

Epítetos: entre Homero e a apropriação da tragédia e comédia

Luciene Lages Silva
UFBA

RESUMO: Este artigo se propõe a discutir às questões que envolvem o uso de epítetos nos poemas homéricos e no teatro clássico grego. Considerado como uma ferramenta típica dos poemas homéricos, os epítetos ocupam lugar de destaque na representação de um herói ou objeto. O artigo está organizado em três partes. A primeira, em que apresentamos os principais teóricos que se dedicaram a categorizar os epítetos, evidencia seu uso e sua relevância em termos gerais; a segunda se dedica ao uso de epítetos na obra de Homero; a terceira observa a apropriação desse recurso pelos três grandes tragediógrafos gregos e por Aristófanes.
PALAVRAS-CHAVE: Epíteto. Homero. Teatro.

ABSTRACT: This article proposes to argue the questions that involve the use of epithets in homeric poems and the Greek classic theater. Considered as a typical tool of homeric poems, the epithets occupy place of prominence in the representation of a hero or object. The article is organized in three parts. The first, where we present the main theorists who have dedicated themselves to categorize the epithets, demonstrating their use and relevance in general terms; the second is dedicated to the use of epithets in the works of Homer, the third looks at the appropriation of this resource by the three great tragedians Greeks and Aristophanes.

KEYWORDS: Epithet. Homer. Theater.

Introdução

Ἐπίθετος, ‘ajuntado’, ‘aumentado’, ‘acrescentado’, ‘introduzido’, ‘importado’, palavra que acrescenta ao nome uma designação particular. Formado pela preposição ἐπίε pelo verbo τίθημι, ‘colocar sobre’, ‘aplicar’, ‘ajuntar’. Segundo Aristóteles, o epíteto pertence manifestadamente à poesia, e o seu uso em prosa deve ser feito com moderação, porque sua frequência marca o discurso poético, e falar poeticamente na prosa pode tornar o estilo inconveniente, obscuro e até ridículo. De acordo com o filósofo de Estagira, aos autores do ditirambo convém o uso de palavras compostas porque são enfáticas; aos poetas épicos, as expressões obsoletas, porque têm majestade e elevação; e as metáforas, aos poetas trágicos e cômicos, porque podem ser ridículas, obscuras e de caráter trágico¹.

Com relação ao epíteto, o filósofo afirma ainda que se pode ajuntá-lo ao aspecto mau e vergonhoso ou ao aspecto bom de um objeto qualquer, e cita como exemplo a escolha entre ὁ μετροφόντης, ‘o assassino de sua mãe’, ou ὁ πατρός ἀμύντωρ, ‘o vingador de seu pai’, referindo-se naturalmente a Orestes. Tal exemplo mostramos desde já o caráter seletivo e sincrético do uso de determinados epítetos, da escolha de uma característica que se quer pôr em destaque, colocando o foco neste ou naquele aspecto². É evidente que o que se quer realçar pode estar motivado pela intenção poética

¹ Aristóteles, naturalmente, não desaconselha o uso de epítetos e metáforas no discurso em prosa, o orador deve se esforçar em procurar epítetos e metáforas - visto que dispõe de menos recursos do que os poetas - que primem pela analogia, pela clareza, pelos termos belos, sejam eles belos pelo som, pela força de expressão, pelo aspecto ou por alguma qualidade especial, a tarefa está em encontrar a palavra que é mais própria do que outra, que coloca o objeto diante de nossos olhos. *Retórica*, III, II e III.

² Veja-se *Retórica*, III, II e Chaïm Perelman, *O Império retórico* (1993, p. 63-66). Para esse autor, a neutralidade de uma descrição demonstra facilmente o que tem de tendenciosa quando se lhe opõe outra: “cada epíteto é exato, mas não exprime senão um aspecto da realidade”.

de se provocar estranhamento ou de se variar o contexto, como, por exemplo: Citeria, κυθήρεια, ao invés de Afrodite, Tidida ou filho de Tideu, Τυδείδης, ao invés de Diomedes.

De acordo com Lausberg (1967, p. 154; p. 193-196), o epíteto em uma frase pode determinar com maior precisão um substantivo; pode funcionar como atributo, como adjetivo predicativo do sujeito e como nome predicativo do sujeito. Essa relação semântica entre o adjetivo e o nome ao qual ele está ligado pode ter um caráter enunciativo que ultrapassa o sentido próprio do nome ou pode exprimir um sentido que lhe é inerente. Os adjetivos enunciativos podem tanto ser necessários quanto desnecessários para completar semanticamente o contexto. Naturalmente, são desnecessários aqueles adjetivos atributivos e predicativos que não adicionam nenhuma novidade ao contexto semântico no qual estão inseridos, por isso foram chamados de *epitheta ornantia*, epítetos ornamentais. É o caso de: γάλα λευκόν, leite branco, em que o sentido do adjetivo é inerente ao substantivo. Para o referido autor, se mais de um adjetivo estiver relacionado a um substantivo, a conexão entre eles se dá por meio da sinonímia ou de uma acumulação coordenante.

É comum pensarmos nos epítetos como termos que trazem uma ideia suplementar ao nome ao qual estão ligados, mas Paolo Vivante chamou a atenção para o risco que corremos de vê-los como elementos secundários. Tal pensamento traz a implicação de que as coisas são, inicialmente, identificadas e, posteriormente, qualificadas, como se as suas qualidades não fizessem parte ou não fossem uma parcela de suas identidades. De modo que é exatamente a impressão qualitativa que nos faz re-descobrir a identidade do objeto e, em muitos casos, são as qualidades de um objeto que lhe dão distinção.

Assim, um adjetivo pode funcionar como uma forma de designação, impressão, juízo de valor que se funde a um nome isolando-o,

realçando-o, universalizando-o, como uma forma única de expressão de uma identidade, em que a sua natureza será realçada a partir de um determinado foco³. Contudo, é necessário destacar que nem todos os epítetos acrescentam essa impressão qualitativa ao nome a que se referem.

De modo que podemos entender os epítetos como uma expressão que se junta a um nome servindo ao fim de ampliar, quantificar, qualificar, restringir, realçar uma ideia que pode ou não ser-lhe inerente. Tomemos como exemplo o epíteto δαίφρων, prudente, comumente utilizado para predicar Odisseu, que realça uma característica já marcada no herói, caso diferente se fosse usado para se referir a Hércules, que não aparece, em geral, designado por essa qualidade.

Em termos gramaticais, um epíteto não é sempre representado por um adjetivo, pode também vir como um substantivo: ἄναξ, 'rei', 'senhor', 'soberano'; ou como uma expressão apositiva: ὦ φίλτατ' ἀνδρῶν. *O mais amado dos homens*. (fala de Mégara no *Hércules*, v. 531). Por fim, cumpre ressaltar que: a) alguns epítetos descrevem aspectos físicos; b) outros marcam aspectos do caráter; c) outros ainda descrevem ações; d) e alguns, em especial, suscitam mais prontamente uma imagem imediata.

Até o momento, referimo-nos aos epítetos de modo genérico, mas, feitas essas primeiras considerações, procederemos a uma análise do uso dos epítetos em Homero e, posteriormente, na tragédia e comédia.

³ Para Paolo Vivante, essa fusão entre o adjetivo e o substantivo que ele qualifica assinala uma necessidade que vai além da mera comunicação, marca uma disposição criativa para se perceber o objeto em seu valor intrínseco (1982, p. 3-10).

Os epítetos em Homero

Os estudiosos da língua homérica sempre admitiram que a dicção homérica é feita em grande parte de fórmulas, representadas não só por epítetos mas também por símiles. Para os epítetos, servimo-nos aqui, principalmente, dos estudos de Milman Parry, em *L'épithète traditionnelle dans Homère*, e de Paolo Vivante, em *The epithets in Homer: a study in poetic values*. Para autores como Bergson, o trabalho de Parry é, sem dúvida, a obra mais importante sobre os epítetos homéricos ornamentais. A publicação da obra na época de Parry se revelou como uma contribuição significativa para os estudos homéricos, sendo fato reconhecido que seu trabalho tratou o tema de maneira mais completa e definitiva que seus predecessores Düntzer e Meister (BERGSON, 1956, p. 19)⁴.

Para Parry, fórmula é uma “expressão que é regularmente empregada, nas mesmas condições métricas, para exprimir uma certa ideia essencial”. E epíteto foi definido por ele como uma técnica formular em que um vocábulo é acrescentado – sem intermediário de algum verbo copulativo – a um substantivo, para qualificá-lo (PARRY, 1980, p. 14; p. 20-23; 1928, p. 16, p. 24-28). O helenista apresenta uma distinção entre epíteto particularizado (que visa à ação momentânea) e o epíteto ornamental (que não tem relação com as ideias expressas na frase nem com aquelas passagens em que se encontra). O epíteto ornamental, também chamado de epíteto fixo, depende, basicamente,

⁴ É importante ter em mente que o autor faz essa afirmação em 1956, no entanto, é impossível a qualquer pesquisador do tema não recorrer à obra como ponto de partida. Os principais predecessores de Parry apontados por Bergson são H. Düntzer, *Homerische Abhandlungen* (Leipzig, 1872, 507 p.) e K. Meister, *Der homerische Kunstsprache* (Leipzig, 1872, 226 p.), mas o próprio Parry refere-se às obras de outros autores que lhe serviram de base como J. E. Ellendt, *Ueber den Einfluss des Metrums auf Wortbildung und Wortverbindung* (Königsberg, 1861) e G. Hinrichs, *De Homericæ elocutionis vestigiis Aeolicis* (Diss. Berol., 1875), entre outros.

da sua facilidade e comodidade para atender às necessidades métricas. Por isso mesmo, são chamados de tradicionais⁵.

Parry ressalta ainda que o auditório de Homero já estava familiarizado com o estilo da poesia heróica e com um certo número de expressões generalizadas, e que o estudante moderno deve compreender que esses epítetos chamados de ornamentais eram empregados para qualquer membro de certo gênero de coisas ou de heróis, tais como: *θοῖν*, veloz, para se referir a nau, *νῆα*, ou, por exemplo, o epíteto *δαίφρονος*, prudente, sábio, empregado para se referir a Odisseu, Diomedes, Aquiles e Príamo, entre outros.

A condição indispensável de toda interpretação do epíteto homérico é saber se ele foi usado em sentido ornamental, fundido com a ideia expressa pelo substantivo a que foi acoplado. E mais, como saber claramente que a escolha de determinado epíteto reflete uma intenção clara de Homero para completar a ideia de uma frase? As pistas para uma investigação podem considerar a repetição das mesmas condições métricas como um sinal de que o epíteto foi usado para completar a significação da oração, mas esse dado pode não ser prova suficiente. Há que se levar em conta o contexto em que o epíteto aparece e os outros empregos desse mesmo epíteto.

⁵ Parry (1928, p. 2-4; p. 99) aponta três fontes que tentam explicar porque o estilo de Homero é tradicional: a) (E. Drerup, *Homerische Poetik*. Würzburg, 1921, p. 27 ss.) é tradicional porque era empregado por todo poeta de seu tempo que compunha narrativas heroicas, tal premissa é considerada por Parry muito geral; b) (P. F. Kretschmer, *De iteratis Hesiodicis*, Vratislav, 1913) algumas conclusões foram tiradas a partir da comparação entre o estilo de Homero e o dos fragmentos do *Ciclo Troiano*, do *Escudo* de Hesíodo e dos *Hinos homéricos*, hipótese considerada pouco consistente pelo autor visto que pode servir como uma indicação sobre o estilo do *épos*, mas não o suficiente devido aos poucos fragmentos do *Ciclo* à brevidade do *Escudo*, sem falar no fato de que essas obras pertencem a épocas diferentes; c) a fonte mais abundante em indicações sobre o estilo dos poemas homéricos, e seguida por Parry, é a reconstituição dos elementos de estilo que são comuns à *Iliada* e à *Odisseia*. Para Parry, um estudo das fórmulas homéricas deve ter em vista distinguir nos poemas o que pertence à tradição e o que faz parte da originalidade do poeta ou dos poetas que compuseram a *Iliada* e *Odisseia*.

Parry enumera quatro características que podem ajudar a distinguir um epíteto fixo de um particularizado, a saber: a) eles são empregados segundo seu valor métrico e não segundo sua significação; b) eles são tradicionais (ou seja, pertencem a uma tradição herdada dos aedos que os utilizavam com uma ou outra variação); c) eles são sempre ornamentais; d) eles são frequentemente genéricos. Tal classificação ainda exige interdependência, ou seja, um epíteto só poderá ser considerado fixo se possuir essas quatro características (PARRY, 1928, p. 208)⁶.

O cerne da questão centra-se no fato de que todo epíteto começa como particularizado: é o seu sentido genérico que abre a possibilidade de ele ter um uso fixo ou ornamental. No método proposto por Parry, o sentido particularizado de um epíteto parte de uma investigação nas seguintes etapas: em primeiro lugar, deve-se isolar os versos em que o epíteto aparece; em segundo lugar, deve-se tentar dar ao epíteto uma significação particularizada com relação à sentença à qual ele pertence, observando-se se ocorre uma influência direta na ação do momento; em terceiro lugar, cumpre observar outros usos do epíteto para se confirmar se essa escolha do poeta foi de fato intencional (PARRY, 1928, p. 192-206).

No entanto, certos epítetos usados com frequência em descrições tradicionais não perdem seu caráter particularizado. Parry cita como exemplo o epíteto ἰπποურიον, penacho de crina, que aparece quatro vezes nos poemas (*Ilíada* III, 336; XV, 480; XVI, 137 e *Odisséia* XXII, 123) para qualificar o substantivo κνέην, capacete, elmo, cenas em

⁶ Bergson questiona a primeira classificação de Parry de que os epítetos fixos são empregados pelo seu valor métrico e não pela sua significação, para esse autor, é exatamente porque eles são fixos que facilitam a versificação, graças ao sentido de que são portadores (BERGSON, 1956, p. 21).

que o poeta descreve o guerreiro se compondo com suas armas para o combate. Neste caso, temos uma imagem que a audiência de Homero, pelo uso frequente, estava acostumada a apreciar e, por isso mesmo, é provável que, em cada uma das quatro ocasiões, o epíteto tenha sido escolhido em virtude dessa significação, mantendo assim seu sentido particularizado.

Milman Parry foi duramente criticado por Paolo Vivante, que viu na teoria do primeiro uma negação do significado dos epítetos. Na opinião de Vivante, a sistematização de Parry não ofereceu nenhuma distinção semântica precisa provando que o princípio da ornamentação poderia ser considerado compatível com o do significado. Mesmo a definição de Parry de que o epíteto deveria ser visto como “uma expressão usada regularmente, sob as mesmas condições métricas, para expressar uma ideia essencial” é censurada pelo autor que defende que a *ideia essencial* diz respeito à mera designação de uma coisa ou de um ato e que a negligência com a importância do significado seria sempre compensada com a força do metro. De modo que, diante de tal premissa, o epíteto funcionaria como um “luxo dispensável”. Vivante ainda postula que a abordagem de Parry é genérica e, ao mesmo tempo, discreta demais. Para aquele seria necessário responder a perguntas tais como: qual conexão há entre o ritmo e o significado? O ritmo pode ser tão privado do significado? E, ainda, o significado só é significado à medida que é particularizado?

Vivante parece caminhar para formulações que priorizem sempre o significado. O seu estudo focaliza o princípio criativo como característica da expressão poética, ele estabelece sua teoria a partir da potencialidade poética antes de regras metricamente estabelecidas. Ele define o epíteto homérico como “uma palavra caracterizante de um grupo de palavras que estão intimamente atados a um

nome para formar com ele uma imagem única, e isto sem qualquer ponto de conexão do significado com o contexto” (VIVANTE, 1982, p. 158-159).

A ideia básica é a de que o objeto e o epíteto estão tão ligados que este não é simplesmente um meio para um fim, não está completamente submetido à circunstância, à causa ou ao efeito. Vivante cita como exemplo a passagem em que Aquiles é detido por Atena, no canto I, da *Ilíada* (v. 219): καὶ ἐπ’ ἄργυρέῃ κώπῃ σκέθε χεῖρα βαρεῖαν - e sobre o punho prateado da espada conteve a mão forte. Segundo o autor, tanto ἄργυρέῃ, ‘prateado’, quanto βαρεῖαν, ‘forte’, não têm conexão direta com o contexto narrativo. Todavia, os termos funcionam como um requinte poético que produz, na imagem, uma pausa necessária para uma visualização mais detida. De modo que somos levados a fixar a nossa atenção, momentaneamente, por exemplo, no brilho da prata e na força de Aquiles, representada por sua mão forte, robusta. Nesses momentos, o foco visual está nos objetos e não na ação.

Apesar das críticas de Vivante, há autores, como Kirk, que consideraram que as contribuições de Parry foram negligenciadas já que, depois de sua morte prematura, a maioria dos trabalhos a respeito da língua de Homero parte de suas primeiras formulações. Para Kirk, Parry demonstrou, primeiramente, que as frases fixas em Homero compõem um sistema tão fechado e lógico que só poderia ser resultado de muitas gerações de refinamento. E, neste processo de refinamento, fica claro que o poeta tinha em sua memória um número de frases alternativas para todo conceito dado, cada uma contendo um valor métrico ligeiramente diferente. De modo que o poeta contava com uma margem de variações entre palavras e combinações, e podia se concentrar em preencher o verso hexâmetro, levando em conta um significado particular (KIRK, 2005, p. 59-68).

É exatamente a partir das duas categorizações dos epítetos (fixos ou particularizados) formulados por Parry que outros autores puderam se aventurar a estabelecer uma nova classificação para tal ferramenta.

Por fim, cabe ainda nos referirmos aos estudos de Leif Bergson que se dedicou, em *L'épithète ornamentale dans Eschyle, Sophocle et Euripide*, à análise dos epítetos na obra dos trágicos. Bergson apresenta três categorias de epítetos: a) epítetos determinativos, como o próprio nome indica, são aqueles indispensáveis à compreensão do contexto; b) epítetos qualificativos ou afetivos, que são, de certo modo, superficiais, mas, ao se juntarem ao vocábulo principal, acrescentam uma nuance justificada pelo contexto, ou seja, não são exclusivamente ornamentais; c) epítetos ornamentais, aqueles que não têm absolutamente nada a ver com o contexto.

Tal categorização traz a implicação de que o epíteto ornamental sempre serve para tornar a palavra a que ele se liga mais compreensível em termos de contexto, ou ele pode ser pensado como aquele termo que, por pouco que seja, desperta um sentimento no auditório ou no leitor ampliando sua compreensão (BERGSON, 1956, p.17-18).

Os Epítetos na Tragédia e na Comédia

É importante notarmos que, apesar de os epítetos não serem uma ferramenta básica do teatro, os poetas trágicos e cômicos não se eximiram de utilizá-los. Não temos trabalhos numerosos dedicados ao estudo dos epítetos no teatro grego, e quando há, a discussão em face do tema se faz mais forte em torno da preferência ou não que os grandes tragediógrafos tiveram pelo uso de epítetos ornamentais.

No entanto, esse aspecto representa apenas um lado da moeda, porque os dramaturgos gregos podiam se servir livremente dos epítetos homéricos, ou mesmo dos que lhes chegaram através dos poetas líricos e, paralelamente, criar novos epítetos, epítetos não tradicionais. Ou seja,

enquanto Homero se utiliza, de modo essencial, de uma técnica tradicional, os trágicos, por sua vez, puderam criar sua dicção pessoal. Essa liberdade de criação é um aspecto de suma importância, já apontado por Bergson:

Os cantos homéricos são compostos frase por frase, enquanto que as tragédias gregas são compostas palavra por palavra. Em princípio, os trágicos puderam escolher seu epíteto em cada caso, o que para os poetas épicos não era nem possível, nem desejável (BERGSON, 1956, p. 43)⁷.

A argumentação do autor se pauta na questão métrica, visto que no gênero dramático a liberdade na escolha métrica dá ao poeta a possibilidade de eleger um epíteto cujo uso não seja motivado simplesmente pela facilidade na versificação. Quando se refere a Homero, Leif Bergson, geralmente, parece concordar com a posição de Parry a respeito do valor quase que essencialmente ornamental dos epítetos. Mesmo quando critica as definições de Parry, ele se preocupa mais em fazer um contraponto entre Homero e os trágicos como uma estratégia para ressaltar a sua posição de que os epítetos na tragédia são escolhidos, em sua maioria, motivados pelo contexto.

O autor se dedicou à investigação dos epítetos ornamentais na obra dos três maiores tragediógrafos gregos sob duas perspectivas: uma, em que a análise centra-se nos epítetos ornamentais homéricos (nos

⁷ "Les chants homériques sont composés phrase par phrase, alors que les tragédies grecques sont composées mot par mot. En principe les tragiques peuvent choisir leur épithète dans chaque cas, ce qui pour les poètes épiques n'était ni possible, ni souhaitable".

que conservam e nos que não conservam o mesmo valor estilístico), e outra, em que a análise está focada nos epítetos não-homéricos (que por sua vez, se dividem entre os que provavelmente são tradicionais e os que não são tradicionais)⁸. Desse modo, a dicção trágica pôde contar com epítetos ornamentais, mas se serviu deles para formar antíteses deliberadamente pretendidas, como por exemplo.

É fato que os trágicos deram nova vida aos epítetos ornamentais, não seguindo de modo fiel o mesmo emprego que a fonte precedente, como se pode verificar neste trecho das *Eumênides* (vv. 743-5):

Orestes – ὦ φοῖβ’ Ἀπολλον, πῶς ἀγῶν κριθήσεται;
– Ó brilhante Apolo, como vai se decidir a luta?
Corifeu – ὦ Νύξ μέλαινα μήτερ, ἄρ’ ὄρας τάδε;
– Ó Noite, sombria mãe, vês o que acontece aqui?

Orestes está diante do tribunal estabelecido por Atena e interroga seu protetor. Segundo Chantraine, φοῖβος, Febo pode tanto significar puro quanto luminoso, brilhante, e é reconhecidamente o epíteto de Apolo. Em Homero, temos trinta e duas passagens em que esse epíteto acompanha o nome do deus e nove em que ele aparece sozinho, referindo-se a ele (CHANTRAINE, 1977, p. 1216-1217). Para muitos, Apolo é o deus mais importante depois de Zeus, já que a luminosidade

⁸ O autor apresenta uma catalogação dos epítetos ornamentais utilizados por cada um dos tragediógrafos: Ésquilo empregou 33 epítetos homéricos e 32 epítetos não-homéricos (18 tradicionais e 14 não-tradicionais); Sófocles, 50 epítetos homéricos e 31 não-homéricos (16 tradicionais e 15 não-tradicionais); Eurípides, por sua vez, empregou 83 epítetos homéricos e 81 epítetos não-homéricos (48 tradicionais e 33 não-tradicionais). Para Leif Bergson, Sófocles pode ser chamado de Ὀμηρικώτατος, o mais homérico, dos trágicos, visto que é o que menos usou epítetos não homéricos (BERGSON, 1956, p. 69-142).

do deus se configura no seu aspecto físico, além de ser representado sempre jovem e majestoso. Apolo é também o deus purificador, o *agýeus*, o protetor dos caminhos (OTTO, 2005, p. 53-70).

No trecho acima, Orestes clama pelo poder luminoso do deus. Em contrapartida, o coro formado pelas Erínias, deusas vingadoras do crime familiar, clama pela deusa *Nýx*, a Noite, que as gerou. O adjetivo μέλαινα, que aparece na invocação, é comumente traduzido para o português com o significado de ‘negra’, mas também, por extensão, pode ser traduzido com o sentido de ‘obscuro, sombrio’. Assim, optamos por ‘sombria mãe’ e não ‘negra mãe’, para ressaltar um aspecto da deusa e não da mãe, um aspecto que contrasta com a luminosidade do filho de Zeus. Segundo Chantraine (1977, p. 680), em Homero, o adjetivo μέλας serve para qualificar o vinho, o sangue, a água do mar ou de um rio e, por metáfora, é aplicado à morte, *thánatos* (*Il.* II, 834). Na tragédia, porém, esse epíteto é utilizado, em geral, para qualificar deuses, não só *Nýx*, a Noite (também em *Electra*, v. 54), mas Ares (*Agamêmnon*, v. 1511), Hades (*Édipo Rei*, v. 29) e a própria Erínia (*Os Sete contra Tebas*, vv. 978 e 988).

Na cena acima, poderíamos destacar dois pólos: o dos suplicantes, Orestes X Erínias e o daqueles a quem a súplica é dirigida, Apolo X Noite. Todos estão presentes ao julgamento, menos *Nýx*, o que nos permite pensar que os epítetos servem para realçar, na própria representação, o caráter luminoso de Apolo X o caráter sombrio, não da Noite, mas das Erínias. Pensando sobre o ponto de vista da *performance*, o momento preciso da realização dessa cena deixaria mais evidente o contraste entre essas forças. Por exemplo, caso a cena fosse representada a partir do meio do dia, com o sol em todo o seu esplendor – nessa situação, melhor para Orestes e Apolo. Se no entanto, com o transcorrer do dia e das encenações (visto se tratar da última peça da trilogia de Ésquilo), se *Eumênides* fosse representada ao entardecer, no fim do crepúsculo,

com o surgir das trevas, obviamente, o drama ficaria mais tenso⁹.

Nosso comentário pretende apenas reafirmar que o espaço e o clima na representação de uma tragédia são essenciais e é relevante o fluir do tempo, a mudança das horas, das cores, da luz, na realização do espetáculo. De modo que esses aspectos funcionam como vetores para ressaltar a obscuridade das Erínias e sugerir não a materialização, mas a evocação da entidade *Nýx*, Noite.

A oposição luz x sombra reforça outras duas oposições aludidas na peça: os deuses antigos (Erínias) X os deuses novos (Apolo e Atena); as leis antigas (o direito à vingança do sangue) X as leis novas (instituição do tribunal para os homens). De modo que tais epítetos (φοῖβος e μέλαινα) representam uma oposição antitética que é fundamental ao contexto das *Eumênides*.

Por fim, cumpre também assinalar que os trabalhos dedicados à investigação dos epítetos no teatro grego apresentam estudos acerca dos epítetos homéricos, ou que vieram da tradição homérica, aplicados à tragédia e não à comédia. Isso se deve, provavelmente, ao fato de que a tragédia, de uma maneira ou de outra, ao usar um epíteto, conserva, reitera ou amplia o seu significado. No caso da comédia, o uso dos epítetos, muitas vezes, nega o modelo, o significante nos parece deslocado do significado, isto quando aquele não encontra

⁹ Em A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, (1968, p. 67), encontramos um esboço da ordem das festividades nas Dionisíacas, entre outras coisas, supõe-se que 1) as cerimônias diurnas começavam na aurora; 2) provavelmente, bem cedo, o teatro era purificado através do sacrifício de um leitãozinho ainda lactente; 3) as libações eram comandadas, ao que parece, pelo estrategista; 4) as homenagens concedidas aos cidadãos e o cortejo dos filhos de cidadãos mortos em batalha realizavam-se antes da apresentação dos dramas; 5) cada evento na competição era anunciado pelo som da trompa. Observando tais procedimentos, podemos pensar que se essas atividades eram realizadas no mesmo dia, as tragédias deviam ter início no princípio da tarde e no caso da trilogia *Oréstia*, a encenação de *Eumênides* ocorreria durante o crepúsculo. A transição dia-noite materializa a escuridão realçando mais um aspecto do conflito representado. Surpreendente e reconfortante para a audiência, no entanto, é a vitória da luz (Apolo) em meio às sombras, ao cair da noite.

correspondência neste. Se, como apontou Aristóteles na *Poética* (1448a, 16-8, 26-8; 1449a, 32-5), a tragédia tem entre outros pontos comuns com a épica, o fato de serem ambas imitação (μίμησις) de homens superiores, é natural que os epítetos que se referem a heróis e deuses encontrarão, no que diz respeito ao sentido, um campo fértil.

A comédia, por sua vez, é imitação (μίμησις) de homens inferiores, mais precisamente, daquela parte que é risível (γελοῖον), e explora a ferramenta épica para, como é apropriado ao gênero, suscitar o ridículo, provocar o riso, propor novos parâmetros para denunciar a inadequação do pensamento antigo com o que se propõe no séc. V a.C.

Sem a exigência rigorosa do metro, com possibilidades mais variadas, mas não somente por isso, o epíteto (ou a ausência dele) é escolhido em função do seu sentido, seja para denotar um aspecto específico do objeto (selecionado maliciosamente pelo poeta), seja para criar uma oposição entre o epíteto e o objeto que se predica, seja, ainda, para usá-lo como um instrumento de ataque aos seus inimigos, no caso de Aristófanes, tanto no campo literário quanto político. Gostaríamos de destacar, a título de exemplificação, quatro epítetos e seus usos na comédia de Aristófanes.

Como primeiro exemplo, centramo-nos em um epíteto de Zeus (*Il.* 1, 508) que é aplicado a Péricles n’*Os Acarnenses*¹⁰. O protagonista

¹⁰ *Os Acarnenses* foi a primeira comédia em que Aristófanes ganhou o primeiro lugar no concurso das Lenéias de 425 a. C. Data que marca seis anos da guerra do Peloponeso e quatro anos da morte de Péricles, quando a população circunvizinha a Atenas, como os habitantes de Acarnas – que tiveram as suas vinhas devastadas pela guerra – recorreu à proteção dos muros da cidade. Depois da morte de Péricles, a guerra trouxe lucros a muitos que desejavam continuar alimentando o conflito. Diante de tal quadro político, Aristófanes coloca em cena de um lado, Lâmaco, general ateniense que esteve à frente do exército, representando os que se beneficiam da guerra e, do outro lado, Diceópolis, *cidade justa*, que luta sozinho pela causa da paz e faz tréguas com o inimigo. Em segundo plano, está presente também na peça a paródia literária, em que Aristófanes parodia duas cenas do *Télefo* de Eurípidés. Para mais detalhes, veja-se Sousa e Silva, “Introdução” à tradução d’*Os Acarnenses* (1988, p. 9-21); e a análise da parábase em *O dono da voz e a voz do dono* (DUARTE, 2000, p. 51-82).

Diceópolis é acusado pelo coro dos homens de Acarnas de ser um traidor em meio à guerra. Para se defender, Diceópolis procura explicar como começou a guerra do Peloponeso. Segundo o personagem, alguns rapazes atenienses roubaram uma cortesã megarense, e os megarenses, por sua vez, roubaram duas cortesãs de Aspásia e, exatamente, por causa dessas três cortesãs, instaurou-se a guerra. Por isso: “Irritado com o fato, Péricles, o Olímpico (ὀλύμπιος), lançou o raio, fez ouvir o trovão, pôs a Grécia em polvorosa e estabeleceu leis redigidas à maneira de cantilenas: ‘que nem em terra, nem em praça, nem no mar ou continente, permaneça o Megarense’” (vv. 530-5)¹¹. A paródia se baseia na expressão usada por Ésquilo para se referir a Helena em *Agamêmnon* (vv.60-63), “fazer guerra por mulheres de muitos maridos”, é um exagero (e um rebaixamento também), explorada por Aristófanes não só pelo uso da forma poética, mas também pelo conteúdo.

O epíteto ὀλύμπιος, Olímpico, remete-nos, naturalmente, à morada de Zeus e ao próprio deus, foi aplicado a Péricles devido à sua superioridade como chefe político, comandante do exército e brilhante orador. Assim, nomeado com o epíteto ὀλύμπιος, Olímpico, Péricles corresponderia, para os atenienses, a Zeus para os deuses e homens, um aparente elogio de Aristófanes ao legislador. No entanto, ao colocar o raio e o trovão, atributos de Zeus, nas mãos de Péricles, o comediógrafo ironiza o decreto promulgado outrora pelo legislador, um decreto, com certeza, conhecido do público da época¹².

¹¹ Versos 530-5, tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva.

¹² Tal decreto é uma espécie de sanção à cidade de Mégara, segundo Sousa e Silva (1980, p. 16-17), o decreto nasceu como uma tentativa dos Atenienses de se fortalecerem e aumentarem seu poder estratégico, porém, os megarenses solicitaram o apoio dos Lacedemônios que usam do fato para declarar guerra a Atenas, em um conflito que já vinha se arrastando há anos.

O discurso de Diceópolis é longo, 55 versos, e assinala mais as desvantagens do decreto do que as vantagens. Versos adiante (vv. 720-3), ele declara que o seu mercado particular está aberto e que podem negociar com ele todos os peloponésios, megarenses e beócios. Aristófanes se apropria do epíteto homérico, aplica-o a um ‘herói’ que não é homérico, aproxima o deus do legislador – visto que ambos exercem o comando – mas critica o uso do poder que essa posição de comando propicia e as consequências advindas dele. O comediógrafo parece ironizar a situação de Atenas, já marcada pela guerra, pois em tal comparação de força, comando, poder, esse “Zeus” ateniense não pôde sustentar o equilíbrio do *kósmos*.

O segundo exemplo que destacamos encontra-se também n’*Os Acarnenses*, e é um epíteto utilizado por Aristófanes para se referir a Hércules. A cena (vv. 750-815) mostra o protagonista Diceópolis – que estipulou por conta própria tréguas à guerra – negociando com um megarense, que vende as próprias filhas como se fossem duas leitoinhas. Diceópolis manda que sirvam figos às meninas e indaga: “Será que os vão comer? Ena pá! Que ranger de queixadas, por Hércules venerável (πολυτίμεθ’ Ηράκλεις)! De que terra são estas leitoinhas? Da Papagônia, está-se mesmo a ver (vv. 807-9)”¹³.

Na invocação, o nome de Hércules vem acompanhado do epíteto πολυτίμετος, que é formado pelo advérbio de intensidade πολύς,

¹³ Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva modificada. Segundo a tradutora, a cidade de Τραγοσαΐα é uma brincadeira que Aristófanes faz com o verbo τραγείν, devorar, e a sua proposta de tradução apreende bem a ideia quando se refere à cidade de Papágonia. Cf. Nota 163, p. 126 da tradução portuguesa d’*Os Acarnenes* (1990). Veja-se também Bailly (1963, p. 1950). Optamos por traduzir χοίρι por leitoinha e não porquinha (como acontece na tradução portuguesa), julgamos a palavra mais apropriada (para o português do Brasil), visto que leitoinha nos remete à gordura e à voracidade, enquanto, porquinha à sujeira.

muito, acrescido do adjetivo verbal τίμητος estimado, apreciado, honrado. Segundo Chantraine (1977, p. 927), πολύς é um advérbio extremamente produtivo como o primeiro termo na composição de antropônimos e, em Homero, há mais de 60 exemplos de vocábulos derivados dessa formação. Dos heróis homéricos, podemos destacar, por exemplo, Odisseu, que foi chamado de πολύμητις, ‘o que é fecundo em recursos’; πολύτροπος, ‘astuto’; πολυμήχανος ‘ardiloso’ (fecundo em ardis); πολύτλας, ‘que muito sofreu’; πολύαινος, ‘célebre’, ‘ilustre’; e πολύφρων, ‘muito prudente’.

Assim, Aristófanes usa um epíteto não-homérico, mas, como se pode notar nos exemplos acima, utiliza o mesmo processo de formação advindo da tradição homérica para criar um epíteto novo. Hércules é πολυτίμητος, ‘muito apreciado’, ‘venerável’. No entanto, na comédia, o herói é invocado como signo de um aspecto que, na verdade, não é muito apreciável, nem virtuoso: a gula. Observe-se ainda que, nessa cena, as duas personagens, “as porquinhas”, filhas do megarense, não falam, apenas grunhem (vv. 780, 802, 804, 806, 808) e devoram vorazmente os figos. Temos um epíteto novo, nos moldes homéricos, e o epíteto nomeia um herói tradicional, mas o contexto faz com que, sendo passível de destacar caracteres elevados, evidencie o burlesco.

Acreditamos que a maestria de Aristófanes no que diz respeito ao uso de epítetos pode também valorizar a ferramenta épica ao ponto de romper com as fronteiras do discurso. Nossa afirmação baseia-se no fato de que o comediógrafo chama à cena epítetos que não aparecem escritos literalmente na fala dos personagens. Referimo-nos a uma passagem d’*As Rãs*, em que o escravo Xântias e o deus Dioniso se encontram diante de Empusa (monstro enviado por Hécate que se metamorfoseava em uma linda mulher para atrair homens, aterrorizá-los e devorá-los) e é nessa situação de perigo que ouvimos: “—ἀπολούμεθ’,

ὤναξ Ἡράκλεις. Estamos perdidos, ó Senhor Hércules!”(v. 298). Xântias, diante de tal visão, invoca Hércules. Afinal, para lidar com monstros, ninguém melhor do que o filho de Zeus. A situação faz uma clara alusão a um epíteto que não aparece na frase, o *alexíkakos*, ‘o que afasta os males’, epíteto utilizado nos cultos dedicados a Hércules (STANFORD, 1963, p. 99).

Se um epíteto pode se indexar de tal modo ao objeto, como o caso de φοῖβος, Febo, em que pode ou não vir acompanhando o nome de Apolo, aqui o comediógrafo inverte a posição fazendo com que o nome suscite o epíteto, visto que na fala de Xântias, o que vem primeiro é o verbo ἀπόλλυμι, estar perdido, que enuncia a necessidade de um salvador, e por isso clama por Hércules, clama pelo *alexíkakos*. A alusão do *alexíkakos* parece mais uma ironia de Aristófanes, pois, apesar de valorizar a ferramenta homérica, ao mesmo tempo, desvaloriza o significado do epíteto de outrora, visto que o ‘que afasta o mal’ não é mais o salvador de ninguém.

O último exemplo que queremos destacar é um epíteto criado por Aristófanes para qualificar Eurípides, um dos personagens prediletos do comediógrafo. Eurípides é personagem em *Acarnenses* (425 a.C.), *Termoforiantes* (411 a.C.), *Rãs* (405 a.C.) e, em outras peças como *Lisístrata* (411 a.C.), Aristófanes não o poupa de críticas.

A cena faz parte da peça *Rãs* e se passa no Hades, o tragediógrafo disputa de modo acirrado o trono da tragédia, assento ocupado pelo *krátistos*, o melhor nessa arte (vv. 768-9), lugar até então ocupado por Ésquilo. Pelo escravo (vv. 771-8), ficamos sabendo que Eurípides, através de discursos contraditórios (ἀντιλογιῶν), artifícios (λυγισμῶν) e rodeios (στροφῶν), fez com que o “público” no Hades o julgasse o mais sábio (σοφώτατον) na arte trágica. Segue-se o *agón*, disputa, entre Ésquilo e Eurípides, quando o autor da *Orestéia* vai acusá-lo de ser um χωλοποιός, criador de coxos (*Rãs*, v.846). O epíteto marca um

jogo irônico que Aristófanes estabelece com alguns personagens das peças de Eurípidas: Télefo (um filho de Hércules, que teve a perna ferida por Aquiles a caminho de Tróia), Belerofonte (que caiu do cavalo Pégaso) e Filoctetes (mordido por uma serpente a caminho de Tróia).

Aristófanes coloca em foco um aspecto particular do ponto de vista do espetáculo, uma ironia que nós modernos, talvez, jamais compreendamos. O público ateniense do século V a. C. compreendia o alcance risível de tal epíteto de modo privilegiado. Se lidamos basicamente com o texto escrito e com a imaginação, nesse caso, a situação é mais complicada, tendo em vista que os três personagens coxos de Eurípidas pertencem a peças do tragediógrafo das quais só nos chegaram alguns fragmentos¹⁴. Sem o texto, não temos pistas seguras de como esses personagens foram representados. Mas a crítica de Aristófanes a um aspecto específico do teatro de Eurípidas – centrado no figurino e na caracterização gestual dos personagens – parece-nos ser a reiteração de uma crítica já apontada em outra peça que foi representada anos antes: *Os Acarnenses*.

Nessa peça, o protagonista Diceópolis dialoga com o epíteto *χωλοποιός*, criador de coxos, quando quer suscitar a compaixão da assembleia e para tanto resolve procurar Eurípidas e lhe pedir emprestado o figurino de um dos seus muitos mendigos e coxos. Eurípidas indaga qual vestimenta pode lhe emprestar, enumerando assim aquelas personagens que o próprio tragediógrafo ousou colocar em cena, caracterizadas como coxos ou mendigos: Eneu, Fênix, Filoctetes, Belerofonte e Télefo. o epíteto *χωλοποιός*, criador de coxos. Tal cena é paralela à segunda parte de *As Rãs* em que se defrontam Ésquilo e Eurípidas mediados por Dioniso. São muitas as contendas discursivas

¹⁴ *Télefo, Filoctetes e Estenebéia*.

entre os dois tragediógrafos e as acusações variadas. Eurípides, por exemplo, acusa Ésquilo de criar ‘caracteres ferozes’, ἀγριοποιόν. Ésquilo retruca dizendo que Eurípides é ‘criador de mendigos’ e ‘remendador de trapos’, πτωχοποιεὶ καὶ ῥακιοσυρραπτάδῃ (v. 837; 842).

Os exemplos apresentados sugerem que, na comédia de Aristófanes, os epítetos são parte integrante de um conjunto de elementos-chave dos quais se serviu o comediógrafo para, entre outras coisas, criticar chefes políticos (Péricles); evidenciar aspectos grotescos de heróis consagrados (Hércules); ironizar aspectos específicos do espetáculo cênico (Eurípides); e sugerir epítetos que não aparecem no texto.

Conclusão

Procuramos aqui observar as principais teorias acerca dessa ferramenta tão popular em toda a literatura grega. Cumpre ainda ressaltar o fato de que existem epítetos totalmente desnecessários à identidade do objeto percebida por nós e aparecem mesmo como elementos secundários, acrescentando pouco em termos de significação. É o caso, como já foi dito, desses adjetivos que vêm como atributo de um objeto, realçando-lhe uma característica já intrínseca a ele.

Contudo, julgamos temerário dizer que em poesia um termo seja supérfluo. O epíteto que pareça secundário do ponto de vista conceitual pode ser fundamental para o ritmo do verso, para o colorido de uma imagem, para a representação de um excesso, para a reiteração de uma ideia. Do ponto de vista do sentido, o realce de tal ou tal característica explícita e define melhor o nome do qual é atributo, principalmente, se considerarmos tudo em poesia é constituinte de um universo complexo idealizado pelo poeta.

Referências

- ARISTÓFANES. *Os Acarnenses*. Tradução e comentários de Maria de Fátima Souza e Silva. Coimbra: ININ, 1988.
- ARISTÓFANES. *The Frogs*. Introduction, revision, commentary and index by W. B. Stanford, M.A., Litt. D. London: Macmillan, 1963.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BAILLY, A. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette, 1950.
- BERGSON, Leif. *L'épithète ornementale dans Eschyle, Sophocle et Euripide*. Uppsala: Ab LundequistskaBokhandeln, 1956.
- CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck, 1968 (I), 1970 (II), 1974 (III), 1979/1980 (IV).
- DUARTE, Adriane. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas, 2000.
- ÉSQUILO. *Orestéia. Eumênides*. Tradução e comentários de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- EURÍPIDES. *Héacles*. Introdução, tradução e notas de Cristina Rodrigues Franciscato. São Paulo: PalasAtena, 2003.
- HOMERO. *The Iliad*. Translation by A. T. Murray. 2. ed. London: Harvard University, 1988. v. 2.
- HOMERO. *The Odyssey*. Translation by A. T. Murray. 2. ed. London: Harvard University, 1995. v. 2.
- KIRK, G. S. *The Songs of Homer*. New York: Cambridge University, 2005. p. 59-68.
- LAUSBERG, H. *Elementos de Retórica literária*. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967. p. 154 f 206; p. 193-196 f 309-316.
- PARRY, Milman. *L'épithète traditionnelle dans Homère*. Paris: Les Belles Lettres, 1928.
- PARRY, Milman. *The Make of Homeric Verse*. New York: Arno, 1980.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: Clarendon, 1968.
- VIVANTE, P. *The epithets in Homer: a Study in Poetic Values*. London: Yale University, 1982. p. 3-10.

Recebido em 13 de novembro de 2011

Aprovado em 5 de fevereiro de 2012