

FORMAS DA *TUKHĒ* (“FORTUNA”) NA *OLÍMPICA* 12 DE PÍNDARO E NO *HÉRACLES* DE EURÍPIDES

Christian Werner

Universidade de São Paulo

Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-8948-6825>

crwerner@usp.br

RESUMO

Neste texto discutem-se alguns tópicos do *Herácles* de Eurípides em paralelo com a *Olímpica* 12 de Píndaro, tendo em vista que esta guarda notáveis pontos de contato com o enredo e alguns temas dessa tragédia. O objetivo principal da discussão é mostrar uma característica marcante do *Herácles*, a utilização de formas poéticas e temas típicos de outros gêneros líricos, sobretudo do epinício, pouco produtivo na época de composição dessa tragédia, mas que teve em *Herácles* um de seus heróis pan-helênicos mais recorrentes.

Palavras-chave: tragédia; epinício; Eurípides; Píndaro; *Herácles*

ABSTRACT

This text discusses some topics of Euripides' *Heracles* in parallel with Pindar's *Olympian* 12, considering that the latter has remarkable points of contact with the plot and some themes of this tragedy. The main objective of the discussion is to show a striking feature of the *Heracles*, the use of poetic forms and themes typical of other lyrical genres, especially of the epinician, little productive at the time of composition of this tragedy, but which had in *Heracles* one of its most recurrent pan-Hellenic heroes.

Keywords: tragedy; *epinikion*; Euripides; Pindar; *Heracles*

INTRODUÇÃO¹

Uma característica marcante da tragédia *Herácles*, de Eurípides, é a utilização de formas poéticas e temas típicos de um gênero lírico pouco produtivo na época de composição dessa tragédia, o epinício. Trata-se, portanto, de um testemunho valioso para se investigar a recepção, na Atenas

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil (304218/2020-0). Agradeço às sugestões e correções do parecerista anônimo desta revista.

da democracia radical, de um gênero cujo prestígio teve seu auge do final do século VI e na primeira metade do século V, em particular, no contexto sociopolítico da Magna Grécia.² Meu objetivo, porém, será mais delimitado: uma discussão de alguns tópicos do *Herácles* em paralelo com apenas uma única – e curta – ode de Píndaro, que guarda, porém, notáveis pontos de contato com o enredo e alguns temas dessa tragédia.³ Trata-se da *Olímpica* 12, um epinício de Píndaro para Ergóteles de Himera, cidade na Sicília, vencedor no dólico (corrida a pé de longa distância) nos principais jogos pan-helênicos.⁴

1. OLÍMPICA 12

O fato de essa ode ser curta não a poupa de problemas filológicos e históricos virtualmente insolúveis, alguns dos quais são importantes para a compreensão do poema como um todo.⁵ Para meus propósitos aqui, não é necessário desenvolvê-los nem mesmo apresentá-los todos,⁶ mas apenas deixar implícita minha posição por meio da tradução da ode:⁷

Rogo-te, filha de Zeus Salvador,	estr.
protege Himera amplo-poder, ó salvadora Fortuna,	
pois no mar diriges naus velozes	
e, em terra firme, guerras ligeiras	
e assembleias decisórias. Mas estas, dos homens,	5
amiúde para cima, outras vezes então para baixo, ⁸	
cortando ilusões ao vento, revolvem-se – as expectativas. ⁹	6a

² Para uma investigação das formas e temáticas do epinício no teatro ateniense, cf. Swift (2010, p. 104-20) e Carey (2012). Epinício na Sicília: Nicholson (2015).

³ Race (2004) mostra não só que é possível se falar em “enredo” – a tradução de *muthos* tal como definido por Aristóteles na *Poética* – no caso da poesia lírica, mas que essa noção é bastante útil para a discussão de poemas como a *Olímpica* 12.

⁴ Os eruditos alexandrinos classificaram o poema como entre aqueles compostos para uma vitória olímpica, mas a vitória que o ensejou deve ter sido pítica. Cf. abaixo e Catenacci em Gentili et. al. (2013, p. 287).

⁵ Além disso, sua ideia central, a *Tukhê*, mereceria ser explorada em uma constelação mais ampla de ideias ou fenômenos, como *khronos*, o efêmero, *elpis* e o destino, o que extrapola, em muito, os limites deste artigo. Para três investigações nesse sentido, todas centradas, em maior ou menor medida, em Píndaro, cf. Strohm (1944), Theunissen (2000) e Thummer (1957).

⁶ Para uma minuciosa discussão da ode, cf. Frade (2012). Os principais textos que utilizei para definir minha interpretação são: Catenacci em Gentili et al. (2013), Nicholson (2015, p. 237-61), Race (2004), Kurke (1991, p. 15-34), Verdenius (1987) e Silk (2007).

⁷ Minha tradução do texto grego do poema editado por Bruno Gentili (GENTILI et al., 2013).

⁸ Para uma defesa da tradução “para cima... para baixo”, cf. Race (2004, p. 379) e Catenacci em Gentili et. al. (2013, p. 584-85).

⁹ Como no grego, o pronome “estas” está bastante separado de “expectativas”, com o qual forma um sintagma. Trata-se, portanto, de um hipérbato. Para Nisetich (1977, p. 243), “Pindar

Nunca algum mortal encontra marca segura dos deuses acerca de feito futuro, e o julgamento do porvir é cego. ¹⁰	ant.
Assim muito atinge os homens contra o entendimento: para uns, o oposto do deleite; outros se deparam com tormentas aflitivas e num átimo trocam a miséria por sucesso profundo.	10 12a
Sim, filho de Filanor, até tua honra dos pés, como galo de rinhas domésticas, no lar ancestral teria perdido as folhas e ficado sem fama ¹¹ se conflito viril não te privasse da pátria Cnossos. Agora, tendo sido coroado em Olímpia e duas vezes em Delfos e no Istmo, Ergóteles, gozas, acompanhado, os quentes banhos das Ninfas ¹² junto às tuas próprias terras.	ep. 15

Um dos problemas interpretativos é a relação entre *tukha* (“Fortuna”, 1) e *elpides* (“expectativas”, 6a).¹³ Para alguns, ambas as noções – “Fortuna” é invocada como divindade, mas isso não impede que implique uma noção abstrata – fazem parte, de forma restrita, de uma mesma forma de conceber o homem, em relação à divindade, como um ser que não conhece, vale dizer, não domina seu futuro, o que seria explicitado na antístrofe.¹⁴ Entretanto, ambas parecem se relacionar de forma dicotômica, ainda que Píndaro aplique-lhes a mesma imagem, a viagem marítima:¹⁵ Fortuna, em vista da forma como é apresentada no início do poema, se opõe às expectativas. Aquela é divina; estas são humanas.¹⁶ Aquela, pelo menos nesta ode, tende a levar os

has managed to make the position of the noun in the sentence reinforce its lexical meaning”, já que o ouvinte por ele espera assim como o mortal em relação a suas expectativas.

¹⁰ Para uma defesa da tradução *cognizione* para o grego *phradai*, cf. Catenacci em Gentili et al. (2013, p. 586).

¹¹ Acerca dos versos 13 a 16, Kurke (1991, p. 26) defende que sua estrutura sintática reforça a necessidade da “saída” de Ergóteles de sua casa para obtenção de fama, pois “galo” e “honra” estão isolados e cercados em seus respectivos versos: ἐνδομάχας ἄτ’ ἀλέκτωρ συγγόνῳ παρ’ ἐστία / ἀκλειῆς τιμῆ κατεφυλλορήσει ποδῶν (15-16). Mais acerca desse tópico abaixo.

¹² Para uma defesa da tradução “gozas”, cf. Catenacci em Gentili et al. (2013, p. 588).

¹³ Em Píndaro, *tukha* nunca é “acaso” e tende a ser “the particular manifestation of divine workings” (Race 2004, p. 377). Cf. também Strohm (1944, p. 13-45).

¹⁴ Nisetich (1977) é um bom exemplo dessa leitura. Para Verdenius (1987, p. 89), “Tyche is closely connected with vicissitude, and it would have been very tactless to suggest that his victories came to Ergoteles unexpected” – por isso ela não é mencionada no epodo.

¹⁵ Strohm (1944, p. 17) assinala que a imagem vige do verso 3 até o final da antístrofe.

¹⁶ Acerca da ênfase nessa oposição, cf. Strohm (1944, p. 16-18).

assuntos humanos a bom termo; estas são pura ilusão e ignorância. O próprio encadeamento da composição revela essa oposição.

Estrofe e antístrofe mostram um quiasmo: Fortuna: 1-5; expectativa: 5-6; expectativa: 7-10; Fortuna: 11-12. Como a ligação entre Zeus e Fortuna e os epítetos que caracterizam as duas divindades são eminentemente positivos (e a caracterização primeira das expectativas, no verso 6a – “ilusões ao vento” – é negativa), a segunda parte da antístrofe associa-se antes à Fortuna que às expectativas. O epodo como um todo, por fim, é um exemplo desse caráter benévolo da Fortuna, que, pelo menos nessa ode, sobressai-se de maneira evidente em relação às expectativas humanas.

Essa leitura “otimista” da ode poderia ser nuançada se tivéssemos um conhecimento mais preciso de sua condição de produção e apresentação.¹⁷ Minha interpretação, porém, não é alterada caso se aceite 470 – que prefiro – ou 466 como sua data de composição para uma vitória nos Jogos Píticos.¹⁸ Em 470, Himera ainda se encontrava sob a influência de Hierão, da família dos Deinomênidas, que, nesse mesmo ano, ganhou a corrida de carros nesses jogos. Também a *Pítica* 1, ode de Píndaro que celebra essa vitória, inicia com uma menção a Zeus, responsável por uma ordem divina que, de diversas formas, é espelhada pela ordem construída por Hierão no mundo humano.¹⁹ Tão ou mais significativo: a *Pítica* 1 inicia com uma imagem, o Etna, que reflete a moeda adotada na cidade fundada por Hierão e é celebrada no poema, ao passo que, para muitos intérpretes, as duas imagens que finalizam a

¹⁷ Assim, Gerber (1970, p 384), que ainda aceita 470 como a data de composição da ode, afirma que *Tukha* é nela uma personificação da boa fortuna, em vista do contexto (a saber, as vicissitudes de Himera e de Ergóteles e a conexão com o mar) e de sua menção como “salvadora”.

¹⁸ Para uma boa defesa de 470, cf. Nicholson (2015, p 237-53) e Catenacci em Gentili et al. (2013, p 288-89). Os autores argumentam contra 466, a data defendida por Barrett (1973); antes desse artigo, a data aceita era também 470 (por exemplo, Wilamowitz 1966, p 304-5). Para um resumo das principais consequências de se aceitar 466, cf. Frade (2012, p 133-32).

¹⁹ Um outro elemento com conteúdo político na *Olimpica* 12 é o epíteto “Libertador” (*eleutherios*, 1). Para Silk (2007, p 182), é “a newish cult-epithet for Zeus, perhaps coined in gratitude for the deliverance of Greece from the Persians. (...) P(índar)’s use of the new title both (tactfully) alludes to Himera’s recent liberation from Syracuse and, as we shall see, is programmatic for the poem as a whole”. Já para Nicholson (2015, p 242), “the combination of Zeus Eleutherios (Zeus the Liberator) and ‘savior Fortune’ (σώτριά Τύχη) strongly evokes the Deinomenid political order”. E mais adiante (p. 243): “the two odes that followed the Pythian games of 470, *Pythian* 1 and *Olympian* 12, thus drew from the same rhetorical repertoire, even if the precise combinations of terms were different”. Para uma leitura política da *Pítica* 1, cf. Morgan (2015).

Olímpica 12, o galo e as fontes quentes da Ninfas, aludem a moedas vigentes em Himera, a cidade de Ergóteles, antes e depois do domínio de Hierão.²⁰

Ergóteles, portanto, é um homem beneficiado por Zeus, Fortuna e, indiretamente, pela região da Sicília sob o domínio de Hierão quando da vitória de 470. As imagens marítimas que perpassam o poema ecoam a sua rota de exilado, resumida, nesse poema, como indo de Cnossos a Himera. Novamente, porém, a perspectiva negativa dessa imagem (5-6a) é cercada por duas possibilidades positivas: a) o verbo que assinala a forma como as naus “são dirigidas” (*kubernōntai*, 3) por Fortuna costuma referir-se a uma viagem segura e precisa,²¹ portanto, em oposição ao verbo (*kulindont'*, 6a)²² que define a “viagem” das expectativas; b) a calma após a tempestade (11-12a). O epodo, porém, dá destaque ao presente (“agora”, 17), ou melhor, ao tempo de Ergóteles em Himera, quando ele conquistou vitórias em três dos quatro maiores festivais pan-helênicos. Subentende-se que, após ter chegado em Himera, os trajetos que passam a importar são aqueles que vão da Sicília até o lugar desses festivais, e esses percursos parecem bem menos sujeitos ao tipo de expectativa humana (ou masculina) que redundam em conflitos intestinos danosos (16).²³ Dito de outro modo: dependendo do público primeiro dessa ode (cidadãos favoráveis a Hierão, por exemplo), a trajetória de vida de Ergóteles é como que uma metonímia do destino de Himera sob Zeus Libertador, vale dizer, salvadora Fortuna, vale dizer, Hierão.

Por fim, resta assinalar que não estou subestimando a menção ao lado incerto na vida dos homens e do próprio Ergóteles assinalado na ode. Como

²⁰ Cf. Nicholson (2015, p. 251): “the rooster was the image on the obverse of Himera’s coins prior to their redesign under Hieron, and thus the ode associates Himera’s coinage before Hieron with Ergoteles’ prior life in Crete, while emphatically associating the new coinage with his new home in Himera (sc. a menção das fontes e das Ninfas no final) (...) It is as if Ergoteles fled from the factional infighting straight to Hieron’s Himera of the late 470s and owes no debt of gratitude to Theron or his son”, ou seja, os líderes da família dos Emênidas, que devem ter dominado a cidade quando das primeiras vitórias de Ergóteles. Em 476/5, Terão refundou Himera. No final da década, após sua morte, seu filho Trasideu foi derrotado por Hierão, que refundou a cidade. Foi em 472 a primeira vitória olímpica de Ergóteles. Para uma apresentação dessa cronologia, cf. Nicholson (2015, p. 238-40). Catenacci em Gentili et al. (2013, p. 290) também defende a alusão às imagens numismáticas no final da ode.

²¹ Cf., por exemplo, *Pítica* 5, 122-23: “o grande espírito de Zeus governa (*kubernai*) / o destino (*daimona*) dos varões caros”; igualmente Sófocles, *Ájax* 35 (com Finglass 2011, p. 147): “em relação a todas as coisas, tanto no passado como no futuro, sou dirigido (*kubernōmai*) por tua mão”.

²² Para o caráter aleatório do movimento implicado por esse verbo, cf. *Pítica* 2, 21-23: “Dizem que os deuses ordenaram e Ixíon aos mortais isto / diz, sobre roda alada / rolando (*kulindomenon*) por todo lugar”.

²³ Para uma boa discussão do epíteto homérico *antianeira* (“viril”, 16; essa tradução não dá conta de todas as nuances do termo para uma plateia de Píndaro), cf. Silk (2007, p. 191-92).

tantos gregos históricos e figuras míticas, ele perdeu sua pátria. Até certo ponto, ele parece representar o oposto de Odisseu:²⁴ ao passo que esse recusa a imortalidade de Calipso para voltar à sua pátria e conquistar a fama cujo veículo é a própria *Odisseia*,²⁵ Ergóteles precisa perder sua pátria para conquistar a fama pan-helênica e fazer jus a seu nome. Os dois semantemas de seu nome são *telos* (“fim”, “finalidade”) e *ergon* (“feito”), e esse, não por acaso, é mencionado apenas no final da ode, após a lista de vitórias.²⁶ Entretanto, no presente, Ergóteles repetidamente retorna à sua nova casa após conquistar um primeiro lugar que honra sua nova cidade, da qual, por sua vez, recebe deleites.²⁷

2. HÉRACLES

A datação dessa tragédia é incerta e o único critério mais sólido é métrico, o qual sugere 416 ou 414 como anos mais prováveis.²⁸ Análises de cunho formalista, um viés que as próprias tragédias de Eurípidés sugerem ao receptor (moderno), costumam dividi-la em três ou, mais comumente, duas partes.²⁹ As duas partes seriam separadas por um segundo prólogo, a aparição das duas divindades, Íris e Loucura (*Lussa*), que anunciam a reversão negativa da fortuna de Hércules.

A ação inicia com uma tentativa infrutífera de Anfitrión, o pai, e de Mégara, a esposa do herói, de protegerem a si e sobretudo aos três filhos de Hércules da decisão do novo governante (*turannos*) de Tebas, Lico, de matá-

²⁴ Fui levado a pensar em Odisseu por conta da importância da noção de *nostos* nos epinícios tal como defendido por Kurke (1991) e porque essa mesma autora (p. 34) cogita que possa haver uma alusão à chegada do herói em Ítaca no final da *Olimpica* 12 para os receptores que lembrarem da prece que Odisseu (*Od.* 13, 355-60) faz às Ninfas cuja caverna, com suas águas permanentes, é o marco mais saliente do espaço no qual os féacios o deixam (96-110). Assim, no final da *Olimpica* 12, “we feel that the victor is not only literally home but ‘home safe’ from the delusory hopes and vicissitudes that make all human life a dangerous sea voyage” (KURKE 1991, p. 34).

²⁵ Acerca da fama (*kleos*) de Odisseu na *Odisseia*, cf. Werner (2018).

²⁶ Race (2004, p. 392) resume assim o enredo do poema: “In effect, Pindar has seen in the particulars of Ergoteles’ experiences a manifestation of the divinely ordered universe, directed by Zeus the Deliverer (the first to be named in the poem), who, through his agent Tycha, brings all acts to fulfillment - in Ergoteles’ case bringing salvation (σώτεια Τύχα) and accomplishment: he is truly Ἐργό-τελες”.

²⁷ Além das águas termais e dos terrenos, destaca-se “acompanhado”, a tradução de uma forma do verbo *homilein*, que, em Píndaro, “always has connotations of close companionship” (RACE 2004, p. 385, n. 35).

²⁸ Cf. Bond (1981, p. XXX-XXXII).

²⁹ Cf. Werner (2015, p. 4).

los.³⁰ Nada é eficaz, porém, nem mesmo a solidariedade do coro de anciãos tebanos. Eles somente se livram da morte no último momento com a chegada de Hércules, que todos acreditavam morto, pois seu último trabalho (*ponos*) a mando de Euristeu de Micenas fora trazer Cérbero da morada de Hades, de onde ninguém acreditava, de fato, que ele pudesse retornar. Na sequência, por meio de um plano elaborado pelo herói com o pai, o tirano é morto. A impressão momentânea – a do coro, pelo menos – é que, mais uma vez, Hércules foi vitorioso.

Essa sorte é logo revertida: a mando de Hera, as duas divindades chegam e lançam o herói em sua pior desgraça, matar a esposa e os três filhos. O ataque enlouquecido do herói só é interrompido graças à intervenção de Atena. Quando ele recupera a consciência e é informado do que realmente fez, sua decisão é o suicídio, do qual desiste graças à intervenção de Teseu, o herói que Hércules resgatou do Hades quando lá esteve e que rumou para Tebas quando soube que a família do amigo (*philos*) enfrentava sérias dificuldades. A tragédia termina com os dois heróis partindo para Atenas.

Meu objetivo no restante deste texto não será propor uma análise da tragédia como um todo, mas apontar alguns paralelos com o gênero do epinício, de forma geral, e com a *Olímpica* 12, em particular. No primeiro discurso da tragédia (1-59), Anfitrión menciona que Hércules submeteu-se a Euristeu para que ele e seu pai pudessem morar em Argos, a terra natal de Anfitrión, de onde fora exilado (13-21). Essa submissão, porém, também é representada como tendo ocorrido no âmbito da necessidade ou da deusa Hera (20-21).³¹ As motivações de uma primeira e importante ação mencionada na tragédia, portanto, mesclam componentes humanas e divinas, sendo que “divino” diz respeito, ao mesmo tempo, a algo mais abstrato (“necessidade”: *to kbreōn*, 21) e mítico (Hera).

Nesse discurso, além de “notável” ou “famoso” (*kleinos*, 12), Hércules é apresentado como “vitorioso” ou “de bela vitória” (*kallinikos*, 49).³² Trata-se de um epíteto cultural do herói que está ligado aos jogos atléticos, especialmente os Olímpicos.³³ Em nenhuma tragédia supérstite de Eurípides ele é mais usado que em *Hércules*, mas isso ocorre não devido a seu protagonista, mas porque

³⁰ De acordo com Anfitrión e o coro, Lico tomou o poder aproveitando os conflitos internos (*stasis*) que solapavam Tebas.

³¹ Acerca da motivação de Hércules, cf. Bond (1981, p. 68). Papadopoulou (2005, p. 76-77) lembra que o desejo de se tornar imortal só parece adquirir um papel importante na submissão de Hércules em estágios posteriores da transmissão do mito na Antiguidade.

³² O adjetivo é aplicado a Hércules de forma metonímica, pois é sua lança que recebe tal qualificação.

³³ “The epithet does not simply mean ‘victorious’, but has a specific connection with athletic victory and with Heracles in his capacity as patron of athletic achievement” (Swift 2010, p. 133).

suas diversas ações, que às vezes nada têm a ver com suas vitórias tradicionais, também recebem essa qualificação.³⁴ Os diferentes usos do adjetivo ao longo dessa tragédia, portanto, sinalizam as diferentes formas de se pensar a própria trajetória do herói.

Nas primeiras cenas da tragédia, o retorno de Hércules é incerto para Anfitrión (25). Na prática, o altar de Zeus Salvador, erguido por Hércules (48-49), junto ao qual se encontram seus familiares no início da tragédia, nada pode contra a arbitrariedade de Lico. Nesse contexto, dá-se a menção de outra palavra importante cujo sentido é explorado sob diversos ângulos ao longo da tragédia, *tukhē*.³⁵ Sua primeira menção é positiva (63), referindo-se à vida bem-sucedida de Mégara até então, ou melhor, à de seu pai, que, antes de ser assassinado pelo usurpador Lico, gozou de riqueza, poder e filhos (60-8).³⁶

Desde o início, não há grande expectativa (*elpis*) de salvação (*sōtēria*) para Mégara e Anfitrión (80-6), muito embora o ancião cultive mais a esperança que sua nora (90-106).³⁷ A imagem padrão da tempestade que amaina, que vimos no centro do poema de Píndaro marcando a reviravolta na trajetória de seu protagonista, também é evocada por Anfitrión para indicar sua expectativa de que haja uma reversão da fortuna (101-6):

Pois não só dos mortais os infortúnios cessam,
como não tem sempre força o sopro dos ventos.
Aqueles que são prósperos (*hoi eutukhountes*) não o são até o fim,
pois todas as coisas se afastam umas das outras.
O melhor homem (*aristos*) é aquele que na esperança (*elpisin*)
sempre confia: o desesperar é próprio do homem vil.³⁸

A linguagem do verso 104 é da especulação física sobre o universo. A aplicação da mudança cósmica, natural, à fortuna humana não é incomum na poesia.³⁹

³⁴ São oito vezes. Em *Fenícias* são sete, boa parte delas de forma irônica (Mastronarde 1994, p. 443).

³⁵ Para uma investigação da importância temática dessa noção em *Hércules*, cf. Franciscato (2003).

³⁶ Nessa passagem está em jogo a base da “fortuna” ou “sucesso” (*tukhē*). Os versos 65 a 66 (“ao ter o poder por amor do qual saltam / longas lanças diante dos de bom Nume”; tradução em Torrano 2016) referem-se a *turannis* (“poder”). Caso forem deletados por questões de sentimento e linguagem (Wilamowitz 1959, p. 21; Diggle 1994, p. 90-1), a *tukhē* de Creonte, do ponto de vista de Mégara, teria como fundamentos apenas a riqueza e seus filhos. Bond (1981, p. 79) mantém os versos.

³⁷ Brandão (1987, p. 126-31) faz uma minuciosa análise da estrutura do prólogo do drama. Cf. também Werner 2020.

³⁸ Tradução em Franciscato (2003); a introdução de termos gregos nesta e em outras passagens das traduções citadas são sempre por minha conta.

³⁹ Cf. exemplos em Bond (1981, p. 88-89) e também Egli (2003, p. 238).

Pelo menos nesse momento da tragédia, Anfitríon aparece como mais sábio (*sophos*) que seus interlocutores, até porque são justamente reviravoltas inesperadas que marcam a tragédia, só que não (somente ou em primeiro lugar) no sentido defendido aqui por Anfitríon.⁴⁰

Todavia, Anfitríon mudará sua concepção da “expectativa” (*elpis*) pouco antes do retorno de Hércules (506-7): “O tempo não sabe salvar esperanças (*elpidas*), / mas voa cuidadoso consigo mesmo”.⁴¹ Repare-se que o verbo “salvar” (*sōizein*) tem o mesmo radical de “salvador”, que marca não apenas o altar de Zeus, mas, sobretudo, o próprio Hércules, e isso em diversas situações. De fato, logo após o prólogo, com a entrada de Lico, é aniquilada qualquer esperança residual (140-347). Além disso, a reputação de Hércules é atacada pelo tirano por sua arma ser o problemático arco e flecha (140-69), de menor prestígio social e militar na Atenas da segunda metade do século V a.C.

No discurso seguinte (170-235), Anfitríon prova, até certo ponto, o heroísmo de Hércules. Como não poderia deixar de ser, o vocabulário do epinício retorna, muito embora, mais uma vez, em contexto marcial, no caso, por meio da menção da Gigantomaquia.⁴² “com os Deuses festejou bela vitória” (180).⁴³ Entretanto, como o argumento principal da defesa de Hércules é a valorização do arqueiro em detrimento do hoplita (188-203), esse discurso colabora para deixar em suspenso não somente a sapiência de Anfitríon mas também o próprio heroísmo de Hércules.⁴⁴

O argumento final de Anfitríon é o mais interessante para a tragédia como um todo, pois afirma que o mais sábio (*sophon*, 202) em uma batalha é se preservar e matar o inimigo sem depender da *tukhē*, o que valeria para o arqueiro. Ora, é justamente por meio do arco que Hércules vai se revelar extremamente dependente da *tukhē*. Desde o início, portanto, Eurípides problematiza o valor de Hércules, e não, tendo em vista a estranha defesa de Anfitríon, naquilo que o herói conseguiu, objetivamente, com seu arco.

A esfera desse valor não demora a começar a aparecer: a amizade (*philia*) e a relação de reciprocidade entre amigos (*kharis*). Ao contrário do restante da cidade, que está doente, pois aceitou Lico como tirano (272-74), o coro se mostra fiel aliado de Anfitríon e de seu filho, que considera seu benfeitor

⁴⁰ Para Kroeker (1938, p. 15), a confiança de Anfitríon deixa-o aparecer como superior a Mégara; já Erbse (1984, p. 187) defende que Mégara tem uma visão mais adequada da situação que enfrentam.

⁴¹ Tradução em Torrano (2016).

⁴² Trata-se de uma história popular em Atenas; nela Hércules é amiúde representado lutando ao lado de Zeus. Adiante na tragédia, Anfitríon, ao informar Teseu de que a pessoa coberta é seu filho, identifica-o por meio dessa participação na Gigantomaquia (1190-91).

⁴³ Tradução em Torrano (2016).

⁴⁴ Anfitríon começa a defesa do arqueiro afirmando que o hoplita é “escravo” das suas armas (190), o que torna o discurso todo potencialmente absurdo, ou seja, um exercício retórico.

(262-67). Essa postura do coro, porém, não redundando em ação,⁴⁵ e assim o que lhe resta é celebrar Hércules por meio de formas e temas que evocam a forma do epinício nos seus três cantos (estásimos) seguintes.⁴⁶

No primeiro canto, ainda que o coro pareça pretender entoar um lamento, já que acredita na morte de Hércules (262-63), produz, em boa medida, uma canção de louvor para Hércules (348-50), combinando temáticas do epinício com a de discursos e cantos fúnebres (355-58):⁴⁷

quero hinear coroa⁴⁸
de feitos com louvor.
Brios de nobres labores
é o adorno dos mortos.⁴⁹

Após a introdução do canto, na qual o coro define seus propósitos, ele produz um catálogo lírico de doze trabalhos de Hércules, ou seja, do ponto de vista do público da tragédia, encena sua fama pan-helênica de forma lírica. No final, porém, dá-se um retorno ao tom fúnebre do início, pois na terceira antístrofe (425-35) canta-se o último trabalho, a ida ao Hades: Hércules não retornou e para lá se dirige sua descendência.⁵⁰

Todavia, quando tudo parece definitivamente perdido, Hércules retorna (514), uma espécie de Zeus Salvador humano ou semidivino (521-22: *Dios*

⁴⁵ Cf. Dhuga (2011, p. 75-91).

⁴⁶ Para uma análise detalhada dos elementos do epinício nesses estásimos, cf. Swift (2010) e, para o segundo, Parry (1965). Cf. também Carey (2012) e Bond (1981).

⁴⁷ Segundo Bond (1981, p. 146), o coro “deliver an ode unparalleled in length and formality among the plays of Euripides, narrating the labours of Heracles for the good of mankind”. Mais adiante: “the ode is a *thrēnos* for the dead Heracles. Its first word *ailinon* is a cry of lamentation... Heracles is regarded as dead... This *thrēnos* takes the form of a hymn (355) or more precisely, an *enkōmion* (356)...”. O autor nota que a expressão *stephanōma mokhthōn* (355; “coroa de trabalhos” na tradução de Franciscato 2003) é “a Pindaric phrase for a Pindaric poem, listing the hero’s deeds in the manner of a hymn which tells the deeds of a god”. Swift (2010, p. 125) é ainda mais incisiva em relação ao caráter encomiástico da ode: “but although the ode is coloured by its context of lamentation, its threnodic element is superficial. The first stasimon is better understood if we focus on its encomiastic nature: it is a song of praise, sung on an occasion where one might instead expect a *thrēnos* to be sung”. A mistura superficial de gêneros ocorreria porque o coro precisa justificar sua canção: “the sense is that a dirge might seem appropriate, but the Chorus instead wish to sing a praise-song, just as Apollo shifts modes from happiness to sorrow”. Cf. também Ford (2019, p. 79-80).

⁴⁸ Carey (2012, p. 28) nota que o canto como guirlanda é um tropo pindárico e não aparece em Baquilídes.

⁴⁹ Tradução em Torrano (2016).

⁵⁰ “The song began with reference to lament, slipped into celebration but it turns out after all to be a lament, a *thrēnos*... It comes fittingly at the darkest moment of the family fortune” (CAREY 2012, p. 29).

sōtēros).⁵¹ Ele então anuncia como se vingará de Lico e de todos que se aliaram a ele: seus trabalhos não são nada se não defender os filhos; só então poderá ser chamado de *kallinikos* (562-82). Ao mesmo tempo, porém, revela sua desmedida, pois deseja não só cortar a cabeça de Lico e jogá-la aos cães mas também avermelhar o Ismeno com cadáveres de tebanos (567-73), o que evoca a furor de Aquiles contra os troianos na *Iliada*.⁵² Ao mesmo tempo, compara seus trabalhos, de forma inquietante, aos filhos: aqueles não têm nada de belo se não conseguir assegurar a vida destes (575-82). Diz Hércules (578-81):

(...) Ou em que diremos ser belo
 ir em combate contra a hidra e o leão,
 enviado por Euristeu, se não me empenhar
 sobre a morte de meus filhos? Então, não serei
 chamado, como antes, o vitorioso Hércules.⁵³

“Me empenhar sobre a morte de meus filhos” é a tradução de Cristina Franciscato para o grego *tôn d'emōn teknōn / ouk ekponēsō thanaton*, e dá conta de seu sentido irônico. Segundo Bremer, o verbo *ekponein* não só é usado de uma forma notável, mas Eurípides o faz com uma “intenção precisa e sutil”.⁵⁴ Bond completa: “pode ser que Eurípides esteja dizendo mais do que o sentido almejado por Hércules, e que haja um sentido latente de ‘eu não completarei o trabalho de matar meus filhos’”.⁵⁵ O próprio uso de *kallinikos* (“vitorioso”) é especial nessa passagem, pois é como se Hércules anacronicamente conhecesse a tradição que existe, no presente do público receptor, acerca dele mesmo.⁵⁶

Já o segundo estásimo emula o epinício de forma ainda mais evidente, pois nele busca-se criar formulações poéticas que representem a incontida celebração da vingança em vias de ocorrer.⁵⁷ Seu tema primeiro é a idealização da juventude e o vigor que ela implica, a qualidade que distingue Hércules dos componentes do coro e é desdobrada em tantos epinícios. Por outro lado, na segunda estrofe (673-86), se evoca o mundo de Dioniso, o qual marcará a segunda parte da tragédia e se contraporá, em boa medida, ao universo do

⁵¹ Tal formulação sugere Mégara considerar Hércules mais efetivo que Zeus Salvador, cujo altar marca o início da tragédia; cf. Bond (1981, p. 199).

⁵² Cf. Papadopoulou (2005, p. 42).

⁵³ Tradução em Franciscato (2003).

⁵⁴ Cf. Bremer (1972).

⁵⁵ Cf. Bond (1981, p. 210-11).

⁵⁶ “The use here almost seems to be metapoetic, for the phraseology suggests Heracles knows the phrase as a formulaic one associated with him” (SWIFT 2010, p. 146).

⁵⁷ Nesse canto, como na maioria daqueles que evocam epinícios em uma tragédia, está ausente o tom moralizante e às vezes quase pessimista de tantos deles; segundo Carey (2012), isso ocorre porque tal temática é desenvolvida em outros momentos das tragédias em questão.

epinício. O coro inicia invocando uma atmosfera de prazer e tranquilidade, celebrando as Musas em conjunção com as Graças e Dioniso para, na antístrofe, evocar Apolo (687-94). No horizonte está uma simbiose totalizante que engloba o poder da *mousikē* (a combinação muito grega de canto, dança e poesia), sua fonte divina e sua performance (678-86):

Ainda velho cantor
 celebro Memória,
 ainda a bela vitória
 de Héracles canto
 com Brômio vinícola
 e com a dança da lira
 septicorde e flauta líbia.
 Não cessarei as Musas
 que me fazem dançar.⁵⁸

Na estrofe, da qual faz parte essa citação, o coro vislumbra uma potencial harmonia formada pela lira e pelo aulo, ou seja, por Apolo e Dioniso.⁵⁹ Essa combinação, porém, pode sugerir uma incongruência que é exacerbada na antístrofe, compondo o que Naomi Weiss definiu como uma “imagem polifônica” (WEISS 2019, p. 170): anciãos concebem-se como um coro de Delíades e indicam que Héracles é tão digno de um peã quanto Apolo, mas isso eles fazem sob o som do aulo, o instrumento dionisíaco – e trágico – por excelência. O espectador atento e acostumado com as convenções do gênero trágico sabe que o valor sem ambiguidades de Héracles resumido no final desse canto paradoxal é antes de tudo um reflexo da parcialidade do coro (696-700):

É o filho de Zeus, mas se destaca ainda mais
 por sua <hombridade (*aretai*)> que por sua origem:
 com fadiga, estabeleceu
 vida tranquila aos mortais,
 ao destruir temíveis feras.⁶⁰

⁵⁸ Tradução em Torrano (2016).

⁵⁹ “Lyre and aulos are here in a very rare tragic image of harmonious union” (WILSON 1999-2000, p. 435).

⁶⁰ Tradução em Franciscato (2003), com modificações nos versos 696-97 a partir das observações de Bond (1981, p. 246-47).

Na sequência da tragédia, essa dança será inequivocamente revertida para algo negativo, louco, em suma, uma outra face de Dioniso (e de Hércules) presente de forma implícita na primeira parte da tragédia.

Antes disso, porém, o terceiro estásimo (763-814) ainda desenvolve certos elementos do epinício, em especial, por meio das formas como o coro imagina Tebas celebrando Hércules e louva sua cidade (781-97).⁶¹ Entretanto, esse canto serve para marcar o fim da primeira parte do drama, pois, ao celebrar a mudança da sorte (763-66), o que se faz, de fato, é preparar a nova mudança radical que iniciará assim que esse canto acabar. A menção de uma *elpis* positiva, em contraponto à expectativa negativa do início da tragédia, é enganosa.⁶² Para coroar o momento, é novamente usado o epíteto *kallinikos*, agora para qualificar um *agōn* (“disputa”).⁶³ O coro está se referindo à morte de Lico por meio de uma construção que mais propriamente se aplica a uma disputa esportiva. Também dessa forma, em uma reversão ainda mais perversa, será caracterizada a morte da esposa e dos filhos de Hércules.

A loucura assassina de Hércules chega à consciência dos espectadores em diversas etapas. Na primeira, Loucura descreve ela mesma sua ação iminente sobre Hércules (855-74), em uma passagem em tetrâmetros trocaicos provavelmente acompanhada do aulo, o instrumento associado a Dioniso no segundo estásimo e mencionado também aqui (871) junto a metáforas da corrida (863, 870).⁶⁴

Nas últimas cenas da tragédia, as personagens e o coro recorrem ao imaginário báquico para procurar entender o que acontece com Hércules.⁶⁵ O delírio do herói o faz se imaginar em uma jornada até o Istmo para participar dos jogos (930-1009). Segundo as palavras do mensageiro que relata ao coro o que ocorreu no interior do palácio de Hércules, o próprio herói se proclamou

⁶¹ Para Swift (2010, p. 131), “the ode is often described as hymnic, and indeed its unbridled praise of Heracles and portrayal of him as saviour and protector is more reminiscent of a religious than a secular song”. A autora destaca, porém, o tom do epinício: “in particular, the potential danger of wealth and luxury is a common epinician theme: the role of wealth and power, and the importance of using it correctly, is something that concerns the recipients of *epinikia*”.

⁶² “Sem expectativa (*dokēmatōn*) veio esperança (*elpis*)” (771); tradução em Franciscato (2003).

⁶³ Brandão (1987, p. 117-18) explora a polivalência do termo, aplicando-o ao próprio teatro ateniense.

⁶⁴ Acerca da performance dessa passagem, cf. Wilson (1999-2000, p. 436, n. 32)

⁶⁵ Por exemplo, em 888-897 e 1086. Henrichs (1996, p. 62) afirma que “through juxtaposition with Lyssa and Ares, the Dionysos of *Herakles* and *Phoinissai* is drawn into the violent orbit of these divinities. Euripides’ counter-Dionysiac portrayal of madness culminating in extreme violence thus reflects the poet’s unique conceptualization of violence in Dionysiac myth and of the polarity of Dionysos”. Em relação à utilização do imaginário dionisíaco desde a entrada de Loucura até o final do drama, o autor defende uma “tragic perversion of the dance”, uma “perverted *khoreia*”. Cf. também Wilson (1999-2000, p. 435-36).

“vencedor” (*kallinikos*), só que “de ninguém” (961).⁶⁶ O final desse relato resume a situação e dá a tônica do restante da tragédia (1013-15): “O mísero desperta do sono infausto / tendo matado esposa e filhos. Ignoro / quem dentre mortais é mais miserável” (T).⁶⁷

Quando Hércules finalmente se dá conta do que fez, passa a vislumbrar sua vida inteira como desafortunada. Antes, quem primeiro assim a resume é Anfitrião (1143): “sei isto só: tudo que é teu tem má sorte (*dustukhei*)”. Nesse sentido, não surpreende que Hércules coloque o suicídio como sua única opção (1146-62). O próprio Teseu, ao ser informado por Anfitrião do que ocorreu a seu amigo, reage com este comentário (1195): “quem dentre os homens é tão desditoso (*dusdaimōn*)”?⁶⁸

Paulatinamente, porém, Teseu convence Hércules – ou esse se convence – de que não deve se matar, e a amizade entre os dois é um elemento central evocado nesse processo, como afirma Teseu (1220-22): “Junto a ti não me importa estar mal. / Tive outrora boa sorte (*eutukhēs*); que se recorde / quando me salvaste dos mortos à luz”.⁶⁹ Outro ponto importante é a forma como Hércules vê a si mesmo e suas ações passadas e futuras em relação aos deuses (1243-53):

HÉRACLES: Duro é o Deus, e eu, com os Deuses.

TESEU: Cala-te! Não sofras mais por soberba!

HÉRACLES: Estou cheio de males, não cabe mais.

TESEU: Que farás então? Aonde irás furente?

HÉRACLES: Morto, irei sob a terra, donde vim.

TESEU: Disseste palavras de gente comum (*epitukhontos*).

HÉRACLES: E tu, fora da situação, me advertes.

TESEU: O perseverante Hércules fala assim?

HÉRACLES: Não tanto, trabalhe-se com medida!

TESEU: Benfeitor e bom amigo dos mortais?

HÉRACLES: Eles nada me valem, mas Hera domina.⁷⁰

⁶⁶ “Here too the perversion of normal athletic practice is used to highlight Heracles’ disastrous actions” (SWIFT 2010, p. 146).

⁶⁷ Tradução em Torrano (2016).

⁶⁸ Tradução em Franciscato (2003).

⁶⁹ Tradução em Torrano (2016).

⁷⁰ Tradução em Torrano (2016), mas com uma modificação no verso 1248.

“Estou cheio de males, não cabe mais” (1245) é a metáfora de um barco cheio,⁷¹ uma imagem humilde vinda de um herói como Hércules.⁷² Mas, no limite, não há como Hércules ser alguém comum, por isso o comentário de Teseu (1248): Hércules até pode falar como alguém comum, mas está destinado a ser um deus.⁷³ Ao passo que Teseu quer um Hércules que fale de acordo com seu passado, Hércules se vê numa situação sem precedente.

Hércules ainda tentará uma última vez (1255-310) provar que sua vida é pura negatividade em um discurso cuja forma segue, em sua primeira parte pelo menos, o “racionalismo retórico padrão”.⁷⁴ Não há lugar para a representação tradicional dos deuses no mundo visto por Hércules. Ele manifesta dúvidas acerca de quem seja Zeus e considera Anfitríon mais seu pai que Zeus (1263-65). Para exemplificar a vilania de Hera, menciona que ela enviou cobras contra ele quando ainda era um bebê (1266-68).

Teseu responde a esse discurso procurando relativizar o sofrimento do amigo (1314-15): “mas nenhum mortal é imune à sorte (*tais tukhais*), / nem Deuses, se cantores não mentem”.⁷⁵ É curiosa essa argumentação, pois não se trata de exemplos de que os deuses sofrem sem razão (como Hércules), mas de que cometem injustiças.⁷⁶ Na segunda parte de seu discurso, Teseu oferece uma nova pátria para Hércules, Atenas, onde será purificado e compartilhará das riquezas do amigo (1323-33). A justificativa para essa oferta, porém, ultrapassa o âmbito privado da relação entre os dois heróis (1334-35): ajudar Hércules, um “homem valoroso” (*andr’ esthlon*), representará uma bela coroa para os cidadãos, pois a ação se tornará famosa entre todos os gregos. Teseu apresenta sua proposta como uma simbiose perfeita entre um herói e uma cidade que o honra,⁷⁷ ou seja, uma tópica que, em boa medida, pertence à tradição do epinício: Hércules seria recebido em Atenas como o esportista que

⁷¹ Cf. Bond (1981, p. 379).

⁷² “He moves from apparent defiance against the gods to the helpless resignation of a vessel which can do nothing about its fate” (HUNTER 2009, p. 35).

⁷³ Cf. Porter (2016, p. 339): “the paradox is that Heracles cannot fulfill his mortal impulse to end his life; he is *condemned* to a heroic existence”.

⁷⁴ Expressão em Bond (1981, p. 382).

⁷⁵ Tradução em Torrano (2016).

⁷⁶ Cf. Grethlein (2003, p. 358).

⁷⁷ Cf. Swift (2010, p. 153-54): “the philia between Theseus and Heracles is thus presented as a socially integrative force, and one which benefits both great individuals and the wider community. (...) it is now the community that wins *eukleia* in its own right, rather than merely by the reflected glory of the individual’s deeds. Part of the *eukleia* to be gained comes from Heracles’ greatness, part of it comes from the ability of the *polis* to protect and support the individual”.

retorna vitorioso a sua cidade.⁷⁸ Quanto a Teseu, poderá retribuir sua salvação do Hades por Hércules (1336-37).

Hércules, todavia, inicia sua resposta afirmando que “isto é irrelevante a meus males” (1340).⁷⁹ Não é claro, todavia, qual o referente de “isto”, os argumentos de Teseu sobre os deuses, no início de seu discurso, ou as honrarias prometidas a Hércules.⁸⁰ Seja como for, Hércules afirma que não acredita nas histórias dos poetas sobre os deuses, pois esses não carecem de nada (1341-64). Ele passa a defender uma compreensão do divino para além das representações antropomórficas, no limite, como *tukhē* imprevisível; são as próprias experiências de Hércules que permanecem sem sentido no contexto da representação antropomórfica dos deuses.⁸¹ Está claro para ele que é necessário ser escravo da *tukhē* (1357), uma vez que foram golpeados por um único golpe de sorte de Hera (*Hēras mīai tukhēi*, 1393), um sintagma que talvez possa ser interpretado como “um único golpe do acaso que é Hera”.⁸²

Hércules decide não se matar e assume uma postura em relação às suas vicissitudes que representa como a de um combatente (1347-51). Por isso mesmo conservará suas armas, antes para lembrá-lo das mortes de seus familiares que de suas façanhas (1380-85), um reflexo da ambiguidade que é sua vida e do que a *tukhē* significa. Hércules, portanto, coloca em suspenso sua decisão de se matar porque não se sente mais injustiçado pelos deuses – sua concepção do divino mudou – e, aparentemente, porque um *pendant* disso é o valor da amizade entre os homens.⁸³

A tragédia termina com um diálogo de frases curtas (esticomitia) entre Teseu e Hércules, permeado por eventuais comentários de Anfitrión.

⁷⁸ À ida de Hércules para Atenas, tal como descrita por Teseu, subjaz não apenas o tema do *nostos* do vitorioso nos jogos (KURKE, 1991), mas também o tema do culto heroico tal como plasmado no epinício (CURRIE, 2005).

⁷⁹ Tradução em Franciscato (2003).

⁸⁰ Alguns problemas textuais talvez não permitam resolver a questão; cf. Bond (1981, p. 398) e Egli (2003, p. 122, n. 2).

⁸¹ Para Grethlein (2003, p. 363), não se trata nem de uma crítica moral aos olímpicos nem de uma manifestação de ateísmo, mas de uma nova compreensão do divino para além de representações antropomórficas, “a saber, como imprevisível *tukhē*”.

⁸² Grethlein (2003, p. 363-64) defende que 1357 corrige o verso 1253, quando Hércules afirma que Hera domina sua vida, e a ideia é reforçada em 1392-93. Bond (1981, p. 409) cita exemplos em Eurípides nos quais a *tukhē* é enviada por um deus, mas também afirma que “there is naturally a tendency to deify *tukhē* (*Hec.* 491) and to separate it from the gods”, quando então seria mais parecida com *khrē* ou *anagkē*. Pucci (2016, p. 84) afirma que, em 1392-93, “Hera is simply the name of what could be called ‘chance’”; e mais adiante: “chance becomes a divine power aligned with a goddess whose anthropomorphic attributes have been in part silenced and in part extended and transcended in order to embrace it” (p. 85).

⁸³ Cf. Grethlein (2003, p. 366). Para uma discussão dos problemas concernentes ao fechamento do drama, cf. Grethlein (2003, p. 377-79) e Telò (2020, p. 127-28).

Para alguns leitores, trata-se de uma celebração da amizade (1425-26) e da compreensão, por ambos os heróis, de que o louvor exacerbado de suas notáveis façanhas é algo do passado (1410-18),⁸⁴ com o que, em boa medida, o mundo do epinício está sendo deixado para trás.⁸⁵ Para outros, de maneira ainda mais aguda,⁸⁶ a última imagem utilizada por Hércules deixa em suspenso como se dará sua jornada com Teseu: “Nós, que consumimos com infâmias a casa, destruídos, seguiremos Teseu como barcos rebocados (*epholkidas*)”.⁸⁷ A tais barquinhos Hércules comparou seus filhos antes de com eles entrar na casa e os matar. Até que ponto a representação de Hércules, de seus trabalhos e de como ele lida com sua dor nas cenas finais da tragédia indicam que a espiral de (auto)destruição que o envolve continua para além do fechamento da tragédia, isso ultrapassa os limites deste artigo.

REFERÊNCIAS

- BARRETT, W. S. Pindar's twelfth *Olympian* and the fall of the Deinomenidai. *Journal of Hellenic Studies* v. 93, p. 23-35, 1973.
- BOND, G. *Euripides: Heracles*. Clarendon: Oxford, 1981.
- BRANDÃO, J. L. A (des)construção do herói (o problema da mediação no *Hércules* de Eurípides). *Ensaios de literatura e filologia*, v. 5, p. 113-75, 1987. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/literatura_filologia/issue/view/420. Acesso em: 1 ag. 2023.
- BREMER, J. M. Euripides *Heracles* 581. *Classical Quarterly*, v. 22, p. 236-40, 1972.
- CAREY, C. The victory ode in the theatre. In: AGÓCS, P.; CAREY, C.; RAWLES, R. (orgs.) *Receiving the komos: ancient and modern receptions of the victory ode*. London: Institut of Classical Studies, 2012, p. 17-36.
- CURRIE, B. *Pindar and the cult of heroes*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- DIGGLE, J. *Euripidea*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- DHUGA, U. S. *Choral identity and the chorus of elders in Greek tragedy*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2011.
- EGLI, F. *Euripides im Kontext: Zeitgenössischer intellektueller Strömungen. Analyse der Funktion philosophischer Themen in the Tragödien und Fragmenten*. München/Leipzig: Saur, 2003.
- ERBSE, H. *Studium zum Prolog des euripideischen Tragödie*. Berlin: de Gruyter, 1984.
- FINGLASS, P. J. *Sophocles: Ajax*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- FORD, A. Linus: the rise and fall of lyric genres. In: FOSTER, M.; KURKE, L.; WEISS, N. *Genre in archaic and classical Greek poetry: theories and models*. Leiden: Brill, 2019, p. 57-81.

⁸⁴ Cf. Egli (2003, p. 255).

⁸⁵ Para Swift (2010, p. 152), “Heracles’ final words, therefore, show how the play has renegotiated conventional values regarding *aretē*: individual attributes such as wealth and strength are shown to be less important than more corporate values, in particular the support of *philotē*”. Segundo a autora, essa hierarquia seria estranha ao mundo do epinício (p. 153).

⁸⁶ Telò (2020, p. 127-28).

⁸⁷ Tradução em Franciscato (2003).

- FRADE, G. A *Olimpica* 12 de Píndaro: tradução e comentário. *Nuntius antiquus*, v. 8, n. 1, p. 129-42, 2012. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/17221. Acesso em: 1 ag. 2023.
- FRANCISCATO, C. R. *Euripides: Héracles*. São Paulo: Palas Athena, 2003.
- GENTILI, B. et al. *Pindaro: Le Olimpiche*. Milano: Lorenzo Valla, 2013.
- GERBER, D. E. *Euterpe*. Amsterdam: Hakkert, 1970.
- GRETHLEIN, J. *Asyl und Athen: die Konstruktion kollektiver Identität in der griechischen Tragödie*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2003.
- HENRICH, A. Dancing in Athens, dancing on Delos: some patterns of choral projection in Euripides. *Philologus* v. 140, p. 48-62, 1996.
- HUNTER, R. *Critical moments in classical literature: studies in the ancient view of literature and its uses*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- KROEKER, E. *Der Herakles des Euripides: Analyse des Dramas*. Giessen: Tese de doutorado, 1938.
- KURKE, L. *The traffic in praise: Pindar and the poetics of social economy*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.
- MASTRONARDE, D. J. *Euripides: Phoenissae*. Edited with introduction and commentary. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- NICHOLSON, N. J. *The poetics of victory in the Greek West: epinician, oral tradition, and the Deinomenid empire*. New York: Oxford University Press, 2015.
- NISETICH, F. J. The leaves of triumph and mortality: transformation of a traditional image in Pindar's Olympian 12. *Transactions of the American Philological Association*, v. 107, p. 235-64, 1977.
- PAPADOPOULOU, T. *Heracles and Euripidean tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- PARRY, H. The second stasimon of Euripides *Heracles* (637-700). *American Journal of Philology*, v. 86, p. 363-74, 1965.
- PORTER, J. I. *The sublime in antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- PUCCI, P. *Euripides' revolution under cover: an essay*. Cornell: Cornell University Press, 2016.
- RACE, W. H. Elements of plot and the formal presentation in Pindar's *Olympian* 12. *Classical Journal*, v. 99, p. 373-94, 2004.
- SILK, M. Pindar's poetry as poetry: a literary commentary on *Olympian* 12. In: HORNBLLOWER, S.; MORGAN, C. (orgs.) *Pindar's poetry, patrons, and festivals: from archaic Greece to the Roman empire*. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 177-98.
- STROHM, H. *Tyche*. Stuttgart: J. G. Cotta'sche, 1944.
- SWIFT, L. *The hidden chorus: echoes of genre in tragic lyric*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- TELÔ, M. *Archive feelings: a theory of Greek tragedy*. Columbus: The Ohio State University Press, 2020. Disponível em: [file:///C:/Users/crtwe/Downloads/Telo_11-3_9780814280812_OA%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/crtwe/Downloads/Telo_11-3_9780814280812_OA%20(1).pdf). Acesso em: 1 ag. 2023.
- THEUNISSEN, M. *Pindar: Menschenlos und Wende der Zeit*. München: Beck, 2000.
- THUMMER, E. *Die Religiosität Pindars*. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner, 1957.
- TORRANO, J. *Euripides: teatro completo*. Vol. 2. São Paulo: Iluminuras, 2016.
- VERDENIUS, W. J. *Commentaries on Pindar*. Volume I. Leiden: Brill, 1987.
- WEISS, N. Generic hybridity in Athenian tragedy. In: FOSTER, M.; KURKE, L.; WEISS, N. (org.) *Genre in archaic and classical Greek poetry: theories and models*. Leiden: Brill, 2019.
- WERNER, C. *Andrómaca* de Eurípides: El prólogo y la noción de unidad en la *Poética* de Aristóteles. *Synthesis*, v. 22, p. 1-19, 2015. Disponível em: <http://www.scielo.org.ar/pdf/synth/v22/v22a05.pdf>. Acesso em: 1 ag. 2023.
- WERNER, C. *Memórias da Guerra de Troia: a performance do passado épico na Odisseia de Homero*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.

- WERNER, C. Caracterização e discurso na tragédia grega: o ancião e a esposa no prólogo do *Héracles* de Eurípides. *Códex*, v. 8, n. 1, p. 224-41, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/CODEX/article/view/33631>. Acesso em: 1 ag. 2023.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. *Euripides Herakles*. Vol. 3. 2ª ed. Berlin: Akademie, 1959.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. *Pindaros*. Berlin: Weidmann, 1966.
- WILSON, P. Euripides' tragic Muse. In: CROPP, M. *et al.* (org.) *Euripides and tragic theatre in the late fifth century*. *Illinois Classical Studies*, v. 24-25. Champaign: Stipes, 1999-2000, p. 427-50.

Recebido: 2/8/2023

Aceito: 15/9/2023

Publicado: 18/9/2023

Rev. est. class., Campinas, SP, v.23, p. 1-19, e023005, 2023