da tragédia, tornando-se a crise de loucura, isolada, a representação de um castigo infundado contra uma personagem absolutamente isenta de falta (ou melhor, de falha), submetida, sem o concurso de seus atos, a um destino todo poderoso. Parece-me, assim, que pensar a gesta mítica da loucura do herói sob a perspectiva da tragédia é que determinou ao autor a necessidade de acrescentar à intriga um primeiro momento, a fim de nele poder se processar a escolha (a falha), em consequência da qual se desencadeará a ação principal. A própria volta do herói, que aparentemente seria o principal elemento do entrecho, se dá apenas para que, com ela, tenha lugar a escolha do herói, ou, em outros termos, para que possa incorrer ele em *hamartía*.

Por outro lado, não creio que se possa afirmar que falte a Héracles a dimensão interior, pois a seqüência de versos em que delibera (v. 574-582) traduz uma espécie de diálogo consigo próprio, em que são colocados os argumentos que o levam à decisão. Em primeiro lugar, na qualidade de verdade aceita, a interrogação sobre quem é preciso defender mais se não à família (v. 574-575); em seguida, o adeus aos trabalhos heróicos (v. 575), a par da consideração de que teriam sido em vão se mais valorizados que

---

41. *Op. cit.*, p. 153.

os presentes (v. 576); a admissão da possibilidade do sacrifício pela família (v. 576); finalmente, a preocupação com a própria glória, caso não se decida pela salvação da família (v. 578-582), o que levaria a que

“ οὐκ ἄρ’ Ἡρακλῆς  
ὁ καλλίνικος ὡς πάροιθε λέξομαι ” (v. 581-582).

Ora, os elementos apontados marcam os passos de um processo de decisão interiormente vivido, a iniciar (1) com a pergunta sobre o que é preciso fazer (χρή), seguida (2) da decisão (χαιρόντων πόνοι), (3) da consideração da importância da tarefa presente (μᾶλλον), do cálculo do risco assumido (δεῖ) e da preocupação com a glória (τί φήσομεν;). Deve-se ressaltar, nessa seqüência, que o momento mais importante, a decisão propriamente dita (nº 2) se expressa não como eleição, mas como *recusa*.

A expressão “ χαιρόντων πόνοι ” dá margem a duas leituras. A primeira, que sem dúvida corresponde ao nível de sentido superficial do texto, seria, literalmente, “basta de trabalhos!” Mas a fórmula poderia também indicar uma proposição imperativa: “alegrem-se trabalhos!” Os usos do mesmo verbo, na segunda pessoa, como formas de adeus e de saudação, sugeririam igualmente, num plano de analogia, tanto um “adeus trabalhos!” quanto um “salve trabalhos!” (nesses casos, a expressão deveria ser “χαίρετε πόνοι”). A recusa, expressa no *basta* e no *adeus*, liga-se assim à saudação, como a indicar que os mais importantes trabalhos estão para ser cumpridos, estabelecendo um elo entre os míticos e os presentes. O verso 576 marca bem isso, colocando todos no mesmo plano e referindo-se aos últimos como mais dignos de serem realizados (“μάτην γὰρ αὐτοὺς τῶνδε μᾶλλον ἦνυσσα” — “em vão pois aqueles, mais que estes, realizei”). O espaço do *oikos* está portanto sendo entendido como contínuo ao do mito, e o *adeus* e o *salve* se confundem na mesma atitude, uma vez que a escolha do doméstico constitui, a um só tempo, o abandono e a reafirmação do heróico.<sup>42</sup>

42. Sobre as relações do mito com o *oikos* (em sua oposição à *pólis*), ver HUMPHREYS, *Op. cit.*, p. 15.

Recusando a esfera do mito para assumir o papel de salvador da casa contra o tirano, Héracles abandona o papel de mediador entre o humano e o não humano, para passar a ser mediador entre *pólis* e *oikos*, função exercida anteriormente por Creonte. Mas falha nesse papel, como se existisse uma incompatibilidade entre o mesmo e a *pólis*. Já observei que é escondido da cidade que efetuará a vingança, como foi escondido que penetrara em Tebas (v. 585-599). Falta-lhe a dimensão do público, como a Licos faltava a do doméstico.<sup>43</sup> A escolha do *oikos* constitui, do modo como é feita, uma recusa da *pólis*: uma dupla ruptura, portanto, com o político e com o mítico.

De novo, como no caso da escolha da esfera doméstica, persiste a ambigüidade: a morte do tirano não tem caráter de feito político, mas se coloca como mais um trabalho heróico. Recusa-se o espaço não-humano do mito, em favor do humano, mas, ao mesmo tempo, transporta-se para este o modo de agir daquele. O herói resiste (recusa-se) em abandonar o papel de herói, substituindo-o pelo de pai e rei. As conseqüências de tais equívocos serão discutidas adiante.

### 3.4 O estranho e o familiar

A segunda parte da peça, depois da crise de loucura, constituirá uma longa reflexão sobre a (im)possibilidade de mediação. Héracles, o mediador, surge no meio das ruínas de sua casa, atado a elas, inativo e em silêncio, num quadro que enfatiza o alcance das conseqüências de sua *hamartía*. Nada lembra o maior herói da Grécia. A situação inicial, colocada em termos de ausência (o estar no Hades), agora se efetiva com a presença do herói (cf. v. 1101-1102). Antes era o bravo que se impunha nos espaços infernais; agora, o Hades se impõe ao derrotado. Antes Héracles estava no Hades; agora o Hades está em Héracles.

Curiosamente, a paisagem infernal lhe é mais familiar que a doméstica. Seu primeiro esforço é procurar reconhecer os traços

---

43. LORAUX (*Op. cit.*, p. 700) observa a incompatibilidade do mito de Héracles com a esfera política, o que coincide com o que se afirma aqui.

daquela (v. 1103-1104). Não conseguindo, o herói declara-se perdido (“ ποῦ πότ’ ὄν ἀμηχανῶ ” — v. 1105), pois no ambiente da casa não descobre nada das coisas costumeiras (“ σαρωῆς γὰρ οὐδὲν οἶδα τῶν εἰωθότων ” — v. 1108). Será preciso que Anfitrião o faça reconhecer sua família morta e sua casa destruída (v. 1110-1145).

Mais uma vez cabe a Anfitrião o exercício da mediação, dessa feita em dois sentidos: trazendo o filho da loucura para a realidade; trazendo-o igualmente do espaço mítico do Hades para o espaço da cena. Do mesmo modo que, apesar da debilidade, lhe era dado se movimentar na esfera doméstica e na política, mostra-se ele capaz de ser o mediador entre a loucura e a sanidade, bem como entre o mito e a história.

Essa passagem deixa claro o equívoco da escolha do *oikos* por Héracles. O estatuto heróico faz com que o espaço do mito seja para ele o das coisas costumeiras (τὰ εἰωθότα), ao contrário da casa. Do mesmo modo pode-se entender, a partir dessa perspectiva, o risco real que se escondia na escolha efetuada, pois a casa não poderia comportar o vigor e a força, o μένος desmedido do herói. Assim, embora num primeiro momento, o da morte do tirano, o μένος tivesse servido aos interesses do *oikos*, logo a seguir, tolhido pelos limites domésticos, fora do ambiente que lhe permitiria pleno exercício, acaba por destruir o que visava servir e salvar. De uma certa forma, pode-se dizer que houve uma sobra perigosa de energia, já que o esforço despendido em matar o tirano fora mínimo, comparado com o requerido em cada um dos trabalhos anteriores: o assassinio se trama como emboscada por obra de Anfitrião, que igualmente aconselha Héracles a não se bater contra toda a cidade, como era seu desejo. Nada lembra pois os πόνοι do herói que afronta monstros e toda sorte de perigos.

Observe-se que a morte do tirano se efetua imediatamente antes da morte dos filhos — o que Loraux considera “ação de mulher” — e no mesmo espaço. Não julgo descabido ver também na primeira morte (pela forma como se tramou e realizou, por ter-se dado dentro do *oikos*, e por estar ligada temporal e espacialmente com a dos filhos) características de “vingança de mulher” (cf. a morte de Agamenon por Clitemnestra, numa cilada armada

dentro de casa <sup>44</sup>). O erro, contudo, não estaria tanto no modo como se realiza a vingança, mas em ser considerada como mais um dos trabalhos do herói. Não se abandona nem a esfera da ação heróica, nem o estatuto heróico da personagem. Pelo contrário, visa-se à reafirmação deste (cf. v. 581-582). Para Hércules, a salvação do *oikos* seria efetuada mesmo num parêntesis aberto no interior da realização de seu último trabalho — voltando do Hades, decide ele passar em casa para ver como está a família, antes de levar a Euristeu o cão infernal. Para que a personagem pudesse se incorporar, sem ameaças, ao *oikos* (e à *pólis*, como se verá a seguir), o herói deveria ser destruído.

O resultado dos conflitos mal solucionados, através da recusa ambígua do heróico, é assim não só a destruição do *oikos*, mas, principalmente, a do próprio herói. Após o crime, seu único desejo é o de se matar, se aniquilar, escapar à visão de todos — voltar ao Hades uma terceira vez (v. 1146-1162), o que realiza parcialmente ocultando-se com um véu. Tal atitude, movida ainda pelo sentimento heróico da honra, é todavia ineficaz. Cumpre-lhe o caminho mais doloroso do reconhecimento das próprias limitações, que implica o abandono definitivo do lado sobrehumano de sua natureza. Esse abandono se realiza pela ação de outras personagens, sendo referendado em seguida pelo mesmo Hércules, e se dá em duas direções: (1) a recusa de sua metade divina, que implica a recusa dos próprios deuses; (2) a integração (a escolha da) na *pólis*.

O primeiro movimento já começa a se esboçar nas palavras de Anfitrião que, como suplicante e como pai, vem opor ao sentimento heróico de honra e vergonha experimentado pelo filho um “*βάρος αντίπαλον*” (v. 1205), isto é, um peso contrário, pedindo que contenha o coração de leão selvagem que o excita para o crime (v. 1210-1211). Trata-se pois de eleger o humano (baseado no peso dos sentimentos filiais) contra o bestial.

Do mesmo modo, a seguir, Teseu apela para os valores da amizade (v. 1215 ss.), exigindo de Hércules que se comporte como mortal que é, aceitando os golpes dos deuses (v. 1227-1228). Toda a

---

44. ESQUILO, *Agamênon*, v. 1370-1398.

seqüência do diálogo estabelecerá o confronto de Héracles com os deuses, o que significa uma escolha do humano, um distanciamento do divino (v. 1231 ss.). Tal escolha se efetiva, finalmente, pela recusa da filiação divina e aceitação da paternidade de Anfitrião (“πατέρα γὰρ ἀντὶ Ζηνὸς ἡγοῦμαι σ’ (i.é: Anfitrião) ἐγώ” — v. 1256).

Como em outras situações já apontadas, Anfitrião desempenha de novo o papel de mediador. É ele que fará a mediação entre o divino e o humano, possibilitando a salvação do filho pela escolha do último. Tal escolha implica, ao mesmo tempo, a vitória definitiva do próprio Anfitrião contra Zeus. Também Teseu surge na peça para exercer a mediação entre o político e o heróico, recuperando o herói para a *pólis* (a sua *pólis*: Atenas).

Efetivadas as rupturas, o herói deve-se integrar no ambiente humano, o que lhe parece interditado em virtude de seu crime. O problema se coloca como de inadequação do mesmo ao espaço humano: sem *oikos*, falta-lhe também uma *pólis*, já que não há cidade que o possa acolher (v. 1281 ss.). Tal situação prepara a atuação de Teseu, que conduz Héracles para Atenas, onde receberá ele casa e bens (v. 1325-1328), além de ter a glória de dar seu nome a diversos lugares (v. 1329-1331) e receber honras de herói após a morte (v. 1331-1333).

Todo o entrecho vem pois perenizar o processo de ruptura iniciado quando da escolha do *oikos*, culminando com a integração do herói no espaço da *pólis*. Tal não se dá, todavia, sem afetar os outros níveis de realidade envolvidos, sem provocar o alargamento da crise pelas esferas do mítico e do divino, como se só a partir do esfacelamento da casa, do mito e dos deuses o herói se tornasse livre para escolher a *pólis*.

Assim, Hera venceu, destruindo o maior dos heróis da Grécia, mas sofre ela também as conseqüências do ocorrido, pois a injustiça praticada depõe contra sua glória:

“ἔπραξε γὰρ βούλησιν ἦν ἐβούλετο.  
ἄνδρ’ Ἑλλάδος τὸν πρῶτον αὐτοῖσιν βάρησις  
ἄνω κάτω στρέψασα. Τοιαύτη θεῶ  
τίς ἄν προσεύχοιθ’;” (v. 1305-1308)

A crise de credibilidade alcança todos os deuses, pondo em xeque a própria veracidade dos mitos que os apresentam como tais, chamados então de “desgraçadas histórias de poetas”. De fato, raciocina Hércules (v. 1316-1318), de uma perspectiva humana, os deuses não podem se envolver em adultérios (como Zeus, ao gerá-lo) nem cometer crimes (como tantos fizeram, conforme as lendas, mas principalmente como Hera acabara de fazer contra ele), pois

“δεῖτα γὰρ ὁ θεός, εἴπερ ἔστ’ ὄντως θεός,  
οὐδενός· ἀοιδῶν οἶδε δύστηνοι λόγοι.” (v. 1345-1346).

Observe-se que isso não significa negar a existência dos deuses, mas pôr em causa sua natureza. Com efeito, duas deusas acabaram de se mostrar na cena, demonstrando sua força através da ação contra um homem sem culpa. A gratuidade do ato não implica a inexistência do agente, mas depõe contra a natureza moral daquele que o pratica. O raciocínio e o sentido de justiça humano exige dos deuses um comportamento acorde com a idéia que o homem faz da natureza divina. Abandona-se a “lógica” do mito, derrubada pela “lógica” humana. Lembrando a pergunta proposta por Reinhardt, citada acima, diria que a moral destrói o mito e põe em xeque a natureza divina. Os deuses nem deixam de ser deuses, pelo menos nos “ἀοιδῶν λόγοι”, nem o são mais. Na verdade, a grande interrogação seria sobre o *sentido* que têm os atos divinos, a existência divina e os próprios deuses, se isolados da moral.

A recusa do mítico — denunciado como histórias de poetas — é que possibilitará, finalmente, a salvação do herói. De fato, afirma Anfitrão, é movido pela força do “coração de leão selvagem” (v. 1210-1211) que ele quer juntar mais uma morte a tantas já havidas. Hércules raciocina ainda, nesse momento, pelos parâmetros do mito.<sup>45</sup> Apenas aos poucos vai-se desligando dos valores heróicos, para ser introduzido, por Teseu, em outras esferas. Assim, descobre ele, é preciso resistir à morte (“ἐγκατερήσω θάνατον” — v. 1351), resignando-se ao destino (“νῦν, δ’ ὡς ἔοικε, τῇ τύχῃ δουλευτέον” —

45. Recorde-se o exemplo de Ajax, na peça de Sófocles que leva seu nome.

v. 1357): viver exilado, como o assassino dos próprios filhos. A morte do homem Héracles é portanto evitada, mas isso implica a destruição do herói Héracles.

A crise do heróico proporciona, dessa forma, espaço para a representação da crise maior de todo o universo cultural grego. O mediador por excelência falha em seu papel e, na falta de mediação, o conjunto de valores e realidades harmonicamente composto se estilhaça, dando ensejo à efetivação da tragédia. Cortados os laços de relação entre os diversos níveis que compõem a cultura, as partes isoladas perdem seu sentido de conjunto. Ora, o sentido repousa justamente na relação, pois surge da possibilidade metafórica de transmissão de conteúdos de uma esfera à outra. Para citar apenas um exemplo contundente, em relação com os problemas levantados na peça, se os deuses sustentam a justiça, isso implica que há uma justiça divina e que os deuses são justos. Rompidos os laços, que sentido resta à justiça, que sentido resta aos deuses? Ou, em outros termos: que sentido pode ter um deus injusto em face *da* justiça? que sentido pode ter *a* justiça em face da ação injusta de um deus?

#### 4. *O espetáculo da crise na mediação da fala*

Observei acima que o teatro representa um espaço privilegiado para a manifestação da crise, no contexto do V século, chamando a atenção para o modo como, em Eurípides, os reflexos da mesma vão-se tornando mais poderosos. A sensação de quebra é especialmente forte em obras como o *Héracles*, pois a ação é fragmentada intencionalmente, jogando com o engano como componente do próprio espetáculo. O que parecia ser a representação dos embates entre *pólis* e *oikos* revela-se como representação do aniquilamento do *mýthos*, com conseqüente envolvimento do heróico e do divino. Tal aniquilamento não se processa, todavia, por ataque do exterior, mas pelo efeito de uma ruptura no seio do mesmo, através do exacerbamento de seus próprios antagonismos.

É especialmente significativo que a crítica aos deuses seja feita, na peça, pelo filho de Zeus. Do mesmo modo, que o herói recuse o heróico, e que personagens míticas (Teseu e Anfitrião)

ajam no sentido de fazer sair Hércules da esfera do mito. Não é de se estranhar que Licos não dê valor aos mitos, como não é estranho que Anfítrio realize sua defesa (como ocorre na primeira parte da peça). A grande surpresa está no segundo momento, quando o mito se volta contra si mesmo.<sup>46</sup>

Além do já dito a esse respeito, gostaria de tecer algumas considerações sobre a própria relação do mito com o teatro, em vista da importância do problema. Ora, a epifania do heróico, no contexto do mito, se dá através da narrativa de feitos (gestas). No feito é que se constrói o caráter do herói, a gesta domina a cena, o exterior suplanta o interior, impondo-se o ἔπος como narrativa. Isso pode ser facilmente percebido nos poemas homéricos, a partir dos quais a épica se definira como gênero por excelência narrativo.

Ao lançar mão do mito épico como material temático, o teatro subverte sua característica básica, fazendo surgir, nos espaços intermediários dos feitos, a possibilidade do discurso como movimento e ação dramática. O teatro efetua, assim, uma quebra na unidade simples do mito, tornando-o um fenômeno complexo. De fato, apesar de ser "representação de ações", conforme Aristóteles, as cenas de "ação" (no sentido de "feitos") se dão geralmente fora do espaço da representação, sendo recuperadas pelo discurso de personagens que estabelecem a mediação entre as duas esferas. A cena se revela antes como o espaço do discurso construído no intervalo dos fatos, devendo a *ação dramática* ser entendida como *lógos* e *diálogos*.

Acredito que a tragédia possa ser entendida como a representação de crises. Com efeito, ela se concentra num momento considerado de especial importância no entrecho mítico, em que o

---

46. Observa KOTT (*Op. cit.*, p. 147-148): «if the drama seems to break in two, it is because the myth was broken. With stubborn awareness, Euripides presents both halves of the myth with a common human experience, using all the tools of the Greek theatre. Heracles of the twelve labors, savior and mediator, returns from Hades in the middle of the Peloponnesian War. Heracles, son of Zeus and Amphitryon, persecuted by Hera, a demigod and martyr, brought down by misery, accepts his human condition and of his two fathers chooses the mortal. *Heracles* is a morality play in two 'acts' ».

passado impulsiona o futuro. O discurso desempenha então o papel de retardador dos fatos, dando ensejo a que a ação trágica se construa. Dessa forma, entende-se como o conhecimento prévio da intriga, através dos mitos, não destrói o interesse do público, uma vez que o que a tragédia tem a mostrar é algo radicalmente diverso do transmitido pela narrativa: o jogo verbal gerado no intervalo dos fatos, em relação de proximidade espacial e temporal.<sup>47</sup>

#### 4.1 *O interlúdio da esperança*

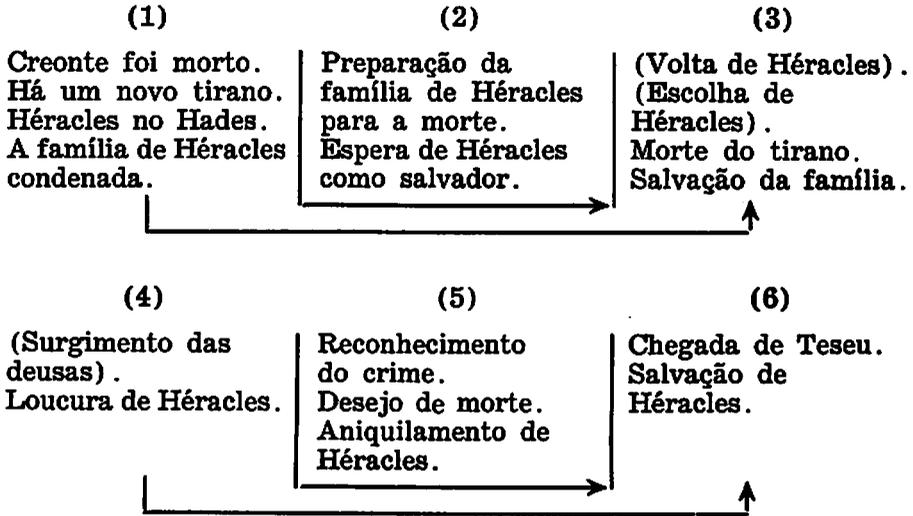
O *Hércules* tem, desse ponto de vista, uma estrutura curiosa, pois os fatos se colocam não apenas nos extremos da ação dramática, mas como marco de transição em seu interior. O componente principal do entrecho é a loucura do herói, que o leva a cometer crimes contra a família. Ora, a tragédia poderia se iniciar *post eventum*, construindo-se como reflexão dos males dele advindos (como no *Prometeu acorrentado*, de Êsquilo), ou como descoberta e reconhecimento dos crimes praticados, com a representação de suas conseqüências (como no *Édipo rei*, de Sófocles). Poderia, igualmente, colocar-se antes do evento principal, levando a sua realização (como ocorre nas *Coéforas*, de Êsquilo; na *Electra*, de Sófocles; ou em outras produções do próprio Eurípides, como *Medéia*,

---

47. Referindo-se ao *Édipo Rei*, de Sófocles, escreve SCHAEFERER (*Op. cit.*, p. 53-54): «Tous les Athéniens connaissaient les péripéties de la vieille légende d'Oedipe: il était exclu que le héros échappât à son destin. Et pourtant, si tant de citoyens, de métèques e d'esclaves se dérangeaient le matin de la représentation, s'ils gagnaient leurs places et faisaient silence, ce n'était pas pour recevoir confirmation de cette aventure invraisemblable qui leur avait été racontée maintes fois (confirmation qui, d'ailleurs, n'eût rien confirmé), c'était pour revivre le drame *dans le sens de son mouvement*, c'était pour voir le réel surgir des possibles et l'avenir s'inventer à partir du passé. Le spectateur appréhendait en une même intuition: 1° sa condition de magistrat, de médecin, de commerçant, de soldat venu pour quelques heures assister au *spectacle*; 2° sa condition de critique et de juge mis en face de péripéties agencées, d'événements liés ou enchevêtrés constituant une *intrigue*, c'est-à-dire une histoire susceptible d'être résumée en quelques mots à la façon d'un fait divers; 3° sa participation intime à une *action* dont il épousait les rythmes, dont il vivait les imprévus, les rebondissements, les accélérations et les ralentissements, et dont aucun résumé ne saurait rendre compte, car elle coïncide avec le temps de son déroulement.»



O *Héracles* se enquadraria, mais ou menos, no último esquema, podendo a estrutura da peça ser assim representada:



O trecho de (1) a (3) poderia constituir uma peça completa (do terceiro tipo) — e tudo, até esse ponto, leva a crer nisso.<sup>50</sup> A quarta parte representa assim uma quebra de tal expectativa — e a intriga de (4) e (5) poderia formar igualmente uma peça completa, com estrutura que lembraria a de primeiro tipo, embora naquele caso o evento que gera a situação trágica não se inclua na ação, tendo-se dado antes do início do drama. Por outro lado, podendo-se considerar a chegada de Teseu, seu discurso sobre o futuro de Héracles e a partida de ambos para Atenas como a realização de eventos posteriores, constitui-se um corpo de (4) a (6), que se enquadraria no segundo tipo, embora também neste caso o evento principal se dê antes do início da ação. Em qualquer das hipóteses,

Existem pois limitações — e riscos — mas, no presente caso, há também vantagens que compensam os riscos. O assunto necessitaria de um trabalho teórico à parte.

50. «The first part of *Heracles* could be called «The Return of the Father» (...) The mythical parable ends as a domestic tragicomedy». KOTT, *Op. cit.*, p. 153.

fica contudo claro que o *Héracles* desenvolve uma intriga que poderia ser objeto de duas peças e não apenas de uma.<sup>51</sup>

Há dois momentos de crise: na primeira parte, a crise político-familiar, que impulsiona a ação para o desfecho da morte de Megara e dos filhos; na segunda parte, a crise instalada pela loucura de *Héracles* e suas conseqüências. Nos dois casos, o espaço da ação trágica se constrói pelo retardamento do desfecho da situação crítica, o que se obtém pela utilização do discurso.

Sugestivamente, em sua primeira fala, Megara assim se expressa, esclarecendo o modo como procura conter a ansiedade dos filhos, na iminência da consumação da desgraça e no desejo do regresso do pai:

“ ἐγὼ δὲ διαφέρω  
λόγοισι μυθεύουσα ” (v. 76-77).

O μυθεύομαι pode ser entendido, nesse contexto, não apenas como a ação da mãe que distrai os filhos,<sup>52</sup> mas como o próprio διαφέρειν da ação trágica, no sentido de levar de um (lado) a outro, de viver, de sustar, de superar, de lacerar, de adiar.<sup>53</sup> O exercício do διαφέρειν é que cria um διαφέρων χρόνος, um intervalo de tempo entre os feitos em que se processa a ação dramática.

No diálogo que segue, quando Megara confessa não ter mais esperança de salvação (“ νυν οὖν τίς ἐλπίδ’ ἢ πέδον σωτηρίας ἐξεμαρῖζην, πρέσβυ; ” — v. 80-81), preferindo que tudo acabe logo (“ μὴ θανεῖν ἔτοιμον ἦ, χρόνον δὲ μηκύνωμεν ὄντες ἀσθενεῖς ” — v. 86-87), Anfitrião retruca, justificando sua defesa do adiamento: “ φιλῶ τὰς ἐλπίδας ” (v. 91). A esperança se impõe como retardamento do desfecho, como afastamento da necessidade, como a manutenção de espec-

51. Chamo a atenção para o caráter meramente metodológico dessas divisões, uma vez que a peça foi concebida como uma unidade. A chave de sua compreensão está na capacidade do espectador/leitor/crítico poder articular as diversas partes como componentes de um conjunto. A análise, que é fácil, deve-se seguir a síntese complexa. Ver o observado acima, na discussão sobre a escolha do herói.

52. Cf. traduz L. Parmentier: «je les distrais par des récits que j’invente». *Op. cit.*, p. 24.

53. Cf. LIDDEL & SCOTT, *Op. cit.*, s. v. (em especial o sentido de adiar, fundamentado em citação deste verso de Eurípidés).

tativa ainda que “não se deve esperar o que não tem esperança” (“δοκεῖν τὰδόκητ’ οὐ χρεή” — v. 92), pois “ἐν ταῖς ἀναβολαῖς τῶν κακῶν ἔνεστ’ ἄκη” (v. 93).

A esperança se tece assim no retardamento da ação (dos males), em que se torna possível achar remédio para eles. O verso é especialmente importante, pois além do sentido de retardamento, ἀναβολή nomeia o prelúdio efetuado pela lira, antes do início do canto.<sup>54</sup> A idéia de prelúdio, além de indicar a intenção de retardar o cumprimento da necessidade, denuncia o caráter de toda primeira parte da peça, prelúdio para a representação maior da loucura de Hércules.

Desse modo, a ação trágica se revela como *mediadora*, em dois sentidos: está colocada *no meio* dos fatos e cumpre o papel de *intermediária* entre eles. Ou, traduzindo em termos temporais, coloca-se *entre* passado e futuro, constituindo um presente incerto mas concreto no espaço da cena, que busca *intervir* no rumo dos fatos determinados por tempos definidos fora dos limites desta, estabelecendo uma espécie de *diálogo* entre os mesmos. O espaço intermediário do presente trágico se dá como tempo da esperança. Ele busca deter o processo desencadeado no passado, tentando evitar a consumação do futuro, ainda quando, de modo ambivalente, corra ao encontro dele. Essa experiência do presente como temporalidade absoluta, única concreta, única palpável, mas relativizada como *interlúdio* entre um antes e um depois é que torna trágica a situação. O exercício do διαφέρειν se impõe como experiência dolorosa, pois, em certa medida, subjaz a consciência de que se busca evitar o inevitável, de que se espera onde não se tem de ter esperança:

“ὁ δ’ ἐν μέσῳ με λυπρὸς ὧν δάκνει χρόνος”,  
observa Megara (v. 94). O tempo *no meio* aflige, sendo causador de dor, sendo estéril.<sup>55</sup>

54. Cf. uso atestado em Píndaro, *Pítica* I, 4.

55. O termo λυπρὸς admite os dois sentidos: o primeiro referente a situações, o segundo a tipos de terreno; creio que o sentido de ‘estéril’ reforça bem a situação de esperar no que não tem esperança.

4.2 *A trama da surpresa*

As observações até aqui arroladas sobre a estrutura da ação trágica dizem respeito, na peça, à situação inicial — o decreto de morte contra Megara e os filhos — que será mudada com a chegada de Hércules. Creio, contudo, que podem ser estendidas ao conjunto da ação, como se Eurípides, através das considerações de suas personagens, refletisse realmente sobre o caráter da ação dramática, formulando os princípios básicos de sua técnica como dramaturgo. Parece-me que o adiamento da representação da crise de loucura, sem dúvida o componente principal do trecho, é buscado conscientemente pelo autor, que desenvolve toda a primeira parte da peça como se esta se tratasse de uma ἀναβολή, um prelúdio, um jogo de enganos que leva o espectador de um lado a outro, um adiamento do feito principal.

O que o autor faz com o público é o mesmo que faz Megara com os filhos,

“ κλέπτουσα μύθοις ἀθλίους κλοπᾶς ” (v. 100).

Como se vê, o μυθεύομαι (cf. v. 77) serve ao propósito do κλέπτειν: com histórias se visa *ocultar* míseros segredos. Além de tal entendimento direto do sentido do verso citado, deve-se observar que κλέπτειν pode também significar ‘enganar’ e ‘planejar em segredo’, o que daria nova possibilidade de leitura do μυθεύομαι como um jogo de surpresas — sentido reforçado pelo entendimento possível de κλοπή como ‘surpresa’. Assim, pois, semelhantemente às histórias com que Megara oculta aos filhos segredos de desgraça, toda a primeira parte se apresentaria como adiamento que esconde dolorosa fraude e como trecho que planeja em segredo míseras surpresas.

O “ κλέπτειν ἀθλίους κλοπᾶς ” se oferece como a chave para o entendimento da técnica de composição da peça. Além de constituir prelúdio e adiamento, a primeira parte da ação “planeja em segredo, com histórias, míseras surpresas”: o prelúdio tecido na esperança da volta de Hércules para a salvação dos seus, *trama* sua volta para a ruína dos mesmos. Ilude-se o público, desviando-se sua atenção de um lado para outro, como se o trágico estivesse no conflito da casa com o tirano, na oposição entre velho e novo,

ricos e pobres, arqueiros e infantaria pesada, o heróico e a cidade. Tudo isso apenas oculta (e trama) a ruptura maior que consiste na *crise* do próprio sentido do heróico, do divino e do humano. O herói, *no meio* de seus trabalhos, volta à casa para salvar a família — e a aniquila, por *meio* da vontade dos deuses. Que sentido tem o heróico diante da casa ameaçada? — é a primeira pergunta que leva à escolha, em que se trama a surpresa de nova pergunta: que sentido tem qualquer escolha diante da vontade arbitrária dos deuses? — indagação que conduz a nova perplexidade: que sentido têm os deuses?

#### 4.3 *A crise de loucura*

Até aqui vim tentando levantar evidências de que a ação do *Héracles* se dá no contexto de uma crise ampla, a qual pode ser entendida como *crise de mediação*, manifestada no nível da intriga, do caráter das personagens e da própria estrutura da peça. Resta, contudo, abordar o ponto em torno do qual giram todos os demais aspectos, a cena central (isto é: *intermediária*) da loucura do herói.

Em primeiro lugar, gostaria de destacar que a loucura se expressa como *crise*, ou seja, como quebra violenta no caráter de uma personagem sadia. *Héracles* não é louco, mas se torna momentaneamente louco. E embora a loucura lhe seja imposta do exterior, constitui nada mais que a exacerbação ao máximo dos conflitos inerentes ao próprio caráter sadio do herói. Com efeito, *Iris* ordena a *Lissa* (à Loucura) não que se introduza em *Héracles*, como algo estranho a ele, mas sim:

“ φόνιον ἔξειι κάλων ” (v. 837),

ou seja: solta as amarras de seu *ménos*, deixa navegar a velas soltas sua tendência sanguinária.

O próprio *Héracles*, voltando-se retrospectivamente sobre sua história pessoal, após a realização dos crimes, observará que os motivos da loucura se assentam em sua própria constituição como herói, a qual lhe torna a vida impossível agora como antes (“ ἀβίωτον ἡμιν νῦν/τε καὶ πάροιθε ὄν ” — v. 1257), pois: (1) é filho de um pai mortal que, antes de gerá-lo, havia-se sujado com o sangue da própria família (v. 1258-1262); (2) é filho

de Zeus, o que o fez, desde o ventre de sua mãe, objeto do ciúme de Hera, responsável tanto por sua vida de trabalhos quanto pelo crime agora cometido (v. 1263-1280). Tais falhas de nascença o conduziram ao aniquilamento, por força da necessidade ("ἦκω δ'ἀνάγκης ἔς τόδε" — v. 1281). A razão de sua glória é a mesma de sua derrota — o *ménos* heróico. Cumpre observar ainda que a *λύσσα*, a loucura, designa, em Homero, o próprio furor guerreiro. Nesse caso, *λύσσα* e *μένος* são sinônimos. A própria deusa *Λύσσα* poderia assim ser considerada como mero desdobramento do traço mais marcante do caráter do herói, desdobramento que visa a exteriorizar, na ação, sua interioridade. Sob este ponto de vista é deveras significativo que Hera aja, em sua vingança, por *meio* da mesma entidade que preside o valor heróico da personagem.

Em segundo lugar, deve-se destacar que a loucura se dá como eliminação do espaço do discurso, o qual já observei constituir a instância de mediação entre os fatos. Ora, Hércules se mostra incapaz de assumir o papel de mediador por ser inepto para o discurso. Com efeito, apenas após a ocorrência desagregadora da loucura, abandonando o estatuto heróico, mergulha ele nas possibilidades do *λόγος* como espaço da esperança, obtendo salvação. Embora pois aja em diversas esferas — como no mundo bestial e no civilizado, no divino e no humano, no masculino e no feminino — devendo ser o mediador por excelência, sendo esperado como tal, mostra-se incapaz de tornar possível o *diálogo* entre esses diferentes níveis de realidade, pela excessiva valorização do agir, da força, do *ménos* (ou da *λύσσα*).

Na verdade, o delírio se expressa por palavras, pois é narrado pelo mensageiro e o próprio Hércules descreve, falando, o que julga fazer. Assim, afirma o narrador, ele está em Micenas "τῷ λόγῳ" (v. 963). Não se trata, todavia, da palavra mediadora, que se impõe como diálogo, mas de palavra serva dos fatos e atos. As súplicas que lhe são dirigidas por Anfitrão, por um dos filhos e por Mégara, o herói responde com atos, como Licos antes ameaçava fazer. Sob tal perspectiva, ambos se apresentam não como mediadores, mas como agentes de ruptura.

Assim, a loucura, como descrita na peça, constitui uma exacerbação máxima da ação. Ela se passa no espaço oculto e silencioso do interior do palácio, em vez de se dar na cena aberta, dominada pelo diálogo. Mais ainda: no conjunto da peça, que se constrói como retardamento dos feitos por obra do discurso, a loucura do herói significa uma irrupção violenta e incontrolada do agir nos domínios do falar. Com efeito, Hércules surgira no meio de seu último trabalho para pôr fim ao adiamento da ação trágica, primeiro matando o tirano, logo após os filhos e a mulher. Sua tarefa é entendida por ele não como o exercício da mediação, mas como o cumprimento de mais um trabalho, o que a torna radicalmente contrária e desastrosa para o tecer da esperança no διαφέρειν da ação trágica.

Observe-se ainda que Hércules é esperado como salvador pelos familiares exilados junto do altar de Zeus salvador. Cumpre-lhe pois se pôr no lugar de Zeus, usando o sagrado como instrumento de mediação (inclusive sua meia natureza divina). A loucura, todavia, irrompe justamente *no meio* do sacrifício purificador, que teria a função de reequilibrar as relações da casa com o divino, após o assassinato do tirano.<sup>56</sup>

Se pois o discurso exerce a função de interlúdio entre os feitos, a loucura implica uma eliminação radical de qualquer mediação. A loucura de Hércules é um processo totalizador, uma esquisofrenia ao contrário, a junção absoluta de níveis de realidades conflitantes e incompatíveis. Assim, no delírio, eliminam-se as distâncias de espaço e tempo. Ele está em casa, na cidade e nos trabalhos. Estando em casa, crê-se (está) em Micenas, em Nisos e em Istmo, entregue a tarefas concomitantes (pelo menos em certa medida, considerada a crise como um todo), como comer, participar de jogos e realizar feitos heróicos, que remetem ao doméstico, ao público e ao heróico. Igualmente, a morte dos filhos se dá num contexto de junção de esferas, pois, matando sua própria família e destruindo

---

56. KOTT (*Op. cit.*, p. 159) chama a atenção para o fato de que «this moment must have been especially important for Eurípides, since is mentioned twice — the first time by the Messenger and later when Heracles regains consciousness» (v. 1144-1145)». Adiante voltarei a considerar isso.

sua casa, se julga (está) efetuando a tarefa heróica e política de dar morte aos filhos do rei: vingar-se de Euristeu significa reconquistar para o pai o direito de cidadania; tal vingança se apresenta como tarefa heróica, sendo efetuada com as mesmas armas com que vencera seres monstruosos; crendo destruir as muralhas ciclópicas da cidade de Micenas e conquistá-la, arruína sua própria casa (de novo, respectivamente, os contextos heróico, político e doméstico confusamente sobrepostos).

Tal superposição de atos é buscada pela própria personagem, que suspende ao meio o rito sacrificial, a fim de não ter duplo trabalho, já que lhe é possível tudo acabar com um só golpe de mão (“καὶ πόνους διπλοῦς ἔχω, ἔξδν μᾶς μοι χειρὸς εὔ θέσθαι τάδε” — v. 937-938). A origem do delírio estaria justamente nisso: fazer um o que é duplo (ou múltiplo).

Os comentadores, em geral, observam que os sintomas da crise (v. 929-934) são descritos em termos que remetem à chamada “doença sagrada” dos escritos hipocráticos: a epilepsia. Estar epilético, etimologicamente, significa estar tomado (por um deus), ter sido surpreendido. No presente caso, apesar da ação das deusas, diria que Hércules foi tomado por Hércules, originando-se a eliminação dos espaços mediadores na própria pessoa no herói. Já ressaltei como realiza ele a escolha da casa, dos filhos e do humano, insistindo estar nisso sua *hamartía*. Na verdade, a justa medida estaria na escolha da mediação. A recusa do bestial, do heróico e do viril faz com que tais níveis de realidade (ou melhor: que tais componentes de seu caráter) escapem a seu controle, podendo-o tomar (ἐπιλαμβάνειν) de surpresa, de modo violento, na reintegração absoluta do delírio.

Finalmente, em termos gerais, deve-se insistir no fato de que a loucura de Hércules remete à própria crise da cultura contemporânea do autor e de seu público. A ausência de possibilidade de mediação entre as esferas do divino, do heróico e do humano são as responsáveis pela situação trágica. O choque se torna inevitável e a conciliação impossível. Como no antigo herói: não há mais meios de manter em equilíbrio a natureza divina e humana, o caráter bestial e civilizado (civilizador), a força viril e a ternura feminina, a vida heróica e a doméstica.

#### 4.4 *O teatro a serviço da glória de Atenas*

A ação desestruturadora da loucura no caráter do herói é idêntica à que se exerce sobre o mito. Essa crise do mítico, por sua vez, dá oportunidade para sua recuperação, através da assimilação do mesmo pela esfera política. Atenas recebe Hércules como recebera Édipo (no *Édipo em Colono* de Sófocles). O teatro cumpre assim o seu papel de mediador entre os dados da tradição, referentes a um outro tempo e a outros espaços, e a contemporaneidade da *pólis*, estabelecendo a ligação entre o *mýthos* e a história.

As falhas consecutivas da possibilidade de mediação, a partir da irrupção da esfera política (com o tirano) no seio da mítica, preparam a entrada salvadora de Atena, Teseu e Atenas em cena. Em Teseu se resumem as qualidades de Atenas, como a amizade, a fidelidade, a capacidade de diálogo.<sup>57</sup> Por sua vez, é a própria deusa protetora da cidade que intervém para pôr fim ao delírio sangüinário, lançando sobre o herói um sono profundo (v. 1103-1106). Atena, Teseu e Atenas se confundem na mesma missão salvadora, no resgate do herói aniquilado, na absorção do mito por novas esferas de realidade.

Deve-se observar que a recusa do mito leva, ingualmente, à recusa do rito como processo de mediação.<sup>58</sup> Se se põe em causa a própria divindade dos deuses, os procedimentos ritualísticos também perdem sua razão de ser. É importante notar que o ritual de purificação, interrompido ao meio pelo delírio de Hércules, não será retomado, por decisão de Teseu. Este não teme sujar de sangue suas vestimentas, para oferecer ajuda ao amigo (v. 1398-1400). Em nome da amizade, o perigoso contágio do *μίασμα* é relativizado, pois

---

57. Em TUCIDIDES, II, 35-46 pode-se perceber que idéias tinham os atenienses a respeito de si mesmos e de suas instituições.

58. Cf. KOTT, *Op. cit.*, p. 159: «Ritual is the ultimate mediation between a cruel god and human defeat. In Euripides' *Heracles*, ritual is repudied (...) Ritual for Euripides is, to use Hegel's term once again an alienation, only a mock solution of the contradiction between nonhuman and human, not-knowing and knowing, object and subject, nature and freedom, the enemy of us and the enemy within. The only one real end of madness is to be free of the fear of magical contamination».

“ Οὐδεὶς ἀλάστωρ τοῖς φίλοις ἐκ τῶν φίλων ” (v. 1234) .

Isso não significa, contudo, que a purificação não será realizada, mas sim que ela se dará depois, na “ πόλις Παλλάδος ” (v. 1323), em Atenas:

“ ἐκεῖ χέρας σὰς ἀγνίσας μιάσματος ” (v. 1324) .

O rito passa assim para um novo contexto — o da cidade — fazendo parte do processo de salvação do herói (cf. v. 1325 ss.) .

Os caminhos da crise conduzem à *pólis*. Tendo a ação sido desencadeada por um problema político, encaminha-se como uma questão doméstica, heróica e religiosa para, finalmente, ser recuperada pela *pólis*. A esfera política é inicialmente derrotada pela doméstica, deixada de lado pela heróica, excluída pela divina, mas, uma vez destruídos o *oikos*, o *mýthos* e os deuses, apresenta-se como única instância de salvação. Percorre-se assim um caminho circular, que conforma o louvor da *pólis*, através da glorificação da *pólis* por excelência: Atenas.

Com efeito, contra a *cidade* de Tebas prevaleceu a *casa* de Creonte; contra a *casa* de Creonte prevaleceu o *herói* Hércules; contra o *herói* Hércules prevaleceu a *deusa* Hera; contra a *deusa* Hera prevaleceram a *deusa* Atena, o *herói* Teseu e a *cidade* de Atenas. Atenas, reunindo em si as três esferas (divina, política e heróica) constitui o espaço onde se efetiva a possibilidade de reintegrar o divino, o heróico e o político, estilhaçados no embate de suas próprias contradições. Nela, enfim, Hércules encontra casa, proteção e glorificação. Terminaram os trabalhos. A vida sofrida do herói se revela um canto de glória em honra de Atenas.

### 5. *Entre tradição e ruptura*

A modo de conclusão, gostaria de chamar a atenção para o significado da vitória da *pólis* sobre o heróico e o divino, tentando enquadrá-la no contexto do embate daquela com o *oikos*, para, em seguida, vislumbrar o próprio papel do teatro no ambiente da crise. Creio que, de fato, tanto a esfera heróica quanto a divina, do modo como se apresentam na peça, se incluem no universo cultural do *oikos* e, como resultado final da série de conflitos encenados, a derrota definitiva cabe a este.

Humphreys afirma, com efeito, que

“the household was the context in which the Athenian learnt folk beliefs — nurse’s versions of myths, and bogeytales; sacred snakes, ithyphallic herms, bisexual Hermaphroditai; agrarian rites carried out in the family fields. The educated man was not expected to take all this very seriously. Household sacrifices and *rites de passage* were, however, important as occasions for gathering together kinsmen and friends. The social life of the family as a united group took place almost entirely in a religious context.”<sup>59</sup>

Assim, tanto a casa é a base de transmissão da religião tradicional (incluindo mitos e ritos), quanto esta é a garantia de sobrevivência e identidade daquela.

Pode ser facilmente percebido que a peça analisada gira em torno da crise da casa de Creonte/Anfitrião/Héracles, sendo notável, em nível de vocabulário, a insistência com que os termos referentes a essa esfera se repetem (*oikos*, *dómos*, *dómata*, *mélathra*, *stége*, *hestia*). Nesse ambiente doméstico e com relação a ele é que comparecem o heróico (mítico) e o divino. Héracles escolhe a família, deve-se insistir, não a cidade; a deusas excluem a cidade, pois visam a combater a casa de um só homem. Pode-se assim estabelecer que a grande oposição se dá entre a *pólis*, de um lado, e o *oikos*, de outro, incluindo-se nesta última esfera os conflitos internos com o *mýthos* e os deuses.

Sendo a casa a grande derrotada — concretamente destruída — a cidade comparece para resgatar o mítico e o divino, incorporando-os a sua esfera. É significativo que Atenas seja representada, na ação, pela deusa protetora da cidade e pelo herói da cidade. Trata-se, sem dúvida, de personagens míticas fortemente ligadas à cidade e sem relação com o *oikos*. Não se resgata, assim, a casa arruinada, mas o herói e os deuses retirados da esfera desta.

Com efeito, o trecho deixa claro que o *oikos* não se esfacela pela ação destrutiva da *pólis*, o que parecia estar prestes a acontecer quando a ele se opunha o tirano. Sua destruição decorre

---

59. *Op. cit.*, p. 15.

antes do peso das contradições de seu próprio universo cultural, exacerbadas pelo contato com o universo político. O conflito com o heróico se esgota nos limites do doméstico (a incompatibilidade do herói com a vida familiar), o que também ocorre no caso do divino (a causa da vingança das deusas se prende a motivos familiares, no plano humano e divino). Uma vez, portanto, eliminada a casa, o herói e os deuses podem assumir um novo papel na esfera política.

Ora, para que um herói possa ser reconhecido como tal, é necessário que escape ao mundo fechado de um *oikos* determinado, passando a pertencer à comunidade como um todo. Humphreys observa, marcando a passagem do familiar para o público, no que se refere ao culto dos antepassados, que "a dead man could only become a protecting power as *hero*, recognized by a whole community and often worshipped at a tomb in the centre of the city".<sup>60</sup> A passagem de Hércules de um plano a outro significa, de um certo modo, o próprio surgimento efetivo do mesmo como herói — o herói de toda a Grécia.

Há ainda, em todo o complexo da peça, um problema relativo à transmissão do legado cultural. De um lado, como se disse, está o *oikos*, como reprodutor de esquemas fixos de mitologia e ritual, herdados de épocas imemoriais. Ocorre freqüentemente que tal memória seja absorvida pelo domínio público, sem que o universo familiar deixe de ser sua fonte primordial de transmissão. Tanto é assim que, apesar da existência de obras escritas que consagram determinadas versões do mito, inúmeras outras versões diferentes continuam a circular oralmente, sendo registradas em períodos tardios por autores como Pausânias. Deve-se admitir pois que, ao lado da religião pública e "oficial", o ambiente doméstico preserva seu legado de mitos e ritos.

A grande transformação cultural do século V se dá na esfera pública, fazendo com que a mitologia e os rituais sejam reinterpretados em conformidade com novos valores políticos e morais.<sup>61</sup> Para a massa da população não instruída, isso equivale à destruição

60. *Op. cit.*, p. 13.

61. Cf. HUMPHREYS, S. *Dynamics of the Greek 'Breakthrough': the dialog between philosophy and religion.*

dos deuses tradicionais, de seus mitos e de seu culto.<sup>62</sup> É especialmente significativo, por exemplo, que a poesia lírica arcaica, essa primeira manifestação literária das elites que compõem a *pólis* grega, se ocupe pouco dos mitos. A partir desse ponto de referência, pode-se aquilatar a importância do papel mediador da tragédia, ao tomar como seus os temas da religião tradicional, arrancando-os do interior do *oikos* para o espaço aberto da cena pública.

De fato, na peça estudada, o herói e seus trabalhos (seu mito) se ligam ao *oikos*. A defesa de sua glória e do valor de seus trabalhos, depreciados pelo tirano, é feita por Anfitrião, um velho, excluído da esfera política. A referência enumerativa dos mesmos trabalhos, que decerto não poderia faltar numa peça sobre Hércules, o herói dos *pónoi*, é colocada, sem dúvida com intenção crítica, na boca do coro de velhos decrepitos. Antes de ser resgatado pela esfera política, Hércules pertence a um mundo velho, decadente e, em certa medida, cômico.<sup>63</sup> Creio que este mundo pode ser identificado com o doméstico, cujos contatos com o novo mundo da cidade se fazem possíveis pela mediação do teatro.

Humphreys afirma, tratando das resoluções de disputas domésticas nos tribunais públicos, constituírem tais processos, por influência do teatro, verdadeiras “janelas” da cidade para o interior do *oikos*. Nesses casos, continua ela, teríamos o “*oikos* as actor and *pólis* as spectator”.<sup>64</sup> Creio que a figura precisa bem o que se dava na tragédia em geral e na peça que trato em particular. A *pólis* provoca a irrupção da crise doméstica, mas esta não se agrava por sua ação direta, como algo que age do exterior para o interior.<sup>65</sup> A crise da casa se passa no interior da mesma e,

---

62. Cf. a situação retratada em várias comédias de Aristófanes, como nas *Nuvens*.

63. «Heracles' great labors are ridiculous, like the old men's ballet. The Heracles who returns to contemporary Thebes after his descent to Hades is both tragic and comic. His antediluvian heroism is useless in this brave new world.» KOTT, *Op. cit.*, p. 152.

64. *The family, woman and death*, p. 9.

65. Observe-se que o tirano, que representa a *pólis* no embate inicial contra o *oikos*, é tratado superficialmente, tendo uma ação também muito limitada.

apenas através da “janela” aberta pelo teatro, a *pólis* pode assistir à sua destruição para, cumprida a ação, assimilar as partes desestruturadas para seu próprio ambiente.

Tal assimilação é a responsável pela ambigüidade latente na produção de Eurípides — sobretudo em peças como a presente. A negação do mito e dos deuses, que sob um ponto de vista parece definitiva, podendo caber com justiça ao autor a acusação de ateísmo, conduz à recuperação do heróico e do divino pela e para a esfera pública. A postura ambígua do autor poderia pois ser entendida como reflexo das contradições de uma cultura em transformação, em crise, na qual convivem dados tradicionais com inovadores e se processa a recuperação dos primeiros através de sua re-visão e re-valorização, sob a perspectiva dos novos valores.

Na já citada peça de Aristófanes, *Rãs*, em que se discute de um ponto de vista crítico a produção de Eurípides, é este acusado de excessiva valorização do espetáculo, de desnecessária complicação da intriga, de usar um estilo prolixo (com longas *ρήσεις*, debates e metáforas audaciosas), de incluir no entrecho mítico dados do quotidiano, de utilizar novos esquemas e ritmos musicais licenciosos, de realismo, de imoralidade, etc.<sup>66</sup> Conforme a opinião de Sousa e Silva, com que concordo, todas essas acusações decorrem de ter Eurípides empreendido “uma modificação radical no conceito de tragédia, de modo a integrá-la numa nova cultura e concepção de vida”.<sup>67</sup> Todavia, continua a mesma autora, Eurípides faz isso “sem uma ruptura definitiva com o mito ou com a tradição. O poeta mantém-se fiel às implicações do mito, que, no entanto, retocâ, a contento de suas novas posições de pensador e de cidadão. O resultado é uma certa discrepância contrária à melhor tradição do teatro trágico, que não deixaria de parecer a alguns profana e condenável”.<sup>68</sup>

---

66. Sobre o assunto, veja-se o excelente e detalhado estudo de M. F. SOUSA E SILVA, já citado.

67. *Id.*, *Ibid.*, p. 240.

68. P. 243.

Esse modificar sem romper é que faz com que a obra de Eurípides transmita a sensação de um produto híbrido, assim como a desaprovação do público adviria de uma expectativa não satisfeita diante de uma obra assim concebida. A tradição não é invalidada, mas desrespeitosamente manipulada de acordo com as novas circunstâncias. Tal processo tem um efeito perturbador muito mais amplo que o mero ataque frontal, pois, de modo ambivalente, destrói e recupera.

O destino de Hércules, o herói de toda a Grécia, retrata bem, na peça estudada, o processo vivido pela cultura ateniense como um todo, incluindo o próprio teatro de Eurípides: a negação sem a ruptura, a ruptura para a recuperação, enfim, o espetáculo da (im)possibilidade de mediação na agonia da crise.