

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Felipe dos Santos Almeida

TRANSTEXTUALIDADE ENTRE SÓFOCLES E OVÍDIO:
virtude e ira na caracterização de Ájax

João Pessoa
2017

Felipe dos Santos Almeida

TRANSTEXTUALIDADE ENTRE SÓFOCLES E OVÍDIO:

virtude e ira na caracterização de Ájax

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Linguagens e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Milton Marques Júnior

João Pessoa
2017

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

A447t Almeida, Felipe dos Santos.
Transtextualidade entre Sófocles e Ovídio: virtude e ira na caracterização de Ajax / Felipe dos Santos Almeida. - João Pessoa, 2017.
210 f. : il.

Orientação: Milton Marques Júnior.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Literatura comparada. 2. Literatura clássica. 3. Ovídio-Sófocles. I. Marques Júnior, Milton. II. Título.

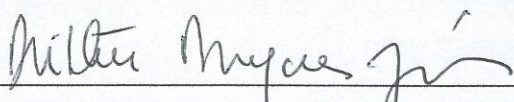
UFPB/BC

Felipe dos Santos Almeida

TRANSTEXTUALIDADE ENTRE SÓFOCLES E OVÍDIO:

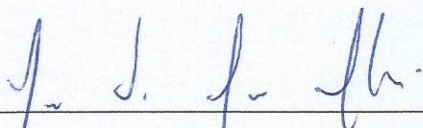
virtude e ira na caracterização de Ájax

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação
em Letras, da Universidade Federal da Paraíba,
como requisito para obtenção do título de
Doutor em Letras, e aprovada pela seguinte
banca examinadora:



Prof. Dr. Milton Marques Júnior (Orientador)
Universidade Federal da Paraíba

Prof. Dr. Juvino Alves Maia Júnior
Universidade Federal da Paraíba



Prof. Dr. Marco Valério Classe Colonnelli
Universidade Federal da Paraíba

Prof. Dr. Johnni Langer
Universidade Federal da Paraíba

Prof. Dr. David Pessoa de Lira
Universidade Federal de Pernambuco

Dedico este trabalho aos meus pais,
responsáveis maiores pela minha
educação.

AGRADECIMENTOS

Aos meus amados pais, por toda dedicação, afeto, esforço e paciência.

À minha Preta, Raíra, pela companhia, amizade, apoio, carinho e amor, e especialmente por Rebeca.

Aos professores Milton e Juvino, pela confiança, pela orientação em minha vida profissional e pessoal, e pela amizade.

Às minhas queridas irmãs, pela boa Éris.

A André, Cassiano, Diego, Fábio (Cabeça e Xuxa), Falcão, Guigo, Gregório, Jorge, Júlio, Vitor, Joffison, Bela, Magno, Dudu e Paulinho pela longa amizade construída nesses anos e pelos domingos compartilhados.

A Moacir, Diógenes, Hermes, Marco, Alcione e Anderson pela amizade.

Aos demais familiares, amigos e professores por terem me ajudado e orientado na construção de meus conhecimentos profissionais e pessoais.

A Gary Gygax e Dave Arneson, pela imaginação e pela inspiração.

Aos deuses, pela vida.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é estudar a intertextualidade entre a obra *Metamorfoses*, de Ovídio, autor latino, e a peça *Aias*, de Sófocles, tragediógrafo grego. Esse estudo de Literatura Comparada tem como foco a caracterização do personagem Ájax. Entretanto, a nossa análise restringe tal caracterização a dois elementos recorrentes em heróis da Literatura Clássica: a virtude, sobretudo, guerreira, e o sentimento de ira. Para alcançar tais objetivos, primeiramente, apontamos como tais elementos estão presentes na tradição da literatura grega arcaica do herói em questão, em especial, nos poemas homéricos, os quais já apresentam, de forma pioneira, uma caracterização singular. Nessas obras homéricas, esse personagem já é notável pela sua virtude guerreira e pela sua grave cólera. Em seguida, analisamos isoladamente as obras de Ovídio e Sófocles com o objetivo de reconhecer a importância desses dois elementos na composição do caráter desse personagem e no propósito semântico dos episódios de cada uma delas. Por fim, apresentamos a teoria de Genette sobre intertextualidade, a qual nomeia de *transtextualidade*, e na qual delimita uma tipologia a fim de precisar suas variadas práticas. Baseados nessa teoria, apontamos as operações realizadas pelo autor latino que comprovam o aspecto *transtextual* de sua obra, particularmente, em relação ao tragediógrafo grego, contudo, restritas à forma pela qual tais *transformações* são utilizadas para delinear o caráter guerreiro e iracundo do herói Ájax. Para melhor compreensão das obras estudadas e da consequente análise, dispomos uma tradução instrumental do *corpus* citado no trabalho.

Palavras-chave: Literatura Comparada; Literatura Clássica; Ovídio; Sófocles; caracterização literária; Ájax.

ABSTRACT

This work aims at studying the intertextuality between Ovid's *Metamorphosis* and Sophocles's play, *Aias*. This work of Comparative Literature focus on the characterization of the hero Ajax. However, our analysis limits this characterization to two issues, present on Classical Literature heroes: the virtue, especially, belligerent, and the wrath. To achieving such purpose, firstly, we point how those issues are present on the archaic Greek literature tradition of the studied hero, particularly, in Homeric poems, which introduce, in a pioneer way, a singular characterization. In these Homeric works, this character is already remarkable by his warrior virtue and by his intense wrath. Secondly, we analyze Ovid and Sophocles' literary works separately aiming at understanding the consequence of those two issues in the characterization of such hero and in the semantic purpose of episodes in each work. At last, we introduce Genette's theory about intertextuality, which he names *transtextuality*, and in which he bounds a tipology to restrict its many types of operations. Based on that theory, we present the operations, fulfilled by the latin author, that verify such *transtextual* issue in his epic poem, specially, related to Sophocles' play. Nevertheless, they are restricted to the way such operations act to compose the characterization of the belligerent and fiery hero Ajax. To understanding the literary works and the following analysis better, we present a general translation from the *corpus* mentioned on the present work.

Keywords: Comparative Literature; Classical Literature; Ovid; Sophocles; literary characterization; Ajax.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 A TRADIÇÃO LITERÁRIA DO MITO DE ÁJAX	12
1.1 A TRADIÇÃO ARCAICA E OS POEMAS HOMÉRICOS	12
1.2 A TRADIÇÃO CLÁSSICA	34
1.2.1 <i>Aias</i> de Sófocles	35
1.2.2 <i>Metamorfoses</i> de Ovídio	45
2 ESTUDO ISOLADO DA CARACTERIZAÇÃO DO HERÓI	59
2.1 A VERSÃO DE SÓFOCLES	60
2.1.1 <i>Ἀρετή</i> : a virtude do herói na perspectiva grega	62
2.1.2 <i>Χόλος</i> : a ira do herói na perspectiva grega	78
2.2 A VERSÃO DE OVÍDIO	104
2.2.1 <i>Virtus</i> : a virtude do herói na perspectiva latina	107
2.2.2 <i>Ira</i> : a ira do herói na perspectiva latina	125
3. ESTUDO TRANSTEXTUAL DA CARACTERIZAÇÃO DO HERÓI	143
3.1 <i>TRANSTEXTUALIDADE</i> : A CONCEPÇÃO DE GENETTE	143
3.1.1 Práticas hipertextuais: transformações quantitativas, pragmáticas e modais ..	148
3.2 O EPISÓDIO TRANSTEXTUAL DE OVÍDIO	164
3.2.1 A virtude transtextual do herói	169
3.2.2 A ira transtextual do herói	182
CONSIDERAÇÕES FINAIS	199
REFERÊNCIAS	204

INTRODUÇÃO

Há muito se procura por um conceito que defina Mito, mas todas as tentativas convergem eventualmente para uma mesma particularidade, a narrativa, no sentido de história elaborada pelo ato de narrar. Mário Vegetti nos mostra ao menos um parâmetro para discernir as narrativas míticas dos gêneros literários como épica, lírica e tragédia entre os povos antigos, ainda, que, atualmente, tal perspectiva seja considerada dentro de certos limites. Para este autor, as narrativas míticas em torno das divindades e das forças invisíveis e sobrenaturais, que estão presentes no universo e que também o governam, são relatos anônimos, repetidos, passados de geração em geração que funcionam como "uma espécie de catálogo do imaginário religioso" (1994, p. 37), ganhando força exatamente devido ao seu aspecto coletivo e impessoal, que, de caráter sagrado, remonta às origens de seu povo atravessando o tempo e o espaço. Com efeito, devemos ainda evidenciar que o mito é uma "narrativa aplicada como verbalização de dados complexos, supra-individuais, coletivamente importantes" (BURKERT, 1991, p. 18), e isso significa dizer que ele é o saber através de histórias. Esse conhecimento guardado nas narrativas era fundamental, sobretudo, para os gregos e romanos da Antiguidade, no entanto, o imaginário que o detinha era, de certa maneira, desordenado e caótico. É a intervenção da literatura, sobretudo da épica, que produz uma seleção e um ordenamento capaz de reforçar a conservação do caráter fundamental desses relatos, o modo narrativo com o qual um determinado povo comunica e transmite o conhecimento presente em sua cultura (VEGETTI, 1994, p. 37).

Naturalmente dessas narrativas míticas se desdobra, em seu âmbito literário, uma transcendência textual, nomeada costumeiramente de intertextualidade, no sentido de que os poetas se referem aos anteriores articulando um texto, uma trama, ora respondendo-lhes, ora acrescentando-lhes, mas permanecendo sempre a ideia de um diálogo com as gerações anteriores. Isso tem como consequência a percepção de que Homero é o texto matriz absoluto (GRAF, 2006, p. 110), especialmente acerca da mitologia greco-latina, pois é evidente a sua forte presença nas literaturas grega e latina. Com efeito, por mais que sejam variadas as versões de autores acerca de determinados mitos, há para os poetas uma liberdade limitada. Recorre-se à tradição mítica, ao menos para se evitar causar um grande estranhamento ao público, cujo imaginário mitológico lhe serve como base para a compreensão da literatura e da arte em geral (VERNANT, 2006, p. 25).

Inseridas nessa realidade de transcendência textual, as narrativas acerca do mito do herói grego Ájax se convergem nas literaturas grega e latina clássicas, na tragédia *Aias*, de

Sófocles, e no Livro XIII da obra de Ovídio, *Metamorfoses*. Se estabelecemos como as primeiras obras que têm registro dos relatos sobre esse herói de Salamina, a *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero, podemos indicar essa intertextualidade de Sófocles e Ovídio respondendo a Homero. Contudo, seria possível um diálogo mais sólido entre as obras de Sófocles e de Ovídio, no que diz respeito ao mito desse personagem? Certamente, o argumento de suas obras remonta a um episódio importante da lenda desse herói: a contenda pelas armas de Aquiles, presente em *Metamorfoses*, cujo desdobramento natural, após a vitória de Odisseu, é a ira e o suicídio do herói derrotado, presente na tragédia daquele. A partir dessa relação evidente, até que ponto a obra de Ovídio se articula com a de Sófocles, que lhe é anterior. Quais elementos literários de Sófocles são reforçados e reiterados por Ovídio em sua obra? Até onde a obra de Ovídio possibilita uma nova leitura da tragédia de Sófocles ou uma leitura conjunta?

Diante de todos esses questionamentos, tentamos chegar a uma conclusão a partir de uma categoria analítica que se afigura inerente à literatura greco-latina: a intertextualidade. Contudo, nosso objetivo é guiado sob a perspectiva da caracterização desse herói grego que parece ganhar ênfase no corpus por nós definido: os 1.420 versos da obra de Sófocles e os versos 1 a 398 do Livro XIII da obra de Ovídio. Em nosso recorte, podemos observar a relevância das concepções de virtude e de ira, pois parecem alicerçar de algum modo o caráter desse personagem dentro das obras escolhidas. Assim, de forma mais específica, convém-nos analisar como através desses dois traços do herói as obras em questão se relacionam entre si. Dessa forma, tentaremos reconhecer até que ponto a caracterização de Ájax, desenvolvida pelo autor grego, é retomada pelo latino. Para isso, há de se considerar duas coisas. A primeira é considerar como base dos traços do personagem marcas que remetam às noções de virtude e de ira, presentes na sua imagem lendária, sobretudo em Homero que figura a iniciação disso na tradição literária. A segunda é comparar também ponderando o papel estrutural dessas duas noções ao argumento e à unidade tanto de *Aias* quanto do Livro XIII, de *Metamorfoses*.

Devido a tal finalidade, a intertextualidade, tomada como categoria analítica do nosso estudo, é considerada fundamental em nossa metodologia, e por isso, a ela está reservada uma seção própria, no último capítulo. O marco teórico que guia esse trabalho é sobretudo a teoria de Gérard Genette sobre tal concepção, nas quais esse estudioso dispõe ordenadamente toda

uma tipologia de variados níveis de referência intertextual, unidos entre si sob uma perspectiva mais geral e abrangente, nomeada *transtextualidade*¹ pelo autor.

Para alcançarmos esse fim de forma válida, analisamos as obras individualmente e comparadas, considerando diretamente a língua original de cada uma: o grego e o latim clássicos. Em decorrência disso, são imprescindíveis para a nossa metodologia algumas disposições, especialmente teóricas, as quais, não constituindo diretamente a categoria proposta no trabalho, não exercem o mesmo papel no nosso estudo como a intertextualidade, e, por isso, são apresentadas de forma sintética ou em notas explicativas e de rodapé. Tentamos dessa maneira evitar a sobrecarga textual, sobretudo a teórica, que tanto interrompa a sequência lógica da leitura quanto tangencie nosso objetivo, de forma digressiva, com conteúdo de relevância indireta aos nossos propósitos. As principais informações dispostas dessa maneira são três, mas outras minoritárias, seguem os mesmos critérios.

A primeira é a caracterização, para a qual vários estudos específicos sobre o caráter do personagem são dispostos suprimindo tal escolha mencionada acima. Com efeito, segundo esse procedimento, utilizamos o lato entendimento da concepção de Carlos Reis e de Ana Cristina Lopes acerca de caracterização, ou seja: ela representa, dentro de um plano narrativo, os atributos fundamentais de um personagem, que, estruturados em um conjunto de unidade identificável e entrelaçados a outros componentes diegéticos, executam um papel saliente no desenvolver da trama e reforçam o eixo semântico do argumento do texto (1988, p. 193-195). Considera-se também que a proficuidade desse elemento no estudo de uma obra depende frequentemente da posição relativa que um determinado personagem ocupe na composição do enredo. Mencionamos também alguns elementos literários oriundos da *Poética* de Aristóteles, os quais auxiliam grandemente as análises de caracteres.

A segunda disposição a ser considerada é o esclarecimento de determinados valores religiosos, éticos, morais, sociais etc., constantes no léxico e no vocabulário dessas obras, uma vez que trataremos de textos que remontam uma cultura antiga, e que, por isso, pressupõem uma mínima contextualização histórica. Autores que abordem tais assuntos como Jean-Pierre Vernant, Émile Benveniste, Marcel Detienne etc. são fundamentais.

A terceira, uma tradução instrumental que vise auxiliar a leitura do texto original, fornecendo para isso um reflexo morfossintático, e por vezes etimológico, uma vez que o conteúdo dos fragmentos estudados e suas nuances significativas para o estudo serão expostos

¹ Ressaltamos que por todo o trabalho também usaremos a grafia em itálico para identificar quaisquer terminologias teóricas, com o propósito, por exemplo, de distinguir o sentido mais abrangente de uma palavra, como em intertextualidade, do sentido específico fomentado ou não por um determinado autor, como em *intertextualidade*, a qual se refere a um tipo determinado da *transtextualidade* formulada por Genette.

através da própria análise que segue às citações. Por isso, seu tratamento é menos semântico e mais sintático. Atentamos para esse propósito as reflexões de Paulo Rónai, John Milton e Susan Bassnett, Umberto Eco entre outros, os quais ponderam os objetivos de uma tradução. Além disso, destacamos que os textos originais das obras *Metamorfoses*, de Ovídio, e *Aias*, de Sófocles, utilizados em nosso trabalho, foram estabelecidos de forma filológica, respectivamente, por Georges Lafaye e por Paul Mazon em edições da Les Belles Lettres, e estão presentes nas referências.

De acordo com todos esses critérios, estruturamos esse trabalho em três capítulos. O primeiro, sob a perspectiva da caracterização do mito de Ajax, contextualiza e apresenta a tradição arcaica, centrada em Homero, bem como as obras que compõem o nosso corpus. Com essa contextualização das obras, fornecemos subsídios para delimitar os seus limites e para discernir na obra de Ovídio o que é diálogo com Homero e o que é referência a Sófocles, se a ela houver. Autores como Maria Helena da Rocha Pereira, Jacqueline de Romilly, Robert Aubreton etc. e alguns estudos específicos, acompanhados de nossas observações compõem essa primeira parte. O segundo capítulo dispõe uma análise *per se* das obras do corpus, considerando-se o papel exercido pela caracterização do herói na unidade e no argumento das mesmas, percebendo-a sob o ponto de vista das noções de virtude e de ira. Estudos específicos e tradutores das obras em questão também são considerados em nossa análise. O terceiro expõe os princípios intertextuais de Gérard Genette, os quais nomeia *transtextualidade*, e pelos quais comparamos, ainda neste momento, os resultados obtidos, a partir do capítulo anterior, para chegarmos a alguma conclusão acerca dos níveis de influência de Sófocles em Ovídio. É importante ressaltar que a teoria desse crítico francês aborda em especial aspectos temáticos e estilísticos, e nós tentaremos adequar tais premissas ao estudo da caracterização.

1 A TRADIÇÃO LITERÁRIA DO MITO DE ÁJAX

Propomo-nos, aqui, a contextualizar as obras *Aias*, de Sófocles e *Metamorfoses*, de Ovídio, sobretudo seu Livro XIII, convergindo os estudos deste capítulo para a caracterização do personagem Ájax, sob o viés das noções de ira e de virtude, e considerando a influência da tradição arcaica da literatura grega, sobretudo nas obras dos autores aqui estudados. Com efeito, para estudarmos mais validamente a intertextualidade entre a caracterização desse herói nas obras de Ovídio e de Sófocles, que figuram uma tradição clássica, devemos reconhecer quando, no processo de retomada do mito, há uma influência de autores que lhe são anteriores e que consolidaram a imagem que temos dessas figuras mitológicas. Entendemos como base de representação dessa tradição arcaica as epopeias homéricas, *Ilíada* e *Odisseia*, uma vez que seus modelos influenciam diretamente toda a cultura literária greco-latina posterior.

Neste capítulo, observando-se a composição estrutural das obras estudadas, ressaltaremos os procedimentos literários e os traços estilísticos que contribuam para a nossa análise e possibilitem uma melhor contemplação do nosso objetivo. Para isso, servimo-nos de vários estudos que tanto estabelecem linhas gerais de interpretação das obras, contextualizando-as, quanto, dentro do possível, apresentam material relacionado ao tema proposto por nós como base para intertextualidade, situando-o sob a perspectiva do nosso objetivo. Contudo, vejamos antes a caracterização do personagem escolhido para estudo, dentro das obras arcaicas.

1.1 A TRADIÇÃO ARCAICA E OS POEMAS HOMÉRICOS

Homero é o herdeiro da memória de um povo de cultura oral e teria elaborado suas narrativas a partir de antigos mitos de base religiosa (AUBRETON, 1968, p. 154-155). Essa mitologia grega contribui acima de tudo para uma longa tradição artística da Grécia arcaica, da qual, com exceção de Homero, utilizaremos nesta seção, de maneira pontual apenas Píndaro, poeta lírico grego do período arcaico, por contribuir para o nosso propósito.

Com efeito, a partir de informações centradas nas obras de Homero, dispostas aqui, tentaremos ressaltar como vários elementos constituintes do estilo e da linguagem homéricos contribuem para a profícua caracterização de seus personagens, tornando pertinente um estudo mais profundo dos mesmos, sobretudo em poetas posteriores, os quais retomam essa

tradição arcaica. Assim, será possível compreender como se apresenta o contorno das várias figuras dos heróis míticos presentes nessas epopeias, e entre estes a de Ajax, foco deste estudo. Para isso, também recorreremos a análises e estudos de alguns críticos que subsidiarão a complexidade das caracterizações homéricas, delineando o perfil desses heróis, atestada pela consciência de linguagem do autor e pela sua maturidade artística, próprias de toda grande literatura.

Antes, contudo, é importante justificar, mesmo que brevemente, essa preferência por Homero, determinante do objetivo desta seção. Para alcançarmos tal finalidade, deve-se reconhecer a enorme influência da tradição literária da Grécia arcaica na literatura clássica, seja grega ou latina, sobretudo da homérica. A influência das epopeias homéricas sobre os gregos está presente desde o século VII a. C., tornando-se literariamente preponderante no século V a. C. (AUBRETON, 1968, p. 328), a exemplo maior dos tragediógrafos, e da concepção aristotélica de literatura, contida na *Poética*, que representa primeira teorização literária manifestada no Ocidente.

Homero, que se torna o grande educador grego devido ao alcance de sua obra, nos séculos que lhe são posteriores, é marcadamente imitado, seu vocabulário fixado como língua, e sua obra se torna base para o aprendizado de vários conteúdos, sejam morais, sociais, históricos etc. Sua concepção divina ainda exerce autoridade, inclusive, sobre a religião helênica, o que faz por exemplo, Platão, fomentando uma nova reflexão sobre as divindades, censurar, na *República*, alguns de seus episódios. Esse prestígio o faz até mesmo inaugurar a literatura latina através da tradução da *Odisseia* por Lívio Andrônico, transformando-se em obra base para o aprendizado da leitura das crianças romanas (Ibidem, p. 329). Esse fato é de tal forma contundente que favorece a compreensão da força que essas epopeias exercem diretamente na literatura latina, cuja maior expressão épica é a *Eneida* de Virgílio, reflexo direto dos moldes homéricos. Disso também podemos conjecturar a força exercida dentro da própria literatura grega.

Tal influência, manifestada pelo diálogo constante de uma geração com as que lhe são anteriores, ora concordante de ideias, ora divergente, não se revela apenas na evolução literária, e por isso entendemos todas renovações de conteúdo, de forma, etc., que se desenvolvem ao longo do tempo. Apesar de sua natureza predominantemente épica, podemos citar, por exemplo, elementos literários, mesmo que de forma embrionária, presentes nessas obras, os quais posteriormente serão desenvolvidos e atribuídos por vários estudiosos aos gêneros lírico e trágico como suas marcas distintivas. No entanto, afastando-nos dessas disposições mais gerais, nós frisamos, aqui, um elemento mais específico e adequado ao

nosso estudo de caso: a evolução dos mitos que apresentam a figura dos heróis lendários da Grécia.

Para entender melhor a evolução desses mitos e sobretudo o papel de Homero sobre ela, é necessário entender que a construção individual de um poeta acerca de uma figura mítica não é uma elaboração completamente livre da tradição. Segundo Jean-Pierre Vernant, as mais variadas versões dos mitos apresentam uma determinada limitação, pois por mais inovadoras que sejam, elas estão inscritas em uma tradição na qual se apoiam e à qual se referem, sobretudo se considerarmos o pleno entendimento pelo público (2006, p. 25). Louis Gernet sobre isso já havia afirmado que os poetas respeitavam uma espécie de imaginação lendária, e isso implicava uma coerência estrutural e funcional, à qual os autores de alguma maneira se submetiam (apud VERNANT, 2006, p. 25).

Para o nosso trabalho, as obras homéricas são essenciais, especialmente por dois motivos. O primeiro devido a seu caráter literário iniciático dos caracteres desses heróis míticos contidos no ciclo da guerra de Troia, ou seja, essas epopeias representam o ponto de partida literário dos traços distintivos dos personagens incluídos nessas narrativas. O segundo motivo devido ao seu papel fundamental no entendimento dos vários contornos que esses personagens da mitologia grega recebem na literatura clássica, a partir do diálogo com os textos homéricos, comprovadamente atestado por vários estudos. Em ambos os motivos, isso inclui Ájax, foco de nosso estudo, e sua concepção pelos autores posteriores a Homero. A *Ilíada* e a *Odisseia* nos revelam, assim, os pontos significativos das qualidades individuais do herói em questão, tanto no mito, de uma forma geral, quanto no episódio que envolve a disputa pelas armas de Aquiles, evento indispensável na fabulação da obra *Aias*, de Sófocles, e da *Metamorfoses*, de Ovídio.

Colocando de lado questões de justificativa, passemos a observar as obras homéricas a partir de informações pertinentes ao estudo da caracterização, que é o cerne da nossa comparação intertextual proposta.

Os heróis das obras homéricas são frequentemente reis de linhagem divina. E apesar da presença de outras figuras mais simples, especialmente na *Odisseia*, estas orbitam o universo de personagens pertencentes a uma espécie de nobreza, a priori, composta de homens superiores. Explicando melhor esse contexto, Jacqueline de Romilly afirma que a epopeia homérica “reflete então um mundo aristocrático, cujas virtudes são igualmente aristocráticas” (1984, p. 37). E a moral heroica presente nas obras, assegura Claude Mossé, tem como base valores que correspondem aos de uma aristocracia guerreira, os quais se manifestam em combates, representativos de um mundo de guerras da Grécia arcaica, o que

justifica a constante busca pela glória guerreira que tornará o herói imortal (1989, p. 46). Inserido em uma civilização de natureza guerreira, esse representante aristocrático é impelido por dois aspectos da glória: o *kýdos* (κῦδος) e a *kléos* (κλέος). O primeiro, de origem divina, representa um favorecimento momentâneo dos deuses, com o qual os heróis executam seus grandes feitos; o segundo, de origem humana, é a fama que desenvolve de boca em boca através de várias gerações, o que destaca sobretudo, no papel do poeta para a cultura arcaica, a sustentação dessa glória alcançada (DETIENNE, 2013, p. 21)

Contudo, é salutar destacar, esses ainda são marcadamente homens, ou seja, embora tais personagens possuam uma estirpe particular e, por meio de atributos decorrentes dessa origem, executem muitas vezes proezas fora do comum, eles ainda cultivam virtudes essencialmente humanas (ROMILLY, 1984, p. 37). Por isso manifestam emoções impulsionadas pelas tensões internas do enredo, decorrentes das situações de conflito nas quais estão inseridos, desse modo, revelando-nos e lhes conferindo uma identidade inerentemente humana.

Os personagens homéricos não são analisados pelo autor, mas são mostrados em plena ação, na guerra, nos rituais, no mar, no âmago do ambiente familiar. Também a esses Homero concede a palavra, por meio do discurso direto, um recurso extremamente recorrente em sua obra (Ibidem, p. 40). Essa mescla de estilos compõe tanto a *Ilíada* quanto a *Odisseia*, ora de base oratória, ora narrativa, ora descritiva, servindo para se ressaltarem marcadamente tais ações dos personagens. E isso parece ter como consequência um reforço no delineamento do caráter dessas figuras, fato evidente nas obras em questão.

Segundo Walter Donlan, a construção de personagens mais reais é um índice de maturidade artística, e uma literatura madura se faz quando a mesma é capaz de produzir caracterizações complexas dessa maneira (1970, p. 259). A *Ilíada*, por exemplo, mesmo representando o marco inicial da literatura ocidental, não pode ser vista de maneira alguma como um trabalho primitivo. Sua genialidade no tratamento da caracterização distinta dos personagens é um dos motivos que lhe concede o grau de grande obra literária, inserindo a produção literária da Grécia arcaica dentro dessa concepção de literatura madura. Isso parece ocorrer, conforme Donlan, contrariamente ao modelo que se estrutura em uma determinada quantidade de arquétipos, como o grande guerreiro, o venerável rei ou o velho sábio, dispostos em uma tipologia variada de situações, como o combate singular, a jornada para casa etc., muito evidentes também nos mitos e contos folclóricos de quaisquer culturas, sobretudo, as orais. Com efeito, os marcadamente personagens principais por esse autor, a

saber, Aquiles, Agamêmnon e Heitor, estão bastante longe de ser um estoque de arquétipos em um estoque de situações (Ibidem, p. 261).

Evidentemente, há personagens que acabam se tornando mais próximos a esses arquétipos, de maneira que não crescem, e, em contrapartida, só cumprem uma função determinada, embora, afirma Donlan, seja possível observar ainda uma sofisticada variação desses modelos nos heróis homéricos, quando da representação dessas figuras menores. Contudo, mais ou menos elaborados, os personagens de Homero são bem delineados e consistentes, afastando de si a tipologia primária e se mostrando indivíduos distintos entre si (Ibidem, p. 263).

Com efeito, a caracterização homérica faz com que determinados traços de personalidade emergam, quando os personagens são dispostos em situações de conflito que demandem uma ação consonante com suas características individuais. Isso permite que eles desenvolvam entidades psicológicas, e alguns com elaboração extremamente singular. Na *Ilíada*, como exemplo destes últimos, Aquiles sofre, aprende, toma decisões dolorosas e, assim, mostra-se possuidor de uma verdadeira personalidade. Outros, menos elaborados devido a uma participação mais funcional na obra, têm ainda a caracterização plenamente formada e potencialmente desenvolvida, mas não manifestada e evoluída dentre de circunstâncias propícias para os vermos crescer, tal qual, exemplifica Donlan, Odisseu e Ájax, os quais só concretizarão tal potencial, como é comum a muitos personagens homéricos, em outras obras, respectivamente, a *Odisseia*, do mesmo autor, e *Aias*, de Sófocles (Ibidem, p. 265-266).

Por isso, a psicologia elaborada entre vários heróis é, então, completamente distinta, e, corroborando o que foi exposto acima, “às vezes em plena evolução” (AUBRETON, 1968, p. 289). Ainda segundo Robert Aubretton, por meio de todos esses recursos, Homero teria vivificado os personagens de forma particular, tornando-os profundamente humanos e dotados de uma personalidade própria (Ibidem, p. 289).

Para este autor, um estudo pertinente dos caracteres homéricos deve recorrer ao jogo de correspondências promovidos dentro das obras. Dois pontos são notadamente pontuados dentro dessa perspectiva. O primeiro corresponde à oposição de caráter, pelo qual é possível, de forma antitética, delinear o que pode ser atribuído preponderantemente a um e a outro personagem. O segundo, à recorrência de traços reiterados por toda a obra, os quais formam uma coerente unidade de caracterização dos vários heróis (Ibidem, p. 258).

Dentro do estilo homérico, como já dissemos, ora narrativo, ora descritivo, é vasto o número de recursos oratórios e outros linguísticos que reforçam esse jogo de

correspondências. Segundo Maria Helena da Rocha Pereira (2012, p. 72-73), entres eles, a analepse, a apóstrofe, a anáfora, a metáfora, o símile, o epíteto, e outras. Convém evidenciarmos os últimos dois, pois parecem-nos as mais aparentemente profícuas ferramentas pelas quais Homero salienta e reforça as marcas que delineiam o caráter dos personagens, sobretudo, segundo o pensamento supracitado de Robert Aubreton.

O primeiro, o símile, segundo Geoffrey Kirk, é uma das glórias da *Ilíada*, deixando o conteúdo mais perto do entendimento do ouvinte (apud Ibidem, p. 73), ou segundo Hermann Fränkel, refreia de maneira significativa “a ação em curso, para intercalar uma imagem de conjunto da situação” (apud Ibidem, p. 74). Com efeito, esse recurso marca mais propriamente o contorno dos personagens, uma vez que, tendo geralmente como origem fenômenos e elementos da natureza, várias atividades humanas e dos animais, sobretudo a do pastor e dos animais de rapina, acaba por atribuir traços recorrentes e singulares aos heróis, permitindo-nos perceber determinadas unidades na sua caracterização. Esse recurso é tão eficiente na *Ilíada* que não houve epopeia posterior que não a imitasse, afirma Rocha Pereira (Ibidem, p. 76).

O segundo, o epíteto, converge para o mesmo propósito, intensificando-se quando, a partir da divisão de Milman Parry (apud Idem, 1984, p. 4), reconhecemos os nomeados genéricos, aplicáveis a qualquer herói; e os distintivos, aplicáveis a poucos ou a somente um. Por mais que o epíteto seja uma fórmula de mecanismo mnemônico das culturas orais, e por isso revelando uma relação intrínseca com o esquema métrico da epopeia, ora ocupando um hemistíquio, ora, mais complexo, compreendendo vários versos, para Rocha Pereira estes últimos, os distintivos, vão além disso, pois contribuem sob um viés literário para a melhor caracterização do personagem, adequando-se, assim, ao contexto uma qualidade específica, e permitindo-se uma melhor compreensão do momento no qual estão inseridos (Ibidem, p. 5).

Vejamos agora como estes elementos contribuem para o estudo de caso desta seção: a caracterização do personagem Ájax dentro das obras homéricas.

Não fugindo à regra, o herói em questão pertence à aristocracia: é filho de Télamon, o rei de Salamina e descendente de Zeus, segundo a mitologia grega que constitui as narrativas do ciclo da guerra de Troia (GRIMAL, 2005, p. 16). Com efeito, seguindo os parâmetros de Robert Aubreton, mencionados acima, esse personagem tende a ser visto sob duas perspectivas mais gerais, que se estabelecem a partir da dinâmica de correspondências: a primeira definida a partir de uma relação comparativa com Aquiles e com Odisseu, conduzida especialmente tanto pela *Ilíada* e quando pela *Odisseia*, e a segunda, igualmente importante

para o nosso estudo, a partir de suas reiteradas características próprias, marcadamente reconhecidas nessas obras.

Começamos pela primeira visão mais geral acerca da caracterização desse personagem. Essa apreciação tende sempre a destacar traços desse herói a partir da comparação com outro herói grego, Aquiles, especialmente porque esse procedimento ocorre inclusive dentro da obra homérica. Se por um lado o Pelida é considerado o melhor dos Aqueus, por outro o Telamônio é tratado como o melhor depois de Aquiles. Isso se realça no Canto II da *Ilíada*, sobretudo devido à retirada da batalha por este, ainda no Canto I. Quatro menções a essa denominação são vistas nas obras homéricas: duas na *Ilíada*, uma no Canto II e outra no XVII; e duas na *Odisseia*, ambas no Canto XI; além de pelo menos uma outra aparecer, ainda na considerada tradição arcaica, nas *Odes Nemeias*, VII, de Píndaro. Especialmente na primeira obra, essas menções parecem ser bem significativas, enquanto fórmulas homéricas, para o nosso estudo. Por serem precisamente os epítetos distintivos, já elucidado anteriormente, contextualizando o momento e contribuindo para o argumento do Canto, tornam-se essenciais para nossa exposição.

No Canto II, trata-se do catálogo das naus. Esse momento tem como argumento a enumeração dos heróis gregos que foram à guerra de Troia. É neste ponto em que se faz a primeira referência a primazia do herói.

Οὗτοι ἄρ' ἡγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν· 760
 τίς τὰρ τῶν ὄχ' ἄριστος ἔην σύ μοι ἐννεπε Μοῦσα
 αὐτῶν ἢδ' ἵππων, οἳ ἄμ' Ἀτρεΐδῃσιν ἔποντο.

[...]

ἀνδρῶν αὖ μέγ' ἄριστος ἔην Τελαμώνιος Αἴας
 ὄφρ' Ἀχιλεὺς μήνιεν· ὃ γὰρ πολὺ φέρτατος ἦεν,
 ἵπποι θ' οἳ φορέεσκον ἀμύμονα Πηλεΐωνα.² 770

(*Ilíada*, II, v. 760-763;768-770)

É importante ressaltar que todos, inclusive os mortos e o momentaneamente ausente Aquiles são descritos, contudo, o narrador invoca a musa para lhe revelar quem seria o melhor guerreiro dos Aqueus: naquele momento é, nomeadamente, Ájax. Essa é uma fórmula bastante repetida, a qual apresenta a superioridade desse herói relacionada à ausência de Aquiles, quando do episódio de sua desonra e consequente retirada. Ocupando um verso e meio, em uma clara disposição formular, o epíteto se concentra no sintagma formado por

² Estes eram dos Dânaos os condutores e chefes (v. 760) / Tu, musa, dize-me qual era o melhor deles /os quais seguiram os Atridas, como também o de seus cavalos. [...] O melhor dos heróis era o ingente Ájax Telamônio, / enquanto Aquiles se enfurecia: pois este era o mais bravo / e também [eram] os cavalos que carregavam o excelente Pelida (v. 770).

superlativo, melhor dos heróis, ἄριστος ἀνδρῶν, que distingue sua superioridade dos demais. Também é óbvio apontar que isso se assemelha ao epíteto atribuído ao Pelida, pois tem como base o mesmo superlativo.

O Canto XVII se refere ao episódio da morte de Pátroclos. A cena disposta abaixo, extremamente relevante para compreendermos a figura de Ájax, encontra-se logo após a morte daquele herói. É o episódio dos combates pelo seu cadáver.

[...] μάλα γάρ σφεας ὦκ' ἐλέλιξεν
Αἴας, ὃς περὶ μὲν εἶδος, περὶ δ' ἔργα τέτυκτο
τῶν ἄλλων Δαναῶν μετ' ἀμύμονα Πηλεΐωνα.³

(*Ilíada*, XVII, v. 277-279)

Nesse ponto, mais uma vez se atribui ao herói a primazia guerreira, devido à ausência de Aquiles. Uma vez que este não pode proteger o corpo do amigo dileto, é o Telamônio que o cumpre, inclusive liderando os gregos para o retornar aos combates em defesa do cadáver do grego morto. A fórmula dessa passagem, de estrutura menos óbvia, abrange dois versos inteiros. Concentra seu significado no verbo *teýcho*, τέχω, que sobretudo na obra homérica tem o sentido de elevar-se. Esse epíteto aparecerá outra vez na *Odisseia*, como veremos mais à frente, tal qual disposto nesses versos.

A *Odisseia* também faz duas referências a essa qualidade distinta do herói. As duas estão inseridas no Canto XI, quando da descida de Odisseu ao Hades. Os fragmentos abaixo referem-se ao encontro de Odisseu com as sobras de Agamêmnon, de Aquiles e do próprio personagem estudado. Como esse Canto compõe a analepse do narrador autodiegético, é necessário entender que, diferentemente da *Ilíada*, aqui, os epítetos não são mencionados pelo narrador externo, mas pelo próprio Odisseu, fato que corrobora marcadamente o reconhecimento pelos demais gregos do valor do herói.

ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχῇ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
καὶ Πατροκλῆος καὶ ἀμύμονος Ἀντιλόχοιο
Αἴαντός θ', ὃς ἄριστος ἔην εἰδός τε δέμας τε
τῶν ἄλλων Δαναῶν μετ' ἀμύμονα Πηλεΐωνα.⁴

470

(*Odisseia*, XI, v. 467-470)

³ Pois, muito rapidamente os [gregos] fez voltar / Ájax, que em relação tanto ao aspecto quanto aos trabalhos eleva-se / dos outros Dânaos, depois do excelente Pelida.

⁴ Chegou, a seguir, a alma do Pelida Aquiles / e de Pátroclos, e do excelente Antíloco / e também a de Ájax, que era o melhor, em relação tanto ao aspecto quanto ao porte, / dos outros Dânaos depois do excelente Aquiles (v. 470).

Nesse fragmento, a fórmula ocupa dois versos inteiros, em uma variação já apontada no recorte anterior. Novamente, o epíteto se fortalece com o superlativo melhor, ἄριστος, reiterado significativamente para salientar a qualidade distintiva do herói. A fórmula atributiva deste de alguma maneira se contrapõe expressivamente ao resultado da disputa pelas armas de Aquiles. Pois, uma vez que Ajax não recebe como prêmio as armas do Pelida, mesmo ressaltando-se ser ele o melhor entre os dânaos, depois de Aquiles, isso parece gerar uma aparente contradição e até provocar ou exigir nos ouvintes ou leitores da obra a simpatia do Telamônio, intensificando-se o teor lírico e trágico da passagem, uma vez que seu profundo rancor é não só justificável, mas também coerente, sobretudo se considerando o reconhecimento elevado do próprio valor do herói, como veremos mais à frente.

Vejamos mais uma passagem significativa, ainda presente no Canto XI da *Odisseia*.

τοίην γὰρ κεφαλὴν ἔνεκ' αὐτῶν γαῖα κατέσχευ,
Αἴανθ', ὃς περὶ μὲν εἶδος, περὶ δ' ἔργα τέτυκτο
τῶν ἄλλων Δαναῶν μετ' ἀμύμονα Πηλεΐωνα.⁵

550

(*Odisseia*, XI, v. 549-551)

Nesses versos, vemos o mesmo epíteto presente no Canto XVII da *Ilíada*. Mais uma vez a primazia do herói é referida pelo verbo τέυχω. Esse é o momento em que Odisseu encontra a alma de Ajax, e este lhe recusa a reconciliação. Mais uma oposição se faz: o epíteto se contrapõe à imagem do herói. Esta última descrevendo o personagem coberto pela terra, referência ao seu suicídio, morte indigna na perspectiva guerreira do herói grego. A oposição se constrói sobretudo pela distinção superior de sua aparência e de seu aspecto, εἶδος, referidos no epíteto, à imagem suja e maculada pela qual se apresenta. Com efeito, uma sugestão óbvia, ao menos na perspectiva do herói, de sua honra manchada e conspurcada. Logo, mais uma vez se adensa sua supremacia guerreira de sua figura mítica, contrastando-se a isso o potencial lírico e trágico da passagem.

Na sua *Ode Nemeia* VII, Píndaro, poeta lírico inserido no fim o período arcaico grego, retrata o herói de acordo com essa mesma concepção, configurada por epítetos claramente homéricos. A narrativa mítica é inserida nesse epinício, segundo um dos traços do próprio poeta, ou seja, não constituindo o próprio cerne das odes, mas visando dar sustentação aos elogios aos vencedores nelas celebrados, frequentemente, apoiando as máximas, exigentes de um modelo moral e religioso adequado, nas quais o poeta alicerça admoestações dirigidas aos

⁵ Pois, por causa destas, terra cobria sua cabeça, / Ajax, que em relação tanto ao aspecto quanto aos trabalhos eleva-se (v. 550) / dos outros Dânaos, depois do excelente Pelida.

interlocutores do eu-lírico (RAGUSA, 2013, p. 243). Com efeito, a supremacia guerreira do personagem, para além da adequação na ode de Píndaro, serve-nos para reforçar essa recorrente característica do herói.

[...] τυφλὸν δ' ἔχει
 ἦτορ ὄμιλος ἀνδρῶν ὁ πλεῖστος, εἰ γὰρ ἦν
 25
 ἔ τὰν ἀλάθειαν ιδέμεν, οὐ κεν ὅπλων χολωθείς
 ὁ καρτερὸς Αἴας ἔπαξε διὰ φρενῶν
 λευρὸν ξίφος· ὃν κράτιστον Ἀχιλῆος ἄτερ μάχα
 ξανθῷ Μενέλα δάμαρτα κομίσαι θοαῖς
 30
 ἂν ναυσὶ πόρευσαν εὐθυπνόου Ζεφύροιο πομπαί⁶
 (Nemeias, VII, v. 24-30)

Notadamente, a concepção dessa primazia é retomada pelo sintagma, o melhor no combate, com exceção de Aquiles, κράτιστον Ἀχιλῆος ἄτερ μάχα. Primeiramente, podemos ver que se reitera a sua supremacia relativa ao Pelida, segundo os moldes homéricos. Em segundo lugar, sobretudo, a retomada da forma do superlativo κράτιστον, que remonta a Homero, apesar de manifestar um termo distinto, funciona também como superlativo de ἀγαθός, da mesma forma que ἄριστος (RAGON, 2012, p. 59).

A partir de todos esses qualificativos, expressos pelos superlativos ἄριστος, κράτιστος, ou pelo verbo τεύχω, é válido instituir à figura de Ajax a concepção de segundo herói supremo entre os Aqueus, ou como é visto nas obras gregas, o melhor ou o mais forte depois de Aquiles, uma vez que repetidamente a tradição arcaica reforça esse perfil mítico do personagem.

Contudo, há quem aponte uma proeminência guerreira de Diomedes, filho de Tideu, sobre aquele herói, apesar de todos os epítetos supracitados, como é o caso da análise de Van der Valk. Este convém ser aqui disposto, pois ajudará grandemente a esclarecer a compreensão corrente de uma virtude defensiva do Telamônio, como será vista no decorrer da seção.

Segundo Van der Valk, um estudo cuidadoso da *Ilíada* apresentaria como resultado a supremacia guerreira de Diomedes, filho de Tideu, e não do herói de Salamina, quando da retirada de Aquiles. O primeiro se torna o herói mais relevante nos Cantos V, VI e VII, e o segundo nos VII, que trata do combate singular com Heitor, e nos XIII, XIV e XV, quando da retirada dos Aqueus diante do avanço Troiano. O autor esclarece seu pensamento

⁶ Tem cego / o coração a numerosa tropa dos homens. Pois, se lhe fosse (v. 25) / possível ver a verdade, não teria, encolerizado por causa das armas, / o firme Ajax cravado no coração / a afiada espada: que, sendo o mais forte no combate, com exceção a Aquiles, / levariam com o loiro Menelau para trazer a esposa em ligeiras / naus os impulsos do bom condutor Zéfiro (v. 30).

evidenciando que o Tídeu combate os deuses, põe em perigo a posição de Troia, rejeita o conselho de Agamêmnon em deixar Ílion e reagrupa os chefes gregos feridos (VAN DER VALK, 1952, p. 269).

Acrescenta a isso sobretudo os jogos fúnebres do Canto XXIII, dos quais participam ambos os heróis a contender entre si. O combate armado entre os dois não gera resultado decisivo, contudo, Diomedes parece receber um prêmio distintivo, o que para o autor revela o favorecimento de Homero a este herói em detrimento do Telamônio. Isso lhe parece ilustrar a proeminência do primeiro. Tal fato seria um eco da ideia de parcialidade dada aos heróis de origem jônica ou que a essa região se relacione, pois, essa é a origem de Homero, e assim, os personagens oriundos das tribos da Grécia Central majoritariamente seriam colocados em posições menos importantes. Contudo, há ressalvas nessa tendência observada, entre estas, obviamente o caso do herói estudado por nós, apesar de ainda inferior a Diomedes (Ibidem, p. 270).

Essa tendência, por exemplo, justificaria, a liderança de Ajax na retirada dos Aqueus. Vista como uma atitude ingloria, não foi atribuída a um dos heróis favorecidos na obra, uma vez que estavam feridos, ou, como no caso de Diomedes, foi impelida por augúrios de Zeus. Comparando-se o Tídeu e o Telamônio, ao primeiro se relacionam ações em momentos nos quais os gregos são vitoriosos, já ao segundo, ações de heroica defesa (Ibidem, p. 271-277), para nós, inseridas em momentos críticos de avanço dos troianos, devido precisamente à ausência de Aquiles. Evidentemente, esse contexto das ações dos heróis deve ser pesado na comparação de ambos, contudo, a visão de Van der Valk nos serve para configurar uma imagem muito comum associada a Ajax, a sua predisposição defensiva, que será salientada ainda nessa seção.

Prossigamos, então, ainda tratando dessa mesma perspectiva de caracterização do herói em questão, ou seja, a compreensão de seus atributos a partir da comparação com outro herói, mas agora, em relação a Odisseu, nomeado Ulisses na tradição latina.

Nessa concepção, contrapõem-se o Telamônio e Odisseu. De tal oposição, temos o primeiro associado à ideia de homem do qual se soblevam as ações, e o segundo, marcado pela proeminência dos discursos. Um estudo sob tal perspectiva já foi desenvolvido por Werner Jaeger em sua obra *Paideia*, a propor a seguinte atribuição a tais heróis: Odisseu e Ajax seriam, respectivamente, “mestre da palavra, e [...] o homem da ação” (2003, p. 29-30), corroborando o que dissemos.

Para chegar a essa conclusão, que destaca uma nítida oposição entre as características desses personagens míticos, esse estudioso se utiliza especialmente do discurso de Fênix,

quando da embaixada a Aquiles, no canto IX da *Ilíada*. A passagem serve especialmente para alicerçar a base dupla do conceito de *areté*, ἀρετή, a virtude grega. Vejamos os versos correspondentes ao discurso direto de Fênix.

[...]σοὶ δέ μ' ἔπεμπε γέρων ἱππηλάτα Πηλεὺς
ἦματι τῷ ὅτε σ' ἐκ Φθίης Ἀγαμέμνωνι πέμπε
νήπιον οὗ πω εἰδόθ' ὁμοίου πολέμοιο
οὐδ' ἀγορέων, ἵνα τ' ἄνδρες ἀριπρεπέες τελέθουσι.
τοῦνεκά με προέηκε διδασκόμεναι τάδε πάντα,
μύθων τε ῥητῆρ' ἔμεναι πρηκτῆρά τε ἔργων.⁷

540

(Ilíada, IX, v. 538-543)

A partir desses versos, Jaeger pôde afirmar que tais noções, ação e palavra, conjugadas representavam o verdadeiro objetivo da educação da nobreza grega primitiva, e logo, ambas estariam, então, em um patamar de igualdade. Assim, ele pôde concluir que, ao lado da ação, o domínio da palavra legitimava a nobreza do espírito (Ibidem, p. 29-30). Ainda em sua obra, esse autor tenta reforçar que essa seria a visão dos gregos.

Com efeito, junto a Fênix na embaixada que objetivava demover Aquiles, estavam Odisseu e Ájax. Para Jaeger, isso é fundamental para a estrutura do Canto IX, pois a própria presença destes ilustrava um, a ação, e o outro, a palavra, de modo que a delegação enviada reflete precisamente essa dupla virtude grega apresentada pelo tutor de Aquiles. As palavras de Fênix, segundo esse estudioso, contrapõem os dois conselheiros com o propósito específico de delinear a figura de Aquiles, pois se um “personifica a ação”, e o outro, “a palavra”; a ambos, então, opõe-se o Pelida, uma vez que “só se unem ambas em Aquiles, que realiza em si a autêntica harmonia do mais alto vigor de espírito e ação” (Ibidem, p. 50).

Isso nos serve para observar os traços peculiares do herói em questão, partindo-se de uma perspectiva comparativa, na qual Odisseu é elemento imprescindível. Contudo, esse episódio ainda nos dá outros indícios dessa caracterização.

Homero expõe os discursos de Odisseu, de Fênix e de Ájax, nessa respectiva ordem, sem sucesso para comover Aquiles a retornar à guerra. No entanto, pode-se observar, de forma clara, um elemento significativamente diferente entre os discursos de Ájax e de Odisseu: a extensão. Para o primeiro, Homero dedicou oitenta dois (82) versos (v. 225-306), para o segundo, dezenove (19) versos (v. 642-642). Isso nos mostra que, na versão homérica,

⁷ O velho Peleu, condutor de cavalos enviou-me a ti / no dia em que enviava para Agamêmnon, / jovem ainda não conhecedor igualmente da guerra (v. 540)/ e das assembleias, uma vez que nisto os homens são notáveis. / Por essa razão enviou-me antecipadamente para instruir tudo isso, / a ser tanto orador de discursos quanto executor de ações.

o discurso de Odisseu é ao menos quatro vezes maior do que o de Ájax, caracterizando aquele como no mínimo mais prolixo e este, mais direto.

Com efeito, essa diferença evidenciada por Jaeger parece salutar na tradição arcaica, seja oriunda do mito ou das obras homéricas. Píndaro, por exemplo, na *Ode Nemeia* VIII, apresenta, textualmente, esse herói caracterizado como fraco orador por um lado, mas bravo por outro. Compondo as narrativas míticas que formam a base do argumento do poeta, Ájax é chamado de sem-língua, aglosso (ἄγλωσσον, v. 24), cujo desdobramento figurado de sentido expressa precisamente a falta de eloquência. Mas, ao mesmo tempo, seu coração é bravo (ἦτορ δ' ἄλκιμον, v. 24). Esse adjetivo *álkimos* expressa, segundo Émile Benveniste, a coragem de “enfrentar o perigo sem nunca recuar, não ceder aos assaltos, manter-se com firmeza nos combates” (1995, v. 2, p. 73). Esse atributo é referido na *Ilíada* a vários personagens, inclusive a este herói, contudo, nessa passagem da ode, faz-se evidente a contraposição de virtude e fraqueza, ou seja, a enaltecida bravura do herói, própria da associação à ação; e sobretudo a eloquência diminuída, conforme o modelo comparativo dele e de Odisseu, apregoadado por Jaeger anteriormente.

A partir desse entendimento do Canto IX da *Ilíada*, reforçado pela ode pindárica, é coerente instituir à caracterização do Telamônio a imagem de um herói que se sobressai pelas ações, nitidamente guerreiras, mas a quem escasseia a eloquência excedente em Odisseu.

A segunda perspectiva, de certa tradição crítica, e aparentemente reiterada nos estudos da obra homérica, compreende o personagem como caracterizado pela robusta compleição física e pelo fraco intelecto, segundo dispõem e rebatem os estudos de Richard Trapp (1961, p. 271). Corroborando essa premissa, Rocha Pereira o descreve da seguinte maneira:

guerreiro forte e persistente, mas que só vale pela força física; o próprio escudo que traz, ‘alto como uma torre’, o singulariza como um homem de armas primitivo; é o ‘baluarte do Aqueus’, que caminha para a luta com um sorriso no seu rosto aterrorizador” (2012, p. 76).

Essa interpretação corrente se faz porque na tradição homérica, esse herói é caracterizado sobretudo pela sua virtude guerreira, que abrange desde seu porte físico, pois é representado como enorme e gigantesco, até a sua habilidade bélica. Não por menos ele é referido na obra como o melhor dos aqueus, depois de Aquiles. No entanto, dois aspectos dessa virtude guerreira do herói parecem patentes: a rudeza intelectual e a qualidade defensiva, depreendidas dos episódios homéricos que evidenciam sua preponderância física.

O primeiro aspecto, já exposto acima, parece evidente, segundo Rocha Pereira e muitos estudiosos (apud TRAPP, 1961, p. 271). O segundo já foi pontuado por Agatha

Bacelar (2004) e também por Trapp, ainda que com algumas reservas (1961, p. 273). Na *Ilíada*, o personagem se torna mais proeminente no primeiro aspecto, devido tanto à constituição específica de seu escudo, que sugere um valor mais primitivo, de origem marcadamente arcaica e micênica (PEREIRA, 2012, p. 76; VAN DER VALK, 1951, p. 273), quanto às interpretações de alguns símiles que caracterizam o personagem (TRAPP, 1961, p. 272); e, mais marcante quanto ao segundo, a princípio, porque a retirada de Aquiles da guerra acarreta o seu grande, mas não único, papel de defensor dos gregos, contendo os troianos e sobretudo Heitor, quando do combate singular no Canto VII da *Ilíada*, e quando da batalha junto às naus nos Cantos XIII, XIV e XV.

Novamente, as fórmulas épicas homéricas parecem convergir especialmente para esse atributo defensivo e protetor, por meio de epítetos e traços característicos, que Ajax possui para conter os ataques dos inimigos. Nos Cantos e mais propriamente nas passagens em que estão inseridos, conforme os ditames de Rocha Pereira (1984, p. 5), os seus epítetos apresentam uma adequação ao contexto e uma melhor caracterização do herói, indo além da relação com o esquema métrico e com decorrente hemistíquio.

O primeiro epíteto significativo que coaduna essa qualidade é muralha dos aqueus, ἔρκος Ἀχαιῶν, referido, por exemplo, quando Helena ao longe dispõe os heróis gregos para Príamo (*Ilíada*, III, v. 229), ou, sobretudo, quando do combate singular com Heitor (*Ilíada*, VII, v. 211). A palavra ἔρκος pode apresentar sentidos concretos, como barreira, muralha, e abstratos, como defesa, mas que se inserem dentro de um mesmo campo semântico. Na relação com esse herói, tal epíteto parece salientar a sua virtude defensiva, uma vez que, momentaneamente, para os gregos ele é a proteção contra o Heitor que causa inúmeras mortes ao aqueus.

Essa característica se faz perceber no texto homérico também pelas suas armas das quais se sobressai o seu escudo, que se relaciona mais uma vez ao próprio epíteto supracitado. Seu escudo assemelha-se a uma torre, σάκος ἥντε πύργον (*Ilíada*, VII, v. 219; XI, v. 485; XVII, v. 128). A comparação não se dá apenas para apresentar a arma de Ajax com um formato diferente, ela reforça a sua potência defensiva e, pela sua singularidade, o seu possível valor primitivo. A tradição homérica põe uma característica essencial ao escudo do herói, pois há nele bronze e sete camadas, χάλχεον ἑπταβόειον (*Ilíada*, VII, v. 220), e essas camadas são de couro taurino, ἑπταβόειον ταύρων (*Ilíada*, VII, v. 222-223). Essa singularidade do escudo parece acentuar os dois aspectos comuns atribuídos à virtude guerreira de Ajax, tanto o seu valor primitivo, configurando o personagem como brusco, e daí

inculto; quanto sua excelência defensiva e protetora, ambos salientados pela constituição robusta e única de seu escudo.

Essa compreensão é validade ao considerarmos o que diz Jean-Pierre Vernant, quando aponta o papel executado pelas armas na figura do herói: em combate, o personagem se faz distinto pelas armas, uma vez que “o esplendor que dimana do corpo do herói não resulta tanto do cativante fascínio da sua juventude, vem antes do fulgor do bronze de que se reveste, do seu capacete” (apud MOSSÉ, 1989, p. 48). Assim, torna-se óbvio que toda a descrição singular do escudo de Ajax reça seu valor guerreiro, ademais sua opulência física e sua qualidade defensiva na contenção dos troianos.

O epíteto de muralha dos aqueus também frequentemente vem acompanhado de um outro qualificador, que lhe acentua o valor primitivo e defensivo. Πελώριος, ou seja, ingente, monstruoso em tamanho (*Ilíada*, III, v. 229; VII, v. 211), corroborando, assim, um segundo epíteto significativo para isso. Essa qualidade do herói que geralmente acompanha o epíteto de muralha, transfere-lhe também essa propriedade, construindo a imagem de uma magna muralha. E tanto quanto o herói é imenso, robusto é seu escudo: coaduna-se, assim, a partir do exposto, o caráter defensivo, daí, protetor; e o primitivo, daí, brusco.

Um episódio significativo que opõe força bruta e inteligência está inserido no Canto XXIII da *Ilíada*: a disputa entre o personagem em questão e Odisseu. Inserida nos jogos fúnebres em honra a Pátrocles, a contenda é realizada em uma luta sem armas, e é sobretudo relevante, não apenas por contrastar duas noções opostas, mas por evidenciá-las a partir de seus maiores representantes. Exatamente por isso o Telamônio é caracterizado por enorme, *mégas* (μέγας, v. 708; 722) e o Laertida, seu adversário, por muito inteligente, *polýmetis* (πολύμητις, v. 709) e por muito artificioso, *polyméchanos* (πολυμήχανος, v. 723). A contenda termina em empate, pela preocupação de Aquiles de que ambos possam acabar machucados, prejudicando a expedição grega. Contudo, Odisseu parece ter se sobreposto momentaneamente ao seu adversário, como aponta Hopkinson (2000, p. 12), pois mesmo em se tratando de uma disputa física, somente Odisseu foi capaz de derrubar o seu oponente. E isso foi alcançado através de uma astúcia, *dólos* (δόλος, v. 725), de um golpe atrás do joelho que fez o adversário ingente se dobrar e cair. Esse fato parece, por um lado, realçar a soberania da inteligência sobre a força, e por outro antecipar até a vitória de Odisseu sobre seu adversário na disputa pelas armas de Aquiles. Então, ao relacionarem o Telamônio à pura força física, e considerando-se outros elementos já mencionados, muitos críticos acabam atribuindo a este a imagem de brusco ou de primitivo.

Em relação a essa ideia, Trapp discorda veementemente, pelo menos quanto à interpretação dos símiles evidenciados por alguns estudiosos como determinantes da rudeza intelectual do herói. Esse autor em seu estudo elenca quatro críticos literários que seguem esse pensamento: C. M. Bowra, que afirmou Ajax ser nada mais que um homem de ação, com inteligência abaixo do padrão heroico; Gilbert Highet que declarou Homero ter atribuído a este personagem a comicidade; Sidney Hook que acredita existir um espaço reservado no circo para esse herói; e M. W. Mansur que o caracterizou como fraco acima dos ombros (1961, p. 271).

Os dois símiles mais ressaltados por esses estudiosos para tal conjuntura se encontra no Canto XI, versos 540-574, da *Ilíada*, quando do recuo do herói frente aos troianos, promovido por ação de Zeus. Esse chefe grego de Salamina, quando atacado pelos troianos nesse episódio, é comparado a um leão afugentado por fazendeiros e cães, e a um asno teimoso acossado por crianças que dano algum conseguem infligir. Desses símiles, não atentando ao contexto, ao menos dois dos quatro autores depreendem a mesma interpretação acerca da caracterização do personagem em questão: bravo como um leão e estúpido como um asno. Preferimos concordar com a análise de Trapp, sobretudo quanto ao segundo símile. A imagem do asno destaca um traço peculiar do herói: a resistência na batalha, inclusive, porque os troianos não conseguem feri-lo de forma efetiva, mesmo quando ele está só à frente dos gregos (Ibidem, p. 272). Permitimo-nos desdobrar esse sentido. Parece-nos que essa caracterização também serve para contribuir para a qualidade defensiva, exposta por nós anteriormente, pois para uma efetiva contenção dos troianos, Homero conferiu ao herói a resistência e a coragem singulares de manter-se firme em combate. O próprio papel do escudo dentro desse episódio reitera esse entendimento, o qual, mencionado duas vezes no fragmento (v. 565; 572), impede as lanças troianas de encontrarem seu objetivo, e resguardam seu corpo, ileso. Diferentemente de vários importantes heróis, Ajax não chega a ser ferido por nenhum troiano.

Ademais, esse traço defensivo se adensa a partir de uma perspectiva coletiva, observado em seu discurso proferido a Aquiles no Canto IX da *Ilíada*. No episódio em questão, o Telamônio tenta convencer o Pelida, comovendo-o por argumentos baseados na *philótes*, φιλότης, na amizade grega, tanto aos outros gregos, φιλότητος ἑταίρων (v. 630), quanto em relação aos membros da embaixada, marcadamente mais estimados, φίλτατοι (v. 642). Isso fica claro, segundo Benveniste, que define esse sentimento como as relações interpessoais de parentes, aliados, amigos e todos os que estão imbuídos, de maneira indissociável, de disposições recíprocas vinculados ao respeito, ou ao pudor, ou à reverência,

aídos, αἰδώς, e ou até ao afeto, que se tornam singulares dentro de um grupo específico, como na família, ou no exército, ou em uma comunidade maior, quer na relação entre pares ou entre superiores e inferiores, inspirando sentimentos de misericórdia, piedade, lealdade, decoro coletivo etc. (1995, v. 1, p. 46). Esse sentimento do herói, expresso nesse episódio, parece-nos genuíno, sobretudo ao considerarmos seus esforços em defesa das naus gregas quando, do cadáver de Patrócles, assim, sob o ponto de vista dos que lhe são iguais e também inferiores. Marcadamente podemos coadunar a isso, sob as devidas circunstâncias, uma qualidade defensiva.

Com efeito, é possível conferir à caracterização de Ajax a imagem de um herói defensivo, considerando outras circunstâncias presentes na *Ilíada*. Os relevantes episódios, como o combate singular com Heitor (Canto VII), a defesa das naus gregas (Cantos XII-XV), a proteção ao corpo de Pátrocles (Canto XVII), parecem evidenciar ações defensivas, sobretudo, se considerarmos seu estatuto de melhor depois de Aquiles, o que acarreta um papel proeminente na contenção dos avanços troianos, quando da ausência do Pelida. No entanto, entenda-se que essa percepção não deve reduzir o personagem a um papel exclusivamente protetor, mas que, a partir do desenlace dos episódios, isso corrobore para uma visível predisposição de virtude defensiva, proeminente para um herói que mais se faz valer, quando do avanço ininterrupto dos troianos.

Contudo, quando tratamos o personagem dentro da perspectiva do episódio da disputa pelas armas de Aquiles, além do que foi mencionado, podemos evidenciar um traço essencial na sua caracterização: a ira. Esse elemento é recorrente na tradição de mito do Telamônio, pois apesar de referido brevemente na *Odisseia*, é retomado por Píndaro, e sobretudo por Sófocles e Ovídio, cerne do estudo de caso a que nos propomos. Tal marcada característica, inserida no contexto do episódio em questão, exerce nele um papel crucial, pois impulsiona todas as ações do herói, como veremos nas seções seguintes.

A ira de Ajax se estrutura coerentemente dentro do contexto agonístico das obras homéricas, uma vez que emula de forma nítida e sob circunstâncias semelhantes a própria fúria de Aquiles, argumento maior da *Ilíada*. No caso do Pelida, a honra lhe é conspurcada a partir da tomada de Briseida por Agamêmnon, o que representava a sua desvalorização como herói devido à privação de sua honraria. No caso do herói de Salamina, o texto homérico parece sugerir uma situação semelhante, mesmo não apresentando o léxico preciso, com a exceção de que a honraria é representada pelas armas de Aquiles e que não lhe foi tomada, mas lhe foi negada, o que na perspectiva do herói deprecia seu valor guerreiro.

Contudo, essa interpretação parece válida, uma vez que essa será a perspectiva de alguns autores pós-homéricos. Ao associar-se a situação do herói à de Aquiles temos que entender como a ira se manifesta a partir de uma honra tida como conspurcada. Esta última se alicerça em conjunto de outros fatores⁸, mas, no caso em questão, sobretudo na reconhecida e patente virtude guerreira do herói, constituída de todos os atributos estudados e mencionados anteriormente.

Observemos, então, o seguinte: a concepção de honra para os gregos do período arcaico ainda é estruturada sobre duas noções: a honraria, *géras* (γέρας), e a honra, *timé* (τιμή). Acerca disso nos esclarece Benveniste: a primeira, mais restrita à epopeia, representa uma vantagem material atribuída pelos homens, tanto como privilégio de uma condição social, quanto como recompensa de um grande feito; a segunda, utilizada abundantemente em várias épocas distintas, representa a dignidade de uma determinada condição social, de origem divina e conferida ao acaso, constitutiva de seu quinhão pessoal concedido pelo destino (1995, v. 2, p. 43-52). Tudo isso nos permite depreender o seguinte entendimento: inserido no contexto da *Ilíada*, o ato de reconhecer o valor de um herói, seja por meio de honrarias e recompensas, ou dos próprios respeito e reverência, é legitimar a sua honra e as virtudes constitutivas dela. Assim, ferir a honra de um herói significa desprezar o seu valor, e sobretudo na obra homérica, isso significa negar-lhe a sua condição inata, conferida pelos deuses. Aristóteles nos abona tal ideia, “a desonra é algo de desmedido, e o desonrante desestima, pois o que tem nenhum valor possui nenhuma honra” (ὕβρεως δὲ ἀτιμία, ὁ δ' ἀτιμάζων ὀλιγωρεῖ· τὸ γὰρ μηδενὸς ἄξιον οὐδεμίαν ἔχει τιμήν, *Retórica*, 1378b, 29-30).

Como será melhor explicado adiante, ao nosso ver, o episódio da disputa pelas armas de Aquiles parece se estruturar em dois elementos-base, virtude e ira, em que aquela sustenta a honra. Estes se articulam de forma a não deixar possível a apreciação de um sem a compreensão do outro, e, por decorrência, a apreensão de sua unidade textual. Contudo, a disposição dos componentes virtude e ira parece ainda se desdobrar, a partir dos mesmos, em outras duas noções complementares, de dor e de sofrimento, que constroem com aquelas a organicidade semântica do texto.

Trataremos agora da ira uma vez que juntamente com o elemento, virtude, está presente na caracterização do personagem estudado, na tradição do mito que trata do episódio

⁸ Segundo Vernant, a honra, a *timé* grega, τιμή “designa o valor que é reconhecido a um indivíduo, ou seja, ao mesmo tempo, as marcas sociais de sua identidade: seu nome, sua filiação, sua origem, seu estatuto no grupo com as honras que lhe são ligadas, os privilégios e a consideração que tem direito de exigir, a sua excelência pessoal, o conjunto das qualidades e dos méritos – beleza, vigor, coragem, nobreza do comportamento, domínio sobre si – que, em seu rosto, em suas vestimentas, em seu comportamento, manifestam aos olhos de todos seu pertencimento à elite dos *kaloì kagathoí*, os belos-e-bons, dos *áristoi*, os excelentes” (2009, p. 184).

da disputa pelas armas de Aquiles. Sobre a virtude, tudo o que foi mencionado anteriormente já se mostra suficiente para a nossa elucidação.

Prossigamos com a ira. Esse sentimento é evidente tanto no léxico expresso nos textos, e em seus correlatos semânticos, quanto no comportamento do personagem, disposto nos próprios temas desenvolvidos, quando da caracterização de Ájax nas obras apontadas por nós como referência da tradição, Píndaro e sobretudo Homero.

Com efeito, Homero já o representava tomado de ira. Ainda no Canto XI da *Odisseia*, quando da narrativa de Odisseu que descreve o seu encontro com Ájax no Hades, podemos observar esse sentimento representado explicitamente pelo verbo χολώω. Esse verbo que significa excitar a bile, encolerizar, por duas vezes é usado para se referir a Ájax, por meio de seu particípio perfeito na voz média, ao nosso ver, e não passiva. Faz-se necessário ressaltar que a voz média traz uma nova carga semântica ao verbo, e por consequência em sua forma nominal, revelando que aquele que pratica a ação, pratica-a para si mesmo, em seu interesse, ou a ação se exerce na esfera do sujeito, que está envolvido subjetivamente nela, (RAGON, 2011, p. 206). A relação desse verbo com χολή, bile, e por extensão cólera, ira, ressalta o aspecto físico do ato de irar-se, e a voz média enfatiza que o herói se encoleriza para si mesmo, ou a partir de si, desenvolvendo-se em seu interesse, uma vez que o faz a partir de um julgamento sobre seu valor, um pensamento que lhe é próprio. Vejamos a primeira passagem.

οἷη δ' Αἴαντος ψυχὴ Τελαμωνιάδαο
νόσφιν ἀφεστήκει, κεχολωμένη εἵνεκα νίκης,
τὴν μιν ἐγὼ νίκησα δικαζόμενος παρὰ νηυσὶ
τεύχεσιν ἀμφ' Ἀχιλλῆος· ἔθηκε δὲ πότνια μήτηρ,
παῖδες δὲ Τρώων δίκασαν καὶ Παλλὰς Ἀθήνη.⁹

545

(Odisseia, XI, v. 543-547)

O primeiro particípio aparece no verso 544, referindo-se a alma de Ájax, κεχολωμένη εἵνεκα νίκης, encolerizada por causa da vitória. Isso nos revela também o motivo pelo qual a cólera se desenvolve, a vitória de Odisseu sobre o Telamônio, injusta na perspectiva do último, justificando a voz média devido à participação do derrotado na ação de se enfurecer. Assim, tal entendimento nos impede de retirar da ação o seu envolvimento pessoal, e o seu possível julgamento acerca de tal resultado em oposição ao dos juízes referidos por Odisseu, entre os quais figura a deusa Atena. Isso significa dizer que Ájax se encoleriza, uma vez que

⁹ Somente a alma de Ájax Telamônio /ficara ao longe afastada, encolerizada por causa da vitória, que eu conquistei sendo julgado junto aos navios, (v. 545) / por causa das armas de Aquiles: a mãe veneranda dispôs, / julgaram os filhos dos Troas e Palas Atena.

reconhece atribuir a si a supremacia guerreira, expressa textualmente no seu recorrente epíteto de melhor do Aqueus, depois de Aquiles. Seu julgamento seria considerar a honraria, as armas do Pelida, como constituinte de sua honra. Isso fica mais evidente quando agregamos isso aos versos de Píndaro que descrevem as armas de Aquiles como a maior honraria (μέγιστον γέρας, *Nemeias*, VIII, v. 25), uma vez que provêm do melhor guerreiro. Certamente, há uma coerência no pensamento de Ajax em se ver desonrado, pois o superlativo que define a grandeza das armas se adequa aos superlativos ἄριστος e κράτιστος que retratam a excelência do herói. Evidentemente que o ultraje lhe é percebido ao não se reconhecer seu valor condizente à honraria, e dessa forma, depreciando-o, o que justifica seu estado colérico.

Vejamos a segunda menção a esse estado:

‘Αἴαν, παῖ Τελαμῶνος ἀμύμονος, οὐκ ἄρ' ἔμελλες
οὐδὲ θανὼν λήσεσθαι ἐμοὶ χόλου εἵνεκα τευχέων
οὐλομένων; τὰ δὲ πῆμα θεοὶ θέσαν Ἀργείοισι· 555
τοῖος γάρ σφιν πύργος ἀπώλεο· σείο δ' Ἀχαιοὶ
ἴσον Ἀχιλλῆος κεφαλῇ Πηληϊάδαο
ἀχνύμεθα φθιμένοιο διαμπερές· οὐδέ τις ἄλλος
αἴτιος, ἀλλὰ Ζεὺς Δαναῶν στρατὸν αἰχμητῶν
ἐκπάγλως ἤχθηρε, τεινὲς δ' ἐπὶ μοῖραν ἔθηκεν. 560
ἀλλ' ἄγε δεῦρο, ἄναξ, ἴν' ἔπος καὶ μῦθον ἀκούσης
ἡμέτερον· δάμασον δὲ μένος καὶ ἀγήνορα θυμόν·
ὥς ἐφάμην, ὁ δέ μ' οὐδὲν ἀμείβετο, βῆ δὲ μετ' ἄλλας
ψυχὰς εἰς Ἑρεβος νεκρῶν κατατεθνηώτων.
ἔνθα χ' ὅμως προσέφη κεχολωμένος, ἦ κεν ἐγὼ τόν· 565
ἀλλὰ μοι ἤθελε θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι φίλοισι
τῶν ἄλλων ψυχὰς ιδέειν κατατεθνηώτων.¹⁰

(*Odisseia*, XI, v. 553-567)

O segundo particípio aparece no verso 565, referindo-se a Ajax, κεχολωμένος, evidenciando seu estado, quando se dirige ao Érebo, depois da investida de Odisseu, negando a este a reconciliação. Essa ira, que se apresenta como um rancor profundo, é um traço tão marcante na caracterização de Ajax, que até Odisseu, nos versos 554 e 555, ressalta-o como capaz de permanecer no herói, mesmo após a sua própria morte. Para isso, evidencia-se o estado do herói reiterando junto ao particípio, encolerizado, o termo, ira (χόλου v. 554). Mais

¹⁰ “Ajax, filho do excelente Télamon, não estavas disposto, / nem tendo morrido, a haver de esquecer-te do rancor por mim por causa das armas / funestas: os deuses impuseram as desgraças aos Argivos (v. 555), pois, tu, torre para estes, pereceste. Os Acaios por ti, / tal qual por Aquiles Pelida, / tendo morrido, afligiram-se completamente. Nenhum outro / é responsável, senão Zeus que detestou o exército dos Dânaos /lanceiros, terrivelmente, e impôs sobre ti [tal] destino (v. 560). / Mas avança até aqui, chefe, a fim de que palavra e nossa história / escutes, doma o espírito e a o ímpeto muito viril”. / Assim falava, e a mim nada respondeu, caminhou entre as outras / almas em direção ao Érebo de corpos mortos. / E ali, mesmo que encolerizado, dirigiria a palavra, ou eu a ele (v. 565). Mas para mim o coração no peito querido desejou / ver as almas de outros mortos.

uma vez podemos reforçar tal característica ao compararmos esses fragmentos ao verso 25 da *Ode Nemeia*, de Píndaro, que também delineia o estado colérico com um particípio do mesmo verbo χολόω, contudo, no aspecto aoristo: encolerizado por causa das armas (ὄπλων χολωθείς) (Cf. p. 20). Agrega-se a isso, o apelo de Odisseu ao herói de Salamina, no verso 562, que reitera essa noção e amplifica as características da índole de Ájax, delineando-o possivelmente até como orgulhoso de sua supremacia guerreira uma vez que na expressão, traduzida de forma mais etimológica, ímpeto muito viril, *agénora thymón* (ἀγήνορα θυμόν), o adjetivo pode se relacionar também, por extensão de sentido, às noções de orgulho, altivez e arrogância. Essa presunção de uma virtude reconhecidamente superior, na perspectiva do personagem, acarreta exatamente o sentimento de ira, que decorre da percepção da aparente injustiça no julgamento das armas de Aquiles.

Não é descabido observar esse orgulho sugerido, pois alguns episódios parecem reiterar tal possibilidade de índole ao Telamônio. Trapp (1961, p. 4) aponta como uma das suas proeminentes características a confiança em si mesmo, observada tanto em sua declaração de coragem e de esperada vitória sobre Heitor (*Ilíada*, VII, v. 191-199), quanto em seu sorriso diante do adversário, expresso durante o combate singular com Heitor (Ibidem, VII, v. 211-213). A isso acrescenta-se o fato que de sua virtude guerreira o permitiu muitas vezes combater sozinho, sobretudo, na defesa dos gregos, o que corrobora a ideia, disseminada por muitos escoliastas, de que Ájax fosse inclusive pouco ajudado pelos deuses, se o compararmos a Diomedes, por exemplo, um dos grandes heróis cuja excelência é também desenvolvida na *Ilíada* (VAN DER VALK, 1952, p. 271)

O aspecto trágico do episódio homérico se faz valer especialmente a partir da função complementar ocupada pelos sentimentos de dor e de sofrimento que depreendemos sentir o herói. A ligação entre ira e dor não é incomum, ao menos se tomamos como referência o caso de Aquiles, em sua querela com Agamêmnon no Canto I da *Ilíada*, e a compreensão de Aristóteles quanto às emoções, na *Retórica*. Vejamos nos versos abaixo a descrição dos sentimentos de Aquiles, fundamental para nosso estudo, uma vez que a situação desse herói perante a decisão de Agamêmnon é modelo, como já percebemos, para o caso de Telamônio:

᾽Ως φάτο: Πηλεΐωνι δ' ἄχος γένετ', ἐν δέ οἱ ἦτορ
στήθεσσιν λασίοισι διάνδιχα μερμήριζεν,
ἦ ὃ γε φάσγανον ὃζ' ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ
τοὺς μὲν ἀναστήσειεν, ὃ δ' Ἀτρεΐδην ἐναρίζοι,
ἦε χόλον παύσειεν ἐρητύσειέ τε θυμόν.
ἦος ὃ ταῦθ' ὥρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν,

ἔλκετο δ' ἐκ κολεοῖο μέγα ξίφος, ἦλθε δ' Ἀθήνη [...] ¹¹
(*Ilíada*, I, v. 188-194)

A primeira coisa a se observar é a participação do sentimento de dor, ἄχος (v. 188), como emoção inicial e desencadeadora das ações que a sucedem. É por meio da dor que Aquiles internamente se agita. Esse conflito interno o faz cogitar executar duas ações distintas: a primeira é a de levantar as armas e matar Agamêmnon; a segunda, é a de cessar a ira e dominar o seu ímpeto. A princípio essas ações estão no âmbito da possibilidade, primeiro, por estarem sintática e semanticamente ligadas ao verbo μερμηρίζω, ponderar, segundo, pelo próprio modo expreso, o optativo. Vê-se a relação direta, na passagem, entre ἄχος e χόλος, pois a dor nasceu e, por consequência, agora, o herói pensa em suster a ira. Assim, a dor, se não for tomada junta à ira como componente de um mesmo conjunto, implica esse próprio sentimento de cólera. O texto parece estruturar esse sentido coadunando esses dois elementos.

Um outro ponto convém ser aprofundado. Se antes tínhamos o ato de erguer as armas e matar Atrida como um fato possível, ponderado por Aquiles, nos versos seguintes vemos sua realização parcial a partir do modo indicativo do verbo ἔλκω. Pois é durante o ato de sacar ainda inacabado que Atena chega até Aquiles para impedi-lo de executar aquilo sobre o qual ele havia refletido. A deusa mesma revela essa informação, “eu cheguei, havendo de cessar teu ímpeto” (ἦλθον ἐγὼ παύσουσα τὸ σὸν μένος, v. 207). Um mesmo verbo é usado na ponderação de Aquiles e nas palavras de Atena, o verbo παύω, que tem o sentido de reter, fazer cessar, usado na primeira menção no optativo, e na segunda em sua forma nominal do particípio futuro.

Assim, no caso de Aquiles, ele mesmo não conteve a ira gerada pela dor, e que resultaria em uma ação violenta e significativa, própria do herói: erguer as armas e utilizá-las para seu propósito primeiro. Em especial ao caso de Aquiles, é a deusa que o contém, evitando-se que o herói cometesse um erro. Como sabemos pelo conteúdo do Canto XIX da *Ilíada*, o erro, em verdade, será atribuído a Agamêmnon e, em parte, admitido por ele, referindo-se à privação dos prêmios do Pelida (v. 89-89, XIX). No entanto, o chefe dos gregos confere esse ato à interferência de uma divindade grega que personifica o próprio erro: Áte (Ἄτη). Como divindade responsável pela ação contra o Pelida, ela é referida ao menos uma

¹¹ Assim falou. A dor nasceu no Pelida, e dentro dele o coração, / no peito hirsuto, pesou duas coisas, / ou, precisamente, tendo retirado sua aguda espada de junto da / coxa, ergueria as armas e mataria o Atrida, / ou cessaria a ira e conteria o ânimo. / Enquanto pensava em tudo no espírito e no ânimo / E sacava da bainha a grande espada, Atena chegou [...]

vez no discurso de Agamêmon (Ἄτῃ, v. 91, XIX). Como um ato de erro, ela é referida outra vez (ἄτῃν, v. 88). Com efeito, para a literatura grega do período arcaico, a *áte* é definida, segundo Richard Doyle, como uma espécie de cegueira, paixão ou desatino que prejudica o bom senso e a racionalidade (1970, p. 295). Certamente, Atena impede o Pelida de cometer um potencial erro do herói, impulsionado por uma paixão que sustenta a relação significativa e clara que existe entre dor e ira, as quais agem como desencadeadores das ações dos personagens.

Aristóteles novamente nos abona esse entendimento, especialmente se considerarmos a retomada desse episódio das armas de Aquiles pela posterior literatura clássica. Mesmo que Aristóteles se utilize de outro léxico, que, contudo, está ainda inserido no campo semântico dos vocábulos homéricos, podemos ver um paralelismo traçado entre dor e ira: “ira é um desejo de vingança explícita com a participação do sentimento de dor por causa de explícita desestima’ (ὀργὴ ὀρεξίς μετὰ λύπης τιμωρίας [φαινομένης] διὰ φαινομένην ὀλιγορίαν, *Retórica*, 1378a, 30-31).

Validamente, pudemos observar a relevância dessa ira manifestada na figura de Ajax, dentro do contexto da *Odisseia*, que em seu Canto XI trata brevemente do episódio da disputa pelas armas de Aquiles. Essa caracterização do herói exige o entendimento de honra vinculada à virtude grega arcaica. Desta última, Ajax se sobressai pelas qualidades de um herói defensivo, sob certas circunstâncias, servindo-lhe para isso sua singular resistência e firmeza em combate, e também de uma primazia guerreira entre os gregos superada apenas por Aquiles.

1.2 A TRADIÇÃO CLÁSSICA

Nesta seção, contextualizaremos as obras *Aias*, de Sófocles e *Metamorfoses*, de Ovídio, sobretudo seu Livro XIII, com o objetivo de reconhecer na caracterização do personagem Ajax, sob a perspectiva das noções de ira e de virtude, elementos tanto novos quanto retomados da tradição arcaica. Com essa finalidade, apresentaremos estudos que exponham as linhas gerais de interpretação das obras, especialmente, aqueles que de alguma maneira contribuam para a nossa pesquisa com assunto relacionado à caracterização do personagem estudado, ou à intertextualidade entre as obras analisadas e a tradição arcaica.

1. 2. 1 *Aias* de Sófocles

A peça, *Aias*, foi escrita por Sófocles no período Clássico da literatura grega, que ocorre entre os séculos V e IV a. C, ou mais precisamente no primeiro destes, o chamado século de Péricles. Isso implica dizer que nessa época se insere o maior nível da produção artística e intelectual da cultura grega dentro da nomeada Antiguidade Clássica. É nesse momento em que: a escrita encontra seu apogeu, exercendo força sobre oralidade arcaica; a tirania dá lugar à democracia; a filosofia desenvolveu-se iniciando uma nova era; a literatura de então encontra seu auge no teatro trágico; e a cidade grega, a πόλις, se torna o palco dessas transformações, e a mais proeminente delas foi, sobretudo, Atenas (MARQUES JÚNIOR, 2008, p. 12).

Com efeito, a literatura dessa época parece direcionada para a cidade, especialmente devido ao estabelecimento de uma vida política organizada e assentada após a vitória sobre os persas (ROMILLY, 1984, p. 73). A participação na vida política, crescente desde meados do período arcaico, cristaliza-se após o confronto entre gregos e persas, e acaba fomentando nos poetas uma maior consciência do seu lugar na cidade. A influência desse fato pode ser ilustrada pelos grandes gêneros produzidos na época: na lírica, os muitos poemas de Simônides, considerado cantor nacional; na tragédia, *Os Persas*, de Ésquilo; na história, *Histórias*, de Heródoto.

Essa consciência política, no sentido estritamente grego, ou seja, ligada à cidade, também é preponderante na tragédia, acima de tudo porque as peças que compunham esse gênero eram encenadas em concursos que ocorriam durante os festivais dionisíacos, logo, inserindo-se em um rol de cerimônias de caráter religioso e também cívico. Em decorrência de todos esses fatos, R. Janko afirma que o teatro também seria um lugar, onde os cidadãos podiam refletir sobre questões políticas, e no qual muitos poetas problematizavam modelos de cunho moral, social e religioso, atualizando-os ao seu tempo (apud PEREIRA, 2012, p. 394-395). Ao trazer à cena um herói mítico, que encarna as tradições de um passado, no qual se insere, diante de novas formas de pensamento, a tragédia questiona e põe em discussão os valores heroicos e suas representações religiosas antigas a partir do evidente contraste que se eleva desse confronto entre o passado e o presente (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2011, p. 4-10).

Contudo, acima de seu caráter religioso e cívico, sobressai-se seu valor literário cuja base se sustenta principalmente na carga estética que a obra executa. A tragédia grega, segundo Aristóteles (*Poética*), teria como finalidade primeira causar catarse, κάθαρσις, uma

ideia de purgação ou purificação estética, por meio de duas emoções necessárias para isso: a piedade ou compaixão, *éleos* (ἔλεος), e o temor, *phóbos* (φόβος). Ainda prossegue em sua obra expondo que isso seria efetivamente alcançado a partir de alguns recursos desenvolvidos pelo próprio autor, entre os mais relevantes, quando a ação representada fosse completa, de unidade estruturada e desenvolvida por personagens que passariam, sobretudo, da felicidade à infelicidade, através de um erro, *hamartía* (ἁμαρτία), que decorre não de um vício de caráter, mas, segundo a interpretação de alguns estudiosos (PEREIRA, 2012, p. 402), de um desconhecimento, *agnóia* (ἀγνοία).

Coerente com muito desses conceitos aristotélicos que lhes são posteriores, os autores trágicos que mais obtiveram êxito nas apresentações desses festivais, e por isso mais renomados, são Ésquilo, Sófocles e Eurípides, de quem detemos obras ainda completas. Além desse fato, seu talento permite discernir seus estilos próprios que nos ajuda a contrastar a forma como compunham suas obras. Dentre esses, interessa-nos Sófocles, objeto de estudo desta seção.

Apesar de esse autor ter produzido várias peças das quais temos apenas fragmentos ou títulos mencionados em obras de outrem, sobreviveram apenas sete peças trágicas inteiras, e nas quais, inclusive, é possível reconhecer um padrão estilístico recorrente: *Ájax* (Ἄιας), aparentemente a mais antiga, *Antígona* (Ἀντιγόνη), *As Traquínias* (Τραχίνιαί), *Édipo Tirano* (Οἰδίπους Τύραννος), eleita a tragédia mais bela por Aristóteles, segundo os seus critérios adotados, *Electra* (Ἠλέκτρα), *Filoctetes* (Φιλοκτήτης) e *Édipo em Colono* (Οἰδίπους ἐπὶ Κολώνῳ).

Apesar de muitos serem os tratamentos literários próprios de Sófocles, a predisposição a uma construção mais marcante do caráter dos personagens é geralmente ressaltada por vários estudiosos. Junito de Souza Brandão, por exemplo, afirma que “enquanto Ésquilo elabora suas personagens em função da fábula, Sófocles elabora a fábula em função das personagens, de modo especial da personagem central, o *protagonistés*” (2007, p. 43). Na perspectiva desse estudioso isso demonstra o papel significativo da caracterização das figuras na compreensão das obras desse autor. A isso Rocha Pereira acrescenta que contrariamente ao que faz Ésquilo, por exemplo, que prefere apresentar situações trágicas, Sófocles é o autor que concentra suas obras nos caracteres, delineando nitidamente a figura dos personagens, (PEREIRA, 2012, p. 425). Dessa forma, Sófocles parece realmente dar um tratamento diferente aos seus personagens, pois esse traço singular do autor se revela, sobretudo, a partir do confronto entre esse e outros tragediógrafos.

Além de Brandão e de Rocha Pereira, já citados por nós, Jacqueline de Romilly apresenta um espaço em seus estudos para falar dessa caracterização dos personagens e dos meios usados pelo tragediógrafo para evidenciar tais disposições. Tal estudo é extremamente importante para nós, uma vez que além de corroborar os propósitos do nosso trabalho, dá luz ao funcionamento dessa categoria dentro das peças.

Veremos, agora, primeiramente o estudo dessa autora que dispõe considerações gerais sobre o assunto, as quais podem ser aplicadas à peça que será estudada. Em seguida, recorreremos a outros estudiosos que tratam mais precisamente da obra *Aias*, ora reforçando características constitutivas do estilo do autor, ora analisando elementos específicos próprios ou pertinentes à obra em questão. Contudo, todas as exposições aqui dispostas fornecem subsídios para uma melhor compreensão da peça, de seus limites e de suas referências, especialmente em seu aspecto literário, a partir da qual podemos realizar uma análise coerente e pertinente.

Para Romilly, os caracteres das figuras de Sófocles são bem delineados e muitas vezes são destacados a partir de um procedimento muito comum à literatura: o contraste entre os personagens. Nesse autor, a oposição de caracteres é geralmente feita em dupla, o que acentua as singularidades e peculiaridades do personagem e, em decorrência disso, a vividez de sua configuração humana. Assim, isso pode ser visto tanto no contraste entre irmãos Antígona e Ismene, Electra e Crisôtemis, quanto entre marido e mulher ou cativa, como é o caso de Hércules e Dejanira, e de Ajax e Tecmessa, e quanto também entre membros de um grupo, como é o caso dos heróis gregos da expedição a Troia, Odisseu e o Telamônio, ou entre aquele e Neoptôlemo (1984, p. 102-104). No caso da obra a ser estudada, a patente oposição de caracteres entre o herói e a concubina, revela a firme obstinação daquele e a flexível compreensão daquela, bem como entre o Laertida e o Telamônio, a índole moderada do primeiro e a desmesurada do segundo.

A estrutura de suas obras parece ser elaborada a partir de cenas sucessivas que contribuam para esse contraste, promovendo então o confronto entre as figuras e o conflito entre os seus caracteres, sobretudo, considerando-se que:

seus personagens se distinguem por sua psicologia somente porque cada um deles encarna um ideal moral diferente, com o qual eles se identificam. Um personagem de Sófocles sabe em nome de que ele age, defende seus princípios como se tratasse de uma causa contra outra, e se contrapõe aos que o cercam como uma regra de vida se contrapõe a outra (ROMILLY, p. 103).

Contudo, essa relação de quase personificação de um ideal instaurado na caracterização do personagem serve para delinear suas peculiaridades, mas não exclui a complexidade de seu caráter, o que implica sobretudo, segundo Romilly, as zonas de sombra, as quais contribuem para uma composição mais vívida da figura. Com efeito, o herói e o seu modo de vida se identificam, sobretudo porque há a tendência desses personagens a defenderem intensamente aquilo no que acreditam, a ponto de observar-se um traço comum: a predisposição para sacrificar tudo pelo seu ideal. Tanto na caracterização de Ajax quanto na de Antígona ou Electra, a morte ou a recusa a submeter-se é acolhida da mesma forma (Ibidem, p. 103-105).

Contudo, na composição da tragédia *Aias*, esse estilo marcante de Sófocles não encontrou validação crítica durante séculos. Essa peça há muito tempo é discutida pela sua aparentemente obscura estrutura. Muito criticada no passado e no presente, encontra no último século muitos defensores que reabilitam a obra por variadas estratégias, fornecendo uma melhor compreensão para seus pontos mais condenados: a estrutura dupla de sua unidade, em que o protagonista figura vivo na primeira parte, e morto na segunda, o que foge aos critérios aristotélicos; o longo debate que, após a morte do Telamônio, ainda se estende por mais 500 versos, inserido aparentemente para servir apenas para agradar a inclinação dos atenienses à dialética e ao debate; e sobretudo os caracteres repulsivos, de um herói brutalizado, e da personagem Atena, que demonstra uma índole inferior à sua natureza divina (KNOX, 1961, p. 1; HUBBARD, 2003, p. 158-159).

Além de compor a épica de Lesches e outras obras de gêneros literários variados, o mito de Ajax, que trata sobretudo de sua ruína, também é tema de uma trilogia trágica de Ésquilo. Contudo, o conteúdo sobrevivente de todas essas obras se restringiria a títulos, resumos das obras e alguns fragmentos. Com efeito, temos algum detalhamento acerca da trilogia de Ésquilo: a primeira peça, *Julgamento das Armas*, traria como cerne a disputa entre o herói de Salamina e Odisseu pelas armas de Aquiles, após a morte deste; a segunda, *Mulheres da Trácia*, possivelmente teria como centro a morte do personagem derrotado; e, a terceira, *Mulheres de Salamina*, corresponderia ao retorno de Teucro, irmão do Telamônio, e sua recepção em Salamina. Segundo a crítica, a obra de Sófocles se conectaria prioritariamente à peça central da trilogia de Ésquilo, mas o debate sobre os ritos fúnebres do personagem seria uma das inovações do autor (HUBBARD, 2003, p. 159).

A trama da peça *Aias* de Sófocles apresenta a ruína do personagem que dá nome à obra, acompanhado de seus valores arcaicos que remontam as obras homéricas, bem como o

sofrimento de todos os seus próximos. Inicia-se no momento em que Ájax, iludido pela deusa Atena, acha-se vingador da desonra infligida sobretudo por Agamêmnon e Odisseu. Desenvolve-se com o seu reconhecimento acerca da própria situação que toca o ultraje, pois a carnificina equivocadamente feita por ele recai sobre o rebanho e não sobre os chefes gregos. Apesar das palavras persuasivas de sua cativa e companheira, Tecmessa, e do apoio dos homens de sua tropa, representados pelo coro, para demovê-lo de sua vontade, o enredo avança com o suicídio do herói, impulsionado pela profunda desonra em que se encontra. Em vingança ao atentado, os Atridas negam-lhe os ritos fúnebres, o que gera um debate contra estes em defesa do cadáver, promovido por Teucro e por Odisseu, o qual conquista a permissão para o sepultamento, cujos preparativos figuram o final da peça.

Segundo a tendência crítica mais recente, Bernad M. W. Knox e Thomas K. Hubbard validam a obra defendendo a coerência de sua unidade dupla, embasados em perspectivas diferentes e consistentes.

Para o primeiro, é fato reconhecer que Ájax é o centro da peça, pois mesmo quando não está falando, é sobre ele que todos os personagens discursam. O herói é o assunto único da tragédia, presente em cena, seja vivo na primeira parte, ou, seja morto, na segunda. Até a sua morte é encenada diante dos olhos da plateia, o que comumente não acontece nas tragédias gregas (KNOX, 1961, p. 2).

Para o segundo, essa unidade dupla é espelhada, repetida e antitética, em que se figura como cena central o suicídio do personagem (HUBBARD, 2003, p. 170). Por isso se explica, por exemplo, o lugar da peça representado em dois lugares: à frente da tenda do Telamônio junto às naus, quando vivo na primeira parte; e em um lugar ermo afastado das naus, no lugar da morte do herói, na segunda parte (Ibidem, p. 164). Ainda para este autor, a participação dos personagens é significativa, pois, por exemplo, configura um paralelismo entre os monólogos de Tecmessa, na primeira parte, e de Teucro, na segunda, cujos discursos apelativos, dos quais não se pode remover a condição de concubina – prêmio de guerra – (δουριάλωτον, v. 211) e de meio irmão ilegítimo (νόθον, v. 1013), parecem inúteis em seu objetivo de demover os caracteres mais intenso da peça (Ibidem, p. 164-165). A participação de Odisseu no *prólogo* e no *êxodo*, fazendo a partir de seu caráter moderado o contraponto com os caracteres intensos e emoldurando as ações que compõem o centro do drama (Ibidem, 160).

Certamente, a partir disso, podemos retomar o realce desses contrapontos e oposições na caracterização dos personagens, convergindo essas observações com aquelas supracitadas de Romilly. Isso sugere um papel fundamental na peça, pois temos a impressão de que o ideal vivido pelos personagens de caráter intenso, segundo as premissas da autora, quando

aplicados na obra em questão, parece se revestir da concepção grega de desmesura, de desmedida, de excesso, *hýbris*, ὕβρις. Para o propósito semântico da peça, essa desmedida é fundamental para incutir no herói o erro, *áte* (ἄτη), permitindo-lhe excutar uma ação cujos resultados funestos não são previsíveis. Essa cegueira momentânea, como definiu Richard Doyle (1970; 1976), é elemento fundamental para que o protagonista da peça realize a sua própria ruína, ou seja, encontre-a de maneira mais trágica. Por isso, há várias referências a esse erro, em especial, podemos apontar a menção de Odisseu, no verso 123, quando se compadece de Ájax que se vangloria dos animais mortos, desconhecendo a realidade em que está inserido.

Os estudos de Agatha Bacelar sobre a peça *Aias* se mostram extremamente relevantes para o estudo do excesso, *hýbris*, associado à caracterização dos personagens, pois para a análise mais profunda de tal conceito, segundo essa autora, as tragédias desse autor parecem contribuir de forma privilegiada (2006, p. 242). Esse entendimento se sustenta ainda mais se considerarmos que a oposição de caracteres presente na obra *Aias* se estabelece sobretudo confrontando-se essa noção de desmedida à de moderação, de prudência, de sensatez à *sophrosýne*, σωφροσύνη. Segundo a mesma autora, esse procedimento parece ilustrar o confronto de valores do passado e do presente, segundo as premissas de Jean-Pierre Vernant, retratando-os no contraste entre o mundo homérico da *Ilíada* e o da Atenas Clássica, na qual o regulador social seria a *sophrosýne*, vinculada à noção de comedimento e ao aspecto isonômico das honras de seus cidadãos, logo, uma ideia de civilização. Dessa forma, durante o período clássico, pode-se perceber a relação dicotômica entre *sophrosýne* e *hýbris*, demarcando o limite entre o civilizado e o bárbaro, em que este não prezaria a moderação, porque possuiria uma latente desmesura.

Ainda acrescenta a autora: os heróis homéricos, quer da *Iliada*, quer da *Odisseia*, que não apresentem traços que remetam a essa noção de comedimento entre os atributos que compõe sua virtude, são vistos pelos atenienses de então como bárbaros (Ibidem, p. 236-237), sobretudo em sua representação literária na tragédia. Em *Aias*, esse parece ser o caso de Ájax.

Convém evidenciar que, entre os ideais cultivados excessivamente que sustentam o modo de vida desse herói, está a honra, estimada por ele acima de todos os outros. Para ele, segundo Romilly, ela é “feita de proezas reconhecidas e traduzindo-se no apego à estima pública” (1984, p. 104). Isso é extremamente relevante para a compreensão da obra, uma vez que, ainda de acordo com Bacelar, a desmedida, sobretudo na obra estudada, consiste, de forma mais elucidativa, “em superestimar sua própria τιμή e, conseqüentemente, subestimar a τιμή alheia, já que o conceito de τιμή é necessariamente comparativo” (2006, p. 235), ou seja,

essa desmesura representa uma transgressão aos limites da honra de outrem, considerando-se a concepção desta última, segundo o que expomos também na seção anterior (cf. p. 23). Para o herói, sobretudo, essa honra representa diretamente a legitimação de suas virtudes. Consequentemente, de tal forma é intensa a devoção do personagem a ela e às virtudes que a sustentam, provocada aparentemente por sua predisposição a sobrevalorizar a sua honra, que a decisão dos chefes gregos de favorecer Odisseu é uma depreciação explícita e pública da mesma, e que, na concepção do próprio Telamônio, deixa-o desonrado, *átimos* (ἄτιμος, v. 424), impondo a este a disposição não só de se vingar, mas também de impedir que essa desonra se repita (ἄτιμάσουσ' v. 98).

Fundada sobretudo nessa concepção de honra comparativa, a *hýbris* (ὑβρίς), então, percorre toda a obra, do início ao fim, ou como diz Suzanne Saïd, essa é uma tragédia “cheia de *hýbris*” (apud BACELAR, 2006, p. 235). Várias vezes na tragédia em questão, esse vocábulo e seus derivados são aplicados ao protagonista e a outros personagens, entre os que também recebem essa denominação de excessivo e desmesurado estão: Teucro, irmão desse herói; os Atridas, Agamêmnon e Menelau, e até Odisseu. Contudo, devemos reconhecer que essas atribuições são feitas na perspectiva dos personagens, assim, relativizando-se a concepção de desmedida, bem como a de moderação, ambas bem presentes na trama. Com efeito, na figura de Ajax se concentra a atribuição mais abundante.

Uma breve disposição da trama sob o viés da desmedida pode ilustrar sua recorrência. Utilizaremos algumas passagens estudadas por Bacelar (2006), acrescidas de outras, recolhidas por nós, e que são representativas da reiteração desse elemento na peça.

A desmedida já se mostra desde o início, quando da tentativa de assassinato aos aliados e da vanglória sobretudo da carnificina que foi causada ao rebanho por intervenção da deusa, através do ludíbrio ao herói. Esse atentado é percebido como um ato de desmedida tanto por Tecmessa (ὑβριν, v. 304) quanto por Menelau (ὑβριν, v. 1061), e a vanglória um ato tal que se opõe diretamente à moderação (ὑπέρκοπον, v. 127-133), de acordo com perspectiva da deusa Atena, uma das personagens da peça. Contudo, a matança sobre os animais aprofunda sua desonra e sua vergonha, fazendo-o se sentir ultrajado (ὑβρίσθην, v. 367). Cabe-lhe, assim, relutante em se dobrar aos Atridas, suicidar-se. Após a sua morte ainda observamos desmedidas, agora por parte dos Atridas, nomeadamente chefes, *árchontes* (ἄρχοντες, v. 667), que, imbuídos das prerrogativas dessa posição, impedem, enquanto não demovidos por Odisseu, o herói morto de receber os devidos funerais. Isso é atribuído tanto pelo coro (ὑβριστήs, v. 1092), quanto por Teucro (ὑβριζε, v. 1151), uma vez que isso representa, segundo este, uma desonra aos deuses (ἄτίμα θεούς, v. 1129). O sofrimento na

peça se intensifica, pois, além de seus próximos perderam o chefe da casa e da tropa de Salamina, agora se defrontam com a possibilidade de Ajax ficar insepulto. Teucro, de mesmo ânimo do irmão, opõe-se aos Atridas, ora desafiando-os, ora insultando-os e explicitamente não reconhecendo neles a chefia (v. 1102-1104), o que para Agamêmnon representa um descomedimento (ὕβριζεις, v. 1258), sobretudo no entendimento de transgressão da honra deste, considerando-se para isso a relação comparativa entre as honras dos dois, pois ao chefe, todos devem prudentemente se dobrar e se moderar (σωφροσῆσεις, v. 1259).

É certo que a predisposição excessiva de alguns caracteres, especialmente do protagonista, fornece subsídios para observarmos a função relevante do sentimento de ira dentro da composição das obras, visto que ela mesma já pressupõe um desequilíbrio de ânimo. Mas isso será mais bem compreendido depois de pontuarmos ao menos um elemento dos estudos de Knox sobre essa obra, o qual evidencia nessa peça de Sófocles um outro ideal que move as ações e reflexões do herói.

Ajax explicitamente cultua os valores desdobrados da seguinte sentença e máxima: fazer bem aos amigos e mal aos inimigos, τοὺς φίλους εὖ ποιεῖν, τοὺς δὲ ἐχθροὺς κακῶς (KNOX, 1961, p. 3). Sendo combatido por alguns pensadores, a exemplo maior de Platão, este pensamento ainda era aceito de modo geral na Atenas democrática, sendo visto inclusive como conselho prático, definição de justiça, e, por corresponder sobretudo a resquícios de um código heroico antigo, representava também princípios morais próprios da formulação de virtude grega (Ibidem, p. 3-4). Isso também evidencia relevantemente o papel importante dessa sentença no confronto de valores passados e presentes, no qual o poeta questiona a validade desse tipo de pensamento e de conduta no período clássico.

Com efeito, o ponto fulcral da obra, em que, inclusive os valores depreendidos dessa sentença estão sintetizados, é, segundo Bernard Knox (1961, p. 1), o discurso de Ajax que figura o segundo episódio (v. 646-692). Neste monólogo o personagem reconhece a falência de seus princípios e questiona o próprio sentido de sua vida, antecipando seu suicídio.

Diante de seu renitente posicionamento moral, que parece ser reflexo de sua firmeza guerreira e disposição a nunca recuar (cf. p. 18), mostra-se a natureza de um mundo que se revela inerentemente instável, para o herói em questão isso significa dizer que a própria posição ocupada pelos amigos e pelos inimigos pode permutar (Ibidem, p. 17). A realidade diante dele é mutável, e cíclica, de maneira que isso é visto, segundo as palavras do personagem, ao se perceber a noite sobrepor-se ao dia, o inverno ao verão, e o sono ao estar acordado. Essa realidade se faz tão presente na composição da trama que esse conteúdo se torna processo de sua própria estrutura, como bem pontua Hubbard (2003, p. 168), pois a

ruína que lhe retira o status heroico move seu suicídio, mas a condição de morto a receber os ritos fúnebres o devolve à sua condição inicial, de herói.

Contrariamente a essa mutabilidade, seu caráter reflete a sua visão de mundo: tal como são firmes seus princípios, o mundo deveria ter uma natureza estável, e assim, reconhecer-se-ia o amigo e o inimigo, pois suas posições deveriam ser naturalmente permanentes e imutáveis. Essa é a lógica que rege o personagem. Seu suicídio é concebido exatamente porque o Telamônio reconhece ser incapaz de se adaptar, e isso exige moderar-se (σωφρονεῖν, v. 677).

Esse modo de pensar, quando visto sob o prisma da máxima supracitada, aceita e justifica o ódio aos inimigos, sobretudo se levarmos em conta a composição de caracteres excessivos. Coerentemente a essa conjuntura, tanto os Atridas quanto Ajax parecem tomar para si esse código heroico antigo (Ibidem, p. 167). Para aqueles isso está claramente manifestado no interesse de ambos em impedir os funerais de protagonista, pois, na sua compreensão, esse ato violento contra a honra de outro se justifica pela sua nova posição ocupada, a de inimigo explícito. Para o herói de Salamina, em que tal conduta é mais evidente, então, nada mais natural do que alimentar esse ódio aos inimigos de forma extrema, inclusive, a vangloriar-se e a deleitar-se sobre os atos de excessiva violência aplicadas aos mesmos (KNOX, 1961, p. 4). Dessa forma, quando Odisseu, após a vitória sobre seu adversário na disputa pelas armas de Aquiles, passa de uma posição de amizade para a de inimizade ao agir contra o herói derrotado, o episódio retratado na peça se alinha com a tradição homérica, como vimos na seção anterior, na qual observa-se o rancor ou a ira inerente a Ajax, que permanece mesmo após a sua morte.

Essa ira do herói que ecoa do ódio aos inimigos, e que continua, mesmo quando morto, parece bem relevante dentro da obra, embora em quantidade reduzida perante às inúmeras menções à loucura do herói, a *manía* (μανία), defendida reiteradamente por vários estudiosos como de origem divina, e cuja função dentro da obra figura frequentemente os estudos sobre essa peça em questão de Sófocles. Contudo, acreditamos que essa ira representa um reforço ao caráter desmedido do herói, como um traço inerentemente humano, que em Ajax transfigura o seu latente excesso, e sobre o qual Atena insufla a loucura. Há na obra duas menções diretas a ela, que, expressa nomeadamente χόλος, o mesmo vocábulo contemplado na seção anterior. Estas serão aqui apresentadas, mas só no capítulo seguinte serão estudadas mais profundamente.

A primeira citação, no prólogo, está vinculada ao discurso de Atena que esclarece a Odisseu a causa do Telamônio ter tentado assassinar os chefes gregos. A resposta é evidente,

o ato foi movido pela ira por causa das armas de Aquiles (v. 41). A segunda, no terceiro episódio, é proferida pelo coro, que representa na peça em unidade coletiva os guerreiros do exército do Telamônio. Nessa passagem, equivocadamente, o coro acredita que o herói, contrariando a sua índole, dobrar-se-á abandonando a ira contra os deuses (v. 743-744). Essas menções enfocam uma coisa em comum: a ira que surge do reconhecimento do protagonista acerca dos amigos que inesperadamente agem contra ele. A primeira menção em relação aos chefes gregos que julgaram Odisseu merecedor do prêmio, deixando Ajax desonrado, e a segunda, em relação sobretudo a Atena, deusa considerada por ele aliada nos combates, σύμμαχον (v. 117), que lhe infligindo doença nos olhos, conduziu sua carnificina aos rebanhos, fato que ultrajou o herói, agravando o seu infortúnio. Assim, por um lado, é possível ver que a ira, que surge tanto contra os homens quanto contra os deuses, serve para reconhecer o caráter excessivo do herói. Por outro, serve para compreender que sentimentos movem a ação do herói, e consequentemente, executando um papel estrutural na noção de causalidade presente na obra.

Contudo, é necessário distinguir a ira, *chólos*, da loucura, *manía* ou da doença, *nósos*, (νόσος), uma vez que estas últimas são extremamente recorrentes em *Aias*, sobretudo com o reforço de vários vocábulos derivados.

Acerca destas últimas, concordamos com Bruno Hübscher, que observa que a loucura e a doença de Ajax, engendrada pela deusa Atena, não consiste apenas em fazer o Telamônio ver nos animais do rebanho grego a figura dos chefes. Assim, vemos naquelas a ambiguidade entre a intervenção divina e a vontade humana, tal qual como na composição homérica as motivações divinas e humanas são indissolúveis (2011, p. 39-40). Tal compreensão se mostra sustentável quando reconhecemos que essa loucura figura essas duas interpretações. Por um lado, representa uma punição divina (v. 131-133) oriunda da fúria da deusa (μῆνις Ἀθάνας, v. 757; ὀργή θεᾶς, v. 776-777) contra o herói que a ultrajou, de cujos atos desmedidos não podemos retirar ao menos a ação da deusa em excitá-lo a exceder-se (v. 114-115), ou seja, um fator externo que implica um estímulo a um comportamento pessoal, e também em ajudá-lo de alguma forma (v. 91-93), uma vez que ela não só é considerada por ele como aliada, mas também se apresenta como tal (συμμάχου, v. 90). Por outro, representa a negação da civilização, uma vez que vemos a violência patente no herói sobrepor-se a sua natureza humana e social (Ibidem, p. 27-28), e isso significa dizer claramente que essa loucura é a negação da *sophrosýne* e a execução extrema da sua latente *hýbris*. É necessário observar que essa desmedida do protagonista é de extremidade singular, pois sua loucura não só rompe com a civilização, fazendo-o renunciar os laços pessoais e a conduta heroica cultivados por ele,

como além disso o coloca em um status de selvageria e bestialidade. Para esse último entendimento, não faltam referências na obra, seja porque o herói é caçado como um animal por Odisseu ainda no *prólogo*, ou, seja porque sua tenda, habitação humana e cenário da peça, transforma-se no covil de sua carnificina, como bem observa Hübscher (Ibidem, p. 37).

Em oposição a essa loucura, de caráter divino e humano, como tentaremos mostrar no próximo capítulo, o sentimento de ira, que tem como alicerce sua honra e seus princípios, é próprio do personagem, e está presente sobretudo quando em sua sanidade, ao considerarmos como finda a fúria da deusa, pois mesmo morto, a ira de Ájax persiste, seja no *êxodo* da peça, ou no Canto XI da *Odisseia*, com o qual aquela última cena se alinha. Os atos excessivos do herói, alguns, como vimos, são impulsionados por esse sentimento, que parece inerente a sua natureza. Isso fica claro no momento em que ele se recupera desse frenesi, pois não lamenta ter cometido tal ação, mas lastima-se apenas porque sua tentativa de assassinato não encontrou sucesso, ou quando renuncia voltar aos combates e morrer belamente, pois isso agradaria os Atridas, uma vez que os ajudaria nas batalhas contra os troianos.

Dessa forma, a partir das informações dispostas, podemos reconhecer na unidade da obra, uma estrutura menos enigmática de seus componentes do que o proposto recorrentemente por alguns estudiosos. Com efeito, sustentando uma composição digna da autoria do tragediógrafo, o estudo da caracterização de Ájax, na peça em questão, sob o viés das noções de virtude e ira, parece-nos profícuo, visto também que se entrelaçam com a concepção grega de honra heroica, contribuindo para a estruturação semântica dos impulsos que movem as ações desmedidas dos personagens.

1. 2. 2 *Metamorfoses* de Ovídio

A obra, *Metamorfoses*, foi composta por Públio Ovídio Nasão durante o período clássico ou o Século de Augusto, ocorrido entre o século I a. C e o século I a. D, em que a literatura encontrou seu apogeu no mundo latino. Esse ápice de verdadeira literatura latina, que fornece modelos para a literatura posterior, foi alcançado através do status de obras escritas e das características artísticas próprias dos textos literários. No entanto, o contexto que tornou tudo isso possível tem como base o contato com a poesia produzida na Grécia (CARDOSO, 2011, p. 4). Acerca disso, é reconhecido o fato de a iniciação literária latina ter como marco a tradução da *Odisseia* pelo grego Lívio Andronico, e de este ter influenciado profundamente o papel da literatura grega na dos romanos, quer na epopeia, no teatro, ou na

lírica, através de suas produções, mesmo que de insipiente caráter literário. A literatura grega, então, foi imitada e retomada, e inclusive, a sua mitologia.

Por isso, o período clássico latino, iniciado a partir de uma língua clássica encetada por Cícero, que teve como base a oratória, consolidou-se efetivamente com a poesia influenciada por vários modelos gregos, como, por exemplo, Homero para a épica; Safo, Píndaro e Teócrito para a lírica; Ésquilo, Sófocles, e Eurípides para a tragédia etc. Produziu-se, assim a excelência da Literatura Latina, por meio de diversos gêneros literários e da qualidade de suas produções. Alguns expoentes desse momento histórico foram Virgílio, na épica, Sêneca, na tragédia, Petrônio, na prosa, Catulo, Horácio e Ovídio, na poesia lírica.

Dentre os poetas líricos dessa época, Ovídio é o considerado o mais versátil, devido à grande variedade de temas que compõem sua vasta obra (CARDOSO, 2011, p. 80). Os temas abarcam o caráter erótico, em *Heroides* (*Epistolae Heroidum*) e *Amores* (*Amores*), o sofrimento próprio das elegias, em *Cantos tristes* (*Tristia*) e *Cartas pônticas* (*Epistolae ex Ponto*), ou das tragédias, em *Medeia* (*Medea*), o caráter didático em *Haliêutica* (*Halieutica*), a sedução em *A arte de amar* (*Ars amatoria*) etc. Além dessas, constituída de quinze livros, acrescenta-se a obra *Metamorfoses* (*Metamorphoseon libri*), que dispõe em um longo poema, composto de versos hexâmetros, uma coletânea de episódios míticos que se entrelaçam a partir de um único tema, a metamorfose.

Apesar de sua estrutura fixada no verso épico e da narração, qualidades próprias do gênero épico, segundo Aristóteles e Horácio, essa obra apresenta muitas dificuldades de classificação quanto a um gênero literário. Muitos elementos constitutivos desse poema são tomados como base por vários estudiosos para confrontar interpretações em busca de uma classificação para seu aspecto heterogêneo e, conseqüentemente, original. Dispostos essencialmente aqueles que nos sirvam para o presente estudo. Dessa forma, tentaremos compreender a natureza da obra de Ovídio a partir daqueles procedimentos literários do autor, relevantes para a sua composição, mas que sobretudo convirjam com o objetivo do nosso trabalho.

Em seu livro *A Literatura Latina*, em breve apresentação da obra, Zélia de Almeida Cardoso, já nos aponta a dificuldade de enquadrar *Metamorfoses* em algum gênero. Pois, apesar do “tom épico, dos versos hexâmetros e do emprego sistemático da narração” (2011, p. 83) não se pode caracterizar a obra como epopeia. Não há também como denominá-la de poema didático, pois “mesmo que quiséssemos considerá-lo como uma tentativa de explicar o universo pela teoria pitagórica que admite a reencarnação da alma, iríamos esbarrar, sem dúvida, na falta de qualquer fundamentação científica” (2011, p. 83), diferente de como nos

parece proceder Lucrécio, em sua obra, *De Rerum Natura*, de cunho filosófico. Com efeito, devido à expressão da sentimentalidade e da caracterização pessoal evidente em toda obra, a autora prefere considerá-lo de características literárias mais próximas aos poemas líricos.

Em um viés contrário, Manuel Rolph Cabeceiras, em artigo intitulado *As Metamorphoses de Ovídio, a arte poética na Roma antiga e os padrões épicos*, propõe aceitarmos a obra como épico, a princípio, para que se possa discutir essa definição. Para isso, o autor evidencia a diversidade histórica do gênero, confrontando o que o próprio mundo greco-romano considerou como epopeia.

Um dos elementos primeiramente destacados é a própria métrica épica da obra. Sabe-se que o hexâmetro não é exclusivo da épica, porém essa medida foi postulada como cânone para o gênero, sendo usada inclusive como um critério tipológico. Aristóteles, Horácio e o próprio Ovídio consideram esse metro como algo fundamental e natural à epopeia. Segundo Cabeceiras, quaisquer dessas lições enquadraria *Metamorphoses* no patamar de épico, pois não há épicos em outra métrica. Para o autor, a obra de Ovídio ainda abarca várias outras características tipológicas do gênero, como uma “vasta extensão [...], a multidiversidade de episódios, todos imitando uma única ação – a metamorfose, anunciada no brevíssimo argumento proclamado nos versos iniciais” (2008, p. 76).

O grande problema, prossegue o autor, encontra-se naqueles que definem quem está ou não está dentro dos critérios. Neste ponto os modernos conflitam com os antigos pelo caráter designativo de épico. Aqueles não se cansam de ressaltar os problemas de *Metamorphoses*, evidenciando o seu caráter fragmentário, a sua unidade mal estruturada. Para eles, a epopeia “deve estar centrada na figura de um herói a se bater por todo um povo ou um fato heroico vivido por personagens humanas manipuladas, de algum modo, pelo arbítrio dos deuses” (2008, p. 73), apesar, de nenhuma definição desse tipo existir entre os antigos. Para os romanos, por exemplo, essa obra era considerada épica, apesar de suas concretas inconsistências tipológicas. Quintiliano, no livro X da *Institutio oratoria*, elenca autores épicos, enaltecendo primeiramente Virgílio, por ser o mais próximo a Homero, mas outros são listados, como Cornélio Severo, Serrano, Valério Flaco, Saleio Basso, Lucano e o próprio Ovídio. Para Sêneca Retor, em *Controuersia*, II, *Metamorphoses* é interpretada como uma epopeia nos padrões antigos, motivo pelo qual ele mesmo lhe atribui o caráter defeituoso em sua elaboração. É no mesmo tom que Sêneca Filósofo condena o épico de Ovídio. Assim, mesmo conferindo-lhe o caráter épico, Sêneca, pai e filho, junto com Quintiliano, recusam as possíveis inovações trazidas por Ovídio, criticando toda tentativa de “ruptura consciente da ortodoxia firmada em torno do gênero épico, em prol de sua renovação” (2008, p. 87).

É nesse ponto em que se concentra o artigo de Manuel Cabeceiras em defesa de Ovídio como poeta de épica: a sua renovação. É possível ver a evolução e adaptação de tal gênero em cada tempo, promovendo-se, assim, a sua diversidade histórica. No período helenístico, especialmente, vê-se um refluxo de seu paradigma, pois para o influente Calímaco, seguindo os ditames de sua arte poética esboçada no prólogo da obra conhecida como *Contra os Telquinos*, é demasiado extenso o épico *Argonautas*, de quatro cantos, de Apolônio de Rhodes, apesar de alcançar pouco mais de um quarto dos versos da *Odisseia*. Passara também para Calímaco a época “de uma obra de uma só peça [...], cujo intuito era cantar os feitos gloriosos de reis e heróis” (2008, p. 81). Segundo, Manuel Cabeceiras, em Alexandria, nesse período, as obras de Homero não eram tão apreciadas pelo gosto comum como antes. Os exemplares poéticos aclamados de então seriam os epigramas, inclusive alcançando a Roma de Ênio. Apesar das inovações trazidas ao gênero por Apolônio de Rhodes, seguindo o gosto de então, como um maior aprofundamento subjetivo dos sentimentos, uma trivialidade impregnada na representação dos deuses, e uma maior humanização de deuses e heróis, sua extensão não era a ideal. Tal entendimento parece justificar o desenvolvimento do epílio, pequeno poema épico, que, dentro da proposta estética de Calímaco, dispõe uma narrativa breve.

Contudo, esta parece ser a perspectiva de Manuel Cabeceiras quanto a Ovídio e sua *Metamorfoses*: uma tentativa de renovar o gênero épico, sob certa influência do período helenístico. Apesar de negar à sua obra a brevidade, Ovídio retomaria essa maior trivialidade dos deuses, em detrimento de seu caráter solene, e a intensa subjetividade e presença da afeição pessoal como elemento desencadeador das ações enredadas na obra. Seguindo, portanto, o gosto alexandrino, segundo Manuel Cabeceiras, o cotidiano se tornaria épico. Assim, descrevem-se cenas familiares, mesmo quando representando deuses e heróis; introduzem-se muitas comparações e digressões, expondo o íntimo dos personagens, nunca arbitrariamente, mas ora anunciando e ora retardando o desfecho da ação. Por fim, para Manuel Cabeceiras, que defende *Metamorfoses* como uma nova configuração do épico, Ovídio, abraçando os postulados de Calímaco, elabora a unidade de sua obra, tão ferozmente criticada, não a partir de um povo ou herói. No lugar se impõe um outro componente: a metamorfose, tema central de sua obra e protagonista de suas histórias. A nobreza e o sublime estariam, então, na representação do universo e das transformações cósmicas, especialmente nos mitos que os compõem.

Com efeito, os cerca de duzentos e cinquenta episódios ou mitos, presentes na obra, qualificados por Cardoso exatamente como lendas etiológicas, uma vez que apresentam a

causa e a origem de múltiplos seres (2011, p. 83), parecem não engendrar uma unidade épica, conforme muitos autores. Essa disposição aparentemente não unitária reconstitui uma das características do mito, para outros. É o caso de Elaine Prado dos Santos que evidencia no poema *Metamorfoses* esse aspecto, especialmente, ao considerar que, segundo Burkert (apud SANTOS, 2010), Ovídio recupera algo da vida do antigo mito. No entanto, essa aproximação com o mito não se dá pela qualidade etiológica dos mitos presentes na obra, visto que essa autora revela que o caráter mítico disposto na obra importa mais por suas qualidades imaginativas e estilísticas, que fundamentam a originalidade do texto ovidiano. Quanto ao seu conteúdo, ainda descreve que as metamorfoses se dispõem em uma temporalidade própria alheia a uma progressão cronológica linear, na qual os episódios não apresentariam uma correspondência narrativa imediata ou de causalidade, tornando-as independentes umas das outras. A autora prossegue, elucidando que não há uma sistematização dos mitos apresentados a fim de criar uma unidade, e que, assim, evita-se a *lucidus ordo* horaciana, ou seja, uma ordem lúcida e clara de sua disposição (2010, p. 189). Há, portanto, uma impressão de unidade, na qual se realiza uma trama temática de relações e associações, de caráter circunstancial. Devido a isso tal vínculo que une os episódios muitas vezes é julgado pelos críticos como artificial e inferior quanto à qualidade literária.

Apesar de ser uma característica constante e de ser um instrumento condutor da obra, a metamorfose não estrutura a continuidade narrativa compondo a unidade épica teorizada por Aristóteles ou Horácio, pois o tema da transformação não desencadeia uma progressão dos episódios conduzindo as ações em uma noção de causalidade. A metamorfose sequer está concentrada nos personagens protagonistas, se é que há realmente esse tipo na obra, pois muitos desses personagens não sofrem transformação. A metamorfose, em vários momentos, como afirma Elaine Prado dos Santos (Ibidem, p. 192), é tangencial, tal é o caso de Faetonte, cujas irmãs são quem se transformam em árvores, por exemplo. Isso também se faz possível porque a continuidade narrativa não se apresenta no texto centralizada nas ações, evidenciando, assim, uma cadeia sequencial e uma noção de causalidade. O elo narrativo que entrelaça os episódios é, repetimos, circunstancial, e se faz também por meio de um personagem, não necessariamente principal, ou de um lugar, onde várias histórias acontecem etc.

Parece-nos que essa continuidade narrativa na *Metamorfoses* se constrói sob uma aparente incoerência unitária, uma vez que, apesar de terem a transformação como elemento comum, os episódios não têm relação imediata entre si. O tema comum e a disposição dos episódios tornam a obra uma sob um ponto de vista, aquele que contempla o conjunto como

um canto ininterrupto, *perpertuum carmen* (*Metamorfoses*, I, v. 4), uma narrativa que se prolonga do nascimento do cosmo ao momento presente do autor, *ab origine mundi ad mea [...] tempora* (Ibidem, I, v. 3-4).

Já que não há uma relação direta entre os mitos apresentados, de forma a dispô-los com uma unidade estrutural, Ovídio os ordena por meio de uma técnica narrativa que encaixa os episódios uns nos outros a partir de afinidades e semelhanças circunstanciais, só possíveis pela disposição escolhida pelo autor. Como ainda indica Santos (Ibidem, p. 201), são múltiplas as conexões usadas como elo entre os episódios.

A autora explica, por exemplo, que o mito do dilúvio e o de Apolo e Dafne, presente no Livro I e sem relação imediata entre si, são dispostas em sequência. O elemento unificador dos dois episódios está no aparecimento do monstro Píton, nascido da lama da terra proveniente da inundação, e que será morto por Apolo, personagem sobre o qual o novo foco narrativo dá continuidade à trama da obra (Ibidem, p. 194). Muitos dos elos também são temáticos, como esclarece Elaine Prado dos Santos “A lenda do escultor Pigmalião, que cria, da pedra, uma mulher, é justaposta às Propétidas – mulheres que se tornaram pedras (Ov. Met. X, 238 – 297) – portanto uma lenda se torna inversão da outra” (SANTOS, 2014, p. 204), assim o elemento pedra, como a origem ou o fim da transformação, torna-se o vínculo entre dois mitos que se distanciam completamente na perspectiva de uma lógica causal de ações em cadeia.

Dentro dessa técnica narrativa de encaixe dos episódios uns nos outros, empregada por Ovídio, Alessandro Barchiesi (2006, p. 181) elege para aprofundamento do estudo da obra *Metamorfoses* a utilização de um tradicional componente épico, o narrador interno. Isso se dá quando o narrador descreve personagens que também narram histórias, e que para isso lhes passa a palavra, conferindo dois níveis narrativos ao texto. O primeiro no qual o personagem tem suas ações narradas, e o segundo em que o personagem se torna o narrador interno de uma segunda história. Assim, articula-se uma narrativa dentro de outra.

Com efeito, para a Literatura Grega, um grande modelo dessa técnica é a *Odisseia*, de Homero, na qual o próprio Odisseu, personagem do primeiro nível narrativo, torna-se narrador interno de suas próprias histórias nos Cantos IX - XII. Porém, Odisseu participa como personagem dos dois níveis narrativos. Para a Literatura Latina, um grande expoente épico dessa técnica é Virgílio, com a *Eneida*. Semelhante a Odisseu no texto homérico, Eneias, personagem central da obra, torna-se também narrador interno de suas próprias histórias, nos Livros II e III. Obviamente, que alguns personagens do segundo nível narrativo também podem se transformar em narradores internos, criando, então, um terceiro nível. É o

caso de Sínon, no Livro II da *Eneida*. Sínon é um personagem pertencente ao segundo nível da narrativa, compondo a história narrada por Eneias. Sendo grego, coube a Sínon a função de convencer os troianos a levarem o cavalo de madeira para dentro das muralhas de Troia. Esse convencimento se faz por meio de uma narrativa do próprio grego. Assim, temos no primeiro nível, Eneias como personagem; no segundo nível, Eneias como narrador interno e Sínon como personagem; e em um terceiro nível, Sínon como narrador interno.

Esse tipo de articulação de níveis narrativos por meio de narradores internos é comum ao gênero épico sob uma forma específica, um procedimento antigo na arte de narrar, nomeado pelos antigos de ὕστερον πρότερον, ou como chamamos, analepse ou *flashback*, que consiste em inversão do tempo, retomando-se um passado por meio de um herói que o rememora. De acordo com Pierre Grimal, esse recurso oferece algumas vantagens:

A primeira delas reacender a atenção dos ouvintes (pois os poemas épicos se formaram, como todos sabem, dentro de uma literatura oral, sendo recitados e não lidos, e essa origem permanecerá perceptível ao longo das obras e dos séculos: a enumeração dos eventos, como num diário de bordo, dia após dia, é um tanto cansativa. Mas há outra razão: essa inversão do tempo, essa volta atrás [...], lança luz sobre uma série de causas que resultam no presente; e é exatamente um dos objetivos do poema épico, na medida em que se esforça por discernir a lógica interna, ou pelo menos a continuidade racional, do devir. (1992, p. 219)

O ponto nodal do uso desse recurso no gênero épico se alicerça como diz Grimal em distinguir uma lógica interna, ou seja, em estruturar a cadeia progressiva das ações, desde aquelas que figuram a obra até aquelas apenas mencionadas como origem dessa cadeia, e que necessariamente não precisam ser narradas. Alessandro Barchiesi explica que a maioria dos narradores internos da *Odisseia* e da *Eneida* estão bem situados na trama, distribuindo de forma equilibrada as informações de todos os níveis narrativos (Ibidem, p. 182-183). Claramente isso é articulado para tornar visível uma determinada estrutura narrativa.

Na estrutura de *Metamorfoses*, continua o autor, esse recurso é tanto unitário quanto fragmentário, pois as múltiplas narrativas inseridas por narradores internos algumas vezes são bem estruturadas, mas muitas vezes são imprevisíveis. Assim, a tradição épica de utilização desse mecanismo não oferece um guia seguro na compreensão da estrutura da obra de Ovídio. Como já vimos anteriormente, esse caráter fragmentário se estabelece pela natureza circunstancial dos elos narrativos, porém é proposital e traz como consequência inovações, especialmente no âmbito dos níveis narrativos.

Em toda a sua extensão, a obra *Metamorfoses* desenvolve suas narrativas por meio de narradores internos, não centralizados em um único personagem que rememora seu passado, para explicar sua situação presente, tal qual na tradição épica. Ovídio renova esse recurso de maneira bem complexa. Podemos observar no livro X um pouco da originalidade dada por Ovídio ao recurso.

Nesse livro, o narrador passa a voz para o personagem Orfeu, que canta aos animais e plantas o encontro de Vênus e Adônis, a qual também narra a este a história de Atalanta. Temos, assim, três narradores, são eles: o narrador poeta (no primeiro nível narrativo), o narrador interno Orfeu (no segundo), e o narrador interno Vênus (no terceiro). Observa-se que, em nenhum desses casos, há narrativas de suas próprias histórias pelos personagens com o objetivo de fornecer o discernimento de uma lógica interna que contextualize o momento presente em que se passa a ação central. Esses níveis narrativos certamente vinculam um propósito inovador de Ovídio. É por meio desse recurso que o autor une variados mitos uns aos outros, encadeando-os por afinidades e semelhanças. Contudo, por mais que não haja uma noção de causalidade entre os episódios, ainda há uma consequência semântica na sua disposição.

O personagem Orfeu, já como narrador, invoca sua mãe, a musa Calíope, e Júpiter, para que ele possa cantar a história dos jovens que foram amados pelos deuses. Sob esse tema, o mito do amor de Júpiter por Ganimedes, o de Apolo por Jacinto e o de Vênus por Adônis, são, por exemplo, encadeados. Não há entre eles relação causal, na qual possamos ver em um a origem do outro, por um desdobramento progressivo das ações. No entanto, observa-se apenas afinidade temática que os conecta. Porém, dentro da narrativa de Orfeu sobre Vênus e Adônis, insere-se uma outra narrativa, em terceiro nível, a história de Atalanta e Hipomenes, narrada pela deusa ao amado. Há um propósito semântico dessa inserção, que antecipa e prepara o desfecho do amor de Vênus e Adônis. Na história de Atalanta e Hipomenes, os dois são transformados em leões, animais que compõem o argumento de Vênus na advertência ao seu amado jovem caçador: não caçar os animais que mostram o peito para a luta, pois ruins são as suas consequências.

O propósito didático da narrativa de Vênus sobre a metamorfose de Atalanta e Hipomenes tem uma consequência semântica direta sobre o desfecho de Adônis, uma vez que esse caçador morre ao confrontar um javali, animal que enfrenta seus caçadores, e não foge. A relação semântica se constrói no caráter trágico disposto entre os episódios, pois o herói Adônis morre segundo a maneira anunciada pela deusa. O herói não só executa aquilo que deveria evitar, mas o faz conhecedor das consequências eventuais e inerentes ao ato. Assim,

sem a narrativa de Vênus, o elemento trágico da morte de Adônus estaria diminuído ou mesmo ausente. Podemos ainda dizer, que a história de Atalanta e Hipomenes tem objetivos diferentes a depender da instância narrativa. No primeiro nível, o propósito é vincular o tema da metamorfose; no segundo nível, com Orfeu como narrador interno, é compor o tema dos jovens amados por deuses, por meio da descrição dos cuidados do amor de Vênus por Adônus; no terceiro nível, é estruturar o caráter proléptico e trágico da futura morte, por meio da advertência da deusa, inserida no aspecto didático de sua narrativa.

Observa-se, assim, a inovação do tratamento que Ovídio dá ao narrador interno, renovando sua função com o encadeamento dos episódios, sem nenhuma relação de progressão lógica das ações, tal qual componente costumeiro da tradição épica, mas por meios de afinidades e semelhanças circunstanciais.

Devido a essa inovadora construção narrativa, Alessandro Barchiesi (2006) comenta que mais do que a urdidura de feitos humanos e divinos, acepção clássica do épico, na *Metamorfoses* observa-se o entrelaçamento de narrativas humanas e divinas. Com efeito, o ato comunicativo encontra lugar patente nos propósitos da obra, e o ato de narrar se torna um recurso central nos mitos, vinculando para isso vários narradores internos. Por consequência disso, comenta o autor, há também uma espécie de hierarquização das vozes dos personagens na obra. Assim,

não coincidentemente, o primeiro narrador interno do poema é o personagem de maior autoridade, Júpiter (I, 182 – 243), e também ele é a última voz a falar no poema (a narrativa no tempo futuro, XV, 807 – 42, coroando o discurso de abertura de Júpiter na Eneida, I, 257 – 96). Por meio disso, o autor mostra grande respeito pela técnica de “narrativa dentro de narrativa”: os assuntos das duas histórias destinadas ao pai dos deuses e dos homens são respectivamente a metamorfose de um tirano em lobo e a metamorfose de um líder universal em uma estrela. (2006, p. 181 – 182, tradução nossa)

Esse ato comunicativo se impõe na obra de forma que os personagens tendem a se tornar narradores. Contudo, esse recurso estilístico parece ser desdobramento de um outro, extremamente abundante tanto em Homero quanto em *Metamorfoses*, e que constitui base da natureza épica: o discurso direto. Esse elemento é tão importante para os poemas homéricos que ocupa cerca de dois terços de sua totalidade (PEREIRA, 1984, p. 3), e conjuntamente com a modalidade narrativa compõe a natureza da épica.

No Livro XIII da obra, em que o autor nos mostra, reunidas, as metamorfoses de personagens entre os quais alguns pertencem aos mitos do ciclo da Guerra de Troia, como o de Ájax, de Hécuba, de Mênnon, por exemplo, o papel do discurso direto tem como foco a

persuasão. A relevância dos narradores internos, desse momento, como do sacerdote Ânio, de Galateia e de Glauco, parece ser sobrepujada pela do discurso persuasivo de personagens como Ajax, Ulisses, Polifemo e Glauco, que proferem suas palavras com o objetivo de demover seus interlocutores. Reiterando essa perspectiva, Elaine Fantham, afirma que não devemos nos esquecer dos modelos declamatórios, tomados como exercícios de retórica, nos quais Ovídio foi educado, sobretudo porque a oratória de sua época se dobrava sobre a nova prática de discursos improvisados acerca de questões privadas ou históricas, conjuntamente com o interesse na declamação, na dicção e na prosa rítmica (2009, p. 27). Isso implica ao texto o eventual uso de técnicas retóricas de argumentação. Com esse entendimento, reconhecemos em Ovídio um autor que se utiliza abundantemente do discurso direto, ao estilo épico, transformando seus personagens não só em narradores internos, mas agora também em oradores. Essa conjectura parece ser imprescindível para o estudo do nosso corpus: o episódio da disputa entre o Telamônio e o Laertida pelas armas de Aquiles, presente nos primeiros 398 versos do Livro XIII.

Esse episódio já havia sido tema nas obras de Homero, Píndaro, Ésquilo e Sófocles, como já vimos, além de várias outras entre as quais as tragédias latinas *Ajax*, de Ennius, ou *Julgamento das Armas*, de Pacuvius e Accius. Segundo Hopkinson, estas últimas, inseridas no período republicano romano, provavelmente pouco teriam influenciado Ovídio (2000, p. 16). Contudo, entre as várias possibilidades de influência, um par de discursos declamatórios, oriundos de exercícios retóricos da Grécia da segunda metade do Século V a. C., está presente de forma evidente na base dos argumentos conferidos a Ajax e a Odisseu, sobretudo do primeiro. Atribuído a Antísthenes, esse texto já conferia aos argumentos do Telamônio o contraste entre ação e palavra, as ações noturnas de Ulisses sob uma perspectiva negativa, a sua loucura fingida para fugir à convocação, o escárnio em observar que este não teria compleição física para sustentar as armas requeridas entre outras (Ibidem, p. 15).

Isso corrobora a carga retórica dos discursos empregados, em especial porque o episódio corresponde a uma disputa de oratória, ou seja, os personagens tentam convencer os juízes da contenda de que são merecedores das armas de Aquiles e se alongam bastante nessa empreitada. Dada a voz aos personagens pelo narrador externo, o discurso do herói de Salamina abrange do verso 5 ao 122 e o do proveniente de Ítaca, do 128 ao 381. A extensão do discurso do segundo, que corresponde ao dobro de seu adversário, agregada à oposição de ação e palavra, conforme vimos anteriormente ser características marcantes desses personagens, faz-nos supor, antes mesmo de termos contato com o episódio, que ele tem a vantagem e a eventual vitória nessa disputa de oratória. E assim acontece.

No entanto, por mais que fossem utilizadas variadas técnicas de retórica e seus lugares-comuns, o arranjo eficaz da linguagem, na *Metamorfoses*, não é usado apenas para o sucesso persuasivo de certos personagens, mas sobretudo para uma efetiva caracterização dos mesmos. Essa seria a grande conquista de Ovídio no desenvolvimento da linguagem em contextos retóricos, acredita Fantham (2009, p. 31). Nosso estudo segue exatamente esse viés. Não procuramos identificar os elementos eficazes ou não no discurso dos heróis, ou contrapô-los ao texto de Antísthenes, mas reconhecer quando estes elementos delineiam a caracterização do herói, sobretudo quando são influenciados sob a perspectiva das noções de virtude e ira. Assim, por exemplo, apesar de faltar sofisticação ao discurso de Ajax, Ovídio ainda lhe impõe a utilização de jogo de palavras e paradoxos sob um teor sarcástico e contundente, a qual parece delinear o estado emocional do personagem, a ira que acomete o personagem, um elemento tradicional de sua caracterização.

Neil Hopkinson, que dedicou todo um estudo ao Livro XIII de *Metamorfoses*, comentando-o verso a verso, observa a mesma importância da oratória em seus episódios, e apresenta uma seção que recai sobre suas questões retóricas. Apoiado nos escritos retóricos de Quintiliano e Cícero, aponta que gregos e romanos mesmo acreditando que a fonte e a origem da eloquência já estejam em Homero, por meio de três estilos distinguidos, o grande (*gravis*), o médio (*mediocris*), e simples (*attenuata*), reconhece-se que os melhores oradores se adequam às circunstâncias, mesclando todos os tipos destes, assim, promovendo um estilo mais emocional, de exortação, direcionado à excitação de uma multidão, ou mais intelectual, designado a receber a aprovação de senadores e juízes (2000, p. 16-17).

Devido a isso, um elemento se torna determinante para os oradores: a quem se direcionam os discursos. Em sua análise, esse estudioso destacou que, apesar de bom, o discurso de Ajax já estaria fadado à derrota, pois se direciona à massa de soldados sem nome que não possuem poder de voto algum, diferentemente de Ulisses, que visa aos reis. No entanto, mesmo estando presentes muitos elementos dos manuais de retórica, como bons argumentos, figuras de linguagens bem empregadas, perguntas retóricas ou sentenças contundentes e exclamações em momentos de clímax, faltam sobretudo ao discurso de Ajax, segundo o autor organização e proporção (Ibidem, p. 20).

Diante dessa disposição, pensamos existir no discurso do Telamônio, corroborando sua unidade textual, uma organização dos argumentos, uma reiteração de determinados conteúdos, uma recorrência de certos recursos retóricos, bem significativos do ponto de vista da caracterização do herói, e de alguma forma que retomam a tradição. No episódio em questão, tal composição alicerça um discurso que provavelmente é elaborado para trazer a

aparência de retórica direta, veemente e contundente. Por consequência, por um lado, o discurso parece se apoiar na força de argumentos e no vigor de uma elocução, que se fazem presentes sobretudo pelos atos rememorados do personagem os quais definem uma determinada conduta heroica, propriamente homérica, e pelas contundentes perguntas retóricas, que ao nosso ver, caracterizam o herói segundo suas recorrentes qualidades guerreiras. Por outro lado, especialmente a violência dos escárnios e das ironias, e a disposição conturbada do conteúdo, esta que tem uma coerência interna e um encadeamento lógico que segue um princípio de afinidades e semelhanças circunstanciais, para nós, parecem enfatizar seu estado emocional iracundo. Certamente, isso foi considerado por Ovídio, uma vez que a ira evidenciada no episódio está presente desde a tradição arcaica. Vejamos um pouco dessa disposição em uma breve paráfrase.

Ájax inicia seu discurso de modo conturbado, que para Hopkinson representa a ausência de um exórdio (Ibidem, p. 20), fazendo a oposição entre ele e Ulisses, precisamente sob o contraste de ação e palavra, conferindo à última uma natureza ligada à mentira. Prossegue a sua linhagem oriunda de Júpiter. Sob esse tema, e por essa afinidade, o herói encadeia o próximo argumento, a acusação ao adversário por meio de sua linhagem nefanda. Opõe à sua origem a de Ulisses, que vem de Sísifo, e por isso, tanto quanto este, possui por natureza a predisposição e a vocação ao crime. Para evidenciar, então, a natureza de Ulisses, Ájax, dando prosseguimento às acusações, comprova-a com três acontecimentos: os casos de Palamedes, de Filoctetes e de Nestor. Todos os episódios são apresentados descrevendo o dolo e a covardia de Ulisses que causa mal aos heróis supracitados, de forma individual, e também a todos os gregos, em aspecto coletivo. Contudo, no último fato narrado, o crime levantado é o abandono de Ulisses a Nestor, em plena batalha, deixando-o sozinho à mercê dos exércitos troianos. Sob esse último tema, encadeando os dois assuntos, o herói de Salamina, então, retoma sua defesa aproveitando o ensejo para se contrapor mais uma vez ao adversário. O argumento apresentado é o salvamento que ele mesmo faz ao próprio Ulisses, durante uma batalha. Fica evidente que a retomada à defesa se faz por meio de uma semelhança circunstancial, da proteção de um igual, um herói, durante as batalhas, nunca o abandonando. De mesmo modo prossegue com a apresentação de sua defesa contra Heitor e de sua proteção às naus gregas. Durante todo esse processo, reforça-se a oposição entre o homem de ação, ele próprio, e o homem da palavra, o Laertida, que, retomada ao fim do discurso, ilustra a coerência do possuidor das armas ser consequentemente ele mesmo, o Telamônio. A resposta de Ulisses, mais difícil segundo as premissas retóricas, uma vez que exige a refutação dos argumentos do acusador, faz-se eficaz, ao nosso ver, especialmente

porque evidencia o mérito das ações que influenciam diretamente na conquista de Troia, sejam ações passadas, como a retirada do Palladium de Atenas, que estava em Troia; ou futuras, como a retomada do arco de Hércules, em posse de Filoctetes, que só será possível através da persuasão de Odisseu sobre este. Estes fatos são importantes, porque figuram, na literatura do ciclo da guerra de Troia, as condições proféticas, sobretudo de cunho religioso, para que os gregos se tornem vitoriosos na expedição. Ulisses, assim, opõe a eficácia de suas ações aos valores heroicos de Ajax, cujos atos não parecem exercer força sobre a conquista de Troia, além de adequar relevantemente seu discurso à audiência através de variadas técnicas de argumentação retórica. Dessa forma, a inteligência se sobrepõe à força, tal qual parece ter acontecido na disputa entre esses dois heróis, nos jogos fúnebres em homenagem a Pátrocles, no Canto XXIII da *Ilíada* (cf. p. 20). Para Hopkinson, não há nada de extraordinário na disposição e no arranjo dos argumentos desse herói, contudo, seu ponto forte realmente está na sua retórica de desarme com a qual refuta as acusações do opositor, e na sua postura controlada e cuidadosa que segue as orientações dos manuais retóricos (Ibidem, p. 20-21).

Diante disso, é notável que a maioria dos argumentos de ambos heróis correspondam aos mais recorrentes lugares-comuns, e que, como já foi mencionado antes, mais importante do que isso, é observar como essa composição estrutura a caracterização tanto de Ajax quanto de Ulisses (HOPKINSON, 2000, p. 16).

A unidade textual conferida ao episódio de Ovídio, considerando-se as informações desenvolvidas acima, parece reforçar, a virtude e a ira guerreira do personagem, sobretudo defensiva. Isso se torna mais evidente pelo reforço semântico a essa proeminência defensiva, por meio de atos e vocábulos significativos para isso, com os quais a participação do escudo se mostra fundamental. Também extremamente relevantes são as duas menções diretas a sua ira (*irae*, v.3; *iram*, v. 385) que antecipa o seu discurso e fecha o episódio, delineando a natureza do estado emocional do herói. Ambas emolduram a ira do personagem em torno da disputa, configurando inclusive como anterior e posterior ao evento.

Convém sempre pontuar, uma vez que o estudo mais profundo será disposto no capítulo seguinte, que essa ira parece diretamente tratar do sentimento natural para o qual Ajax se mostra propenso, em especial, por um lado por retomar-se a tradição homérica, alinhado o episódio de Ovídio ao da *Odisseia*, e, por outro lado, pela oposição que o autor de *Metamorfoses* faz entre ira e loucura, *furor*, quando se trata do mito desse herói. Visto que o episódio do Livro XIII não trata do ataque do Telamônio aos rebanhos gregos, seu autor, nesta obra só lhe configura iracundo, diferentemente de como o faz em *Amores*, no qual o eu-lírico é tomado por uma loucura (*furor*, I, 7, v. 2 e 3) que o faz atacar sua senhora tal qual o chefe

de Salamina, senhor do escudo de sete dobras abateu pelos vastos campos as greis encontradas (*clipei dominus septemplicis Ajax / stravit deprensos lata per arva greges* - Ibidem, v. 7-8). Assim, tentamos evidenciar como o estudo da caracterização desse personagem, sob todas as condições dispostas acima, é profícuo mesmo dentro dessa obra na qual não há personagens centrais.

Diante de tudo o que foi exposto, convém lembrarmos que a aparente incoerência unitária, própria da narrativa mítica, desenvolvida na *Metamorfoses* por meio do encadeamento de episódios com afinidades circunstâncias e ora pela técnica de desdobramentos dos níveis narrativos, somada a uma carga lírica e trágica, e a um tom épico, coloca a obra em uma posição singular, um entrelugar. Isso significa dizer que a complexa situação em que os estudiosos e críticos colocam a obra nos permite analisá-la, respeitando a devida pertinência, a partir de elementos ou categorias da poesia lírica, trágica ou épica, bem como de características do mito em si, ou de técnicas da retórica. Essa polivalência nos oferece, assim, uma variada e rica possibilidade de interpretação do poema e do episódio, sendo possível conjugarem-se a grande expressão de sentimentalidade lírica e o uso de epítetos épicos, tal qual os propósitos homéricos, por exemplo.

2 ESTUDO ISOLADO DA CARACTERIZAÇÃO DO HERÓI

Dispostemos neste capítulo um estudo sobre a caracterização do personagem Ájax, especialmente, relacionando o papel executado por ela na composição estrutural das obras, considerando-se os níveis relevantes e possíveis do âmbito literário. Primeiramente, faremos uma análise sobre a obra grega de Sófocles, *Aias*, e em seguida, sobre a latina de Ovídio, *Metamorfoses*. Com efeito, a organização das nossas análises segue um critério mais adequado ao nosso propósito, e que consiste em dispô-la, associando-se fragmentos que manifestem marcas fundamentais de caracterização vinculadas ora à noção de virtude, ora à de ira.

Como já dissemos anteriormente, empregamos em nossa pesquisa o lato entendimento da teoria de Carlos Reis e de Ana Cristina Lopes acerca de caracterização, a qual incorre senão nos traços essenciais de um personagem, estruturados em uma unidade identificada por determinados indícios textuais, por meio da qual esse conjunto de atributos desempenha uma função essencial na composição do enredo, intensificando-se e se reiterando o eixo semântico do argumento da obra (1988, p. 193-195).

Consideramos ainda em nosso estudo as concepções de caracterização do tipo direta e indireta, postuladas por esses mesmos autores, contudo, essas estão submetidas a nossa primeira divisão. De acordo com tais estudiosos, o primeiro tipo corresponde a um de procedimento estático, constituído sobretudo a partir de descrições cuja finalidade de caracterização se mostra evidentemente expressa em uma determinada passagem do texto. Essa prática pode ser executada pelo narrador externo, e tanto pelo próprio personagem quanto por outro. Em oposição a esse, o segundo tipo¹² consiste em um processo dinâmico e mais disperso, observado por meio dos discursos dos personagens, da suas ações e reações em certas situações significativas para isso (1988, p. 194-195). Com efeito, dentro das nossas análises, utilizaremos de forma despretensiosa essa tipologia para marcar sobretudo determinadas observações, assentando nesta uma interpretação que busque esclarecer os vários níveis de referenciação interna da obra, revelando a complexidade do todo a partir do estudo de algumas de suas partes.

¹² Esse tipo de caracterização é importante especialmente porque parece refletir as premissas aristotélicas. Segundo a interpretação de Jones acerca da *Poética*: a tragédia não imita homens, mas ações, assim, o caráter, *éthos*, desenvolve-se para as ações e só nelas se revela, quando executadas pelos personagens, dessa forma, o caráter é incluído em função da ação, sobretudo por ser o enredo, *mýthos*, ou seja, o arranjo das ações, a alma da tragédia e o primeiro antes dos demais elementos (apud LUNA, 2012, p. 297-299). Assim, ao nos referirmos a esse tipo, recorreremos de alguma forma ao procedimento próprio para a literatura clássica greco-latina.

2.1 A VERSÃO DE SÓFOCLES

O estudo que disporemos a seguir tem como base a tragédia *Aias*, de Sófocles, contudo, restringir-nos-emos a alguns fragmentos selecionados, recolhidos de várias seções da obra e coerentes com os objetivos do estudo. A análise que propomos bem como os critérios adotados para apreciação estão submissos a duas categorias analíticas, já definidas por nós: virtude e ira na caracterização de Ájax. Ambas parecem ter igual papel fundamental no episódio, impondo-se como chaves de leitura sem as quais a estrutura do texto se desfaz parcial ou completamente. Assim, essa caracterização em que consiste esta seção trata da forma pela qual Sófocles constrói o personagem, dando-lhe profundidade e significado diante do contexto da peça. Em nossa análise, observaremos trechos do texto que evidenciem esses traços característicos do herói por meio de indícios textuais capazes de demonstrar a função estrutural das categorias escolhidas para o episódio.

Devido à perspectiva adotada e visto que nossa análise recairá apenas sobre alguns versos da tragédia, faz-se necessária a estruturação da peça em questão, de modo a contextualizar em que passagens estão inseridos os fragmentos escolhidos, facilitando a compreensão do que será apresentado. A disposição adotada abaixo foi desenvolvida por Pascal Thiercy, pois parece-nos mais didática, uma vez que consiste em uma estruturação habitual da tragédia. No entanto, essa peça apresenta particularidades que tornam os limites de alguns episódios e estâsimos mais difíceis de se estabelecer, como, por exemplo, algumas intervenções líricas da peça, ou a mudança de lugar que decorre no meio do episódio, que é comum às tragédias clássicas, segundo aponta esse mesmo autor (2009, p. 14-15). Assim, dispomos sua estrutura segundo o esquema tradicional, facilitando a sua compreensão. Cabe-nos ainda ressaltar, que, em nossa apreciação do texto, recorreremos a esta configuração. São personagens: Atena, a deusa grega; Ájax, o herói protagonista; Tecmessa, Teucro e Eurísaces, respectivamente, a cativa, o irmão e o filho do Telamônio; Odisseu; Agamêmnon; Menelau; um mensageiro; e o coro.

1. *Prólogo* (v. 1 – 133): este momento corresponde ao início *in medias res*. A cena é desenvolvida à frente da tenda de Ájax, na noite após a disputa pelas armas de Aquiles e ainda durante a guerra de Troia. É o momento em que o herói, enganado, encontra-se a torturar os animais. Junto com este, figuram, neste ato, Odisseu, que seguia os rastros do responsável pela matança, e Atena, que lhe revela toda a situação e lhe exhibe aquele como um exemplo de excesso, um modelo que deve ser punido;

2. *Párodo* (v. 134 – 200): a entrada do coro, o qual representa o exército de Salamina sob o comando do protagonista. Em cena, já com o dia nascido, dispõe indagações ao chefe e lamentos pelos boatos que surgem;

3. *Primeiro episódio* (v. 200 – 595): os personagens Ájax e Tecmessa, sua cativa, junto ao coro lamentam e esclarecem a situação do herói: a intervenção de uma divindade no infortúnio do personagem. A *peripécia* aristotélica adensa o lamento da cena: reconhece-se que a vingança que traria alegria e que lhe devolveria alguma honra, desencadeia o seu oposto, pois, a desonra torna-se ultraje, e o lamento insurge-se contra a expectativa. As tentativas de demover o personagem de uma disposição ao suicídio não alcançam sucesso;

4. *Primeiro estásimo* (596 – 645): o coro ressalta o contraste da notória excelência da terra natal e da linhagem do herói com a sua situação calamitosa;

5. *Segundo episódio* (v. 646 – 692): monólogo do personagem principal, no qual vemos a sua disposição ao suicídio. Reflexão irônica, e consequentemente, velada para alguns personagens, conduz o coro e sua companheira à crença de uma mudança de pensamento. A partida do herói é interpretada, então, como uma tentativa de reconciliação com os gregos e com os deuses;

6. *Segundo estásimo* (v. 693 – 718): manifestação de profunda alegria do coro, oriundo da má compreensão das intenções do Telamônio. Prepara-se, assim outra *peripécia*;

7. *Terceiro episódio* (v. 719 – 865): o lamento insurge-se novamente contra a expectativa. Com a participação de Teucro, irmão do herói, e de um mensageiro, todos tomam conhecimento dos ditos do adivinho Calcas: a ira da deusa Atena ainda persegue o herói pelo dia que resta, e a sua salvação dependeria da permanência do mesmo com os próximos na tenda, agora impossível, durante esse tempo. A cena muda de lugar, e o monólogo de despedida é seguido do suicídio de Ájax;

8. *Terceiro estásimo/ kommós* (v. 866 – 973): instaura-se uma gradação do sofrimento, que teve início no episódio anterior. A possibilidade de morte do herói se concretiza, quando Tecmessa revela ao coro que o Telamônio foi encontrado morto, ferido por espada. Adensa-se o sofrimento pela descoberta do suicídio e pela eventual satisfação de Odisseu e dos Atridas diante do ato.

9. *Quarto episódio* (v. 974 – 1184): Teucro e Menelau protagonizam esse momento. Adensa-se o sofrimento, com a imposição do Atrida em proibir os ritos fúnebres do herói;

10. *Quarto estásimo* (v. 1185 – 1222): o lamento do coro enfatiza o infortúnio do personagem como uma das desgraças que se impõe a todos os gregos, devido à nefasta guerra de Troia;

11. *Êxodo* (v. 1223 – 1420): a discussão sobre o sepultamento do herói ganha força com a presença de Agamêmnon, o qual Teucro não consegue demover, sobretudo, por influência de sua posição de filho ilegítimo. Odisseu, como um igual, conquista tal permissão do Atrida. Ameniza-se o sofrimento. Os ritos têm início, presididos pelo irmão do herói.

Convém, agora apresentarmos a metodologia de análise. Primeiramente, estudaremos a categoria virtude na caracterização de Ájax. Em seguida analisaremos a categoria ira. Para ambas, tentaremos observar indícios textuais que apontem uma unidade, utilizando-se tanto de fragmentos que apresentem de forma explícita léxico relevante para o estudo, quanto de ações ou declarações de personagens das quais se podem extrair marcas significativas para o reconhecimento de um caráter. As análises sempre se iniciarão pelas caracterizações explícitas e mais claras. Por fim, demonstraremos como essas duas categorias se entrelaçam para alcançar uma unidade textual própria para a peça, assim, para esta, representando fundamentais chaves de leitura, e extinguindo qualquer noção circunstancial que se possa inferir.

2. 1. 1 Ἀρετή: a virtude do herói na perspectiva grega

Para o estudo desta seção utilizaremos o conceito de virtude do herói, *areté* (ἀρετή) desenvolvido por Werner Jaeger em seus trabalhos sobre a cultura grega dos tempos remotos. Para este estudioso, o conceito de *areté* é um tema fundamental para entender a cultura grega da Antiguidade Clássica, e, especialmente, do seu período arcaico. Apesar de todos os problemas decorrentes da tradução de uma palavra como tal, Jaeger a faz por meio do termo “virtude”. Contudo, na tentativa de equivalê-la ao termo grego, essa palavra deve ser concebida “na sua acepção não atenuada pelo uso puramente moral, e como expressão do mais alto ideal cavalheiresco unido a uma conduta cortês e distinta e ao heroísmo guerreiro” (2003, p. 25). Tanto em Homero quanto em autores dos séculos posteriores, o sentido específico da palavra revela um atributo próprio do homem varão da nobreza, pois o homem comum não possuía tal qualidade (Ibidem, p. 26). Segundo ainda este mesmo autor, *áristos* (ἄριστος) seria raiz desse termo grego que em geral, sobretudo, em tempos primitivos, denomina “a força e a destreza dos guerreiros ou lutadores, e acima de tudo, heroísmo, considerado não no nosso sentido de ação moral e separada da força, mas sim intimamente ligado a ela” (Ibidem, p. 27).

Apesar de existir o vocábulo *andreía* (ἀνδρεία), cuja origem está na palavra homem varão, *anér* (άνήρ), sua formação é posterior, embora ela mesma seja ainda descrita por Aristóteles como um dos componentes de uma virtude, *areté*, mais abrangente, tanto na obra *Retórica a Alexandre* (XXXV, 1440b, 15-20), atribuída ao estagirita, quanto em *Ética a Eudemo* (apud MILLS, 1980, p. 199). *Andreía* teria, então (apud Ibidem, p. 199), o sentido mais específico de coragem guerreira, definida como uma melhor disposição ou comportamento (βελτίστη ἔξις), provavelmente mais moderado, em relação aos sentimentos opostos de medo (φόβος) e audácia (θάρρη). Contudo, nossa escolha pelo uso do termo *areté* para definir uma virtude guerreira é significativa porque nem Homero em suas duas epopeias, nem Sófocles na peça em questão, utilizou este último vocábulo. O que alicerça tanto o estudo de Jaeger, sobretudo, a partir dos textos homéricos, quanto fundamenta o autor Homero como matriz absoluta dos conceitos arcaicos aos quais Sófocles remete sua obra. Isso é claramente observado no uso abundante do vocábulo *areté* nos poemas homéricos, e, em *Aias*, nas duas ocorrências desse termo (ἀρετᾶς, v. 617; ἀρετή, v. 1357), descrevendo Ájax, e delineando-se exatamente sua excelência e superioridade guerreira, como nós veremos ainda nesse capítulo. Diante dessas razões, parece-nos mais adequado utilizar o conceito de *areté* estabelecido por Werner Jaeger (2003)

Por nosso corpus se tratar de uma tragédia, em que não há o objetivo de encenar a guerra ou um combate singular, a análise sobre a virtude do herói, *areté* (ἀρετή), sobretudo sob o ponto de vista de uma excelência guerreira de modelo arcaico e homérico, como é o caso do caráter do herói em questão, tem como base o estudo da caracterização do tipo direta, ou seja, menções mais explícitas dos personagens da peça, inclusive do próprio protagonista, e do coro, que reconhecem esse valor evidentemente atribuído ao mesmo. Esse tipo de caracterização quando não em uma perspectiva descritiva, apresenta-se de forma narrativa, remetendo-se a atos do herói externos aos limites da peça, por meio de analepse. A tragédia, assim, não dá espaço para ações propriamente épicas das quais possamos retirar caracterizações indiretas, a não ser quando revestidas de subjetividade proporcionem uma *peripécia* aristotélica: uma ação vista como heroica, após ser executada, mostra-se na verdade funesta e desastrosa.

Uma vez que a ira, estudada mais à frente, manifesta-se segundo uma relação com a honra do personagem, é importante entender como o seu valor guerreiro, que a compõe nesse caso de forma preponderante, está disposto na composição da peça. É a primazia guerreira que faz o protagonista sobrevalorizar sua honra a ponto de se reconhecer superior aos chefes gregos independente de suas prerrogativas, e ao mesmo tempo, depreciar a natureza dos

deuses, negando-lhes o poder que detêm. Em relação à tragédia em questão, essa virtude parece fundamentar duas coisas, uma em cada metade da obra. Na primeira, enquanto o herói está vivo, quanto mais reconhecermos o valor do herói, especialmente na sua perspectiva, compreenderemos por que para ele mais graves são os atos dos chefes gregos e a perseguição da deusa, de forma que se justifique uma ira mais intensa. Na segunda metade, morto o protagonista, reconhece-se o seu valor, sobretudo por parte de seu maior inimigo, Odisseu, de forma que se justifique sua reabilitação entre os gregos, permitindo-se os ritos fúnebres e reconsiderando-se sua nova condição. Em ambas é fundamental essa excelência bélica como um elemento estrutural da peça, por um lado, alicerçando a ira do herói, e por outro, baseando o ódio ponderado pelos inimigos.

Iniciaremos o estudo pelos dois fragmentos que apresentam essa supremacia como característica do protagonista, um no *primeiro estásimo* e outro no *êxodo*, os quais refletem as duas metades da obra as quais falamos acima. Em ambos se põe em destaque o epíteto homérico e arcaico que ressalta seu poder marcial: o melhor dos gregos, depois de Aquiles. E estando morto o Pelida, no contexto da obra, fica claro que o Telamônio, então, ocupa a posição daquele, tornando-se o maior dos guerreiros aqueus. A essas passagens outras serão acrescentadas, ou de conteúdo ou de vocabulário significativo para contribuir com tal perspectiva do estudo. Analisemos a virtude do herói, inserida na primeira metade.

[Xo.] Κρείσσων γὰρ ᾿Αἰδᾶ κεύθων ὁ νοσῶν μάταν, ὃς ἐκ πατρώας ἦκων γενεᾶς ἄριστος πολυπόνων ᾿Αχαιῶν, οὐκέτι συντρόφοις ὀργαῖς ἔμπεδος, ἀλλ' ἐκτὸς ὀμιλεῖ. ᾿Ω τλᾶμον πάτερ, οἷαν σε μένει πυθέσθαι παιδὸς δύσφορον ἄταν, ἄν οὔπω τις ἔθρεψεν δίων Αἰακιδᾶν ἄτερθε τοῦδε. ¹³	635 640 645 (Aias, v. 635-645)
---	---

O trecho põe em evidência a supremacia guerreira do herói. Sua virtude é senão sua inclinação bélica pela qual se faz reconhecido pelo epíteto homérico, ἄριστος Ἀχαιῶν, cujas variações estão presentes tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia*, e em outros autores arcaicos, conforme já vimos no capítulo anterior. O reconhecimento desse atributo é feito pelo coro, que representa os soldados de Salamina, cidade do herói, ou seja, os seus próximos. É notável

¹³ [Co.] Pois se ocultando no Hades é preferível o loucamente doente, (v. 630)/ que da geração paterna é o melhor / dos Aqueus que sofrem muito, / já não firme na natural índole, encontra-se desta afastado. (v. 640) / Ó, pai sofredor, que desastre insuportável do filho / te espera ser conhecido, o qual ainda não nutriu / ninguém dos divos Eacidas, com exceção deste (v. 645).

que a perspectiva se dá pelo viés da dor e do sofrimento imposto pela guerra, algo menos épico e mais trágico. Dessa forma, não só Télamon sofrerá com a decisão aparente do seu filho, como também os gregos são ditos muito sofrendores, *πολυπόνων*, diante das adversidades próprias da guerra. Na épica, este é o campo propício para as ações heroicas e para o valor, especialmente quando tratamos de circunstâncias em que a morte se torna bela. Mas, na tragédia, impõe-se uma realidade mais dura, coerente com os propósitos aristotélicos fundamentais de uma tragédia, o sofrimento e o infortúnio (*Poética*, 1453a, 10-25), e, assim, a guerra se torna um lugar natural dessa premissa, no qual males coletivos sobrepõem os atos individuais valorosos. Em harmonia com essa propensão trágica, a disposição de Ajax é para o lamento e o queixume, sobretudo porque seu ultraje é visto por ele como incontornável. Tanto Tecmessa quanto o coro percebe as intenções funestas de suas lamúrias. O contraste entre as caracterizações do herói é tão evidente que os seus próximos distinguem sua conduta antes da disputa pelas armas da seguinte, após a derrota para Odisseu, e especialmente, daquela após as ações da deusa Atena. Por isso, apontam um herói que se afasta das suas disposições habituais, *συντρόφοις ὀργαῖς*, para nós, as disposições homéricas e mais épicas. Ao fim deste capítulo retomaremos a essa conduta não natural ao personagem, a fim de justificar sua loucura não meramente presa às ilusões de Atena.

Uma organização curiosa da passagem parece relacionar a estrutura do epíteto de herói ao seu pai. O atributo do herói é sempre descrito acompanhado de uma restrição ou de uma exclusão, que se trata de Aquiles. Não é o caso em questão, uma vez que o Pelida se encontra morto. Mas fato é que no contexto da epopeia, essa primazia guerreira, de natureza épica inserida no âmbito do valor, não é alcançada pelo fato de existir uma restrição ou exclusão que demarca exatamente aquele que é o mais valoroso. No trecho escolhido parece haver uma inversão de estrutura e de valores conferidos. O pai do protagonista é comparado ao pai de Aquiles, pois são referidos como Eacidas, ou filhos de Éaco. Contudo, essa comparação está inserida no âmbito da dor e do sofrer. Assim, como diz o texto, “nenhum dos Eacidas nutriu infortúnio insuportável do filho, com exceção deste”, ou seja, Télamon. A partícula usada por Sófocles para marcar o adjunto adverbial de exclusão é praticamente o mesmo que Píndaro usa na ode *Nemeia* VII, cuja passagem nós citamos anteriormente (cf. p. 15): “[Ajax] o mais poderoso na guerra com exceção de Aquiles” (*κράτιστον Ἀχιλῆος ἄτερ μάχα*, v. 28, grifo nosso). Assim, essa singularidade quanto ao tipo de sofrimento, na qual a natureza trágica se impõe, restringe-se ao pai de Ajax, excluindo-o do destino afortunado dos outros membros da família. Podemos visualizar melhor a estrutura refletida a partir do esquema abaixo.

- Ájax → melhor dos gregos → com exceção de Aquiles (ἄτερ Ἀχιλλέος)
- Ninguém → sofredor entre Eacidas → com exceção de Télamon (ἄτερθε τοῦδε)

Dessa forma, é possível compreender como o conteúdo retoma a estrutura do epíteto comum ao Telamônio em uma relação de proximidade quanto à forma e de inversão quanto ao conteúdo, uma vez que na peça se enfatiza a desgraça que cai sobre o herói, mas que afeta todos os seus próximos, atribuindo ao seu pai a unicidade de um sofrimento por que nenhum outro Eacida passaria.

O aspecto trágico dessa composição ecoa por toda a obra, pois os atos gloriosos do pai acarretam um legado que deve ser cumprido no mesmo caminho, e isso significa dizer que há uma expectativa para os feitos do filho, repetindo-se os do patriarca. Por isso, tanto Ájax quanto Teucro referenciam sua ancestralidade, conferindo-lhes valor. O primeiro por duas vezes atribui as mais altas honras ao pai: os prêmios de excelência guerreira (τῶν ἀριστείων, v. 464); das quais manifestam a grande coroa de glória (στέφανον εὐκλείας μέγαν, v. 465); e toda a glória carregada (πᾶσαν εὐκλειαν, v. 436), porque, tendo sido o melhor (ἀριστεύσας, v. 435), obteve as mais belas primazias da tropa (τὰ πρῶτα καλλιστεῖ [...] στρατοῦ, v. 435). O segundo, filho ilegítimo, refere-se ao pai, da mesma maneira e com os mesmos vocábulos, mencionado sua supremacia guerreira e a decorrente primazia da tropa, quase como um epíteto (στρατοῦ τὰ πρῶτ' ἀριστεύσας, v. 1300). É possível ver nessas passagens a abundância de vocábulos derivados do superlativo *áristos*, o melhor, e de *kléos*, a glória, no sentido de fama que percorre as gerações (cf. p. 8-9), tendo como objetivo compor a virtude de Télamon sob a perspectiva da supremacia e da distinção quanto ao seu poderio guerreiro.

Além do epíteto que preserva em si esse superlativo *áristos*, o protagonista é mencionado pelo coro outra vez sob essa perspectiva de valor guerreiro. Os atos de guerra do herói são chamados de feitos da maior virtude (ἔργα [...] μεγίστας ἀρετᾶς, v. 616-617). Aqui nós temos a virtude guerreira do protagonista, a *areté*, sendo retratada como a maior. O uso do superlativo no adjetivo que define sua excelência é coerente dentro da estrutura da peça, sobretudo por esse personagem também ser retratado por um superlativo, o melhor. A correlação dos vocábulos *áristos* e *mégistas* é extremamente significativa, pois não podemos nos esquecer, que o próprio Píndaro descreveu as armas de Aquiles como sendo a maior honraria, o maior prêmio de distinção, μέγιστον γέρας (*Nemeias*, VIII, v. 25). O adjetivo ligado ao vocábulo da ode pindárica também está no mesmo grau dos expressos na peça. Tal disposição, a partir do entendimento de que essa tradição arcaica pode ser retomada por Sófocles e agregada ao seu texto, faz o protagonista, a quem também devemos atribuir uma

desmedida no sentido de uma supervalorização de sua honra, reconhecer-se como merecidamente o eventual premiado com as armas de Aquiles.

Contudo, não acontecendo dessa maneira, há um contraste entre pai e filho, ao menos na perspectiva do Telamônio que tinha confiança em relação à premiação das armas, uma vez que se rompe a inércia esperada e a expectativa do herói em seguir os caminhos do pai, por meio do duplo infortúnio deste: a derrota na disputa pelas armas, que representa um ato externo à peça; e o ataque aos chefes, um ato interno. Dessa forma, essa reviravolta na expectativa, que afasta significativamente o personagem de repetir os atos do genitor, torna mais intensa a sua desonra, e conseqüentemente mais grave a sua ira que o impele a se vingar. Observemos isso a partir dos versos abaixo.

[Αι.] ἐγὼ δ' ὁ κείνου παῖς, τὸν αὐτὸν ἐς τόπον
 Τροίας ἐπελθὼν οὐκ ἐλάσσονι σθένει,
 οὐδ' ἔργα μείω χειρὸς ἀρκέσας ἐμῆς,
 ἄτιμος Ἄργείοισιν ὧδ' ἀπόλλυμαι. 440
 Καίτοι τοσοῦτόν γ' ἐξεπίστασθαι δοκῶ·
 εἰ ζῶν Ἀχιλλεὺς τῶν ὅπλων τῶν ὧν πέρι
 κρίνειν ἔμελλε κράτος ἀριστείας τινί,
 οὐκ ἂν τις αὐτ' ἔμαρπυνεν ἄλλος ἄντ' ἐμοῦ.
 Νῦν δ' αὖτ' Ἀτρεΐδαι φωτὶ παντουργῶ φρένας 445
 ἔπραξαν, ἀνδρὸς τοῦδ' ἀπώσαντες κράτη.
 κεῖ μὴ τόδ' ὄμμα καὶ φρένες διάστροφοι
 γνώμης ἀπῆξαν τῆς ἐμῆς, οὐκ ἂν ποτε
 δίκην κατ' ἄλλου φωτὸς ὧδ' ἐνήφισαν. ¹⁴

(Aias, v. 437-449)

Esse fragmento, que pertence a uma das falas do protagonista, tem como conteúdo a comparação dos seus feitos aos de seu pai, inclusive contra a mesma região, Troia. Em seu julgamento, suas façanhas não são inferiores às de seu genitor, o que justifica uma honraria semelhante. Por isso, ele reforça essa comparação, sobretudo a partir de adjetivos no grau comparativo, ἐλάσσονι (de ἐλαχύς) e μείω (de μικρός), logo, sua força, σθένει, e seus feitos, ἔργα, não são menores do que o de Télamon, sobretudo porque deste ele provém, e por isso com este mesmo se assemelha. Como já vimos na descrição do coro, as façanhas do seu senhor são da maior excelência guerreira, pois sua qualidade nas batalhas é excepcional. Corroborando o discurso dos soldados de Salamina, ele atribui a si, sob o julgamento do

¹⁴ [Αι.] Eu, o filho daquele, contra o mesmo território / de Troia tendo sobrevivendo não com força menor / e tendo resistido com feitos de minha mão, não menores, / assim, desonrado pelos Argivos, pereço. (v. 440) / Certamente, tão grande coisa ao menos penso saber: / se, vivo, Aquiles em relação às armas sobre as quais / estivesse destinado a julgar o poder da excelência de alguém, / nenhum outro contrariamente [as] tomara diante de mim. / Agora, contrariamente, os Atridas para um homem astucioso reclamaram (v. 445) / a prudência, tendo repellido o poder deste herói. Se esta vista e meus pensamentos, desviados, / não tivessem se afastado violentamente de minha resolução, nenhuma vez assim / sentença sobre outro homem decidiriam por votos.

próprio Aquiles, se estivesse vivo, o domínio da supremacia bélica, ἀριστείας, tal qual o seu progenitor, referido como ἀριστεύσας. A soberania belicosa, ou seja, a excelência maior pertence a esses dois, inseridos em gerações diferentes. Assim, como bem se evidencia no texto, os dois se assemelham.

Contudo, apesar da igualdade entres esses e da expectativa de um legado que deve ser continuado, Ájax é preterido por parte dos Argivos, sobretudo dos Atridas, os quais conferem a Odisseu as armas do Pelida, imputando àquele o opróbrio. Essa referência à desonra é evidente, pois o termo expresso para designar sua condição é *átimos* (ἄτιμος), cuja definição é propriamente “desonrado”, e que tem origem no vocábulo *timé*. A concepção desse léxico, como já vimos anteriormente, torna mais significativa a situação em que se encontra o personagem, por dois motivos.

O primeiro é que situa o herói na mesma posição de Aquiles, quando da querela entre este e Agamêmnon, no Canto I da *Ilíada*. O Pelida é, então, o modelo do herói de Salamina, pois quando a deliberação do grande chefe dos gregos impõe a subtração de Briseida, e sendo esta um prêmio de distinção, um *géras* (γέρας), isso representa o não reconhecimento dos feitos que lhe creditaram tal honraria. Assim, o filho de Peleu se reconhece como desonrado, *átimos* (ἄτιμος, v. 171), uma vez que lhe é negado o privilégio material que representa sua excelência bélica. Não por acaso Sófocles toma o modelo de Homero, pois lá estão os paradigmas da honra e da ira que acomete o herói, e que para Ájax justificam seu comportamento. Por isso, a menção parece direta, visto que o vocábulo é sobretudo o mesmo e se trata, a priori, da mesma problemática acerca da honra. Aquiles se nomeia assim uma vez. O Telamônio o faz duas, uma na passagem acima e outra em fala anterior, no verso 426. Essa retomada do episódio da *Ilíada*, por parte do Telamônio, fá-lo se identificar ao Pelida, não só por sentir-se subtraído em seus privilégios, mas também porque no episódio homérico, que representa o passado para o contexto da obra, Agamêmnon é visto como tendo cometido um excesso, uma *hýbris*, de modo que por ele foram feitas uma reparação e uma declaração de erro, mesmo que de forma mitigada e relativizada pela ação sempre presente dos deuses. O modelo que parece evidente, então, é tomado como base para a confiança que o herói deposita em seu próprio julgamento, pois, segundo tais considerações, somo levados a crer, em sua perspectiva particular, que essa seria uma segunda vez que tal excesso aconteceria por parte do chefe, o que justifica o ataque noturno que buscava não só a vingança, prevenindo outra desonra (ἀτιμάσουσ', v. 98), como também procurava impedir que novamente a outro homem isso se sucedesse (v. 448-449).

O segundo motivo pelo qual o vocábulo *átimos* é significativo está inserido no âmbito da superestima da honra do herói. Na verdade, parece mais evidenciar o contraste entre um ideal arcaico de honra individual, cujo modelo é o protagonista, e um clássico ateniense do século V a. C., em que o coletivo e a igualdade têm soberania, cujo modelo é Odisseu. Dessa forma, a oposição de caráter serve como alegoria para o contraste entre esses dois ideais. Tal imagem é posta pelo próprio herói, que, coerente com sua linhagem de legado heroico, opõe vários elementos de forma dicotômica, atribuindo o valor a um deles e depreciando o outro. Parece-nos que ele confronta os seguintes elementos: poder de excelência guerreira, κράτος ἀριστείας (v. 443) e prudência, φρένας (v. 445); façanhas físicas (do braço), ἔργα χειρὸς (v. 439), a qual se liga aos feitos físicos da maior virtude, ἔργα χεροῖν μεγίστας ἀρετᾶς (v. 616-617), e habilidade ou astúcia, παντουργῶ (v. 445); herói, ἀνδρὸς (v. 446) e homem, φῶτί (v. 445); julgar, κρίνειν (v. 443) e decidir por votos, ἐψηφισαν (v. 449); Aquiles, Ἀχιλλεύς (v. 442) e Atridas, Ἀτρεΐδαι (v. 445). Em que os primeiros elementos se ligam ao ideal arcaico, ou seja, individual e bélico, e os segundo ao clássico, coletivo e de valores ligados à temperança e à mente.

Destacamos no fragmento estudado que o herói apresenta um discurso de lamento e de ódio, pelo qual atribui um sentido de injustiça ao resultado, sobretudo pelo fato de seus princípios estarem orientados pelo ideal homérico. Como sabemos que a peça contrapõe moderação, *sophrosýne* e desmesura, *hýbris*, como reflexo da relação dicotômica que demarca o limite entre o civilizado e o bárbaro (BACELAR, 2006, p. 216-217), Ájax, que em tudo se excede, das emoções aos atos, e preso aos seus valores, é incapaz de reconhecer a derrota como um resultado justo. Assim, seus feitos e sua supremacia física não podem ser superados pela múltipla habilidade e pela astúcia de Odisseu. Por isso, ao nosso ver, o Telamônio parece conferir superioridade ao vocábulo herói, ἀνὴρ, em detrimento de homem, φῶς, como se o primeiro refletisse a distinção e singularidade dos chefes do mundo arcaico, e o segundo, uma inferioridade daqueles para os quais se impõe a submissão, e como veremos mais à frente, um dos sentidos do vocábulo *sophrosýne* e seus derivados na peça, significado evidente nas palavras do protagonista e de Agamêmnon. Isso explica porque, em uma visão arcaica, um só julgaria, κρίνω, melhor do que vários que decidissem por votos, ψηφίζω, uma vez que o juiz único teria mais mérito e honra, sendo o melhor dos Aqueus, o próprio Aquiles. Os Atridas representariam essa coletividade inadequada para a figura do herói, tanto por terem convocado essa deliberação coletiva quanto pela expressão do número plural do patronímico utilizado.

Para o personagem, o julgamento em si parece carecer de justiça, pois fere sua excelência guerreira e a distinção dos maiores, e por isso justifica o ato violento contra essa coletividade. Seu excesso fica evidente em suas palavras, pois seu arrependimento reside no fracasso da empreitada, que foi desviada de seu propósito por ação divina, e não em si pelo ato que teria executado contra seus recentes inimigos, os gregos. A gravidade de seu ato é senão uma reação equivalente à compreensão da grandeza de sua desonra, retirando-se daí, logicamente, a selvageria que segue à vingança, pois essa como tentaremos apontar tem origem na ação divina.

Essa supremacia guerreira do protagonista também está evidente na segunda parte da peça, após a sua morte. Neste momento não mais alimenta sua ira, seu ódio e seus atos, mas justifica a defesa de Teucro em relação ao seu funeral e tudo o que isso representa. Seu irmão o faz contra Menelau e Agamêmnon, mas é Odisseu quem demove este último do seu propósito. Como bem aponta na peça Jacqueline de Romilly, “as exigências morais vêm contrariar as da disciplina” (2013, p. 88), por isso, o irmão do suicida se impõe a realizar os ritos, independente das consequências, reconhecendo no morto um herói, contrariando as exigências requeridas pelo comando dos Atridas. Esses diálogos contrapõem pensamentos distintos e renitentes, nos quais a admiração é veementemente respondida com vingança, e a gratidão com direitos da autoridade (Ibidem, p. 88). Isso ressalta o delineamento dos caracteres dos personagens, fazendo-os obstinados em seus ideais a ponto de se desafiarem com palavras agressivas. Contudo, ao caráter excessivo dos Atridas e de Teucro, que fixa na segunda parte tragédia a forte recorrência da *hýbris*, opõe-se a conduta moderada de Odisseu, de coerente unidade no *prólogo* e no *êxodo*. Em sua última cena, este apresenta de forma explícita o valor do protagonista, denominando-o o melhor dos aqueus, depois de Aquiles. Esse reconhecimento do Laertida demarca, juntamente com o do coro, o qual expomos acima, os dois momentos da peça em que a caracterização direta retoma o estilo próprio dos moldes épicos: a descrição sintética de um conjunto de características por meio da utilização do epíteto. Essa fórmula coroa o discurso que concentra os grandes argumentos em defesa dos rituais fúnebres do personagem, e de onde seguirá o debate que desencadeará a permissão de Agamêmnon para realizá-los, por mais que este, vencido, faça-o alegando ter sido um ato em favor da amizade ao herói de Ítaca. Vejamos os versos.

[Oδ.] Ἄκουέ νυν. Τὸν ἄνδρα τόνδε πρὸς θεῶν
μὴ τλήῃς ἄθαρτον ὧδ' ἀναλγήτως βαλεῖν·
μηδ' ἡ βία σε μηδαμῶς νικησάτω
τοσόνδε μισεῖν ὥστε τὴν δίκην πατεῖν.

Κάμοι γὰρ ἦν ποθ' οὗτος ἔχθιστος στρατοῦ,
 ἐξ οὗ κ'ράτησα τῶν Ἀχιλλείων ὅπλων·
 ἀλλ' αὐτὸν ἔμπας ὄντ' ἐγὼ τοιόνδ' ἐμοὶ
 οὐκ ἀντατιμάσσαιμ' ἄν, ὥστε μὴ λέγειν
 ἔν' ἄνδρ' ἰδεῖν ἄριστον Ἀργείων, ὅσοι
 Τροίαν ἀφικόμεσθα, πλὴν Ἀχιλλέως.
 ὦστ' οὐκ ἂν ἐνδίκως γ' ἀτιμάζοιτό σοι·
 οὐ γάρ τι τοῦτον, ἀλλὰ τοὺς θεῶν νόμους
 φθείροις ἄν. Ἄνδρα δ' οὐ δίκαιον, εἰ θάνοι,
 βλάπτειν τὸν ἐσθλόν, οὐδ' ἐὰν μισῶν κυρῆς.¹⁵

1345
 (Aias, v. 1332-1345)

O discurso do herói de Ítaca retoma explicitamente a fórmula das epopeias homéricas, ἄριστον Ἀχαιῶν, para a caracterização do protagonista, cuja primazia é excetuada de forma conhecida apenas por Aquiles, πλὴν Ἀχιλλέως. O próprio arguidor reconhece que isso não pode deixar de ser mencionado, sobretudo em relação aos fatos passados, que se referem a episódios externos à peça e presentes na *Ilíada*. Assim, tais feitos de outrora não podem ser apagados pelos mais recentes. Com efeito, quanto aos feitos são possíveis de distinguir duas condutas de Ájax: uma antes da disputa pelas armas de Aquiles, e outra desde que aquele herói foi derrotado. Os versos 1336-1337 marcam bem essa distinção, especialmente pela separação delimitada aos dois comportamentos a partir da partícula ἐξ, cujo sentido como preposição ou advérbio é precisamente esse de separação e de afastamento. Essa passagem é extremamente significativa, pois nos mostra o ímpeto do Telamônio diante de seus adversários. Quando se direcionava aos Troianos, os gregos o distinguiam como o melhor, depois do Pelida, mas quando se direcionou aos próprios gregos se tornou não meramente um inimigo, pois pessoalmente para Odisseu, o herói era o maior inimigo ou o mais odiado da tropa, ἔχθιστος στρατοῦ. Tal inversão é expressiva do ímpeto do personagem, pois esse reconhecimento lhe atribui sempre uma posição distintiva, de superioridade, de modo que na unidade literária do texto tal caráter é exposto por meio de superlativos: ἄριστον, ao herói de outrora, ἔν' ἄνδρ'; e ἔχθιστος, após a disputa pelas armas. A gravidade da desonra que alimenta a intensidade da ira se explica, como já vimos, pelo não reconhecimento de sua virtude guerreira. O protagonista confere o resultado a um julgamento decidido por votos, que visava distinguir o possuidor de valores não guerreiros, mas relacionados à prudência e à astúcia.

¹⁵ [Od.] Escuta agora. Pelos deuses não este herói / te atrevas a atirar insepulto assim impassivelmente. / A violência não te vença de alguma maneira / a odiar tanto de modo a pisar a justiça. (v. 1335) / Pois também para mim era este o maior inimigo da tropa / desde que a ele sobressaí por causa das armas de Aquiles. / Mas, mesmo sendo tal para mim, eu / não reagiria o desonrando, de modo a não dizer / ver no antigo herói o melhor dos Argivos, (v. 1340) / quantos a Troia chegamos, com exceção de Aquiles. / De maneira que não justamente seria desonrado por ti, / pois não seria este o que destruirias, mas as leis / dos deuses. Herói, não é justo, se morrer, prejudicar, [sendo ele] valoroso, nem ainda se odiando te encontrases. (v. 1345)

Contudo, a visão do Laertida é diferente, pois alega ter sobrepujado o adversário, 'κράτησα. Esse verbo empregado pelo personagem tem origem no vocábulo força, poderio, *krátos* (κράτος), usado por Ajax duas vezes nos fragmentos estudados, nos versos 443 e 446, quando o herói atribuía a si a supremacia guerreira. Assim, ao declarar ter superado o protagonista, sobretudo pelo uso do verbo em especial, Odisseu evidencia o pensamento contrário dos chefes gregos sobre o confronto, e sobre o grau de injustiça que o derrotado afere ao resultado, pois o Laertida teria se mostrado mais poderoso do que o Telamônio, tal qual vimos ocorrer nos jogos em homenagem a Pátrocles, no Canto XXIII da *Ilíada*. Essa declaração, no contexto da peça, reflete a crença dos gregos sobre o evento e tal disposição representa para Ajax, senão uma injúria direta aos seus valores, implicando, por consequência, a grandeza do ódio e da ira que consome o personagem a ponto de inverter sua posição diante dos gregos: de maior protetor a maior agressor. Certamente, essas palavras sobre a disputa não agradariam o protagonista, e, por isso, também, Teucro posteriormente impede aquele de participar dos ritos fúnebres do irmão, acreditando estar o ofendendo.

Com efeito, o ódio é recíproco entre os Atridas e o Telamônio, uma vez que isso está explícito não só nos atos daqueles, conjecturável pelo próprio impedimento dos funerais, mas também nos argumentos daquele que defende o morto. Para o arguidor de Ítaca, embora Agamêmnon esteja tomado de ódio (μισεῖν, μισῶν, v. 1335 e 1345), e que odiar em alguns momentos seja adequado (μισεῖν καλόν, v. 1347), impedir ritos fúnebres não é justificável por dois motivos. O primeiro por questões religiosas, pois o ato é visto como um desrespeito às leis dos deuses. O segundo por questões de honra, de *timé*. Tendo executado grandes façanhas, que explicam sua supremacia, o herói, morto, é visto como valoroso, ἐσθλόν, não sendo justo, οὐ δίκαιον, οὐκ ἐνδίκως, alguém lesá-lo de maneira alguma, especialmente desonrando, ἀντατιμάσαιμ'. Por isso, mesmo que tenha sido um homem hostil (ἐχθρὸς ἀνὴρ, v. 1355), ou ainda, um morto inimigo (ἐχθρὸν [...] νέκυν, v. 1356), sua virtude guerreira triunfa sobre sua inimizade, sua hostilidade (νικᾷ γὰρ ἀρετὴ με τῆς ἔχθρας πολὺ, v. 1357). Odisseu, sendo visto como o maior inimigo de Ajax, reconhece a excelência e a primazia deste, como também agora o seu valor guerreiro, que triunfa sobre todas as ações depreciadas pelos gregos, nomeadamente ἀρετή.

É fato que Agamêmnon reluta em permitir os funerais, sobretudo pela sua autoridade, pois mesmo conferindo ao seu agressor o status de homem valoroso (ἐσθλὸν ἄνδρα, v. 1352), conforme os argumentos de Odisseu, a todo herói que possui essa posição é necessário obedecer aos que estão no poder (κλύειν [...] χρὴ τῶν ἐμ τέλει, v. 1352), uma referência ao excesso de Ajax que o impede de dobrar-se. Como algo bem próprio à unidade da peça, a

concessão do chefe é feita, então, também segundo o reconhecimento de uma primazia. Neste caso, em relação ao modelo de moderação, ao Laertida, e é, em especial, conveniente entender aqui também o ato de se submeter. A permissão é conferida a este, que é visto, na perspectiva do Atrida, como o maior amigo entre os Argivos (φίλον [...] μέγιστον Ἀργείων, v. 1331). Novamente, mais um superlativo, μέγιστον, na descrição dos personagens da peça, dos quais abundam os excessivos, por isso parece-nos que tal herói é o mais amigo por ser o mais moderado, e conseqüentemente, o que mais reconhece a hierarquia e a ela se submete, apesar de a cena em questão não retratar isso. Validamente, o excesso compõe a unidade da obra em oposição à moderação, o que explica a perspectiva radical dos caracteres que só reconhecem posições extremas seja ou a do melhor amigo ou a do pior inimigo, como é o caso de Ájax e Agamêmnon, o qual mesmo concedendo àquele os ritos fúnebres, em contraste a Odisseu o percebe, mesmo morto, como o mais hostil e maior inimigo (ἔχθιστος, v. 1373). Contrariamente a essa perspectiva, o herói modelo de comedimento sabe reconhecer além das duas condutas do Telamônio, a anterior e a posterior à disputa pelas armas de Aquiles, uma retratando o maior guerreiro e outra, o maior inimigo, também reconhece uma nova posição, pois, morto, o personagem retoma o caráter de outrora, por isso o corpo é referido pelo seu defensor como um cadáver virtuoso (ἀλκίμῳ νεκρῷ, v. 1319). Esse reconhecimento de mérito é sobretudo de caráter físico, pois remete aos feitos bélicos executados em prol dos argivos. Convém lembrarmos o que já dissemos sobre esse adjetivo *álkimos* (cf. p. 18): o ímpeto de enfrentar, sem retroceder diante dos inimigos, não cedendo aos seus ataques, mas firmemente mantendo-se nos combates. Parece-nos que o adjetivo retoma tais atos do protagonista, em especial pelo fato de alguns desses eventos serem referidos em analepse pelo irmão do protagonista em defesa do cadáver. Contudo, apesar de os argumentos de Teucro focarem no caráter não submisso de seu irmão diante dos chefes, os eventos parecem realçar uma virtude defensiva do herói, que lhe impõe um status de protetor, sobretudo em oposição ao de agressor quando tomada de ira após a disputa. Essa virtude expressa pela *αλκή* nos parece na peça, senão defensiva e coerente com o episódio anterior marcando o duplo comportamento do personagem, um anterior e externo à tragédia e outro presente e interno. Vejamos a analepse.

[Τεῦ.] ᾿Ω πολλὰ λέξας ἄρτι κἀνόητ' ἔπη,
οὐ μνημονεύεις οὐκέτ' οὐδέν, ἠνίκα
ἐρκέων ποθ' ὑμᾶς οὗτος ἐγκεκλημένους,
ἦδη τὸ μηδέν ὄντας, ἐν τροπῇ δορὸς
ἐρρύσατ' ἐλθὼν μοῦνος, ἀμφὶ μὲν νεῶν
ἄκροισιν ἦδη ναυτικοῖς ἐδωλίοις

1275

πυρὸς φλέγοντος, εἰς δὲ ναυτικὰ σκάφη
 πηδῶντος ἄρδην Ἑκτορος τάφρων ὕπερ;
 Τίς ταῦτ' ἀπεῖρξεν; οὐχ ὅδ' ἦν ὁ δρῶν τάδε, 1280
 ὃν οὐδαμοῦ φῆς οὐδ' σὺ μή, βῆναι ποδί;
 Ἄρ' ὑμῖν οὗτος ταῦτ' ἔδρασεν ἔνδικα;
 χῶτ' αὖθις αὐτὸς Ἑκτορος μόνος μόνου,
 λαχὼν τε κακέλευστος, ἦλθ' ἐναντίος,
 οὐδραπέτην τὸν κλῆρον ἐς μέσον καθεῖς 1285
 ὑγρᾶς ἀρούρας βῶλον, ἀλλ' ὃς εὐλόφου
 κυνῆς ἔμελλε πρῶτος ἄλμα κουφιεῖν;¹⁶

(*Aias*, v. 1273-1287)

Esse fragmento retoma os episódios da *Ilíada* presentes no Canto VII, quando do combate singular entre Heitor e Ájax, e no Canto XII, quando dos combates junto ao fosso e ao muro dos argivos, os quais se desenvolvem naqueles que retratam as lutas em torno das naus, os Cantos XIII, XIV e XV. Aqui podemos ver o destaque para o papel do herói em prol do Aqueus na guerra de Troia, seus dois grandes momentos na epopeia homérica. Ambos terminam com a vitória do Telamônio sobre o Priamida, impedindo os avanços dos inimigos. Nesses dois momentos Heitor é ferido, mas não morto. O caráter guerreiro deste herói impõe valor aos atos daquele de Salamina, mas sobretudo acerca de uma perspectiva defensiva, pois os episódios ressaltam seu papel de refreador dos assaltos, de protetor. O verbo ἀπεῖρξεν tem exatamente o sentido de conter, sustar, repelir impedir. Teucro, de forma significativa, atribui ao irmão um poder de contenção, expressivo, pois se relaciona necessariamente à repulsão ao maior guerreiro entre os Troianos, o filho de Príamo, o qual, derrotado duas vezes, só poderia ser morto por Aquiles, único cuja excelência guerreira supera a de Ájax. Mesmo que não seja o objetivo dos argumentos, reforça-se aqui novamente a oposição entre as condutas agressoras e protetoras, uma vez que se reitera na segunda parte da peça mais uma vez a virtude defensiva do herói. Lembremos que o próprio protagonista já havia assim se referido no verso 439: “tendo resistido com feitos não menores de minha mão” (οὐδ' ἔργα μείω χειρὸς ἀρκέσας ἐμῆς). O particípio aoristo que tem origem no verbo ἀρκέω, cujo significado é repelir, resistir, está, sobretudo dentro da obra, validamente no campo semântico de ἀπεῖρξεν, contribuindo

¹⁶ [Teu.] Há pouco tendo tido muitas e irracionais palavras, / não relembra nada de maneira alguma, quando / certa vez, a vós, encerrados nas paliçadas, (v. 1275) / já não sendo nada, em fuga da lança, / este, tendo chegado, sozinho resgatou, entre as altas tendas náuticas dos navios, já / inflamando-se o fogo, e em direção às quilhas náuticas / se lançando Heitor ao alto sobre o fosso? Quem essas coisas conteve? Não era este aquele que executava essas? (v. 1280) / Este, de quem tu dizes, de maneira alguma, não marchou com pé? / Acaso este executou essas coisas, sentenciadas por vós? / E quando ele de novo sozinho contra Heitor sozinho, / tendo obtido por sorte e não ordenado, foi à frente, / não tendo lançado no meio [do sorteio] uma pedra fugitiva, (v. 1285) / torrão de terra molhada, mas, aquele de elmo / de belo penacho estava destinado a, primeiro, erguer-se com salto.

tanto para o reforço de seu atributo guerreiro defensivo, quanto para o contraste da dupla conduta do protagonista, ora agressor, ora protetor.

Contudo, esses versos, a partir dos propósitos de Teucro, também nos revelam indícios textuais que validam a sobrevalorização da honra do herói. É notório na obra que o protagonista repudia a submissão em favor de um soberano acima dele mesmo. Esses versos corroboram tal fato, pois apresentam seu irmão defendendo o cadáver, vendo neste também nenhuma subordinação. Há algumas passagens que apontam isso. Reforça-se, por exemplo, que as ações em defesa dos navios não foram por Agamêmnon sancionadas (ἔνδικα, v. 1282), e que o herói no combate singular contra Heitor não foi ordenado (κάκέλευστος, v. 1284), mas sorteado (λαχών, v. 1284). Isso confirma o que ele mesmo havia alegado a Menelau, no episódio anterior. Naquele momento defendia que o irmão viera como sendo dono de si (αὐτοῦ κρατῶν, v. 1099), mas obrigado a ir à guerra apenas por causa dos juramentos (οὐνεχ' ὅρκων [...] ἐπώμοτος, v. 1113). O particípio que marca o domínio sobre si e a autonomia frente aos outros chefes é formado a partir verbo denominativo κρατέω, cuja origem é κράτος, vocábulo usado por duas vezes por Ajax para evidenciar seu poderio guerreiro, em seu discurso anteriormente analisado. Essa forma nominal do verbo, referida por seu irmão reforça o fato de que o Telamônio realmente se via autônomo, indiferente à autoridade de outrem. Por isso mais do que retomar a guerra de Troia sob o viés da tradicional hospitalidade, Sófocles impõe ao herói e à trama a justificativa da coalizão grega a partir do juramento feito a Tíndaro, pai de Helena¹⁷. Seria esse fato que o protagonista da tragédia nomeia de terrível juramento (δαινὸς ὅρκος, v. 649), sobretudo porque, inserido no discurso em que decide se suicidar, ele reconhece nada valer tal compromisso diante da instabilidade do mundo que há pouco se faz conhecer ao personagem. Para o suicida, o ato de jurar representa um ato permanente, firme e estável tal como a sua visão e suas crenças, e a instabilidade do mundo invalida qualquer juramento.

Esse pensamento autônomo do herói é pertinente e recorrente na peça, fazendo-nos perceber que tal característica fundamenta a superestima do seu valor e consequentemente de sua honra diante da de outrem. Por reforço a isso, os atos do herói, relatados por Teucro, além de evidenciar a autoridade sobre si, destacam na execução dos feitos guerreiros a ideia de que o herói os realizou de forma solitária, ou seja, sozinho. Acerca disso destacamos nesse

¹⁷ Essa tradição adota como motivo que levou vários chefes gregos para a guerra de Troia o fato de Tíndaro ter feito todos os pretendentes à mão de Helena, sua filha, jurarem socorrer o eleito por ela como marido, caso fosse necessário, uma vez que, sendo muitos os candidatos, o pai temia o descontentamento de alguns gerar possível conflito (GRIMAL, 2005 p. 197). Seria esse o juramento, visto como um ato religioso e moral, que fora invocado por Menelau, que constrange vários heróis a partir em busca de Helena.

fragmento os adjetivos vinculados ao personagem os quais expressam essa ideia: *μῶνός* (v. 1276) e *μόνος* (v. 1283). Essa característica é tão relevante na peça que muitas das ações internas à trama procedem destacadas da mesma forma. A exemplo do *prólogo*, no qual o ataque aos chefes é referido como solitário, executado pelo herói sozinho, *μόνον* (v. 29), *μόνος* (v. 47). No *primeiro episódio* Tecmessa confirma tal procedimento solitário nos atos, *μόνος* (v. 294), e próprio herói reflete na possibilidade de não se matar e se lançar só para morrer belamente, *μόνος* (v. 467). Esse fato, dentro da obra, fundamenta duas razões.

A primeira serve para evidenciar o isolamento moral do personagem, fazendo-o o único entendedor de sua perspectiva e de seus ideais, e, por isso, afastando de si, inclusive, os seus próximos, como bem aponta Jacqueline de Romilly (2013, p. 94). Sófocles, torna essa solidão ainda mais evidente, pois recorre “a um processo completamente extraordinário: o próprio coro se retirou. Ájax morre, assim, numa solidão total e feita sensível” (Ibidem, p. 94). Os soldados de Salamina assim agem, pois reconhecem essa natureza do herói, sobretudo na peça, em que o descrevem como aquele que sozinho apascenta o pensamento, o ímpeto (*φρένος οιοβότας*, v. 614). Por isso, a nova entrada do coro é nomeada de *epipárodo*, a partir do verso 866, por alguns tradutores como, por exemplo, por Flávio Ribeiro de Oliveira.

A segunda razão, mais importante para esse estudo, fundamenta a caracterização do protagonista sob a perspectiva de que tal isolamento nos atos bélicos reflete a confiança que deposita em si e em sua excelência guerreira, a ponto de essa conduta se tornar um excesso, uma *hýbris*, mais propriamente uma soberba, *κόμπος*, uma empáfia, *ὄγκρος*. Vários derivados desses vocábulos e outros inseridos no mesmo campo semântico são referidos recorrentes na peça, sobretudo na voz de Atena e do mensageiro que traz a palavra do adivinho grego, Calcas, a fim de evidenciar o aspecto negativo e funesto desse comportamento. Ao fim do *prólogo*, a própria deusa condena esse ato, concluindo seu pensamento em uma máxima, na qual censura tanto uma jactância aos deuses (*ὑπέρκοπον [...] ἐς θεοὺς ἔπος*, v. 127-128), quanto a vanglória (*ὄγκρον*, v. 129) sobre outro, inclusive, como é o caso do protagonista, se alguém prevalece pelo braço (*χειρὶ βρίθεις*, v. 130). A confiança em seu valor é tamanha que o personagem acredita alcançar a glória (*κλέος*, v. 769), privado de qualquer ajuda (*κείνων*, v. 769), ou seja, sozinho, sobretudo, diferentemente daqueles que triunfam (*κρατεῖν*, v. 756) com um deus ao lado (*σὺν θεῷ*, v. 765). Em analepse, o mensageiro se refere a esse ato do herói como excessivo pela soberba (*ὑψικόμπως; ἐκόμπει*, v. 766; 770). Por isso, de forma significativa também no *prólogo* o herói se vangloria de seus atos (*κόμπος*, v. 96) sobre os chefes, mesmo que tais sejam considerados maus (*κακόν*, v. 109) pela deusa.

Com efeito, essa superestima de seu valor o faz entender que sua honra e tudo aquilo que ela representa foram conspurcados e negados tanto quanto a posição do herói arcaico e seu caráter individual foram insultados. Seguindo as premissas épicas das epopeias homéricas, sua honra é individual bem como suas ações são solitárias, dessa forma, sua virtude também o é, pois é ele que detém a supremacia guerreira, após a morte de Aquiles, apenas ele domina o topo dessa excelência. Por isso, são várias as referências ao seu valor guerreiro ao longo da tragédia, as quais põem ênfase em sua ação solitária e individualista a fim de fundamentar a sua empáfia. Esta conduta que tem reforço tanto internamente ao enredo da peça, como é o caso do episódio do *prólogo* referido acima, quanto externamente, como é o caso em analepse, também supracitado. Algo significativo para isso é o fato de o suicídio ser encarado como seu último ato de coragem e de excelência, pois como já vimos, foi executado pelo herói, sozinho, afastado inclusive do coro, de forma expressiva tanto retomando como modelo os épicos combates singulares, quanto revelando seu caráter e sua índole individual e arcaica, considerada nefasta para a Atenas clássica em que a coletividade e a igualdade preponderam na *pólis*.

De forma válida, a ira do herói só existe segundo a profunda desonra em que se encontra. A desonra existe, segundo os seus valores não reconhecidos pelos seus iguais. Assim, quanto mais excelente é o valor do herói, mais grave é sua desonra, e por consequência, mais pesada a ira que move o herói a cometer atos igualmente excessivos.

Além disso podemos observar que na segunda parte da peça, retoma-se sobretudo sua excelência guerreira sob um viés significativamente protetor, uma vez que isso serve como contraponto em relação à primeira parte da obra, em que Ájax é caracterizado como iracundo. Este estado, então, sustenta sua posição não defensiva, do ponto de vista dos seus aliados, mas claramente agressiva, pois ele se torna o maior inimigo dos gregos. Com efeito, sua excelência guerreira serve duplamente para a tragédia: por um lado, fundamenta a intensidade da ira, de acordo com o que dissemos acima; e por outro, de qualidade defensiva, reabilita o seu valor como herói. Essa virtude, logo, serve para opor as duas condutas do herói diante dos gregos, opostas entre si: hostil, quando da depreciação da mesma, e protetora, quando do reconhecimento, e por isso, justifica a percepção da loucura, oriunda da deusa, como um impulso para fazer o personagem agir, por intervenção de Atena, de forma excessivamente agressiva e selvagem contrariamente à sua natural índole, a qual parece ser inerentemente protetora.

A virtude do herói, então, é apresentada preponderantemente em analepse, seja, a partir de narrações de seus feitos passados em relação ao momento da peça, e por isso vistos

como uma caracterização indireta; seja, a partir da menção ao seu epíteto homérico, melhor dos Aqueus depois de Aquiles, que expressa claramente uma descrição com fins de caracterização direta, sobretudo pelo seu procedimento estático que se opõe ao dinâmico das narrativas de suas proezas físicas. A força maior desse traço do herói parece estar sobretudo na soberba com qual enxerga esse valor, pois essa disposição reforça a causalidade interna da obra, uma vez que a virtude depreciada é quem impulsiona a ira do personagem, como vimos acima. Com efeito, de tudo isso se depreende o papel estrutural da virtude do herói dentro da peça, figurando também um de seus elementos fundamentais para o eixo semântico da obra.

2. 1. 2 *Xóλος*: a ira do herói na perspectiva grega

Observaremos agora, como a ira do herói compõe o enredo da obra estruturalmente, seja a partir de uma caracterização direta ou indireta, fundamentando tanto suas ações internas quanto as externas aos limites da peça. Para esse entendimento, deve-se reconhecer o início da peça *in medias res*, e à referência da tragédia ao episódio homérico da *Odisseia*, cujo personagem Ájax ainda persiste em sua ira.

Iniciemos a análise pelos fragmentos em que estão expressas as duas menções diretas à ira do personagem, *chólos*¹⁸ (χόλος), uma, presente no *prólogo*, e outra, no *terceiro episódio*, correspondentes respectivamente às falas de Atena e do Coro. Essas menções representam a caracterização do tipo direta. Como veremos mais adiante, a primeira representa seu rancor aos chefes gregos, e a segunda, aos deuses, sobretudo à única deusa presente na peça como personagem. Cada uma das análises dessas duas menções será seguida de um estudo de fragmentos que correspondem a discursos do Telamônio, e que apresentam ainda a cólera do herói sendo identificada através de suas declarações. Essas passagens representam a caracterização do tipo indireta. O primeiro, inserido no *primeiro episódio*, compreende os versos 457 a 472, 478 a 480, e o segundo, no *segundo episódio*, os versos 654 a 660. Essas passagens sintetizam a unidade textual desenvolvida sobre a ira na caracterização do herói, uma vez que espaçadas na peça, apresentam tal sentimento do personagem na

¹⁸ Segundo o que dissemos anteriormente (cf. p. 27-28), assemelhamos sob o sentido de ira os termos, *chólos* (χόλος), presente em Homero e em Sófocles, e *orgé* (ὀργή), presente em Aristóteles, que acerca desse sentimento diz: “ira é um desejo de vingança explícita com a participação do sentimento de dor por causa de explícita desestima (ὀργή ὀρεξις μετὰ λύπης τιμωρίας [φαινομένης] διὰ φαινομένην ὀλιγωρίαν, *Retórica*, 1378a, 30-31). Segundo ainda esse mesmo autor, é essa desestima, por parte de Agamêmnon, que implica o estado de desonra de Aquiles, no Canto I da *Ilíada*, e justifica o estado iracundo (ὀργιζόμενος) desse herói (Ibidem, 1378b, 29-34). Como já pontuamos, esse também é o caso de Ájax, uma vez que sobre a problemática da honra o episódio do Pelida lhe serve como modelo.

O vocábulo que evidencia a importância dessa passagem é *chólos* (χόλος, v. 41). Significa cólera, ódio, raiva, ou simplesmente ira, como já frequentemente utilizamos na exposição das análises. Esse é o primeiro momento na peça em que o estado do personagem Ájax é apresentado. A característica marcada neste momento é exatamente esse sentimento. Porém, o vocábulo não vem sozinho, pois complementa o particípio aoristo passivo, pesado, *barynthéis* (βαρυνθείς) que se refere ao herói. Este particípio, estruturado como está, parece-nos, apresenta três aspectos importantes da cólera do herói.

O primeiro distingue essa característica como um estado. Este é o verbo denominativo *barýno* (βαρύνω), proveniente do nome *barýs* (βαρύς), pesado. Assim, o sentido mais concreto deste verbo é fazer ou tornar pesado, grave, e por extensão afligir, molestar, suportar. A forma passiva do aoristo pode expressar um valor no sentido de estado, que, para nós, nesta passagem, parece se revelar, mais propriamente na estrutura como um predicativo. Mesmo, em se tratando de uma expressão nominal de um verbo, não há como ignorar a passividade do termo com relação ao seu complemento no genitivo, as armas, ou no dativo, a cólera, a qual sugeriria a um destes complementos o papel de agente, ao considerarmos sua noção verbal. Quando a passividade se constrói com um complemento que não é uma pessoa, mas uma coisa, geralmente estrutura-se o mesmo no dativo, expressando-se uma ideia de meio e de causa. É interessante observar que a estrutura nominal apresenta os casos dos complementos nos mesmos da estrutura verbal, contudo, cabendo a nomenclatura a designação de complemento nominal. A base lógica é a mesma. Contudo, no caso em questão, a cólera do personagem parece impelir e comandá-lo, agindo sobre o personagem, e as armas representam claramente a origem e a causa deste estado em que se encontra o herói, pois é a partir da posse das mesmas por Odisseu que tal sentimento decorre. Sem isto, não haveria a ira. Assim, ainda há para nós uma passividade, uma vez que o personagem é tomado e dominado por um sentimento que conduz suas ações.

O segundo aspecto apresenta um caráter de intensidade, pois parece não só evidenciar uma ideia de que a cólera o domina, mas principalmente um estado iracundo profundo. Assim, a expressão grega para *pesado de ira* exprimiria uma maior intensidade à própria condição colérica enfatizada. Para chegarmos a essa comprovação, convém acrescentar o próprio estado da deusa Atena, que persegue Ájax devido à atitude de desrespeito deste aos deuses, especialmente a ela. O vocábulo βαρύς, origem do próprio verbo usado na expressão, é atribuído para também intensificar a ira da deusa, “grave ira da deusa” (μῆνιν βαρεῖαν θεᾶς, v. 655. Isso parece se comprovar se observarmos o modo como age o herói no prólogo, fora de si, descomedido. Parece nos ajudar o estudo de Flávio Ribeiro de Oliveira, no qual o autor

apresenta um personagem agindo como uma fera, algo que já comentamos anteriormente nos trabalhos de Hübscher. Neste estudo o autor dispõe como próprio da arte venatória o vocabulário usado por Sófocles nesta cena da peça. O léxico apresenta várias palavras que retratam o episódio de Odisseu perseguindo os rastros de Ájax como o de um caçador apossando uma fera. Acrescentando mais alguns aos do autor, temos estes ligados ao ato de Odisseu: θηρώμενον, que caça (v. 2); κυνηγετοῦντα, que caça (v. 5); κυναγία, caçada (v. 37), ἵχνη, ἵχνος, rastros; (v. 6 e 32); ἵχνεύω, rastrear (v. 20); κυνὸς Λακαίνης [...] εὐρινὸς βάσις, bem-fuçante marcha de cadela lacônia (v. 8). Esse vocabulário impõe uma imagem bem sugestiva e coerente ao episódio, pois o Telamônio não age normalmente. O personagem, pesado de ira, ataca com ferocidade os rebanhos. Essa atitude não parece ser em parte reconhecida, a princípio, por Odisseu, nem a atribuindo ao herói. Primeiro, devido às vítimas escolhidas e segundo, à ferocidade empregada. Em virtude das circunstâncias, Odisseu não compreende toda a situação e atribui ao encolerizado uma ação incoerente, pois ignora as causas dela. O autor atribui o termo δυσλόγιστον, ilógico, irracional à mão do herói, em uma conotação para seus atos selvagens. Sabemos que o ataque aos animais se dá devido à ilusão causada pela deusa, contudo, a violência, a ferocidade do ato parece ser própria do personagem, ou seja, de sua predisposição à desmesura, e de sua condição colérica, da qual de alguma forma participa a deusa amplificando-a. Isso nos permite compreender seu estado com uma extensão de sua própria condição iracunda, que ora retira-lhe a humanidade, no sentido de torná-lo selvagem. Não por menos, Odisseu ora reconhece os rastros os atribuindo a Ájax, e ora não reconhece, κατ' ἵχνος ἄσσω, καὶ τὰ μὲν σημαίνομαι, τὰ δ' ἐκπέπληγμαι κοῦκ ἔχω μαθεῖν ὅτου (v.32-33), pois aquele parece distinguir o humano e o animalesco quando do estudo dos rastros encontrados.

Para o melhor entendimento dessa intensidade da ira do personagem, convém lembrarmos que o estado de selvageria ou de barbárie representa exatamente, como falamos antes, o excesso, a desmedida, *hýbris*. E esta se opõe, dentro da peça, necessariamente à concepção de moderação, de comedimento, de equilíbrio, de *sophrosýne*.

É um fato relevante do ponto de vista da apresentação do personagem, que este seja apresentado como pesado de cólera, por um lado, no início da peça, e por outro, através das próprias palavras da deusa Atena. Para o primeiro caso, essa atribuição enfatiza a desmedida, uma vez que o termo pesado se contrapõe ao sentido de equilíbrio. Assim, serve como um intensificador que evidencia o excesso em contraste à desmedida. Logo, pesado é oposto a *sophrosýne*. É necessário ainda dizer que isso nos antecipa a própria desgraça do herói, pois se a divindade, ao fim do *prólogo*, já apresenta em suas palavras a máxima que diz que os

deuses amam os moderados, *sóphronas* (σώφρονας, v. 132) e um só dia é necessário para dobrar o destino humano, o Telamônio, em desequilíbrio pela cólera, receberá não outro senão esse fim. Quanto ao segundo, considera-se o fato de que a deusa representa uma completa consciência dos fatos, segundo a gradação de conhecimento sugerido no *prólogo*, de acordo com Flávio Ribeiro.

Cegueira e visão são dispostos antiteticamente na relação entre três personagens: Atena vê Odisseu, que não a vê; de modo inverso, Odisseu vê Aias, que não o vê. Opõem-se três planos distintos de conhecimento visual, hierarquicamente articulados: o da deusa, o do mortal e o do demente; o louco não vê nem o são nem o deus, o são vê o louco, mas não vê o deus, o deus tudo vê e não é visto. Há a gradação entre ignorância completa e onisciência divina (2008, p. 9)

Essa gradação de conhecimento visual desencadeia uma noção de conhecimentos dos fatos que coloca a deusa em uma posição privilegiada, a de que tudo ela sabe. Opõe-se sobretudo a posição ocupada por Ájax, que em completa ignorância vê imagens extraviadoras, ou seja, a realidade enxergada pelo mesmo é enganosa, ou seja, falsa. Contrariamente a isso, a situação de Atena, em contraste com a deste, caracteriza-se pela contemplação onisciente da realidade, assim ela é conhecedora de tudo, logo, o que ela relata e a forma como apresenta o herói, é o oposto de falso, ou seja, a realidade por ela revelada a Odisseu relaciona-se à verdade. Diante do contexto da peça e do papel relevante exercido pela deusa, sobretudo acerca do que acabamos de expor, a apresentação do herói em estado colérico, vinculado à visão da realidade da deusa, minimiza a subjetividade inerente à caracterização de um personagem por outro, apesar de sabermos da ira que acomete Atena. Dessa forma, podemos legitimar esse estado como realmente presente nas características do herói, dentro da peça, como confirmaremos a partir de outros exemplos.

Podemos acrescentar a isso o fato desse estado do herói ser reconhecido por outros personagens. Isso se faz também por não se identificar nele o autocontrole, a moderação. Odisseu e Tecmessa, cativa e companheira do Telamônio, são grandes exemplos disso, pois se utilizam de vocábulos que marcam seu caráter, a partir da oposição entre comedimento e excesso. Odisseu, por exemplo, ainda no *prólogo*, teme encontrar o seu mais novo inimigo, e esse fato se dá porque este não se encontra em um momento de racionalidade, de comedimento, de prudência, ou seja, pensando de forma equilibrada, *phronoýnta* (φρονοῦντα, v. 82). Tecmessa também o reconhece em estado excessivo, no primeiro episódio da peça, e diante das lamentações deste, exorta-o, por meio do verbo no imperativo, a recompor-se, a moderar-se, a voltar a ser prudente, *phróneson* (φρόνησον, v. 371).

Convém reiterar que esse é um recurso abundante na peça, pois pressupondo que Sófocles, segundo seu estilo, desenvolva caracteres opostos, apresenta, para isso, uma gama variada de léxico que se relaciona à medida, e que tem como base o substantivo que em seu mais primitivo sentido denomina o diafragma, *phrén* (φρήν), órgão relacionado ao temperamento dos homens. Esse significado de teor concreto alcança em noção abstrata desde o sentido de pensamento até de vontade, e expressa entre os gregos da antiguidade uma das bases da língua para compor o léxico que se relaciona à ideia de racionalidade e de medida, cujo exemplo maior na peça corresponde a *sophrosýne*, que tem esse mesmo radical em sua composição.

Dessa forma, todos esses termos expressos por esses dois personagens na caracterização do herói em análise, parecem defini-lo, a partir da oposição entre excesso e comedimento. Isso nos serve para conduzir o particípio aoristo, *pesado*, ao primeiro eixo, o da desmedida, e por consequência, observá-lo como um intensificador do estado colérico, que mencionamos acima. Logo, sua cólera é reconhecidamente intensa, excessiva, tal qual a sua desonra.

A própria qualificação de Odisseu é clara, ainda no prólogo, diante do personagem: *σακεσφόρῳ* (V. 19), cujo sentido é portador de escudo, mas que retoma de forma significativa as características primitivas do herói, expostas no capítulo anterior. Esse vocábulo tem em sua formação o substantivo *sákos* (σάκος), escudo, cujo uso parece definir a arma de tipo alongado, e que se restringe em parte a nomear o escudo de Ajax²⁰, segundo Patrícia Pontin (2006, p. 45). Com esse sentido, isso nos permite inferir ao vocábulo, presente no *prólogo*, mais um reforço ao aspecto e ao caráter primitivo, de que se reveste, na peça, o excesso, a *hýbris*, uma vez que se considere a concepção de primitivismo à origem marcadamente arcaica e micênica dessas características da arma do herói (PEREIRA, 2012, p. 76; VAN DER VALK, 1951, p. 273), conforme nós já tratamos anteriormente. Esse reforço nos é mais significativo, pois parece coincidir com o hemistíquio do verso, como um epíteto, ou seja, uma fórmula que serve sobretudo para a caracterização, mesmo que aplicado a um trímetro jâmbico. Vejamos os versos 18 e 19, que retratam a fala de Odisseu diante da presença da deusa Atena: “E agora me descobriste bem rondando do homem / hostil o passo, de Ajax condutor do escudo” (Καὶ νῦν ἐπέγνωνς εἴ μ' ἐπ' ἀνδρὶ δυσμενεῖ / βᾶσιν κυκλοῦντ', Αἴαντι τῷ

²⁰ Segundo Patrícia Pontin, fundamentada nos estudos de L. Lacroix, Homero, para definir o escudo “se utiliza de dois termos principais, ἄσπις e σάκος cujo significado exato é singularmente difícil de determinar. Ἄσπις pode-se dizer tanto de um escudo redondo como de um escudo alongado. Σάκος se aplica ao escudo de Ajax, que o poeta compara a uma torre, mas a mesma palavra é empregada, em um caso pelo menos, a propósito de uma arma circular. Entretanto, ἄσπις e σάκος são diferentes em suas origens e parece provável que foram designadas primitivamente a armas de tipo diferente” (2006, p. 45)

σακεσφόρῳ). A escansão do verso 19 seria essa: βαῖσιν/ κυκλουῖντ'/, Αἰᾶντ'ι /// τῷ /σᾶκεῖσ/φῶρῳ. A cesura desse esquema métrico é geralmente pentemímere ou heftemímere, ou seja, após cinco ou sete metades de pé, semelhante ao dactílico (LOURENÇO, 2011, p. 23-25). Não sendo possível a do tipo pentemímere, pois repartiria o nome do herói, mais provável é a heftemímere, que evidencia a palavra σακεσφόρος, incluindo no hemistíquio o artigo que o precede. Essa qualificação do personagem que coincide metricamente com o hemistíquio, ao nosso ver, tal qual um epíteto que acompanha o nome do herói, serve para identificar e restringir uma caracterização de Ajax, a qual, como veremos adiante, tem como objetivo delinear uma índole excessiva e mais brusca.

A essa menção podemos acrescentar outra do *primeiro episódio*. Neste, em despedida, o herói lega ao seu filho o seu escudo (σάκος, v. 576). Simbolicamente isso representa a herança de sua índole e seus ideais, os quais devem se perpetuar. Esse entendimento fica claro a partir de duas informações do texto, uma implícita e outra explícita. A primeira está implícita no nome do filho, Eurísaces (Εὐρύσακες, v. 575), cuja formação se dá a partir de dois elementos um substantivo, escudo, σάκος, vocábulo restrito à descrição do Telamônio, e o adjetivo largo, εὐρύς, logo, a tradução do nome seria escudo largo, ou grande. Obviamente que isso remete aos atributos próprios do pai. A segunda informação está nas incumbências dadas pelo pai a Teucro para a educação do filho. O desejo do genitor é que o herdeiro seja conduzido de acordo com os rudes costumes do pai (ὁμοῖς [...] ἐν νόμοις πατρὸς, v. 548), logo, isso significa que esse legado pressupõe os ideais heroicos e arcaicos da épica homérica, os quais não condizem com o modelo dos atenienses do século V, representando assim valores associados à *hýbris*, evidente na peça.

O terceiro aspecto relevante do fragmento citado é em quem se concentra a ira: os chefes gregos, mas sobretudo Odisseu, Agamêmnon e Menelau. Não por acaso, são estes os únicos chefes que figuram a peça como personagens. Para o episódio retratado por Sófocles estes são os maiores envolvidos na ação da tragédia que culminam com o suicídio do herói, mas também naquelas, não dramatizadas, que acarretam a sua situação desonrosa e que, por isso, justificam-se a sua ira e o seu ódio. Esses três agem diretamente contra o protagonista da peça, segundo a perspectiva deste, no resultado da disputa pelas armas de Aquiles. Logo, é fundamental o entendimento, a partir das várias analepses referidas na obra, do resultado desse evento entre o herói e Odisseu para que se esclareçam a origem e as causas desses sentimentos. Com efeito, a oposição dos chefes gregos em prol do favorecimento de Odisseu os retira da posição de aliados e amigos, e os coloca na de inimigos. Isso é bem claro, quando retomamos a observação de Bernard Knox que indica o ideal cultuado do personagem, que

embasa seus princípios na máxima: fazer bem aos amigos e mal aos inimigos (τούς φίλους εὖ ποιεῖν, τοὺς δὲ ἐχθροὺς κακῶς) (1961, p. 3). Isso fica ainda mais evidente em relação a Odisseu, que, ao ver do herói, age hostilmente contra ele em busca de imerecidos prêmios, de acordo com o que nós veremos a seguir.

Quanto a Odisseu, a ira se justifica porque este é o vencedor da disputa e ganhador dos prêmios máximos, mesmo sendo menos merecedor, de acordo com seu adversário da contenda. Por isso, é por este último denominado de escória mais imunda da tropa (κακοπινέσατον τὸ ἄλῆμα στρατοῦ, v. 381) e escória inimiga (ἐχθρὸν ἄλῆμα, v. 389). Teucro, inclusive, reconhece que para o irmão, o Laertida seria o maior inimigo dentre os Argivos (ἐχθιστος Ἀργείων, v. 1383), ou seja, detém a primazia da cólera do Telamônio. Seus também méritos não seriam guerreiros, assim, justificam-se outros nomes atribuídos: instrumento de todos os males (ἀπάντων κακῶν ὄργανον, v. 379-380) e, sobretudo, o mais adulator (αἰμυλώτατον, v. 388). Esta última característica reforça o poder de persuasão que este herói possui, mas visto sob uma perspectiva negativa. Assim, também para os guerreiros de Salamina, representados pelo coro, este persuade (πείθει, v. 150) forjando palavras (λόγους [...] πλάσσω, v. 148), e por isso, tem uma sugerida origem Sisífida (Σισυφιδᾶν γενεᾶς, v. 190). Essa linhagem é relevante, uma vez que a Sísifo se atribui a maior astúcia humana e também o menor escrúpulo, com os quais muitas faltas aos deuses foram cometidas, justificando sua punição categórica no Hades (GRIMAL, 2005, p. 422-423). Mesmo sendo ele de origem divina, e na épica grega sua astúcia seja concebida sob o viés da virtude, na peça em questão, tal atributo servindo de instrumento para o mal, na perspectiva de Ájax e de seus próximos, marca a índole de um homem sem valor, da pior linhagem, que se justifica também pela ancestralidade. Podemos ver a partir de tudo isso, a imagem de Odisseu do ponto de vista de seu adversário da disputa. Dessa forma, os evidentes superlativos utilizados nos mostram a posição distintiva ocupada por ele, pois acima de todos é o mais odiado pelo Telamônio, pois para este, usurpa-lhe o prêmio exercendo ativamente sua índole. É interessante observar que o adjetivo ἐχθρός pode designar tanto aquele que é odiado, quanto, muito comum quando substantivado, o inimigo. Isso nos permite colocar dentro de um mesmo campo semântico a posição de alguém em relação a outro, como também permite se vincular a um sentimento. Isso aproxima ira e ódio, estabelecendo relações significativas para a interpretação da peça.

A própria repreensão de Teucro a Odisseu, no *êxodo*, quando aquele impede este de participar ativamente nos ritos fúnebres, ressalta esse sentimento que o acompanha, mesmo depois de morto. Vejamos esse momento.

[Teu.] Σὲ δ', ὃ γεραιῷ σπέρμα Λαέρτου πατρός,
 τάφου μὲν ὀκνῶ τοῦδ' ἐπιψάειν ἔαν,
 μὴ τῷ θανόντι τοῦτο δυσχερὲς ποῶ·
 τὰ δ' ἄλλα καὶ ξύμπρασσε, κεῖ τινα στρατοῦ
 θέλεις κομίζειν, οὐδὲν ἄλγος ἔξομεν.
 Ἐγὼ δὲ τὰμὰ πάντα πορσυνῶ· σὺ δὲ
 ἀνὴρ καθ' ἡμᾶς ἐσθλὸς ὢν ἐπίστασο.²¹

(Aias, v. 1393-1399)

Teucro, ao final, reconhece a ajuda de Odisseu na permissão dos funerais do herói, destacando o Laertida como homem valoroso (ἐσθλός, v. 1399). Ainda assim, está ciente do íntimo e da vontade do irmão, e, por isso, hesita em permitir que este toque a sepultura. É evidente que permanece a ira que o acometia em vida, de tal forma que seu irmão acredita que faria com isso algo que desagradaria o morto, algo que lhe seria impertinente ou mesmo nefasto (δυσχερὲς, v. 1395), sobretudo pela expressividade do prefixo *dys*, δυσ, que é um prefixo que associa ao vocábulo a ideia de contrariedade e de desgraça, construindo-se um novo ou intensificando o primeiro sentido. Um detalhe significativo para o destaque desse sentimento do herói está no sentido mais preciso do verbo tocar, ἐπιψάειν, presente na fala de Teucro. Esse verbo possui como significado as noções de roçar ou de tocar de leve, ou seja, um movimento sutil, suave ou até mesmo delicado. É imprescindível compreender seu uso em uma oposição à cólera ostentada pelo personagem, agora morto. Pois o mero ato de encostar no sepulcro não é permitido exatamente por que a ira do herói é pesada, e assim, opõem-se o ato de tocar levemente, ἐπιψάειν, por parte de Odisseu, constante do verso 1392, e o ato de estar pesado, βαρύνειν, por parte de Ájax, constante do verso 41. Demarca-se, assim, a profundidade da ira do herói em relação ao seu adversário da disputa, impondo a este o primeiro lugar entre os inimigos.

Os Atridas também são foco desse ódio, em tal perspectiva de inimizade, pois apesar de muitos serem os juízes da contenda (v. 1136; 1243), esses, sendo chefes, representam o corpo dos juízes. Um fato importante para isso é a própria sugestão desses serem os responsáveis pela decisão por votos que desonrou o personagem (ἐψήφισαν, v. 449), conduta não bem quista pelo Telamônio, sobretudo porque esse tipo de julgamento evoca os procedimentos dos tribunais atenienses do século V, como observaram Knox (1961, p. 22) e Bacelar (2006, p. 237-238), aos quais certamente o personagem se opõe, devido a sua

²¹ [Teu.] Filho do velho pai Laertes / temo te permitir tocar de leve a sepultura deste, / que ao morto eu faça algo impertinente, (v. 1395) / mas fazes outras coisas, se alguém do exército / desejares introduzir, teremos nenhuma aflição. / Eu executarei todas as minhas [incumbências], para nós, / tu permaneces sendo homem nobre.

caracterização arcaica e bárbara, na perspectiva dos valores gregos apregoados na Atenas do período clássico.

No verso 716, por exemplo, reforça-se significativamente essa disposição do personagem contra os Atridas. Nessa passagem se evidencia o ódio do herói a estes, um ímpeto que, dentro da perspectiva da ira, parece impeli-lo a permanecer e a resistir à reconciliação (θυμῶν Ἀτρείδαις). Esse ímpeto é o mesmo com o qual Homero reveste o personagem no Canto XI da *Odisseia*, impedindo-o de se reconciliar com Odisseu. Interessante também é que se faz pelo mesmo vocábulo, θυμός, (cf. pg. 21-22).

Dessa forma, esses três personagens configuram os maiores envolvidos na desonra, e em decorrência disso, os maiores inimigos, e assim, mereceriam uma maior punição e vingança (v. 301-304). Com efeito, essa menção direta à ira do herói enfatiza o sentimento do personagem em relação aos chefes gregos, alicerçando acima de tudo as ações que estão fora da tragédia²², mas que compõem seu enredo. Não figuram no *prólogo* a disputa pelas armas, nem mesmo o ataque aos chefes gregos, pois são pretéritos em relação à cena inicial. Contudo, eles são essenciais para a progressão das ações que conduzem o herói a sua ruína. Dessa forma, aquilo que move o herói a tê-las realizado é também presente para o efeito trágico da peça. Na obra em questão, essa relevância recai sobre a ira. Ela é o grande impulsionador da causalidade interna da obra, especialmente do ponto de vista da concepção de excesso, presente em toda sua extensão. Logo, a ira aos chefes gregos compõe parte estrutural. Por isso, Sófocles reitera esse sentimento, retomado da tradição arcaica, para a qual também é fundamental.

Vejamos como esse sentimento se mostra também condutor das ações que se desenvolvem internamente, a partir dos versos abaixo, inseridos no *primeiro episódio*.

[ΑΙ.] Καὶ νῦν τί χρῆ δρᾶν; ὅστις ἐμφανῶς θεοῖς ἐχθαίρομαι, μισεῖ δέ μ' Ἑλλήνων στρατός, ἔχθει δὲ Τροία πᾶσα καὶ πεδία τάδε. Πότερα πρὸς οἴκους, ναυλόχους λιπὼν ἔδρας μόνους τ' Ἀτρείδας, πέλαγος Αἰγαῖον περῶ; Καὶ ποῖον ὄμμα πατρὶ δηλώσω φανεῖς Τελαμῶνι; πῶς με τλήσεται ποτ' εἰσιδεῖν γυμνὸν φανέντα τῶν ἀριστείων ἄτερ, ὧν αὐτὸς ἔσχε στέφανον εὐκλείας μέγαν; Οὐκ ἔστι τοῦργον τλητόν. Ἀλλὰ δῆτ' ἰὼν πρὸς ἔρυμα Τρώων, ξυμπεσὼν μόνος μόνοις	460 465
---	------------------------------------

²² Sabemos que o prólogo, *in medias res*, também é usado para contextualizar o ponto em que se inicia o drama, escolhido pelo poeta não só para determinar uma extensão ideal aristotélica, mas também para engendrar as causas do infortúnio, imutável, não só pela causalidade das ações que o encadeiam, mas sobretudo por corresponder a um passado que não pode ser alterado (LUNA, 2012, p. 241-242).

καὶ δρῶν τι χρηστόν, εἶτα λοίσθιον θάνω;
 Ἄλλ' ὧδέ γ' Ἀτρείδας ἄν εὐφράναιμί που.
 Οὐκ ἔστι ταῦτα· πεῖρά τις ζητητέα
 τοιάδ' ἀφ' ἧς γέροντι δηλώσω πατρὶ
 μή τοι φύσιν γ' ἄσπλαγχνος ἐκ κείνου γεγώς.
 [...]

 ἀλλ' ἦ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι
 τὸν εὐγενῆ χρῆ. Πάντ' ἀκήκοας λόγον.²³

470

480

(Aias, v. 457-470; 479-480)

Nessa passagem, Ájax inicia uma reflexão após um longo lamento sobre a sua própria situação. Diante da desonra aferida pela preterição das armas, e do ultraje pelo ataque ao rebanho, ambos conhecidos pelos gregos, o herói conclui sua posição perante aliados e amigos. Ao seu ver ele é odiado por todos: pela tropa dos gregos (μισεῖ [...] στρατός, v. 458), pelos deuses (θεοῖς ἐχθαίρομαι, v. 457-458), e logicamente por Troia (ἔχθει [...] Τροία, v. 459). Tendo chegado a essa conclusão, pondera qual ação deve ser tomada por ele. Dois caminhos são levados em conta: voltar para casa ou morrer belamente, segundo os preceitos homéricos. Em ambas há a participação dos Atridas como um elemento influenciador. Quanto à primeira reflexão, o personagem cogita deixá-los sós (μόνους τ' Ἀτρείδας, v. 461), voltando para casa. Contudo isso não se apresenta como uma boa resolução, pois a imagem de um filho despojado dos prêmios de excelência guerreira (τῶν ἀριστείων ἄτερ, v. 464) diante do pai, cujos feitos alcançaram a grande honra da glória (στέφανον εὐκείας μέγαν, v. 465), é insuportável (τλήεται, v. 463; τλητόν, v. 466) para o seu genitor. Assim, acima do desejo de abandonar Agamêmnon e Menelau sozinhos contra os troianos, ato que repercute do ódio a esses heróis, o herói se vê movido pelo pudor em relação a Télamon, para o qual a possível vergonha impede aquele de agir. Na segunda reflexão, podemos observar ainda mais significativamente o papel da ira. Nesta, o personagem intenta se lançar contra os troianos, sozinho contra os sós (μόνος μόνοις, v. 467) ensejando sua morte: um ato que remete à bela morte arcaica, cujo cerne se trata de um combate singular com um igual. Com essa resolução, o herói acredita na possibilidade de alegrar os Atridas (Ἀτρείδας ἄν εὐφράναιμί που, v. 469). É interessante observar na sua perspectiva isso realmente é uma possibilidade. As marcas

²³ [Aj.] E agora o que é necessário fazer? Que visivelmente por deuses / sou odiado, e detesta-me o exército dos Helenos. / Toda Troia odeia e estas planícies. / Para casa de qual maneira: tendo deixado o ancoradouro das naus (v. 460) / e os Atridas sós, atravesso o mar Egeu? / E para o pai Télamon revelarei que olhar, tendo me apresentado? / Como suportará, quando olhar para mim, / tendo me apresentado despido, aparte dos prêmios de excelência / das quais ele próprio teve a grande coroa de glória? (v. 465) / Isto não é suportável. Mas, certamente, indo / à fortaleza dos troianos, sozinho dentre os sós tendo me chocado, / e realizando o que é necessário, por fim depois morresse? / Mas dessa maneira ao menos agradaria os Atridas provavelmente. / Essas não são uma atitude comprovável (v. 470) / tal, pela qual revelarei para o velho pai / minha natureza, certamente, não tendo nascido dele covarde. [...] Mas ou viver belamente ou belamente morrer / é necessário para o bem-nascido. Ouvistes todo o discurso.

desse entendimento são: o próprio advérbio *που*, que expressa o sentido de provavelmente ou talvez, ou seja, possibilidade; e o modo optativo do verbo, acompanhado sobretudo da partícula *ἄν*, que evidencia o caráter potencial do evento. Mesmo assim, diante de uma possibilidade, Ájax prefere não executar tal ação, e isso se deve ao fato de o resultado agradar (*εὐφραίνω*) os gregos sobre os quais se concentra sua ira: os filhos de Atreu.

Para corroborar a disposição iracunda sobre esses dois, convém mencionar a invocação do herói, no *terceiro episódio*, nos preâmbulos do suicídio. Nesse momento, várias divindades são evocadas para cumprir determinadas ações em relação ao suicida, como, por exemplo: Zeus, para que forneça o privilégio de Teucro ser o primeiro a encontrar o morto; Hermes, para que conduza rapidamente a alma desprendida do corpo, como um brando sono; o Sol, para que fazendo tudo ser visível anuncie seu destino ao pai; e alguns outros em despedida. Entre essas divindades, uma é elencada com a finalidade de vingar o herói em relação aos dois chefes: as Erínias. Quando dessa menção, aqueles são referidos como maus (*κακοὺς*, v. 839), o que justifica na súplica do herói a perseguição destas divindades àqueles. Na concepção grega, essas deusas causam ruína ao que agem contra membros do mesmo grupo, sobretudo da família. Para o Telamônio, é nisso que se insere a sua prece e por isso justifica o seu pedido de que tal como ele, morto por si próprio (*αὐτοσφαγῆ*, v. 841), aqueles devem perecer mortos pelos seus próprios e caríssimos descendentes (*αὐτοσφαγεῖς τῶν φιλίστων ἐγγόνων*, v. 841-842). Sófocles parece de alguma forma alinhar os desejos do Telamônio ao menos ao mito que trata do retorno de Agamêmnon, pois este morre pelas mãos da mulher, e esta, pelas do filho, segundo a tradição do episódio de retorno desse rei. Com efeito, o ato de reservar um lugar em suas invocações para a vingança e o manifesto desejo por um infortúnio tão trágico para os Atridas destacam a ira do herói como fundamental impulso de suas ações.

Dessa forma, quanto aos versos mencionados acima, o herói, considerando o pudor ao pai e a ira aos dois chefes gregos, adequa os preceitos da bela morte à sua situação, antecipando o que virá a ser o seu suicídio: a única saída que não favoreça de alguma forma os seus recentes inimigos e que evidencie nele ainda um valor guerreiro, e que, assim, configure a sua morte sendo corajosa e nobre, tal qual a máxima homérica. Assim, quanto à ira contra os chefes gregos, especialmente contra Odisseu, Agamêmnon e Menelau, podemos reconhecer a sua participação importante na composição da trama da peça.

Passemos ao estudo desse sentimento em relação aos deuses. Vejamos, então, a sua segunda menção nos versos 735 a 744, inseridos no *terceiro episódio*, cujo vocábulo *ira* está ainda explícito.

[Xo.] Οὐκ ἔνδον, ἀλλὰ φρουδος ἀρτίως, νέας 735
 βουλὰς νέοισιν ἐγκαταζεύξας τρόποις.
 [Αγ.] Ἴοὺ ἰοῦ·
 βραδεῖαν ἡμᾶς ἄρ' ὁ τήνδε τὴν ὁδὸν
 πέμπων ἔπεμψεν, ἢ φάνην ἐγὼ βραδύς.
 [Xo.] Τί δ' ἐστὶ χρείας τῆσδ' ὑπεσπανισμένον; 740
 [Αγ.] Τὸν ἄνδρ' ἀπηύδα Τευκρος ἔνδοθεν στέγης
 μὴ ἕω παρήκειν, πρὶν παρὼν αὐτὸς τύχη.
 [Xo.] Ἀλλ' οἷχεται τοι πρὸς τὸ κέρδιστον τραπεῖς
 γνώμης, θεοῖσιν ὥς καταλλαχθῇ χόλου.²⁴

(Aias, v. 735-744)

Novamente, evidenciamos o vocábulo ira, *chólos*, explícito também nessa passagem (χόλου, v. 744). Nesse caso, segundo o pensamento do coro, essa reconciliação se daria junto aos deuses, uma vez que sobre estes a ira do herói também recai. Essa interpretação equivocada dos guerreiros de Salamina em relação aos pensamentos do seu senhor enfatiza sobretudo os ideais do herói, pois marcam um novo comportamento (νέοισιν [...] τρόποις) e uma nova vontade (νέας βουλὰς) do Telamônio. O fato singular é que, de acordo com essa perspectiva, Ájax abandonaria seu mais corrente ideal presente na peça: fazer bem aos amigos e mal aos inimigos. Assim, contrariamente à sua costumeira índole especialmente ao seu conjunto de atributos, o herói estaria disposto não só a procurar a ação mais inteligente, e a mais astuta (κέρδιστον), mas também um ideal. Isso fica óbvio pelo uso do vocábulo γνώμη, no verso 744, cujo sentido primeiro é juízo, mas pelo qual o costume grego denomina além disso as sentenças e máximas. Contudo, a compreensão do coro é errada, e possui ainda uma certa ironia, pois esse equívoco se faz evidente sobretudo pelo contraste de atributo que não corresponde ao herói, mas a seu maior opositor, Odisseu. O atributo em questão é a astúcia, referida no verso 753, mormente em um grau superlativo do adjetivo, ou seja, intensificando essa qualidade. Certamente, tal procedimento é incoerente com a natureza do Telamônio, que prefere ainda seguir o caminho do ódio contra aqueles que lhe são hostis, e entres tais, os deuses.

O *prólogo* e o *primeiro episódio*, por exemplo, fornecem vários indícios para confirmarmos essa ira aos deuses, sobretudo a Atena. Em fragmento estudado anteriormente, vimos que o herói se vê odiado pelos deuses (θεοῖς ἐχθαίρομαι, v. 457-458) e por Troia (ἐχθεῖ

²⁴ [Co.] Não está dentro, mas há pouco se foi, novas (v. 735) / vontades tendo ligado a novos costumes. [Mens.] Ai ai! / Pois aquele [Teucro], que nos enviou neste caminho / enviou em um tardio, ou eu, tardio, apareci ! [Co.] O que está ausente deste serviço? (v. 740) / [Mens.] Teucro proibiu o homem dentro da tenda / que dela saísse, antes que ele mesmo estivesse presente fortunamente. / [Co.] Mas vai, certamente, tendo se dirigido para o mais astuto / juízo, para que seja reconciliado da cólera aos deuses.

[...] Τροία, v. 459), de forma que se equaliza a posição ocupada por estes e por aqueles. Ambos são vistos, assim, como inimigos. O verbo utilizado nesse reconhecimento é ἔχθω, da mesma raiz do adjetivo ἐχθρός, cujo significado, já mencionado, abrange tanto o sentimento de ódio, quanto a relação de inimizade, por extensão de sentido. E está óbvio que para essa conjectura, há de ser entender que os deuses procuram fazer mal tanto quanto seus inimigos declarados, os Troianos. Para perceber como isso se dá, temos que nos remeter sobretudo à relação de Ájax e Atena.

A deusa é reconhecida pelo herói como uma aliada de guerra (σύμμαχον, v. 117), e ela mesma assim se coloca para ele (συμμάχου, v. 90), inclusive o ajudando no ataque aos chefes gregos (v. 92). Logo, na visão do herói, a divindade é uma amiga. Contudo, essa percepção é distorcida, pois o termo σύμμαχος sugere inferioridade, segundo Knox, uma vez que descrevia a designação oficial das cidades e ilhas sujeitas ao poder de Atenas (1961, p. 8). O próprio texto apresenta indícios que comprovam essa interpretação, pois Teucro diante de Menelau afirma que seu irmão veio como dono de si (αὐτοῦ κρατῶν, v. 1099) e não conduzido como aliado (σύμμαχον, v. 1098). Essa declaração parece realmente realçar na palavra σύμμαχος a ideia de subordinação. Acrescenta-se a isso, a forma como o herói se refere à participação da deusa, a qual pareceria desempenhar um bom suporte, bom apoio (εἰς παρέστης, v. 92), negando a ela a primazia do sucesso na expedição noturna, considerando-se em especial o teor do verbo utilizado, cujo sentido etimológico seria pôr-se ao lado, exatamente devido ao advérbio πάρα, usado como prefixo verbal, ressaltando a não superioridade da deusa na responsabilidade das decorrentes consequências. Tal entendimento corrobora a supervalorização de sua honra, como já vimos, a ponto de ele mesmo acreditar ser possível alcançar glória sem a participação dos deuses nas ações humanas. No seu caso sobretudo, em fazê-lo sozinho. Essa conduta difere completamente da relação de Odisseu perante Atena, acima de tudo pelo claro contraste suscitado. O Laertida trata-a da seguinte maneira: a mais amiga para mim dos deuses (φιλτάτης ἐμοὶ θεῶν, v. 14), amiga soberana (φίλη δέσποινα, v. 38); como também, reconhecendo a superior posição da deusa, enfatiza que por ela é dirigido (σῇ κυβερνῶμαι χερί, v. 35).

Esse contraste é evidente e significativo, especialmente, para marcar a reviravolta nas ações de Ájax, que reconhece ao mesmo tempo que suas ações ao invés de lhe dar prazer pela vingança empregada, desencadearam o seu sofrimento e a sua ruína, e que a própria deusa que apoiou os seus atos como aliada, na verdade, é sua inimiga e responsável por conduzi-lo ao infortúnio através do encorajamento para atos desmedidos e das imagens extraviadoras. Dessa forma, o herói reconhece explicitamente a posição de Atena quanto a ele, a qual o maltrata

ruinosamente (ὀλέθριον αἰκίζει, v. 402), e isso significa, colocá-lo além de uma situação de desonra, mas de lhe impor um ultraje completo, como ele mesmo reconhece ser excessivo (ὕβρισθην, v. 367). Esse excesso é visto também no teor do verbo maltratar, que exige na peça o sentido apropriado de humilhar, pois retrata um ato desmedido que na perspectiva do herói só se sustenta nas ações de seus inimigos.

Por isso, Atena passa a ser vista como uma inimiga e a partir de uma carga fortemente negativa. Seu epíteto como na épica é deusa de olhos brilhantes, θεὰ γλαυκῶπις, como, por exemplo, ela é nomeada no Canto I da *Ilíada*, no verso 206, quando desce para fazer cessar a ira de Aquiles que se levanta contra Agamêmnon (cf. p. 26-27). Mas diante da inimizade a que se presta, ela é nomeada pelo Telamônio como deusa de olhos terríveis (γοργῶπις [...] θεὰ, v. 450), pois quando o herói se encontrava em situação semelhante à do Pelida, iracundo a se erguer contra os chefes gregos, a divindade lançou sobre ele uma doença raivosa (λυσσώδη νόσον, v. 452), que acaba por conduzi-lo ao infortúnio. Significativo é o vocábulo *nósos*, νόσος, pois expressa o sentido de doença, de loucura, e de paixão, dos quais a peça em questão reforça fortemente o segundo significado, mas que ainda podemos ver um eco do último, uma vez que sua ira retrata uma paixão desmedida.

Entretanto, parece-nos mais salutar a relação estabelecida da deusa com a visão, recurso inclusive retomado de Homero. Nesse episódio do Canto I da *Ilíada*, referido acima, a deusa, como no *prólogo* da tragédia, apresenta-se também invisível, mas aparente para o Pelida somente (οἶφ φαινομένη, v. 198). Já quando do duelo singular desse herói com Heitor, quando a deusa é referida novamente pelo epíteto θεὰ γλαυκῶπις (XXII, v. 214), para o Priamida se apresenta sob as feições de Deífobo, seu irmão, pelas quais constrange o herói a lutar, decisão já tomada pelo mesmo em monólogo. Até que, enfim, o Priamida descobre que Atena o enganou (ἐμὲ ἐξαπάτησεν Ἀθήνη, XXII, v. 299). Esses episódios são fundamentais, pois tanto Aquiles quanto Heitor parecem ser modelos retomados por Sófocles para compor a situação de Ajax. Este, sendo grego, e estando na mesma situação do primeiro, não tem sua ira retida pela deusa, mas pelo contrário, é enganado (ἔσφηλεν, v. 452), tal como o segundo, que ocupa a posição de inimigo perante a divindade. Bastante significativo são esses verbos *ἐξαπατάω*, na *Ilíada*, e *σφάλλω*, em *Aias*, cujo sentido tocam o mesmo campo semântico de enganar, e que, no aspecto aoristo, demarcam nas palavras de ambos heróis o reconhecimento da influência divina de Atena em ações, sobretudo ilusórias, que lhe causam mal, permitindo também ao herói identificar a posição de inimigo diante da divindade.

Essa relação de proximidade desses heróis, o filho de Télamon e o de Príamo, estreita-se a partir dos estudos de Edward Brown, e corrobora dessa forma a nossa comparação. Esse

(*Aias*, v. 654-668;690-692)

Um fato extremamente importante desses versos que compõem o *segundo episódio* é reconhecer neles um caráter reflexivo e de monólogo. Logo, apesar de sua linguagem velada, esses representam uma exteriorização do pensamento que se dirige ao próprio personagem, apesar da presença de outros personagens e do coro (KNOX, 1961, p. 12). Retomando-se o paralelo entre esse personagem e Heitor, essa passagem se assemelharia ao monólogo do Priamida, no Canto XXII da *Ilíada*, quando da reflexão acerca da atitude que se deve tomar diante do iminente combate com Aquiles. Associa-se validamente a esse discurso do protagonista o valor de caracterização indireta, especialmente se considerarmos as premissas aristotélicas, pois, certamente, evidencia-se aí uma escolha que legitima o caráter do herói: a ira, ou rancor, que conduz suas ações de modo a evitar uma atitude que o aproxime tanto aos deuses como aos Atridas, visto que eles são concebidos como inimigos.

Concordamos também com Bernard Knox, quando este autor faz entender que o caráter de Ajax é semelhante ao do Pelida, ou seja, predisposto à violência, mas não à falsidade (Ibidem, p. 11). Assim, se os guerreiros de Salamina compreendem equivocadamente as palavras do seu senhor, no sentido de entendê-las como uma reconciliação com os deuses, e isso se faz da parte do coro, não por intenção do herói, e também por arte do autor em promover mais uma peripécia na obra, agora, em sua parte central.

Com efeito, nesse monólogo podemos observar marcadamente o sentimento do protagonista em relação aos Atridas, mas também sobretudo aos deuses. O rancor contra as divindades, descrito pelo coro na passagem estudada anteriormente, ganha forma nas palavras do Telamônio, principalmente quanto à deusa Atena, à sua conhecida perseguidora. Pelo próprio texto compreendemos que o personagem não procura se reconciliar, mas fugir, escapar (ἐξαλύζωμαι) à fúria da deusa. Do ponto de vista do herói, esse ato promove uma saída à sua condição, não só redentora, mas também eventual. Essa eventualidade se percebe pelo uso da conjunção ὥς vinculada juntamente ao subjuntivo (MURACHCO, 2007, p. 690, vol. 1), no caso em questão, do verbo ἐξάλυσκω. Isso expressa uma expectativa próxima à realidade, ou seja, uma consequência tomada como quase certa. A morte sugerida em suas

minha espada, a mais inimiga das armas, / tento cavado a terra onde ninguém verá. / Mas que a noite e Hades guardem-na abaixo. (v. 660) / Pois, eu , tendo recebido com a própria mão este / presente de Heitor hostilíssimo, / ainda não tive algo valoroso dos Argivos. / Mas é verdadeiro o provérbio dos amigos: / os presentes de inimigos não são presentes e nem úteis. (v. 665) / Por isso, em relação ao futuro saberemos tanto ser inferiores / aos deuses, quanto aprenderemos a cultuar os Atridas. / São governantes, segundo isso se deve ceder. Por que não? [...] Pois, eu vou ali aonde se deve ir. (v. / 690) / E vós, cumpri as coisas que ordeno, e talvez igualmente me / reconheceis salvo, se agora sucumbo.

palavras também representa salvação (σεσωσμένον), mesmo que tenha a aparência de infortúnio (δυστυχῶ), pois ao mesmo tempo que o afasta da ira da deusa, de alguma forma o aproxima da honra perdida, e como já foi dito anteriormente, o ato do se suicidar é visto pelo herói como um ato de coragem e nobreza. Por isso, as palavras que expressam o suicídio são polivalentes e se revestem de ambiguidade que toca o sentido religioso, pelo qual preferimos traduzir para manter um certo grau de velamento que induz o coro à sua má compreensão do monólogo.

O particípio aoristo ἀγνίσας tem origem no verbo ἀγνίζω, cujo sentido parte da noção concreta de lavar, e alcança o significado religioso de purificar, expiar, consagrar e oferecer um sacrifício. Seu complemento é λύμαθ' pode expressar tanto a sujeira física, quanto a impureza religiosa, quanto a desonra, do ponto de vista social e moral. Não há como retirar das ações do protagonista que o mesmo se dirige às costas e aos banhos, segundo as suas palavras, procurando uma região adequada ao ato. O lugar escolhido é ἄστιβῃ. Esse adjetivo significa deserto, isolado, sobretudo não pisado, em sua noção concreta, mas na religiosa, por extensão de sentido, significa sagrado, santo, exatamente por ser uma localidade não tocada pelo humano. O caráter religioso do ato é patente na ambiguidade conferida pela escolha das palavras: pois a ação pode ser entendida tanto como de purificar a mácula quanto também como de expiar a desonra; a região adequada para o rito, nesse mesmo âmbito da ambiguidade, pode ser entendida tanto como sagrada, no sentido religioso, quanto isolada, no sentido de reforçar o suicídio como parte do isolamento moral em que o herói se encontra, e que ecoa de sua conduta individual e arcaica. Assim, parece haver uma ambiguidade no sentido religioso, sócio e moral, pela qual ora compreendemos o ato do herói como uma reconciliação com os deuses, ora, como uma reabilitação de sua *timé*, para qual não podemos vincular quaisquer noções de subordinação. A morte, então, representa o fim dos correntes infortúnios, pois o herói, a partir disso, escapa da inimizade da deusa. E como não há submissão a Atena, ele também regenera seu valor e sua honra, visto que a ação também sugere a expiação de uma mácula, nesse caso, de uma desonra, a qual se associa à *timé* do Telamônio, restabelecendo-a, ao menos no seu íntimo. A região escolhida representa ora o espaço sagrado para um ritual religioso em desagravo à divindade, a princípio um rito exigente de um sacrifício, segundo o modelo homérico; ora, o isolamento adequado para a ação heroica, a bela morte, sobretudo coerente na peça que delineia um herói a agir sozinho sempre, imbuído de uma postura de glória individual épica. Além disso, o sacrifício demandado na esfera religiosa se revela ser na verdade o suicídio do herói, mas não para a

submissão e reconciliação aos deuses, pois esse ato é realmente o mais grave executado pelo Telamônio na peça para legitimar o contrário, a sua autonomia.

Certamente, que a passagem gera ambiguidade se não considerarmos todo o discurso, por isso, o ato de expiar é visto pelo coro como a reconciliação do herói diante da deusa, por meio de um rito, submetendo-se a ela. Contudo, essa interpretação serve para a peripécia, mas não revela o verdadeiro teor de suas palavras, pois sabemos que tal submissão não ocorre, como veremos com mais detalhes adiante.

Nessa passagem também nós observamos em que ponto se firma a *hýbris* do herói, condenável pela deusa que o persegue. O seu excesso, como já vimos, tem como base a supervalorização de sua honra, sobretudo, pelo fato de que após a morte de Aquiles, contexto retratado pela peça, Ajax se torna o melhor dos argivos, como já foi pontuado. Em consequência desse reconhecimento de primazia, o herói se recusa a se submeter, especialmente, por entender que os chefes, Agamêmnon e Menelau, são-lhe inimigos, e como se deduz do provérbio por ele citado, no qual ao fim se igualam estes a Heitor, os dons provenientes dos inimigos não são presentes, e assim, nada oriundo deles pode representar benesses. Na visão do personagem, segundo o pensamento de Knox, o fragmento retrata o reconhecimento de uma autoridade mais dura do que realmente se mostra (Ibidem, p. 16), por isso a hipérbole em dizer que se deve venerar os Atridas, e não, como seria mais adequado, ceder aos Atridas.

Contudo, esse excesso quanto à supervalorização de sua honra também interfere na sua relação com os deuses, uma vez que, por duas vezes, nos versos 761 e 777, o mensageiro traz as palavras de Calcas, o adivinho dos gregos, justificando a ira da deusa quanto ao protagonista, pois este, ao não reconhecer o poder dos deuses nas ações dos homens, negando-lhes participação em seu triunfo, não pensa, e não se modera como um homem (οὐ κατ' ἄνθρωπον φρονῶν, v. 777). Para nós, então, além do que diz Knox, a hipérbole põe em evidência a sua perspectiva diante da instabilidade do mundo, que levada ao extremo, segundo sua índole predisposta ao excesso, faz trocar de lugar Atridas e deuses, de forma proposital. Ao aplicar tal situação a um futuro, τὸ λοιπὸν, no qual a realidade tem regras semelhantes às do presente, o herói tem como objetivo reconhecê-la como intolerável e insustentável para os seus princípios. Logo, essa instabilidade exagerada marca ao menos a impossibilidade do Telamônio viver segundo essas premissas, e reforça certamente sua disposição em refutar se dobrar a uma realidade como tal. Com efeito, a inversão de papéis entre deuses e Atridas tal como está parece legitimar uma ironia. Quando o herói reconhece que tanto deuses quanto Atridas são chefes, devendo a eles ceder, parece-nos que quer dizer exatamente o contrário,

que está resoluto em não se submeter, pois a posição deles é instável tal qual a da amizade e da inimizade. Isso para nós fica mais claro pelo uso do futuro de voz média dos verbos utilizados²⁶: εἰσόμεσθα e μαθησόμεσθα, que representam através da voz média um futuro promissivo, ou seja, correspondem ao envolvimento do sujeito com a ação, que é antecipada exatamente pelo compromisso do agente em realizá-la (Ibidem, p. 457). Logo, a disposição a um compromisso, a uma promessa, que logicamente não será executada, evidencia senão uma ironia, o reforço em afirmar algo pelo seu oposto. A hipérbole, assim, parece acentuar essa ironia tornando-a, inclusive, ao nosso ver, uma zombaria, um escárnio acerca da condição instável do mundo e por extensão da própria natureza divina e humana.

O verso 677, que apresenta uma pergunta retórica, “e nós como não aprenderemos a moderar-nos?” (ἡμεῖς δὲ πῶς οὐ γνωσόμεσθα σωφρονεῖν) corrobora tal pensamento, pois já nos conduz à resposta negativa devido a duas considerações. A primeira porque como antes se faz através de um futuro promissivo, também de voz média, ou seja, revela o compromisso que não será cumprido. A segunda, como aponta Knox (Ibidem, p. 17), é o fato de que o verbo σωφρονεῖν, e muitas das palavras oriundas dessa raiz descrevem, na peça em questão, a atitude própria dos subordinados ou inferiores. Assim, Ájax evidenciando esse sentido impele Tecmessa a esse comportamento (σωφρονεῖν, v. 586), Menelau, ao Telamônio (σωφρόνως, v. 1075), Agamêmnon, a Teucro (σωφρονήσεις, v. 1259), e Atena, aos homens (σώφρονας, v. 132). Assim, essa moderação referida pelo herói ecoa senão como uma espécie de submissão, para o qual se mostra extremamente odiosa, sobretudo quando em relação a quem lhe são inimigos. Podemos deduzir disso que o herói de índole guerreira e arcaica parece igualar essa submissão religiosa, política ou social à esfera bélica, ou seja, à rendição. Dessa forma, se para ele mesmo, ela não é possível quanto à guerra, uma vez que o valor está na bela morte, e não em uma condição de escravidão, a submissão seja de qualquer âmbito, representa o mesmo, uma rendição, sobretudo, ao considerá-la em relação aos deuses e Atridas, que lhe são inimigos.

Com efeito, o suicídio representa a fuga a essa submissão à qual o mundo o aprisiona. A ironia, então, parece intensificar essa refutação das regras vigentes, pois do mesmo modo

²⁶ Segundo Murachco, o tempo futuro da língua grega não é verdadeiramente um tempo, mas uma eventualidade, uma antecipação, sobretudo porque corresponde a um desejo em certo grau de intensidade que justifica a projeção do ato verbal. O autor prossegue evidenciando sobretudo a forma média de muitos futuros de verbos ativos, a qual reflete o envolvimento do sujeito no ato verbal. Essa noção semântica implica uma promessa, um compromisso por parte do agente, expressando-se de alguma maneira uma certeza na antecipação, o que justifica o uso do indicativo (MURACHCO, 2007, p. 456-457). Esse é o caso dos verbos εἰσόμεσθα (do verbo εἶδω, cujo futuro é εἶσομαι), μαθησόμεσθα (do verbo μανθάνω, cujo futuro é μαθήσομαι) e como veremos a seguir, o verbo γνωσόμεσθα (do verbo γινώσκω, cujo futuro é γνώσομαι).

que suas ações escapam, e por isso, zombam dessa condição, suas palavras parecem tomar o mesmo caminho. Logo, tanto o falso compromisso assumido quanto a sacralidade dos vocábulos que revelam seu suicídio promovem senão sua última desmedida em vida, sobretudo dramatizada, tal qual a do *prólogo*, em oposição àquelas referidas em analepse pelo mensageiro, no *terceiro episódio*, as quais juntas expõem o caráter do personagem, e sua coerente unidade. Todos esses atos excessivos se mostram, assim, agressivos e violentos à posição exercida pela divindade e pelos Atridas na peça.

Em decorrência dessa interpretação, a gravidade das ações do protagonista, sobretudo quanto à sua retórica igualmente hostil, mais do que justificar a sua escolha, serve-nos de apoio e contribuem para a caracterização iracunda do herói, que não se esquece das hostilidades dos amigos que se tornaram inimigos. Toda ira e todo ódio se justificam tantos nas palavras quanto nas ações, e nelas podem ser observadas. Com efeito, a ira do personagem contra aqueles que lhe causam mal também o move a tomar a decisão definitiva de suicidar-se: pois, o herói, ocupando a posição de inimigo para os gregos e os deuses, uma vez que reagiu contra eles excessivamente de forma que se justifica tal situação, e estando incapaz de retornar à sua pátria, pela honra inferior à do pai, também age considerando evitar qualquer forma de agradar os Atridas e de se dobrar aos deuses que lhe são hostis. Dentro do âmbito da causalidade interna do enredo, esse sentimento se mostra como um dos elementos fundamentais na composição da obra, e de sua caracterização. Por um lado, ela impele o personagem a evitar o ponto mais alto de sua glória, a bela morte em um combate singular com um igual, e por outro, permite, em contrapartida, uma ação mais trágica na estrutura da peça, o suicídio, uma vez que esta última ação não fornece a fuga à submissão, pois os Atridas, mesmo que por um tempo, como chefes, ainda impedem seus ritos fúnebres.

Com efeito, assim como se pontuou no capítulo passado, é necessário entender a relação entre ira e loucura, segundo o que reconhecemos ser pertinente à tragédia. Anteriormente distinguimos a ira, *chólos*, da loucura, *manía* (μανία) ou da doença, *nósos* (νόσος), uma vez que estas últimas são extremamente recorrentes em *Aias*, sobretudo usado de forma conjunta, com o reforço de vários vocábulos deles derivados. Para Bernard Knox, a loucura consiste somente no extravio criado sobre os olhos, fazendo o herói ver homens no lugar de animais, e o encorajamento da deusa aos atos sobre os chefes, como o assassinato e a tortura, segundo o autor, representa um impulso a uma vontade já em andamento, quando em sua sanidade (1961, p. 5). Flávio Ribeiro de Oliveira endossa essa perspectiva, acrescentando que o Telamônio “não tem sua natureza modificada quando arquiteta e executa a carnificina noturna: para o autor, a violência com que Ajax age é própria do caráter do herói, magnífico e

brutal; o distúrbio visual que sofre e sua doença são uma única coisa (apud HÜBSCHER, 2011, p. 27). Em reforço a isso, a perspectiva de Agatha Bacelar se mostra importante, pois para ela, a vontade do protagonista retrata senão a predisposição dele mesmo ao excesso, configurando um estado próprio e característico do desmedido, ὑβριστής, que ao seu ver constitui a dicotomia presente na obra representando a não civilização, o selvagem, o bárbaro, em oposição ao civilizado, e por isso moderado, composto da σωφροσύνη (2006, p. 236-238).

É visível e clara a disposição do herói à desmesura, sobretudo como bem pontua Bacelar, a partir do que diz Aristóteles no primeiro livro da Retórica (1274a, 13): “ὑβρις conota προαίρεσις, uma decisão que instaura um comprometimento ético entre o agente e a ação, uma vez que προαίρεσις depende de uma ἠθικὴ ἔξις, de uma disposição permanente de caráter” (2006, p. 235). Contudo, isso contradiz a natureza do herói, se percebemos as condições em que essa violência se manifesta, em uma ação noturna e sorrateira (HÜBSCHER, 2011, p. 27), tanto se retomarmos a tradição homérica à qual Sófocles se refere, quanto se utilizarmos os indícios textuais da própria obra, que isso reiteram.

Em relação às epopeias homéricas, podemos citar dois exemplos. O primeiro referido tanto por Hübster (Ibidem, p. 27-28) quanto por Stanford (1978, p. 189), nos estudos desta peça, corresponde aos versos 645 a 647, do Canto XVII da *Ilíada*, que apresentam o herói em conjunto com os Aqueus, cobertos por uma nuvem escura lançada por Zeus para permitir o avanço troiano na batalha. Neste momento, o Telamônio roga por luz e é atendido. O fato importante é perceber que neste fragmento, o próprio herói reconhece o caráter auspicioso da luz (Ibidem, p. 189-190) para o reconhecimento da virtude guerreira, pois a Zeus ele a pede (φάει, v. 647), suspeitando que talvez sua morte se aproxime. O outro momento é o Canto VII, versos 273-293, no qual ele se encontra em vantagem contra Heitor em combate singular, cujo fim sem resolução se faz pelo reconhecimento da chegada da noite (νόξ, v. 282; 293). Esta, em oposição ao dia, de forma coerente com a passagem anterior, é vista sobretudo como inadequada ou mesmo nefasta para os combates. Com efeito, mesmo que excessivo e violento, um Ajax noturno contradiz a índole à qual a audiência estaria acostumada, como é o caso recorrente da peça, da qual podemos ver várias referências à essa disposição: “à noite” (νύκτωρ, v. 57), nas palavras de Atena; “à noite” (νυκτός, v. 141), nas do coro; “Ajax noturno” (νύκτερος Αἴας, v. 217) e “à noite” (νυκτός, v. 285), nas de Tecmessa; ou na significativa invocação do Telamônio, que chama para si a escuridão diante da situação em que se encontra, “trevas, minha luz, Érebo, para mim o mais luminoso” (σκοτός, ἐμὸν φάος, / ἔρεβος ὃ φαεννότατον, v. 394-395).

Essa contradição é sobretudo afirmada na peça, não especificamente ao ato noturno, mas ao comportamento em geral do personagem. Ao menos dois exemplos podemos tirar da tragédia em questão, que retratam o reconhecimento dos próximos ao herói que comprovam esse fato. Um deles é expresso pelo coro, em fragmento já visto neste capítulo. Os soldados de Salamina afirmam que seu senhor “já não firme na natural índole, encontra-se desta afastado” (οὐκέτι συντρόφοις / ὀργαῖς ἔμπεδος, ἀλλ' ἐκτὸς ὁμιλεῖ, v. 639-640). Ou seja, o herói já não executa ações conforme o costumeiro caráter. Sua cativa, reforçando tal premissa, diz que:

‘Ο δ' εὐθὺς ἐξώμωξεν οἰμωγὰς λυγράς,
 ἃς οὐ ποτ' αὐτοῦ πρόσθεν εἰσήκουσ' ἐγώ·
 πρὸς γὰρ κακοῦ τε καὶ βαρυψύχου γόους
 τοιούσδ' ἀεὶ ποτ' ἀνδρὸς ἐξηγεῖτ' ἔχειν.²⁷

320
 (Aias, v. 317-320)

Nessa passagem, a cativa não reconhece os atos do senhor que chora copiosamente. Segundo a índole do herói, este julgava tal ato como próprio de homem mau e abatido, “κακοῦ τε καὶ βαρυψύχου [...] ἀνδρὸς”, algo estranho ao seu comportamento, por isso, Tecmessa revela ao coro a incoerência daquela atitude, vista como inédita e, assim, grave. Não sabendo como agir, ela convoca os amigos a ajudá-la sobretudo porque está surpresa com a reação de Ajax, que foge completamente ao costume. Uma informação relevante para esse estudo está em um dos adjetivos vinculados ao substantivo homem, βαρύψυχος, em cujo radical está presente o termo βάρυς, que significa pesado, componente do participio que descreve o herói nas palavras de Atena: pesado de ira (χόλῳ βαρυνθεῖς, v. 41).

Esse estado do herói, grave, diante das circunstâncias dos eventos da peça, indica que, mesmo lhe sendo natural o excesso e a disposição à *hýbris*, seu comportamento não é o costumeiro, seja o agente noturno que contradiz o da tradição que invoca a luz, seja, aquele que geme, chora e arranca os cabelos contrariando o que era esperado pelos seus próximos. A partir disso, preferimos concordar com Bruno Hübscher, que observa a loucura do herói, lançada por Atena, não consistir apenas em fazer o Telamônio ver nos animais do rebanho grego a figura dos heróis. Ou ao menos, reconhecer uma participação maior da deusa além do engano visual. Assim, pode-se dizer que a punição divina ao personagem não é direta, pois isso simplificaria a trama, deixando-a menos trágica e inclusive enfraquecendo a questão ética essencial à peça. Dessa forma, a punição mais provavelmente se configura no âmbito do conjunto da intervenção divina e da vontade humana, da mesma maneira como na composição

²⁷ E ele imediatamente gemeu lamentos tristes, / os quais eu nunca outrora ouvi dele, / pois, ao lado de homem mau e abatido / sempre explicava tais lamentos se deter. (v. 320)

homérica as motivações divinas e humanas são indissolúveis, uma vez que se dá como resposta ao herói que, inserido nesse paradigma bélico homérico de sujeição à divindade, rejeita a ajuda divina, algo pensável apenas no século V, evidenciando-se um excesso de caráter que é próprio do personagem de Sófocles (2011, p. 39-40).

A ira do herói, então, reitera o aspecto humano desse composto duplo, representando sobretudo a desmedida inerente ao personagem, natural a ele, pois revela ser a reação imediata ao julgamento das armas que põe em evidência a sobrevalorização de sua honra em comparação com a alheia. No outro extremo, o extravio visual é próprio da ação divina. Contudo, a cólera do personagem nos parece ser a base sobre a qual Atena age, confundindo-se humano e divino nos atos do herói, fazendo-se gerar o excesso máximo do personagem: a loucura, que, segundo Segal, para os gregos consistia na negação da civilização (apud Hübscher, p. 27-28). De base humana e divina, essa loucura, reiterando o caráter selvagem e bárbaro do personagem, fá-lo ultrapassar os limites da comunidade e da cidade, por um lado rompendo com seus valores heroicos, uma vez que age fora de sua índole, por outro, rompendo com a sociedade a que pertence, uma vez que se entrega à carnificina dos conterrâneos, sobretudo se deleitando com tais atos.

De forma significativa o vocábulo loucura, *μανία*, e seus derivados são tão frequentes quanto o vocábulo doença, *νόσος*. Este cujo sentido mais concreto é enfermidade abrange também o significado de loucura ou paixão, esta última quando vinculada à ideia des controle emocional. Por isso, é relevante para nós quando *Ájax* se refere a uma atuação dupla da deusa que deixa tanto a sua visão (*ὄμμα*, v. 447) quanto os seus pensamentos (*φρένες*, v. 447) desencaminhados (*διάστροφοι*, v. 447), por ter sido ele próprio a receber da deusa essa doença raivosa (*λυσσώδη νόσον*, v. 452). Ora, visão e pensamento parecem estar em campos diferentes e distintos, especialmente se reconhecermos no vocábulo *φρήν* a ideia de juízo vinculado à moderação, pois sabemos o papel essencial de sentido em particular à tragédia em questão. E essa doença raivosa parece senão retomar a ideia de afastamento da temperança, além de sugerir atuar no mesmo campo semântico da ira, *χόλος*, mas de uma forma mais intensa.

Acrescente-se a isso o fato de a própria divindade se expressar dessa forma: “eu, o herói que se extravie em louca doença / excitava, lançava-o em direção a más astúcias (*Ἐγὼ δὲ φοιτῶντ' ἄνδρα μανιάσιν νόσοις / ὄτρυνον, εἰσέβαλλον εἰς ἔρκη κακά*, v. 59-60). Nesses versos, podemos ver claramente que a participação da deusa vai além do engano visual, pois ela mesma, diante de *Odisseu*, afirma excitar, *ὄτρυνον*, e impelir, *εἰσέβαλλον*, o herói, sobretudo, parece-nos, a insuflar seu ânimo. Um vocábulo desse fragmento é significativo em

especial para vermos a ação sobre a índole do herói: ἔρκη. Esse é o mesmo termo que compõe o epíteto homérico do herói, muralha dos Aqueus, ἔρκος Ἀχαιῶν. Esse vocábulo abrange o significado, como já dissemos, de cercado, muro, defesa, mas também por definir um artilheiro em prol da proteção, acaba por também se estender ao sentido de astúcia. Irônico por parte da deusa, que se deleita com o infortúnio do herói, e provavelmente também pelo uso da palavra, inserida em um contexto diferente. Significativamente, esse impulso em direção a uma astúcia justifica de forma clara as ações de um Ajax noturno, pois retrata senão o episódio da *Doloneia*, no Canto X da *Ilíada*, no qual Odisseu e Diomedes caçam e aprisionam Dólón, espião troiano, adquirindo muitas informações sobre as tropas inimigas. O sucesso dessa expedição noturna se dá pela assistência de Atena, a quem os heróis requerem ajuda e prometem sacrifícios. Assim, na peça, a deusa diante do Laertida apresenta as condições da expedição do Telamônio, que, astuto, δόλιος (v. 47), age à noite, νύκτωρ (v. 47). Se é a própria deusa que o impele a más astúcias, validamente, podemos deduzir sua participação no planejamento da expedição do herói, sobretudo, porque representa, por um lado, uma repetição da ação bem-sucedida de Odisseu, o qual ela mesma auxiliou, em episódio anterior cronologicamente ao *prólogo*, e, por outro, também representa os domínios e atributos que são conferidos a ela, como por exemplo, a inteligência, que no âmbito militar reflete a estratégia astuta e perspicaz, fundamental à primeira cena da peça.

Em relação à bestialidade, corrobora-se a tortura dos animais, em especial a dois carneiros, dos quais de um corta a cabeça e a língua, e de outro o corpo prende à coluna da tenda o castigando com açoites, claramente representando Odisseu e Agamêmnon. Com efeito, Tecmessa reconhece nessas ações, sobretudo nos insultos vis do herói, a origem divina, pois alega “tais coisas uma deidade, / e não alguém dos homens ensinou” (ἃ δαίμων / κοῦδεὶς ἄνδρῶν ἐδίδαξεν, v. 243-244). Ela mesma reconhece uma presença na tenda durante os atos cruéis do herói, mas não vê a deusa, assim como nenhum outro, percebendo-a como uma sombra (σκιᾷ, v. 301) com quem Ajax por vezes dialoga.

Todas essas explanações parecem nos conduzir ao entendimento dessa loucura, μανία, ou doença, νόσος, recorrentes na obra, segundo o entendimento de Bruno Hübscher, ou seja, como uma punição divina, indireta, uma vez que confunde atos divinos e humanos, levando o personagem a executar ações desejadas passionalmente por ele (2011, p. 39-40). Dessa forma, a ira parece reforçar o aspecto humano na ação que causa o infortúnio do herói, segundo as premissas aristotélicas, algo essencial para tornar a obra mais trágica e conseqüentemente mais bela. E, quando agregada à participação divina de Atena, o que de forma alguma retira a responsabilidade do herói sobre seus atos e as decorrentes conseqüências, todo esse conjunto

parece retomar de maneira inversa as premissas do pensamento homérico, fortemente presente na peça de Sófocles, ressignificando-as ao contexto da tragédia. Se na *Ilíada* o ato heroico necessita da coparticipação divina; em um contexto em que esse entendimento é válido, como em *Aias*, a ruína heroica deve pressupor paralelamente também essa mesma coparticipação. Logo, na lógica interna da obra, para o infortúnio ou para a glória do personagem, de modelo arcaico e guerreiro, há a intervenção divina. O *kýdos*, de origem divina, necessário para herói épico se transfigura na *manía*, também de origem divina, para Ajax, induzindo-o a executar atos que acarretam sua ruína, através de um erro terrível (ἄτη [...] κακῆ, v. 123), segundo a forma como tal conceito de erro é concebida (cf. p. 30-31), e cuja participação divina consiste também, mas não apenas, em extravio visual. Essa nos parece ser, sobretudo, a relação da ira com a loucura: a reiteração do aspecto humano nos atos que acarretam o infortúnio do protagonista, de tal forma que a obra ressalta o papel fundamental desse sentimento na composição da trama da tragédia, da maneira como tentamos mostrar acima.

Com efeito, podemos resumir o papel da ira do herói e a sua estruturação na composição da trama da peça em questão. Façamos isso a partir de quatro perspectivas. Duas quanto à noção de causalidade do enredo: interna e externa. E outras duas do ponto de vista da caracterização: direta e indireta.

Em relação às duas primeiras, esse sentimento que caracteriza o personagem, no início da peça, é retomado ao fim da mesma, como já vimos, ambas de forma evidente, respectivamente nas palavras da deusa Atena, e nas de seu irmão Teucro, ensejando um ciclo perfeito que demarca a permanência da ira em toda a extensão da obra. Mas se esse mesmo estado do personagem estava configurado *in medias res*, remetendo-se a ações anteriores ao episódio retratado na tragédia através de analepses, nas quais esse sentimento impulsiona as ações do seu detentor, o mesmo acontece, pois assim se sugere, às ações que lhe são posteriores, uma vez que o *êxodo* permite compreender tal possibilidade. Isso significa dizer que Sófocles, por um lado, demarca os limites da atuação desse estado do herói dentro da peça, e, por outro estende seu papel além das fronteiras da tragédia, sobretudo e ao mesmo tempo, realinhando seu episódio com a versão da tradição homérica, presente na *Odisseia*, como vimos no capítulo anterior. Infere-se, dessa forma, uma ira capaz de persistir no herói, impelindo sua alma, no mundo dos mortos, a não se reconciliar com Odisseu, e assim, sempre a lembrar a sua origem: a desonra pela preterição de seu valor crido como indubitável. Logo, o autor impõe à ira do herói a prerrogativa de uma causalidade tanto interna quanto externa aos episódios presentes ou referidos pela obra.

Em relação às duas últimas perspectivas, às caracterizações direta e indireta, ambas podem ser contempladas no estilo de Sófocles. Quanto à direta, que representa um procedimento estático, constituído essencialmente de descrições cuja finalidade de caracterização é evidente, recorreremos às duas menções explícitas à ira, *chólos*, *χόλος*, das quais partiram nossas análises, uma em relação aos chefes gregos, marcadamente Odisseu e os Atridas, outra em relação aos deuses, em especial, a divindade Atena. Já quanto à indireta, que corresponde a um processo dinâmico, reconhecido nos discursos e nas suas ações significativos do herói, elencamos os dois discursos dos heróis, estudados por nós, pelos quais demonstra-se a ira do personagem, e pelos quais essa ira se confirma no suicídio cometido. Entendemos por significativos, segundo os critérios aristotélicos, as ações e os discursos que manifestem uma escolha, e, assim, evidenciando um caráter (*Poética*, 1454a, 17-19). Como a decisão de se suicidar corresponde à reflexão de Ájax sobre sua situação, disso se levando em conta a impossibilidade de se reconciliar com deuses e chefes gregos, e de tomar alguma ação que agrade estes e que evite a perseguição daqueles, especialmente influenciado pela ira contra esses, vistos como responsáveis pela situação de desonra completa em que se encontra, os discursos estudados correspondem a um efetivo caráter do herói acerca desse sentimento que o acomete. E o ato em si confirma tal caracterização.

Tentamos, nessa seção, a partir de tudo o que foi explanado, revelar como as noções de virtude e de ira se apresentam como chaves de leitura essenciais para o entendimento mais profundo da peça, sobretudo, detalhando como a composição da trama necessita dessa caracterização do herói para alcançar seus vários objetivos.

2.2 A VERSÃO DE OVÍDIO

Nos propomos, aqui, a analisar o Livro XIII da obra, que descrevem o episódio da metamorfose do herói grego Ájax. A análise estará alicerçada em alguns traços fundamentais da caracterização desse personagem, tanto aquelas marcas mais correntes, provenientes da tradição arcaica do mito desse herói quanto, especialmente, do episódio específico da disputa pelas armas de Aquiles.

Dessa forma, o estudo que pretendemos dispor se restringe a um fragmento delimitado, os primeiros 398 versos do livro XIII que descrevem o episódio da disputa entre o Telamônio e Ulisses pelas armas do Pelida, o consequente suicídio do primeiro, e sua metamorfose. Porém, a análise que propomos bem como os critérios adotados para apreciação

estão submissos a duas características essenciais ao herói: a virtude e a ira na caracterização de Ajax. Ambas têm igual papel estrutural no episódio, configurando-se como chaves de leitura para a compreensão da organicidade do texto. Assim, essa caracterização em que consiste esta seção trata da forma pela qual Ovídio constrói esse personagem, dando-lhe profundidade e significado diante do contexto do episódio. Dessa forma, em nossa análise, observaremos os fragmentos do texto que evidenciem esses traços característicos do Telamônio por meio de indícios textuais capazes de demonstrar a função estrutural dessas subcategorias escolhidas para o episódio, utilizando-se também da tipologia que distingue caracterização direta e indireta, de acordo com o que já apresentamos na seção anterior.

Tentaremos mostrar como o texto articula esses elementos, de forma a fundamentar sua estrutura, tornando-se, assim, imprescindíveis ao entendimento mais profundo do caráter literário desse episódio da obra. A partir dos resultados obtidos ao fim desta seção, poderemos fazer uma leitura intertextual no próximo capítulo, a fim de observar semelhanças e diferenças entre as obras de Ovídio e Sófocles, componentes do corpus desse estudo, evidenciando até que ponto aquele se utiliza das informações deste, e até que ponto se fornece uma nova leitura à obra de seu predecessor, sempre tendo como ponto de confronto os elementos desdobrados da caracterização a qual mencionamos.

Devido à perspectiva adotada e visto que nossa análise recairá apenas sobre alguns versos dispostos no livro XIII, faz-se necessária a estruturação do episódio em questão de modo a contextualizar em que passagens estão inseridos os fragmentos escolhidos, facilitando a compreensão do que será apresentado. Cabe-nos ressaltar, que, em nossa apreciação do texto, recorreremos a configuração apresentada abaixo. Assim, dispomos a composição do episódio para uma clara apreensão de sua estrutura:

1. *Descrição de Ajax* (v. 1 – 5): o narrador descreve o herói, no momento que antecede seu discurso. A partir de uma perspectiva externa, essa passagem nos fornece informação sobre a construção do personagem, dispondo-o iracundo antes mesmo de começar o seu discurso;

2. *Discurso de Ajax* (v. 5 – 122): dada, pelo narrador, a voz ao personagem, o personagem faz um discurso de si e de seu adversário. A composição do discurso nos permitirá fundamentar a caracterização do personagem, pois nos revela seu comportamento e seus princípios. A partir de um jogo de contrastes com Ulisses, o herói dispõe sua linhagem e suas ações de modo que a audiência veja nele sua virtude guerreira tal qual ele próprio a enxerga: extremamente preponderante à de seu adversário. Dessa forma, ele revela uma tendência a sobrevalorizar o mérito de sua virtude.

3. *Descrição de Ulisses* (v. 123 – 127): o narrador descreve Ulisses, antes de proferir seu discurso. Também a partir de uma perspectiva externa, esse trecho nos fornece informação sobre o caráter do personagem, especialmente retomando caracterizações homéricas do personagem;

4. *Discurso de Ulisses* (128 – 381): dada, pelo narrador, a voz ao personagem, esse herói apresenta contra-argumentos, descontruindo o discurso de seu adversário. Há ainda pouca interferência do narrador. Com efeito, o Laertida dispõe seus feitos não embasados meramente na noção de virtude guerreira, mas sobretudo, fundamentados em uma causalidade em que os seus resultados obtidos são imprescindíveis para a derrota de Troia, ou seja, reforçando-se e reiterando que as suas ações são essenciais e determinantes para vitória dos gregos.

5. *Desfecho sumariado* (v. 381 – 398): narração final do episódio que descreve, em formato de epílogo, a fúria insuflada do Telamônio, as suas últimas palavras, o seu suicídio e a sua metamorfose. Mais um trecho importante para fundamentar o caráter do personagem dentro da obra, pois para esse ponto convergem em desfecho todos os elementos antecipados e desenvolvidos acerca das categorias estudadas.

Como se pode ver, a própria estruturação do episódio da disputa entre esses dois gregos, presente no livro XIII de *Metamorfoses*, aponta a predominância do discurso direto dos personagens. Contudo, nossa análise equalizará versos que representam a voz do narrador e o discurso direto do personagem, uma vez que esses dois guardam relevantes indícios textuais para o estudo a que nos propomos. Desses dois modos narrativos desdobramos sobretudo a caracterização direta e indireta, respectivamente, em que nesta última será fundamental a autocaracterização do Telamônio, por apresentar seu ponto de vista psicológico, ideológico, cultural etc.

Quanto aos fragmentos correspondentes ao discurso direto, o segmento que será predominantemente contemplado será o discurso de Ajax, pois, ao nosso ver, essa passagem guarda mais indícios textuais significativos para o estudo das noções de virtude e ira desse personagem, e mostram sua perspectiva de mundo e de valor guerreiro. Obviamente, que usaremos em nossa análise versos não inseridos nesse corpus, não excluindo, assim, o longo *discurso de Ulisses*, imprescindível para uma melhor compreensão do que será contemplado, mas ainda, de uso mais secundário e instrumental.

Quanto aos fragmentos correspondentes à voz do narrador externo, nos debruçaremos especialmente na *descrição de Ajax*, e no *desfecho sumariado* pois como poderemos ver ao

longo da análise, essas passagens sintetizam a unidade textual desenvolvida sobre as duas características a ser apreciadas no estudo do personagem.

Convém, agora iniciarmos a análise. Primeiramente, estudaremos a categoria virtude e depois passaremos à ira, tal qual fizemos na seção anterior, começando pelos fragmentos correspondentes ao narrador externo, devido ao seu aspecto sintetizador de todo o episódio. Ainda, durante esse momento, será possível apresentar outros fragmentos isolados, mesmo do discurso direto, como contraponto e para confirmar determinadas análises. Depois, prosseguiremos com o estudo das categorias nos fragmentos correspondentes ao discurso direto dos personagens, especialmente o do herói de Salamina, como já foi referido anteriormente, por retratar mais propriamente a caracterização indireta. Por fim, demonstraremos como essas duas categorias se entrelaçam para alcançar uma unidade textual própria para o episódio, assim, para este representando fundamentais elemento, e extinguindo qualquer noção circunstancial que se possa inferir.

2. 2. 1 *Virtus*: a virtude do herói na perspectiva latina

Nessa seção nós analisaremos os dois primeiros versos do livro em questão, os quais retomam um importante epíteto épico do herói, e que estão presentes na *descrição de Ajax*, e, presentes no *discurso de Ajax*, os versos 73-97, os quais demonstram a proeminente excelência guerreira do personagem, especialmente sob o viés de uma virtude defensiva. E seguida, os seguintes, presentes ainda no discurso direto do herói: os versos 9 – 20, nos quais o Telamônio expõe os atributos opostos entre ele e Ulisses, que retomam a caracterização sob a perspectiva da ação e da palavra, como já vimos, no capítulo anterior, ser própria do contraste entre esses dois chefes gregos; os versos 34-47 e 103-122; que ressaltam a natureza do Laertida como sendo contrária à dos prêmios, e que, conseqüentemente retratam a desonra do herói de Salamina diante de uma disputa ao seu ver desnecessária, pois sua virtude é evidentemente superior à do seu adversário.

A sua virtude (*uirtus*), mesmo inserida em um contexto clássico latino, recupera na obra em questão noções dos valores arcaicos gregos, sobretudo homéricos. Apesar de a antiga *uirtus* aristocrática romana poder ser situada próxima a *areté* grega (PEREIRA, 2013, 407), isso não parece acontecer plenamente quanto à caracterização do personagem em questão, pois, na nossa compreensão, esses valores são postos ainda sob o prisma da época de Ovídio, como será pontuado na análise. Sob o ponto de vista de valores tradicionais romanos,

podemos dizer que a virtude (*uirtus*) teve no princípio um sentido masculino, cuja origem está na palavra que denomina o homem, varão (*uir*), por isso pertencia em um momento arcaico apenas a este. Contudo, tendo se desenvolvido, segundo Thomas Martin, e podendo definir, inclusive, um conjunto de atributos próprios que uma mulher deveria ter, de um modo geral para a Roma antiga, em relação ao homem, essa qualidade designava aquele que:

protetor dos bons, colocava o bem-estar do país em primeiro lugar, seguido dos interesses da família e, por fim, dos próprios interesses. [...] Heroísmo na batalha era a realização suprema para o homem “justo”, mas só se o valor servisse à comunidade, em vez de apenas à própria glória individual (2014, p. 29).

Esse heroísmo, em especial vinculado à ação militar, parece ser o ponto fulcral que fundamenta o discurso de Ajax, pois é a partir desse ponto em especial que o herói expõe os valores apreciados por ele próprio, e segundo tais almeja a máxima honraria²⁸ guerreira, as armas de Aquiles, prêmios eventuais de sua patente virtude. Contudo, sua distinção bélica parece seguir a disposição da caracterização homérica, pois sugere se vincular a um aspecto defensivo, ou mesmo protetor em prol de um coletivo, significativamente semelhante ao ideal da *uirtus* romana, da forma como a pontuamos acima. Tentaremos observar tal hipótese a partir do estudo dos fragmentos supracitados, sobretudo porque tal aspecto defensivo já se mostra possível nas epopeias homéricas. Na necessidade de um fechamento teórico mais adequado, utilizaremos o conceito de virtude (*uirtus*), estabelecido acima, com a exceção de que ela definirá apenas uma qualidade masculina, sobretudo, bélica, devido ao conteúdo do episódio de Ovídio que retrata uma idade mítica, na qual tal concepção parece ser verossímil e, inclusive, sugerida.

Vejamos agora, os dois primeiros versos do Livro XII que tratam da caracterização direta do personagem, sobretudo através de uma fórmula épica, conjuntamente com alguns do final do Livro XII, pois estes últimos servem para contextualizar melhor a cena que se segue.

non ea Tydides, non audet Oileos Ajax,
non minor Atrides, non bello maior et aevo
poscere, non alii: solis Telamone creatis

²⁸ Segundo Rocha Pereira, a honra (*honor*) pode ser concebida como exterior, enquanto a virtude (*uirtus*), interior a quem a possui (2013, p. 405). Certamente, a primeira depende de um julgamento da comunidade, ou seja, depende de “um reconhecimento público do mérito” (Ibidem, p. 349), e a segunda, conforme nos diz Cícero “exige *honor*, nem outra é a recompensa da *uirtus* (Ibidem, p. 248). Dessa forma, não só o julgamento dos chefes gregos, mas sobretudo a representação material desse mérito visto como reconhecimento de seus feitos fazem Ajax ver a si mesmo como eventual vencedor, pois a virtude para ele é senão a excelência guerreira que designa o heroísmo do personagem.

Laertaque fuit tantae fiducia laudis. 625
 a se Tantalides onus invidiamque removit
 Argolicosque duces mediis considerare castris
 iussit et arbitrium litis traiecit in omnes.

[...]

Consedere duces et vulgi stante corona 1
 Surgit ad hos clipei dominus septemplex Ajax;²⁹

(*Metamorfoses*, XII, v. 622-628; XIII, v. 1 – 2)

Podemos ver pelo contexto dos versos que Ovídio retoma o episódio da *Odisseia* atribuindo à contenda um julgamento decidido através da participação de todos os chefes gregos. O diálogo com a *Ilíada* também parece evidente, pois se apresenta um Agamêmnon que se abstém do encargo da decisão (*onus [...] remouit*, v. 626), e com isso, o narrador parece sugerir um chefe que evita o peso de um resultado que pode ser semelhante ao ocorrido no caso do Pelida, ou seja, um desfecho funesto. Acrescentamos a isso, que muitos heróis não se julgaram merecedores de tais prêmios, a isso nos serve como indício textual o verbo ousar (*audet*, v. 622). A contenda, então, deve ser travada por aqueles de maior ímpeto, pois esses se atrevem a tal empreitada. A conduta do Atrida é, dessa forma, prudente, em especial se considerarmos a referência à épica homérica. Certamente, apenas o filho de Télamon e o de Laerte se consideram dignos das armas, e há nas palavras utilizadas uma insinuação a um orgulho, a uma excessiva confiança nos próprios méritos, uma vez que o termo *fiducia* pode ter esse sentido, significando até arrogância. Segundo a perspectiva do narrador, isso se torna mais perceptível devido à relação que se faz com o verbo ousar. Pois ao se atribuir a noção de audácia ao ato de reclamar as armas para si, o herói que as demanda, age senão de alguma maneira altiva. Na nossa compressão, o orgulho de Ajax sugerido por Homero na expressão ímpeto viril ou orgulhoso, *agénora thymón* (ἀγήνορα θυμόν, *Odisseia*, XI, v. 562), estudada anteriormente, parece, na linguagem da obra *Metamorfoses*, ser retomada como uma confiança em tamanho mérito (*tantae fiducia laudis*, v. 625). O adjetivo *tantae* auxilia como um intensificador dessa qualidade.

Esse mérito do herói de Salamina é destacado especialmente pelo atributo conferido ao personagem no segundo verso do Livro XIII, no qual já se apresenta a fórmula *clipei dominus septemplex Ajax*, que retoma o epíteto homérico e as grandes características de Ajax: a

²⁹ Estas [as armas] nem o Tidida, nem Ajax Oileu ousa clamar, / nem o mais novo Atrida, nem o maior na guerra e na idade, / nem outros, somente para o nascido de Télamon, / e o de Laerte houve confiança em tamanho valor. (v. 625) / De si o Tantálida removeu o ônus e a inveja / e aos chefes Argólicos no meio dos acampamentos ordenou / se sentarem, e atribuiu a todos o arbítrio da questão. [...] Sentaram-se juntos os chefes e os soldados, formando-se um círculo, / junto a estes, surge o senhor do escudo de sete dobras, Ajax;

dimensão e a singularidade de seu escudo, as quais simbolizam sua enorme estatura e sua robusta compleição física. Contudo, o próprio narrador externo configura outro herói como o maior na guerra (*bello maior*, v. 623), provavelmente Nestor, e não o Telamônio. Assim, em parte, Ovídio dialoga com as epopeias homéricas afastando de sua obra a ideia de uma supremacia guerreira do herói de Salamina, mas recuperando a singularidade de seu escudo, e por certo, a noção de muralha dos Aqueus conferida ele. A retomada desse traço do personagem parece corroborar a noção de uma virtude defensiva, já costumeiramente lhe atribuída nos estudos de Homero apresentados no capítulo anterior.

Com efeito, a qualificação do personagem como o senhor de escudo de sete dobras, ou sete camadas “*Surgit ad hos clipei dominus septemplicis Aiax*” (*Metamorfoses*, XII, v. 2), está disposta segundo o modelo épico dos epítetos homéricos. E sobretudo, segundo a perspectiva de Rocha Pereira, pois, visto como do tipo distintivo e precedente de discurso direto, contribui para a melhor caracterização do personagem, adequando-se também ao contexto uma qualidade específica, e permitindo-se uma melhor compreensão do episódio em questão e das palavras do herói (1985, p. 5). A polivalência lírica, épica e trágica da obra, que a coloca em um entrelugar, permite-nos reconhecer essa disposição como uma fórmula homérica.

Vejamos como o próprio esquema métrico esse epíteto, através da cesura do hexâmetro, geralmente pentemímera ou heftemímera, auxilia-nos na compreensão da passagem. A cesura pentemímera, ou seja, após cinco metades de pé, seria possível ao esquema, porém pouco acrescentaria em termos significativos ao verso. Vejamos: “*Sūrgīt ād/ hōs clipē/ī /// dōmī/nūs sē/ptēmplīcīs/ Āiāx*”. A divisão em dois hemistíquios faz com que a cesura conflite com a estrutura e a pausa gramaticais sugeridas pela sintaxe latina, pois essa divisão aparentemente sugere uma divisão de sujeito e predicado. Assim, o núcleo do adjunto, *clipei*, estaria inserido na seção do predicado, e não ao termo essencial da oração ao qual está ligado, o sujeito.

Preferimos, então, a cesura heftemímera, de sete metades de pé, por algumas razões. Primeiro, porque acompanhada de sua comumente cesura secundária trimímera, de três metades de pé (PLESSIS, 1889), divide o verso em três hemistíquios, nos quais o primeiro corresponde ao predicado e os dois seguintes ao sujeito, favorecendo a elocução latina, e, conseqüentemente, gerando uma fluidez na progressão semântica do seu conteúdo por meio da sincronia entre a métrica e a disposição sintática. Vejamos: “*Sūrgīt ād/ hōs // clipē/ī dōmī/nūs /// sē/ptēmplīcīs/ Āiāx*”. Segundo, porque, para a disposição mais natural da fórmula, epíteto acompanhado do nome do herói, que estaria disposta em uma relação de extensão com o hemistíquio, essa cesura reforçaria também o caráter oral do gênero épico. A fórmula,

assim, estaria inserida dentro das cesuras do verso, como um hemistíquio. Em terceiro lugar, essa disposição encadearia uma progressão tripartida de significado, esteticamente reforçando uma expectativa, uma vez que sequenciaria informações mais abrangentes e depois as precisas, descrevendo inicialmente uma ação, depois, de forma epítética, a qualidade do sujeito que a praticou, e por fim, o seu nome. Esse aspecto estético também se observa nas duas seções do epíteto, que apresentam cada uma com a mesma estrutura espelhada, formada de genitivo mais nominativo, de significado mais abrangente *clipei dominus*, senhor do escudo, para um mais preciso, *septemplex Aiax*, [senhor do escudo] de sete dobras ou camadas, Ájax. As três seções, dispostas, progrediriam acumulando um sentido uma a uma, até ao fim do verso, em seu último pé, apresentar o nome próprio do herói ao qual todos os elementos e a expectativa conduziam.

A recorrência das fórmulas épicas precedentes de discurso direto nas epopeias homéricas corroboram a pertinência do uso de tal recurso pelo próprio Ovídio, sobretudo porque o torna mais significativo, uma vez que o episódio da disputa entre Ájax e Ulisses é predominantemente marcado pelo discurso direto. O autor faz essa escolha centralizando o episódio na oratória dos personagens, destacando a relação extremamente significativa entre a forma escolhida e o seu conteúdo. Assim, a relação prática e simbólica do personagem com o seu escudo, referida no início do Livro XIII, parece-nos ter expressamente a finalidade de descrever seu atributo mais relevante para esse episódio, de alguma maneira antecipando e contextualizando os argumentos do herói, pois, como tentaremos provar, reforça na unidade desse evento uma virtude defensiva.

Para reforçar essa compreensão mencionada acima, passemos agora a analisar alguns versos que destacam essa excelência guerreira de Ájax a partir dessa perspectiva de defesa e de proteção, antecipada e em concordância com o epíteto estudado. Com efeito, isso nos parece expressar os indícios textuais presentes no fragmento abaixo, sobretudo pelo sentido e pela recorrência do verbo *suster* (*sustineo*), empregado para descrever tudo aquilo que Ájax foi capaz de conter, como as chamas dos troianos, Heitor e o próprio Júpiter. Vejamos alguns versos de seu discurso.

At non Hectoreis dubitavit cedere flammis,	7
Quas ego sustinui, quas hac a classe fugavi.	8
[...]	
Conclamat socios; adsum uideoque trementem	73
Pallentemque metu et trepidantem morte futura.	
Opposui molem clipei texique iacentem	75
Seruauique animam (minimum est hoc laudis) inertem.	

Si perstas certare, locum redeamus in illum;
 Redde hostem uulnusque tuum solitumque timorem
 Post clipeumque late et mecum contende sub illo.
 At postquam eripui, cui standi uulnera uires 80
 Non dederant, nullo tardatus uulnere fugit.
 Hector adest secumque deos in proelia ducit
 Quaque ruit, non tu tantum terroris, Vlixex,
 Sed fortes etiam; tantum trahit ille timoris.
 Hunc ego sanguineae successu caedis ouantem 85
 Eminus ingenti resupinum pondere fudi;
 Hunc ego poscentem, cum quo concurreret, unus
 Sustinui sortemque meam uouistis, Achiui,
 Et uestrae ualuere preces. Si quaeritis huius
 Fortunam pugnae, non sum superatus ab illo. 90
 Ecce ferunt Troes ferrumque ignesque Iouemque
 in Danaas classes; ubi nunc facundus Vlixes?
 Nempe ego mille meo protexi pectore puppes,
 Spem uestri reditus; date pro tot nauibus arma!³⁰

O herói apresenta os seus feitos em prol dos conterrâneos, ações sobretudo testemunhadas e, ao seu ver, dignas da virtude guerreira, especialmente porque remontam eventos da guerra, nos quais, tendo Aquiles se retirado, os troianos sobrepujaram os gregos, inclusive encerrando-os no litoral. O próprio texto sugere que a natureza das ações de Ajax recai sobre os atributos da guerra. Contudo, parece-nos que o enfoque é realmente sobre uma qualidade defensiva.

Primeiramente, o texto reforça duas vezes o verbo *sustineo*. No verso 8, o verbo expresso no aspecto perfeito, *sustinui*, é também acompanhado pelo pronome *ego* que reforça o agente da ação. No verso 88, novamente é expresso o verbo declinado *sustinui*, que além ser também acompanhado pelo pronome *ego* (v. 87), também reforça o agente da ação por meio do adjetivo *unus* (v. 87). No primeiro caso, o herói rememora sua ação de sustentar as chamas que procuravam queimar as naus dos gregos. No segundo, expressa-se a ação de conter Heitor que, impulsionado por Júpiter, causa a morte de muitos gregos. Em ambos os eventos, retomados da *Ilíada*, o herói confere a si as ações máximas que salvaram os gregos da derrota

³⁰ Entretanto, [Ulisses] não hesitou em ir-se das chamas de Heitor (v. 7) / as quais eu sustive, as quais desta frota afugentei. (v. 8) [...] Invoca os companheiros, estou presente e vejo o tremente e (v. 73) / pálido de medo, e também trepidante com a morte futura, / pus o volume do escudo à frente, protegi o jazente, (v.75) / E mantive o ânimo inerte (isto de glória é o mínimo). / Se persistes a certar, voltemos àquele lugar, / restitui a hoste, o teu ferimento, teu sólio temor, / esconde-te atrás do escudo e contende comigo sob ele. / Mas depois que retirei, para quem ferimento de combater (v. 80) / as tropas não deram, o moroso fugiu sem ferimentos. / Heitor está presente e consigo conduz os deuses no prélio, / precipita-se por toda parte, não apenas tu és aterrorizado, Ulisses, / mas os fortes também: aquele arrasta tanto de temor. / Este eu mesmo com sucesso de golpe sanguíneo, de longe, (v. 85) / derrubei, ressupino com peso ingente, / este, clamante, quando com alguém se apresentava, eu mesmo, / sozinho, sustive: prometestes a minha sorte, Aquivos, / e vossas preces valeram. Se procurais o destino desta pugna, não fui superado por ele. (v. 90) / Eis que os troianos trazem ferro, fogo e Júpiter / às frotas dânaas, onde está agora o Ulisses eloquente? / Certamente eu mesmo protegi mil popas com meu peito, / Recuperei a vossa esperança: dai as armas em lugar de tantas naus!

e da morte, destacando-se, em especial, como o maior responsável pela proteção dos conterrâneos, justificando, assim, o epíteto homérico: muralhas dos Aqueus, como já visto, que reforça o aspecto defensivo conjuntamente como o epíteto que destaca seu escudo, presente também em Ovídio.

Em segundo lugar, agregam-se a isso os verbos *tego* e *protego* que carregam o sentido de defender e proteger, usados em suas ações. No verso 75, o herói revela ter protegido até mesmo Ulisses, enquanto esse jazia no chão (*texi iacentem*). No verso 93, o próprio Telamônio protegeu as naus dos gregos (*ego protexi puppes*). Apesar de ter vencido Heitor, sua vitória sobre este apenas repeliu o adversário, não o matando. Dessa forma, o texto concentra, tanto na voz do narrador externo quanto no discurso direto do personagem, ou seja, na caracterização direta e indireta, as qualidades de Ajax relacionadas a uma ideia de homem da ação, porém, de forma específica, e própria de uma noção ou capacidade defensiva e protetora.

Assim, para isso, como já dissemos, a simbologia do escudo, pelo menos no tratamento de Ovídio, parece fundamental. Expresso na forma de uma fórmula precedente do discurso direto, já nos primeiros versos, ele não só antecipa mas direciona a compreensão que devemos ter do texto. Por isso, outras vezes ele é retomado no discurso direto.

Ainda no verso 75, quando da proteção de Ajax a Ulisses, nós temos a expressão literal desse manuseio do herói ao escudo e de sua qualidade. Primeiro o Telamônio põe à frente de Ulisses o corpo do escudo (*opposui molem clipei*), em seguida, reforçando-se a qualidade defensiva do herói, este ainda mantém o ânimo inerte (*serarui animam inertem*, v. 76), como se essa própria expressão revelasse a própria natureza da ação e do herói: a capacidade de resistir aos ataques, imóvel, como uma parede ou muralha. Tal capacidade do herói é tão proeminente que ele faz questão de indicar isso em seu discurso. Ele mesmo revela que seu escudo sofre de mil golpes (*nostro, qui tela ferendo mille patet plagis*, v. 118 – 119), em oposição ao de Ulisses que é íntegro, ou seja, sem marcas (*integer est clipeus*, v. 118). Acreditamos que tal fato seja possível de ser comprovado, se julgarmos o quão fundamental aos argumentos do personagem é contemplar com os olhos tais provas, como veremos mais adiante. Outro fato importante e que merece comentários, é o fato de os verbos *tego* e *protego* serem usados para expressar a ideia de proteger. Tal sentido abstrato é adquirido por extensão, uma vez que a sua primeira noção é cobrir, em seu aspecto mais concreto. Assim, a escolha dos verbos e seu significado derivado precisam a unidade lexical do texto, coadunando-se com a utilização e a função própria do escudo, realçando-se sua simbologia defensiva e de proteção. O contendor de Salamina, então, concentra sua qualidade em um único tipo de

atividade, a excelência para proteger e guardar, própria de uma virtude guerreira defensiva, segundo o modelo dos vários estudos dispostos sobre a caracterização desse mesmo herói na *Ilíada*. Ao se considerar essa capacidade protetora, efetivamente, de contenção ao caráter homérico do personagem, devemos admitir a clara referência de Ovídio à tradição arcaica.

Sabemos disso, especialmente, pelo seu contraponto, Ulisses, que faz questão de elencar a polivalência de suas qualidades, não só do cérebro, mas também dos atos. O Laertida mesmo destaca que seu adversário se sobressai apenas pelo corpo (*tu tantum corpore prodes*, v. 365) e exerce a força sem a mente (*tu uires sine mente geris*, v. 363). Mas reconhecendo que o Telamônio realmente exerce sua potência defensivamente, o arguidor eloquente, além de retomar vários momentos que ressaltam qualidades distintas, as quais confere sobretudo a Minerva (*Mineruae*, v. 381), à deusa grega Atena, também realça, diferente de Ajax, sua capacidade de matar seus oponentes, e para isso enumera vários heróis: como Cérano, filho de Ífito; Alastor; Crômio; Alcandro; Hálío; Némon; Prítanis; Toas; Cárope e Ênomo, os quais foram mortos por sua espada (*ferro [...] meo*, v. 255-256). Essa polivalência do Laertida contrasta com o atributo recorrentemente evidenciado pelo seu opositor: a qualidade defensiva de conter os assaltos inimigos.

Com efeito, Ajax atribui a si essa noção de forma tão intensa que podemos reconhecer essa qualidade como sendo proeminente nele. Por isso no fragmento acima por quatro vezes o pronome pessoal “eu” aparece como reforço à ação individual do Telamônio na defesa dos gregos: *ego* (v. 8; 85; 87; 93), seja na proteção dos navios contra o fogo, seja no combate singular contra Heitor, pois a todas essas coisas o próprio herói enfatiza ter sozinho (*unus*, v. 87) enfrentado e contido (*sustinui*, v. 8). Certamente, esse caráter defensivo do herói, ou seja, de se apresentar a serviço da pátria, protegendo os conterrâneos, mesmo quando agindo solitariamente, realmente se mostra proeminente no herói, de acordo com sua perspectiva dos fatos. Além disso, esse valor destacado, parece-nos se revestir no texto de Ovídio de noções da *uirtus* propriamente romana. Mesmo a partir de uma ação individual e de uma decorrente superestima do próprio valor, a comunidade e a proteção dela parecem estar acima de sua glória pessoal e também, por isso, em sua visão tal concepção parece conferir aos seus atos o máximo mérito. Essa caracterização sugere inclusive retomar o herói romano Horácio Cocles, que em seu mito defendeu sozinho dos etruscos a ponte que levava a Roma, episódio narrado pelo historiador Tito Lívio, que assim se refere ao militar: “herói sozinho [...] que se estabeleceu na ponte em forte posição” (*unus uir [...] qui positus forte in statione pontis*, *História de Roma*, I, 10, 2-3). O caráter defensivo e de contenção próprio de Telamônio é exatamente esse de Cocles: não recuar e fixo em um lugar conter os ataques inimigos. Fato

significativo para essa interpretação é a provável parcialidade pela qual o narrador externo descreve a vitória do Laertida: “o eloquente conduziu as armas do herói forte” (*fortisque uiri tulit arma disertus*, v. 383). Certamente, esse verso parece conferir ao derrotado um valor maior, e por isso provavelmente o genitivo ao qual se liga as armas, prêmio da disputa, expressa os termos que marcam o herói de maior excelência guerreira, Ajax.

Prossigamos com a análise da introdução de seu discurso, na qual o herói já apresenta suas qualidades, bem como as de seu adversário, contrastando os conceitos de ação e de palavra que opõe a natureza dos dois contendores.

Tutius est igitur fictis contendere uerbis,	
Quam pugnare manu. Sed nec mihi dicere promptum,	10
nec facere est isti; quantumque ego Marte feroci,	
Quantum acie valeo, tantum valet iste loquendo.	
Nec memoranda tamen uobis mea facta, Pelasgi,	
Esse reor; uidistis enim; sua narret Vlixes,	
Quae sine teste gerit, quorum nox conscia sola est.	15
Praemia magna peti, fator, sed demit honorem	
Aemulus; Aiaci non est tenuisse superbum,	
Sit licet hoc ingens, quicquid sperauit Vlixes.	
Iste tulit pretium iam nunc temptaminis huius,	
Quod, cum uictus erit, mecum certasse feretur. ³¹	20

(*Metamorfoses*, Livro XIII, v. 9 – 20)

Pode-se ver a partir do fragmento, como já anunciamos anteriormente, que em sua introdução Ajax expõe a ideia central de seu discurso, posteriormente desenvolvido através de narrativas, argumentações e provas. O seu cerne, então, baseia-se em duas noções: a de agir e a de discursar, ou seja, a qualidade da ação e a da palavra. É imprescindível, primeiramente, compreendermos como essas duas noções se estruturam no discurso do herói, pois a oposição que se apresenta a partir delas, fundamenta todo o discurso em questão. Só, então, poderemos analisar propriamente o fragmento.

Com efeito, essa distinção, almejada pelo Telamônio em seu discurso, faz-se eficaz especialmente por desenvolver a caracterização de cada um deles através de um contraste evidente e já estabelecido. Primeiramente, um contraste coerente com a imagem fixada pela tradição, ou seja, um pressuposto conhecido aos leitores da época de Ovídio. Em segundo

³¹ Mais seguro, portanto, é contender com palavras forjadas / do que lutar com a mão. Mas para mim não é fácil dizer, (v. 10) / nem para esse fazer; tanto eu por meio do feroz Marte e / da lâmina valho, quanto esse vale discursando. / Contudo, não julgo meus feitos haverem de ser lembrados para vós, / Pelasgos, pois vistes; Ulisses narrará os seus, / Os quais sem testemunha produz, deles só a noite é conhecedora. (v. 15) / Confesso reclamar os magnos prêmios, mas retira a honra / o rival. Para Ajax não é orgulhoso segurar, / embora este seja grande, algo que Ulisses esperou. / esse já está carregando mérito deste embate, / pois, quando for vencido, será referido por ter lutado comigo. (v. 20)

lugar, um contraste existente dentro do próprio nível intradieético da narrativa, pois tal informação pode ser inferida a partir das palavras de Fênix, na *Ilíada*, que refletem um conhecimento comum, assim, também se apresenta como um pressuposto conhecido na perspectiva dos narratários, ou seja, dos personagens que escutam o discurso. Esse realce à singularidade de cada herói, delimitando-se suas qualidades mais evidentes, eficazmente alicerça uma boa base argumentativa, pois constitui um princípio retórico persuasivo, uma vez que se apoia em um pressuposto abonado.

No fragmento em questão, Ovídio dispõe com clareza essa dicotomia retórica exposta pelo personagem. Os termos utilizados na construção antitética dessa unidade textual estão listados a seguir. Quanto às noções de agir e de discursar, temos: mão, *manu* (v. 10) e palavras, *uerbis* (v. 9); fazer, *facere* (v. 11) e dizer, *dicere* (v. 10); Marte feroz, *Marte feroce* (v. 11) / lâmina, *acie* (v. 12), e o discursar, *loquendo* (v. 12).

É óbvio que o herói de Salamina vincula a si todos os primeiros elementos constituintes dos pares apresentados, pois expressam a qualidade da ação. Quando assim não o faz, associa-se ao segundo elemento dos pares, negando-lhe, como é o caso de *dicere*. Assim, para o Telamônio não é fácil dizer (*nec dicere promptum est*, v. 10). Não podemos deixar de mencionar a própria situação do discurso, ou seja, o momento em que ele é proferido: ainda durante a guerra de Troia. Isso é basilar para a retórica do personagem, pois a noção de ação que ele converge em seu discurso toca exatamente as proezas bélicas. Assim, não sem propósito ele submete à ação o juízo de guerra, pois junto dos termos *manu*, e *facere*, listam-se *Marte feroce* e *acie*, metonímias do próprio conceito de guerrear. De mesmo modo, vinculam-se a Ulisses todos os segundos elementos, que expressam a qualidade da palavra, com exceção do *facere*, que lhe é associado também por meio de sua negação, pois para ele fazer não é fácil (*nec facere est*, v. 11). E, dentro desse contexto, fazer também significa as ações próprias da guerra. Ao mesmo tempo que essas distinções entre os heróis são delineadas, especialmente associando a qualidade da ação ao contexto da guerra, o herói sustenta uma segunda conjectura, dependente da primeira.

Nesta segunda conjectura, o propósito de Ajax é distinguir, diferente do que está na tradição grega, uma noção superior entre as duas citadas acima, pelo menos quando aplicadas a ele próprio e a Ulisses. Ele elege a qualidade da ação como superior, não por menos, pois é o seu atributo. Para justificar uma superioridade dessa qualidade, ao menos na situação particular desses dois heróis, o personagem agrega a essas duas noções de ação e de palavra, respectivamente, mais duas outras opostas: aquilo que é visto e testemunhado; e aquilo que é apenas narrado, uma vez que não teria sido necessariamente presenciado. Por decorrência

disso, impõe-se à segunda a noção de mentira por meio de seu o caráter fictício, uma vez que muitos feitos são construídos pela força da palavra que impressiona, mas ausentes de verdade. Em oposição, a ação presenciada vale por si só, e isenta de palavra se vincula à ideia de verdade.

Para sustentar essa última conjectura proposta pelo personagem, Ovídio dispõe de alguns termos significativos para elucidar as ideias de verdade e mentira agregadas, respectivamente, às noções de agir e de discursar. Temos, então: lembrar, *memoranda* (v. 13) e narrar, *narret* (v.14); ver/testemunhar, *uidistis* (v. 14) e sem testemunha, *sine teste* (v. 15) / noite, *nox* (v. 15). A primeira oposição expressiva está entre os verbos lembrar e narrar, os quais se vinculam, respectivamente, ao Telamônio, homem de ação, e ao Laertida, mestre da palavra. A carga significativa fica expressa no sentido dos verbos. Para o primeiro, seus feitos não são narrados, mas relembrados, pois, foram presenciados, assim, verdadeiros, valendo por si. Já as proezas do segundo devem ser narradas, ou seja, não necessariamente presenciadas e por isso não comprovadas, assim, falsas e mentirosas, valendo-se prioritariamente da coerência das tramas com as provas encontradas e da força das palavras empregadas. Por isso, o primeiro reforça seu discurso afirmando que os ouvintes viram e presenciaram os seus feitos, *uidistis*. No entanto, as proezas do segundo não têm testemunhas, *sine teste*, ou melhor, há uma só testemunha, a noite, *nox*, pois apenas ela é conhecedora desses fatos, *conscia sola est*. Desdobra-se com isso a oposição de luz e de escuridão, pois se submetem a isso o sentido da visão e a ideia de ver; e não ver: assim, de se lutar à noite, ou seja, não sendo visto, e de se combater em pleno dia, ou seja, aos olhos e diante de todos. A oposição entre ação e palavra é, então, vinculada à oposição entre verdade e mentira, e entre luz e escuridão. Apenas a ação liga-se à verdade e à luz, pois a palavra, obrigatoriamente, vincula-se apenas à mentira e à escuridão.

Essa composição retórica do orador de Salamina é muito eficaz, pois dentro do discurso, os heróis são vistos como opostos um ao outro, com características inter-relacionadas de forma inversamente proporcionais. Do mesmo modo, sabendo que uma carrega valor positivo e outra, um negativo, ao se glorificar as qualidades de um, inferioriza-se as do outro, criando um panorama de virtudes e desvirtudes, o qual tem como intuito uma terceira conjectura por dedução lógica: a identificação de um herói melhor, e por consequência, de um pior. Dentro desse contexto, então, Ájax seria superior a Ulisses, uma vez que o primeiro tem a primazia de ação, cuja superioridade quanto à palavra foi demonstrada e defendida.

Essa é a compreensão de mundo e de valores que o Telamônio possui. Por isso, ela mesma nos sugere que ele percebe o embate oratório como inócuo e contraditório, uma vez que ele se vê superior ao adversário. Por consequência disso, o único mérito real para Ulisses é o próprio ato de confrontar aquele que porta o escudo de sete dobras. Isso se explica pelo uso do aspecto verbal de *fero*, do perfeito *tulit* e pelo uso do tempo presente. Por um lado, revela um ato recente do ponto de vista da posse desse mérito, pois a contenda já se iniciou, não necessitando ao Laertida esperar o desfecho da disputa, e assim, por outro, revela que esse mérito já está presente no momento em questão.

Tal asserção se faz lógica pelo fato do herói de Salamina acreditar que o único e eventual prêmio da disputa para o Laertida é ser conhecido por ter lutado com ele (*mecum certasse feretur*, v. 20), pois para este último também é eventual a derrota (*cum vinctus erit*, v. 20). Essa eventualidade nos parece ser sugerida pelo modo indicativo e pelo tempo futuro usados nos verbos *feretur* e *erit* das orações subordinadas, em oposição a uma ideia de possibilidade, por exemplo, que só seria alcançada como o uso de um modo subjuntivo. Esses são os desdobramentos naturais da disputa na perspectiva de herói da ação, logo, eventuais, pois não haveria outra possibilidade de resolução.

Como para Ajax sua superioridade estaria evidente e, assim, não haveria verdadeiramente uma contenda, a inocuidade dessa disputa acarreta uma consequência: a desonra do herói superior. Isso evidencia senão uma superestima de sua virtude, como já indicamos, a ponto de o ato de enfrentar o adversário conferir ao personagem um demérito. O próprio Telamônio declara não ser orgulhoso (*superbum*, v. 17), mesmo que seja grande (*ingens*, v. 18), portar um prêmio que Ulisses reclama. E nesse ato se insere o aspecto próprio da soberba e da altivez que o faz subestimar e depreciar de forma extrema a virtude de seu reconhecido contendor. É importante destacar que tal procedimento implica a não consideração do Laertida como um igual, ou seja, contrária à premissa épica que serve para distinguir uma vitória valorosa, uma vez que o vencedor triunfa sobre alguém digno. Como ocorre exatamente o contrário, ou seja, a contenda é indigna para o Telamônio, podemos reconhecer como componente de sua caracterização dentro desse episódio, sobretudo, manifestada já no início de sua defesa, a empáfia, a soberba que parte, como já dissemos, da sobrevalorização da sua excelência guerreira.

Os indícios textuais corroboram tal interpretação, pois mesmo sendo magnos os prêmios (*praemia magna*, v. 16), que retomam claramente o γέρας μέγιστον da ode *Nemeia* de Píndaro, o adversário fere o valor das armas e retira a honra (*demit honorem*, v. 16). Ajax revela ainda que as armas não são exigidas por ele, mas o contrário, o herói é por elas (*Ajax*

armis, non Aiaci arma petuntur, v. 96), e, por isso, o personagem chegar inclusive a concluir que maior honra é buscada por ela mais do que por ele mesmo (*quaeritur istis / quam mihi maior honos*, v. 95-96). Dessa forma, conseguimos constatar de forma válida a superestima do personagem em relação ao seu próprio valor, revelando seu caráter soberbo, em especial, diante de Ulisses, este que reconhece a vanglória e o excesso nas palavras (*magna loquendi*, v. 222; *ingentia [...] uerba*, v. 340-341) do seu opositor.

Logo, a possibilidade de vitória do Laertida parece ao Telamônio contraditória e paradoxal, especialmente em se tratando da natureza do prêmio: instrumento para guerra, ou seja, para a ação. Tal percepção corrobora o estado de ira do personagem, como veremos mais adiante, não apenas depois, mas desde antes e durante a disputa, pois, isso em si já causa indignação e desonra ao personagem. Esse entendimento já justifica uma sobrevalorização da virtude do herói como parte de sua caracterização, sugerida em Homero, e aqui, aprofundada e desenvolvida.

Acreditamos que essa conjectura de princípios revelados em seu discurso não seja apenas de uso retórico com a finalidade de vencer a disputa, pois o herói age realmente segundo tal visão de mundo, sobretudo, porque também sabemos que o episódio culmina com o suicídio de Ájax, quando este conhece o resultado: a inconcebível vitória do Laertida. Logo, isso realmente se trata dos valores cridos por ele. Por isso, enfatiza em suas palavras esse caráter paradoxal e contraditório, ao seu ver, de Ulisses poder ser o portador das armas de Aquiles. Vejamos os fragmentos abaixo.

An quod in arma prior nulloque sub indice ueni,	
Arma neganda mihi? potiorque uidebitur ille,	35
Ultima qui cepit detrectauitque furore	
Militiam ficto, donec sollertior isto	
Et sibi inutilior timidi commenta rexit	
Naupliades animi uitataque traxit ad arma?	
Optima num sumat, quia sumere noluit ulla,	40
Nos inhonorati et donis patruelibus orbi,	
Obtulimus quia nos ad prima pericula, simus? ³²	
(Metamorfoses, XIII, v. 34 – 42)	

³² Ou porque eu vim primeiro às armas, sob nenhuma denúncia, / as armas não de ser negadas para mim? E parecerá mais preferível (v. 35) aquele que tomou as últimas, e recusou a expedição com / loucura forjada, até que, mais industrioso do que esse / e mais prejudicial a si, o Nauplíade revelou os fingimentos / de espírito covarde e trouxe-o para as armas evitadas? / Acaso tomaria as ótimas [armas], uma vez que não quis tomar nenhuma, (v. 40) / nós desonrados e privados dos presentes do primo / seríamos, uma vez que nos oferecemos aos primeiros perigos?

Nesse recorte do discurso do herói, o paradoxo e o contraditório são ilustrados de maneira bem simples, relacionando-se a própria natureza do prêmio com as características do par dicotômico ação e palavra. São ainda enfatizados especialmente por meio de um recurso linguístico significativo: as perguntas retóricas. Estas, certamente, através da dedução conduzem os ouvintes a apenas um caminho, a percepção do herói de Ítaca como inadequado à recepção das armas, e logo, o Telamônio como o vencedor da disputa.

Referindo-se ao episódio em que Palamedes revela a loucura fingida de Ulisses, já explicado anteriormente, Ajax dispõe a natureza dos seus próprios atos: ir por primeiro às armas, ou seja, à expedição (*in arma prior [...] ueni*, v. 35), aos primeiros perigos, (*prima pericula*, v. 42), e sob nenhuma denúncia (*nullo sub indice*, v. 34), ou seja, sem coerção, por vontade própria. Prossegue expondo a de seu adversário: ir às armas por último (*ultima*, v. 36), e estas ainda evitadas, (*uitata*, v. 39), pois ele não queria empunhar nenhuma (*sumere noluit ulla*, v. 40), ou seja, o Laertida almejava evitar ir à guerra, porém, mesmo assim dirigiu-se a ela, coagido, pois sua loucura fingida (*furore [...] ficto*), foi revelada pelo Nauplíade. Faz-se necessário, agora, uma pequena paráfrase do mito para a devida contextualização dessa loucura do personagem. A convocação referida nesse fragmento se dá a todos os heróis gregos, pretendentes de Helena, filha de Tíndaro, porque seu pai, por conselhos do próprio Ulisses, exigiu uma garantia, através de um juramento, de que todos esses pretendentes se comprometeriam a ajudar o vencedor e futuro marido. Passados os anos, e Helena raptada, todos aqueles que juraram foram convocados. Diante do nascimento de seu filho Telêmaco, Ulisses tentou ser dispensado da expedição, simulando loucura. Palamedes, então, descobriu a estratégia, ganhando, por fim, seu ódio (GRIMAL, 2005). É esse o fato retomado, em analepse, para conferir uma natureza inferior ao Laertida.

Assim, observa-se pelo presente discurso que a natureza de Ajax espelha à natureza do prêmio, das armas de Aquiles, e, contrariamente, a natureza de Ulisses à delas se opõe. Diante dessa relação, uma conclusão se infere, a de uma ideia incoerente de ligar o prêmio a Ulisses e a derrota a Ajax.

Essa imagem paradoxal e contraditória ganha força a partir do contraste estabelecido entre o Laertida e o prêmio, destacando-se dentro do discurso, devido às perguntas retóricas de Ajax, que chamando a atenção para a sua situação, por um lado, sintetizam sua oratória mais emotiva e exortativa, pois para ser efetiva sua retórica deve impelir os juízes a se condoerem com a aparente injustiça e desonra apontada, e por outro, devem conduzir os ouvintes por meio de uma participação ativa, para qual é necessária a reflexão sobretudo do ponto de vista moral.

A passividade daqueles que escutam o discurso provavelmente se rompe, quando da necessidade de se alcançar a conclusão a partir de uma ponderação, imposta pelo próprio questionamento. Contudo, essa reflexão é condicionada e orientada pela dedução proposta a partir do contraste disposto entre os heróis, e entre estes e o prêmio. Não acreditamos que tal imagem tenha uma finalidade de causar o riso por meio da ridicularização de Ulisses, uma vez que sua imagem de herói é diminuída, mas o objetivo de marcar o ímpeto da retórica agressiva do Telamônio, devido à desonra na qual já se encontra, pois, a contenda afronta a sua virtude e seus méritos, ou ao menos a confiança que nestes ele detém. A inferência lógica desse raciocínio do herói é tão forte que reforça significativamente a contradição questionada em suas perguntas retóricas, as quais retratam: o herói *mais preferível* (*portior*, v. 35) ser aquele que se nega ao auxílio da própria pátria em prol de uma vontade individual, utilizando-se inclusive de dolo para alcançar tal fim; e o herói *desonrado* (*inhonorati*, v. 41) e *privado dos presentes* (*donis [...] orbi*, v. 41) ser aquele que se dispõe a servir à nação voluntariamente, e que pela sua excelência guerreira (*uirtus*) testemunhada deveria receber o reconhecimento público, que no âmbito latino se expressa no termo honra (*honor*), como já vimos. O termo *inhonorati* é expressivo do sentimento do herói de Salamina, pois manifesta sua condição nas próprias circunstâncias dessa disputa, ou seja, o caráter público que envolve a contenda é senão de âmbito militar, disposta nos acampamentos dos gregos, e assim, os espectadores são senão soldados, e os juízes são senão generais, e todos são testemunhas exatamente dos feitos bélicos do Telamônio. Nesse cenário, o personagem, sentindo-se encaixado, expressa sua indignação perante o contraste apresentado entre os contendores, uma vez que acredita ser entendido plenamente devido à audiência militar.

Contudo, também parece pertinente afirmar que as perguntas retóricas, ressaltadoras da imagem paradoxal e contraditória, destacam o ponto mais empático de Ájax diante dos ouvintes. Pois, além de convencê-los por meio de uma dedução lógica a partir de uma imagem simples, o personagem parece querer tocá-los, a partir da imagem contraditória entre Ulisses e o prêmio, com a noção de uma injustiça que repercute não na razão, mas em especial nas paixões. Essa injustiça, que se apresenta para o Telamônio, e que o agita, também precisa alcançar os espectadores, pois a contenda que deveria reconhecer publicamente seu mérito, na verdade já lhe causa vergonha pública. Por consequência disso, parece-nos que os pontos mais empáticos do seu discurso devem concentrar o ponto mais alto de suas emoções, ou seja, o ponto mais alto da indignação do herói, logo, representativas dessa dor moral no íntimo do personagem. Isso se explica também pelo caráter exortativo e emotivo de sua retórica, que pode ser constatado pelo murmúrio dos soldados (*uulgi [...] murmur*, v. 123-124) que segue

em resposta ao discurso do personagem, como uma forma de comoção em relação ao que foi exposto.

Com efeito, para nós, são as perguntas retóricas que carregam e desencadeiam esses momentos, pois apresentam a injustiça construída em uma imagem, a da contradição, sempre retomada e reforçada. Como já dissemos, primeiramente, porque sintetizam a oratória emotiva e exortativa, inclusive de uma forma mais didática, através de uma ilustração, a imagem da injustiça. Em segundo lugar, porque retira dos ouvintes a passividade, uma vez que os convidam, ou mais precisamente, impelem a participar do discurso por meio da reflexão. Dessa forma, em um mesmo ponto, vários mecanismos são articulados simultaneamente para que a compreensão e a simpatia dos ouvintes sejam alcançadas plenamente. Isso não parece ser apenas pertinente, e como veremos, também recorrente.

Vejamos outro fragmento que apresenta perguntas retóricas no discurso de Ájax, ainda tratando dessa mesma antítese entre os heróis.

Conferat his Ithacus Rhesum, inbellemque Dolona Priamidenque Helenum rapta cum Pallade captum; Luce nihil gestum, nihil est Diomede remoto.	100
Si semel ista datis meritis tam vilibus arma, Diuidite et pars sit maior Diomedis in illis. Quo tamen haec Ithaco, qui clam, qui semper inermis Rem gerit et furtis incautum decipit hostem?	
Ipse nitor galeae claro radiantis ab auro Insidias prodet manifestabitque latentem. Sed neque Dulichius sub Achillis casside uertex Pondera tanta feret, nec non onerosa grauisque Pelias hasta potest inbeliibus esse lacertis, Nec clipeus uasti caelatus imagine mundi	105 110
Conueniet timidae nataeque ad furta sinistrae. Debilitaturum quid te petis, improbe, munus? Quod tibi si populi donauerit error Achiui, Cur spolieris erit, non cur metuaris ab hoste; Et fuga, qua sola cunctos, timidissime, uincis, Tarda futura tibi est gestamina tanta trahenti.	 115
Adde quod iste tuus, tam raro proelia passus, Integer est clipeus; nostro, qui tela ferendo Mille patet plagis, nouus est successor habendus. Denique, quid uerbis opus est? Spectemur agendo, Arma uiri fortis médios mittantur in hostis, Inde iubete peti et referentem ornate relatis. ³³	 120

³³ Para estas o íthaco levaria Rheso, Dolo imbele e o / Priamida Heleno capturado com a Palas roubada; / façanha alguma com luz, nada há com Diomedes afastado. (v. 100) / Se dais uma vez essas armas por méritos tão pequenos, / divide e a maior parte nelas seja de Diomedes. / Entretanto, por que estas [armas] serão para o íthaco, que furtivamente / e sempre desarmado executa algo e com ardis engana com o inimigo incauto? / O próprio brilho da gálea radiante pelo claro ouro (v. 105) / mostrará os artifícios e revelará aquele que se esconde. / Entretanto, nem a cabeça dulíquia sob o elmo de Aquiles / carregará tanto peso, nem ainda a onerosa e grave / haste Pelíade pode existir para braços imbeles, / e nem o escudo esculpido com a imagem do vasto mundo (v.

(*Metamorfoses*, Livro XIII, v. 103 – 122)

Estudemos primeiro os versos 103-104, 112, e 120, que intercalam argumentos e equilibram com perguntas retóricas o segmento final do discurso de Ajax, e que também se distanciam umas das outras de maneira bem equitativa. Em todos os usos desse recurso linguístico, mais uma vez se concentra a ilustração da injustiça através da imagem paradoxal e contraditória entre Ulisses e a natureza do prêmio. Por consequência disso, distribuem-se os pontos de maior empatia do personagem, nos quais ele fomenta compartilhar seu sentimento de ira e de dor, contaminando a todos com suas paixões.

Nos versos, 103 e 104, destaca-se a figura de um Ulisses já visto por nós em análises anteriores, como a de um soldado sorrateiro e furtivo que age às escondidas (*clam*), ou seja, de atos noturnos, não vistos ou testemunhados, lembremos do verso 15: os quais sem testemunha produz, deles só a noite é conhecedora (*quae sine teste gerit, quorum nox conscia sola est*). A isso reforça o verso 100: nenhuma façanha com luz (*luce nihil gestum*). Ajax ainda representa o seu opositor como soldado desarmando (*inermis*), que executa ações com ardis (*furtis*) contra os adversários despreparados (*incautum*). Vários feitos de Ulisses são elencados para culminar nessa conclusão: Rheseo, Dólon, Heleno e a Palas roubada, feitos executados sorrateiramente e sem testemunhas.

Tal qual foi explicado, o atributo do agir se expressa pela guerra e pelo combate, e como o próprio Ajax já mencionou, relaciona-se também ao sentido da visão, pois deve ser visto e contemplado à luz do dia, como estudamos anteriormente. As proposições acerca do Laertida, bem como as arguições e provas, conduzem-nos a percebê-lo como o mestre da palavra e executor de feitos furtivos. Assim, se as armas, prêmio da disputa em questão, são usadas para a guerra, em batalhas vistas ao dia, e a guerra é expressão dos atributos da ação, a pergunta levantada nos versos 103 e 104 impacta não apenas por indicar o herói mais adequado a recebê-las, a partir da identificação do menos adequado, mas principalmente por incitar os espectadores a sentirem as emoções suscitadas pela imagem de injustiça exposta: o mestre da palavra, e não o homem da ação, premiado com as armas.

No verso 112, a pergunta retórica reforça essa incoerente e injusta imagem de Ulisses recebendo as armas, pois para a lógica de Ajax o adversário enfraquecerá o prêmio em seu

110) / Convirá à sinistra covarde e nascida para ardis. / Por que, ímprobo, reclusas para ti, que há de enfraquecer a função? / Porque, se o erro do povo aqui tiver presenteado a ti, / será motivo por que sejas espoliado, motivo por que não sejas temido pelo inimigo. / E a fuga, pela qual somente inteiro, covardíssimo, triunfas, (v. 115) / há de ser morosa para ti, que carrega tantos aparatos. / Acrescenta que esse teu, tendo sofrido prélios tão raramente, / é um escudo íntegro; para o nosso, que, suportando lanças, / sofre de mil golpes, novo sucessor há de existir. / Afinal, qual é o trabalho das palavras? Sejam contemplados conduzindo a disputa, (v. 120) / as armas do forte varão enviemos ao meio dos inimigos, / daí ordenai serem retomadas e honrai o portador das armas trazidas.

propósito bélico (*debiliturum [...] munus*). As armas são naturalmente impróprias para quem contenda com palavras, como é o caso do herói de Ítaca. Contudo, a natureza delas se harmoniza com a do Telamônio, como esse mesmo diz: “nossa glória está unida” (*coniuncta gloria mostra est* v. 96).

Nos versos 105 – 118, o Telamônio condensa todas as ofensas ao caráter de adversário, denegrindo sua imagem de herói até em sua virtude mais evidente. A base do ultraje é dupla, tocando os conceitos de virtude guerreira e de inteligência. Quanto à primeira, insulta-se a compleição física de Ulisses sob dois aspectos: a ausência de força no herói suficiente para erguer as armas (*neque feret tanta pondera*) e a ausência mesma de robustez bélica (*inbellibus lacertis*). Insulta-se também o seu ânimo, pois o Laertida é referido como covarde (*timidae natae*, v. 111; *timidissime*, v. 115), pois o recurso que ele utiliza para sair triunfante é a fuga (*fuga*, v. 115). Quanto à segunda, à inteligência, é vista pelo seu lado negativo, uma vez que seria utilizada para cometer ardis às ocultas. Assim, o elmo não lhe é adequado, pois sendo radiante revela os artifícios (*insidias*, v. 106), e também o seu realizador escondido (*latentem*, v. 106). Sua mão esquerda também não convém ao escudo de Aquiles, pois é nascida para os ardis (*ad furta sinistrae*, v. 111), e Ájax comprova alegando que o escudo do adversário não possui marcas de batalhas, é íntegro, ou seja, não é utilizado, (*integer est clipeus*, v. 118), inferindo disso a imagem de um Ulisses não combatente, não bélico e sem excelência guerreira.

Após o ataque à virtude de Ulisses, a imagem paradoxal e contraditória parece mais latente e válida. Assim, em suas últimas palavras, proclamadas nos versos 120 – 122, o contendor de Salamina dispõe sua última pergunta retórica, questionando os espectadores acerca da própria maneira que se conduz a disputa, ou seja, por meio de uma querela da palavra. Não haveria, na sua perspectiva, sentido em promover um debate para se decidir quem é melhor combatente, visto que as armas são o prêmio e deveriam estar nas mãos de quem possui a virtude adequada. Assim, ele indaga o próprio papel da palavra (*denique, quid uerbis opus est?*) Essa indagação põe mais uma vez em evidência a oposição entre as duas noções de agir e discursar.

Por isso apresenta-se uma proposta, obviamente retórica: uma solução para conduzir a disputa de maneira mais adequada, *spectemur agendo*. Não podemos ver o verbo conduzir, *agendo*, sem o seu complemento já manifesto nos versos 5 e 6, *agimus [...] causam*. Sua proposta é resolver a disputa através de uma querela baseada na qualidade da ação, ou seja, a guerra, enviando as armas para os inimigos e presenteando aquele que recuperá-las. Toda a construção é retórica. Ájax não pretende conduzir uma outra disputa, mas indicar, por meio de

sua sugestão, mais coerente devido à natureza do prêmio, que ele mesmo deve ser o vencedor, pois provou ser um herói exímio na guerra, o homem de ação. Contudo, o reforço a essa dedução se faz também na forma que os espectadores julgarão a contenda: presenciando ou contemplando, sentidos contidos no verbo *spectemur*. Esse verbo abrange desde o sentido de olhar e contemplar ao de observar atentamente. Não de forma arbitrária, o herói utiliza esse termo, pois a oposição entre ação, mais propriamente na guerra, e palavra, também se estabelece nas noções de luz e de escuridão, e de fato presenciado e de não testemunhado, de verdade e de mentira. O prêmio tem que ser dado a partir de um evento verdadeiro, ou seja, de um ato contemplado pelos olhos à luz do dia. Logo, Ulisses, mestre da palavra e executor de ações à ocultas, porta atributos absolutamente contrários aos necessários para vencer, e assim, não deveria recebê-los.

Essa excelência guerreira de Ajax, de perspectiva defensiva e reforçadamente direcionada à proteção dos membros de sua pátria, e ressoando, por isso, como a *uirtus* romana, manifesta-se majoritariamente através das fragmentadas analepses trazidas pelo herói em seu discurso. Ela se configura exatamente a partir das narrações de proezas passadas em relação ao momento da disputa, e por isso, tais episódios figuram uma caracterização indireta, uma vez que a virtude se delineia por meio das inferências que o personagem retira de tais eventos. A exceção é a menção ao seu epíteto homérico, senhor do escudo de sete dobras, destacadamente uma caracterização do tipo direta, que reforça significativamente o discurso que segue a descrição. Com efeito, essa proeminente excelência guerreira fundamenta a empáfia pela qual o herói superestima seu valor diante de seu opositor Ulisses. Essa disposição é fundamental para mover a ira profunda de Ajax, imprescindível para o seu suicídio, exatamente porque o herói se encoleriza devido à convicção da depreciação de seus méritos por parte de seus pares, uma vez que, ao seu ver, a sua desonra foi causada pela instauração de uma disputa na qual a vitória lhe é tomada como certa. Assim, essa virtude do personagem é indispensável para a estruturação das motivações que movem o herói, sobretudo do ponto de vista da sua causalidade interna. Sua presença alicerça a ira que se prolonga do início ao fim do episódio.

2. 2. 2 *Ira: a ira do herói na perspectiva latina*

Como poderemos ver, a tradição latina dos versos de Ovídio impõe na caracterização de Ajax a ira e a virtude. Esses elementos são representados em dois momentos distintos e

opostos estruturalmente, no início do episódio e ao seu final, ambos representativos das intervenções do narrador externo.

O primeiro elemento surge com um léxico próprio e preciso tanto na *descrição de Ajax* quanto no *desfecho sumariado*: o vocábulo latino, *ira*. A primeira menção da palavra *ira*, que delineia o caráter de Ajax, está inserida no início do livro XIII, mais precisamente no verso 3, que enfatiza o estado do herói, já antes de conhecer o resultado da disputa, e até mesmo antes de ele proferir as primeiras palavras em defesa de si. A segunda e última menção desse vocábulo se referindo a Ajax, como veremos mais adiante, é também empregada por meio de um narrador externo, e situa-se ao fim do episódio, no verso 385, quando da decisão do herói em retirar sua vida, após ter conhecido a escolha dos juízes. Isto serve para explicitar como as duas passagens primeiramente escolhidas para análise realçam como uma moldura os discursos do personagem. Em segundo lugar, serve também para destacar que a ira do personagem, apesar de se restringir ao episódio da disputa das armas, não se dá apenas depois do resultado da contenda, diferentemente da tradição homérica. Esse sentimento de cólera compõe a característica do personagem, acompanhando-o por todo o episódio, obviamente, agravando-se em seu final.

Esse sentimento é bem conhecido entre os romanos, figurando inclusive uma das paixões estudadas nos textos filosóficos de Sêneca, nos quais define que “não há dúvida que a imagem carregada de injustiça mova a ira” (*Iram quin species oblata iniuriae moueat non est dubium, Sobre a ira*, II, 1, 3, 1), ou quando diz que “a causa da iracúndia é a convicção de uma injustiça” (*causa [...] iracundiae opinio iniuriae est*, Ibidem, II, 22, 2, 2-3). Certamente, podemos reconhecer tais premissas na caracterização da ira do personagem em questão, uma vez que este se sente ultrajado na honra – isso configura a injustiça no seu ponto de vista –, no momento em que um adversário também reclama as armas do Pelida para si. Como vimos na seção passada, esse ato é considerado pelo Telamônio como uma ação depreciativa de seus méritos, sobretudo, porque para ele sua excelência guerreira é reconhecidamente superior à dos outros heróis, o que tornaria qualquer disputa acerca disso uma contenda inócua.

O segundo elemento, a noção de virtude, a priori, bélica e defensiva, como vimos, expressa-se por meio de um epíteto, mas também pelo verbo *sustineo*. Contudo, esses dois momentos do episódio, o início e o fim, fazem-se significativos, pois, de forma sintética, antecipatória e conclusiva, delineiam as noções de ira e de virtude, emoldurando o longo discurso direto de Ajax e Ulisses. Passemos, agora, a ver como tais elementos se tornam basilares à unidade textual disposta em todo o episódio, começando por essas interferências

do narrador externo, que configuram um estudo de caracterização propriamente direta. Os trechos a ser estudados são: os versos 1 ao 5; e os versos 385 ao 390.

Vejamos, então, o primeiro fragmento, alongado aqui por questões de compreensão do texto, contendo a primeira menção ao termo *ira*. Observa-se, especialmente, um dos dois únicos casos em que o vocábulo latino *ira* é expresso se referindo a Ájax.

Consedere duces et uulgi stante corona
Surgit ad hos clipei dominus septemplicis Ajax;
Vtque erat inpatiens irae, Sigeia toruo
Litora respexit classemque in litore uultu
Intendensque manus: “Agimus, pro Iuppiter!” inquit 5
“Ante rates causam, et mecum confertur Ulixes!”³⁴
(*Metamorfoses*, XIII, v. 1 – 6)

Dentro dos versos acima citados, de um todo significativo para o que tentamos mostrar, evidenciamos, primeiramente, o sintagma *inpatiens irae*. O seu primeiro componente é um adjetivo formado da partícula negativa *in* unida ao particípio presente do verbo depoente *patior*. Esse verbo abarca o significado de sofrer, suportar, durar, permitir e alguns outros por extensão de sentido. Cabe aqui precisarmos o significado mais saliente no trecho: suportar, tolerar. Por ser derivado de um radical verbal, esse componente ainda admite complemento, que, nesse sintagma, dá-se com o genitivo *irae*, revelando-nos seu significado específico: que não suporta ou contém a ira. Além disso, esse verbo é depoente e transfere às suas formas derivadas uma outra noção semântica que lhe é própria. Esse tipo de verbo expressa sentido semelhante ao da voz média na língua grega clássica, já explicada anteriormente.

Devido à noção do verbo depoente, o sintagma expressa que a ação se realiza na esfera do sujeito, ou seja, revelando algo que é próprio do indivíduo sobre o qual a ação se manifesta, sendo-lhe subjetivo: a incapacidade de domínio de si, a impossibilidade de conter a emoção, por alguma razão particular, a qual nós já conhecemos, a aparente depreciação de sua honra e de seus méritos guerreiros. A relação de interesse do herói com o ato verbal lhe confere uma impossibilidade que lhe é própria, subjetiva a Ájax, pois a singularidade maior do sintagma está na relação pessoal do herói com esse sentimento – no seu eventual embate com ela, e na sua eventual submissão –, traço peculiar do personagem no episódio em

³⁴ Sentaram-se juntos os chefes e os soldados, formando-se um círculo, / junto a estes, surge o senhor do escudo de sete dobras, Ájax, / e como não estava suportando a ira, para os litorais Sigeios / e para a frota no litoral voltou o olhar com torva expressão, e / estendendo as mãos diz: “perante Júpiter, diante das naus, (v. 5) / conduzimos a disputa, e comigo Ulisses é reunido!

questão, também presente na tradição. Observamos, assim, que Ovídio não se utiliza apenas do elemento isolado, ira, para compor a caracterização do personagem, pois a nuance linguística da composição manifesta muito mais do que apenas o sentimento de cólera.

Podemos ainda observar o verso três sob uma simulação de fórmula homérica, tal como fizemos no verso dois, anteriormente, pois apesar de não existir propriamente um epíteto ou uma fórmula épica, a ira caracterizada do personagem parece simular uma fórmula epitética, destacada pela cesura métrica, no sentido de reforçar um determinado aspecto do personagem.

O verso em questão apresenta o estado do herói, por meio de uma oração causal, que, aparentemente, apenas justifica seu comportamento na oração que se segue – a torva expressão – e que se completa no verso seguinte “*Vtque erat inpatiens irae, Sigeia toruo [...] uultu*”. De forma semelhante ao verso anterior, uma cesura pentemímera pouco acrescentaria, pois, o segundo hemistíquio separaria o complemento *irae* do adjetivo *inpatiens*, causando novamente um estranhamento à elocução latina, e não evidenciando o sintagma. Vejamos: “*V̄tque ěrăt/ ĩnpătĩ/ēns /// ĩ/rāe, Sĩ/gēĩă/ tōruō*”. Mais uma vez, preferimos a cesura heftemímera, pois sua cesura principal separa as duas orações, a que finda no verso três e a que se completa apenas no verso quatro, e por consequência evidencia a harmonia entre as disposições métrica e sintática, fundamental para um destaque semântico. Vejamos: “*V̄tque ěrăt/ ĩnpătĩ/ēns ĩ/rāe, /// Sĩ/gēĩă/ tōruō*”. Assim, a estrutura não só acentua a elocução latina, pois, ao ocupar todo um hemistíquio, simula estruturalmente, por meio da forma métrica, uma fórmula épica, que segue as mesmas diretrizes métricas dos epítetos homéricos. Com efeito, além de delinear a ira como um estado do herói, isso também nos permite vê-la como uma característica não meramente circunstancial, mas destacadamente estrutural dentro do episódio.

O verso três ainda traz mais possibilidades de interpretação. Uma cesura secundária trimímera, já vista, quase sempre acompanha a cesura heftemímera principal, ainda que por tme-se em partículas prefixais, e é de uso frequente dos latinos (PLESSIS, 1889). Vejamos: “*V̄tque ěrăt/ ĩn//pătĩ/ēns ĩ/rāe, /// Sĩ/gēĩă/ tōruō*”. Essa possibilidade, frequente nos latinos, nos conduz a uma interpretação ainda mais significativa. Ao separar no primeiro hemistíquio o predicativo do verbo, centraliza-se o sintagma estudado por nós, em sua raiz primeira, sem prefixação, *patiens irae*. Essa cesura secundária, além de evidenciar o estado de Telamônio, essencial para a interpretação do episódio, sugere pela pausa métrica um duplo significado do sintagma. Junto ao primeiro, ligado à ideia de suportar, teríamos o segundo sem a prefixação,

ligado ao sentido de sofrer. Como veremos mais adiante, esse último sentido também parecerá fundamental na estrutura do mito.

Poderíamos supor até então que o estado colérico do herói, inicialmente, parece circunstancial ao episódio, pois seria apenas a causa ou o motivo da ação do herói, descrita na oração seguinte, que voltou o olhar com torva expressão, *respexit toruo uultu*. Entretanto, a partir da importância que a tradição dá a esse aspecto do personagem, a ira, no episódio da disputa pelas armas de Aquiles, parece-nos natural observar com mais atenção o trecho. Nesse ponto, então, destaca-se a nossa análise que corrobora o papel estrutural e não circunstancial desse sentimento, nesse episódio, uma vez que, se junto à estrutura métrica reforçativa, própria dos epítetos, considerarmos a organicidade entre o uso das fórmulas épicas e os seus discursos diretos procedentes, no sentido de contextualização e de integração daquelas com relação a estes. Entretanto, para validar nossa interpretação ainda é preciso observar a carga significativa desse traço de Ajax no episódio todo.

Assim, convém contemplarmos o segundo fragmento escolhido para estudo, ainda correspondente ao narrador externo, os versos 385 – 390, inseridos na seção *desfecho sumariado*. Lembremos que nesta passagem vemos a segunda menção, de todo o episódio, do vocábulo latino *ira*, aplicado ao personagem, bem como a referência à qualidade defensiva de sua virtude guerreira, novamente por meio da utilização do verbo latino *sustineo*, recorrente nesse episódio. Vejamos como esses elementos se unem para compor o desfecho do episódio e para a melhor compreensão da relação das partes do texto na estruturação de sua unidade. Abaixo, segue o fragmento.

Hectora qui solus, qui ferrum ignesque Iouemque	
Sustinuit totiens, unam non sustinet iram,	385
Inuictumque uirum uincit dolor; arripit ense	
Et: “Meus hic certe est; an et hunc sibi poscit Vlixes?	
Hoc” ait “itendum est in me mihi; quique cruore	
Saepe Phrygum maduit, domini nunc caede madebit,	
Ne quisquam Aiace possit superare nisi Ajax.”	390
Dixit et in pectus tum demum uulnera passum	
Qua patuit ferro, letatem condidit ense. ³⁵	
(Metamorfoses, XIII, v. 384 – 392)	

³⁵ (Ajax) que sozinho susteve Heitor, e que o ferro, as chamas e Júpiter / tantas vezes susteve, não sustém somente a ira, (v. 385) / a dor vence o herói invicto; toma a espada / e diz: “certamente esta é minha; acaso Ulisses exige para si? / Isto haverá de ser usado por mim contra mim; e que várias vezes / por cruor dos frígios esteve coberto, agora estará por sangue do dono, / ninguém possa superar Ajax, senão Ajax.” (v. 390) / Disse e então, finalmente, afundou a espada letal / no peito sofrido de dores, no lugar que expôs para o ferro.

Dentro dessa passagem, destacamos, primeiramente, a oração *unam non sustinet iram*. Observamos nessa composição o termo *iram*, acompanhado do adjetivo *unam*, que o restringe fornecendo o significado: uma só ira, a ira somente. O verbo *sustineo* possui o sentido de sustener, sustentar, suportar. Não há como não o relacionar com o verbo *patior* referido no trecho anterior, pois os dois verbos se inserem dentro do mesmo campo semântico. Nesse fragmento, mais uma vez o vocábulo ira é complemento, e Ajax aquele que pratica a ação. Vemos, assim, uma estrutura linguística e semanticamente espelhada, em que a ira é complemento, ora nominal, ora verbal: tanto em *inpatiens irae* quanto em *non sustinet iram*. Essa estrutura evidencia um aspecto chave no episódio, a impossibilidade do Telamônio em conter a ira que o domina e impulsiona as suas ações durante todo o episódio.

A cesura métrica do verso também parece acentuar a importância da passagem para o entendimento do episódio. Vejamos: “*Sūstīnŭ/īt tōtī/ēns, /// ū/nām nōn/ sūstīnēt/ īrām*”. A cesura pentemímera, primeiramente, isola dois conteúdos dos quais o segundo retoma e enfatiza a ira do herói. Essa ênfase se faz não só pela divisão dos conteúdos em dois hemistíquios, mas especialmente porque esses dois componentes se opõem e se completam por meio de um mesmo verbo repetido no verso, *sustineo*. O entendimento do segundo hemistíquio se faz a partir do primeiro, pois se apenas a ira não é sustentada por Ajax, isso se acentua diante de tudo aquilo que o herói susteve – Heitor, as armas pela metonímia do ferro, as chamas e Júpiter – e que corrobora mais uma vez sua virtude guerreira em sua qualidade defensiva. Esses episódios em analepse agora são retomados a partir da voz do narrador, reforçando esses mesmos eventos que foram mencionados pelo próprio contendor, quando em seu discurso.

O entendimento pleno da passagem e da estrutura do episódio se dá ao contrapormos esse verso aos iniciais, já estudados. Isso nos conduz a uma relação fundamental das partes do texto que realça a função da ira na versão de Ovídio do mito, vinculando a ela um outro elemento, o sentido de contenção, ou seja, a capacidade de suportar ou sustener, que junto à ira dá estruturação ao episódio. A capacidade de contenção que marca o maior atributo do personagem não é suficiente para que ele domine seu temperamento. Mesmo sendo de âmbitos diferentes, a capacidade guerreira e a emocional, o autor significativamente evidencia a união dessas qualidades, uma vez que o verbo *sustineo* é usado para ambas. Contudo, mais adiante veremos os propósitos dessa conjunção.

Podemos também retirar outras relações significativas e esclarecedoras, a partir da estruturação dos componentes dessas duas orações. Na oração *non sustinet iram*, Ajax figura o sujeito, pois é aquele que pratica a ação, em oposição a isso, na oração *inuictumque uirum*

uincit dolor, o herói representa o complemento verbal, aquele que sofre a ação. Assim, há uma relação significativa na ação praticada que ao herói retorna, pois ora ele a executa, e consequentemente, ora ele a sofre. Dessa estrutura invertida e não gratuita, podemos completar e reforçar o duplo sentido no sintagma *inpatiens irae*, uma vez que ao fim do episódio dois sentidos são conjugados, o de dor sofrida e o de ira não suportada, fazendo com que percebamos a relação de desdobramento de *patior* em sofrer e suportar, sintetizando antecipadamente os sentidos de *dolor* e *sustineo*. Pois, se *patior* é um verbo depoente e traz consigo toda uma relação que suplanta atividade e passividade em um novo sentido, as duas orações dos versos 385 e 386 reforçam essa ideia ao expressar um herói praticante de uma ação que resulta em outra que o acomete, ou seja, evidenciando uma relação mais significativa do personagem com essas ações.

Diante desse entendimento, o caráter epítético reforçativo do sintagma *inpatiens irae*, então, faz-se patente, parece-nos, pois sintetiza a dupla relação do sentimento de ira e de virtude, expressa por meio da capacidade de conter, que sustenta e alicerça a trama do episódio e sua rede de relações, fundamentando a caracterização do personagem. Essa elaboração literária faz com que as partes do texto dialoguem e se complementem constituindo uma unidade textual, uma estrutura fixada com um objetivo, que ao ser revelada, permiti-nos compreender, por exemplo a relação da virtude preponderante de Ájax com sintagma *inpatiens irae*. Vimos em nossa análise que há um espelhamento entre *inpatiens irae* e *non sustinet iram*, porém, o sentido do verbo *sustineo* abarca apenas um dos dois significados sugeridos no verso 3, o de suportar ou sustenêr. Mas, a cesura métrica desse mesmo verso parece também destacar o primeiro sentido de *patior*, o de sofrer. Convém acentuarmos esse significado a partir do verso 387. O trecho explicitamente, agora, acrescenta esse elemento, apenas sugerido no verso 3, descrevendo que a dor vence o herói invicto, *inuictumque uirum uincit dolor*. Não há como não relacionarmos dor a sofrer, e por consequência, *dolor a patior*, e *patior a sustineo*. A rede de relações torna-se cada vez mais complexa, contudo, apenas intensifica a unidade textual estruturada nos conceitos de virtude e de ira.

No episódio de *Metamorfoses* acerca da disputa das armas, pode-se observar que o Telamônio não suporta a sua ira, *non sustinet iram*, e a dor o vence, *dolor vincit uirum*, e no lugar onde ele crava a espada, nós vemos mais um reforço da participação da dor no episódio. O lugar exposto para o ferro, *patuit ferro*, é o peito, *pectus*, que se encontra ferido, machucado, *passum*, particípio passado de *patior*, mas não de lesões físicas. O próprio texto nos aponta isso, pois, no discurso de Ulisses, ele revela que o Telamônio dedicou nada de

sangue aos amigos por todos os anos e tem o corpo sem ferimento, *at nihil impendit per tot Telamonius annos / sanguinis in socios et habet sine uulnere corpus* (v. 266-267).

Ájax não foi ferido pelos inimigos e, por isso, possui o corpo sem ferimento, *sine uulnere*, assim, essa utilização da palavra se refere a um ferimento físico, diferente do que acontece com essa mesma palavra ao ser usada como o complemento de *passum*, *uulnera*, pois reflete, então, somente o sentido de ferimento e dor causados pela desonra, pela depreciação por que o personagem passou. Se antes a ideia simultânea de suportar e de sofrer parecia apenas possível, sugerida pelo destaque métrico do sintagma *inpatiens irae*, que simulava a forma e o caráter reforçativo de um epíteto, agora, parece-nos que essa imagem se torna mais pertinente, especialmente se considerarmos a *Retórica* de Aristóteles, que alicerça na ira a noção de dor, bem como a obra *Sobre a Ira* de Sêneca, que, não se afastando da concepção do filósofo grego, diz “a ira ser a vontade de devolver a dor” (*iram esse cupiditatem doloris reponendi*, I, 3, 3, 2). Logo, do estado iracundo do herói não podemos retirar os sentimentos de dor e de injustiça presentes. Assim, nada mais significativo do que apresentar um personagem, cujo sentimento de ira participará de toda a cena, ao menos simulando as fórmulas épicas, de maneira a sintetizar em um mesmo sintagma as concepções de dor, injustiça, essenciais, sobretudo no episódio em questão, conjuntamente com a de cólera profunda.

Para que possamos observar como, nesse episódio, entrelaçam-se as noções de ira e de dor, convém contemplarmos a unidade textual proposta por Ovídio. Esse autor parece precisar esse pensamento, por meio de sua unidade lexical que sugere diferenciar as várias nuances desencadeadas por vocábulos que expressem significados próximos ao do vocábulo *ira*. A clareza do plano linguístico do episódio acarreta a exatidão de pensamento e de sentido no texto. Além do vocábulo latino *ira*, outros se agregam, com sentido semelhante, entre eles podemos citar o verbo, de mesma raiz, *irascor*, e o substantivo *furor*. Apesar de estarem dentro do mesmo campo semântico, as escolhas linguísticas do autor, pelo menos para o episódio em questão, parecem opor e precisar os seus significados, tornando mais indubitável a relação de ira com dor. Vejamos, primeiramente, o vocábulo *furor*.

Dentro do episódio estudado, esse vocábulo aparece três vezes. Todas as menções estão presentes no discurso de Ájax, e também estão inseridas no mesmo contexto, na analepse do episódio da artimanha de Ulisses para evitar a convocação ao exército grego. É se referindo a esse contexto que os versos são mencionados, e ao personagem Ulisses que o vocábulo *furor* se liga. Abaixo, seguem os versos das três passagens seguidos das traduções.

Arma neganda mihi? potiorque uidebitur ille, 35
 Vltima qui cepit detrectauitque **furore**
 Militiam ficto, donec sollertior isto
 Et sibi inutilior timidi commenta retexit
 Naupliades animi uitataque traxit ad arma?³⁶
 (Metamorfoses, XIII, v. 35 – 39, grifo nosso)

Atque utinam aut uerus **furor** ille, aut creditus esset,
 Nec comes hic Phrygias umquam venisset ad arces
 Hortator scelerum! Non te, Poentia proles, 45
 Expositum Lemnons nostro cum crimine haberet,³⁷
 (Metamorfoses, XIII, v. 43 – 46, grifo nosso)

ille tamen uiuit, quia non comitavit Vlixen; 55
 Mallet et infelix Palamedes esse relictus;
 uiueret aut certe letum sine crimine haberet.
 Quem male conuicti nimium memor iste **furoris**
 Prodere rem Danaam finxit fictumque probauit
 crimen et ostendit, quod iam praefoderat, aurum. 60
 (Metamorfoses, XIII, v. 55 – 60, grifo nosso)

Podemos observar que o vocábulo latino *furor* está inserido em um campo semântico ao qual se fixa *ira*, visto que alguns dicionários abonam seu sentido de furor, fúria, ira, raiva ou cólera. Contudo, há nessa palavra uma nuance primeira que lhe é própria e que precisa o seu significado no sentido de loucura, devaneio, frenesi. Os trechos corroboram esse sentido específico próprio do vocábulo, pois remetem ao estado de loucura de Ulisses, descrito no episódio do mito da convocação dos heróis gregos.

Aqui, três coisas se fazem importantes. A primeira se manifesta na qualidade dessa loucura, pois ela não é verdadeira, mas dissimulada, forjada, *furore ficto*. A segunda reside no desejo impossível e irreal de Ájax, expresso com o subjuntivo passado, *esset*, de que aquela loucura fosse verdadeira, *ille furor verus*. A terceira se expressa na consequência lógica revelada no argumento do discurso do Telamônio: o desejo impossível e irreal encontra uma finalidade, pois seria a fim de que Ulisses não viesse à guerra de Troia, *nec venisset ad arces Phrygias*. Essa consequência parece eventual e direta se a loucura fosse verdadeira.

³⁶ As armas hão de ser negadas para mim? E parecerá mais preferível, (v. 35) / aquele que tomou as últimas, e recusou a expedição com / loucura forjada, até que, mais industrioso que esse / e mais prejudicial a si, o Naupliade revelou os fingimentos / De espírito covarde e trouxe-o para as armas evitadas?

³⁷ E que aquela loucura fosse verdadeiro, ou fosse acreditada, / para que este companheiro não viesse algum dia às cidadelas / Frígias, estimulador de crimes. Prole de Peante, que Lemnos (v. 45) / não te tivesse, abandonado com nosso crime.

³⁸ Aquele [Filoctetes], contudo, vive, pois não seguiu Ulisses, (v. 55) / o infeliz Palamedes preferisse ser deixado, / viveria ou certamente teria morte sem crime, / a quem este [Ulisses], bem lembrado da loucura mal provada, / forjou revelar tesouro dânao, comprovou o crime forjado / e mostrou o ouro, pois já o tinha enterrado antes. (v. 60)

Isso nos sugere uma oposição imprescindível aos vocábulos *ira* e *furor*, e significativa para o episódio em questão. A princípio, a loucura ou o devaneio, significados contidos em *furor*, não nos parece ser passível de resistência. Parece-nos, talvez, não relacionado a um aspecto físico-emocional no âmbito do autocontrole daquele que a loucura acomete. Pois, aquele que está submetido a esse frenesi é passivo nesse processo, não sendo possível se desvencilhar da situação, a partir de uma ação interna do próprio sujeito, pelo menos é o que sugerem os versos. A loucura de Ulisses, se fosse verdadeira, incapacitá-lo-ia de participar da guerra, pois a vitória do herói sobre a mesma não seria possível.

Essa precisão na escolha dos vocábulos estrutura a unidade lexical do episódio. A nuance semântica do vocábulo *furor*, que no texto se evidencia, define melhor o próprio sentido de ira, pois os dois, a princípio semelhantes, se opõem completamente ao serem usados em contextos diferentes. Por um lado, *furor* é utilizado para um sentido de loucura e devaneio, *ira* é usado mais para um sentido de rancor e cólera. O primeiro arrebatava o herói sem luta e sem resistência, o segundo o submete por meio de um confronto de forças, a partir de um aspecto físico-emocional sobre o qual o sujeito tem poder de intervenção. Assim, Ájax na versão de Ovídio, não é tomado por uma loucura, mas sim por uma ira profunda, que nasce da própria situação do episódio, e que o vence, pois ele não consegue sustentá-la ou contê-la, e que o impulsiona a cometer o suicídio.

A menção do verbo *irascor* ratifica a interpretação de um sentido ligado a um aspecto físico-emocional, e o faz ainda retomando o elemento dor. Vejamos o trecho abaixo, que descreve um fragmento do discurso de Ulisses.

Vt **dolor** unius Danaos peruenit ad omnes,
 Aulidaque Euboicam conplerunt mille carinae,
 Exspectata diu, nulla aut contraria classi
 Flamina erant; duraeque iubent Agamemnona sortes
 Immeritam saevae natam mactare Dianae. 185
 Denegat hoc genitor diuisque **irascitur** ipsis³⁹
 (Metamorfoses, XIII, v. 181- 186, grifo nosso)

Esses versos fazem referência ao episódio da guerra de Troia que situa o núcleo da convocação dos heróis gregos. Em Áulide os exércitos se reúnem formando um único corpo, agora comandado por um só rei, Agamêmnon. Esse episódio trata de uma situação que põe toda expedição diante de um possível fracasso, pois os ventos favoráveis à frota, que a

³⁹ A dor de um chega até todos os Dânaos, / e mil popas encheram a Áulide eubeia, / Muito tempo esperado, nenhum vento era / favorável à frota; duras sortes decretam Agamêmnon / sacrificar a filha inocente para a feroz Diana. (v. 185) / Este genitor recusa e ira-se com os próprios deuses.

levariam a Troia, só são possíveis por meio do sacrifício da filha de Agamêmnon. O sucesso da empreitada depende do seu líder, ao qual todo o exército se submete.

Podemos ver que o fragmento descreve a dor de um homem chegar a todos os Dânaos, *dolor unius*. Agamêmnon também sofre pelo decreto da deusa que o impele a matar a filha, e o exército sofre devido à possibilidade de a reunião ter sido em vão. Sabemos que Agamêmnon realiza aquilo desejado pela deusa, mas Diana substitui Ifigênia por uma corça. Contudo, os versos evidenciam todo o sofrimento e o dilema passado pelos gregos, revelando que antes de Agamêmnon realizar o ato propriamente dito, recusa executá-lo, *denegat*, chegando a se indignar-se, ou mais propriamente, irar-se, *irascitur*, com os deuses.

O verbo depoente *irascor* figura o envolvimento de Agamêmnon com a ação de irar-se. A noção depoente implica uma relação subjetiva e pessoal do herói nesse ato, que, semelhantemente ao do Telamônio, parece-nos, mais uma vez, relacionar-se com sofrimento e com dor. Na relação semântica disposta no episódio do sacrifício, na versão de Ovídio, e na lógica de causalidade expressa, a dor de Agamêmnon é imprescindível à sua ira contra os deuses, pois, este sentimento se desenvolve a partir daquele.

Podemos ainda relacionar uma cadeia maior por meio da noção de causalidade corrente nessa analepse. A sequência se inicia com o decreto da deusa que implica a dor individual de Agamêmnon, nele desenvolvendo-se a ira, responsável pela recusa ao sacrifício, ato que acarreta a dor coletiva dos gregos, pois representa o possível fracasso na campanha militar contra os troianos. A relação entre sofrimento individual e o coletivo se faz no envolvimento de Agamêmnon com a ação de irar-se, em que está necessariamente vinculada à sua dor particular de pai, diante da ação a ser tomada contra sua própria filha.

Esse vínculo estrutural e semântico entre dor e ira, disposto na caracterização tanto de Ajax, personagem central do episódio, quanto de Agamêmnon, de reforço argumentativo, configura a *ira*, ao menos nos dois casos desse episódio, desenvolvida sob o aspecto físico-emocional, e que se expressa senão no interesse do agente verbal. Dessa forma, a dor parece indissociável da noção da ira, independente se surge do âmbito afetivo, cultural, social etc.

A partir dessas considerações, o segundo verso do Livro XII nos parece mais promissor. O epíteto senhor do escudo de sete camadas, *clipei dominus septemplexis*, não é referido arbitrariamente por Ovídio em seu texto, pois através dele, toda uma imagem significativa de herói vem à tona, a de proteção. É por meio da noção de proteção que se cria imagem de um Ajax que contém o inimigo e seus ataques. O escudo para isso é fundamental. Esse sentido do epíteto, que se faz por si só, ganha reforço e destaque no episódio quando, nos

versos 385-386, descreve-se tudo aquilo que Ájax pôde conter, em oposição à única coisa que ele não pôde.

Isso é importante porque por um lado os dois conteúdos, trazidos nos versos 385 e 386, estruturam-se como complementos do verbo *sustineo*, fornecendo uma carga semântica que evidencia a oposição de seus dois componentes: aquilo que é contido pelo herói, como Heitor, as armas, as chamas e Júpiter; e aquilo que não é contido, restrito unicamente ao sentimento de ira, *unam iram*. Por outro, os mesmos dois conteúdos, relacionam-se estruturalmente e dialogam a partir do mesmo verbo *sustineo*, convergindo o sentido dos dois componentes em um mesmo ponto, em um mesmo atributo característico de Ájax: sua virtude, e mais propriamente sua capacidade de suste e conter, que une e opõe significados bélicos e emocionais.

Contudo, é o conteúdo do discurso de Ájax que nos revela a natureza de sua compreensão de mundo e de valores, importante, pois, por meio dela percebemos como o personagem vê a própria situação em que se encontra, responsável pela origem da ira e da dor que o acometem. Sua perspectiva de valores recai sobre dois conceitos importantes: ação e palavra, ou seja, agir e discursar. A oposição entre estes dois é a base do encadeamento lógico das proposições do personagem, e por reflexo, é também a natureza de seu estilo retórico, que recebe um reforço significativo do seu estado iracundo.

Para ampliar e reforçar o que já foi estudado, convém lembrarmos do que a tradição homérica guardou acerca da oratória de Ájax, especialmente contraposta à de Ulisses.

O exemplo clássico que já citamos está contido no Canto IX da *Ilíada*. Podemos observar, de forma clara, já um elemento de diferença entre os discursos de Odisseu e Ájax. Para o primeiro, Homero dedicou oitenta e dois (82) versos (v. 225-306), para o segundo, dezenove (19) versos (v. 642-642). Isso nos mostra que, na versão homérica, o discurso do Laertida é ao menos quatro vezes maior do que o do Telamônio, caracterizando aquele como mais prolixo e este, mais direto.

A versão de Ovídio segue padrões semelhantes, no entanto, com uma diferença menor na extensão do discurso. O discurso de Ulisses se desenvolve em duzentos e cinquenta e quatro (254) versos (v. 128-381), enquanto o de Ájax se estende por cento e dezoito (118) versos (v. 5-122). Isso corresponde, ao menos, a um discurso duas vezes maior. Apesar de alongar o discurso do herói de Salamina, o de Ítaca ainda se mostra bem maior, preservando ainda a tradicional caracterização dos dois personagens. Isso permite ao primeiro, a possibilidade de uma capacidade retórica, que segundo Elaine Fantham (KNOX, 2009) e Neil Hopkinson (2000) só não foi efetiva porque não estava direcionada aos seus iguais, aos reis,

mas à massa anônima de soldados. Dessa forma, não lhe faltam no discurso, e isso é claramente visível, sentenças de cunho exortativo, frases de efeito, perguntas retóricas e uma aguda ironia, que para nós, parece reforçar a ira do herói, presente antes e ao longo de seu discurso.

A complexidade levantada acerca da unidade textual do episódio sustenta significativamente como chave de leitura a ira do personagem como oriunda da dor que acomete o herói. Esta se estabelece a partir da convicção de que o personagem tem da sua própria situação, baseado em seus valores guerreiros sobretudo defensivos, vinculados à oposição entre as qualidades de ação, próprias dele mesmo, e da palavra, próprias de Ulisses. Assim, parece-nos que o discurso de Ajax seria mais propriamente de estilo oratório emotivo e exortativo, como já dissemos, movido pela ira e pela dor e empregado para comover e incitar os ouvintes, fomentando-lhes a agitação das emoções e dos sentimentos, ainda que se utilize de princípios lógicos e dedutivos. Para chegarmos a uma conclusão mais sólida sobre esse pensamento, devemos considerar, ao menos, as duas seguintes informações.

A primeira nos é trazida por Neil Hopkinson ao analisar Ajax no livro XIII, utilizando-se de alguns escritos de Quintiliano, dispostos abaixo (2000).

Nec hoc quidem negauerim, sequi plerum hanc opinionem, ut fortius dicere uideantur indocti, primum uitio male iudicantium, qui maiorem habere uim credunt ea quae non habent artem, ut effringere quam aperire, rumpere quam soluere, trahere quam ducere putant robustius. Nam et gladiator, qui armorum inscius in rixam ruit, et luctator, qui totius corporis nisu in id quod semel invasit incumbit fortior ab his vocatur, cum interim et hic frequenter suis uiribus ipse prosternitur et illum uehemens impetus excipit aduersii mollis articulus.⁴⁰

(*Institutio Oratoria*, 2, 12, 1 – 2)

Neil Hopkinson, para mostrar que o chefe de Salamina é representado por Ovídio como de discurso objetivo e direto, tal qual se condiz a um guerreiro, mas também de um estilo oratório vigoroso e emotivo, mal controlando-se suas emoções, compara os *indocti* do fragmento acima a *uulgi* dos primeiros versos do livro XIII. Pois, se o discurso repercutiu realmente sobre à massa dos soldados, como vemos nos versos “tinha terminado o gerado de Télamon, e da tropa o murmúrio que seguiu era as últimas coisas” (*finierat Telamone satus*

⁴⁰ Certamente, ao seguir-se esta opinião geral, isto não neguemos; que os ineptos sejam vistos dizendo mais vigorosamente, primeiramente por mau erro dos que julgam, que creem ter a força maior as coisas que não têm arte, assim como acham mais vigoroso arrombar do que abrir, romper do que solver, e trazer do que conduzir. E assim, o gladiador, que descuidado das armas precipita-se na contenda, e o lutador, que por esforço de todo o corpo apoia-se no golpe que empreendeu, são chamados de mais fortes, quando, contudo, tanto este mesmo, frequentemente, é derrubado pelas suas forças, quanto a mole articulação do adversário sustém aquele de ataque rigoroso.

uulgique secutum ultima mumur erat, v. 123 – 124), fez-se porque esse grupo representa a opinião geral, que associa a pujança ao discurso sem retórica, porque prefere os que a ele se assemelham nos dizeres enérgicos, uma vez que se opõe aos heróis por não possuir sua moderação. Assim, o estilo oratório de Ájax seria mais bem acolhido pelo corpo de soldados, como o fragmento ressaltou, exatamente por representar a objetividade e o vigor emotivo.

A segunda informação a ser considerada é a caracterização do narrador externo que anuncia, contextualiza e direciona o próprio discurso que se segue. Não devemos nos esquecer dos termos *inpatiens irae* – não suportando a ira – e *toruo uultu* – torva expressão – já explicados anteriormente, pois corroboram essa oratória vigorosa e emotiva, precisando a interpretação que devemos considerar acerca do discurso do herói e de sua caracterização.

Diante disso, impõe-nos achar mais coerente ao episódio e ao personagem o estilo oratório emotivo e exortativo, ou seja, de dicção vigorosa. Contudo, como acima nos disse Quintiliano, um discurso forte não necessariamente é aquele isento de uma formulação retórica consciente, ou como ele mesmo diz, *non habent artem* – sem arte. Com efeito, podemos ver que a estrutura do discurso do Telamônio, desdobrando-se da oposição dos dois heróis, com base no valor positivo da ação e do negativo da palavra, a fim de glorificar um e inferiorizar outro, exprime uma consciência retórica nada inepta ou não treinada.

Apesar de não possuir essa base retórica mais intelectual do ponto de vista da estruturação dos conteúdos e da base dos argumentos, devemos observar atentamente em que se expressam os pontos culminantes de sua ira, como nos pareceram ser as perguntas retóricas que retratam o contraste entre os heróis, uma vez que nessas passagens o personagem apresenta uma imagem inferior e exagerada do seu opositor. Assim, é exatamente nessa forma de dizer, ou seja, de expressar sua perspectiva acerca dos valores sobretudo guerreiros que podemos analisar a ira na caracterização do herói. Todas as descrições hiperbólicas do porte físico e da índole moral, inseridas em uma perspectiva depreciativa, as quais estudamos anteriormente reforçam significativamente o estado emocional do Telamônio, quando arguindo. Isso destaca, senão, a caracterização indireta desse sentimento no personagem, uma vez que se faz a partir de um processo mais dinâmico e menos óbvio.

Como já vimos, o Telamônio ofende o caráter de Ulisses, depreciando seu valor guerreiro e sua imagem de herói até em sua preponderante inteligência. Por um lado, o ultraje se faz à virtude guerreira do herói, inferior: o porte físico carece de atributos combativos, pois estes são imbeles (*inbellibus [...] lacertis*, v. 109), e insuficientes para carregar sobretudo o peso das armas de Aquiles (*pondera tanta feret*, v. 108); e seu ânimo inadequado à guerra, pois o chefe de Ítaca é referido como covarde (*timidae natae*, v. 111) e o mais covarde

(*timidissime*, v. 115). Esse superlativo reforça a inferioridade destacada do personagem insultado, sobretudo porque seria por meio dessa característica que ele triunfa (*uincis*, v.15) com a fuga (*fuga*, v. 115). Por outro lado, quanto à inteligência, esse ainda é visto pelo seu lado negativo, uma vez que sua mente seria utilizada para cometer ardis, sobretudo criminosos, pois sua origem seria proveniente do herói Sísifo (*sanquine creatus / Sisypchio*, v. 31-32), o maior ludibriador e inescrupuloso dos mortais da mitologia grega, como já citamos anteriormente. A esse Ulisses se assemelharia tanto no furto quanto na fraude (*furtisque et fraude simillimus illi*, v. 32). O próprio Laertida reconhece as palavras do seu opositor serem insultos (*conuicia*, v. 306) proferidos de uma boca insensata (*stolidae [...] linguae*, v. 306), de um herói insensato (*Aiacis stolidi*, v. 327).

Certamente, as perguntas retóricas também desencadeiam pontos críticos dessa retórica iracunda, como podemos ver: os momentos de escárnio e de ironia. Com efeito, Ulisses é herói e manifesta as devidas características, obviamente. Contudo, Ájax utiliza-se de hipérboles juntos às perguntas retóricas, para descrever um caráter de seu opositor bem inferior, a fim de escarnecê-lo. Essa ostensiva atitude de zombaria não tem o intuito de provocar o riso, como já dissemos, pois, um Ájax indignado e iracundo entretendo os ouvintes não se adequaria ao episódio. Seu objetivo nos parece ser outro, insultar o adversário no sentido de humilhá-lo e de rebaixá-lo da sua condição de herói diante de todos, pois se rememorarmos a premissa de Sêneca acerca da ira (*iram esse cupiditatem doloris reponendi*, *Sobre a Ira*, I, 3, 3, 2), podemos entender que o Telamônio realmente tem a vontade de devolver ao contendor de Ítaca o insulto recebido em sua honra, quando este ousou reclamar as armas do Pelida. Havendo, como destacamos, na honra (*honor*) a ideia de um reconhecimento público do mérito, o ultraje cometido pelo Laertida foi público, logo, a resposta também deve ser pública. Dessa forma, depreciar, diante de todos, os méritos do adversário a ponto de diminuir a sua virtude, sobretudo, de herói, é certamente desonrá-lo. E Ájax assim o faz, impulsionado pela convicção em sua própria desonra, para a qual o demérito reside na participação do herói em uma contenda, cujo resultado lhe é evidente, e, assim, configurando-a como desnecessária, senão para ferir sua superior excelência guerreira.

Retomemos todas as informações para que possamos chegar a uma conclusão. Na versão de Ovídio, a estruturação do episódio se dá a partir da complementaridade e da relação trazidas pelos elementos virtude e ira, pois eles são necessários para dar à trama um elemento que nos parece frequente ao mito e suas decorrentes versões, uma espécie de ironia, não no sentido de figura de linguagem ou palavra, mas de destino, própria dos textos trágicos, que conduz Ájax ao seu infortúnio contrariamente à expectativa, ou seja, de maneira peripética,

em especial porque decorre de ações que envolvem especialmente o atributo que mais o caracteriza no episódio: uma capacidade de suster, de conter, a priori, no âmbito bélico. Esse caráter trágico só é possível porque o autor da obra une, através da unidade textual do episódio, dois valores romanos: *uirtus* e *grauitas*, no qual o segundo se refere à capacidade de limitar as manifestações de emoção e de ter autocontrole. Tal tessitura tem propósitos literários e estéticos, adensando a estrutura formada pelo composto ira e virtude, esta como qualidade sobretudo de contenção, a fim de trazer à tona o trágico no episódio.

Dessa forma, é evidente a conjugação dos valores romanos supracitados na capacidade de contenção do herói, expressa especialmente, mas não apenas, pelo verbo latino *sustineo*. Pois, o autor usa o verbo tanto para a contenção dos sentimentos, ou seja, do controle das emoções, quanto dos inimigos, ou seja, de sua resistência diante dos assaltos dos troianos, revestindo Ájax de uma *uirtus* sobretudo romana. Isso se adensa se considerarmos o momento que o episódio retrata: o mundo arcaico. Assim, a distinção entre esses dois valores estaria menos delimitada. Com efeito, tanto a *uirtus* romana quanto a ἀρετή grega estavam ligadas à virilidade guerreira do sexo masculino, por isso só o homem a possuía nesse tempo mítico. Ovídio, então, liga a essa qualidade viril por excelência a temperança, ou seja, o comedimento, o domínio de si mesmo, a *grauitas* romana, por meio de uma unidade lexical. Nada que cause estranhamento, pois, segundo Grimal (1992), essa qualidade também era masculina, em oposição ao que os romanos e gregos acreditavam ser a característica da mulher, a incapacidade de controlar a própria natureza.

Contraposta ao sentido de *furor*, expresso no episódio, reforça-se a *ira* como algo controlável ou suportável, o que corrobora a estrutura dicotômica com base em ira e capacidade de contenção, na caracterização do Telamônio. A rede de relações desenvolvida por esses elementos, chaves de leitura, conduz o texto para uma ideia de ironia do destino, construída à guisa dos textos trágicos, fazendo-a culminar ao final do episódio. A eficácia estética dessa ironia, como nos diz Massaud Moisés (2013), decorre da surpresa, relacionada a um pormenor do enredo, e que é de conhecimento dos leitores, mas não do personagem envolvido. No caso do episódio, o pormenor não se dá necessariamente pela trama das ações, mas pela unidade textual, ou seja, pela tessitura a partir dos conceitos de virtude e de ira. A relação léxico-semântica deste último com os valores romanos *uirtus* e *grauitas* põe essa ironia em seu clímax nos versos 385 e 386, *Hectora qui solus, qui ferrum ignesque Iouemque / Sustinuit totiens, unam non sustinet iram*, pois o verbo latino *sustineo* é usado tanto para expressar a capacidade bélica de conter ataques do inimigo quanto para manifestar o autocontrole das emoções. Tendo compreendido essa articulação, o elemento trágico e irônico

é então decorrente da surpresa construída a partir de uma ação inesperada: a morte alcança o herói exatamente através daquilo pelo qual o herói mais se vale, o aspecto mais desenvolvido de sua caracterização dentro do episódio. Assim, Ájax com toda sua virtude, desenvolvida como uma capacidade de sustentar e suportar, a qual ele desempenha sobretudo sozinho *unus* (v. 87), a tudo detendo, é incapaz de conter somente uma coisa, a ira, pois ela sozinha *unam iram* (v. 385) é incontínente para o herói, o qual, então encontra a morte vencido na qualidade que mais o caracteriza. Esta é validamente uma composição de elementos trágicos, corroborando sobretudo a polivalência literária e o entrelugar da obra, se a entendermos sob o ponto de vista da quebra de uma expectativa, da *peripécia* aristotélica: tanto se consideramos sua derrota diante de Ulisses, uma vez que para Ájax sua vitória seria eventual; quanto se levarmos em conta a morte do Telamônio, cujo suicídio ocorre porque, como acabamos de dizer, sua superior capacidade de contenção, que figura a sua virtude heroica, é incapaz de suportar unicamente a ira.

Com efeito, também podemos sintetizar o papel da ira do herói na composição estrutural do enredo desse episódio, tanto do ponto de vista da causalidade quanto da caracterização direta e indireta.

Para o primeiro, visível sobretudo na perspectiva interna, a ira move as ações do personagem: a mais desenvolvida, o discurso; e a mais sintética, o suicídio. Na primeira, é possível constatar, mesmo que de forma dispersa, esse sentimento manifestado em especial no tratamento que o herói dá à descrição excessivamente desvirtuosa de seu adversário, apresentando-o por meio de uma imagem completamente viciosa e oposta à virtude heroica, mais propriamente insultos reconhecidos pelo próprio Ulisses. Na segunda ação, é também o estado colérico de Ájax que o faz atentar contra a própria vida, não concebendo sua derrota, senão a si mesmo. Textualmente, essa ira é insustentável para ele, e por isso desencadeia tais reações desmedidas. Quanto à causalidade externa, ainda podemos ao menos reconhecer que o fim do episódio se alinha com a tradição homérica, que figura a ira persistir após a morte do Telamônio.

Para o segundo ponto de vista, da caracterização, reconhecemos o aspecto direto em especial na expressão *inpatiens irae* como corroborante de um atributo descrito expressamente para tal finalidade, sobretudo, como parece ser o caso, de tal sintagma emular um epíteto épico que antecede de maneira significativa um discurso ao qual se integra, contextualizando toda a cena. Já quanto ao estudo do tipo indireto, tal caracterização é mais significativa na obra de Ovídio, pois como vimos, sendo a retórica utilizada com a finalidade maior de delinear traços marcantes do herói, seu discurso contundente e excessivo de ultrajes

ao adversário é senão uma evidência textual de seu estado iracundo, nascido da desonra aos valores apregoados por ele mesmo, também presentes em suas próprias palavras no episódio. A ira é, então, fundamental à composição do enredo desse episódio, sem a qual, o sentido do texto se desfaz parcial ou completamente.

Nesta seção final do capítulo, intentamos destacar como as concepções de virtude e de ira, provenientes tanto da cultura grega quanto da latina, manifestam-se como chaves de leitura imprescindíveis para a compreensão mais plena do episódio em questão, acima de tudo, ressaltando como as minúcias textuais implicam essa caracterização de Ájax na composição semântica da disputa pelas armas de Aquiles.

3. ESTUDO TRANSTEXTUAL DA CARACTERIZAÇÃO DO HERÓI

Neste capítulo realizaremos o estudo comparado entre a obra de Sófocles e a de Ovídio. O foco dessa comparação é a caracterização do herói Ajax, sobretudo em relação às noções de virtude e de ira, uma vez que esses elementos exercem um papel fundamental na composição estrutural da trama dessas obras. Tomaremos como base para tal análise as considerações levantadas nos capítulos anteriores, porque através delas é possível situar o que pertence a tradição arcaica e o que é considerado tratamento novo da tradição clássica, grega ou, em especial, latina. Com efeito, utilizaremos nesse momento a teoria de *transtextualidade* de Gérard Genette na tentativa de reconhecer uma influência de Sófocles em Ovídio, e na qual seja possível mensurar em que grau essa transcendência textual ocorre.

Visando a tais finalidades, essa etapa do trabalho está dividida em duas seções. A primeira apresenta a teoria do autor francês sobre a conhecida intertextualidade, renomeada de *transtextualidade*, a qual compõe um dos grandes procedimentos para o estudo da literatura comparada. Ainda neste momento, enfocaremos a exposição nas práticas transtextuais que utilizaremos em nosso estudo, acomodando-se assim a teoria ao nosso propósito, e se evitando digressões desnecessárias. A segunda e última parte dispõe a análise transtextual propriamente dita das obras em questão, observando-se a influência da tragédia grega a partir da terminologia teórica de Genette, que precisa vários tipos e níveis de relações, determinantes para um estudo mais acurado e exato, como é caso ao qual nos predispomos.

3.1 TRANSTEXTUALIDADE: A CONCEPÇÃO DE GENETTE

Como bem nos diz Leyla Perrone-Moisés, pertencem ao âmbito da literatura comparada quaisquer estudos que visem estabelecer relações entre mais de uma obra, sejam quais forem as perspectivas: entre obras, autores, movimentos, fortuna crítica, ou de enfoque em determinados temas ou personagens (1990, p. 91). Com base nas considerações da autora, hoje a literatura comparada é uma disciplina que estaria perto dos seus 180 anos de existência, a partir dos quais se permitiram definir teorias e métodos, bem como seu campo de atuação de forma mais ou menos precisa. Responsável por conceber e nomear a teoria da *intertextualidade*, Julia Kristeva retoma algumas propostas de Bakhtin cujo cerne seria o diálogo interno na obra, e o diálogo da mesma com outras. Ainda afirma que a influência exercida por uma obra em outra não reduz a obra influenciada ao âmbito da recepção passiva,

mas, ao contrário, há uma transformação entre elas que permite um vasto sistema de trocas, em que não é possível estabelecer uma valoração hierárquica, sobretudo, em termos de originalidade e imitação (apud Ibidem, p. 94).

Tal teoria é continuada e desenvolvida por Gérard Genette sob o nome de *transtextualidade*. Esse é, então, nosso marco teórico, sobretudo, pelo fato de o autor ter esmiuçado tal concepção de maneira a desdobrá-la em inúmeras práticas transtextuais que nos permite contemplar a influência de uma obra literária em outra a partir de vários níveis de relação. Segundo o próprio autor, essa transcendência textual se define como tudo o que dispõe um texto em relação a outros, de forma velada ou aberta, no âmbito da micro e da macroestrutura (2010, p. 13-14). Em busca de uma perspectiva mais exata das relações transtextuais, esse estudioso concebeu uma tipologia na qual cinco espécies compõem seu paradigma terminológico, por um lado, facilitando a precisão de determinados vínculos textuais, e, por outro, gerando grandes discussões, uma vez que é frequentemente inviável o enquadramento da singularidade de uma obra literária em um modelo teórico, quanto mais este for, acima de tudo, estanque. Quando tal procedimento ocorre desse modo, reconhecemos muitas vezes a artificialidade do processo envolvido, em especial, para fins didáticos, classificatórios etc. Vejamos brevemente as cinco espécies elaboradas por Genette para depois nos aprofundarmos nas práticas que serão utilizadas em nosso estudo.

A primeira tem o nome de *intertextualidade*. Esse tipo marca a relação de co-presença entre dois ou mais textos, de maneira efetiva. Sua forma mais explícita é nomeada de *citação*, cujo texto é demarcado com aspas, com ou sem referência exata, mas que destaca a disposição literal da presença de outra obra. A sua forma intermediária é chamada de *plágio*, sem conotações negativas das quais se reveste esse termo, do ponto de vista acadêmico, pois ele apenas compõe a nomenclatura que objetiva uma maior precisão. É semelhante à *citação*, porque é uma transcrição ainda literal, mas sem aspas, e assim, não declarada. A menos explícita é a *alusão*, que corresponde a uma referência menos literal de uma obra em outra, e cuja compreensão plena da passagem pressupõe o reconhecimento da relação transtextual existente, da qual decorre necessariamente inferências determinantes oriundas do eixo semântico das obras envolvidas (Ibidem, p. 14). No caso do nosso estudo, são exemplos maiores os epítetos homéricos dos heróis, tomados literalmente ou traduzidos para o latim, em especial, os de Ajax, pois sem o entendimento dessas fórmulas no contexto épico e homérico não há como compreender a própria ideia de uma autovalorização excessiva do herói, cuja índole guerreira segue fortemente paradigmas arcaicos.

A segunda, chamada *paratextualidade*, é a relação que se estabelece entre um texto e seu próprio paratexto, e por isto o autor entende o título, subtítulos, prefácios, posfácios, ilustrações, notas etc., ou seja, os vários elementos acessórios que participam do conjunto final de uma obra literária. Assim, seguindo os questionamentos de Genette, até onde o título da *Odisseia*, da *Eneida*, de *Os Lusíadas*, ou mesmo da tragédia *Aias*, fazem parte do texto e de seu estudo, ajudando de alguma maneira a desvelar seu conteúdo? Essa relação seria, como o autor mesmo diz, de ordem paratextual, favorecendo, inclusive, aqueles que defendem o fechamento do texto de forma mais hermenêutica, considerando ou não tais elementos (Ibidem, p. 15-16).

A terceira, nomeada de *metatextualidade*, é a relação da crítica com a obra literária, ou seja, o comentário que vincula um texto a outro, não havendo a necessidade de citar ou mesmo nomear a obra a qual se comenta, analisa ou estuda (Ibidem, p. 16-17). A título de exemplo, podemos citar a *Poética* de Aristóteles, na qual o autor já apresenta diretrizes interpretativas acerca das obras gregas, sobretudo, em relação às tragédias, para as quais existe um tipo, a patética (παθητική), em que se insere todas aquelas que remetem ao infortúnio de Ájax (1455b, 34 - 1456a, 1). Essa denominação reforça um aspecto predominante nas peças em torno do mito do herói: o sofrimento. Tal recurso, segundo Aristóteles, parece ser o elemento corrente, sobressaindo-se a outros como *peripécia* e *reconhecimento*.

A quinta – essa é a ordem que Genette dispõe, deliberadamente retardando a quarta, mais importante, como veremos abaixo – espécie corresponde à relação de natureza estritamente taxonômica: a *arquitectualidade*. Reconhecidamente mais abstrata, serve-nos, sobretudo, para o reconhecimento de um status genérico do texto, uma vez que orienta a leitura da obra, articulando, no máximo, indicações explícitas e paratextuais em alguma de suas partes, com designação deste tipo: romance, poema, ensaios etc., as quais, inferidas a partir de traços específicos vinculados a determinados gêneros, indicam o caráter da obra (2010, p. 17). Essa relação é silenciosa, como se pode ver, mas necessariamente, está submetida a um paradigma estabelecido pela tradição literária, sobretudo, da crítica que impõe e discute determinadas terminologias. Certamente, o próprio texto não está obrigado a se inserir em um gênero preciso, nem a seguir determinados padrões, isso explica as discussões e flutuações históricas acerca da natureza dos gêneros textuais e literários, bem como de seus subgêneros. Contudo, é também a partir da *arquitectualidade* que podemos conceber um horizonte de expectativa do leitor, e por isso, compreender a importância dessa espécie de *transtextualidade* para a literatura, uma vez que a distinção entre as obras, ou seja,

uma classificação mais rigorosa carece dessa relação, que, manifestando-se de maneira mais ou menos evidente, dispõe-no uma natureza mais ou menos classificável (Ibidem, 23-24).

A quarta espécie é chamada *hipertextualidade*, e figura a mais importante para o seu livro *Palimpsestos: a literatura em segundo grau*, pois dela se ocupa predominantemente, uma vez que reconhece seu papel fundamental na literatura, sobretudo, na tradição ocidental. Esse tipo trata do vínculo de um determinado texto, nomeado *hipertexto*, em relação a um outro, chamado *hipotexto*, do qual deriva, e que lhe é anterior e imprescindível para sua composição, sobretudo, pela forma como a obra derivada se apresenta. Tal derivação não é de ordem metatextual, ou seja, de relação crítica, pois o *hipertexto* recebe mais frequentemente o status de obra literária do que o *metatexto*, em especial pelo fato de se manifestar ainda como obra de ficção, derivada de outra. Com efeito há exceções, mas primordialmente essa é a premissa do autor (Ibidem, 18).

Os exemplos citados pelo próprio autor são a *Eneida* e *Ulisses*, que dividem uma mesma origem hipertextual: a *Odisseia*. Essa derivação, então, evoca a obra anterior sem necessariamente a nomear ou a citar, mas cujo resultado se realiza através de uma operação chamada *transformação*, uma vez que os elementos tomados do *hipotexto* são ressignificados dentro do *hipertexto*. Essas *transformações* podem ser do tipo simples e direta; ou complexa e indireta, esta que o autor prefere nomear *imitação*. O primeiro tipo, por exemplo, trata da transportação da ação da *Odisseia* para Dublin do século XX: é o caso de *Ulisses*. O segundo, como é o caso da *Eneida*, exige adquirir um certo domínio do *hipotexto*, sobretudo dos traços imitados. Assim, Virgílio não teria apenas transferido a ação de Odisseu à ação de Eneias, pois, ele narra uma história completamente distinta, mas o faz de modo semelhante ao de Homero, uma vez que se inspira em um mesmo modelo formal e temático (Ibidem, 19-20).

A simetria e a assimetria de gêneros são usadas pelo autor de forma significativa para ilustrar a então distinção entre *transformação* e *imitação*. O autor *transformador* se apodera de um texto e dele deriva outro, transferindo-o em um outro estilo que lhe é estranho, ou, modificando-o em relação à limitação formal e à intenção semântica de um ou do outro. O autor *imitador* se apodera de um estilo pelo qual reescreve um determinado assunto, independentemente se é inventado ou não. Isso é o fator determinante de sua obra. Geralmente, assim, dispõem-se: o primeiro lida primordialmente com o texto, ou seja, com o conteúdo abordado, e acessoriamente com o estilo; o segundo faz o contrário, ocupa-se incidentalmente com o texto e essencialmente com o estilo e os motivos temáticos que ele envolve. Dessa forma, para a *imitação* deve-se tomar a ideia de estilo em uma concepção mais abrangente, estendendo-se também aos níveis e motivos formais e temáticos, como os épicos,

por exemplo, que recorrem a invocações a musas, epítetos, descrições de armas, combate singulares, intervenções divinas etc., mesmo que tais elementos sejam usados dentro de outro regime ou função, como a lúdica ou a satírica (1992, p. 106-107). Para compreendermos a *transformação*, a título de exemplo da literatura clássica, podemos reconhecê-la nas tragédias oriundas dos episódios da épica, sobretudo, do ciclo épico arcaico. Com efeito, a unidade não unitária destes últimos, segundo o modelo de Aristóteles, possibilitou ainda o surgimento abundante de peças, como é o caso citado pelo próprio estagirita das obras *Cantos Cíprios* e *Pequena Ilíada* (Poética, 1459b, 1-7), das quais hoje detemos apenas fragmentos e sinopses que nos permitem observar relações puramente formais e quantitativas. Como veremos à frente, essa é a natureza da relação de *Aias* de Sófocles, e do episódio da disputa no Livro XIII de *Metamorfoses* de Ovídio com essas obras do ciclo épico arcaico e com outras.

Certamente, o fato de esses dois tipos hipertextuais procederem a partir de singularidades próprias não exclui a possibilidade de práticas mistas, ou seja, um *hipertexto* poder transformar um texto e imitar um outro, ou mesmo transformar e imitar o mesmo *hipotexto* (GENETTE, 2010, p. 43-44), sobretudo, porque e além disso, “todo objeto pode ser transformado, toda forma pode ser imitada, nenhuma arte por natureza escapa a esses dois modos de derivação que definem a hipertextualidade na literatura” (Ibidem, p. 127)

Diante dessas considerações, entendemos melhor a importância desses dois processos hipertextuais elaborados por Genette, *transformação* e *imitação*, no estudo literário, em especial para a literatura comparada, e para o nosso estudo, cuja natureza é comparativa. Por isso, esse autor se detém e se alonga acima de tudo na elaboração detalhada de vários procedimentos utilizados na relação hipertextual. Essa teoria da *hipertextualidade* é, então, extremamente vasta, uma vez que busca abarcar de alguma maneira a totalidade dos casos presentes na literatura universal, e por isso apresenta um aparato de categorias que na prática operam simultaneamente em um mesmo *hipertexto* e por vezes se contaminando, impedindo muito frequentemente o estudo de uma determinada característica sem outra, com a qual forma uma unidade de sentido (Ibidem, p. 63-64).

Por isso, não devemos tomar tais relações transtextuais como classes estanques, adverte-nos o autor (2010, p. 22), sem observar nas mesmas uma comunicação ou limites porosos, pelos quais as cinco acabem se contaminando. Dessa forma, convém ressaltarmos e repetirmos que toda teoria é artificial e convencional, no sentido de que é completamente inviável tentar enquadrar a singularidade de uma obra literária por meio de procedimentos que não foram de alguma maneira ajustados e acomodados para esse objetivo. Uma mesma teoria literária pode ser aplicada diferentemente a obras distintas, sem que a mesma perca sua

validade, em especial, quanto ao propósito de auxiliar e precisar uma determinada análise ou estudo.

Devido a isso, não trataremos de todos esses subtipos, mas de alguns – tanto na disposição explicativa quanto na aplicação analítica –, que se mostram mais pertinentes ao nosso trabalho e à natureza das obras estudadas. Além disso, tais subcategorias serão para nós um guia, um norteador das práticas utilizadas pelos autores estudados, uma vez que consideraremos as relações transtextuais, sobretudo as hipertextuais, segundo as conveniências da nossa análise e organização, ou seja, inclusive, diminuindo o rigor de certas disposições com a finalidade de ajustá-las tanto às obras quanto ao nosso estudo da caracterização do herói Ájax. O essencial deve ser a compreensão da relação transtextual, acima de tudo, no processo de caracterização do personagem, a partir da própria obra, ou seja, reconhecendo-se nela, na medida do possível, um modelo, cuja base teórica deve nos servir mais para o propósito de precisão analítica, bem como para o didático-explicativo, do que para uma finalidade rigorosa e meramente classificatória. Vejamos, agora, em uma seção separada as práticas hipertextuais escolhidas para o estudo.

3. 1. 1 Práticas hipertextuais: transformações quantitativas, pragmáticas e modais

Como a nomenclatura já evidencia, essas *transformações* são operações que se inserem, a priori, no primeiro tipo da *hipertextualidade*, naquela que se prende menos ao estilo e mais ao texto, seja, por um viés mais formal e quantitativo, ou por um mais temático e pragmático, o qual retrata uma mudança na intenção semântica, mesmo que as fronteiras entre esses tipos sejam, como mesmo aponta Genette, frágeis, e, por exemplo, ocorra que um procedimento caracterizado como formal influencie fortemente o sentido da obra (Ibidem, p. 64). Com efeito, disporemos tais operações de maneira um pouco diferente à do autor. Este aborda majoritariamente a *hipertextualidade* de um ponto de vista da relação declarada e maciça, ou seja, por um lado, ela constitui uma derivação reconhecida e a certo ponto oficial, e por outro, constitui uma derivação massiva e plena na qual a relação entre o *hipertexto* e o *hipotexto* é aquela em que toda uma obra deriva de toda uma outra (Ibidem, p. 24). Apesar de abordarmos essa relação transtextual segundo uma derivação do tipo declarada, como é bem próprio da literatura clássica greco-latina, não a trataremos a partir de uma vinculação prioritariamente maciça, mas a faremos, sobretudo, a partir de uma fragmentada, uma vez que

essas parecem também ser recorrentes na *transformação* significativa do *hipertexto* do mundo greco-latino clássico.

Nossa estruturação seguirá a seguinte disposição: primeiramente, trataremos das *transformações* quantitativas, abordando subcategorias nomeadas *aumento* e *redução*, as quais comportam os tipos *extensão*, *ampliação*, *excisão* e *condensação*; em seguida, trataremos das pragmáticas, enfocando os tipos *transmotivação* e *transvalorização* que abrangem noções positivas e negativas, como os subtipos *motivação* e *desmotivação*, e os *valorização* e *desvalorização*; por fim, abordaremos as modais, denominadas *transmodalizações*. A explanação acerca desses últimos precedimentos, do tipo modal, será realizada de modo mais breve, em particular por acharmos essencial para o contexto greco-latino, mas não aprofundaremos essas questões em nosso estudo. A essa disposição acompanharão exemplos da literatura clássica greco-latina, pois elucidarão questões que tratam da mesma realidade literária transtextual, e, sobretudo, alguns retirados das obras que formam o corpus desse estudo e que apresentam mito do herói Ájax, uma vez que estão mais próximos do horizonte de expectativa do leitor de nosso trabalho, pois em capítulos anteriores já fornecemos informações que ajudarão a situar a aplicação dessas práticas hipertextuais. Esse procedimento nos auxiliará no esclarecimento da metodologia analítica que será contemplada na última parte deste capítulo. Essas também serão as práticas utilizadas em nossa análise posterior, e, principalmente, por isso, reduzimos a nossa disposição explicativa da teoria a apenas estas, no intuito de evitar digressões que possam se mostrar pouco produtivas para a nossa pesquisa. Iniciemos, então, pelas operações quantitativas.

As *transformações* ditas quantitativas podem ser de dois tipos antitéticos, um que consiste em aumentar e estender um texto e, outro que trata de abreviar ou reduzi-lo. Essas duas operações foram chamadas pelo teórico de *aumento* (*augmentatiton*) e *redução* (*réduction*) (1982, p. 321-323). Há para estes modos e subtipos. O modo mais simples é um procedimento puramente formal que corresponde a uma mudança de dimensão e de tamanho. O modo mais complexo, nomeado ainda de quantitativo a partir de uma concepção mais abrangente, faz da mudança de extensão uma alteração não apenas da dimensão, mas sobretudo do seu teor e de sua estrutura, e conseqüentemente, de seu sentido do *hipertexto*. Os tipos são três, tanto para a *redução* quanto para o *aumento*. Para este, Genette concebeu a *extensão* (*extension*), a *expansão* (*expansion*) e a *ampliação* (*amplification*), dos quais trataremos de dois. Para aquele, concebeu a *excisão* (*excision*), a *concisão* (*concision*) e a *condensação* (*condensation*), e desses nós também abordaremos dois.

Começemos pelos *aumentos*. Enquanto a *expansão* se dá por meio de uma espécie de dilatação de estilística, como por exemplo, o acréscimo de figuras de linguagem a um *hipotexto* muito literal, ou de descrições mais detalhadas de algo presente ou implícito no mesmo, a *extensão* ocorre através de um acréscimo sobretudo temático, uma adição maciça, ou mais propriamente o acréscimo de um episódio não presente no texto de origem. O exemplo fornecido pelo autor é o caso de Apuleio, o qual estende as *Metamorfoses* de Lúcio, quando acrescenta o mito de Eros e Psiqué, um episódio ausente no hipotexto. Aplicando tal premissa a casos mais relevantes para o nosso trabalho, podemos fornecer dois exemplos desse procedimento. Para entendermos o primeiro, devemos tomar como base as epopeias homéricas, em especial o Canto XI da *Odisseia*, que apresenta sinteticamente elementos ligados à morte de Ajax, segundo o que observamos (cf. p. 25-27). Desconsiderando-se interpolações prováveis ou especulativas, reconhecemos que não há aí a menção ao episódio do ataque aos rebanhos gregos, quando o herói estava tomado por loucura. Não há também em si menção à forma como o personagem morre, mas a esta inferimos pelo conteúdo uma carga funesta e de lamento. Contudo, esse episódio da loucura do herói estaria inserido em uma obra do ciclo épico, composto por volta do século VII a. C., a *Pequena Ilíada*, de Lesches de Mitilene. Com conteúdos que preencheriam lacunas da *Íliada*, dispondo eventos posteriores a morte de Aquiles, seu início apresentava a disputa pelas armas deste herói, seguida do assalto de Ajax aos rebanhos e de seu suicídio (WEST, 2003, p. 121). No âmbito literário esse segundo momento, ou seja, o ataque aos animais, representaria uma *extensão*, uma vez que retrata uma adição maciça de um evento não aludido nas epopeias homéricas, com as quais tal episódio estabelece uma *hipertextualidade*, se tomarmos como premissa a percepção de que Homero é o texto matriz absoluto da literatura clássica greco-latina (GRAF, 2006, p. 110).

Certamente, a *Pequena Ilíada* transforma e imita as obras de Homero, mas como dela nos resta fragmentos e sinopse, preservados em escólios, a *transtextualidade* mais válida e pertinente é ainda na perspectiva quantitativa. Um segundo exemplo desse mesmo tipo de aumento pode ainda ser visto na obra *Aias* de Sófocles. A segunda parte da peça, que representa eventos posteriores à morte do herói, encena a defesa do funeral desse personagem pelo seu irmão Teucro e por Odisseu. Todo esse debate parece não figurar essas obras do ciclo épico, apesar de constar na obra de Lesches a menção à fúria de Agamêmnon em relação aos atos do Telamônio de modo a não permitir que o mesmo fosse cremado, diferentemente do ocorrido com outros heróis (WEST, 2003, p. 121; 127). Essa defesa, configurando-se como uma contenda de palavras, sobretudo do ponto de vista retórico do diálogo, é uma adição

inédita, em especial pelo fato de suscitar na tragédia a reabilitação do status de herói ao personagem. Esse acréscimo de episódio em relação à *Pequena Ilíada*, ou mesmo, em relação às obras homéricas, tem o valor de *extensão*, segundo o que entendemos dos pressupostos teóricos de Genette.

Ainda abordando o *aumento* hipertextual, há um outro tipo nomeado *ampliação*. Segundo o teórico francês, esse é um dos recursos essenciais do teatro clássico, em especial da tragédia, desde Ésquilo até no mínimo o final do século XVIII (1982, p. 375). A própria tragédia grega, da forma como é conhecida, nasce, senão, do aumento cênico de episódios míticos ou épicos presentes na cultura grega. A dilatação de um episódio, promovida por esse recurso, inclusive através de um processo no qual participem outros tipos de *aumento*, fornece uma maior extensão por meio de novos detalhes, novas descrições etc., mas que reside ainda em um evento presente no *hipotexto*. Por isso, frequentemente, Sófocles e Eurípides parecem retomar e aumentar com variações os mesmos episódios de seu antecessor (Ibidem, p. 375-376), pois os temas originais são mais raros, ou, além disso, esses dois autores parecem ampliar os conteúdos das obras do ciclo épico, como vimos, anteriormente, ser um processo confirmado por Aristóteles (cf. p. 140). Esse procedimento, que consiste em inchar um objeto temático até atingir uma nova extensão, adequada à composição do *hipertexto*, seja para uma nova tragédia ou épica, corresponde ao processo de *ampliação*.

Com efeito, nós podemos também vincular a tragédia *Aias* e o episódio do Livro XIII de *Metamorfoses* a esse modelo. Apesar de existir uma trilogia de Ésquilo que discorra sobre o assunto (cf. p. 33), dela não conhecemos o texto e o teor. Contudo, podemos especular que o procedimento de *ampliação* dessas obras tem origem na *Pequena Ilíada*, na qual se retratam os temas do julgamento pelas armas, da loucura que impele o herói a matar animais, e do seu suicídio, dos quais ao menos um episódio desta épica é até certo ponto oriunda da *Odisseia*. Esse julgamento já está inserido de forma sintética e embrionária no Canto XI dessa epopeia homérica, a qual figura a participação de Atena e dos Teucros na decisão final. A *Pequena Ilíada* teria, então, ampliado essa sintética alusão ao julgamento a ponto de torná-lo componente de um episódio, e que ainda retrata a participação desses mesmos personagens que contribuem para a escolha do merecedor dos prêmios, pois, essa épica, pelo que conhecemos, descreve o plano de Nestor, chefe e conselheiro dos gregos, de enviar um espião à Troia para que este ouça dos próprios inimigos quem seria o maior guerreiro entre os contendores.

Ésquilo e Sófocles, em um gênero de natureza distinta, então, ampliariam ainda mais, alongando o episódio ou parte dele em uma ou mais obras. O primeiro teria feito do

juízo das armas uma obra, e do suicídio outra. Em relação ao segundo autor, sua obra seria uma *ampliação* sobretudo dos episódios do herói tomado por loucura (Αἶας δ' ἑμμανῆς, WEST, p. 121), e do seu suicídio (ἐαυτὸν ἀναιρεῖ, Ibidem, p. 121), com *extensão* de novo evento, como explicamos acima, o debate acerca do seu funeral. Dessa forma, uma vez que a loucura e o suicídio, retratados em Sófocles, não são temas novos, o processo pelo qual este tragediógrafo os reelabora para atingir uma nova extensão, com a adição de um tema inédito, corresponde, do ponto de vista puramente dimensional, ou seja, quantitativo, a um novo tipo de *aumento*, complexo e nomeado na terminologia de Genette *ampliação*.

Para o caso de Ovídio, que apresenta um episódio que retrata eventos ligados também ao Telamônio, poderíamos dizer que há um *aumento* visível de um dos conteúdos do episódio da obra de Lesches, do juízo das armas. Esse poeta latino, certamente, alonga seus versos prioritariamente na defesa e acusação dos heróis em prol de demonstrarem sua virtude e seu mérito. Dois discursos são alogandos, um para cada personagem, e compõem o cerne de sua versão do mito, transformado quanto ao objeto temático da *Pequena Ilíada*, e imitado, quanto ao estilo retórico do texto que temos de Antísthenes (cf. p. 49). A *transformação* quantitativa de Sófocles quanto à obra do ciclo épico poderia ser designada como *ampliação*, apesar de tanto acerca da *Pequena Ilíada* quanto da obra *Julgamento das Armas* de Ésquilo não termos muitas informações para precisarmos de onde proviria a maior influência.

Tendo disposto o essencial acerca do recurso *aumento*, passemos agora a contemplar o tipo *redução*, que, como podemos inferir, pode ser descrito como um processo inverso àquele exposto acima. Seu primeiro tipo, a *excisão*, corresponde a uma supressão de um conteúdo presente no *hipotexto*, o qual não figura no *hipertexto*, semelhante inversamente ao processo de *extensão*. Com efeito, o corte deve proceder sobre um episódio tematicamente significativo. No entanto, como já explicamos, Genette se detém sobre exemplos nos quais a relação transtextual quantitativa é maciça, ou seja, naquela em que toda uma obra deriva de toda uma outra. O autor dispõe obras que receberam uma omissão de partes, inclusive, para fins paradiáticos, como por exemplo, edições de *Robinson Crusoé*, recortadas e elaboradas para crianças (2010, p. 78). Lembremos que esse não é o nosso intuito, especialmente, porque não nos serve para a análise, e, por isso, elencaremos exemplos cuja *transformação* é fragmentada.

No Livro XIII da obra de Ovídio, podemos contemplar esse tipo de *redução*. Ao compararmos o episódio em questão com o da *Pequena Ilíada*, percebemos que entre a disputa pelas armas e o suicídio do herói, está completamente ausente o episódio da loucura que move o herói à matança, segundo o que estudamos no capítulo anterior. No Livro em

questão de *Metamorfoses*, figuram os discursos dos dois contadores, que ocupam a maior parte do episódio, e o suicídio do Telamônio, que compreende uma pequena parte. Logo, essa versão dispensa completamente o ataque do personagem aos animais como um evento imprescindível para a disposição causal que leva o herói à morte.

Outro caso que parece relevante ser mencionado, ainda no episódio de Ovídio, é em especial a defesa de Ajax junto às naus, presente no discurso do herói sobre seus méritos e que retoma eventos narrados por Homero na *Ilíada*. Na versão latina, nenhuma das mortes causadas pelo Telamônio são relatadas acerca desse evento, mesmo as que seguem a sua vitória sobre Heitor, no Canto XIV, como a de Írtio (v. 511), ou a de Arquéloco, filho de Antenor (v. 461-464), com a qual inclusive o Telamônio provoca as tropas troianas. Também quando da defesa do corpo de Pátrocles no Canto XVII, o chefe de Salamina é responsável pela morte de Hipótoo (v. 291-299) e pela de Forco (v. 309-315). Tais ações são pontos culminantes de seus atos em prol dos gregos, inseridos sobretudo, naqueles episódios aos quais muitos estudiosos recorrem para delinear uma índole e uma caracterização do herói em questão. Essa omissão nos parece relevante para o episódio de Ovídio, pois, diferentemente, Ulisses em seu discurso enumera vários heróis mortos pelas suas armas (cf. p. 107).

Do ponto de vista dimensional e quantitativo, essa amputação temática ou de conteúdo é nomeada de *excisão*. Nos dois casos que elencamos, esse procedimento aparenta ser evidente, uma vez que tais eventos são significativos para o eixo semântico da *Pequena Ilíada* e da *Ilíada*, obras consideradas como *hipotextos* matrizes desses dois episódios referidos na obra *Metamorfoses*. Com efeito, como veremos melhor na seção seguinte, essa *redução*, que suprime uma parte tematicamente significativa, é essencial para construção do sentido dessa versão latina do mito, pois não sendo meramente formal, esse recurso confere a essa *transformação* quantitativa o status de alteração complexa.

O último caso de *transformação* quantitativa a ser apresentado é um tipo de *redução*, nomeado de *condensação*. Enquanto a *concisão* reduz seu *hipotexto* em um nível da microestrutura estilística, a *condensação* o faz em um nível de estrutura de conjunto. Tal procedimento parece ocorrer no sentido de reduzir o *hipotexto*, ou no nosso caso, uma de suas partes significativas para o *hipertexto*, retirando os detalhes que lhe dão corpo, a ponto de limitá-lo à sua significação mais geral e superficial (2010, p. 89), para nós, algumas vezes simbólica. Genette, em sua explicação, estende-se, particularmente devido aos seus objetivos – a observação de uma *hipertextualidade* maciça –, sobre o uso metaliterário desse recurso, recaindo em definições de resumo, súmula, sinopse, *digest* etc. de obras literárias.

Contrariamente, nós, que estamos tentando configurar tal procedimento tanto como um procedimento mais fragmentado quanto como um procedimento hipertextual presente em obras literárias, estendemos seu sentido a um recurso inversamente mais ou menos semelhante ao da *ampliação*, em seu teor e fins literários. Dessa forma, teríamos no *hipertexto*, seções que de alguma maneira correspondem a uma síntese de passagens de um ou mais *hipotextos*, uma vez que esse tipo de processo serve para situar muitas vezes a carga de influência do texto matriz no texto derivado, que com isso retoma cenários, ambientes, valores etc. a partir dos motivos temáticos tomados emprestados por meio dessas *transformações* quantitativas. Com efeito, para a literatura clássica isso é extremamente pertinente, porém, dificultoso no estabelecimento de um *hipotexto*, uma vez que os mitos retratados fazem parte de uma longa tradição na qual tais lendas compõem o imaginário da cultura greco-latina, e cujos personagens já possuem um certo modelo de caracterização. No entanto, podemos ainda fazer algumas inferências a partir das obras que chegaram ao nosso tempo, em especial, por sabermos da reconhecida influência de determinados autores, os quais figuram o ápice da literatura da Antiguidade, como é o caso de Homero e dos tragediógrafos, por exemplo.

Dentro desse caso podemos citar dois exemplos semelhantes, o discurso de Teucro no êxodo da peça de Sófocles em defesa do irmão (*Aias*, v. 1266-1287), e a exposição de Ájax acerca de suas façanhas (*Metamorfoses*, XII, v. 82-94). Apesar de algumas diferenças, sobretudo, de fins semânticos, ambos os textos fazem uma síntese da *Ilíada*, sob o enfoque dos eventos nos quais Ájax se sobressai como guerreiro. Tal focalização evidentemente se detém sobre os Cantos VII, XIII, XIV e XV, que retratam seu combate singular com Heitor e as lutas em torno das naus gregas. Essa *redução*, como vimos anteriormente, prescinde dos detalhes, e, logo, das descrições homéricas sobre os embates do herói, centrando-se, assim, sobre sua significação maior, mais genérica, o valor guerreiro do personagem. Ao nosso entender, esse resumo seletivo de uma parte da épica homérica, inserida nesses *hipertextos*, figura uma relação de *hipertextualidade*, uma vez que diferentemente da *intertextualidade*, a relação estabelecida entre Sófocles e Ovídio quanto a Homero não serve meramente para a compreensão plena da passagem dos autores clássicos, mas especialmente porque essa referência transforma o significado de suas obras, servindo para a caracterização do Telamônio, da qual se revelam os princípios que movem as ações do personagem no desenvolvimento da trama, fundamentais para o entendimento da composição da trama. Tal redução em questão provê a obra de elementos significativos para isso, em especial, porque podemos reconhecer nela recursos da caracterização indireta.

Outro caso expressivo desse tipo de técnica consta no fim do episódio da disputa pelas armas da versão de Ovídio. O resultado do julgamento dos chefes e o suicídio do herói são apresentados sinteticamente nos versos 382-393. Com efeito, essa passagem é utilizada como desfecho da cena, mas nela reconhecemos a retomada de um tema já trabalhado por Lesches de Mitilene, por Ésquilo e por Sófocles. Se, em relação a Homero, estes três ampliaram esses episódios até alcançarem extensões variadas, Ovídio, em relação a eles, teria reduzido a pouco mais de dez versos. Devido às poucas informações que temos da obra de Lesches e de Ésquilo sobre este assunto, não há como mensurar apropriadamente a relação de *hipertextualidade* entre estes e o autor latino. Contudo, ao menos podemos deduzir disso uma *redução* quantitativa do episódio, no sentido de resumi-lo à sua significação mais geral, a uma morte funesta. Certamente, o estudo de uma *transformação* mais complexa do texto derivado acarreta uma comparação entre o episódio do Livro XIII de *Metamorfoses* com a obra de Sófocles, uma vez que detemos esse *hipotexto* em condições apropriadas para tal análise.

Esse tipo *redução*, nomeado de *condensação* pelos motivos apresentados acima, põe fim a nossa disposição acerca das *transformações* quantitativas. Passemos para as pragmáticas. Tal *transformação* é responsável por modificar o curso das ações do *hipertexto* e seu suporte instrumental. Essas modificações podem ser mais brandas ou mais graves, porém, devemos entendê-las dentro do eixo semântico do texto derivado, pois o autor não recorre a tais recursos sem uma razão ou objetivos apropriados (1982, p. 442). Dessa forma, correspondem a um elemento de modificação, acima de tudo, semântica. Destas abordaremos as nomeadas *transmotivação* (*transmotivation*) e *tranvalorização* (*transvalorisation*).

A primeira trata da modificação das causas que movem determinados eventos no texto derivado em relação às suas versões anteriores. Esta pode ocorrer segundo três subtipos ou aspectos. O primeiro, é de tipo positivo, a *motivação* (*motivation*), ou seja, trata da introdução de uma causa, um motivo que o hipotexo não aparentava ter ou indicar, seja do ponto de vista pragmático ou psíquico, pois a origem de uma determinada ação, ou seja, o impulso para realizá-la, pode ser tanto um fato, um evento, ou uma determinada disposição emocional (1982, p. 457). Esse é o seu modelo mais simples, mas outros podem ser daí desdobrados, como o caso de uma *motivação* aumentada e amplificada. Tal fato pode ocorrer devido à complexidade de uma determinada obra quanto à rede das causas que movem um determinado evento ou personagem, sobretudo se considerarmos o modelo aristotélico de ação para qual a causalidade é essencial (*Poética*, VIII, 1451a, 31-35). Isso pode ser facilmente observado em *Aias*, em que o seu protagonista tem como um dos motivos para a sua morte a vitória do adversário Odisseu sobre ele mesmo na disputa pelas armas de Aquiles. Certamente, esse

motivo está presente na *Odisseia* (XI, v. 543-551) e também, ampliado, está na *Pequena Ilíada* (WEST, 2003, p. 121), contudo, um novo elemento adensa a *motivação* desta última obra: a loucura, apesar de não sabermos precisamente o teor dessa transformação semântica. Essa *motivação* é novamente ampliada na versão de Sófocles, uma vez que além da vitória do adversário e da loucura, apresenta-se a ideia de que ele mesmo sofreu uma grave desonra em seu valor guerreiro duas vezes: uma, quando lhe foi negada a honraria devida, as armas de Aquiles; e outra, quando ataca animais imbeles pensando estar se vingando. Essa concepção de desonra e ultraje, instrumentalizada a partir desses dois episódios citados acima, age como a *motivação*, no âmbito psicológico, que acarreta seu estado iracundo a partir do qual executa várias ações desmedidas, responsáveis pela sua ruína e pelo seu suicídio. No entanto, reconhecemos que essa desonra tem como base uma característica crucial, o orgulho do herói por sua virtude bélica. Essa caracterização parece de alguma forma inserida: tanto, na *Ilíada*, quando o herói provoca seus oponentes comparando seus feitos ao dos inimigos (XIV, v. 470-475), embora o verbo gloriar-se (εὐχομαι) esteja propriamente aplicado às provocações dos troianos (εὐξαμένοιο, v. 458; v. 486); quanto, sobretudo, na *Odisseia*, por meio de vocábulo sugestivo que caracteriza o herói, “ímpeto” ou “orgulho viril” (ἀγήνορα θυμόν, XI, v. 562). Dessa forma, tal *transformação* é coerente com o novo eixo semântico do *hipertexto*, e acima de tudo, mesmo ao se afastar da tradição arcaica em termos de objetivos semânticos, essa mudança ainda retoma alguns dos seus elementos implícitos e potenciais.

O segundo tipo, a *desmotivação* (*démotivation*), de ordem negativa, consiste em suprimir ou elidir uma motivação ou causa original (Ibidem, p. 458), ou por vezes minimizá-la. Uma das motivações importantes para a causalidade da obra de Sófocles figura fora do episódio da peça, ou seja, não é encenada, mas está nela presente em analepse, ou seja, em uma narrativa de um personagem. Trata-se do motivo pelo qual os gregos atacam Troia, o rapto de Helena. Com efeito, isso configura um evento anterior cronologicamente aos limites da tragédia, mas, sabendo-se que o tempo presente ainda se refere à guerra, e que o próprio texto reforça tais premissas com analepses, a sua supressão ou elisão causa profundas modificações semânticas. A *Ilíada*, por exemplo, fala claramente do rapto, contudo, a esse evento alguns elementos são acrescentados: a ideia da honra de Menelau (τιμὴν Μενελάω, I, v. 159); a de uma lei de hospitalidade (ξεινοδόκον, III, v. 354); e, mais importante para essa explanação, a de soberania exercida por Agamêmnon, uma vez que ele é o chefe dos heróis (ἄναξ ἀνδρῶν, I, v. 7), o mais poderoso (φέρτερος, I, v. 182; v. 281), pois foi Zeus que lhe deu essa glória (Ζεὺς χῦδος ἔδωκεν, I, v. 279), fazendo os outros chefes se submeterem a ele e o sigam contra Troia (I, v. 149-160). Decerto, essa rede de motivos age em conjunto com o

rapto, pois o chefe dos heróis é movido pela a desonra familiar, e os reis, pela submissão àquele, ou todos, pelo pudor religioso que os impele a punir os troianos que receberam o autor de uma falta grave contra os deuses. Sófocles transforma essas motivações épicas suprimindo, por exemplo, a origem divina da soberania do Atrida, a impiedade de Páris e dos troianos, elidindo do ataque a Troia, sobretudo o motivo primeiro, o rapto de Helena, pois a questão recai prioritariamente sobre juramentos, os quais os tragediógrafos da Atenas Clássica frequentemente ligam a Tíndaro, pai de Helena, quando da escolha do marido de sua filha (v. 1111-1114). Entendemos que essa *desmotivação* ocorra mesmo que apenas na perspectiva de Ájax e de seu irmão, ou seja, a partir de uma *transformação* de teor ao menos psicológico. Tal supressão é significativa, pois também serve para embasar a índole do protagonista, o qual não se submete a Agamêmnon exatamente por não reconhecer neste uma chefia. Assim, por acreditar ser autônomo, ou seja, chefe de si, acrescidas outras motivações, o Telamida é movido a suicidar-se.

Certamente, esse procedimento de retirar um elemento da causalidade interna do *hipotexto* pode fazer um outro eclodir em seu lugar, uma vez que não há a ideia de causalidade sem que necessariamente exista a noção de ação e reação, de causa e efeito. Tal resultado configura o terceiro tipo, a *transmotivação* (*transmotivation*), homônima do procedimento geral. Essa *transformação* é vista como um processo de substituição na qual operam uma *desmotivação* somada a uma (re)*motivação*. Esse caso em questão, segundos as premissas de Genette, não pode suceder por um procedimento duplo de *desmotivação* e *motivação* dos tipos de minimização e de amplificação de causa, mas realmente pela supressão e adição massivas das motivações original e nova (Ibidem, p. 465). O exemplo citado acima pode servir até certo ponto, pois, há, mesmo depois da remoção de alguns motivos, a presença acessória do rapto de Helena, e adição de um novo elemento, o juramento, que já está presente em obras do ciclo épico, como nos *Cantos Cíprios* (WEST, 2003, p. 71). Contudo, o motivo parece passar de uma questão religiosa – a hospitalidade – e social – a honra de Menelau – para um moral e ética – a confiança na palavra dada –, relevante sobretudo, porque os ideais do protagonista da peça o fazem reconhecer no mundo valores estáveis, tal como a amizade e o juramento, os quais desabam diante dos eventos presentes na tragédia. Como o personagem mesmo diz “o terrível juramento é condenado” (ἀλίσκεται / χὼ δεινὸς ὄρκος, v. 649-650). Com efeito, por ser complexa a estruturação da *transmotivação*, e também por não ter sido observada no propósito primeiro de nosso estudo, ou seja, na relação de *hipertextualidade* entre o Livro XIII de *Metamorfoses* e a obra da qual

algumas de suas passagens derivam, *Aias*, não nos deteremos em maiores explicações. Passemos para outro tipo de alterações pragmáticas, a *transvalorização*.

Esse segundo processo de *transformação* pragmática tem como base qualquer operação de natureza axiológica, ou seja, de valor, a qual de alguma maneira seja atribuída a uma ação ou conjunto de ações que caracterizam os personagens. Tal procedimento pode ser concebido a partir dos três aspectos semelhantes aos mencionados na *transmotivação*: um positivo, a *valorização* (*valorisation*); um negativo, a *desvalorização* (*dévalorisation*); e o duplo movimento da substituição, a *transvalorização* (*transvalorisation*), contudo, há nesta última uma noção mais complexa, pois é tomada em um sentido mais forte da operação de um duplo movimento de *valorização* e de *desvalorização* (GENETTE, 1982, p. 483).

O primeiro subtipo corresponde ao processo de incrementar um personagem, através de uma modificação, seja também pragmática ou psicológica, com um papel mais significativo ou mais atrativo para o eixo semântico do *hipertexto*, em relação ao seu sistema de valores (Ibidem, p. 483). Segundo o estudioso francês, esse recurso é tanto o ato de intensificar traços no personagem, presentes nos valores que atuam no *hipotexto*, quanto o ato de promover personagens secundários, ignorados ou depreciados pela trama.

Contudo, há de se entender que a *valorização* consiste não em perceber o grau de participação de um personagem na ação da obra, mas o investimento em sua caracterização, a qual depende do esquema axiológico estabelecido, uma vez que essa estruturação é diferente se consideramos a épica, a tragédia ou o mesmo o romance. O texto épico, por exemplo, possui frequentemente um padrão homogêneo de valores, e que é sobretudo aristocrático e guerreiro. Isso faz seus personagens, de certa grandeza heroica, confrontarem-se em batalhas ou combates singulares nos quais não há um real conflito de valores, particularmente, porque eles se defrontam segundo os mesmos princípios, o mesmo credo. E a partir desses norteadores axiológicos uns são melhores e outros piores. A tragédia já opera diferentemente, pois, como já vimos, não só confronta valores, sobretudo passados e presentes, como também reveste seus personagens mais significativamente, segundo as premissas de Aristóteles, de uma posição intermediária (*Poética*, 1453a, 7-12), ou seja, de alguma forma, retirando-lhes sua grandeza heroica e lhes incutindo um certo grau de humanização. O romance continua e desenvolve tal procedimento, sobretudo, porque já provê suas figuras de uma tessitura mais profundamente humana, em que se observam recorrentemente características como egoísmo, ingenuidade, covardice etc, ou seja, este gênero apresenta um outro sistema axiológico, o qual alicerça um espaço potencial para desenvolvimento de diferenciados de valores e de conflitos. Contudo, isso deve ser visto como marcas dominantes, as quais podem avançar sobre os

limites porosos que definem os gêneros. Portanto, nada impede de reconhecermos ainda, em certo grau, uma psicologia elaborada e uma vivacidade profundamente humana, atribuídas normalmente aos textos do pós-romantismo, nos textos épicos, por exemplo, que estabelecem alguma quebra nessa homogeneidade de valores, especialmente, porque discorreremos sobre esse assunto no primeiro capítulo, no qual vimos a profundidade de caracterização presente nas obras homéricas.

Esclarecida a natureza desses possíveis sistemas de valor, devemos entender que a *valorização* é sobretudo desenvolver um personagem no eixo positivo do sistema apresentado pelo *hipertexto*. Segundo Genette, isso pode ocorrer normalmente através de duas noções, uma *primária* (*primaire*) e outra *secundária* (*secondaire*). A primeira é definida não pelo mero investimento em uma proeminência que o personagem em questão já detenha no texto matriz, mas pela elevação de seu mérito e de seu valor simbólico (1982, p. 491). A segunda noção, equivale a uma espécie de reabilitação das figuras que no *hipotexto* estão inseridas no eixo negativo dos valores dipostos, ou, devido a um papel menor, a uma promoção daquelas que estão aquém de uma caracterização que aponte quaisquer tendências.

A *Eneida* apresenta um exemplo claro do primeiro tipo de *valorização*. Certamente, em se tratando de um épica que retoma sobretudo Homero, podemos reconhecer na obra um sistema de valores semelhantes ao da *Ilíada* e da *Odisseia*: de base guerreira e aristocrática. Com efeito, o personagem principal da obra de Virgílio, Eneias, é representado virtuoso, tanto na obra homérica quanto na latina, ou seja, está inserido no eixo positivo desse esquema axiológico. Assim, ele detém os atributos próprios de sua condição e de sua grandeza heroica. Contudo, acima do valor que lhe é conferido por Homero, o poeta latino incrementa seus inerentes méritos e qualidades, elevando-o acima dos heróis gregos e o tornando símbolo máximo da glória de Roma. Esse processo enaltece o personagem além dos limites do *hipotexto*, como se as obras matrizes não tivessem exaltado o herói de forma suficiente. Aplicada à obra de Sófocles, a *valorização secundária* reside de modo especial na personagem Tecmessa, cativa de Ajax. Na *Ilíada*, nem ao menos um nome é mencionado à sua cativa, apesar de sabermos da existência de uma no Canto I, quando da ameaça de Agamêmnon em tomar as honrarias de Aquiles, de Odisseu ou de Ajax. No entanto, em *Aias*, além de receber um nome e uma identidade, essa personagem é *valorizada* em relação a um dos sistemas axiológicos da peça, a qual dispõe a ideia de moderação no eixo positivo e a de excesso no eixo negativo. Essa, como vimos, parece ser a diposição mais evidente da obra, à qual se agregam outros sistemas, a priori, mais secundários. Tecmessa, em oposição ao protagonista, e com o qual apresenta o conflito de valores, está imbuída de uma índole cujas

decorrentes ações demonstram uma natureza comedida, fazendo-a deter as virtudes essenciais do eixo positivo dos valores da peça, fundamentais para o seu objetivo semântico. A lição moral presente no *prólogo*, proferida pela deusa Atena, já nos aponta a distinção qualitativa do que é considerado bom e do que é mau. Essa promoção a faz sair de uma posição com pouco significado e de nenhuma tendência axiológica e chegar a uma condição mais significante dentro do novo plano de valoração estabelecido pelo *hipertexto*, nesse caso, na tragédia *Aias*.

A *desvalorização* é um movimento inverso de *transformação pragmática* (Ibidem, p. 497). Apesar de não nomear noções *primária* e *secundária*, o autor apresenta a possibilidade tanto de se agravar, no texto derivado, o status axiológico de um personagem, já presente no eixo negativo da estrutura de valoração do *hipotexto* (Ibidem, p. 498), quanto desenvolver esse status ainda nesse mesmo eixo, promovendo-o a essa condição negativa, ou retirando os valores positivos do personagem, presentes no *hipotexto*, ou os desmistificando, por meio de *transformações* as quais confirmam ao personagem um papel mais significativo no propósito semântico do *hipertexto*.

Um exemplo do modelo de *desvalorização* é o de Ulisses na *Eneida*. Tal personagem é concebido nas epopeias homéricas pelo viés da virtude, especialmente a partir de um atributo em particular: sua inteligência. Essa característica é tão reforçada que o herói é nomeado por meio de epítetos, a saber, o muito inteligente, *polýmetis* (πολύμητις) e o muito artificioso, *polyméchanos* (πολυμήχανος), que ressaltam tal valor, tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia*. Contudo, esse personagem sofre *transformações* que alteram completamente essa sua inteligência de algo positivo para algo negativo. Uma vez que seu intelecto é engendrado em ações cujos objetivos são impiedosos e inescrupulosos, tanto a índole é modificada quanto o sistema de valores sofre por algumas mutações, mesmo em se tratando de uma épica hipertextual, em que se esperaria uma homogeneidade axiológica. A nova configuração de Virgílio permite que Ulisses tenha seu status rebaixado, fazendo inclusive da vitória dos gregos sobre os troianos menos ou totalmente inglória. O herói de Ítaca se torna na obra latina um expoente não dos aspectos positivos do eixo axiológico da obra, mas dos negativos, pois na perspectiva da *Eneida*, ele é nomeado no Livro VI, pela sua inteligência perversa, de Eólide estimulador de crimes (*hortator scelerum Aeolides*, v. 529), que ocupa todo um hemistíquio heftemímere, tal qual um novo epíteto. Essa desmistificação ou rebaixamento no caráter do personagem é claramente um processo de *desvalorização*.

Para finalizarmos a explanação acerca das *transformações* pragmáticas, apresentamos a *transvalorização*, em seu sentido mais estrito. Essa operação consiste em um duplo

movimento aplicado a um ou mais personagens, porém, corresponde ao ato de retirá-los de um sistema e colocá-los em outro, como remover Ájax de sua grandeza heroica e imbui-lo de uma humanidade na qual outras características são mais significativas (GENETTE, 1982, p. 514), como vimos acima. Esse parece ser o processo frequente quando se deslocam hipertextualmente figuras épicas para tragédias ou romances modernos.

Além disso, esse procedimento pode ocorrer tanto na substituição de valores de um *hipotexto* que apresente um sistema homogêneo, como é geralmente o caso da épica, ou heterogêneo como é o caso da tragédia, a qual frequentemente apresenta conflito de valores. O *hipertexto* pode, assim, apresentar um esquema axiológico novo ou mesmo inverter um apresentado pelo texto matriz, valorizando o que era depreciado ou depreciando o que era valorizado, ou seja, revertendo completamente os eixos positivo e negativo.

Este último caso parece ser o da *Eneida*, que apresenta as índoles gregas e troianas distorcidas da visão homérica. Na *Ilíada*, por exemplo, o eixo positivo estava de alguma forma aplicado mais preponderantemente aos gregos e o negativo aos troianos, uma vez que vemos, por exemplo, estes não cumprirem um juramento ou Paris esconder-se atrás dos exércitos, cenas presentes no Canto III. Com exceção de Heitor, sobretudo, pois sua condição valorosa serve para atribuir mais valor guerreiro a Aquiles. A visão grega, então, tende a glorificar os seus heróis. Na obra de Virgílio, além de existir o rebaixamento de muitos personagens aqueus, como, por exemplo, Ulisses, Menelau e Helena, no Livro VI, há a tendência de glorificar os troianos, em especial do ramo de Eneias, o qual no mito romano, compõe a origem lendária de Roma, este que também figura como o ancestral de Rômulo e Remo. A exceção é o Pelida, pois será parâmetro para o valor de Turno, nomeadamente “outro Aquiles” (*alius [...] Achilles, Eneida*, VI, 89), inimigo que será derrotado por Eneias, conferindo a este a excelência guerreira. Essa inversão promovida por Virgílio pode ser observada como um tipo da *transvalorização*.

Certamente, também podemos ver na obra de Sófocles uma *transvalorização*, uma vez que se desloca o sistema de grandeza heroica épica, para um em que os personagens sejam mais semelhantes aos espectadores e em que seja possível se realizar a catarse aristotélica (*Poética*, 1453a, 1-5). Assim, Ájax, Menelau e Agamêmnon efetivamente dividem um código moral antigo, visto como negativo no sistema axiológico da peça, que retrata no caráter desses heróis uma individualidade que nos chega com tons de egoísmo (HUBBARD, 2003, p. 167), ou quando, por parte dos Atridas, retrata um certo júbilo com relação à morte do Telamônio. Apesar de vermos um protagonista que se vê maior que deuses e chefes, um ato que configura sua *hýbris*, observamos ainda seu valor ser reabilitado, uma vez que outrora realizou façanhas

em prol dos gregos, ou ainda, reconhecemos o caráter comedido de Odisseu, o qual o permite compreender até os atos mais violentos do protagonista não como maldade, mas como uma fatalidade, pois o Laertida reconhece a natureza frágil dos mortais. Dessa forma, essa *transformação* que humaniza em certo grau os personagens, removendo-os de sua natureza superior e heroica, modifica o sistema de valores de modo mais significativo para o propósito semântico do *hipertexto*, sendo assim, mais um dos casos da *transvalorização*. Certamente, poderíamos dizer que dentro desse processo de *transvalorização*: por um lado, Ájax recebe uma *valorização*, uma vez que seu caráter intermediário é reforçado, cumprindo-se o propósito semântico dessa *transformação*; e, por outro, Agamêmnon e Menelau passam por um processo de *desvalorização*, uma vez que são apresentados mais plenamente por meio de vícios do que de virtudes. Contudo, em relação ao sistema de valor que opõe excesso e desmedida, poderíamos dizer que o Telamônio é *desvalorizado* e o Laertida é *valorizado*. Dessa forma, tentamos explicar como mais de um esquema axiológico, ao nosso entendimento, pode atuar em uma mesma obra, e como operam os processos de *valorização*, *desvalorização* e *transvalorização* dentro desses contextos.

Vejamos, agora, a última prática hipertextual desta seção: a *transmodalização* (*transmodalisation*). Sua prática é mais comum e mais óbvia no âmbito literário, e isso significa dizer que sua apreensão é mais fácil, porque sobretudo remete a outras práticas recorrentes das teorias literárias. Essa prática, a priori, envolve *transformações* puramente formais, a partir de uma operação de modificação do modo ou no modo de representação do *hipotexto*, ou seja, o narrativo ou o dramático (GENETTE, 2003, p. 119), que são aqueles nos quais o estudioso francês se detém. Assim, isso não representa em si uma mudança de gênero literário, pois tanto a épica quanto o romance se desenvolvem sob o mesmo modo, por exemplo. Com efeito, esse procedimento ocorre segundo dois tipos: o *intermodal* (*intermodale*), que corresponde à passagem de um modo a outro, seja do narrativo ao dramático, a *dramatização* (*dramatisation*), ou o contrário, a *narrativização* (*narrativisation*); e o *intramodal* (*intramodale*), que corresponde às variações ocorridas dentro do mesmo modo.

Essas *transformações* afetam as modalidades do discurso, e conseqüentemente não alteram apenas sua forma, mas também seu sentido. São mensuráveis através de instâncias propostas por Genette, das quais nos restringiremos às de *tempo* e de *modo* (em sentido mais estrito). De acordo com tais âmbitos, podemos entender as possibilidades de alterações *intramodal* e, sobretudo, *intermodal*.

Na instância temporal, por exemplo, o modo narrativo acomoda melhor a alteração da ordem temporal dos eventos da história, como a analepse ou a prolepse. O mesmo acontece com o ritmo da narração, mais lento ou mais rápido, no qual sumários se tornam cenas, ou cenas, sumários. Descrições podem se alongar ou se reduzir, elipses e paralipses podem ser introduzidas a qualquer tempo. O modo dramático, em se tratando especialmente da tragédia antiga, já sente a necessidade de comprimir a duração da ação o mais próximo da representação, o que acarreta um funcionamento em tempo real, ou seja, a cena propriamente isocrônica. As elipses, por exemplo, são introduzidas frequentemente entre os atos ou as cenas. Assim, fundamental é a relação daquilo que é encenado com o aquilo que é elidido ou pressuposto, pois, estando fora da dramatização, algum fato que é importante para o sentido da peça geralmente exige se tornar presente por meio de uma alusão ou narração. Descrições que evoluíram para ser atribuídas aos gestos e à indumentária – componentes da *teatralidade*, ou seja, o teatro menos o texto –, nos antigos ganham ainda espaço nas falas dos personagens, mas de forma mais objetiva e sintética.

A instância de *modo*, no sentido mais estrito, conforme dissemos, é responsável por regular a informação, sobretudo no sentido de seleção de quantidade e qualidade, ou seja, o quanto se conta de algo e segundo qual ponto de vista. No modo narrativo, sobressaem-se daí as noções de distância e de perspectiva narrativa. A primeira pode ser reduzida em certo grau às concepções de *diegesis* e *mimesis*. Esta é um procedimento que reduz a distância entre a história e o narrador, privilegiando diálogos, por exemplo, na tentativa de retirar os sinais da presença de um mediador, inclusive, dramatizando os eventos da história. Aquela é um processo inverso, afastando o mediador de seu relato. Esses recursos permitem ao modo narrativo uma variação potencialmente mais abundante do que o dramático. Contudo, este último modo, quanto ao teatro antigo, apesar de agir segundo a *mimesis*, ainda lhe é possível reconhecer traços de um mediador, ora narrador, ora comentador. Esse papel é atribuído com mais ou menos intensidade ao coro. Quanto à noção de perspectiva, ela recai sobre a concepção de focalização, ou seja, o ponto de vista. O modo narrativo pode adotar diferentes focos, desde um onisciente ao ponto de vista de um ou múltiplos personagens, e esse procedimento certamente afeta as ações da história, uma vez que condiciona a quantidade de eventos, figuras, espaços etc., envolvidos nela. Em oposição a isso, o modo dramático tem como único ponto de vista o do espectador. No entanto, a distribuição dos discursos é responsável pela transformação da ação, seja privilegiando ou não um determinado personagem com mais falas, uma vez que para o teatro antigo ação é sobretudo falar, discursar e dialogar.

Diante dessa exposição, podemos entender como em *Aias* houve um processo de *dramatização* em relação à *Pequena Ilíada*, a qual apresentava o episódio do suicídio do Telamônio segundo outro modo de representação. Percebemos também como o processo de compressão da ação transforma a peça, elidindo, entre o *prólogo* e o *párodo*, o episódio de reconhecimento do herói, quando este percebe que matou animais e não homens, pois tal fato não é encenado, mas relatado por Tecmessa ao coro, em um processo de mediação de informação que serve tanto para os guerreiros de Salamina quanto para os espectadores.

Vejamos na seção seguinte, como essas transformações transtextuais, sobretudo hipertextuais são utilizadas por Ovídio para uma nova ressignificação do episódio que trata do mito de Ájax.

3.2 O EPISÓDIO TRANSTEXTUAL DE OVÍDIO

Nesta seção avaliaremos a obra de Sófocles em relação ao seu caráter transtextual, em especial, considerando possíveis influências oriundas de Sófocles, e também, como já pontuamos, procurando observar como a obra latina em questão pode, de alguma maneira, modificar a leitura da peça do autor grego. Para isso, utilizaremos sobretudo as conclusões que retiramos das análises do capítulo anterior. Segundo a metodologia adotada, apresentaremos inicialmente disposições gerais, seguidas de duas seções: uma para pontuar *transtextualidades* significativas para a caracterização da virtude do herói; e outra para a da ira que o acomete. Começemos pela *transtextualidade* e pelas suas *transformações* de caráter mais geral da obra de Ovídio e do episódio em questão.

Com efeito, já reconhecemos que o caráter polivalente dessa épica de Ovídio é evidente, e que, como o próprio título sugere, ela apresenta transformações expressivas em relação aos elementos mais tradicionais da tradição da epopeia, os quais tocam desde o conteúdo até a forma.

Quanto ao conteúdo, digamos assim, é possível observar, por exemplo, que a obra *Metamorfoses* desconstrói a grandeza heroica em favor de uma maior humanização dos personagens, com o propósito de inserir um teor mais lírico e trágico à caracterização dos heróis, de modo semelhante ao que fazem os tragediógrafos gregos. Isso em si promove uma *transvalorização*, no sentido estrito da palavra. Por um lado, em relação ao próprio gênero épico, pois lhe retira a natural homogeneidade axiológica desse modelo. Por outro, em relação às obras que descrevem o episódio da morte de Ájax, em especial, *Aias* ou *Odisseia*, uma vez

que se ressignificam seus conteúdos em um outro sistema de valor mais importante para o seu eixo semântico. É importante ressaltar que, em relação às obras de Ésquilo, de Lesches e tantos outros, as quais também retratam o mito do herói de Salamina, não há como avaliar a obra latina transtextualmente, uma vez que nos falta o texto para inferir qualquer sentido mais profundo. Por isso, sempre pontuamos e pontuaremos as obras de Homero e Sófocles. Com efeito, esse tratamento de Ovídio aos personagens em prol de um caráter mais humano é visível, particularmente, quando observamos os personagens mais expressivos, representantes máximos dos valores aristocráticos das obras homéricas.

Um primeiro exemplo desse procedimento é o próprio Agamêmnon, que na versão de Ovídio recebe um tratamento de caracterização mais humano e menos heroico, a partir de uma *motivação* própria da obra *Metamorfoses*, aparentemente não presente na tradição arcaica e clássica grega. O julgamento das armas tanto na *Odisseia* quanto na *Pequena Ilíada* é um episódio que retrata os teucros, ou seja, os troianos, como os juízes da questão, juntamente com Atena. Contudo, não há nelas o que os tragediógrafos pareceram preferir: uma disputa entre os dois heróis a partir de um debate julgado pelos chefes gregos, não mais com a participação dos troianos. Em *Aias* de Sófocles se menciona o episódio da disputa, como decidida por meio de votos, algo com o qual o seu protagonista não concorda. Certamente, a natureza do julgamento, nesta última obra, insere-se dentro do campo que pertence ao eixo dos valores positivos propostos pela peça, pois representam um modelo próprio da Atenas Clássica em oposição aos valores do eixo negativo, que retratam princípios arcaicos. Nessa obra, não há um motivo explícito para a escolha de uma deliberação por votos, a não ser pelo objetivo semântico do texto que trata como naturais os elementos do período clássico e como bárbaros aqueles do arcaico. No entanto, Ovídio apresenta uma justificativa explícita que realça a índole de Agamêmnon, de maneira a deslocá-lo de sua grandeza heroica. O motivo da predileção por um julgamento pelos chefes é para que o Atrida retire de si o ônus (*onus*, XII, v. 626) e a inveja (*inuidam*, XII, v. 626). Tal procedimento representa uma *motivação* para o episódio, seja como um elemento novo, ou reforçado, pois impulsiona as ações do personagem. E para que sua compreensão seja plena, devemos reconhecer aí uma *intertextualidade* com *Ilíada*, uma vez que se alude às consequências da própria decisão do chefe grego em tomar o prêmio de Aquiles: as grandes adversidades por que a tropa passou com a ausência do melhor dos aqueus. Assim, quando o próprio texto sugere inveja, disso entendemos que o Atrida não quer repetir o ato de outrora contra o Pelida, tomando para si o prêmio de outro, e quando sugere ônus, disso inferimos que o personagem, sendo chefe, não quer se tornar responsável novamente por consequências desastrosas ao seu exército. Dessa

forma, o texto insinua que o chefe foge aos seus encargos, parecendo-nos que tal incumbência é menos gloriosa e potencialmente mais onerosa, além de nos incutir uma ideia de aprendizado e evolução do próprio chefe, uma vez que na *Ilíada* ele se fazia valer pela sua posição a qualquer custo. Essa *motivação* serve em especial para a *transvalorização* da obra do autor latino.

Um segundo caso significativo é o de Aquiles, uma vez que na *Ilíada* vários estudiosos reconhecem o modelo de excelência grega aristocrática e arcaica atribuída a este herói, a exemplo de Werner Jaeger (2003). A partir desse herói, traça-se um ideal de bela morte, cujas premissas são geralmente a de um guerreiro que, tendo realizado grandes feitos que homologam sua honra, morre jovem, nas mãos de um igual, e com isso alcança a glória máxima. Essas questões são inclusive a base que sustenta o entendimento mais profundo da fúria do herói, a qual forma o argumento da epopeia homérica. Honra e pudor são elementos fundamentais no sistema de valores das epopeias homéricas. Contudo, essas condições grandiosas são desconstruídas por Ovídio, especialmente em relação à bela morte de tal herói. No Livro XII da obra *Metamorfoses*, o Pelida é retratado por um viés mais trágico do que épico, e por isso, entendemos que o herói alcança um fim inglório, sobretudo, de forma inesperada, e isso significa dizer que há uma ruptura com a expectativa. É possível observar que essa épica latina desenvolve um Aquiles vencedor de muitos heróis (*tantorum uictor*, v. 608), mas que ao fim encontra a morte por meio de um combate feminino (*femineo [...]* Marte, v. 610), pois é vencido pelo covarde raptor da esposa grega (*victus [...]* a tímido Graiae raptore maritae, v. 609), ou seja, por Páris. Esse processo de *desvalorização* do Priamida em questão, ou seja, de caracterizá-lo como um personagem sem virtude, sobretudo, masculina, e, logo, bélica, diminui de alguma forma o valor de Aquiles para o sentido do texto latino. Assim, apesar de sua glória ser retratada como que percorresse todo o mundo (*gloria compleat orbem*, v. 617), o jogo entre as palavras *uictor* e *uictus* ressaltam a antítese disposta no texto: do tão grande Aquiles (*tam magno Aquille*, v. 615), após cremado, resta algo de ignoto (*nescioquid*, v. 616). Isso nos parece insinuar que, embora tal herói seja realizador de grandes feitos, sua morte é pequena, assim, inferior e, de certo modo, inglória.

Já quanto à forma, apesar de *Metamorfoses* apresentar uma estrutura própria da epopeia, como versos em hexâmetro dactílico, podemos observar na mesma, pelo menos em relação ao episódio de Ajax um procedimento mais *mimético* do que *diegético*. Este último é um fundamental elemento da épica, uma vez que esse gênero é concebido pelo modo manifestadamente narrativo. No entanto, a obra de Ovídio compõe o episódio em questão, de quase 400 versos, atribuindo a aproximadamente 25 deles a narração distanciada,

propriamente dita. Isso significa que o narrador reduz a distância entre ele e a história na preponderante maioria desses versos, representando-a significativamente de maneira mais dramatizada.

Se a cena de debate presente na disputa pelas armas de Aquiles é certamente oriunda ou ao menos preferida dos tragediógrafos, Ovídio teria transformado tal evento pelo processo nomeado por Genette de *transmodalização*, do tipo *intramodal*, ou seja, mais precisamente o processo de *narrativização*. Ele transfere o conteúdo que é encenado para um narrado, fazendo as adaptações necessárias dentro de seu texto. Das peças sobre esse julgamento, acredita-se que ao menos as de Ésquilo e de Astidama, ambos gregos, e as de Pacuvius e Accius, latinos do período republicano, teriam encenado o debate, apesar de não termos informações suficientes sobre tais obras.

Contudo, apesar da *narrativização*, o procedimento *mimético* de Ovídio ressalta no episódio elementos do drama a partir de aspectos de duas instâncias *intermodais*. Na de modo, em seu sentido mais estrito, o narrador dramatiza a ação, apesar de não haver em si uma encenação. A preponderância que o autor latino concede aos diálogos e ao discurso direto dos personagens emula expressivamente o modelo dramático, em particular, porque vemos um narrador que retira os sinais de sua presença e de sua mediação da história. Assim, os próprios personagens proferem seus discursos de defesa com uma mínima interferência externa. Na instância temporal, emula-se também a cena isocrônica, própria do teatro, ou seja, o desenvolvimento da cena em tempo real. A mudança do ritmo narrativo é reduzida ao máximo, permitindo-se ao leitor contemplar o debate tal qual poderia ter ocorrido e tal qual verdadeiros debates ocorriam na época, sem sínteses, sem elipses ou omissões, por exemplo, que são características da presença de um narrador.

Não temos como mensurar a influência das inúmeras obras anteriores à de Ovídio, ou mesmo aquela cuja presença é mais significativa, contudo, mesmo não havendo em *Aias* de Sófocles a encenação do debate, poderemos ver ainda certa relação transtextual expressiva em alguns pontos, os quais trataremos na seção seguinte.

Ainda em relação ao episódio da disputa pelas armas de Aquiles, podemos apresentar algumas disposições relevantes. Tal episódio, presente no Livro XIII de *Metamorfoses*, apresenta-se como um debate no qual os contendores defendem sua virtude e seus méritos. Nele se estabelece um conflito de valores, no qual a virtude é vista de duas formas diferentes, a depender de quem discursa. Ajax a delineia a partir de uma ideia de ação em oposição à palavra. O virtuoso seria, então, o homem bravo que guerreia. Contrariamente a essa definição, Ulisses a delineia a partir de uma ideia de disposição corporal em oposição à

mental, ou seja, a inteligência prevalece sobre a força e a bravura. O herói valoroso seria, então, o prudente. Os dois personagens apresentam suas causas segundo esses eixos axiológicos, ou seja, por meio parâmetros diferentes, os quais fundamentam o conflito de valores.

Com efeito, parece-nos, conforme afirmamos anteriormente, que o narrador valoriza, mesmo que discretamente, o eixo descrito pelo Telamônio, inclusive, talvez, porque tal parcialidade adense o caráter trágico da morte. Dessa forma, o narrador, distanciado da história, faz questão de nomear o chefe de Salamina de herói muito forte ou valente (*fortissimus heros*, X, v. 207) ou bravo varão (*fortis uiri*, XIII, v. 383), e o Laertida de eloquente (*disertus*, XIII, 383), inclusive, ainda descrevendo este, a priori, a fingir lamento quando discorre sobre a morte de Aquiles, com o objetivo de comover os espectadores (XIII, v. 132-133). Essa parcialidade não é algo descabido, sobretudo se considerarmos as épicas latinas, produzidas durante o Século de Augusto, as quais figuram a guerra de Troia. Geralmente, nestas a linhagem de Eneias é glorificada e a linhagem de muitos ilustres heróis gregos é desvalorizada, a exemplo claro da *Eneida*, cujas ações de Ulisses, como mencionamos rapidamente, são caracterizadas por um viés negativo.

Essa caracterização negativa do herói de Ítaca não é estranha nem ao mundo grego, pois, Píndaro, por exemplo em sua ode *Nemeia VIII* já assim o descrevia. O episódio da disputa, aludido no epínício desse autor, é disposto segundo essa perspectiva de Ajax, presente na obra latina estudada por nós. De acordo com a versão desse poeta lírico “levantaram a maior honraria para a ágil mentira, pois os Dânaos favoreceram Odisseu em votação secreta” (μέγιστον δ' αἰόλω ψεύδει γέρας ἀντέταται, / κρυφαῖαισι γὰρ ἐν ψάφοις Ὀδυσσῆι Δαναοὶ θεράπευσαν, v. 25-26)). Assim, baseado nessas tradições e em uma vinculação mais significativa para a obra de Ovídio, é possível e também pertinente observar uma certa tendência do narrador, ainda que sutil, em validar as palavras de Ajax, ligando a eloquência e a inteligência do herói a um eixo negativo. Dessa forma, seus discursos nos revelam um pouco de como eles se veem e como eles são na prática caracterizados, apesar de que o narrador ainda de alguma maneira atesta o eixo de valores do herói menos eloquente.

No entanto, não é coerente validar apenas um eixo positivo e um negativo do modo comumente visto na épica, pois, apesar de ambos os contendores estarem inseridos em um tempo mítico de grandeza heroica, e que se valham de uma linhagem divina em seus discursos, eles são retratados na épica de Ovídio não como tal, mas a partir de uma *transvalorização* que lhes impõe um caráter mais estritamente humano e intermediário. Consequentemente, dentro desse último sistema axiológico, há ainda a uma espécie de

valorização do Telamônio, pois, ao se atribuírem virtudes e vícios ao herói, tal disposição contribui para a configuração intermediária do personagem. Por um lado, reconhece-se sua excelência guerreira, mas por outro, esta implica a superestima de sua virtude que se faz visível na ira, na soberba, no despudor excessivos que se estabelecem nessa caracterização de Ajax. A partir desse ponto de vista, um novo eixo positivo desse sistema de valor se estabelece: aquele no qual o caráter intermediário se situa, essencial para os propósitos líricos e trágicos de Ovídio.

Consequentemente, o sistema de valor que se impõe, ao menos ao episódio da disputa das armas, deve levar em consideração para o objetivo semântico da obra um esquema duplo: um sistema, mais evidente e presente em toda a obra, em que se valoriza a profundidade humana dos personagens em detrimento de uma grandeza heroica; e outro, mais discreto e mais restrito ao episódio estudado, em que se valoriza mais a valentia guerreira de Ajax em detrimento de uma aparente eloquência dolosa. A compreensão do episódio parece residir nesse duplo sistema complexo através do qual nós apontaremos e mensuraremos as práticas transtextuais utilizadas por Ovídio.

Como dissemos, tais questões serão consideradas do ponto de vista da caracterização do herói, e, por isso, recorreremos àquela divisão dupla, das noções de virtude e de ira, desenvolvidas no episódio. Começamos pelas *transtextualidades* que figuram a concepção de virtude do herói.

3. 2. 1 A virtude transtextual do herói

Nesta seção, retomaremos o conjunto de ideias que tratam do herói em relação à virtude defensiva, à empáfia que se desdobra de um excesso de confiança de Ajax nessa excelência guerreira, e, por fim, à oposição entre ação e palavra – sobretudo, quanto à questão de confronto entre ato visto e ato sorrateiro. Tentaremos pontuar os tipos de *transtextualidades* presentes na composição dos elementos da virtude do personagem, ressaltando as noções significativas de suas transformações diante do texto de Ovídio. Iniciemos pelo valor defensivo de sua excelência guerreira.

A primeira questão relevante para isso é o epíteto do herói. Ovídio nomeia o herói “senhor do escudo de sete dobras” (*clipei dominus septemplexis*, v. 2). Com efeito, esse autor latino transpõe para a sua obra um dos elementos característicos do Telamônio dentro da *Ilíada*, o seu escudo. Nessa obra de Homero, além de o escudo ter a forma de uma torre

(σάκος ἡύτε πύργον, VII, v. 219; XI, v. 485; XVII, v. 128), ele é feito de sete camadas de couro (σάκος ἑπταβόειον, VII, v. 222; XI, v. 545). Essa constituição singular compõe a imagem de um herói, que a priori se sobressai em sua função protetora e defensiva, segundo o que pudemos observar ainda no primeiro capítulo (cf. p. 20). Na passagem em questão há ao menos dois tipos significativos de *transtextualidade* do poeta latino em relação a Homero.

O primeiro tipo corresponde a uma *intertextualidade*, no sentido estrito mencionado por Genette. Esse tipo marca a presença efetiva de um texto em outro, e, no caso em questão, trata-se da composição do escudo do herói. Acreditamos haver certa referência literal nessa *intertextualidade*, em um sentido mais abrangente, a qual possamos nomear de *plágio*, ou seja, um empréstimo não declarado, mas aparente. Certamente, para os dias de hoje, a referência literal seria impossível quando tratamos de obras de línguas diferentes, contudo, ainda sim, é possível aproximar léxicos. No entanto, não podemos mensurar como e o quanto essa aproximação lexical seria concebida na prática de tradução, dentro do contexto histórico do Século de Augusto. Efetivamente, a referência estritamente literal não é o que Ovídio faz, pois, apesar de retomar vocábulos expressivos dessa caracterização do personagem, há ainda algumas modificações. O sintagma, por exemplo, *clipei dominus* teria sido proveniente do sintagma “portador de escudo” (φέρων σάκος, *Ilíada*, VII, v. 219; XI, v. 485; XVII, v. 128). Também é essa a origem do termo usado por Sófocles em sua obra: σακεσφόρος (*Aias*, v. 19). Contudo, o núcleo do termo latino é um substantivo e o do texto de Homero é um particípio presente. Não sabemos até onde seria possível para Ovídio, por exemplo, o uso do verbo latino *fero* – de mesma origem que o grego –, segundo o modelo do seu *hipotexto*, ou seja, a utilização também de um particípio presente. Além disso, reconhecemos que as noções semânticas do termo *dominus*, em especial no contexto romano, parecem ir além do correspondente hipotextual grego, no sentido de que se agregam outros e novos significados para o *hipertexto*. No mesmo caminho parece se apresentar o termo *septemplex* em relação ao “de sete peles de boi” (ἑπταβόειον, VII, v. 222; XI, v. 545). O primeiro termo, latino, forma-se a partir do numeral e do verbo *plico*, cujo significado é “dobrar”. O segundo, o grego, é composto a partir do numeral e do substantivo βούς, que significa “boi”. Por sentidos estritos diferentes, ambos convergem para o mesmo sentido geral: a constituição do escudo. Por estarmos inseridos em um contexto histórico diferente do de Ovídio, para o qual poderia haver uma *intertextualidade* literal, e pelos motivos citados acima, nós preferimos nomear essa *intertextualidade* de *plágio*, tomando as premissas de Genette de forma mais abrangente e dentro dos propósitos, em particular, das noções de tradução contemporânea. Dessa forma, essa relação transtextual recupera de certa forma uma estrutura linguística grega – pois há

uma semelhança entre os sintagmas latino e grego – e, sobretudo, a partir dela, permite-se a compreensão plena da passagem do Livro XIII, uma vez que esta necessita das inferências oriundas de uma leitura da epopeia homérica, sobretudo, acerca do papel essencial do Telamônio na defesa dos gregos.

O segundo tipo corresponde a uma *hipertextualidade*, no sentido de *transformação* complexa e indireta, ou seja, de *imitação*, que trata da retomada de um estilo e dos motivos temáticos que ele envolve. Assim, Ovídio retoma um uso homérico particular dos epítetos, além da forma comum vista em todo o gênero épico, pois a referência ao texto grego é elaborada no texto latino na forma de um epíteto que precede um discurso direto, enquanto na *Ilíada* tal composição material das armas do herói Ájax não é disposta sequer como epíteto. Na epopeia homérica, por exemplo, as formas epitéticas atribuídas a Ájax recaem particularmente sobre o sintagma *muralha dos Aqueus* ou *portador do escudo em forma de torre*. Com efeito, além de caracterizar o personagem pelo seu escudo, o epíteto latino tal qual o modelo homérico antecipa o discurso direto do personagem, segundo as observações de Rocha Pereira (1984, p. 3-5), como já contemplamos em capítulos anteriores, adequando-se ao contexto da cena e contribuindo para a melhor caracterização do momento, bem como do Telamônio.

Dessa forma, o caráter *intertextual* do epíteto usado por Ovídio gera inferências ao texto homérico que ressaltam no herói uma *valorização*. Essa referência retoma os episódios nos quais Ájax se sobressaiu na *Ilíada*, em especial, figurando-se o escudo como um componente essencial de sua imagem e aparência guerreira. Essa *valorização* é, ainda, dupla, pois, por um lado, confere virtudes ao personagem que se contrabalançam com vícios, como veremos ser o caso da soberba, inserindo-o positivamente no esquema de valor presente no sistema axiológico mais abrangente da obra; e, por outro, infere atributos guerreiros, positivos para o esquema mais restrito do sistema.

A *transformação hipertextual* promovida pelo epíteto conduz o discurso do personagem a argumentos fundamentados na excelência bélica, em especial, a um atributo mais defensivo dessa virtude guerreira. É dessa forma que nós contemplamos a *imitação* de Ovídio em relação a Homero. Isso diz respeito ao uso específico do epíteto com os propósitos antecipatórios do conteúdo que lhe é posterior. Esse emprego peculiar enfatiza um dos argumentos mais importantes na própria defesa e louvor do herói, pois o personagem em questão restringirá, sobretudo, suas façanhas bélicas ao caráter protetor, no qual o escudo terá uma grande participação, sendo inclusive apontado como prova máxima de suas palavras, uma vez que tal arma revela o seu desgaste pela própria condição em que se encontra.

Certamente, a referência *intertextual* e a *hipertextual* estabelecidas pelo epíteto promovem uma ressignificação da virtude do Telamônio dentro do eixo semântico do episódio. Pois, é especialmente através da imagem simbólica do escudo e das ações nas quais tal arma tem participação, que se salienta a capacidade de resistência e de contenção – militar ou emocional – essencial para a composição trágica do desfecho da cena. Claramente, essas relações transtextuais têm como *hipotexto* a *Ilíada*, e não, ainda, ao nosso ver, a tragédia de Sófocles.

Contudo, parece-nos que esse procedimento específico de Ovídio se assemelha ao realizado por Sófocles, mas para fins diferentes. Como vimos no capítulo anterior (cf. p. 76-77), o tragediógrafo grego utiliza duas vezes essa mesma caracterização que tem como base a referência ao escudo singular do personagem. A primeira no *prólogo* na forma de um epíteto, “o portador de escudo” (τῷ σακεσφόρῳ, v. 19). A segunda no *primeiro episódio*, descrevendo a constituição particular dessa arma, “escudo de sete peles de boi” (ἐπτάβοιον [...] σάκος, v. 576). Essa composição do escudo do herói, de viés bélico na obra homérica, serve para o procedimento de *valorização* na peça de Sófocles, pois, nesta tragédia, essa arma simboliza sobretudo a índole arcaica e excessiva de Ajax. Essa operação é fundamental para o sistema axiológico de *Aias*, pois transforma seu sentido. Para a *Ilíada* essa caracterização *valorizava* sua grandeza heroica, mas para a peça em questão, a *transformação* promovida pelo autor impõe que tal característica *valorize* seu caráter intermediário. Dessa forma, não é impertinente ou inválido reconhecer que Ovídio tenha utilizado uma *transformação* semelhante à de Sófocles, ressignificando um traço marcante do personagem para um novo eixo semântico, em especial, porque faz tal operação sobre o mesmo personagem e sobre a mesma característica, o escudo ímpar do herói. Esse processo *hipertextual*, em relação a esses dois autores, aparenta ser, então, uma *imitação*, pois o poeta posterior usa o mesmo recurso de forma tão significativa para o seu episódio quanto o do tragediógrafo é para sua peça, sobretudo do ponto de vista simbólico. Esse recurso do poeta grego se afigura validamente como um traço estilístico, o qual é retomado por Ovídio. Este autor, então, amplifica tal estilo no momento em que faz o epíteto, também usado no *hipotexto*, ser usado ainda ao modelo homérico, ou seja, como uma fórmula que precede o discurso direto, antecipando seu conteúdo, e, dessa forma, indo além de uma marca caracterizante da índole do herói.

A segunda questão, ainda relevante para essa qualidade defensiva, segue o mesmo procedimento *imitativo*. Ela corresponde a uma *condensação* estabelecida por Ovídio, ou seja, uma *transformação* redutora de um texto matriz, em um tipo de síntese autônoma, mantendo-se ainda uma significação mais geral do *hipotexto*. Essa referência transtextual nos parece

estabelecer uma relação tanto com a *Ilíada* quanto com a obra *Aias*, mesmo que com esta seja bem tênue, como a observada acima, mas, de todo modo, presente.

A *redução* que me refiro foi estudada por nós no capítulo anterior (cf. p. 104-107) e correspondem aos versos 7-8 e 73-94 do Livro XIII de *Metamorfoses*, os quais retratam eventos inseridos no Canto VII, XI e XIII-XV da *Ilíada*, quando, respectivamente, do combate singular entre Ájax e Heitor, do resgate de Odisseu, e do combate junto às naus. Certamente, em relação à epopeia homérica, nós podemos tratar de uma *condensação*, contudo, ainda uma *redução* restrita, pois ela não reduz toda a obra de Homero, mas apenas os episódios significativos para a *valorização* do herói em termos de sua virtude guerreira, sobretudo defensiva. Logo, o recorte redutor do autor latino é feito a partir de um propósito semântico: por um lado, ele ressalta os atos que mostram grande façanhas do personagem e o insere no eixo positivo dos valores do herói, ou seja, no eixo da ação e não da palavra; por outro, restringe e enfoca seu atributo como defensivo, em particular, de contenção aos ataques dos troianos, protegendo aliados e os navios gregos.

Essa *valorização* restrita é evidente, como bem já pontuamos, e por isso, significativamente o narrador reitera o verbo conter ou suster (*sustineo*) nos versos 8 e 88, e a esse acrescenta outros dois, também expressivos para esse propósito, os verbos defender (*togo*) e proteger (*protego*), respectivamente nos versos 75 e 93. Além disso, o próprio escudo (*clipeus*) é referido duas vezes nessa condensação, nos versos 75 e 79, sobretudo, sendo utilizado na proteção do Laertida. Esse elemento, componente do epíteto do herói, ainda é mencionado em seu discurso duas vezes, no verso 110, e mais significativamente no 118, quando é utilizado como uma espécie de prova, uma vez que o escudo usado pelo Telamônio apresenta mil marcas de golpes, enquanto o de seu contendor é íntegro, assim, evidencia-se que o primeiro herói combateu inúmeras vezes – sobretudo em ações defensivas – e é o homem da ação, enquanto o segundo aparentemente não utiliza o escudo e, dessa forma, é o homem da palavra. Todos esses indícios textuais convergem para uma *valorização* específica, a virtude defensiva, a qual foi possível através de uma *condensação* que se dispõe como uma *transformação quantitativa* do tipo complexa, ou seja, como anteriormente explicamos, ela representa uma operação que afeta não apenas a extensão, mas o teor e o sentido do *hipotexto*, os quais são alterados e ressignificados no *hipertexto*.

Observamos no primeiro capítulo que essa qualidade defensiva do Telamônio, no âmbito da *Ilíada*, era algo latente e preponderante devido às circunstâncias próprias da trama da obra, e entre essas, acima de tudo, a garantia de Zeus no avanço dos troianos, enquanto Aquiles está ausente na guerra, o que impõe muitas adversidades aos gregos, para os quais a

sobrevivência e a resistência aos assaltos inimigos representam em si a única vitória possível. Mas, esse atributo específico não compunha unicamente ou majoritariamente as capacidades bélicas do chefe de Salamina, dentro da obra homérica. Em oposição a isso, o episódio de Ovídio modifica claramente esse conteúdo, reduzindo-o e adequando a um objetivo semântico diferente, para o qual outras capacidades e habilidades guerreiras do herói são dispensáveis e suprimidas, por isso não figuram entre as palavras de nenhum dos contendores da disputa.

Essa *transformação quantitativa* complexa é a mesma realizada por Sófocles em sua tragédia *Aias*. Certamente, esse tragediógrafo a faz segundo outros objetivos semânticos, contudo, isso parece sugerir alguma influência na *transformação* desenvolvida pelo autor latino em sua obra. Vejamos.

Na peça, há uma *condensação* extremamente próxima à realizada no Livro XIII de *Metamorfoses*. As palavras de Teucro em defesa do irmão (v. 1272-1287), conforme vimos anteriormente (cf. p. 67-69), no *êxodo*, sintetiza os mesmos episódios, com exceção do resgate específico de Odisseu, no lugar do qual o texto grego apresenta um coletivo. Sófocles utiliza os verbos conter (ἀπεῖρξεν, v. 1280) e resgatar (ἐρρύσατο, v. 1276) para se referir à defesa das naus, do combate com Heitor e do salvamento aos gregos de tal situação adversa. O verbo ἀπείργω certamente ecoa em *sustineo*, e ῥύομαι, em *tego* e *protego*. A coincidência é maior, pois a peça evidencia o caráter individual das proezas de Ájax (μοῦνος, v. 1276; μόνοος, v. 1283), e assim, também faz Ovídio (*unus*, v. 87), que reforça essa individualidade por meio da reiteração do pronome da primeira pessoa do singular (ego, v. 8, 85, 87), usado no texto para realçar que Ájax sozinho realizou tais ações.

Com efeito, tal *condensação* do tragediógrafo tem dois propósitos, adequados ao seu propósito semântico. Primeiramente, como vimos, essa síntese serve para caracterizar Ájax segundo uma autonomia do protagonista dentro da peça, acentuando sua renitência em se submeter a outros, e assim, *valorizando* seu caráter intermediário a partir de comportamento arcaico e negativo na concepção da Atenas Clássica, ou seja, a partir de uma conduta individual e excessiva em preterição a uma coletiva e comedida. Em segundo lugar, tal síntese atua nessa *valorização* do personagem, pois contrabalança aspectos negativos com ações corajosas em prol de seus aliados, o que é significativo para a reabilitação do Telamônio na segunda parte da peça.

Já para Ovídio, essa *transformação* repercute em dois objetivos distintos do autor grego, adequados a outras intenções semânticas. O primeiro para enfatizar uma qualidade de resistência e de contenção – militar ou emocional – do personagem. O segundo, para focar na sua capacidade individual de exercer tal virtude em prol do coletivo, bem próximo ao que

vimos definir a *uirtus* romana. Ambas servem para a *valorização* da virtude do herói, sobretudo, em relação ao esquema axiológico que opõe ação e palavra. Contudo, também se prepara a expectativa que será rompida a partir de outro elemento, a ira, que, sozinha e incontida, causa a ruína do herói, o que conseqüentemente é uma *valorização* dentro do caráter intermediário do personagem.

Em relação à *Ilíada*, como observamos ainda neste capítulo (cf. p. 147-148), tanto a obra de Sófocles quanto a de Ovídio apresentam uma *condensação*, ou seja, uma síntese desprovida dos detalhes presentes na epopeia homérica. Contudo, essa *transformação* é complexa, pois os autores fazem nessa operação mais do que reduzir um conteúdo, ou seja, mais do que promover uma alteração quantitativa. Esse procedimento serve acima de tudo para uma modificação de seu sentido, adequando uma nova caracterização, por restrição ou acréscimo de atributos, mais significativa para o novo eixo semântico de cada uma delas. Por isso e além disso, tal recurso incide em um processo de *transvalorização* do personagem, fundamental para as obras em questão.

Validamente, mais uma vez, há uma semelhança muito próxima entre os procedimentos realizados pelos autores. Os conteúdos homéricos referidos e *condensados* são praticamente os mesmos, inclusive o teor linguístico que os expressa, em especial, a saber, os verbos que enfocam os atos do personagem em defesa dos gregos, bem como os adjetivos e pronomes que ressaltam o caráter individual de suas façanhas bélicas. Analisar essa *redução* em particular e a mensurar em relação a Ésquilo e a Lesches é um trabalho, como já dissemos, bastante inócuo, sobretudo, ao se considerar a complexidade *hipertextual* que atinge os objetivos semânticos da obra. Contudo, podemos especular que um discurso de defesa como tal, aplicado, ora a Teucro, em *Aias*, e ora a Ájax, em *Metamorfoses*, possa ter base nos autores dessas obras, ou talvez, em outros. Dessa forma, parece-nos pertinente observar uma relação de *transtextualidade* entre *condensação* de Ovídio quanto à de Sófocles, pois a semelhança muito próxima nos induz a reconhecer algum tipo de influência. Podemos, assim, situá-la em três instâncias.

Uma primeira de procedimento *intertextual*, na qual reconhecemos um certo empréstimo não declarado de uma passagem que tem como cerne uma mesma *condensação* de episódios homéricos. Uma segunda de natureza pragmática, cuja relação hipertextual é de *transmodalização*, mais precisamente de *narrativização*, ou seja, uma modificação *intramodal*, pois o texto dramático *condensado* se torna narrativo. Essa segunda instância repercute em uma terceira, uma *transformação intermodal*, através da qual Ovídio concentra sua obra em um processo *mimético* extremamente majoritário dentro do episódio da disputa

das armas. O autor latino procede segundo transformações intermodais próprias do modo dramático, em particular do teatro antigo, no qual, devido ao processo inerentemente *mimético*, não há uma noção de perspectiva, ou seja, esse modo tem como ponto de vista unicamente o do espectador. Assim, a maneira de alterar a ação é através da distribuição dos discursos, uma vez que para o teatro antigo ação é sobretudo discursar, como já pontuamos. Dessa forma, devido à *mimesis* extrema do episódio de Ovídio, a alteração *intermodal* parece ser privilegiar Ajax com o discurso de Teucro, presente na obra de Sófocles, e assim, transformar a ação por meio da redistribuição da fala dos personagens. Essa modificação é consequência da transformação *intramodal*, acompanhada de outras *transformações quantitativas* que concentram o episódio na disputa, por um lado, elidindo e retirando personagens e eventos relacionados ao mito de Ajax, mas, por outro, aumentando o debate em uma operação de *ampliação*. Acreditamos que essas três possibilidades *transtextuais* sejam pertinentes e válidas, uma vez que as inúmeras semelhanças entre as *condensações* dispostas pelos dois autores estão sem dúvida além da mera coincidência. Dessa forma, mais uma vez nos parece que Ovídio também opera por *imitação*, retomando o estilo do tragediógrafo, mas com outra intenção semântica, pois sua *condensação* tem propósitos diferentes.

Vejamos, agora, a empáfia, uma característica essencial de Ajax no episódio de Ovídio, a qual se relaciona diretamente com a virtude guerreira, porque desta se desdobra a soberba, a partir de um excesso de confiança do personagem. Essa caracterização nos parece receber a mais visível e relevante *transformação* do autor latino em relação ao tragediógrafo grego, pois evidencia diretamente a influência de Sófocles por meio de uma caracterização de destaque no episódio da metamorfose do herói em questão.

De acordo com o que já vimos ainda neste capítulo (cf. p. 148-149), Sófocles teria ampliado motivações das obras de Homero e Lesches. Assim, o impulso em realizar o suicídio teria como base a desonra quanto ao não recebimento das armas de Aquiles – cuja origem é a *Odisseia* – e o ultraje da carnificina aos animais, quando do episódio da loucura – cuja origem é a *Pequena Iliada*, provavelmente –, ambos filtrados por uma característica latente de Ajax nas epopeias homéricas, um orgulho guerreiro mais extremo. Na tragédia *Aias*, essas motivações são aumentadas ganhando grande significação dentro da peça, e fazendo decorrer disso uma caracterização reiterada do herói, a superestimação de seu valor, que o torna extremamente arrogante, a ponto de se achar superior aos deuses.

Com efeito, essa empáfia sofocliana do protagonista da peça é retomada na versão de Ovídio aos moldes do tragediógrafo. Acreditamos que esse orgulho é inclusive aumentado no autor latino. Obviamente, tal comparação não deve ser vista de forma absoluta, pois o Ajax

ovidiano não revela excesso contra os deuses. Contudo, devemos reconhecer um confronto desse traço em termos proporcionais. Isso significa observar o papel dessa soberba na estrutura de cada uma das obras para que se possa compreender o grau desse aumento. Três *transformações* são essenciais para esse entendimento.

A primeira é uma operação quantitativa, a *excisão*, ou seja, a remoção massiva de um episódio presente no *hipotexto*. Como é bem visível ao texto latino em questão, todo o episódio que envolve a loucura do Telamônio é removido. Não figura a intervenção da deusa nas ações do chefe de Salamina, em relação a qualquer tipo de furor insano do personagem, ou ao ataque desse herói ao rebanho grego. Nada disso é mencionado ou sugerido no texto, que de alguma maneira influencie na composição de sua trama. Contudo, há ao menos uma alusão significativa à deusa Atena, uma vez que, ao fim de seu discurso, Ulisses aponta para estátua da deusa (*Mineruae*, v. 381), insinuando-se, assim, pelo menos uma intervenção, mas no julgamento das armas, o que alinha esse episódio com a tradição arcaica. Com efeito, no Livro XIII, o suicídio segue diretamente ao resultado da disputa pelas armas do Pelida.

A segunda operação decorre em função dessa *excisão*. Essa segunda é uma *transformação pragmática*, a *desmotivação*. Certamente, a remoção de um episódio pode repercutir no eixo semântico, como é comum no caso do tipo complexo, já explicado por nós. Porém, essa supressão atinge um dos motivos pelos quais Ajax é levado ao suicídio. Essa consequência em si, logo, trata-se de um outro procedimento, o qual corresponde à supressão ou minimização de uma motivação. Na obra de Sófocles, a desonra causada pelo resultado da disputa das armas e o ultraje causado pela carnificina dos animais têm igual peso nas motivações do protagonista, apesar de reconhecermos o foco maior na loucura, em relação a esse autor. Certamente, ambos são fundamentais na estrutura da peça. Dessa forma, ao escolher suprimir de sua versão o segundo episódio, Ovídio transforma significativamente seus elementos: por um lado, revalidando a vertente homérica; e, por outro, promovendo algo aparentemente novo ao mito em questão.

Como é bem natural, o procedimento de *desmotivação* fomenta a necessidade de outro de *motivação*, a terceira *transformação* que indicamos, seja, ou pela inclusão de um motivo novo, ou pela ampliação de um ainda presente no *hipotexto*. Isso parece ocorrer em *Metamorfoses* em relação ao episódio em questão. A retirada da loucura e da sua decorrente carnificina promove na estrutura do Livro XIII o aumento expressivo do valor da desonra quanto à questão das armas de Aquiles, ou seja, uma amplificação dessa motivação, pois se torna, no eixo semântico do *hipertexto*, o único impulso que move o herói a se matar.

Todos os motivos parecem se reduzir a esse, que é o mais significativo para a obra latina. Assim, reforça-se a vertente homérica da origem da funesta morte do herói. Contudo, há algo de novo nessa operação, não sugerida em Homero e não presente em Sófocles. Essa *motivação* da desonra pelas armas é aumentada, uma vez que em Ovídio ela figura antes mesmo de se deliberar um resultado, pois ela pode ser observada já durante o próprio discurso do herói. Em Homero, a desonra está sugerida no Canto XI da *Odisseia*, ao identificarmos a causa da morte do herói na disputa, contudo, poucas são as informações sobre como decorre, pois, há apenas uma alusão ao evento.

Em Sófocles, que desenvolve tal episódio, podemos inferir que o sentimento de desonra que, inclusive, impulsiona a ira do personagem, como veremos na seção seguinte, parece se desenvolver significativamente após o resultado deliberado pelos chefes gregos. Isso é depreendido da fala de Odisseu (cf. pg. 64), na qual assim diz “pois também para mim era este [Ájax] o maior inimigo da tropa, / desde que a ele sobressaí por causa das armas de Aquiles” (Κάμοι γὰρ ἦν ποθ' οὗτος ἔχθιστος στρατοῦ, / ἐξ οὗ 'κράτησα τῶν Ἀχιλλείων ὅπλων, v. 1336-1337). Essa hostilidade, cuja origem é a desonra, evidencia uma motivação que se instaura acima de tudo a partir resultado da disputa, apesar de Ájax posteriormente ainda evidenciar também a decisão por votos, e o contexto em que essa deliberação se estabelece como sendo fatores odiados por ele. Certamente, essa desonra como motivo ou impulso significativo, em particular, da hostilidade do protagonista, desenvolve-se posteriormente ao debate e ao seu resultado. Assim, parece-nos, estrutura-se tal motivação dentro do eixo semântico de *Aias*.

No caso do episódio de Ovídio, nós podemos observar claramente essa desonra do herói sendo inferida em suas palavras, ainda proferidas durante o discurso. Na versão latina, para Ájax, o próprio ato de Ulisses reclamar e disputar as armas já confere uma desonra às armas (*demit honorem*, v. 16) e ao Telamônio, uma vez que este mesmo revela já não ser orgulhoso portar algo que o seu opositor reclamou (*Aiaci non est tenuisse superbum [...] quicquid speravit Vlisses*, v. 16-17). Apesar de não seguir estritamente o que Genette pontuou como *transmotivação*, ou seja, a supressão completa de um motivo e a inclusão de um novo, podemos perceber claramente as *transformações* promovidas por Ovídio em relação a Sófocles, por meio de uma operação de *desmotivação*, como remoção massiva do ultraje, proveniente da *excisão* do episódio da loucura e de suas consequências, e também de uma *motivação*, do tipo aumentada, uma vez que a desonra, oriunda da questão que envolve as armas de Aquiles, é expandida para antes do resultado do debate, ou seja, para a contenda em si, aparentemente se configurando uma inovação para o mito em questão. Isso explica por que

o episódio se concentra no lado discursivo e retórico do episódio, pois a contenda é suficiente para justificar as causas que movem o personagem ao suicídio.

Certamente, essa cadeia de *transformações transtextuais* tem efeito direto na caracterização do Telamônio, pois através dela podemos reconhecer o papel significativo de sua empáfia e de sua soberba na composição da trama do episódio. Esse traço é marcadamente referido como uma extrema confiança em determinado valor que se detém (*fiducia laudis*, XII, v. 625), sugerida pelo próprio narrador externo, correspondendo no *hipertexto*, ao nosso ver, à superestima de uma excelência guerreira, a qual se sobressai a quaisquer outros valores, e que toca a dignidade e a honra de um herói. Ilustrada na soberba do herói, essa sobrevalorização da honra como elemento fundamental na estrutura da obra, instrumentalizada por meio da caracterização de Ajax, foi, como dissemos e acreditamos, desenvolvida de forma significativa e, a priori, inovadora, por Sófocles, em sua peça. E por ser uma característica extremamente relevante e essencial também no âmbito do episódio de Ovídio, ou seja, na estruturação das motivações da trama, parece-nos que essa empáfia sela uma relação de *transtextualidade* mais própria entre esses dois autores.

Com efeito, esse traço na índole do personagem sofoclano e ovidiano representa a *transformação* psicológica que permite: para o primeiro autor dispor a perspectiva de desonra e ultraje aos episódios da disputa e da loucura; e para o segundo, a de desonra em relação à contenda pelas armas de Aquiles. Dessa forma, quando comparamos a empáfia nas duas obras e acreditamos esta ser aumentada na versão latina, entendemos que essa caracterização foi instrumentalizada por meio de um episódio, diferente do tragediógrafo que, apesar de centrar-se na loucura, ela foi desenvolvida por meio de duas motivações que correspondem a dois episódios. Logo, a soberba que fundamenta os impulsos do herói, na versão latina, segundo uma noção de causalidade, movendo-o ao suicídio, em termos proporcionais parece maior, pois, sendo estendida ao debate, o resultado inesperado da derrota, para Ajax, é suficiente para a sua morte. Assim, a empáfia da peça do tragediógrafo necessita de dois motivos significativos, e a do autor latino precisa de apenas um para mover seu herói ao suicídio. Além disso, tal operação psicológica, em ambos os poetas, também serve para a *valorização* do caráter intermediário do personagem, contrabalançando virtudes e vícios.

Prossigamos, por fim, com a análise de possíveis referências do texto latino ao grego em relação à oposição entre ação e palavra, na qual, em especial, o Telamônio valoriza sobretudo ações bélicas que podem ser vistas e testemunhadas. Essa oposição é, sobretudo, relevante, pois fundamenta os valores de Ajax, manifestando-se o que ele estima e o que despreza, essenciais para compreendermos a sua perspectiva que dispõe a si como melhor e o

adversário como pior. Ademais, essa oposição distingue uma importante relação transtextual que, na nossa compreensão, permite uma nova leitura do *hipotexto*, de alguma forma o influenciando.

Na disputa, representada pela versão latina, o Telamônio tenta desqualificar seu opositor por meio de algumas oposições. A primeira, mais importante, é se mostrar o homem da ação, cuja valentia prepondera a astúcia do homem da palavra. Dessa forma, apresenta-se um Ulisses, cuja inteligência serve para a mentira e não para a verdade. A segunda, mais acessória, sabendo-se das ações importantes do Laertida na guerra, é desvalorizar tais ações. Para isso, o chefe de Salamina apresenta a oposição em ação testemunhada e ação sorrateira, na qual esse herói liga suas proezas àquela e as de seu opositor à esta. Como pudemos ver na análise do capítulo anterior (cf. p. 115-118), vários são os indícios textuais do discurso do herói, os quais apontam ações: furtivas (*clam*, v. 103), noturnas (*luce nihil*, v. 100), tramadas (*furtis [...] decipit*, v. 104) e não testemunhadas (*sine teste*, v. 15) como executadas por homem covarde (*timidissime*, v. 115), que altera a natureza desses atos através da palavra (*narret*, v. 14), ou seja, tais ações tornam-se grandiosas através de mentiras, das palavras que persuadem. Certamente, essa perspectiva adensa o sistema axiológico do episódio, fomentando um conflito de valores que intensifica a *transvalorização* realizada por Ovídio. Esse conflito delineia mais claramente a caracterização tanto de Ajax quanto de Ulisses, e partem de uma oposição já desenvolvida em Homero, como vimos no estudo de Jaeger (cf. p. 17-19), contudo, a diferença entre a ação valente e a covarde, sobretudo, relacionadas à luz e à escuridão, é, particularmente essencial para a relação transtextual que queremos estabelecer.

Homero se refere pontualmente a esse comportamento do Telamônio (*Ilíada*, XVII, v. 645-647). Nesse momento, o personagem invoca a luz a Zeus para que se for morto, tal fato decorra visível a todos, ou seja, suceda de forma gloriosa, segundo o seu ponto de vista. Com efeito, isso é reforçado na tragédia *Aias*, para que reconheçamos o excesso do herói e a loucura que o acomete, fazendo-o agir segundo os valores por ele negados. Por isso, o coro e Tecmessa identificam no personagem uma conduta incoerente com os seus princípios, particularmente, em relação aos seus lamentosos, e também, como nós entedemos, aos seus atos noturnos e tramados, pois, assim, ressaltamos anteriormente (cf. p. 92-93). Não sabemos precisar o quanto esse valor guerreiro, disposto na relação com a luz e com a ação testemunhada, era evidente para à Antiguidade, sobretudo, nos períodos arcaico e clássico gregos, e, por isso, talvez, não necessitasse de um realce mais intenso dessa disposição em uma obra literária. Contudo, mais de dois milênios após a encenação da peça de Sófocles, precisamos não apenas inferir, mas comprovar, como tentamos fazer no capítulo anterior, que

o fato de Ajax agir segundo uma índole, a qual não parece ser a sua, reforça a participação da deusa Atena na loucura do herói, a qual está além do mero distúrbio visual. Fato é que, ao se considerar tal entendimento, reconhecemos uma relação de *transtextualidade* de Sófocles em relação a Homero, que se estabelece a partir de uma *transvalorização*, na qual se identifica um caráter intermediário do personagem através de sua virtude guerreira contrabalançada, em especial, com o seu excesso tanto o natural – a soberba –, quanto o mediado pela divindade – a carnificina noturna.

A partir do que foi exposto, podemos entender como Ovídio influencia a obra de seu antecessor grego. Com efeito, a ênfase do autor latino torna essa disposição da virtude guerreira ligada à luz e à ação testemunhada, muito mais evidente e viva na memória, de maneira que o seu procedimento de *transvalorização*, em especial quanto a esse elemento, reforça a *transvalorização* da obra de Sófocles, ressignificando e tornando mais evidente a loucura que reverte os princípios do protagonista, a qual o impulsiona a agir de forma contrária à sua índole. Tal observação é válida e pertinente ao menos para os leitores de hoje, cuja compreensão transtextual desses mitos se dá apenas pela leitura das obras literárias, uma vez que os mitos greco-latinos em seu aspecto cultural e antropológico não são presentes como eram para os povos latinos e gregos da Antiguidade Clássica.

Com efeito, devemos saber distinguir o que é um *hipotexto* e até onde age sua influência em um determinado *hipertexto*. Logo, reconhecemos que o episódio de Ovídio retrata a valoração específica a um determinado tipo de ação bélica em um contexto semântico, no qual, Ajax desvaloriza a do tipo sorrateira e noturna, com o intuito de desprezar a astúcia de Ulisses, bem como Virgílio já fizera no Livro VI da *Eneida*. Enquanto em *Metamorfoses* essa valoração específica serve para fundamentar o conflito de valores do episódio, o qual tende aparentemente a valorizar a perspectiva do Telamônio em detrimento daquela do Laertida; em *Aias*, ela serve como reforço à loucura do protagonista, a qual fundamenta o excesso em um dos eixos negativos do sistema axiológico da peça, valorizando Odisseu, por meio de sua temperança e moderação, em preterição a Ajax, pela sua natureza desmedida. Assim, a *transvalorização* de Ovídio também se faz, em relação ao tragediógrafo, pela reversão de um dos sistemas de valores, no qual os contendores dos debates trocam de lugar nos eixos positivos e negativos nos esquemas axiológicos de cada uma dessas duas obras, segundo o que dispomos anteriormente (cf. p. 154). É uma reversão no sistema de valor do *hipotexto*, pelo qual Ovídio em seu *hipertexto* valoriza quem era desvalorizado e desvaloriza aquele que era valorizado.

Contrariamente à essa relação de *transtextualidade*, na qual um texto anterior sempre influencia um texto posterior, devemos reconhecer quando o inverso é possível, obviamente que não do ponto de vista da elaboração da obra, mas do de sua recepção, ou seja, da participação do leitor na construção do sentido de um texto. Assim, quanto à esta última, parece-nos que o tratamento do episódio do Ovídio acerca do mito de Ájax influencia efetivamente na leitura da peça de Sófocles, intensificando o entendimento da loucura que acomete o herói. Isso fica mais claro se lermos as obras que envolvem a história desse herói segundo uma ordem cronológica dos episódios míticos, e não segundo uma de produção das obras. Ao dispormos essa sequência de leitura teríamos essa ordem, por exemplo: *Ilíada*, *Odisseia*, Livro XII de *Metamorfoses* e *Aias*. Certamente esta peça será ressignificada pela leitura do texto de Ovídio, no sentido de que a ação noturna e sorrateira de Ájax parecerá mais visivelmente incoerente com sua natural índole, mas ainda necessária e verossímil dentro da tragédia, devido às circunstâncias nas quais as ações do herói estão inseridas.

Diante de todas essas considerações, podemos contemplar o papel dessas operações na caracterização do herói, na obra de Ovídio, quanto à sua virtude e os elementos que disso decorrem. Certamente, por um lado, essas relações de *transtextualidade* apontam para o diálogo natural e reconhecido entre os poetas latinos e gregos e a longa tradição que os precede, e, por outro, esses processos transformadores, sejam pragmáticos, quantitativos ou modais em questão ressaltam a complexidade e a profundidade do diálogo promovido entre tais autores, o que representa um componente fundamental da qualidade literária dos textos da Antiguidade. Foi-nos possível entender tanto a força exercida pela obra de Sófocles no texto latino, quanto também a presença de Homero como texto matriz absoluto, sobretudo, acerca da caracterização dos personagens.

Prossigamos, então, com a análise das operações *transtextuais* presentes na caracterização da ira do herói na versão latina do episódio.

3. 2. 2 A ira transtextual do herói

Nesta seção discorreremos, segundo o modelo da seção anterior, as relações transtextuais significativas realizadas por Ovídio na caracterização de Ájax, em relação à noção de ira, em especial, ressaltando-se como tais operações contribuem para a intenção semântica da obra em questão. Veremos as relações de *transtextualidade* que configuram, ampliam e ressaltam a ira do herói, de modo que esse sentimento parece, por um lado, maior

do que nas obras dos autores gregos Homero e Sófocles, e, por outro, mais significativo dentro da composição estrutural e do propósito semântico do episódio do Livro XIII de *Metamorfoses*.

Primeiramente, veremos como algumas mesmas *transformações* hipertextuais que operam na caracterização da virtude e da desdobrada empáfia do personagem também atuam na configuração de sua ira. Com efeito, em termos de relações hipertextuais, essas nos parecem as *transformações* mais significativas para a ressignificação dos episódios que compõem o mito de Ájax, configurando-se uma nova relação do herói com tal sentimento. Em seguida, disporemos as operações que envolvem a ira, ressaltando-a em seu papel estrutural no episódio, sobretudo na retórica do herói de Salamina em seu propósito de ferir o caráter do adversário. Para este objetivo, traremos as passagens cujos conteúdos apresentam: uma linhagem demérito do Laertida; e a descrição das armas de Aquiles, que retrata em Ulisses a ausência do vigor especial para portá-las. Esses três exemplos de *hipertextualidade* são fundamentais na reiteração de uma retórica iracunda que põe em destaque a recorrência do elemento a que nos dispomos estudar nesta seção. Por fim, tentaremos observar alguma relação transtextual no sintagma *inpatiens irae*, pois, sendo extremamente significativo dentro do texto latino, tal termo revela uma relação mais discreta, de base linguística, no seu diálogo com o texto de Sófocles.

Iniciemos, então, pelas *transformações* quantitativas e pragmáticas estudadas na seção anterior, vinculadas à análise acerca da virtude, mas que também ressaltam a presença e a intensidade da ira do personagem, em uma nova configuração na versão latina. Vejamos, sobretudo, aquelas que tratam da empáfia, em especial, a *motivação* e a *desmotivação*. Estas, como vimos, transformam a soberba de Ájax em um elemento diretamente ligado à noção de virtude que caracteriza o personagem, mas, que também está vinculada à noção de ira que delineia toda sua disposição emocional, e, por isso, são operações fundamentais para o nosso estudo.

Validamente, a ira que move o personagem se estabelece em proporção com a superestima de seu próprio valor diante da dos outros. Logo, quanto maior é a estima em sua virtude, maior será a perspectiva de desonra, quando da negação dos seus méritos, os quais são cridos como superiores pelo Telamônio. E quanto mais profunda a desonra, mais intensa a ira. Já evidenciada anteriormente, essa relação é basilar tanto para a compreensão do texto de Sófocles quanto para a de Ovídio. A empáfia caracterizada na versão de Ovídio, como vimos na seção anterior, é maior proporcionalmente do que a de Sófocles. Isso se observou exatamente porque para o personagem da versão deste autor são necessários dois motivos para

o desenvolvimento de uma desonra profunda que desencadeia o suicídio, os quais se desdobram de dois episódios: a disputa pelas armas e o ataque aos animais. Na obra grega, a sua desonra apenas se inicia aparentemente após o resultado da disputa pelas armas de Aquiles. No entanto, para o personagem do autor latino é necessário somente um dos eventos, a contenda, o que, após transformação e ressignificação, torna a empáfia e a perspectiva de uma desonra perceptíveis já durante a própria disputa, e não apenas após o seu resultado. Com efeito, ainda na versão de Ovídio, a decisão final dos juízes é responsável pelo agravamento de uma ira que já se mostra presente.

Utilizando-se a terminologia teórica de Genette, isso significa que: a *excisão* do episódio do ataque aos animais e a decorrente *desmotivação* do ultraje promovido por tal episódio, ambas *transformações* realizadas por Ovídio, desencadeiam uma *motivação*, do tipo aumentada, que repercute na caracterização do herói, em relação à própria disposição da contenda. Dessa forma, a desonra pela derrota na disputa, presente tanto em Homero quanto em Sófocles, é a única *motivação* restante, na versão latina, dentre as duas usadas pelo tragediógrafo. Sendo, então, aparentemente a única responsável por desencadear o suicídio do personagem, ela necessitará de transformação e ressignificação as quais consistem no seu aumento e na sua ampliação. Devido a isso, no episódio do autor latino, a desonra já é impulsionada pelo simples ato de o herói se submeter a uma disputa contra Ulisses, concebido como ímprobo e inferior pelo seu adversário. Na perspectiva orgulhosa do Telamônio, disputar algo com alguém visto como inferior significa efetivamente se sujeitar à desonra e ao demérito. Essa *transformação*, sobretudo de base psicológica, além de acentuar sua empáfia e soberba, como expomos, observada tanto na fala do Telamônio (cf. p. 171), quanto na do Laertida (cf. p. 112), impacta conjuntamente a ira do chefe de Salamina. Se, por um lado, é possível reconhecer a empáfia e a perspectiva de desonra em Ajax, ambas já presentes no momento do discurso, por outro, a presença e o aumento da ira, dentro de uma nova estruturação, na versão do autor latino em relação aos *hipotextos*, em virtude dessa *motivação*, é inquestionável.

Essa disposição emocional do personagem é, por isso, expressa nos primeiros versos do Livro XIII, através do sintagma *inpatiens irae*, qualificando um estado intenso do personagem, acima de tudo e singularmente, já anterior à disputa, acompanhando efetivamente a intensidade da sobrevalorização de sua excelência guerreira. Essa disposição nos parece singular para a obra de Ovídio. Ou seja, essas operações desenvolvidas por Ovídio servem para proporcionalmente intensificar tanto a soberba do herói quanto a sua ira, ressignificando-as de tal modo que Ajax não consegue conter esta última nem antes, nem

durante a sua defesa, e muito menos após o resultado concebido como improvável, dentro de sua perspectiva dos fatos. Diante dessa nova configuração composicional, Ovídio adequa a ira do personagem, recorrente no mito grego, ao episódio, de maneira que a presença desse sentimento, tal como está, parece singular à obra latina, em se considerando as informações que dispomos atualmente. Assim, devido a essa *motivação* ampliada, a ira, então, torna-se elemento fundamental nessa versão da disputa pelas armas de Aquiles, além de expressamente nomeada pelo narrador externo no início e no fim do episódio.

Essas *transformações* pragmáticas, de *motivação* e de *desmotivação*, e quantitativas, de *excisão*, já operam na ressignificação da virtude do herói, restringindo-a, e, agora, podemos observar como elas atuam no destaque desse sentimento de ira dentro do novo eixo semântico do *hipertexto*, para o qual tal elemento se torna imprescindível. Certamente, como dissemos, elas nos parecem as mais significativas para essa nova estruturação do episódio e para a essencial ressignificação da ira do herói.

As outras *transformações*, as quais nos propomos a analisar, são mais importantes sobretudo na reiteração e no reforço dessa nova configuração semântica. Mas para entendê-las mais eficazmente, é notável observar que o autor latino desenvolve, de forma mais abrangente, o episódio em questão por meio de uma operação de *hipertextualidade*, quando promove uma *ampliação* de um episódio – a disputa pelas armas – da *Odisseia* e de *Cantos Cíprios*, ou de *intertextualidade*, quando dialoga com o texto de Ésquilo e de Sófocles, por exemplo. No entanto, além de fazer de forma aparentemente inovadora, quando estrutura o seu episódio, no qual a ira, então, torna-se elemento fundamental e caracterizante do herói, o autor estende tal sentimento por todo o discurso de Ajax, em especial, desenvolvendo-o através da recorrente hostilidade com que tal personagem delineia uma índole inferior no adversário em relação aos seus próprios méritos. Dessa forma, inserida em um episódio que põe a retórica em foco, tal ira conduz as palavras do personagem, segundo o que muitos estudiosos já pontuaram sobre Ovídio, de maneira que os elementos retóricos encontram fins literários, e nesse caso em especial, aprofundando a caracterização do orador de Salamina.

Certamente, dentro dos recursos retóricos, em especial, nas *espécies* (εἶδη) de discursos do tipo *laudatório* (ἐγκωμιαστικόν, *Retórica a Alexandre*, I, 1421b, 10-12) e *vituperioso* (ψεκτικόν, *Ibidem*, I, 1421b, 10-12) que se coadunam em prol do mesmo fim, é possível especificamente na segunda *espécie* ironizar e ridicularizar o outro (εἰρωνεύεσθαι καὶ καταγελᾶν, *Ibidem*, XXXV, 1441b, 24-25), embora, mesmo assim, o texto afirme que “é necessário não escarnecer daquele que vituperemos” (δεῖ δὲ μὴ σκώπτειν ὃν ἂν κακολογῶμεν,

Ibidem, XXXV, 1441b, 15-16) ou que isso deve ser evitado “a fim de não caluniar o caráter” do adversário (ἵνα μὴ διαβάλῃς τὸ ἥθος, Ibidem, 1441, 21-22).

Contudo, a unidade do episódio de Ovídio parece apresentar tais elementos retóricos singularmente. À figura mais excessiva, Ajax, o discurso *vituperioso* com propósito realmente de caluniar e ridicularizar é imposto pelo autor com mais presença e visibilidade, mas para a figura mais moderada, quando tal propósito parece perceptível, seu discurso utiliza tais recursos de maneira mais velada. Essa disposição é, sobretudo, calculada e reconhecida por Ulisses, o qual expressamente ressalta sua moderação e o excesso do oponente. Isso pode ser identificado sinteticamente em duas passagens, ambas dispostas no discurso do chefe de Ítaca. A primeira é notável no qualitativo que descreve Ajax, filho de Oileu, nomeado, em comparação ao Telamônio, de “Ajax mais moderado” (*moderator Ajax*, XIII, v. 356). A segunda ressalta a índole do Laertida diante da de seu adversário, uma vez que Ulisses não só reconhece as proezas executadas pelo Telamônio (*confiteor*, v. 270, XIII), como também diz não ser próprio dele depreciar de forma vil as façanhas dos outros (*neque enim benefacta maligne / detractare meum est*, v. 270-271, XIII).

Essa unidade textual estrutura os recursos retóricos presentes nos discursos dos personagens de modo a adequá-los não segundo as premissas da Retórica, mas de acordo com o propósito semântico do texto, o qual tem como base a ira do herói de Salamina como o elemento fundamental na oposição entre excesso e moderação. Dessa forma, além daquelas *transformações* significativas mencionadas anteriormente, as duas que agora nós analisaremos delineiam e reforçam o caráter iracundo do personagem, em especial, por estarem aparentemente vinculadas a essa retórica mais agressiva e hostil de Ajax, cujo objetivo é claramente depreciar o adversário.

A primeira que disporemos trata da linhagem dita nefanda de Ulisses, cuja origem seria Sísifo, apresentada por Ajax como prova fundamental da índole de seu opositor. Parece-nos que a linhagem específica retratada por Ovídio representa uma *transtextualidade* em relação a obra de Sófocles.

Homero, por exemplo, embora tenha composto uma ascendência de Ulisses, a qual remonta os artifícios de sua inteligência, vinculou tal habilidade à descendência de Autólico, avô materno do herói. Tal ancestral é visto como “aquele que sobrepujara os homens tanto no roubo quanto no juramento” (ὅς ἀνθρώπους ἐκέκαστο κλεπτοσύνη θ’ ὄρκῳ τε, v. 395-396, XIX, *Odisseia*). E isso significa dizer que ele foi o melhor na prática de roubar e de perjurar com o intuito de enganar os outros. Com efeito, para o mundo arcaico de Homero, tais ações ainda são observadas com relativa glória, ou seja, como um talento, em especial se forem

dirigidas a inimigos e adversários. Exatamente por esse motivo o verbo utilizado no verso é o καίνυμαι, o qual significa sobrepujar, exceder etc. Esse verbo ressalta a ideia de uma habilidade superior as dos outros, ou seja, a ideia de que tal personagem tem a supremacia em algumas facetas do uso da inteligência, por mais que posteriormente essa prática seja vista de forma negativa. Como já vimos, sobretudo, em relação aos tragediógrafos, a partir do desenvolver da cultura, disposições de valor mais antigas se alteram adequando-se a novos contextos, e os conceitos de outrora acabam por se tornar inadequados.

Virgílio, um caso importante sobretudo na *desvalorização* do herói de Ítaca, em especial acerca da depreciação de sua insigne inteligência, traz a ancestraliade criminosa e imérta do personagem vinculada já a Sísifo. Isso se ressalta no Livro VI da *Eneida*, quando Ulisses é nomeado Eólida estimulador de crimes (*hortator scelerum Aeolides*, v. 529), pela sua inteligência perversa e ímpia, sobretudo, a partir da versão que Deífobo, irmão de Heitor, descreve acerca dos atos dos gregos contra os troianos. A designação de Eólida se faz exatamente porque Sísifo era filho de Éolo, o que torna Ulisses um descendente de Éolo, logo, Eólida. Na *Eneida*, isso reforça a linhagem criminosa de Ulisses pela reiteração de um antepassado também criminoso e ímpio.

Com efeito, *Aias*, de Sófocles, é um texto relevante no estabelecimento dessa genealogia impiedosa que tem Sísifo como personagem fulcral para essa inteligência, digamos, criminosa e também hereditária. Esta obra reforça repetidamente, através da perspectiva de Ájax, a vocação e a desenvoltura do herói de Ítaca, acima de tudo, na persuasão e na mentira, talentos já descritos em Píndaro (cf. p. 161). De acordo com o coro da peça, Ulisses persuade (πείθει, v. 150) e também, conjuntamente com os Atridas, ainda segundo os nautas e guerreiros sob o comando do Telamônio, engana com narrativas (κλέπτουσι μύθους, v. 189). Essa caracterização, certamente, influencia a índole fraudulenta de Ulisses, na versão latina, que retoma tal ideia, sobretudo, a partir do vocábulo *narret* (v. 14, XIII), que delineia a natureza mentirosa e persuasiva de suas palavras. Além disso, a raiz é a mesma tanto da palavra κλεπτοσύνη, que define o ato de Autólico na *Odisseia*, quanto da κλέπτουσι, que delineia Odisseu em *Aias*. Tal raiz se refere a noção de furto e engano. Contudo, Sófocles imbui esse talento hereditário não a Autólico, mas à linhagem dos Sisifidas (Σισυφιδᾶν γενεᾶς, v. 190), claramente, definindo, ao nosso ver, o caráter de Odisseu. Todos os seus artifícios, os quais seriam utilizados com objetivos vis, teriam ancestralidade em Sísifo, personagem notável pelos crimes e pela punição exemplar no Hades, como já dissemos. Assim, credita-se a Odisseu, pela voz do coro, não apenas uma vocação para os crimes, hereditária, mas também uma grande vocação para tal prática.

Com efeito, enquanto esse tragediógrafo insere de maneira mais viva os assuntos próprios dos discursos de tipo *laudatório* (ἐγκωμιαστικόν) e do tipo *vituperioso* (ψεκτικόν), Ovídio o desenvolve seguindo a estrutura formal do modelo retórico. Assim, como já vimos, na peça grega, as referências ao aspecto criminoso de Odisseu estão distribuídas nas falas de vários personagens, contudo, aquela em relação a Sísifo se insere na do coro. Em contrapartida, ainda é possível, por exemplo, ver em *Aias* o elogio à linhagem do protagonista, seja em suas próprias palavras, quando louva os feitos do pai (v. 434-436), ou, seja na fala de Teucro, quando este glorifica também as mesmas façanhas (v. 1300). No entanto, esses assuntos estão bem dispersos na obra.

O Telamônio da versão latina descreve a sua genealogia e a de seu opositor, um assunto recorrente e dito pela Retórica como componente dos “elementos externos à virtude” (τὰ ἔξω τῆς ἀρετῆς, *Retórica a Alexandre*, XXXV, 1440b, 15-20), de forma concentrada entre os versos 21 e 33. E claramente tal elemento é disposto pelo herói em defesa do seu valor e em depreciação da de seu adversário. Segundo os postulados retóricos, o próprio herói reconhece sua linhagem excelente (*nobilitate potens*, v. 22, XIII) como não sendo inerente à virtude. Ele mesmo diz que teria ao menos nobreza “se a virtude fosse dubitável” (*si uirtus [...] dubitabilis esset*, v. 21, XIII).

Na versão latina de Ovídio, são duas as referências a Sísifo inseridas no discurso de Ajax. A primeira, mais indireta no propósito de depreciar o adversário, pois, em verdade, compõe o elogio à família do herói desmoderado, através da descrição das atividades de seu ancestral Éaco, filho de Júpiter. O discurso *laudatório* glorifica a sua ancestralidade divina de reis. Além disso, Éaco é mencionado como juiz nos Infernos (v. 25-26, XIII), ou seja, detentor de uma posição privilegiada. E para compor a imagem deste como um juiz, refere-se ao seu lugar de trabalho como aquele no qual a pesada rocha comprime o Eólida Sísifo (*ubi Aeoliden saxum graue Sisyphon urget*, v. 26, XIII). Neste momento, não se menciona qualquer relação com a linhagem de Ulisses, contudo, Éaco e Sísifo são postos como grandes figuras, sobretudo antagônicas, pois: o primeiro recebe os benefícios, tornando-se juiz, como consequência provável de uma vida de prática de justiça; o segundo recebe uma punição exemplar como resultado de uma vida de prática de crimes. Assim, embora ainda não se trançando a linhagem do adversário do Telamônio, comparam-se os acenstrais, com naturezas opostas, uma positiva e outra negativa, segundo a própria oposição que Ajax faz entre ele e Ulisses. A segunda referência, que prossegue textualmente à primeira, apresenta Ulisses como descendente direto de Sísifo (*sanguine creatus Sisyphio*, v. 31-32, XIII) e como semelhante tanto no furto quanto na fraude (*furtisque et fraude simillimus*, v. 31, XIII). A linhagem e a

índole do chefe de Ítaca são assim efetivamente ofendidas, uma vez que essas duas referências a uma ancestralidade nefanda e criminosas são dispostas em público, diante de todos os chefes e de toda a tropa. Devemos lembrar que a unidade textual do episódio e o seu propósito semântico se baseiam também na oposição entre excesso e moderação. Devido a tais premissas, vemos o orador mais moderado da disputa apenas refutar tal disposição do seu oponente. Por um lado, de forma mais específica, apresentando Laertes como pai (*mihi Laertes pater est*, v. 144, XIII), o qual é oriundo de Arcésio (*Arcesius illi*, v. 144, XIII), este que é filho também de Júpiter (*Iuppiter huic*, v. 145, XIII), semelhantemente a Télamon: ou seja, Ulisses não só apresenta a mesma ancestralidade divina de reis, como também dispõe uma linhagem na qual não há alguém condenado (*neque in his quisquam damnatus*, v. 145, XIII), o que contesta a versão da genealogia ímpia. Por outro, de forma mais abrangente, o automeado Laertida reconhece nas palavras do seu opositor insultos contra si (*conuicia*, v. 306).

A priori, o ato de Ulisses em refutar Ajax, aparentemente não o insultando, mas apresentando uma outra genealogia e, sobretudo, repreendendo-se o vitupério, e o atribuindo ao próprio caráter desmoderado de seu adversário, é, certamente, significativo para a unidade textual do episódio. Com efeito, o discurso *vituperioso* sai do âmbito comum da retórica e se torna efetivamente um elemento próprio e singular do estilo do Telamônio. Dessa forma, a depreciação pública da linhagem do opositor, então, manifesta-se validamente como um insulto que revela a natureza iracunda do herói que se sente desonrado, quando relativizamos o comportamento dos dois personagens na estruturação do episódio. Esse parece ser o propósito literário dos elementos retóricos inseridos no Livro XIII de *Metamorfoses*.

Tal disposição genealógica com propósitos depreciativos de caráter, a qual apresenta como ancestral mais importante de Ulisses o personagem Sísifo, legando àquele a inteligência astuta e criminosas, parece-nos ter como influência extremamente importante para a tradição da literatura clássica a obra *Aias* de Sófocles. Esta peça certamente parece influenciar a obra de Ovídio, uma vez que os argumentos de Ajax estão presentes naquela, mas reelaborados. Os argumentos são desenvolvidos pelo autor latino, transformando-os seus conteúdos. Duas transformações são perceptíveis nesse processo hipertextual.

A primeira é a relação hipertextual de *transmodalização*, mais especificamente uma *transformação intermodal*. Sabendo-se que Ovídio desenvolve em seu texto transformações intermodais próprias do modo dramático, extamente, porque apresenta a disputa pelas armas em um processo inerentemente *mimético*, dessa forma, a *transformação intermodal* consiste em privilegiar Ajax com os argumentos pertencentes ao coro da obra *Aias*. A alteração se

trata, então, da redistribuição da fala dos personagens. Além disso, essa modificação hipertextual torna tal referência a Sísifo mais significativa dentro do episódio da vertente latina. Ela serve tanto para desvalorizar o caráter do personagem ofendido quanto para fundamentar a ideia de crimes cometidos por ele.

A ancestralidade ímpia confere ao descendente uma vocação criminoso, porém esta última deixa de ser potencial e se torna extremamente verossímil, quando há a narração de fatos nos quais tal prática pode ser identificada, pois as narrativas são mais convincentes por refletirem o modo de alguém agir (*Retórica a Alexandre*, XXXV, 1441b, 15-21). No episódio em questão de *Metamorfoses*, a importância da linhagem referida já no início do discurso do Telamônio se faz, sobretudo, devido à sustentação que tal elemento promove a três fatos narrados e descritas acerca de Ulisses: a primeira sobre Palamedes; a segunda acerca de Filoctetes; e a terceira em relação a Nestor. Todos esses três eventos são conhecidos do público, mas é a perspectiva do orador que imputa nas ações um caráter de revelação acerca da índole de quem as praticou. A ação contra Palamedes causa a sua morte por meio de uma dita fraude do Laertida, uma vez que este forjou (*finxit*, v. 59, XIII) a traição de um compatriota. A ação contra Filoctetes o afasta da tropa, e sendo detentor das armas de Hércules, conforme o oráculo de Calcas, ele seria necessário para a vitória sobre Troia. A ação contra Nestor, abandonando-o em combate, é vista também como um crime (*crimen*, v. 64, XIII). Dessa forma, Ulisses não só, segundo Ájax, teria enfraquecido as forças dos gregos, como a forma com a qual age justifica a alcunha de estimulador de crimes (*hortator scelerum*, v. 45, XIII), o mesmo vocábulo usado por Virgílio no Livro VI da *Eneida*. Com efeito, a referência à linhagem Sisífida é proporcionalmente mais significativa para o eixo semântico do episódio de Ovídio, pois é fundamental para a sustentação das narrativas e dos argumentos que tem como propósito a depreciação e o insulto do adversário, elementos essenciais para a estruturação de uma retórica que revele o caráter iracundo do personagem.

A segunda é a relação hipertextual de *valorização*. A genealogia de Ulisses, tal como é estruturada, segundo o que também dispomos acima, faz parte do estilo retórico de Ájax que revela e destaca sua ira. Em se considerando no episódio em questão os propósitos literários do discurso *vituperioso*, a ira do personagem, a qual se torna mais intensa na obra em relação a outros *hipotextos*, permite a *valorização* do herói em seu caráter intermediário próprio do sistema axiológico da obra *Metamorfoses*, promovendo, como na tragédia, uma ação mais trágica, segundo as premissas aristotélicas. Assim, a profunda ira do herói se equilibra com a sua excelência guerreira, compondo os elementos necessários, mais propriamente uma ira

insustentável e a capacidade de resistência e conteção do personagem, os quais desencadeiam o fim trágico de Ajax.

A segunda *transformação* que salienta o papel estrutural da ira é a referência às armas de Aquiles com o objetivo de diminuir a compleição física e guerreira de Ulisses, contudo, a relação de *hipertextualidade* retrata um diálogo não com Sófocles, mas com Homero. Com efeito, essa passagem, inserida entre os versos 103 e 116, parece-nos a mais agressiva e vituperiosa do Telamônio, tanto, porque denigre publicamente o adversário de forma excessiva, quanto, porque as perguntas retóricas reforçam o aparente escárnio ao herói de Ítaca que não é certamente tão desprezível quanto o fazem as palavras do seu opositor.

Três são os componentes das armas de Aquiles utilizados no discurso de Ajax para inferiorizar seu oponente de forma brutal: o elmo, a lança, e mais significativamente o escudo do Pelida. Tais armas são referidas sob dois aspectos: o brilho, oriundo do material de sua composição; e o peso, próprio para pujantes guerreiros. Esses dois aspectos são fundamentais para os argumentos do herói que tenta provar a inadequação da natureza do Laertida com as das armas. Vejamos uma análise de cada uma dessas armas.

O elmo, por exemplo, é mencionado, em especial, pelo seu brilho que torna a peça radiante (*nitor galeae radiantis*, v. 105, XIII). Tal fulgor provém do ouro (*claro ab auro*, v. 105, XIII) que o compõe. Essa característica da peça bélica impede, segundo o orador iracundo, o seu opositor de executar suas costumeiras ações como os usuais artifícios (*insidias* v. 106, XIII) aos inimigos desprevenidos (*incautum hostem*, v. 104, XIII), uma vez que prejudica o ato de se esconder (*laetentem*, v. 106, XIII) necessário para tal proeza. A incoerência desse personagem sorrateiro com a natureza do capacete é realçada com pergunta retórica: “por que estas [armas] serão para o ítaco, que [age] furtivamente [...] e engana com ardis” (*Quo tamen haec, qui clam [...] et furtis decipit*, v. 103-104). Certamente, essa pergunta age com uma ironia que marca as naturezas opostas e confrontadas da arma e do Laertida, sobretudo pelo diálogo com a *Ilíada*. Podemos citar ao menos dois tipos. O primeiro diálogo, mais óbvio com a obra de Homero, é a própria natureza da gálea, composta de ouro e forjada por Hefesto, deus grego assemelhado ao Vulcano latino, cujos domínios e capacidades são em especial o fogo e seu trabalho industrioso.

É o Canto XVIII da *Íliada* que apresenta por primeiro a descrição das armas fabricadas pelo deus, a qual se torna o foco do episódio cujo argumento maior é a fabricação divina delas mesmas. Esse episódio descreve tal elmo (κόρυθα, v. 611) com cimo de ouro (χρύσεον λόφον, v. 612). O Canto XIX apresenta mais uma descrição, quando tais equipamentos são tomados por Aquiles. Neste momento, podemos observar que a “gálea crinada brilhava como

estrela” (ἀστήρ ὥς ἀπέλαμπεν ἵππουρις τρυφάλεια, v. 381-382), cujas “crinas de ouro” (ἔθειραι χρύσεαι, v. 382-383) estavam no cimo (λόφον, v. 383). Estão claras as recorrências do brilho e do material, ouro, tanto na composição da imagem do elmo quanto, inclusive, na das outras armas de Aquiles. Vale salientar que tais características dessa arma revelam, em verdade, além da exímia habilidade industrial de Hefesto em prol de um ornamento artístico, a ligação divina entre os deuses, sobretudo, olímpicos e o objeto, cujo reflexo ontológico se observa no próprio aspecto concreto do ouro como material belo e excelso que reluz intensamente. Consequentemente, tais armas são instrumentos de origem divina e por isso, superiores. Devido a essa disposição, quando revestem Aquiles, seu fulgor toca o céu (αἴγλη δ’ οὐρανόν ἴκε, v. 362).

Contudo, para nós, o diálogo mais significativo, em especial como *hipotexto* para o episódio de Ovídio, é outro, um segundo, o qual pode ser observado, por exemplo, no Canto XX, quando Aquiles se apresenta aos troianos, revestidos com suas armas. Neste momento, a natureza divina delas revela sua função essencial: a guerra. Logo, seu fulgor é funesto. Por isso, elas incitam nos troianos o medo terrível (τρόμος αἰνὸς, v. 44), quando, com tais armas o Pelida reluz (Πηλείωνα τευχέσι λαμπόμενον, v. 45-46), diante dos inimigos. Dessa forma, tal como acredita o Telamônio, o brilho das armas, e consequentemente do elmo, manifesta sua natureza divina e funesta para os inimigos, não devendo ser ocultada, mas, ao contrário, exigindo se fazer visível e perceptível para cumprir seu objetivo. Com efeito, tais diálogos com a *Ilíada* alicerçam de forma mais expressiva os argumentos do orador iracundo da obra de Ovídio.

Essa *transtextualidade* presente no texto de Ovídio pode ser propriamente identificada como uma *alusão*, uma vez que os episódios homéricos mencionados acima são fundamentais para o entendimento da perspectiva do Telamônio acerca das armas. Esses episódios não são transformados ou ressignificados, mas são referidos em um outro contexto e em uma outra obra, ainda de acordo com os mesmos valores e sentidos presentes no *hipotexto*. Assim, o brilho do elmo (*nitor galeae*), sobretudo proveniente do ouro (*auro*), material visto como de natureza divina, não pode ser associado a ações sorrateiras e noturnas. Isso, eventualmente, seria uma incoerência, por isso, a pergunta retórica é tão relevante na ênfase dessa contradição, uma vez que faz da imagem de um gatuno a portar tal reluzente instrumento uma contundente ironia, no intuito de diminuir Ulisses em relação às armas e ao próprio Ájax. Com efeito, essa referência *intertextual*, a saber a *alusão*, contribui efetivamente na lógica retórica do Telamônio, o qual inferioriza o Laertida por completo, sobretudo, em sua

excelência guerreira, foco da descrição das armas de Aquiles, inserida já ao fim de seu discurso *vituperioso*.

Vejamos agora a relação de *transtextualidade* estabelecida com a referência a outro componente da descrição das armas: a lança singular do Pelida. Se, por um lado, como dissemos, devido ao seu fulgor o elmo apresenta inadequação com o herói sorrateiro, por outro, a lança singular apresenta inadequação com Ulisses porque é necessário grande vigor para empunhá-la, o qual, segundo o orador iracundo, o seu opositor não detém.

Na *Ilíada*, diferentemente do capacete de guerra de Aquiles, a sua lança não foi fabricada conjuntamente com as armas forjadas por Hefesto em substituição àquelas dadas a Pátrocles pelo Pelida. Contudo, tal haste é ainda ímpar, e sua singularidade é mencionada ao menos duas vezes no texto homérico.

A primeira menção está inserida no Canto XVI, quando essa arma é apresentada como a única não oferecida por Aquiles ao seu amigo dileto, especialmente por sua composição oferecer difícil manejo. A lança é pesada, grande e robusta (ἔγχος [...] βριθὺ μέγα στιβαρόν, v. 140-141), composta de freixo retirado do topo do monte Pélion (Πηλίου ἐκ κορυφῆς, v. 144), e nenhum dos Aqueus era capaz de brandi-la (οὐ δύναντ' ἄλλος Ἀχαιῶν πάλλειν, v. 141-142), só Aquiles o fazia (οἷος ἐπίστατο πῆλαι Ἀχιλλεύς, v. 142). A segunda menção está presente no Canto XIX, quando o herói se prepara para voltar à guerra. Nessa passagem, como é comum à estrutura épica, os mesmos versos do Canto VI são repetidos entre os versos 387 ao 391 do Canto XIX, tanto a composição da lança, pesada, grande, robusta e de origem no freixo do monte Pélion, quanto a singularidade de apenas Aquiles ser capaz de manejá-la.

Com exceção da restrição do manejo, Ovídio retoma no Livro XIII de *Metamorfoses* todas essas características, descrevendo a lança (hasta, v. 109): onerosa (*onerosa*, v. 108), ou seja, de difícil manejo; grave (*gravis*, v. 108), ou seja, pesada para empunhar; e Pelíade (*Pelias*, v. 109), ou seja, do monte Pélion. Dessa forma, tal arma é imprópria para braços imbeles (*inbeliibus lacertis*, v. 109), como é descrita por Ájax toda a compleição física de Ulisses, desprovida de vigor guerreiro.

Com efeito, mais uma vez vemos a utilização de uma nova *alusão*, uma relação de *intertextualidade* com a *Ilíada*, uma vez que o conhecimento desta obra é necessário para o entendimento pleno da passagem da obra latina. Contudo, o propósito ainda é o mesmo: reforçar os argumentos do Telamônio que opõe, em sua estrutura retórica, a natureza bélica das armas à índole imbele de seu opositor.

A última referência transtextual do autor latino acerca da descrição das armas, segundo os mesmos objetivos das anteriores, é sobre o escudo, o qual recebe destaque na versão

homérica e na de Ovídio, também porque esse instrumento recebe um papel fundamental na refutação do Laertida contra a ideia de sua debilidade bélica e a favor de sua sagacidade, como veremos mais à frente.

No Livro XIII de *Metamorfoses*, a opulência do escudo de Aquiles é referida por meio de qualificativos que caracterizam, na verdade, a gravura nele representada. Como expressa o texto, o escudo tem esculpido em si a imagem do vasto mundo (*uasti imagine mundi*, v. 110). Logo, de tal descrição, podemos por meio de uma relação figurada, quase de hipálage, transferir semanticamente a ideia da dimensão da figura à arma em questão. Com efeito, essa vastidão da imagem representada se compreende exatamente pela referência ao texto homérico, em que podemos ver a descrição de todas as figuras presentes.

É precisamente o Canto XVIII da *Ilíada* que apresenta o detalhamento do escudo (v. 478-608). Nessa passagem, diferentemente de Ovídio, o texto revela expressamente a opulência do equipamento, utilizando-se o léxico que descreve a lança Pelíada. Assim, ele é grande e robusto (μέγα τε στιβαρόν τε, v. 478). Além disso, é denominado pelo vocábulo que descreve um tipo de escudo maior, σάκος (v. 478), o mesmo que comumente é utilizado para descrever o escudo de Ájax na *Ilíada* (cf. p. 76). O vasto mundo referido por Ovídio nos parece sintetizar, sobretudo, o que Homero descreve estar circunscrito pelo Oceano, rio que envolve a terra na representação homérica: a terra, o céu e o mar (ἐν μὲν γαῖαν ἔτευξ', ἐν δ' οὐρανόν, ἐν δὲ θάλασσαν, 483, XIII), e tudo aquilo que se insere nessas três regiões, ou seja, o mundo e a sua perspectiva do cosmos, uma vez que várias constelações e astros estão representados na figura.

Com efeito, essa vastidão do mundo, mencionado pelo autor latino, tanto conota a robustez do escudo quanto dialoga com a *Ilíada*. Tal disposição sintética de Ovídio sugere que o escudo é vasto para conter o mundo, e, consequentemente, também é pesado para representar sua totalidade. Assim, reforça-se mais uma vez o caráter bélico necessário para empunhar tal arma, sobretudo, porque, como também o texto homérico insinua: as armas de Aquiles, e também o escudo, são onerosos, exigindo-se um vigor e força física superiores até aos heróis gregos, além de outras capacidades guerreiras. Devido a isso, tal instrumento é inadequado (*nec conueniet*, v. 110-111, XIII) a Ulisses, pois este personagem teria a mão esquerda, a que empunha o escudo, tanto covarde (*timidae*, v. 111, XIII) quanto nascida para os ardis (*natae ad furta*, v. 111, XIII). E por toda essa configuração, Ájax, em seu discurso iracundo de depreciação, coroa sua fala com insultos, no vocativo, diretos ao seu opositor, como “o mais covarde” (*timidissime*, v. 115, XIII) e “ímprobo” (*improbe*, v. 112, XIII), centrando e fechando seu argumento de que seu opositor é fraco, imbele, desonesto e finório.

Além disso, já ao final de sua defesa, o Telamônio explicitamente apresenta como reforço aos seus argumentos a ideia que apresentamos acima, presente no Canto XX da *Ilíada*: a noção de que a natureza das armas se adequa à guerra, tendo tornado, assim, Aquiles mais aterrorizante e mais imponente quando em posse daquelas mesmas. Como o estilo retórico do personagem, em especial, tem como base a oposição e a contradição, a ênfase no contrário, ou seja, na inadequação com as armas, enfraquece a sua função bélica. Por isso, com a pergunta retórica do verso 112, recurso comum do orador iracundo, o herói destaca tal incoerência, mencionando expressamente que o opositor efetivamente debilitará o propósito do escudo (*debilitaturum munus*, v. 112, XIII). O participió futuro do verbo debilitar (*debilito*), ligado ao pronome que se refere a Ulisses (*te*, v. 112, XIII), é contundente nesse objetivo, em especial pelo seu complemento que significa exatamente “função” (*munus*, v. 112, XIII). Segundo a lógica retórica de Ajax, a incoerência é tamanha que o enfraquecimento de tal função vai gerar, inclusive, motivo para que o Laertida, se usar as armas, não seja temido pelo inimigo (*non metuaris ab hoste*, v. 114, XIII), ou seja, o propósito primeiro da posse de tais instrumentos, e desencadeie um motivo ainda pior, encorajando-se os inimigos no intuito de que o portador de tais seja espoliado (*spolieris*, v. 114, XIII).

Toda essa disposição acerca da figura de Ulisses, diante das armas de Aquiles, certamente nos parece incutir a caracterização da ira do personagem de Salamina. A conjuntura desses elementos como as perguntas retóricas, os vocativos vituperiosos, e a depreciação completa de todos os atributos do adversário, físico, moral e genealógico, permite o reconhecimento de uma retórica excessiva na agressão e no vitupério, quando comparada efetivamente à de seu opositor, moderada. Tal sentimento de ira de Ajax parece extrapolar, quando dessa descrição comparada das armas, pois, mesmo moderado, o Laertida nos parece se exceder significativamente na refutação desse último argumento em específico.

Em resposta a tais alegações em específico quanto à questão das armas, o orador moderado primeiramente põe em cheque a ideia de que é imbele. Ele o faz segundo sua lógica retórica mais recorrente, apresentando fatos sem ofender o adversário, como fez com a questão de sua ancestralidade. No caso em questão, Ovídio põe em suas proezas um fato que a tradição conferia a Ajax: o resgate do cadáver de Aquiles. Com efeito, Lesches em sua *Pequena Ilíada* (WEST, 2003, p. 125) e Exekias em suas pinturas em vasos (MOORE, 1980, p. 417), por exemplo, seguem a tradição mais corrente, figurando-se o Telamônio como o herói que recupera o cadáver de Aquiles, quando da morte do filho de Peleu. Para o eixo semântico da obra de Ovídio, tal transformação e ressignificação desse evento permite Ulisses comprovar seu vigor uma vez que em seus ombros carregou, ele mesmo, tanto o Pelida quanto

suas armas (*umeris ego corpus Achillis et simul arma tulit*, v. 284-285, XIII). Esse fato refuta qualquer ideia de debilidade física ao personagem, sobretudo, porque reforça significativamente o feito com o pronome *ego*, de maneira que disso depreendemos o fato de ele ter executado tal ação sozinho. Contudo, ele não se restringe a isso, pois avança, parecendo-nos assemelhar-se levemente ao oponente em seu excesso. Tendo primeiramente se mostrado apto a usar as armas, em seguida, o herói diminui o seu adversário diante do escudo. A perspectiva se torna não mais a força, mas a inteligência, a qual, como já vimos, é o eixo positivo do sistema de valores apresentado por Ulisses.

A compreensão da arte infundida por Vulcano na arma se torna parâmetro para distinguir quem deve portar o escudo, uma vez que a força foi comprovada ser atributo de ambos. O herói de Ítaca, então, denomina Ajax brusco (*rudis*, v. 290, XIII), soldado sem peito (*sine pectore miles*, v. 290, XIII), o que configura tal herói como desprovido tanto no intelecto quanto na sensibilidade necessária para compreender plenamente o conhecimento e a arte representados nas gravuras do escudo. Alega, assim, que seu adversário pretende tomar as armas as quais não compreende (*quae no intellegit arma*, v. 295). Com efeito, o Oceano (*Oceanum*), as terras (*terras*), os astros no alto céu (*alto sidera caelo*), as Plêiadas (*Pleiadas*), as Híades (*Hyadas*), a Ursa (*Arcton*), e Orion (*Orionis*), presentes entre os versos 292 e 294 do Livro XIII, apresentam-se como uma síntese, uma *condensação* aos termos de Genette, de todo o mundo grego representado no escudo descrito na *Ilíada* (XVIII, 478-608). E toda essa referência serve como recurso para que Ulisses possa devolver a depreciação sofrida. Isso realmente parece nos ser o excesso semelhante ao do Telamônio, sobretudo, certamente, porque, sendo herói, tal conhecimento e arte estão ao alcance deste herói. A rudeza, ao menos, segundo o eixo semântico proposto por Ovídio, estaria no âmbito da ira como elemento revelador de sua desmoderação.

Todas essas possibilidades transtextuais, do âmbito da genealogia e da grandeza das armas diante de Ulisses, são pertinentes e válidas na caracterização de Ajax, uma vez que, mesmo sendo uma referência a Sófocles ou a Homero, ambas promovem um aprofundamento da ira do personagem em relação aos seus *hipotextos*, sentimento o qual já na tragédia *Aias* recebe destaque. Logo, a composição e o papel significativo da ira tanto do herói de Ovídio quanto do de Sófocles, conjuntamente com essas *transtextualidade* dispostas, sugerem uma influência que nos parece ir, certamente, além da mera coincidência.

No entanto, uma *transtextualidade*, sobretudo, de caráter linguístico reforça tal suposição, fugindo, inclusive, um pouco aos limites da teoria postulada por Genette. Essa transformação tem efeito especialmente no eixo semântico, afetando-o a partir do léxico

escolhido. Dessa forma, a reiteração do léxico significativo permite o reforço ao eixo semântico proposto por Ovídio em *Metamorfoses*. O mais expressivo termo é o *sintagma inpatiens irae* (v. 3, XIII).

Com efeito, a análise desse sintagma (cf. p. 120 et seq.) já nos mostrou sua relação com os elementos virtude e ira, os quais compõe a estrutura do episódio em questão (cf. p. 132). *Inpatiens*, como vimos, sobretudo quando falamos de seu verbo base, *patior*, insere-se no eixo da virtude do herói Ájax, a qual está na perspectiva de uma qualidade defensiva e protetora, mais propriamente de resistência e de contenção: tanto dos sentimentos, ou seja, do controle das emoções, quanto dos inimigos, ou seja, de sua resistência diante dos assaltos dos troianos. O sentido expresso por esse termo se reitera por meio da grande recorrência de outro vocábulo importante: o verbo *sustineo*, que aparece quatro vezes, uma no verso 8, outra no 88 e mais duas no 385; tanto no sentido militar quanto no emocional. Tal verbo é usado propositalmente nesse duplo sentido, conjungando-se uma ideia de temperança e resistência bélica, a primeira ligada a *grauitas* e a segunda a *uirtus* (cf. 133). A expectativa construída por tal estrutura é a de uma capacidade do Telamônio em resistir à ira profunda que o acomete em razão de sua desonra. No entanto, tal desfecho não se realiza porque a ira é extrema em sua desmedida, ao ponto de ser o único fator (*unam iram*, v. 385, XIII) capaz de vencer a resistência do herói. O sintagma, então, resume essa incapacidade do personagem em relação ao sentimento que o acossa em virtude de uma honra superestimada, supostamente conspurcada. A grande importância desse termo na composição estrutural justifica para nós, inclusive, a sua adequação métrica e funcional semelhante à de um epíteto (cf. p. 121). E tal estrutura como um todo, em prol de uma relação conceitual e lexical com a ira, como um sentimento vinculado ao excesso, parece-nos ecoar da própria composição de Sófocles.

Sófocles, como vimos, não restringe o excesso ao elemento ira, mas desenvolve seu eixo semântico, sobretudo, nesse sentimento e na locura infundida por Atena no protagonista (cf. 94 et seq.). No entanto, enquanto Ovídio evidencia, em seu sintagma *inpatiens irae*, o excesso, ou seja, ira, em conjunção com resistência, ou seja, virtude de contenção, Sófocles já fazia algo semelhante no sintagma Χόλω βαρυνθείς – pesado de cólera. Em *Aias*, o caráter semântico ligado a ideia de “peso”, “sobrecarga” etc é recorrente em um léxico, especialmente proveniente do nome *barys* (βαρύς), que guarda em sua raiz esse sentido. Assim, além do participio aoristo usado para designar a condição do herói, ao menos outras cinco vezes palavras com essa raiz compõem o texto: abatido (βαρυψόχου, v. 319), usada para descrever indiretamente o estado em que se encontra o herói; grave destino (βαρείας τύχης, v. 980) e grave na velhice (ἐν γήρᾳ βάρυς, v. 1017), respectivamente para qualificar Teucro e

Télamon; e, por fim, pesada cólera (μῆνιν βαρεῖαν, v. 656) e reveses pesados (βαρεῖαις δυσπραξίαις, v. 759), usadas para qualificar as ações dos deuses. A recorrência dessa raiz serve para enfatizar como o sentido de “pesado” contribui para criar a unidade textual que opõe excesso e moderação.

Dessa forma, o sintagma *inpatiens irae* parece dialogar com o sintagma χόλῳ βαρυνθεῖς na expressão da profundidade e da importância da ira em cada obra, logicamente que tal referência deve ser considerada com o léxico mais significativo do eixo semântico próprio de cada uma delas. Certamente, o tragediógrafo insere tal termo de forma antecipatória e sobretudo sintetizadora dos valores essenciais da obra, tal qual também faz Ovídio em seu episódio. A influência, digamos lexical e sintática, oferece um reflexo aparente. Βαρυνθεῖς assemelha-se a *inpatiens*. O primeiro é particípio e o segundo um adjetivo formado a partir de um particípio. E ambos têm complementos que comportam o sentimento de ira. O primeiro com o genitivo *irae* e o segundo com o dativo χόλῳ, os quais restringem tal cólera como o sentimento base de todo o estado emocional descontrolado de Ajax. Tais sintagmas sugerem certamente uma referência do autor latino em relação ao grego, sobretudo em prol de uma estrutura poética que procure exprimir o máximo de significado em um mínimo de texto.

Diante desses apontamentos sobre as práticas de *transtextualidade* que operam na caracterização da ira do herói, na obra de Ovídio, pudemos observar a influência do texto sofocliano, bem como do homérico. Todas essas *transformações* singularizam a ira do personagem Ajax da versão latina, pois, estabelecendo-se como um elemento fundamental para a estrutura do texto, esse sentimento é significativamente intensificado, como nos foi possível demonstrar, em relação às obras de autores anteriores da literatura greco-latina.

Com efeito, a partir de tais considerações, é possível reforçar como essas relações de *transtextualidade* parecem naturais entre os autores clássicos da Antiguidade, de modo que todas essas operações transformadoras realmente revelam a complexidade e a profundidade do diálogo promovido entre eles, o que representa um componente fundamental da qualidade literária dos textos do mundo antigo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso estudo teve como objetivo apontar práticas intertextuais, ou segundo a teoria de Genette, *transtextuais*, entre a obra *Metamorfoses*, de Ovídio, mais precisamente o seu Livro XIII, e a obra *Aias*, de Sófocles. O diálogo que pretendemos apontar teve enfoque na caracterização de um personagem presente nessas obras, a saber, Ajax, herói de Salamina. A ênfase desse trabalho foi dada a dois elementos, virtude e ira, a priori, importantes para o mito do personagem, em especial no episódio retratado em *Metamorfoses*, cujo cerne é a disputa entre Ajax e Ulisses pelas armas de Aquiles, a qual desencadeia o suicídio do primeiro. A virtude do herói envolve suas capacidades bélicas e a ira trata do sentimento desmedido que o consome e o impulsiona a agir de forma funesta. Diante dessas motivações, tentamos comprovar como algumas das *transformações* promovidas pelo autor latino tiveram como base a peça deste tragediógrafo grego. Para isso, organizamos o trabalho de modo a permitir a análise isolada e prévia dos textos envolvidos, para em seguida observamos o estudo comparado a partir dos resultados alcançados. Preferimos, então, seccionar esta tese em três capítulos que pudessem apresentar claramente e didaticamente a própria metodologia de sua realização.

O primeiro capítulo, nomeado *a tradução literária do mito de Ajax*, cumpriu uma dupla tarefa. Buscou-se, primeiramente, neste momento, apresentar a tradição clássica do herói, sobretudo, nos poemas homéricos, com o objetivo de reconhecer particularidades de sua caracterização. Tal propósito foi alcançado, principalmente, porque foi possível identificar já em Homero um exímio trabalho literário de caracterização. Os poemas homéricos, assim, conferiram ao personagem excelência guerreira. Contudo, na *Ilíada* em especial, tal capacidade bélica compunha uma virtude mais defensiva e protetora, devido às próprias condições das façanhas do Telamônio dentro da trama, as quais dão ênfase à resistência grega diante dos troianos, uma vez que a obra promove a ideia de avanço grego apenas com a participação de seu melhor guerreiro, Aquiles. A partir da *Odisseia*, reconhecemos o papel da ira como característica do herói. Esse sentimento se faz presente, em especial, devido à referência ao episódio em que Ajax e Ulisses se confrontam pelas armas de Aquiles, e a derrota do primeiro o torna iracundo, uma vez que crê ser superior ao seu adversário. Por isso, é recorrente, na tradição grega, a ideia desse herói ser identificado como o “melhor dos gregos, depois do Pelida”, cujo epíteto se compõe frequentemente na decorrente literatura pelo superlativo *áristos* (ἄριστος). Esse contexto literário também define a ira do herói de Salamina, bem como a de outros da tradição grega por meio de um léxico muitas vezes

específico, cuja raiz está na palavra cólera, *chólos* (χόλος). Esses dois elementos se comprovaram, assim, como fundamentais na composição do caráter do personagem da versão de Ovídio.

O segundo objetivo, cumprido ainda nesse primeiro capítulo, foi contextualizar literariamente as obras estudadas com o propósito de se reconhecer nelas tais elementos ressignificados a um novo eixo semântico. Quanto a *Aias*, seu contexto ressaltou significativamente nela a oposição entre a ideia de excesso, *hýbris* (ὑβρις) e a de moderação, *sophrosýne* (σωφροσύνη). A peça, então, coloca Ájax no eixo da desmedida, revestindo sua ira com tal significado. Esse sentimento se torna uma das manifestações funestas do excesso recriminado na obra. Contudo, a peça reabilita o herói diante de todas as suas proezas passadas, as quais comprovam uma virtude, *areté* (ἀρετή), sobretudo, bélica, que não deve ser ignorada. Quanto a *Metamorfoses*, apesar de sua natureza aparentemente épica, foi-nos possível reconhecer o tratamento lírico e trágico de seus personagens a partir de estudos sobre a obra. A estruturação do caráter do personagem em uma virtude defensiva e protetora, que reflete uma virtude romana (*uirtus*), e sua ira (*ira*) desmedida e incontinente figuram os elementos essenciais no desfecho funesto do personagem. Tal caracterização é observada a partir do discurso dos personagens, quando da disputa pelas armas. O estilo retórico do Telamônio, elaborado para fins literários, permite a compreensão mais plena de seus valores e dos sentimentos que movem seu comportamento e suas ações.

O segundo capítulo, intitulado *Estudo isolado da caracterização do herói*, tratou da análise mais detalhada das obras em relação às noções de virtude, sobretudo, bélica, e de ira. Esses dois componentes delineiam o caráter intermediário do herói, necessário para o trágico tanto na peça de Sófocles quanto na épica de Ovídio.

A virtude do herói configura o eixo positivo da caracterização do personagem em ambas as obras, e por isso é essencial à sua composição. Em *Aias*, tal primazia guerreira o permite ser chamado de melhor dos Aqueus (ἄριστος Ἀχαιῶν), por duas vezes, uma pelo coro e outra por Odisseu. A segunda parte da peça, inclusive, centra-se na defesa do protagonista, reabilitando-o como herói, cujos feitos passados não podem ser suprimidos pelo ato excessivo, ainda que esta ação possa pesar negativamente contra ele. Em *Metamorfoses*, a virtude de Ájax manifesta restrições maiores em relação à tradição, pois se configura como uma qualidade especialmente defensiva e protetora, cuja função é realçar a resistência tanto em relação ao controle emocional quanto ao âmbito militar. Contudo, tal qualidade do personagem se apresenta efetivamente apenas no âmbito guerreiro, sendo, assim, incapaz de conter a sua ira.

A ira do herói, sobretudo como uma predisposição psicológica, contrabalança o caráter intermediário do personagem em seu eixo negativo. Para a obra de Sófocles, a ira (χόλος), fomenta o caráter excessivo de Ajax, como um de seus componentes, pois a peça traz ainda a ideia de primitividade do personagem e, especialmente, a loucura divina que o acossa, ponto maior de expressão de tal desmedida. Para Ovídio, tal sentimento de ira (*ira*) é, ele mesmo, o elemento mais significativo para o excesso que moverá a ação funesta do herói. Contudo, para ambas as versões de Ajax, grega ou latina, a empáfia, tratada como uma superestima de valor atribuído a si, compõe o alicerce desse sentimento descontrolado, uma vez que é o reconhecimento de um aparente ultraje à desonra que incita em proporções iguais a intensidade da ira que move o personagem. Em ambas as obras a ira as percorre. Em *Aias*, ela é nomeada duas vezes com o vocábulo *chólos*, e presente desde o prólogo no significativo sintagma “pesado de cólera” (χόλῳ βαρυνθεὶς, v. 41), que qualifica o protagonista, permenace nele após a sua morte, mesmo que não expressa, uma vez que, no *êxodo*, Teucro não permite que Odisseu participe efetivamente dos ritos fúnebres, em especial o impedindo de tocar o cadáver. Isso, conforme diz o irmão do cadáver, reflete os sentimentos de Ajax, e como podemos constatar, alinha o episódio em questão com a tradição homérica, na qual o personagem iracundo nega qualquer reconciliação com o Laertida, quando do encontro dos dois no Hades, no Canto XI da *Odisseia*. No Livro XIII de *Metamorfoses*, tal sentimento é nomeado com o vocábulo *ira* por duas vezes. O sintagma “não sustendo a ira” *inpatiens irae* revela que esse sentimento acossa o personagem mesmo antes de ele começar a discursar e defender o seu valor. Essa primeira menção já nos adianta e sintetiza o contexto do episódio que retrata a ira incontínente como o elemento fundamental para sua ruína. E tal componente se revela ser a única coisa (*unam iram*) que vence a resistência do herói, dotado de toda uma capacidade de resistência que singulariza a sua virtude. O seu suicídio, por fim, fornece a violência necessária para compor a sua transformação em uma flor púrpura, oriunda do sangue derramado do herói, motivo pelo qual tal mito se torna presente na obra.

Com efeito, esse segundo capítulo dispõe como esses dois elementos, virtude e ira, recebem uma função estrutural no entendimento do propósito semântico de cada uma dessas obras. Tanto em *Aias* quanto em *Metamorfoses*, o conjunto desses dois elementos é imprescindível na construção do caráter intermediário do herói, necessário para o valor trágico alcançado dentro desse episódio funesto do mito de Ajax, representado em ambas as obras.

O terceiro capítulo deste trabalho apresenta as categorias *transtextuais* de Genette e as aplica ao texto de Ovídio na busca de um diálogo mais presente entre este autor latino e o tragediógrafo Sófocles, especialmente, na ressignificação dos elementos virtude e ira.

Nessa etapa, apresentamos de forma abrangente os cinco tipos de *transtextualidade*, a saber, a *intertextualidade*, a *paratextualidade*, a *metatextualidade*, a *arquitextualidade*, e a *hipertextualidade*. Contudo, é especialmente acerca desta última que nos detemos, uma vez que esta descreve a relação na qual um texto parece ser derivado ou influenciado por uma outra ou mais obras, através de *transformações* que repercutem sobretudo nos propósitos semânticos dos novos textos. Assim, entre as práticas quantitativas, pragmáticas e modais da *hipertextualidade*, as quais tentamos observar na obra latina, estão: o *aumento* e a *redução*, que são operações que no geral tratam de ampliar ou abreviar um texto, cujo resultado é outra obra; as práticas pragmáticas de *transmotivação* e *transvalorização*, que representam aquelas operações que modificam o curso das ações dentro do novo texto, sobretudo para ressignificá-las em um novo propósito semântico, seja, ou alterando o grupo de motivos que movem o personagem, ou se investindo na caracterização deste, de modo a lhe conferir um papel mais significativo dentro do novo texto; e as *transmodalizações*, que tratam da modificação do modo ou no modo de representação do *hipotexto*, em especial, de natureza narrativa ou dramática.

A parte final deste capítulo, para qual convergem todos os dados levantados em seções e capítulos anteriores, trata da observação das práticas *transtextuais*, as quais teriam sido utilizadas por Ovídio na estruturação de seu episódio do mito de Ájax, sobretudo, em relação a Sófocles. Foi-nos possível, ao longo da última seção, observar várias operações *transtextuais*, especialmente, em diálogo com as obras homéricas. Contudo, as mais significativas no estabelecimento de uma *transtextualidade* com o tragediógrafo grego são aquelas que atuam, sobretudo, no episódio da loucura do Telamônio e aquelas que parecem *imitar* as *condensações* de Sófocles em relação aos textos homéricos.

A *excisão*, ou seja, a supressão do episódio da insanidade incutida por Atena, na versão latina, repercute semanticamente em sua composição, gerando-se expressivamente tanto a *transmotivação* da ira, de modo a intensificá-la em relação à peça grega, quanto a *transvalorização* do caráter intermediário do personagem, retomando-se as premissas aristotélicas trágicas aplicadas a uma épica que se torna mais lírica e trágica do que o usual.

As *condensações* de episódios dos poemas homéricos, operadas por Sófocles em sua obra, são sobretudo utilizadas por Ovídio na configuração da virtude defensiva e protetora do herói de Salamina. Elas atuam no discurso do Telamônio, vinculando-se, aparentemente, a

uma virtude romana, cujo propósito é a defesa da pátria, da família e dos aliados. Por isso, na perspectiva de Ájax, suas ações e seus méritos são maiores significativamente aos do oponente, cujos atos visam apenas a si. Dessa forma, tais *condensações* reforçam e refletem o discurso de soberba do herói em relação ao seu valor, uma característica que parece ser intensificada, ou, *transmotivada*, na versão de Ovídio quanto à peça de Sófocles. Uma vez que a empáfia do personagem da versão latina repercute em uma ira, que diferentemente da versão grega, inicia-se antes mesmo da disputa pelas armas de Aquiles, a ira profunda e incontida, desencadeada por tal soberba, fomenta o suicídio do herói, sem a necessidade do episódio da loucura. Este último episódio, como bem sabemos, promove a desonra e o ultraje máximos para a morte do protagonista de *Aias*.

Certamente, com a conclusão deste trabalho, por um lado, acreditamos ter apontado uma relação expressiva entre autores latinos e tragediógrafos gregos, no que diz respeito ao âmbito da Literatura Comparada, em especial, a um de seus campos, a *transtextualidade* teorizada por Genette, mas conhecida abragentemente pelo nome de intertextualidade. Além disso, foi possível reconhecer, em certo grau, o status de texto matriz absoluto dos poemas homéricos, uma vez que o trabalho de caracterização dos heróis gregos, presente em sua obra, repercute significativamente na obra latina estudada por nós. Por outro lado, também esperamos ter contribuído com os estudos comparados da Literatura Clássica, fomentando metodologia e dados significativos para outros trabalhos que visem a estabelecer diálogos entre autores latinos e gregos, e, entre estes últimos, em especial, os tragediógrafos.

REFERÊNCIAS

ADAMS, S. M. The 'Ajax' of Sophocles. **Phoenix**, vol. 9, no. 3., Autumn, 1955, p. 93-110.

AUBRETON, Robert. **Introdução a Homero**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1968.

BACELAR, Agatha. As medidas de um conceito: ocorrências de *hýbris* no *Ájax* de Sófocles. **Clássica**, vol. 19, no. 2, 2006, p. 234-244.

_____. **A liminaridade trágica no *Ájax*, de Sófocles**. 2004. 113 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

BARCHIESI, Alessandro. Narrative technique and narratology in *Metamorphoses*. In: HARDIE, Philip (Ed.). **Cambridge companion to Ovid**. UK: Cambridge University Press, 2006, p. 180-199.

BENVENISTE, Émile. **O vocabulário das instituições indo-européias**. Tradução de Denise Bottmann. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. 2 v.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: tragédia e comédia. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

BROWN, W. Edward. Sophocles' Ajax and Homer's Hector. **The Classical Journal**, vol. 61, no. 3, 1965, p. 118–121.

BURKERT, Walter. **Mito e mitologia**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1991.

CABECEIRAS, Manuel Rolph. As *Metamorfoses* de Ovídio, a arte poética na Roma antiga e os padrões épicos. **Antiguidade Clássica**, vol. 1, 2008, p. 70-90.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **A literatura latina**. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

CASALI, Sergio. Ovidian Intertextuality. In: KNOX, Peter E. (Ed.). **A companion to Ovid**. [UK]: Blackwell Publishing Ltd., 2009. p. 341-354.

DETIENNE, Marcel. **Mestres da verdade na Grécia arcaica**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

DONLAN, Walter. Character structure in Homer's Iliad. **The Journal of General Education**, vol. 21, no. 4, 1970, p. 259–269.

DOYLE, Richard E. ὈΛΒΟΣ, ΚΟΡΟΣ, ὕΒΡΙΣ AND ἌΤΗ FROM HESIOD TO AESCHYLUS. **Traditio**, vol. 26, 1970, p. 293–303.

_____. The concept of ἌΤΗ in Sophoclean tragedy. **Traditio**, vol. 32, 1976, p. 1–27.

FANTHAM, Elaine. Rhetoric and Ovid's poetry. In: KNOX, Peter E. (Ed.). **A companion to Ovid**. [UK]: Blackwell Publishing Ltd., 2009. p. 26-44.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Paris: Éd. du Seuil: 1982.

_____. **Palimpsestos**: a literatura em segunda mão (extratos). Tradução de Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

_____. **Palimpsests**: literature in seconde degree. Translated by Chianna Newman and Claude Doubinsky. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 1997.

GILDENHARD, Ingo; ZISSOS, Andrew. Ovid's Narcissus. **The American Journal of Philology**, vol. 121, no. 1, 2000, p. 129-147.

GRAF, Fritz. Myth in Ovid. In: HARDIE, Philip (Ed.). **Cambridge companion to Ovid**. UK: Cambridge University Press, 2006, p. 108-121.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jaboille. 5 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HOPKINSON, Neil (Ed.). **Ovid**: Metamorphoses, book XIII. UK: Cambridge University Press, 2000.

HUBBARD, T. K. The Architecture of Sophocles' 'Ajax'. **Hermes**, vol. 131, no. 2, 2003, p. 158-171.

HÜBSCHER, Bruno. Considerações sobre o papel de Atena no *Ájax* de Sófocles. **Phaos**, Campinas, n. 11, 2011, p. 23-42.

JAEGER, Werner. **Paidéia**: a formação do homem grego. Tradução de Artur M. Parreira. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KNOX, Bernard M. W. The *Ájax* of Sophocles. **Harvard Studies in Classical Philology**, vol. 65, 1961, pp. 1-37.

LOURENÇO, Frederico. Para uma terminologia portuguesa da métrica grega. **Boletim de Estudos Clássicos**, Coimbra, n. 55, 2011, p. 17-27.

LUNA, Sandra. **Arqueologia da ação trágica**: o legado grego. 2. ed. João Pessoa: Ideia/Editora Universitária 2012.

MARQUES JÚNIOR, Milton. **Introdução aos estudos clássicos**. João Pessoa: Ideia; Zarinha, 2008.

MARTIN, Thomas R. **Roma antiga**: de Rômulo a Justiniano. Tradução de Iuri Abreu. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.

MILLS, M. J. The Discussions of *ANΔPEIA* in the *Eudemian and Nicomachean Ethics*. **Phronesis**, vol. 25, no. 2, 1980, p. 198-218.

MOORE, Mary B. Exekias and Telamonian Ajax. **American Journal of Archaeology**, vol. 84, no. 4, 1980, p. 417–434.

MORAIS, Carlos Manuel Ferreira. **O trímetro sofocliano**: variações sobre um esquema. 2006, 708 f. Tese (Doutorado em Linguas e Culturas) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2006.

MOSSÉ, Claude. **A Grécia arcaica de Homero a Ésquilo**. Tradução de Emanuel Lourenço Godinho. Lisboa: Edições 70, 1989.

MURACHCO, Henrique. **Língua grega**: visão semântica, lógica, orgânica e funcional. 3. ed. São Paulo: Discurso Editorial/Editora Vozes, 2007. 2 v.

OVID. **Metamorphoses**. Translated by Arthur Golding; edited with an introduction and notes by Madeleine Forey. Great Britain: Penguin Group, 2002.

OVIDE. **Les Métamorphoses**: livres XI-XV. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Quatrième tirage. Paris: Les Belles Lettres, 2010.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Vera Lucia Leitão Magyar a partir da versão inglesa de título *Ovid Metamorphoses*. São Paulo: Madras Editora, 2003.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Estudos de história da cultura clássica**: volume I – cultura grega. 11. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

_____. **Estudos de história da cultura clássica**: volume II – cultura romana. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

_____. Fórmulas e epítetos na linguagem homérica. **Alfa**, São Paulo, n. 28, 1984, p. 1-9.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivania**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PLESSIS, F. **Traité de Métrique grecque e latine**. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1889 (Chargé de cours de langue et littérature latines à la Faculté des lettres de Bordeaux).

PONTIN, Patrícia Boreggio do Valle. **O escudo grego**: a simbologia de um equipamento defensivo. 2006. 350 f. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

RAGON, Elói. **Gramática grega**. Tradução de Cecília Bartalotti e supervisão de Luiz Alberto Machado Cabral. São Paulo: Odysseus Editora, 2011.

RAGUSA, Giuliana. **Lira grega**: antologia da poesia arcaica. São Paulo: Hedra, 2013.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

ROMILLY, Jaqueline de. **Fundamentos da literatura grega**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984.

_____. **A tragédia grega**. Tradução de Leonor Santa Bárbara e revisão de Pedro Bernardo. Coimbra: Edições 70, 2013.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SANTOS, Elaine Cristina Prado dos. Estrutura narrativa, o estado da questão: nas Metamorfoses de Ovídio. **Todas as musas**, vol. 2, n. 1, 2010, p. 188-204.

SÊNECA. **Sobre a ira**; sobre a tranquilidade da alma. Tradução, introdução e notas de José Eduardo S. Lohner. Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

SÓFOCLES. **Aias**. Tradução e apresentação de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SOPHOCLE. **Tragédies**: Ajax, Oedipe roi, Électre. Texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon. Douzième tirage. Paris: Les Belles Lettres, 2009.

STANFORD, W. B. Light and Darkness in Sophocles' Ajax. **Greek, Roman and Byzantine Studies**, vol. 19, no. 3, 1978, p. 189-197.

THIERCY, Pascal. **Tragédias Gregas**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

TRAPP, Richard L. Ajax in the 'Iliad'. **The Classical Journal**, vol. 56, no. 6, 1961, p. 271-275.

VAN DER VALK, M. H. A. L. H. Ajax and Diomedes in the 'Iliad'. **Mnemosyne**, vol. 5, no. 4, 1952, p. 269-286.

VEGETTI, Mario. O homem e os deuses. In: VERNANT, Jean-Pierre (Org.). **O Homem Grego**; tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na Grécia antiga**. Tradução de Joana Angélica D'Ávila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

_____. **Entre mito e política**. Tradução de Cristina Murachco. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

_____. (Org.). **O Homem Grego**; tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

_____.; VIDAL-NAQUET. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado et alii. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

WEST, Martin L. (Ed.). **Greek epic Fragments**: from the seventh to the fifth centuries BC. Translated by Martin L. West. London: Harvard University Press, 2003 (Loeb Classical Library).

FONTES CONSULTADAS

ARISTOTELE. **Poétique**. Texte établi et traduit par J. Hardy. Deuxième édition. Paris: Les Belles Letres, 2008.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. **Poética**. Tradução, textos complementares e notas de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

_____. **Retórica**. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005 (Obras completas, vol. III).

_____. **Retórica a Alexandre**. Tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2012.

_____; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão; tradução de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BAÍLLY, Anatole (Ed.). **Dictionnaire grec français**. Rédigé avec le concours de E. Egger. 4. ed. Paris: Hachette, 2000 (le grand).

BASSNETT, Susan. **Estudos de tradução**. Tradução de Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcellos Abreu e Paula Azambuja Rossato Antinolfi. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

CÂMARA JR, J. Mattoso. Os Estudos estilísticos. In: UCHÔA, Carlos Eduardo Falcão (Org.), **Dispersos de J. Mattoso Câmara JR**. 2. ed. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1975. p. 131-149.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Editora Árica; Instituto Moreira Salles, 1999.

COMBA, Júlio. **Gramática latina**. 5. ed. Revista e revisada. São Paulo: Editora Salesiana, 2004.

DEZOTTI, Lucas Consolin. **Arte menor e arte maior de Donato**: tradução, anotação e estudo introdutório. São Paulo, 2011. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP.

DINDORFIUS, Guilelmus (Ed.). **Lexicon sophocleum**. 1870.

EASTERLING, P. E. (Ed.). **The Cambridge companion to greek tragedy**. UK: Cambridge University Press, 1997.

FARIA, Ernesto (Ed.). **Dicionário Latino-Português**. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2003.

_____. **Gramática da Língua Latina**. 2. ed. Brasília: FAE, 1995.

FOLEY, Miles (Ed.). **A companion to ancient epic**. UK: Blackwell Publishing Ltd., 2005.

FREIRE, Antônio. **Gramática grega**. Martins Fontes: São Paulo, 2001.

GOOLD, G. P. (Ed.). **Hesiod, the Homeric Hymns, Epic Cycle and Homerica**. Translated by Hugh G. Evelyn-White. London: Havard University Press, 1982 (Loeb Classical Library).

GRIMAL, Pierre. **Gramática latina**. Tradução e adaptação de Maria Evangelina Villa Nova Soeiro. São Paulo: T. A. Queiroz; Ed. da Universidade de São Paulo, 1986.

_____. **História de Roma**. Tradução de Rita Canas Mendes. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

HARRISON, Stephen (Ed.). **A companion to latin literature**. UK: Blackwell Publishing Ltd., 2005.

KAISER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. 6. ed. Coimbra: Armênio Amado Editor, 1976.

_____. **Fundamentos da interpretação e da análise literária**. São Paulo: Livraria Acadêmica; Sariaiva Editora, 1948.

LÍVIO, Tito. **História de Roma: livro I – a monarquia**. Tradução de Mônica Costa Vitorino; introdução e notas de Júlio César Vitorino; revisão da tradução de Guilherme Gontijo Flores. Edição bilíngue. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

MELO, Gladstone Chaves de. **Ensaio de estilística da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Padrão, 1976.

MILTON, John. **Tradução: teoria e prática**. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MONIZ, Fábio Frohwein de Salles (Editoração eletrônica). **Dicionário de latim-português**. 2. Ed. Portugal: Porto Editora, 2001.

MONTEIRO, José Lemos. **A Estilística: manual de análise e criação do estilo literário**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

OUSTINOFF, Michaél. **Tradução: história, teoria e métodos**. Tradução de Marcos Marcionillo. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

REVISTA TEMPO BRASILEIRO. Rio de Janeiro: n. 197 (sobre tradução), abr.-jun. 2014.

ROMIZI, Renato (Ed.). **Greco antico: vocabolario greco italiano etimologico e ragionato**. 3. ed. Bologna: Zanichelli editore, 2007.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

STOCK, Leo. **Conjugação de verbos latinos**. Tradução de António Moniz e Maria Celeste Moniz. Lisboa: Editorial Presença, 2000.

_____. **Gramática Latina**. Tradução de António Moniz e Maria Celeste Moniz. Lisboa: Editorial Presença, 2012.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004