



umanitas

70

**APONTAMENTOS SOBRE A IMAGÉTICA ANIMAL NA *HÉCUBA*
DE EURÍPIDES: A CARACTERIZAÇÃO DO HERÓI E O SÍMBOLO
TRANSVERSAL DA CADELA E DO LOBO¹**

**SOME NOTES ON ANIMAL IMAGERY IN EURIPIDES' *HECUBA*:
THE CHARACTERIZATION OF THE HERO AND THE TRANSVERSAL
SYMBOLS OF THE BITCH AND THE WOLF[?]**

NELSON HENRIQUES FERREIRA

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra
nelsonhenriquecechuc@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0003-2637-3211>

Artigo recebido a 23-05-2016 e aprovado a 01-02-2017

Resumo

Seja pela excelência em combate, solução de enigmas, edificação de cidades ou mesmo limpeza de estábulos, ao herói associava-se o extraordinário, a condição social ou etiológica especial, a capacidade de superar provas que só a imaginação poderia conceber. Por tal, a memória narrativa do herói antigo sobrevive à passagem do tempo e até ao desaparecimento da cultura que lhe deu origem, através da tradição popular ou pela cristalização da arte de expressão. Ora, pretende-se com este breve ensaio identificar alguns dos mecanismos usados no processo da criação do herói no imaginário coletivo, mais precisamente aqueles que envolvem a imagética animal e a significação simbólica a ela associada, no contexto das culturas do mediterrâneo – tomando essencialmente as fontes literárias

¹ Trabalho desenvolvido no âmbito da Bolsa de Doutoramento FCT SFRH/BD/93806/201.

como fundamento. Nesse sentido, o nosso objetivo será debater o modo como a imagética animal potenciou e singularizou a concepção do herói e, ao mesmo tempo, explorar o meio e o motivo pelos quais a simbologia animal se cristalizou de forma quase universal.

Palavras-chave: Imagética animal; lobo, cão, herói, tradição popular, etiologia

Abstract

Being it for excellence on war, puzzle solving, cities' building or even cleaning stables, the hero was associated with the extraordinary, with a social or special aetiological condition, with the ability to overcome hardships that only the imagination could conceive. The narrative memory of the ancient hero survives the passage of time and the disappearance of its original culture through tradition or crystallization of artistic expression. With this short essay, we intend to identify some of the mechanisms in conception process of the image of the hero and its repercussions in the collective imagination, specifically those involving animal imagery and symbolic meaning. We aim to discuss how animal imagery potentiated the design of the hero and at the same time, explore the means for its universalization.

Keywords: animal imagery; wolf, dog, hero, popular tradition, aetiology.

Seja pela excelência em combate, solução de enigmas, edificação de cidades ou mesmo limpeza de estábulos², ao herói associava-se o extraordinário, a condição social ou etiológica especial, a capacidade de superar provas que só a imaginação poderia conceber. Por tal, a memória narrativa do herói antigo sobrevive à passagem do tempo e até ao desaparecimento da cultura que lhe deu origem, através da tradição popular ou pela cristalização da arte de expressão. A propósito e no contexto cultural do mediterrâneo, poder-se-iam notar várias ‘personagens tipo’³, que transcendem culturas e períodos históricos. Teseu seria um perfeito exemplo do arquétipo grego e teria paralelo com Gilgamesh, o mais célebre herói no contexto da antiga mesopotâmia. Poder-se-á até considerar a possibilidade da existência proto-heróis que tivessem servido de esboço para a construção de figuras heroicas com origens e perfis similares, moldadas em função do povo que lhes prestava culto. Neste aspeto remetemos para uma a reflexão acerca do

² Considerado o quinto trabalho de Hércules: “Os estábulos de Augias”.

³ O poderoso guerreiro – cuja arrogância gera infortúnio quer ao herói quer aqueles que o rodeiam – é um dos exemplos mais famosos e encontra em Gilgamesh e Aquiles os seus mais famosos protótipos literários.

super-homem e de modelos associados a este conceito, como seja o célebre passo de *Also sprach Zarathustra* de Friederich Nietzsche.⁴

De modo a estimular a conceptualização de uma imagem concreta e imediata do valor do herói para determinado público – e entenda-se por público todos aqueles com acesso à transmissão do mito, independentemente da via pela qual esta era feita –, a constatação das faculdades do personagem heroico beneficiou muitas vezes de paralelismos e comparações, implícitas ou explícitas.

Pretende-se com este breve ensaio identificar alguns dos mecanismos usados no processo da criação do herói no imaginário coletivo, mais precisamente aqueles que envolvem a imagética animal e a significação simbólica a ela associada, no contexto das culturas do mediterrâneo, tomando essencialmente as fontes literárias como fundamento. Nesse sentido, o nosso objetivo será debater o modo como a imagética animal potenciou e singularizou a conceção do herói e, ao mesmo tempo, explorar o meio e o motivo pelos quais a simbologia animal se cristalizou de forma quase universal, ao ponto de conter em si um valor semântico próprio e de difícil mutabilidade, extensível no tempo e com reflexo nos nossos dias em códigos linguísticos, na literatura, cinema, arte e cultura popular.⁵ Nesse sentido, não abordaremos a simbologia animal enquanto entidade literária com uma génese concreta, ou seja, traçando a evolução dos signos que se lhe associam em função da maior antiguidade cronológica de determinada ocorrência textual. Isto porque tal abordagem partiria sempre do princípio que um determinado texto ou tradição marca uma fase da construção do símbolo, algo que contraria a nossa tese de que o símbolo antecede a linguagem literária, mais ainda quando a literatura a que temos acesso surge já numa fase bastante avançada do psicossocial, como seria o caso da literatura grega por oposição às literaturas mesopotâmicas.⁶

A definição de Herói no espaço do mediterrâneo antigo não obedeceu a um rígido código, estruturado por convenções de carácter artístico ou religioso, antes seguiu algumas linhas orientadoras que permitiriam atestar a sua condição. Sublinhe-se a ênfase dada a este espaço geográfico, pois

⁴ Vide Cap.3-4; *Übermensch* é o termo utilizado na exposição do conceito.

⁵ A propósito da transversalidade dos arquétipos e estereótipos da simbologia animal na linguagem abstrata e a sua transversalidade cultural, geográfica e cronológica, vide Ferreira 2012.

⁶ Cf. Ferreira 2012.

além de uma proto-cultura comum, também é caracterizável pela idêntica fauna em praticamente todo o território. Na verdade, relativamente à questão geográfica e ambiental, poder-se-á considerar uma matriz do ecossistema mediterrâneo.

Na cultura grega antiga, o herói épico distinguia-se dos demais pela *aretê* (excelência) resultante da distinção deste numa determinada qualidade ou valor moral. Na *Iliada* de Homero esse estatuto é alcançado essencialmente através dos feitos bélicos e etiologia; já na *Odisseia*, o uso do intelecto mostra-se como um meio importante para a manifestação da excelência heroica. O herói helénico poderia enquadrar-se tanto no plano divino, como (super)humano – ainda que em narrativas épicas ou fabulares o seu estatuto implicasse uma experiência obtida em ambos os domínios. A personagem heroica podia estar associada ao mundo natural selvagem, tratando-se de um animal ou de um humano dotado de características animais. A propósito, lembre-se o exemplo de Pégaso, que em certa medida surge como um herói mítico ou, fazendo novamente um paralelo com a cultura mesopotâmica, o célebre companheiro de Gilgamesh, Enkidu, herói de natureza selvagem.⁷

O referido aspeto animal assume grande importância na definição do herói, dado que permite a atribuição de características imediatamente identificáveis através da imagem e sugestão ao mundo natural, independentemente da tradição mítica em que se enquadre. Neste aspecto, é a tradição popular e o contacto com o mundo natural o definidor das características simbólicas do animal.⁸ Repare-se no exemplo da *Hécuba* de Eurípides e na metamorfose da personagem homónima, que a dada altura seria anunciada pelo ‘vilão’ da tragédia, Polimestor.⁹ A rainha de Troia transformar-se-á numa cadela, forçada por um ambiente perverso e um sentimento de vingança pela ninhada perdida.¹⁰ Tal processo de transformação psicológica, mais do que uma metafórica mutação física, contém em si o símbolo de desumanização. De modo a contextualizar a ação, lembramos que Hécuba havia perdido todos os filhos, o último dos quais, a derradeira esperança da heroína e

⁷ Cf. George 2013.

⁸ A propósito da relação, intervenção e recepção simbólica do animal no espaço do mediterrâneo antigo vide Collins 2002.

⁹ Eur. *Hec.* 1261.

¹⁰ Para um estudo da metáfora da cadela na literatura à luz da condição feminina, vide Aguiar 2001.

da sua casa, seria assassinado de forma traiçoeira e inesperada, algo que transportaria a heroína para o limiar do desespero.

Hécuba trama um embuste contra Polimestor, assassino do filho, atraindo-o pela cobiça. Ludibria-o graças ao uso de uma retórica malévola, leccionada pelas circunstâncias a que foi sujeita. A heroína ter-se-ia apercebido do poder da retórica e do seu potencial maligno à medida que ia contactando com Ulisses, o qual, através de um hábil e mal intencionado uso, vai conseguindo atingir os seus intentos, à maneira do tradicional ‘lobo matreiro’ da fábula (vide infra). Essa circunstância identifica a contemporaneidade da obra, isto é, lembra as teses retóricas defendidas pelos Sofistas e as suas atividades na Atenas dos finais do século V a.C.

A transformação de Hécuba é consequência de um ato selvagem e desmesurado: uma vez em posição favorável, as suas cúmplices tratam de atacar os filhos de rei trácio ao mesmo tempo que este é agarrado e impedido de lhes prestar auxílio. Portanto, e seguindo as pistas do poeta, após o atentado contra Polimestor e os seus filhos, a rainha troiana é um ser bravio, pois os seus atos parecem desprovidos de racionalidade moral, dado ter tomado a liberdade de exercer um castigo que é em tudo desmedido relativamente à falta cometida pelo castigado. O elemento humano é o catalisador do enredo da vingança; já a concretização desta é uma agressão que pretende a dor do visado e a sua anulação enquanto indivíduo. Este olvido é algo sumamente superior à própria morte: o ataque vingativo de Hécuba cega Polimestor e os filhos deste são mortos na presença do pai, sem que este os possa defender.

Pela cegueira, interdita-se a Polimestor o contacto com o mundano; com a morte dos filhos, é-lhe amputada qualquer possibilidade de existência, já que, na velhice, se vê impedido de viver em função de um futuro por ele gerado. Resumindo, é incapaz de actuar no presente devido à sua debilidade e impossibilitado de possuir uma “casa” que lhe assegure a continuidade e um lugar na memória. Portanto, a ‘pegada’ deste perde-se com a sua semente. Dessa forma, deixa de haver um propósito para a existência, pelo que morre sem que lhe seja dada a morte. Na verdade, Hécuba vinga-se num único acto de todas circunstâncias a que foi sujeita por diferentes intervenientes, nos vários momentos da sua narrativa pessoal e mitológica. Recorde-se que a rainha de Troia se viu reduzida à escravatura, a filha foi sujeita ao concubinato pelos chefes dos destruidores de Troia e perdeu todos os filhos varões, a esperança de refazer a casa dos governantes de Príamo.

O ataque motivado pela perda da prole justifica a classificação da heroína troiana como κύων (vv. 1265 e 1273)¹¹. É conhecido o forte instinto maternal desta espécie da família dos canídeos. O cão seria uma presença comum no quotidiano da Grécia clássica, uma vez que compartia o próprio espaço doméstico. Desse modo, o sentido protector de uma cadela para com a prole seria de senso comum na Atenas da segunda metade do século v a.C., e a ainda incompleta metamorfose de Hécuba neste animal – justificável para o público da época, pois tal corresponderia uma associação natural: um instinto maternal, levado à bestialidade –, transformaria um acto humano num comportamento típico de uma cadela.¹²

A propósito da tradição do símbolo deste animal na Grécia clássica, devemos sublinhar que os signos que o compõem e o conhecimento popular dos mesmos remontam a períodos pré-históricos para os quais é impossível traçar qualquer cronologia ou idealizar um evolução concreta. Isto porque a domesticação deste animal antecede em muito a formação das primeiras sociedades complexas. O mesmo será dizer que os códigos cristalizados na linguagem de pensamento abstracto são muito anteriores à literatura, pelo que muito provavelmente a forma mais pura do símbolo, a comparação de características básicas, antecede não só a literatura homérica como a própria mitologia ou mesmo construção da sociedade grega.¹³

A metáfora da cadela, concretizada posteriormente na premonição de Polimestor (v. 1259), não é mais do que a aquisição de uma característica animal por parte de um humano. Apesar de conhecida no ambiente doméstico, a cadela não deixa de ter uma conotação bravia, não só porque na época este animal também vivia em estado selvagem, mas porque não é dotada de espírito racional (*logos*). Nesse sentido, ainda que domesticada, é selvagem por natureza, dada a ausência de um *logos* que lhe oriente a conduta.

A selvajaria permite identificar o expoente do grau de loucura. Isto é, a metamorfose do homem-demente em besta: alguém que já não obedece a

¹¹ (...) κύων γενήσῃ πύρσ' ἔχουσα δέργματα (...) “Irás tornar-te numa cadela de olhos de fogo”. Eur. *Hec.* 1265; (...) κυνὸς ταλαίνης σῆμα, ναυτίλοις τέκμαρ. “(...) de túmulo de cadela desgraçada e será um ponto de referência para os marinheiros.” Eur. *Hec.* 1273.

¹² Para o símbolo da cadela e do cão na literatura vide também Ferber 2007, pp. 59-60.

¹³ Para exemplos da antiguidade do símbolo da cadela na literatura vejam-se os exemplos sumério e acádicos apresentados por Alster (1979) e a comparação com o mesmo símbolo em provérbios gregos.

qualquer código moral, que desrespeita o espaço social que lhe está destinado e o poder divino. Distingue-se dos demais e desvia-se do conceito de justiça, ao viver numa realidade onde não exista homem, cidadão ou deuses, pelo que a consciência dos seus actos equivale a uma relação sentimento/corpo. Ou seja, sem qualquer filtro de uma racionalidade humana. A injustiça leva o indivíduo a reger-se em função de si próprio, perdendo-se assim o conceito de cidadão, o fundamento da sociedade grega. De modo que, ainda que na essência permaneça homem, este faz-se selvagem.¹⁴ Quer isto dizer que os signos úteis para uma descrição do seu comportamento apenas podem obedecer às regras do mundo natural, tal e qual este é concebido pelo sentido comum popular.

Contudo, há uma outra possibilidade de interpretação. O termo κῶν poderia funcionar como simples insulto, dado que a cadela traz associada a si não só a selvajaria, mas também a devassidão. Esta conotação teria que ver com os vários parceiros sexuais a que uma cadela se submete – hábito que em contexto cultural grego, machista e patriarcal, seria antropológicamente anómalo. Esta leitura poderia encontrar paralelo com o lamento de Helena de Troia na *Iliada*¹⁵, que parece insultar-se a si mesma ao apelidar-se de ‘cadela’. Tal consideração, além de indicar a sua situação desgraçada, pelo mal que causou e pelas perdas que inevitavelmente sofrerá; também pode remeter para o facto da mesma ter abandonado Menelau e fugido com Páris para Troia, naquilo que seria uma traição de cariz sexual, pois abandona ‘a casa’ por outro parceiro.

Lembre-se que a imagética animal e a construção do símbolo derivam de uma ancestral relação do homem com a natureza e do enraizamento na linguagem de conceitos obtidos pela observação (senso-comum). Seguindo o modelo da ‘interpretação sexual/moral’, o crime de Hécuba seria considerado tão hediondo por Polimestor, que esta se faria um ser abjecto para a sociedade pelo seu comportamento desviante. Porém, sublinhe-se o facto de ainda assim ser um elemento integrante da sociedade e, embora marginalizado pela sua conduta, associa-se a esta como exemplo negativo. Portanto e seguindo esta interpretação, não estaria tanto em causa um ser selvagem, mas sim um indivíduo transgressor no seu espaço social. Nesse sentido, Hécuba seria tão repugnante socialmente como uma qualquer mulher

¹⁴ Esta questão remete para a *hybris*, insolência, frequentemente associada ao herói grego, que esquece a sua condição de homem, excedendo-se na medida do acto.

¹⁵ *Il.* 6.344.

numa sociedade de carácter machista e patriarcal que transgredisse a moral do espaço doméstico por causa de necessidades sexuais.

Em resumo, a rainha troiana define-se através de um simples atributo: a mãe selvagem e vingadora, expressa na imagem de uma cadela. O herói, antes homem de excelência, faz-se besta, não pela metamorfose do corpo, mas da *phren* (alma).

O herói que tem ou procura uma capacidade desmesurada, incongruente com a sua natureza, ascende também a um estado selvagem, imbuído de um instinto de auto preservação ou busca por um poder ainda maior¹⁶. É nesse aspecto que reside o limite moderno entre o herói e o vilão. A dicotomia parece definir-se pelo uso do poder em função de uma determinada sociedade ou para a controlar ou para a dominar/destruir. A antiguidade parece não prever a ideia de vilão (némesis do herói), pelo menos relativamente a capacidades extraordinárias usadas única e exclusivamente para a prática do mal. Na verdade, o herói grego – sublinhe-se o herói da tragédia – desvia-se da excelência do sua natureza cometendo *hybris*. Todavia, existe um exemplo contraditório que parece confirmar a regra, não fosse o herói em questão o representante de um determinado grupo, os Sofistas. Seria esse herói o Ulisses da *Hécuba* de Eurípides. Ainda assim, esta exceção não deriva tanto da construção do herói Ulisses ‘per se’, mas da perspectiva da própria Hécuba.

Nesta obra, Ulisses surge também associado a um animal, ainda que não sofra qualquer metamorfose. Contém, isso sim, elementos que evocam o lobo (v. 90), quando Hécuba lembra o sonho em que a filha Ihe é arrebatada do colo pelas garras de um lobo (λύκος)¹⁷. A semelhança de Ulisses com este animal é apresentada a dois tempos: quando Ulisses vem buscar Políxena e à medida que vai usando uma retórica que a rainha troiana toma por maliciosa, por permitir ao herói grego a recusa dos deveres de hospitalidade¹⁸. O uso

¹⁶ Tomem-se os exemplos contidos em algumas obras cinematográficas contemporâneas, baseadas nos *comics* da editora Marvel.

¹⁷ [εἶδον γὰρ βαλιάν ἔλαφον λύκου αἴμονι χαλᾷ σφαζομένην (...)] “Eu vi uma corça de pele mosqueada nas garras sangrentas de um lobo que a chacinava (...)” Eur. *Hec.* 90-91. Neste passo, Políxena tem correspondência simbólica com a corça, animal frágil e vítima natural dos grandes predadores. Cf. Ferreira 2012, pp. 28-58. Cf. com símbolo da ovelha na literatura (vide Ferber 2007, pp. 191-193)

¹⁸ Recorde-se que Ulisses foi salvo por Hécuba aquando de uma expedição a Troia, estando em dívida para com a rainha por esta ter atendido à sua condição de suplicante. Ora, os deveres de hospitalidade pressupõem não só a prestação de auxílio ao suplicante

da palavra como adúlterador de factos lembra o animal da fábula esópica e, da mesma maneira, evoca os embustes do Lobo que tenta convencer o frágil cordeiro a tomar determinado procedimento para finalmente cair nas garras do predador¹⁹. O motivo do engano é relacionável com o lobo pela própria aparência fisionómica que este tem com o cão, o fiel companheiro do homem²⁰. A semelhança é enganosa porque aquilo que aparenta ser um nobre animal, de carácter submisso e protector, na verdade, é um animal selvagem, que tenta a todo custo buscar a sua subsistência nas presas mais acessíveis. Provavelmente, o lobo falante da fábula não seria ignorado por Eurípides quando construiu a personagem do governante de Ítaca que oculta a malícia num suposto sentido de justiça. Isto, claro está, partindo da perspectiva analítica da própria Hécuba. Ainda assim convém notar que a simbologia linguística associada ao lobo antecede a personagem da fábula, pelo que o arquétipo literário seguido e expandido pela literatura parte dos signos que constituem a imagem cristalizada na cultura popular.²¹ O mesmo é dizer que o símbolo não deriva da literatura, pelo menos naquilo que são os seus constituintes mais simples com origem na observação do mundo natural.

Será necessário pensar o lobo enquanto elemento integrante de uma proto-história humana. De resto, a figura do lobo na tradição popular indicia uma característica malévola, falsa e destrutiva. Esta imagem remonta a tempos bastante recuados em que o contacto com a natureza era próximo e quotidiano. O lobo é uma figura negativa nas várias culturas mediterrâneas, numa tradição ancestral e que se pretende comum. Isto porque representava uma ameaça constante quer para a pecuária, quer para a pastorícia; logo era uma elemento disruptivo do equilíbrio necessário para a subsistência da sociedade e do homem. Mais uma vez, tenha-se em conta a fábula

que cumpra o ritual, mas também o retorno de um favor antigo. Vide *Gabriel Herman* (1987).

¹⁹ Note-se o seguinte passo da *Ilíada* como exemplo: “Cada um dos chefes dos Dânaos matou um homem. Tal como os lobos ladrões que se atiram aos cordeiros, escolhendo-os de entre os rebanhos, quando por causa da negligência do pastor estão dispersos nos montes.” Οὔτοι ἄρ’ ἠγεμόνες Δαναῶν ἔλον ἄνδρα ἕκαστος./ὥς δὲ λύκοι ἄρνεσσιν ἐπέχραον ἢ ἐρίφοισι/σίνται ὑπ’ ἕκ μῆλων αἰρέυμενοι, αἳ τ’ ἐν ὄρεσσι/ ποιμένος ἀφραδίησι διέτμαγεν/ οἱ δὲ ἰδόντες (*Il.* 16. 351-354).

²⁰ Recorde-se a propósito a morte do velho cão de Ulisses, Argo, ao perceber o regresso do dono. Cf. Ferreira 2012, pp.34-66.

²¹ Para o símbolo do lobo na literatura vide também Ferber 2007, pp. 240-241.

esópica como veículo de transporte da imagética animal popular e a carga negativa associada ao símbolo do lobo. Tome-se a fábula esópica *O Lobo e O Cordeiro* como exemplo²².

Contudo, deve ter-se em consideração um aspecto importante: a tradição não atribui variações às características do lobo. Esta imutabilidade não se mostra como condicionante, antes permite que, dependendo das circunstâncias, esses atributos tenham uma carga positiva ou negativa. Na *Ilíada* ocorre ser feita uma comparação entre o guerreiro e o lobo. Neste caso, exacerba-se a capacidade bélica do soldado, equiparável à de um lobo selvagem.

Ulisses é de facto um lobo e o uso da retórica como atributo desta personagem, obedecendo à mecânica de linguagem da imagética animal, é ao mesmo tempo a pele de nobre cão e as perigosas garras de lobo²³. Pelo discurso, tenta mostrar-se como um justo, que está obrigado a cumprir os desígnios de outros chefes gregos. No entanto, enquanto constrói todo um argumento, aparentemente válido, para os seus atos, está a desrespeitar leis divinas. Lembre-se o problema trazido pela assistência devida aos suplicantes (vide supra), pois havendo uma lei moral que obriga à reciprocidade de um anterior suplicante, esta é violada por uma lógica pragmática, mas ao mesmo tempo imoral. Este é o Ulisses que Hécuba vai identificando ao longo do texto euripídiano; ainda que a real imagem se materialize antes da heroína sofrer as consequências do encontro: através do referido sonho profético (vide supra), pelo que a marca simbólica do lobo é objectivamente identificável.

A retórica e o cunho negativo que esta carrega na tragédia terá presente uma crítica aos sofistas, elementos considerados nocivos à *polis* pela exploração negativa da retórica argumentativa capaz de tornar o verdadeiro em falso e o falso em verdadeiro. Tal remete para um exemplo apresentado por Demóstenes num dos seus discursos, *Contra Aristogíton*. Aí, o orador ático acusa Aristogíton de ser um lobo disfarçado de cão, usando um jogo

²² Note-se que não existe variação no valor simbólico assumido por este animal na fábula esópica. Vide Ferreira 2013, f. 155, p. 174.

²³ Note-se como um passo da *Ilíada*, paralelo a este caso, é exemplo da figuração da ferocidade do lobo na violência da actividade humana: ἀργαλέον Τρώων καὶ Ἀχαιῶν· οἱ δὲ λύκοι ὡς ἀλλήλοισι ἐπόρουσαν, “Troianos e Aqueus, como lobos lançavam-se uns contra os outros” (*Il.* 4. 471); e repete-se em Ἴσας δ’ ὑσμίνῃ κεφαλᾶς ἔχεν, οἱ δὲ λύκοι ὡς θῦνον· “Iguais cabeças tinha a batalha e lançavam-se uns contra os outros como lobos.” (*Il.* 11. 72).

de inversão de valores semânticos.²⁴ Isto porque, enquanto se apresenta como um defensor da polis, é nocivo para a mesma; ataca o rebanho que se compromete a defender²⁵, imputando crimes a outros cidadãos.²⁶

Partindo da mesma mecânica de conversão da imagem em símbolo linguístico, na *Iliada* Posídon introduz a simbólica animal no seu discurso com o intuito de tornar mais objectiva a ideia que pretende passar aos aqueus: a extrema e ilógica alteração de espírito dos troianos:

*“Os Troianos avançam contra as nossas naus, eles que
Antes pareciam corças amedrontadas, que na floresta
Se tornam presa de chacais, panteras e lobos,
Enquanto vagueiam impotentes, sem espírito combativo.”*²⁷

Neste passo, o poeta da *Iliada* caracteriza a força, bravura e ferocidade dos troianos por simples comparação ao chacal, pantera e lobo, enfatizando-a através do contraste criado pela imagem da corsa, ser débil e por isso assustadiço.

O paralelo com o mundo natural, como já referido, permite a realização imediata da imagem e consequentemente um efeito objectivo no espírito do receptor do discurso. Deste modo as hostes dos aqueus compreenderiam que tal metamorfose não seria possível – de presa para predador – e que o seu temor deveria ser suprimido, pois a corsa não pode caçar o lobo. A corsa é um animal perseguido na natureza por quantos predadores há. Se anteriormente os troianos eram temerosos, novamente deviam ser levados a esse estado, pois fora o enfraquecimento dos atacantes gregos que lhes havia inflamado o espírito. A percepção do desnível entre o predador e a corsa avivaria o sentido da sua própria condição enquanto atacantes e do povo troiano enquanto vítimas. Desta feita, não é um herói que se define através de elementos animais, mas dois povos, podendo estes alternar entre o mais fraco e o mais forte. Esta variação reflecte a inconstância do espírito

²⁴ A referência ao disfarce terá que ver com o epíteto de cão da assembleia, atribuído a Aristogítton, segundo o orador ateniense (*Aris.* 1. 40).

²⁵ “ (...) ποδαπός; οἷος οὐς μὲν αἰτιᾶται λύκους εἶναι μὴ δάκνειν, ἃ δὲ φησι φυλάττειν πρόβατ’ αὐτὸς κατεσθίειν.” “(...) que espécie [de cão]? Aquele que não ataca os que considera ser lobos, mas que devora o rebanho que afirma proteger” (*Aris.* 1. 40).

²⁶ Veja-se o processo movido por Aristogítton contra Hémenon, referido pelo orador no mesmo discurso (*Aris.* 1. 1-12). Cf. Ferreira 2011.

²⁷ *Il.* 13. 101-104. Trad. Frederico Lourenço.

humano, pois a referência a estes animais não parte das suas características físicas, mas do seu comportamento no meio natural.

Outro exemplo será o passo onde é feita uma nova comparação de um colectivo humano ao lobo, de forma a exacerbar as capacidades destrutivas dos guerreiros Mirmidões:

*“(...) e eles como lobos
Carnívoros, em cujo espírito existe uma fúria inominável –
Lobos que nas montanhas mataram um grande veado chifrado
E o devoraram, todos eles com as bocas vermelhas de sangue;
Avançam em matilha (...)” Il.16. 156*²⁸

Também o discurso de Aquiles dirigido a Heitor (*Il. 22. 261-264*) poderá ser tomado como exemplo do potencial da imagética animal na retórica. Neste caso, em vez de se evocarem características animais, evocam-se as relações destes no meio natural:

*“Heitor, não me fales, ó louco! De acordos,
Tal como entre leões e homens não há feis juramentos,
Nem entre lobos e ovelhas existe concordância,
Mas sempre estão mal uns com os outros.”*²⁹

Pretende Aquiles sublinhar a condição de inimigos como inerente à própria existência de ambos os heróis. Da mesma forma que é contra a natureza a amizade do lobo e do cordeiro, também o entendimento dos guerreiros se faz surreal e inconcebível. Portanto, são inimigos naturais e, tal como o lobo e o cordeiro, a sobrevivência de um depende da morte do outro.

A própria pele do lobo ou de outros animais tem a capacidade de sugerir o símbolo ao provocar a identificação da imagem que lhe dá sentido. A pele parece ser transmissora dos atributos do animal para quem a enverga. Nesse sentido, quando Dólon, guerreiro troiano que aceita espiar o acampamento dos aqueus,

²⁸ Trad. Frederico Lourenço.

²⁹ Trad. Frederico Lourenço.

“... pôs aos ombros o arco recurvo e se cobriu com a pele de um lobo cinzento, na cabeça pôs um Elmo de pele de doninha...”³⁰,

este pretende adquirir, de forma simbólica, as capacidades aguerridas e furtivas do lobo e da doninha – desse modo, procura fazer-se rápido, ágil e silencioso, escapando à vigília dos aqueus.

Ao vestir a pele do animal, o herói ora pretende encarnar o poder associado à besta, ora sugerir ao inimigo que enfrenta mais do que um simples homem, alguém que supera as limitações humanas. Portanto, o herói é o equivalente ao que se poderia considerar um super-homem. Esta é a concretização da influência do factor psicológico num combate, enquanto elemento de desequilíbrio. Não são raros os casos históricos ou mitológicos em que o guerreiro pretende vencer o adversário antes do confronto propriamente dito, tentando aparentar um poder que o faça temível. A imagética animal desempenha um papel preponderante, pois a imagem tem o valor que a cultura de origem do intérprete lhe atribui.

Se um soldado teme o touro por lhe saber a força bestial, ver num campo de batalha um adversário que se dirige para si furiosamente, envergando uma indumentária alusiva a este animal, provocará um temor relativamente ao valor do animal e não ao homem, bem mais fraco. Tal resulta do choque da associação imediata e espontânea ao mundo natural e das construções de sentido montadas a partir deste na tradição.

Seja pelo discurso, pela imagética tradicional ou pela sugestão física, as características animais, quando associadas ao herói, promovem a fuga aos limites impostos à espécie humana. Sabe o ouvinte, leitor ou espectador que uma determinada característica do herói excede aquilo que a condição natural deste permitiria alcançar. Sendo que só os exemplos da natureza possibilitam um meio de comparação que se faça concebível para uma compreensão comum. De facto, a definição pela sugestão da imagem promove um entendimento espontâneo de realidades que não têm existência na experiência de vida quotidiana do indivíduo. Ou seja, o fantástico como realidade concebível.

³⁰ ἔσσωτο δ' ἔκτοσθεν ῥινὸν πολιοῖο λύκοιο, > κρατὶ δ' ἐπὶ κτιδέην κυνέην (II. 10. 334).

Bibliografia

Edições e traduções:

- Altenmüller, H., B. Arouda, A. Levine, R. S. O’Fahey, K. R. Veenhof, C. H. M. (eds Collard, Christopher (1991), *Euripides: Hecuba*. Warminster.
- Ferreira, N. (2013), *Aesopica. A fábula esópica e a tradição fabular grega*. Coimbra.
- George, A. R. (2013), *The babylonian Gilgamesh Epic. Introduction, critical edition and cuneiforme texts*. Vol. 1-2. Oxford.
- Homero, (2005), *Iliada* (Frederico Lourenço, Trad.). Lisboa.
- Homero, (2006), *Odisseia* (Frederico Lourenço, Trad.). Lisboa.
- Page, T. E. (1986), *Demóstenes. Against Aristogeiton*. London.
- Perry, B. E. (2007), *Aesopica. A series of texts relating to Aesop or Ascribed to him*. Chicago.
- Virgílio (2003), *Eneida* (L. Cerqueira; A. Alves de Sousa; C. Guerreiro, trad.). Lisboa.

Estudos:

- Adrados, F. Rodríguez (1986), *Historia de la fábula greco-latina I-II-III*. Madrid.
- Aguiar, S. (2001), *The Bitch is Back. Wicked Women in Literature*. Carbondale and Edwardsville.
- Alster, B. (1979), “An Akkadian and a Greek Proverb: A Comparative Study”, *Die Welt des Orients* 10: 1-5.
- Collins, B. (2002), *A History of the Animal World in the Ancient Near East*. Leiden.
- Derrida, J. (2003), *Políticas da Amizade* (Fernanda Bernardo, trad.). Porto.
- Ferber, M. (2007), *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge.
- Ferreira, N. (2011), “A imagética animal no discurso político: a tradição popular em Demóstenes – *Contra Aristogiton*”, in *Memória & Sabedoria*. Lisboa, 523-532.
- Ferreira, N. (2012), *A imagética animal e a concepção popular: Um paralelo entre a literatura egípcia e a fábula esópica*. Coimbra.
- Fialho, M. (2005) “Crise Política e Perversão da Retórica no Teatro de Eurípidés”, *História da Teoria das Ideias* 26: 47-69.
- Gellie, G. H. (1980) “Hecuba and Tragedy”, *ANTICHTHON* 14: 30-44.
- Herman, G. (1987), *Ritualised Friendship & the Greek City*. New York.

- López Eire, A. (2007), “Rhetoric and Language”, in *A Companion to Greek Rhetoric*. Oxford.
- Meridor, R. (1978), “Some observations on Euripides Hecuba” *AJPh* 99. 1: 28-35.
- Ober, J. (1994), *Power and Oratory in Democratic Athens: Demosthenes 21, Against Meidias*. In *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*. London.
- Rabinswiz, N. (2008), *Greek Tragedy*. Oxford.
- Seaford, R. (1995), *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*. Oxford.
- Segal, C. (1990a), “Golden Armor and Servile Robes: Heroism and Metamorphosis in Hecuba of Euripides”, *AJPh* 111. 3: 304-317.
- Segal, C. (1990b) “Violence and the other: Greek, Female and Barbarian in Euripides’ Hecuba”, *AJPh* 120: 109-131.
- Willner, D. (1982), “The Oedipus Complex, Antigone, and Electra: The Woman as Hero and Victim”, *American Anthropologist* 84. 1: 58-78.
- Winter, I. (2010), *On Art in the Ancient Near East*. Vol. II. Boston.