UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

Fernanda Messeder Moura

O apelo e a unidade épica na *Tebaida* de Estácio

Versão corrigida

De acordo, Marcos Martinho dos Santos

São Paulo
2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Moura, Fernanda Messeder. **O apelo e a unidade épica na *Tebaida* de Estácio**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo (USP), como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Letras Clássicas.

Orientador: Prof. Doutor Marcos Martinho dos Santos

Examinada por:

Professor Doutor Marcos Martinho dos Santos (Presidente)

Professor Doutor Teodoro Rennó Assunção (UFMG)

Professor Doutor Paulo Sérgio de Vasconcellos (UNICAMP)

Professor Doutor José Eduardo dos Santos Lohner (USP)

Professora Doutora Zelia de Almeida Cardoso (USP)

Parentibus meis

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Marcos Martinho do Santos, pelo debate de idéias, pelas contribuições, pelas correções precisas, pelo modelo exemplar, oferecido e praticado, do belo significado que deve ter a Academia; à CAPES, pela viabilização desta pesquisa; a meus pais, pelo apoio incondicional; a Erick Ramalho, *sine quo non*; a Roger Hewer-Candee, pelo estímulo intelectual, peripatético e epistolar; aos Professores Doutores Charles Guérin, Martin Dinter, Mario Labate e Laura Micozzi, pelos generosos diálogo e envio de bibliografia *extra maria*; às Professoras Doutoras Jacqueline Fabre-Serris e Ruth Parkes, pelas valiosas sugestões; ao Professor Doutor Antônio Orlando Dourado Lopes, pela gentil tradução dos fragmentos da *Tebaida* cíclica; a Daniel Carrara, pela revisão das traduções alemãs; a Everton Natividade, por primeiro ter-me trazido aos olhos Estácio e também pela revisão das partes que constituem este todo; a Sabrina Kaminsky e a Ana Maria Cortez, por terem-me afetuosamente recebido e hospedado em minhas pesquisas no exterior; a Edmundo Moura, por sua presença *in rebus certis et incertis*.

*Laß dich bewegen,
Verschone mich!
Des Himmels Segen
Belohne dich!*

*Doch du bist entschlossen.
Willig, unverdrossen
Wähl' ich jede Pein und Not.
Ordne nur, gebiete,
Lärme, tobe, wüte!
Zuletzt befreit mich doch der Tod.*

Die Entführung aus dem Serail,
Mozart, Zweiter Aufzug, nr. 11 Arie

Título: O apelo e a unidade épica na *Tebaida* de Estácio

Resumo: Investigo nesta tese o problema da unidade épica da *Tebaida* a partir da hipótese de que o emprego do apelo se vincula diretamente ao andamento da ação. A metodologia consiste na teorização antiga, segundo preceitos aristotélicos e horacianos a respeito da disposição das partes e do todo em um poema, como modo de leitura do *corpus* e como forma de esclarecer aspectos até então não de todo estabelecidos pela fortuna crítica. Ademais, verifico quais usos do apelo nesta epopéia de Estácio se mostram ou não modelados segundo pré-figurações na *Ilíada* e na *Eneida*, assim como no *Édipo* e nas *Fenícias* senequianos. Parto da premissa de que o *furor* constitui o cerne da ação na *Tebaida* e, demonstrando-a, concluo que a função principal do apelo é conferir unidade ao poema.

Palavras-chave: Unidade; ação; apelo.

Title: Appeal and epic unity in Statius' *Thebaid*

Abstract: In this doctoral dissertation I investigate the problem of epic unity in the *Thebaid* through the hypothesis according to which the use of appeal is directly connected to the development of action. My method dwells on ancient theory and thus follows both Aristotelian and Horatian principles regarding the disposition of the parts and the whole of a poem as a means of reading the *corpus* and also clarifying aspects that have not hitherto been wholly established by critics and commentators. Furthermore, I proceed to verifying which uses of appeal in Statius' epic reveal themselves as being modelled or not according to pre-figurations in the *Iliad* and the *Aeneid*, as well as in Seneca's *Oedipus* and *Phoenissae*. By demonstrating the assumption that *furor* makes the center of action in the *Thebaid* I conclude that the unity of action in the poem builds on through appeal, thereby proving this to be its prevailing function.

Keywords: Unity; action; appeal.

Titre: La prière et l'unité dans la *Thébaïde* de Stace

Résumé: Dans cette thèse de doctorat, je discute le problème de l'unité épique de la *Thébaïde* selon l'hypothèse que l'utilisation de la prière est directement liée au développement de l'action. La méthode réside dans la théorie ancienne et suit donc des principes aristotéliens et horaciens concernant la disposition des parties et de l'ensemble d'un poème comme un moyen de lire le *corpus* aussi bien que d'éclaircir des aspects qui jusqu'à maintenant n'ont pas été suffisamment établis par les critiques et commentateurs. En outre, je vérifie quels sont les emplois de la prière dans l'épopée de Stace qui relèvent de modèles présents dans l'*Iliade* et l'*Enéide*, ainsi que dans l'*Œdipe* et les *Phéniciennes* de Sénèque. En démontrant l'hypothèse qui met le *furor* au centre de l'action dans la *Thébaïde*, je conclus que la principale fonction de la prière est de garantir l'unité du poème.

Mots-clef: Unité; action; prière.

SUMÁRIO

Introdução	11
 Capítulo 1. Unidade épica: abordagens e modos de pensar a <i>Tebaida</i>.....	14
1.1 Exposição do problema e revisão bibliográfica	16
1.2 Hipótese, delimitação de objeto de estudo e metodologia de trabalho	32
 Capítulo 2. O emprego literário do apelo: precedentes épicos e trágicos	44
2.1 Herança épica	50
2.2 Herança trágica	73
 Capítulo 3. O apelo na <i>Tebaida</i> estaciana: função e estrutura narrativa	95
3.1 Cantos 1, 7 e 12	98
3.2 Cantos 2-6	113
3.3 Cantos 8-11	127
 Conclusão	137
 Referências bibliográficas	140
 Apêndices	154

Introdução

A guerra, a disputa fraterna, a desmedida fúria: assim se apresenta a matéria épica da *Tebaida* de Públio Papínio Estácio (ca. 40 – 96 d.C.):

Afino agora a cítara o suficiente para referir as armas aônias e o cetro funesto a dois gêmeos tiranos; a fúria sem fim, após as suas mortes; as chamas revoltas, em discórdia, da pira funerária; cadáveres de reis privados de enterros; cidades esvaziadas por mortes de ambos os lados, quando a cerúlea Dirce fez-se rubra com o sangue de Lerneu, e Tétis, natural da região, horrorizou-se com o Ismeno, acostumado a beirar margens áridas, vindo com grande quantidade de despojos.¹

Sua topografia cobre as cidades de Tebas, Argos, Nêmea e Atenas, sendo de três dias o recorte temporal da guerra (cantos 7-11) e de cerca de três anos o tempo até que ela se deflagre (1-6), dividindo-se as suas esferas em terrena, celeste e infernal. O modo como ela se estrutura ou qual a sua *dispositio* constitui justamente o tema desta tese. Se segue a proposta virgiliana, na *Eneida*, de duas grandes seções, uma conforme a *Odisséia*, outra conforme a *Ilíada*; se, como se aventa para os *Anais* enianos, é disposta em tríades, ou ainda, se em blocos temáticos que se alternam entre os lugares por onde passa a ação, um dado resta, sobrepondo-se à tentativa de um plano organizacional externo à obra: os recursos intrínsecos empregados para antecipar, ligar acontecimentos e pôr em movimento a narrativa. Propus-me, então, a investigar o problema da unidade épica na *Tebaida* segundo um elemento em particular: a utilização do apelo como um de seus possíveis mecanismos reguladores. Com este objetivo, percorri os seguintes passos:

1º. Tratei do problema em torno da unidade da *Tebaida* estaciana na parte primeira do capítulo 1, concomitantemente à revisão da bibliografia existente sobre esta questão; na segunda parte do mesmo capítulo, expus a hipótese e a metodologia adotada em busca de comprová-la, balizada na teorização antiga que se ocupa do estudo de gêneros; especificamente no que se refere ao presente objeto de estudo, iniciei a sua exposição com algumas definições do uno e do todo nas formas segundo a *Metafísica* e as *Categorias*, como introdução ao conceito de unidade na epopéia segundo apontamentos da *Poética*. Assim

¹ *Teb.* 1. 33-40: *nunc tendo chelyn satis arma referre / Aonia et geminis sceptrum exitiale tyrannis / nec furiis post fata modum flammisque rebelles / seditione rogi tumultisque carentia regum / funera et egestas alternis mortibus urbes, / caerula cum rubuit Lernaeo sanguine Dirce / et Thetis arentes adsuetum stringere ripas / horruit indigena uenientem Ismenon aceruo.*

também, fiei-me das instruções horacianas contidas na *Epístola aos Pisões*, pelo que anunciam de uma prática poética corrente ainda à época de Estácio, em que seus preceitos foram examinados frente à composição da *Tebaida* no que dizem sobre o uno e a consecução das partes;

2º. Considerei, no capítulo 2, os modelos épicos e trágicos que se mostraram úteis ao entendimento dos mecanismos poéticos adotados e reformulados, trazendo para a análise modelos que permitissem entrever uma relação entre unidade e apelo de forma análoga à que defendo existir na *Tebaida*: refiro-me à *Ilíada* homérica e à *Eneida* virgiliana. Estendi a analogia ao tratamento trágico dado por Sêneca à mesma matéria mítica da *Tebaida*, em que motivou a comparação a proximidade temporal entre Sêneca e Estácio e o fato de duas tragédias senequianas porem em cena quatro personagens importantes à ação, na *Tebaida*, por via do apelo: Édipo, Jocasta, Etéocles e Polinices;

3º. Apresentei a demonstração da hipótese no capítulo 3, segundo agrupamentos que variaram de três a cinco cantos, de acordo com as suas diferentes características, reunidos por um suporte principal comum. Argumentei que a unidade da *Tebaida* deve ser compreendida segundo uma unidade de ação, esta determinada por um arrebatamento delirante e colérico (*furor*) que percorre a sua linha narrativa, em que o apelo se configura como um de seus principais mecanismos a pontuar e a estruturar o curso dos acontecimentos.

Procedi, por fim, à exposição das conclusões finais, às quais se seguiram cinco apêndices: o *argumentum* à *Tebaida* segundo o códice de Toledo,² que delimita verso a verso o que o editor entende como a ação principal narrada em cada um dos doze cantos; uma figura em que se assinalam os pontos de incidência dos apelos conforme a sua distribuição no poema, visualizados em conjunto; uma tabela com a demarcação dos versos que as ocorrências de apelo compreendem, canto a canto; uma lista com as personagens envolvidas nos apelos, visando a facilitar a sua identificação, e o *corpus* analisado, a finalizar o trabalho.

Para o aparato crítico e filológico do texto, optei pelo estabelecimento de John Hall (2007), que muito deve à edição de D. E. Hill (1983), e considerei artigos que se ocuparam especificamente de elucidar quais escolhas deveriam ser prudentemente preteridas por outras, em busca de possíveis diferenças que se mostrassem relevantes à interpretação das passagens que compõem o *corpus* da tese; quando presentes, foram apontadas e consideradas, se não no próprio corpo da argumentação, em nota a ela. Como ambas as edições carecem de notas explicativas, consultei também pelo menos algumas de suas edições anteriores.

² Cf., na edição da *Tebaida* de Queck, G., 1854, p. 1.

Dos três comentários à *Tebaida* editados até o momento, utilizei o de Lactânio Plácido (Sweeney, 1997) como *companion*, tendo sido o seu auxílio sobretudo de explanações lingüísticas e semânticas de sintagmas e orações, em geral em remissão a autores predecessores de Estácio. Os outros dois, infelizmente, não pude consultá-los devidamente: refiro-me ao de Barth³ e ao de Gronôvio;⁴ o primeiro costumeiramente prezado por suas notas críticas e explanatórias, enquanto o segundo, conforme a pesquisa de Valéry Berlincourt (2008), por suas notas “altamente seletivas: elas [...] dizem respeito a pouco mais de duzentas passagens. Seu escopo é quase inteiramente limitado à emenda do texto”.⁵ Quanto aos comentários interpretativos a cantos ou episódios individuais, à exceção do canto 5, inexistente, do canto 6, ainda incompleto, e do canto 8, em preparação por Antony Augoustakis, produziram-se já boas edições.⁶ Dentre elas, utilizei os de Herman Heuvel (canto 1), Franco Caviglia (canto 1), Harry Snijder (canto 3), Laura Micozzi (canto 4. 1-344), Johannes Smolenaars (canto 7), Michael Dewar (canto 9), Paola Venini (canto 11), Karla Pollmann (canto 12).⁷ Para a localização de palavras específicas a respeito de meu objeto de estudo, utilizei duas concordâncias, a de Roy Deferrari e Mary Eagan (1965) e a de Joseph Klecka (1983); a de Manfred Wacht (2000)⁸ veio a meu conhecimento apenas tardiamente.

Quanto às abreviaturas empregadas nas citações de periódicos, por fim, segui a orientação de *L'Année Philologique*.

³ Barth, C., *P. Papinii Statii opera quae extant*. Casp. Barthius recensuit et animadversionibus locupletissimis illustravit. Cygneae, 1664.

⁴ Gronovius, J. F. *Publius Papinius Statius*. Amsterodami: Typ. L. Elzevirii, 1653.

⁵ Berlincourt, V., 2008, p. 1: “[the notes on the *Thebaid* that Gronovius published in 1653] are highly selective: they [...] are concerned with little more than two hundred passages. Their scope is almost entirely limited to the emendation of the text”.

⁶ O comentário completo ao canto 4, de Ruth Parkes, está no prelo, sendo a estimativa de sua publicação o primeiro semestre de 2012.

⁷ Os outros, dos quais recebi notícia, mas aos quais não tive acesso, são: Mulder, H. M. *P. P. Statii Thebaidos liber secundum: speculum litterarium inaugurale*. Groningen: De Waal, 1954; Steiniger, J. *P. Papinius Statius, Thebais: Kommentar zu Buch 4, 1-344*. Stuttgart: F. Steiner, 2005; Fortgens, H. W. *P. Papinii Statii de Opheltis funere carmen epicum: Theb. Lib. VI, 1-295*. Zutphen: Nauta, 1934; Williams, R. D. *Thebaidos liber decimus*. Leiden: E. J. Brill, 1972; Hoffmann, M. *Statius, Thebais 12, 312-463: Einleitung, Übersetzung, Kommentar*. Göttingen: Duehrkohp & Radicke, 1999.

⁸ Wacht, Manfred. *Concordantia in Statium*. Hildesheim; New York: Olms-Weidmann, 2000.

1. Unidade épica: abordagens e modos de pensar a *Tebaida*

A definição de uno, quando pautada pela reflexão filosófica segundo conceitos como essência e acidente e sua relação com a disposição das partes, em que o que é passível de divisão segue determinada ordem, vem atestada, em Aristóteles, tanto em alguns dos textos próprios da Lógica quanto na *Poética*.¹ Anteriores à preceituação aristotélica, encontram-se também nos diálogos platônicos referências à unidade, dentre as quais talvez fosse suficiente mencionar um de seus passos mais célebres: o de *Fedro* 264c.² No entanto, obras poéticas há que, embora erguidas por uma técnica poética, não apresentam necessariamente estrutura unitária nem a privilegiam como critério em sua composição. Pensemos, por exemplo, nas epopéias cíclicas ou na poesia de Hesíodo e de Calímaco, que passam à margem de tais recomendações. Estas, de fato, integram apenas um dos modos possíveis de concepção de uma obra dentro de um quadro maior de preceitos atestados nas composições literárias que nos deixam os poetas antigos. Que uma técnica fosse prevista entre os gregos, ainda assim, atesta-o a pesquisa de Penelope Murray (1996),³ quando identifica o emprego de certos vocábulos que creditam ao vate, na literatura arcaica grega, o manejo de uma técnica formal que lhe possibilita compor seu canto:

já na *Odisséia* (17. 382-5) descreve-se o bardo como um demiurgo (*demioergos*), um trabalhador de quem se elogia a habilidade técnica, e há referências freqüentes à expertise do poeta na poesia grega arcaica expressa em termos como *oida*, *epistamai*, *sophos* e *sophia*. O uso crescente de metáforas relativas a artifício para descrever a atividade do poeta de Píndaro em diante é também indicativo da importância associada a elementos de artifício na composição poética, e ao final do século V encontramos o próprio poeta referido como *poietes* (construtor) e sua arte como *techne*.⁴

¹ Para as passagens aristotélicas consideradas na metodologia desta tese, cf. p. 37-40.

² *Fedro*, 264c: δὲν πάντα λόγον ὥσπερ ζῶον συνεστάναι σώμα τι ἔχοντα αὐτὸν αὐτοῦ, ὥστε μήτε ἄκεφάλον εἶναι μήτε ἄπουν, ἀλλὰ μέσα τε ἔχειν καὶ ἄκρα, πρέποντα ἀλλήλοις καὶ τῷ ὅλῳ γεγραμμένα (“todo discurso, como um ser vivo, tem que ser organizado, possuindo um corpo próprio, por assim dizer, para não ser acéfalo nem desprovido de pés, e contar com um centro e uma parte superior que se ajustem tanto entre si quanto com o todo”). O texto grego vem citado conforme a edição de Burnet (1903); a tradução é da autoria de Edson Bini (2008).

³ Murray, P., 1996, p. 8-9.

⁴ Loc. cit: “Already in the *Odyssey* (17.382-5) the bard is described as a *demioergos*, a worker who is prized for his technical skill, and there are frequent references to the poet’s expertise in early Greek poetry, expressed by terms such as *oida*, *epistamai*, *sophos* and *sophia*. The increasing use of craft metaphors to describe the poet’s activity from Pindar onwards is also indicative of the importance attached to the craft elements in poetic composition, and by the end of the fifth century we find the poet himself referred to as a *poietes* (maker), and his art as a *techne*”.

Se o poeta se distingue pela utilização de uma técnica e por uma inspiração recebida das Musas, cabe, pois, à investigação sobre a unidade de um épico delimitar quais critérios irá admitir e aplicar ao longo de sua argumentação; cabe, em resumo, definir quais preceitos podem garanti-la. Para a *Tebaida* estaciana, em particular, a aplicação do critério aristotélico de que um épico não só deve apresentar unidade, mas unidade de ação (mas não de personagem, i.e., biografia, nem de tempo, i.e., história), mostra-se válida à pesquisa de qual a sua unidade, já que este critério orientou parte dos poetas que precederam Públio Papíneo, que o aprenderam nas escolas de filosofia, e então o exercitaram, seguindo-o ou opondo-se a ele, em suas próprias composições. Horácio, por exemplo, ao elencar em sua *Epístola aos Pisões* vários dos elementos envolvidos no fazer poético, dentre os quais a disposição das partes de um todo, vale-se dessa tradição filosófica. Nela, verifica-se como as suas instruções reafirmam preocupações com a disposição de uma obra referenciadas metapoeticamente em vários dos poetas augustanos. Não à toa, parte da crítica do século XX cunhou o termo “arquitetura” quando refletiu sobre a unidade em alguns dos autores que precederam Estácio,⁵ e designou um tipo de investigação que se concentraria em estabelecer relações intratextuais entre as unidades formais do poema que esclareceriam a estrutura material que lhe dá sustento. A justificativa para tanto apoiou-se nos termos empregados pelos próprios latinos, conforme explana George Duckworth (1962) na exposição do método de trabalho por ele adotado:

Virgílio descreve nas *Georg.* III, 13 ss. o *templum* que ele planejou erguer em honra de Otaviano; trata-se de um “templo de canto”, quer aceitemos a interpretação usual e mais provável de que ele signifique um épico histórico que Virgílio pretendeu escrever sobre as conquistas de Otaviano, a idéia da *Eneida* não tendo sido ainda desenvolvida, ou quer nos o refiramos, com Büchner, à poesia de Virgílio em geral, que ele oferece a Otaviano como o seu herói e um deus. Virgílio fala de sua poesia aqui em termos de estrutura arquitetural, do mesmo modo com que fez, de acordo com a Vida de Donato-Suetônio, quando disse que havia amparado algumas passagens da *Eneida* com suportes temporários (*tibicines*) até que as *solidae columnae* chegassem.⁶

⁵ Cf. e.g., Garbarino, G., 1992, p. 12: “[Virgilio] aveva paragonato la grandezza della sua poesia ad un’architettura monumentale, [...] Orazio, qualche anno più tardi, sarebbe ricorso ad una *metafora* analoga in *Carmina* III, 30”; Due, O., 1974, p. 68: “Otis uses his analysis of the architectonic structure of the *Metamorphoses* as evidence for Ovid’s failure to reconcile the latent anti-Augustanism of what Otis terms the amatory *Metamorphoses* with the Augustan *Metamorphoses*. The demonstration of compositional unity leads him to a denial of what might be called ideological unit in the poem”. Observe-se que o emprego lexical se estende a autores líricos e elegíacos: cf., e.g., Ball, R., 1983, p. 198: “Tibullus combines numerous reminiscences of different books with the broad architecture of a single book in order to pay direct and extensive tribute to Vergil’s brilliant epic”; Dion, J., L’architecture de l’oeuvre de Properce. *REL*. 75e année. 1997. p. 155-174.

⁶ Duckworth, G., 1962, p. 1: “Virgil describes in *Georg.* III, 13 ff., the *templum* which he planned to erect in honor of Octavian; this is a ‘temple of song’, whether we accept the usual and more probable interpretation that

Segundo o passo virgiliano e o relato oferecido por Suetônio, a denominação de “arquitetura” como o estudo da composição de um texto segundo a busca de seus pilares intratextuais continuaria a vir aludida em estudos tanto sobre Estácio quanto sobre seus contemporâneos,⁷ e seu conceito estabeleceria o *status quo* da questão primordial da *Tebaida*: quais mecanismos regulam a unidade deste épico?

Considerem-se, pois, a partir daqui, a gênese teórica do problema e a sua atual situação segundo as leituras, não raro conflitantes, de seus principais pesquisadores, a fim de proceder à apresentação da hipótese que se deseja lançar e à sua posterior demonstração.

1.1 Exposição do problema e revisão bibliográfica

O grande número de estudos relevantes para a elucidação da natureza da unidade épica na *Tebaida* tem-se mostrado tão útil em apresentar os principais aspectos da questão quanto inconclusivo numa descrição precisa da constituição e do modo de construção da unidade dessa obra. A ausência de um herói central foi apontada como um complicador para o reconhecimento de uma unidade narrativa na *Tebaida* inicialmente por Léon Legras,⁸ em seu *Étude sur la Thébaïde de Stace*, de 1905, pela acusação de que esta, quando diante de modelos épicos tais quais a *Odisséia*, a *Ilíada* e a *Eneida*, careceria de uma personagem qual a de Ulisses, Aquiles ou Enéias, de quem se pudesse dizer percorrer o plano central da narrativa. Dada a impossibilidade, segundo o autor,⁹ de os irmãos ocuparem este lugar, visto

it signifies a historical epic which Virgil intended to write about the achievements of Octavian, the idea of the *Aeneid* not yet having been developed, or whether we refer to it, with Büchner, to Vergil's poetry in general which he offers to Octavian as his hero and a god. Vergil speaks of his poetry here in terms of architectural structure, as he did likewise, according to the Donatus-Suetonius Life, when he said that he propped up certain passages of the *Aeneid* with temporary supports (*tibicines*) until the *solidae columnae* arrived”.

⁷ Cf. e.g., Vessey, D., 1973, p. 320: “If, then, we are to speak of the ‘architecture’ of the *Thebaid*, it will be only in a broad and non-deterministic fashion”; Delarue, Fernand. Sur l’architecture des *Punica* de Silius Italicus. REL. 70e année. 1992. p. 149-165; Conte, G. Biagio, 1994, p. 446: “The placement of the episode in book 6, just as in Virgil’s poem, is a likely indication of the central position Lucan intended to give it within the architecture of the poem and therefore an indication, too, of the projected size of the *Pharsalia*: twelve books, the same number as in Virgil’s poem”.

⁸ Anterior ao estudo de Legras, figura, sobre este tópico, o de P. Lehanneur, de 1878, em que se lê “minus poema quam immanem quamdam fabularum hinc atque inde quaesitarum compagem produceret” (*apud* D’Espèrey, 1999, p. 82-83). A escola francesa posteriormente reproduziria a defesa da inexistência de unidade na *Tebaida* nos estudos de R. Pichon, de 1919, e de Jean Bayet, de 1965. Defasados todos, justifica-se aqui a apresentação do de Legras unicamente pela repercussão que os argumentos apresentados pelo autor trouxeram à crítica estaciana moderna, como se fará ver.

⁹ Contra Roger Lesueur, em sua edição de texto de 1990, que atribui a dificuldade de estabelecer-se uma ação única à *Tebaida* aos limites da matéria épica narrada: “Jupiter a décidé de punir de leurs crimes les deux villes d’Argos et de Thèbes ; le levier du châtement sera la guerre entre les deux frères, fils d’Œdipe, qui se disputent le

que, embora presentes nos cantos 1-3, 6-7 e 11, nenhum dos dois desempenha papel significativo nos seis cantos restantes, também Erich Burck, em *Das Römische Epos*, datado de 1979, no capítulo que dedica à *Tebaida* de Estácio, observa a ausência de um herói central e busca um substituto¹⁰ que garanta uma unidade temática à obra ou, em seus termos, que lhe “garanta um ciclo de dependência”.¹¹

Como Denis Feeney décadas mais tarde exporia,¹² três são os principais aspectos negligenciados por essa leitura: o primeiro diz respeito a subestimar a ausência de uma “referência literária”¹³ nos textos antigos a herói épico e ao modo com que por vezes a teoria literária deseja impô-la como presente; o segundo, às célebres passagens da *Poética* aristotélica que isentam qualquer relação de dependência entre herói épico e unidade narrativa (em especial, *Poet.* 1451a16; 1451a18; 1459a37; 1459a19 ss.);¹⁴ o terceiro, ao fato de que para os três modelos citados a unidade estruturalmente se serve não dos heróis nomeados, mas da ação¹⁵ em torno deles, assim delimitada por Feeney: a ira de Aquiles (*mênis*), o retorno de Odisseu (*nóstos*), a fundação de Roma (*altae moenia Romae*, *Aen.* 1. 6).

Decerto em busca de verificar o caráter de poema heróico da *Tebaida*, isto é, “poesia que concerne primordialmente à narração de determinado episódio heróico ou determinada série de episódios”,¹⁶ Legras (1905) valeu-se como base comparativa dos heróis previstos nas narrativas que compõem a *Tebaida* cíclica, para afirmar que “a *Tebaida* carece de centro. Na *Tebaida* cíclica o herói era Anfiarau, como Aquiles é o herói da *Ilíada*”.¹⁷ Não encontrando na *Tebaida* herói passível de ocupar posição similar à dos heróis trágicos, Legras acusa então

trône de la cité cadméeenne. [...] La *Thébaïde* [...] est toute d’inspiration guerrière; si elle prenait fin avec la mort des deux principaux responsables du conflit, son unité serait assurée”, p. xix-xx.

¹⁰ Já que “como substituto para tal não se pode considerar o par de irmãos inimigos” (“Als Ersatz dafür kann auch nicht das feindliche Brüderparr angesehen werden”); Burch, E., 1979, p. 311. A leitura deste e de todos os textos em alemão que figuram nas referências bibliográficas foi por mim ouvida em tradução, *uiua uoce*, de Erick Ramalho, a quem não poderia agradecer suficientemente. A partir dela, a seleção que fiz das passagens teve a sua tradução generosamente revisada por Daniel Peluci Carrara.

¹¹ Loc. cit.: “bedingtem Umfang”.

¹² Feeney, D. C., 1986, em especial p. 145 e p. 150.

¹³ Ibid., p. 138: “Neither Greek nor Latin has a word to define the epic hero: ἥρως and *heros* have no literary reference, but describe individuals, normally held to be descended from gods, whose tombs received quasi-divine honours. Nor does any other word, such as πρωταγωνιστής (‘protagonist’) discharge this service”.

¹⁴ Ibid., p. 139.

¹⁵ Ibid., p. 142: “As a preliminary observation, against those who desire a hero for his value as a structural tool, we may note that the *Odyssey* and the *Aeneid* do not rely on Odysseus or Aeneas for their structural integrity”; p. 143, “The unity of the *Odyssey* resides in its action, its description of a νοστος, a ‘homecoming’”; p. 139: “the poet’s focus on the wrath provides him with a structural and thematic plenitude which would have been denied him if he had sung ‘about one man’” e, finalmente, p. 143 “As Getty puts it, ‘the central theme of [the] *Aeneid* was not the life of Aeneas but the fulfillment by Aeneas of his own destiny in founding the nation which was to become Rome”.

¹⁶ West, M., 2003, p. 2: “poetry that is primarily concerned with the narration of a particular heroic episode or series of episodes”.

¹⁷ Legras, L., 1905, p. 147-148: “La *Thébaïde* manque de centre. Dans la *Thébaïde* cyclique le héros était Amphiaraios, comme Achille est le héros de l’*Iliade*”.

a obra de “pseudo-epopéia”¹⁸ e aparentemente minimiza, em primeiro lugar, o funcionamento diverso de cada um dos dois gêneros; em segundo, a impossibilidade de depreender-se seja um centro, seja uma personagem central de um texto compilado a partir não mais do que dos fragmentos subsistentes da *Tebaida cíclica*; por fim, que, dentre eles, figure um título tão sugestivo quanto *Edipodia*, como indício de que poderia estar na personagem de Édipo o protagonista da ação.

Recaiu, em seguida, sobre a prática da *recitatio* a principal causa, para Legras (1905), da reprimenda de que a *Tebaida* apresentava uma natureza excessivamente episódica. A *recitatio*, quis o autor, teria possibilitado o acolhimento pelo público-ouvinte de episódios notáveis e singulares que, quando mais tarde dispostos no todo do épico, não encontraram pontos de encaixe na estrutura maior da composição do poema. Ao avaliar o contexto dessa prática, Rudolf Helm (1949) posterior e mais acuradamente restringiu-se a observar “o esforço feito a fim de assegurar que cada canto termine com uma cena que parece pedir aplauso”,¹⁹ de modo que defendesse não mais do que a presença de ápices narrativos em posições privilegiadas que, por sua força patética, teriam ganhado a aceitação pública durante as leituras. Sobre a mesma questão, Burck (1979) observa ainda que os livros se apresentam como unidades independentes e individuais²⁰ e lembra, na literatura em prosa, o exemplo de Tito Lívio, para a defesa de que, juntos, os cantos fecham-se numa unidade de todo.²¹ Assim, conquanto relevante para o entendimento da recepção latina deste épico, não fica claro em sua exposição como a influência da *recitatio* possa apresentar-se como fator prejudicial à concepção maior da obra, isto é, à *inuentio*.

A dita desmesura no número de episódios narrados combinada à extensão excessiva dos que se esperam, pela tradição, presentes (e.g., concílio dos deuses, catálogos, jogos fúnebres), o constante alternar de heróis no primeiro plano da ação²² e o que Legras (1905) denominou “incoerência”²³ mostraram-se, em suma, os três principais fatores que o levaram a

¹⁸ Legras, L., 1905, p. 13: “pseudo-épopée”.

¹⁹ Apud Dewar, M., 1991, p. xxvi: “the effort taken to ensure that each book ends with a scene that seems to demand applause”.

²⁰ Burck, E., 1979, p. 312: “eigenermaßen geschlossene Partien [...] abgerundete größere Blocks” (“[...] partes fechadas em si [...] ou livros individuais como blocos acabados”).

²¹ Loc. cit.: “Das lag seit der ‘Aeneis’ und der künstlerischen Durchformung der einzelnen Bücher auch der Prosaliteratur, wie wir sie etwa bei Livius beobachten werden...”.

²² Acerca da caracterização das personagens da *Tebaida*, cf. Korneeva, T. (2011); para a discussão em torno dos possíveis papéis de protagonista e antagonista desempenhados por Etéocles e Polínicos, cf., em especial, p. 35-64.

²³ Legras, L., 1905, p. 152: “Stace enfile et multiplie les accessoires faciles, au risque de nous faire perdre le sujet. Même il ne craint pas d’introduire des épisodes très inutiles, soit pour étoffer son oeuvre, soit pour imiter ses modèles [...]. Voilà, avec le manque d’unité, le défaut essentiel de la composition dans la *Thébaïde*. [...] Un troisième tient à la fois au sujet et au peu de soin de l’auteur: c’est l’incohérence”.

condenar a obra nos seguintes termos: “A *Tebaida* peca sobretudo pela composição, mas ela não poderia ser bem composta: o simples enunciado do tema o demonstra. [...] Parece impossível retirar deste tema uma epopéia simples e una”.²⁴

Uma vez publicada, tal análise ganhou inúmeros seguidores, e despertou estudos como o de Giuseppe Aricò, *Introduzione a Stazio: problemi e interpretazioni*, de 1973, em que lhe são acrescentados dados como as proporções dos episódios considerados obrigatórios em comparação a Homero e Virgílio²⁵ e em que se busca verificar a má distribuição dos episódios entre a primeira e a segunda hêxades do poema.²⁶ Quando se considera a estruturação dos cantos, a *recitatio* volta a ser corroborada como motivadora do que o autor aqui chama de “relativa autonomia de cada um dos cantos”.²⁷ Ainda muito influenciada pelo estudo de Legras (1905), a leitura de Aricò (1973) aponta críticas similares, diferenciando-se da do autor francês apenas pelas contribuições de estudos à época recentes, sendo, de resto, parecida a justificativa apresentada para a conclusão a que chega o autor italiano:

no âmbito do gênero épico — dada seja a extensão das obras, seja a autoridade — é mais nitidamente sentido, nos poemas da época imperial, o esvaecer das normas canônicas: o sentido clássico da harmonia e do equilíbrio é substituído pelo gosto pela assimetria, pelo movimento; uma estrutura substancialmente unitária, por uma técnica de composição multipolar e fortemente dinâmica. [...] Falta à obra uma força centrípeta que exerça uma ação unificadora ou reguladora das partes individuais.²⁸

Não tardaria até que Malcom Heath (1989), tendo também ele elegido as noções de força centrípeta e centrífuga²⁹ como base sustentadora de sua análise, citasse a *Tebaida* a fim de defender o exato contrário de Aricò em relação à unidade da ação: “Estácio escolheu não apenas ‘uma única ação’ mas o tipo de ação unificada que Aristóteles mais aprovava; rejeitar

²⁴ Legras, L., 1905, p. 145-146: “La *Thébaïde* pêche surtout par la composition, mais elle ne pouvait pas être bien composée: le simple énoncé du sujet le démontre. [...] Il paraît impossible de tirer de ce sujet une épopée simple et une”. Os termos empregados reproduzem os horacianos (*simplex dumtaxat et unum* AP 23), sendo ausente, entretanto, qualquer explanação do autor sobre o passo utilizado.

²⁵ Para os catálogos, e.g., o autor apresenta os seguintes números: 472 versos na *Tebaida* (4,7%) contra 393 da *Iliada* homérica (2,5%) e 194 na *Eneida* (1,9%). Cf. Aricò, G., 1973, p. 80.

²⁶ Aricò, G., 1973, p. 81: “Gli episodi obbligati si distribuiscono in massima parte nella prima esade del poema (40% contro 5,8% della seconda)”.

²⁷ Ibid., p. 82: “relativa autonomia dei singoli libri”.

²⁸ Ibid., p. 77; p. 87: “Nell’ambito del genere epico — data sia l’estensione dei componimenti sia l’autorità — è più nettamente avvertibile, nei poemi d’età imperiale, il venir meno delle norme canoniche: al senso classico dell’armonia e dell’equilibrio sottentra il gusto dell’asimmetria, del movimento; a una struttura sostanzialmente unitaria, una tecnica di composizione multipolare e fortemente dinamica. [...] Manca all’opera una forza centripeta che eserciti un’azione unificatrice o equilibratrice tra le singole parti”.

²⁹ D. C. Feeney (1986) havia utilizado expressões semelhantes sobre o conceito de herói épico: c.f., e.g. a afirmação feita pelo autor à p. 138: “Another approach is needed into the epics, to look for their true center of gravity”.

a totalidade da história de Tebas ou da casa labdácida é precisamente rejeitar uma trama unificada de muitas partes”.³⁰ Além disso, defende o uso de *epeisodia* e

narrativas secundárias como um meio de assegurar *poikilia*. O catálogo, por exemplo, é um *epeisodion*, introduzido em parte por razões práticas, a fim de permitir à audiência o reconhecimento dos heróis [...], mas também ornamentalmente [...] evitava-se o virtuosismo estilístico e a introdução de histórias, descrição de lugares, genealogias, e assim por diante, que fornecem *poikilia* e retiram uniformidade.³¹

Com efeito, a reflexão sobre a estrutura formal do poema, a determinação das partes que o compõem, e a relação entre cada uma delas recebeu tanto tratamentos aproximativos quanto pormenorizados. Como exemplo do primeiro tipo, figura o ponto de vista mais geral de que duas grandes seções narrativas perfazem a *Tebaida*, em que a primeira hêxade abrange os acontecimentos que levam à guerra e a segunda se ocupa, majoritariamente, da guerra propriamente dita. Certos de que tal divisão se arrima na influência exercida por Virgílio sobre Estácio, reconhecem-na, por exemplo, Enzo Turolla (1956)³² e Paola Venini (1971),³³ cujas discussões são acatadas e assim resumidas por William Dominik (1994a): “Admitidamente, esta divisão entre as duas metades é a do tipo mais geral, mas há alguns paralelos notáveis entre a organização estrutural ampla deste épico e a *Eneida*”.³⁴

Paralelo digno de atenção, justifica Dominik, estaria em particular na intervenção de Tisífone, ao fim do canto 7 (v. 608 ss.), a incitar a guerra por meio dos tigres que lança sobre os argivos: elemento passível de equiparação se encontra, em passo aproximado do mesmo canto da *Eneida* (v. 511 ss.), na intervenção de Alecto sobre os latinos, por meio da matilha enraivecida de Iulo. Assim também Roger Lesueur (1990), ao abordar, em sua edição à *Tebaida*, os conflitos que levam à guerra no canto 7, equipararia as seções da *Tebaida* primeiro às narrativas homéricas e, então, à sua correspondência segundo as da *Eneida*:

os livros de combate constituem uma *Tebaida* “iliádica” em relação aos seis primeiros de caráter sobretudo “odisseico” com a narrativa dos *errores* de

³⁰ Heath, M., 1989, p. 69: “Statius has chosen, not simply ‘a single action’, but that kind of unified action of which Aristotle approved most highly; to reject the whole story of Thebes or the Labdacid house is precisely to reject a unified plot of many parts”.

³¹ Ibid., p. 114: “secondary narratives as a means of securing *poikilia*. The Catalogue, for example, is an *epeisodion*, introduced partly for practical reasons, to identify the heroes to the audience [...], but also ornamentally [...] averted by stylistic virtuosity and by the introduction of stories, description of places, genealogies, and so forth, which provide *poikilia* and removes uniformity”.

³² Cf. Turolla, E. 1956, p. 134-151.

³³ Cf. Venini, P., 1971, p. 96-109.

³⁴ Dominik, W., 1994a, p. 25: “Admittedly this division between the two halves is of the most general kind, but there are some noteworthy parallels between the broad structural organization of this epic and the *Aeneid*”.

Polinices, expulso de Tebas, a acolhida de Adrasto, e, no plano de fundo, o espectro de uma guerra inevitável e que, certamente, não começa até a abertura do livro VII, mas faz-se de alguma maneira anunciar pela descrição do palácio de Marte. Em seguida, como já na *Eneida*, o grupo VII-XII forma um todo em que os livros se encadeiam uns com os outros sem choque.³⁵

Leitura ainda abrangente das partes em que a narrativa vem composta, Dominik (2005) havia parafraseado em artigo seu, quando, ancorado na leitura de John Burgess,³⁶ afirma que “três amplos ‘movimentos’ ou divisões podem ser identificados para a *Tebaida* de Estácio: o ímpeto inicial da narrativa rumo à guerra (1. 46-4. 645), a delonga em Nêmea (4. 646-6. 946), e a reatuação da narrativa rumo à guerra (7. 1 ss.)”.³⁷

Apresenta-a também Burck (1979), de modo a conciliar esta abordagem de leitura com a primeira, bipartite,³⁸ e com outras, em tétrades e tríades: “como na *Eneida*, em que, ao lado da divisão em hêxades, também se pode estabelecer uma divisão em tríades, também em Estácio muitos livros se juntam em unidades maiores”.³⁹

De fato, a defesa de que o plano estrutural da obra dependeria do reconhecimento de um recorte em quatro tríades⁴⁰ havia sido primeiro considerada por Otto Ribbeck (1892), quando este postulou a distribuição da matéria em “duas duplas de tríades”.⁴¹ Foi, então, aperfeiçoada por Bernhard Kytzler, em sua tese apresentada em 1955, cuja proposta de leitura ganhou ao longo do século XX sucessiva revisão crítica.⁴² Lá, o autor estabeleceu como modelo tríades que estariam estreitamente conjugadas ao tema da *pietas*, definidas nos cantos de 1 a 3, então de 4 a 6, 7 a 9 e 10 a 12, em que, para cada uma das transições entre as seções,

³⁵ Lesueur, R., 1990, p. xxiv: “Les livres de combat constituent une *Thébaïde* ‘iliadique’ en regard des six premiers de caractère plutôt ‘odysséen’ avec le récit des *errores* de Polynice chassé de Thèbes, l’accueil d’Adraste, et, en arrière-plan, le spectre d’une guerre inévitable et qui, certes, ne commence pas à l’ouverture du livre VII mais se fait annoncer en quelque sorte par la description du palais de Mars. Ensuite, comme dans l’*Enéide* encore, le groupe VII-XII forme un ensemble où les livres s’enchaînent sans heurts les uns avec les autres”. Em nota, o autor se refere à publicação sua, anterior: “Cf. R. Lesueur, l’*Enéide* de Virgile. Étude sur la composition rythmique d’une épopée, Toulouse, 1975, p. 107-134”.

³⁶ Cf. Burgess, J. F. *Man and the Supernatural in Statius’ Thebaid*: a Study in Consistency of Theme and Mood. Diss. 1978.

³⁷ Dominik, W., 2005, p. 515: “Three broad ‘movements’ or divisions to Statius’ *Thebaid* can be identified: the initial impetus of the narrative toward war (1.46-4.645), the delay in Nemea (4.646-6.946), and the reatuation of the narrative toward war (7.1 ff.)”.

³⁸ Assim expõe Burck, *ibid.*, p. 311: “A primeira metade trata da preparação da guerra; a segunda, das lutas diante de Tebas até a aniquilação da real casa tebana” (“Die erste Hälfte behandelt die Kriegsvorbereitungen, die zweite die Kämpfe vor Theben bis zur Vernichtung des thebanischen Herrscherhauses”).

³⁹ *Ibid.*, p. 312: “Wie in der *Aeneis*, in der sich neben der Hexaden- auch eine Triadengliederung feststellen läßt, schließen sich auch bei Statius mehrere Bücher zu größeren Einheiten zusammen”.

⁴⁰ Lesueur, R. (2004) viria posteriormente a defendê-la ao descrever a ação na *Tebaida* segundo quatro seções em relação à *Eneida*: “La *Thébaïde* nous paraît suivre grosso modo le mouvement de l’*Enéide*: Livres I à III: prologue à la guerre, Polynice à Argos = *errores* d’Enée avant Carthage; livres V et VI: l’aventure de Némée = séjour à Carthage et arrivée en Italie; livres VII à XI inclus: les combats sous Thèbes = guerre du Latium; livre 12: l’épilogue ‘attique’ = la *pax deorum* et la mort de Turnus”, p. xxiv.

⁴¹ Ribbeck, O., 1892, p. 231: “zwei Doppeltriaden”.

⁴² Refiro-me aos estudos de Schetter (1960), Burck (1979) e Vessey (1971), apresentados em seguida.

desponta um critério que a possibilita, como, por exemplo, o de natureza temporal (a saber, o passar de dois anos), entre a primeira e a segunda tríades.

Ponto alto deste estudo adveio da constatação por Kytzler (1996) do que Gert Krumbholz (1955)⁴³ denominara “transições fluidas”⁴⁴ (*fließende Übergänge*) entre conclusões e inícios de cantos: atento para tal aspecto, Kytzler advertiu para a especificidade dos cantos 3, 6 e 9 em que os pontos de mudança (*Zäsuren*) são marcados por falta de transição (*Übergangslosigkeit*), o que o leva a marcar os cortes 1-3, 4-6, 7-9 e 10-12 como “unidades triádicas que se espraíam”⁴⁵ (*übergreifenden triadischen Einheiten*).

Ao revisar o estudo de Kytzler, Willy Schetter (1960) reconheceu a sua utilidade e contribuição, e afirmou que “a seleção dos fechamentos dos livros no que diz respeito à continuidade ou à descontinuidade temporal comprovou-se um frutífero princípio metódico”.⁴⁶ De fato, dois são os ganhos principais que advêm da posterior análise de Schetter a respeito da unidade temática da *Tebaida*, dos quais o primeiro vem sob a forma de refutação à afirmativa de Kytzler de que “não se encontram na *Tebaida* livros com uma ação fechada em si como no décimo segundo, quarto e sexto cantos da *Eneida*”,⁴⁷ dessa forma:

esta assertiva de Kytzler se aplica à maioria dos livros da *Tebaida*, mas não aos livros 6 e 12. Segundo o modelo do livro 23 da *Ilíada*, o livro 6 da *Tebaida* é subdividido em funeral e jogos fúnebres, e assim mostra um tema unitário; o livro 12 centra-se por completo na anulação da proibição do funeral, feita por Creonte. Em ambos os casos, portanto, vem a lume um modelo de unidade de livros baseada na ação e fechada em si.⁴⁸

O segundo ganho assume a forma de defesa, agora da sua hipótese central, que visa a esvaziar a relevância de uma divisão externa em tríades, cujas seções demarcariam apenas grosseiramente os temas tratados ao longo do poema: evolução da guerra (1. 45 a 3. 721); *mora* (4. 646 a 7. 144); guerra (7.628 a 11.761) e resolução (12.1 a 12.809).⁴⁹ Nesse sentido, direciona a sua análise para um aspecto especial: “Estácio alcançou, antes de tudo, a inserção

⁴³ Cf. Krumbholz, G. Der Erzählungsstil in der *Thebais* des Statius. *Glotta*, 34, Göttingen, 1955. p. 93-138.

⁴⁴ Apud Schetter, W., 1960, p. 252.

⁴⁵ Kytzler, B., 1996, p. 64.

⁴⁶ Schetter, W., 1960, p. 66: “Die Aussonderung der Buchabschlüsse hinsichtlich der zeitlichen Kontinuität bzw. Diskontinuität hat sich als ein fruchtbares methodisches Prinzip erwiesen”.

⁴⁷ Kytzler, B., 1955, p. 59: “Bücher mit einer in sich geschlossenen Handlung wie in zweiten, vierten und sechsten Gesang der Aeneis finden sich in der Thebais nicht”.

⁴⁸ Schetter, W., 1960, p. 80: “Diese Feststellung Kytzlers trifft zwar auf die meisten Thebaisbücher zu, nicht aber auf die Bücher 6 und 12. Nach dem Vorbild von Ilias 23 ist Thebais 6 in Bestattung und Leichenspiele aufgegliedert und weist so ein einheitliches Thema auf; 12 ist ganz um die Aufhebung des Bestattungsverbotes des Creon zentriert. In beiden Fällen liegt demnach der Typ einer handlungsmäßig in sich geschlossenen Bucheinheit vor”.

⁴⁹ Apud Vessey, D., 1973, p. 320. Vessey, *ibid.*, posicionou-se contra a divisão por ela deliberadamente excluir os episódios compreendidos entre 4. 1-645 e 7. 145-627.

efetiva e o final efetivo. Isto lhe parece garantir a unidade de livro. A intenção artística expressada neste esforço é de tipo psicagógico”.⁵⁰

A fim de demonstrar que Estácio, seguindo a tendência pós-augustana, abre mão da unidade temática e de livros em prol de outra forma de unidade, Schetter (1960) remete-se a Ovídio e a Valério Flaco, e sustenta haver uma intensificação das cenas finais de cada livro com um mote que se repetirá no interior de outros livros como princípio unificador de composição para a *Tebaida*. Desse modo, Estácio teria construído recorrências firmadas nas conclusões dos cantos e a floradas em episódios no interior dos livros, de forma a não figurar tríades ou hêxades, mas uma obra contínua urdida pelas referências mútuas e episódicas. Para este passo, Schetter se vale das *Metamorfoses*, seguro de que Ovídio jamais faz coincidir o final de uma narrativa com o final de um livro, deixando linhas soltas de uma narrativa para que ela se conclua no livro seguinte:

o princípio da interseção de unidade de livros e de ação, estreitamente ligado ao da conexão direta dos livros, impede a dispersão dos acontecimentos em complexos de partes, os quais se separam uns dos outros por meio da unidade de livros. Então, a ação não mais se decompõe em livros episodicamente segregados; propagando-se de um livro a outro, ela se sobrepõe à unidade de livro. [...] Assim, torna-se claro que, com a organização de seus livros de batalha, Estácio acolheu uma tendência de composição já disponível desde o final da época augustana e perpetuou a desintegração (introduzida por Ovídio e Valério Flaco) da unidade de livro fechada pelo conteúdo. Este processo devia levar necessariamente ao esvaziamento de sentido da unidade de livro na acepção convencional. Esta corria o risco de se tornar aquilo que Krumbholz presumiu para cada livro da *Tebaida*, ser a divisão meramente correspondente ao número de versos. Ter percebido e superado esse risco é mérito próprio de Estácio. Nos livros de batalha ele operou uma separação radical entre a unidade de livro e a unidade de ação e substituiu a unidade de livro fechada em si pelo conteúdo por uma unidade de livros formal oriunda de claros princípios figurativos cujos pilares são a cena conclusiva de intensa ênfase e a cena enfática contraposta no interior do livro.⁵¹

⁵⁰ Schetter, W., 1960, p. 86: “Auf den wirkungsvollen Einsatz und das wirkungsvolle Finale kam es Statius vor allem an Diese scheinen ihm die Bucheinheit zu garantieren. Der sich in diesen Bestrebungen äußernde Kunstwille ist psychagogischer Art”.

⁵¹ Ibid., p. 92 e p. 94: “Das Prinzip der Überschneidung von Buch- und Handlungseinheit, eng mit dem des unmittelbaren Buchanschlusses verbunden, verhindert die Zerlegung des Geschehens in Teilkomplexe, die durch die bucheinheit voneinander abgetrennt werden. Nun zerfällt die Handlung nicht mehr in episodisch ausgegrenzte Bücher, sie überspielt vielmehr, von einem Buch auf das andere übergreifend, die Bucheinheiten. [...] So wird deutlich, daß Statius bei der Gestaltung seiner Kampfbücher eine bereits seit spätaugusteischer Zeit vorhandene Kompositionstendenz aufnahm und die durch Ovid und Valerius Flaccus eingeleitete Auflösung der inhaltlich in sich abgeschlossenen Bucheinheit weiterführte. Dieser Prozeß mußte notwendig zur Sinnentleerung der Bucheinheit im herkömmlichen Sinne führen. Diese war in Gefahr, das zu werden, was Krumbholz den einzelnen Thebaisbüchern unterstellt hat, eine lediglich der Verszahl entsprechende Aufteilung zu sein. Diese Gefahr durchschaut und überwunden zu haben, ist die eigene Leistung des Statius. Er führte in den Kampfbüchern eine radikale Trennung von Buch- und Handlungseinheit durch und ersetzte die inhaltlich in sich geschlossene Bucheinheit, durch eine von reinen Formprinzipien getragene formale Buchenheit deren Pfeiler die stark akzentuierte Schlußszene und die gengengewichtung akzentuierte Szene im Inneren des Buches sind”.

Especialmente relevante, portanto, mostra-se a identificação de Schetter (1960) dos pontos de ênfase na fala de personagens (nos hinos e, sobretudo, na oração), que, ao figurar estes episódios (“pilares” da unidade), permitem perceber a construção unitária da *Tebaida*, aspecto a que retornarei quando lançar a hipótese que fundamenta esta tese.

Para que não se abandone prematuramente, entretanto, a discussão em torno da unidade triádica, considere-se a citação de um estudo posterior do próprio Kytzler (1996), em que o autor volta a apresentar a questão, mais detalhadamente:

Estácio soube dar ao seu épico a disposição externa de maneira afortunada; ele o fez não ao fragmentá-lo em doze ou mais partes singulares que se seguem umas às outras sem relação, mas sim ao dividi-lo em quatro grandes seções aproximadamente do mesmo tamanho, as quais ele não deixou desatadas nem sem relação uma com as outras, mas sim que estão em estreita relação mútua através de uma construção aproximadamente igual do ponto de vista formal, bem como no curso das emoções de cada tríade, e representam numa linha os pontos de ligação mais importantes na trama da obra como um todo: o ponto alto das preparações com o primeiro irromper da inimizade e com os primeiros sacrifícios tebanos; o ponto alto dos adiantamentos (a fundação dos jogos) e o primeiro sacrifício dos argivos; o ponto alto da luta selvagem e, por fim, o ponto alto do horror e da iniquidade contra a *Pietas*. Também os temas centrais das quatro tríades (preparação, retardamento, combate, conclusão e interpretação do ocorrido) em sua sequência mostram um claro percurso lógico.⁵²

Como Kytzler (1955) e Schetter (1960), David Vessey, no capítulo que apresentou como apêndice em *Statius & the Thebaid*, de 1973, mantém a defesa de uma divisão que contemple quatro grandes seções narrativas. Vessey as demarca em 1. 45-4. 646; 4. 647-7. 226; 7. 227-12. 463 e 12. 464-809,⁵³ de modo que não convirjam fim de canto e fim de seção, mas, no lugar disso, estabeleçam-se índices de mudança de disposição de ânimo⁵⁴ (*shift*

⁵² Kytzler, B., 1996, p. 26: “Die äußere Gliederung hat Statius seinem Epos in glücklicher Weise zu geben gewußt; er tat es, indem er es nicht in zwölf oder mehr Einzelteile zersplitterte, die ohne Beziehung untereinander sich folgen, sondern indem er es in vier annähernd gleichen große Abschnitte gliederte, die er aber nicht unverbunden und ohne Bezug nebeneinander stellte, sondern durch annähernd gleichen Aufbau in formaler Hinsicht wie im Gefühlsablauf einzelnen Triaden stehen in enger Beziehung zueinander und stellen die auf einer Linie liegenden wichtigsten Punkte im Geschehen des Gesamtwerkes dar: den Höhepunkt der Vorbereitungen mit dem ersten Ausbruch der Feindseligkeiten und den ersten thebanischen Opfern; den Höhepunkt der Verzögerungen (Stiftung der Spiele) und das erste Opfer der Argiver; den Höhepunkt der wilden Kämpfe und schließlich den Höhepunkt der Greuel und Frevel gegen die *Pietas*. Auch zeigen die Grundthemen der vier Triaden (Vorbereitung, Verzögerung, Kampf, Abschluss und Deutung des Geschehens) in ihrer Aufeinanderfolge einen klaren logischen Ablauf”.

⁵³ Vessey, D., 1973, p. 321.

⁵⁴ Vessey, D., 1973, p. 322. Dewar (1991) partilhará, neste aspecto apenas, a posição de Vessey sobre a estrutura da *Tebaida*, por ele assim designada: “a deliberately episodic work bound together by a unified tone and by numerous correspondences between individual passages and books”, p. vxiii.

in mood) e alusão à mudança do local de ocorrência de eventos⁵⁵ (*allusion to the change in venue*). Para a delimitação dos quatro cortes propostos, pontua a aparição de Laio, o interlúdio em Nêmea, *furor* em Tebas e a salvação final por meio da figura de Teseu; como núcleos temáticos, as cidades por onde passa a ação.⁵⁶ Ao reavaliar a bibliografia crítica existente sobre a questão, Vessey ressalta (e adverte sobre) a pouca utilidade da busca de se determinarem blocos estruturais por ele denominados “externos”⁵⁷ à narrativa que, ao fim, se sobrepõem ao esclarecimento dos próprios encaixes internos da narrativa, ou seja, um em relação ao outro. Disso resulta a valiosa afirmação de que “a unidade da *Tebaida* não jaz num padrão externo ou plano predeterminado. Ela deve ser encontrada, fundamentalmente, nas complexas inter-relações e correspondências que atrelam os episódios individuais uns aos outros e a todo o épico”.⁵⁸

Termos parecidos empregaria mais tarde Fernand Delarue (2000), ao sugerir um “esquema fundado sobre o ritmo interno”⁵⁹ e lançar como base de leitura dois planos temáticos: um, humano; o outro, divino. Para isso, oferece uma demonstração do papel dos deuses ao longo dos diferentes cantos, momento em que se vale preponderantemente de algumas das análises de Denis Feeney (1991) e Sylvie D’Espèrey (1999).⁶⁰

O mesmo faz Dominik (2005) em sua afirmação de que “em um de seus níveis mais básicos, a estrutura narrativa (ou trama) da obra divide-se em doze cantos, cada qual com a sua própria estrutura interna e unidade”,⁶¹ de forma a valorizar a função estruturante dos deuses para a narrativa, como se pode inferir: “de modo significativo, oito desses livros (1, 2, 4, 7-11) se abrem com uma cena que enfatiza o papel causativo e destrutor dos deuses no movimento progressivo da narrativa”.⁶² Quando o autor busca entrever um desenho maior que

⁵⁵ Loc. cit. Atentar, neste passo, para o fato de que a delimitação proposta por Vessey discorda daquela proposta por Schetter, que, por sua vez, disside da de Kytzler e, assim, inaugura uma terceira proposta de divisão em tríades.

⁵⁶ Ibid., p. 321: “The four ‘Hauptteile’ and the themes which characterise them are intimately, [sic] linked with the four cities — Thebes, Argos, Nemea, Athens — in which the action takes place”.

⁵⁷ Ibid., p. 320.

⁵⁸ Loc. cit: “the unity of the *Thebaid* does not lie in an external pattern or predetermined plan. It is to be found primarily in the complex inter-relationships and correspondences which bind individual episodes to each other and to the whole epic”.

⁵⁹ Delarue, F., 2000, p. 398: “schéma fondé sur le rythme interne”.

⁶⁰ De D. C. Feeney (1991), Delarue referencia a p. 351; de S. F. D’Espèrey (1999), as p. 247-251.

⁶¹ Dominik, W., 2005, p. 515: “on a more basic level the narrative structure (or plot) of the work is divided into twelve books, each with its own internal structure and unity”.

⁶² Ibid., p. 55: “significantly eight of these books (1, 2, 4, 7-11) open with a scene highlighting the causative and destructive role of the gods in the forward movement of the narrative”.

confira unidade ao todo, defende que ele seja temático,⁶³ em que “quase todo acontecimento está de algum modo relacionado aos aspectos desfavoráveis do exercício do poder”.⁶⁴

Nessa linha está o estudo de Debra Hershkowitz (1998), que, em sua soberba pesquisa sobre a função e a representação da loucura na épica grega e latina, define o desenho arquitetônico da *Tebaida* de forma fundamentalmente temática:

a *Tebaida* se desdobra, tanto no sentido narrativo quanto no meta-narrativo, por meio da loucura: é um épico sobre a loucura, perpassado pela loucura, dependente da loucura, não apenas por seu ímpeto inicial, mas também por seu movimento continuado — pois sem os processos dinâmicos da loucura a impulsionar as personagens nada aconteceria nesse poema — e, por fim, sobrepujado pela loucura, junto com todos e tudo dentro dele.⁶⁵

Assim também, Burck (1979) valeu-se da relação entre os livros por meio de uma linha temática que permitisse conjugar a primeira e segunda metades de modo a criar um *opus continuum*, de forma não retilínea, mas complementar,⁶⁶ e a defender um “desenho de composição”⁶⁷ (*Kompositionsaufriß*) a partir da identificação ou presença de determinados elementos.⁶⁸

De volta ao estudo de Delarue (2000), espaço é dedicado, além disso, à reflexão sobre a tipologia da ação, isto é, se simples ou complexa, conforme os vocábulos *haplê* e *peplegméne* aristotélicos:⁶⁹ Delarue emprega, de fato, definições que são próprias da tragédia, com vistas a verificar a sua possível validade na *Tebaida*. Afirmar, por exemplo, que “o

⁶³ Dominik, W. (1994b) afirma o débito de seu trabalho ao de Vessey (1973) e propõe que o seu estudo, monográfico, “examines in detail the thematic design of the *Thebaid* and explore its political undercurrents”, p. xi.

⁶⁴ Ibid., p. xii: “virtually every event is related in some way to the unfavourable aspects of the exercise of power”.

⁶⁵ Hershkowitz, D., 1998, p. 248: “The *Thebaid* unfolds, both in narrative and meta-narrative sense, by means of madness: it is an epic about madness, pervaded by madness, dependent on madness not only for its initial impetus but also for its continued movement — for without the dynamic processes of madness driving characters and action forward, nothing would happen in this poem — and eventually overwhelmed, along with everyone and everything within it, by madness”.

⁶⁶ Burck, E., 1979, p. 312: “[...] der einzelnen Bücher eine fließende Gliederungsform, die insbesondere der zweiten Werkhälfte zusätzlich den Charakter eines *opus continuum* verleiht” (“Os livros individualmente [constituem] uma estrutura formal fluente, que, especialmente na segunda metade da obra, concede-lhe a índole de um *opus continuum*”). No aprofundamento dado por B. Kytzler (1955) à abordagem da unidade na *Tebaida* por meio de tríades conforme O. Ribbeck (1892), Erich Burck (1979, p. 312) identifica, ademais, “elementos paralelos na construção de cada tríade” (*Parallelemente im Aufbau der einzelnen Triaden*).

⁶⁷ Burck, E., 1979, p. 313.

⁶⁸ Algo semelhante valeria para a composição homérica: segundo O’Hara (2007), Scodel documentou “um grande número de maneiras com que um detalhe inconsistente pode ser ‘tematizado’, ou ‘pode ser transformado pelo poeta [...] em algo com importantes conseqüências temáticas’. Homero pode, por exemplo, até certo ponto mal-direcionar a audiência, de modo a criar tensão ou incerteza sobre o modo com que a narrativa irá prosseguir” (“a large number of ways in which an inconsistent detail can be ‘thematized’, or ‘can be made by the poet [...] into something with important thematic consequences’. [...] Homer may, for example, misdirect the audience to some degree, in order to create tension or uncertainty about how the narrative will proceed”), p. 10.

⁶⁹ Delarue, F., 2000, p. 221.

reconhecimento não é, na *Tebaida*, um elemento de complexidade”,⁷⁰ e aponta, no mesmo capítulo, a ausência da *peripéteia*, nos seguintes termos: “a *Tebaida* tende a aparecer como um bloco compacto, coerente em todos os seus trechos, conciso, fechado em si mesmo. A reviravolta quase não tem lugar”.⁷¹ Fica em aberto, todavia, como essas considerações possam auxiliar o entendimento da organização formal da narrativa em questão, visto que independem dos conceitos de unidade de ação épica.

Quando retorna, enfim, à discussão da épica, o autor compara a *Tebaida* com os épicos pós-virgilianos que a precederam e deixa entrever o seu caráter diverso em relação ao tratamento da unidade da narrativa: “De forma geral, o discurso não é fragmentado como nas *Metamorfoses*; os trechos declamatórios ocupam menos lugar do que em Lucano e jamais rompem a continuidade do discurso por muito tempo”.⁷²

Eis qual parece ser o aspecto para que as leituras convergem: de fato, já não se nega a sua continuidade narrativa, embora seja ainda controverso o modo com que isso se alcançou. Johannes Smolenaars, em sua introdução ao comentário ao canto 7 da *Tebaida*, de 1994, ressalta o destaque dado a alguns dos episódios que ocupam o fluxo narrativo, sem, com isso, acusar a obra de desproporcional ou assimétrica, como o alegaram alguns dos autores anteriormente mencionados. Ao contrário, afirma que

cada episódio em separado baseia-se em modelos primários e secundários distintos, que determinam o seu conteúdo e estilo específicos. Ao lado da variedade de características determinantes que dão acabamento aos blocos individuais, essa mudança constante de ‘subtextos’ enfatiza ainda mais o caráter episódico deste livro. [...]. Diferentemente de Ovídio e de Lucano, entretanto, a freqüente mudança de Estácio de um protagonista ou de uma ação para outro não produz qualquer descontinuidade no nível da narrativa.⁷³

Partilha essa posição D’Espèrey (1999), conforme se observa pelo que expõe a autora sobre a disposição dos episódios relativamente à organização formal da *Tebaida*, ao que acrescenta o débito tanto da composição estaciana a Ovídio, quanto da tendência de usos alexandrinos por autores do período flávio:

⁷⁰ Ibid., p. 223 : “la reconnaissance n’est pas, dans la *Thébaïde*, un élément de complexité”.

⁷¹ Ibid., p. 228: “la *Thébaïde* tend à apparaître comme un bloc compact, cohérent dans tous ses morceaux, serré, fermé sur lui-même. Le renversement n’y a guère sa place”.

⁷² Ibid., p. 417: “globalement, le récit n’est pas fragmenté comme dans les *Métamorphoses*; les morceaux déclamatoires occupent moins de place que chez Lucain et ne rompent jamais longtemps la continuité du récit”.

⁷³ Smolenaars, J. J. L., 1994, p. xxii: “Each separate episode draws on distinct primary and secondary models determining its specific content and style. Together with the variety of terminal features rounding off the individual blocks, this constant change of ‘subtexts’ further emphasizes the episodic character of this book. [...]. Unlike Ovid and Lucan, however, Statius’s frequent change from one protagonist or action to another does not produce any discontinuity on the level of the narrative”.

essa composição “em pedaços” é um fato reconhecido: Estácio sabe valorizar o episódio. [...] Pode-se acrescentar que é uma volta à estética alexandrina e perguntar-se se o modelo de composição não deve ser, pois, buscado nas *Metamorfoses* de Ovídio que assim justapõem as cenas, preservando uma unidade temática à maneira alexandrina. De fato, a existência desses episódios postos em evidência por si mesmos não exclui a existência de uma composição de todo.⁷⁴

De fato, a preocupação da autora em enfatizar como a *Tebaida* se organiza ao modo de um *opus continuum* resulta de seu objetivo de fazer do capítulo de que se extraiu a citação acima uma resposta às “severas críticas”⁷⁵ lançadas a este épico por sua composição. Parcas são, entretanto, as inovações das leituras oferecidas nesta obra, devendo ser estas compreendidas, antes, senão como corroboração do que a escola alemã havia anteriormente oferecido não apenas sobre a singularidade dos episódios e os paralelismos que os entrelaçam, mas também sobre a relação maior que a observação desses elementos confere ao todo, de forma a contribuir em especial para a discussão do lugar do canto 12 e sua congruência para com os cantos anteriores.

Passados alguns anos, D’Espèrey reescreve parte do que havia apresentado no segundo capítulo de seu livro⁷⁶ e, agora em forma de artigo, propõe que os eixos da ação e do tempo devem ser observados para o entendimento da unidade. Ao analisar a causalidade no primeiro canto da *Tebaida*, D’Espèrey (2001) aponta como dificuldade para que os acontecimentos narrados se harmonizem com o curso cronológico da narrativa a existência de “uma dupla causalidade, infernal e olímpica”,⁷⁷ que concorre para que a situação inicial se veja desdobrada em dois inícios, marcados pela autora no verso 46 e no verso 312.⁷⁸ Valendo-se da comparação com os proêmios da *Eneida* virgiliana e da *Guerra Civil* de Lucano, em que comparece a palavra *causa* (*Aen.*, 1. 8: *Musa, mihi causas memora*; *BC*, 1. 67: *Fert animus causas tantarum expromere rerum*), D’Espèrey (2001) critica a ausência da exposição da(s) causa(s) do poema, que se vê(em) substituída(s) pela explicitação dos limites do tema que se há de narrar (*limes mihi carminis esto / Oedipodae confusa domus*, *Th.* 1. 16-17). Em suas palavras, “Estácio começa, de certa forma, *ex abrupto*, como se a questão da causa original

⁷⁴ D’Espèrey, S. F., 1999, p. 83: “Cette composition ‘par morceaux’ est un fait reconnu : Stace sait mettre en valeur l’épisode. [...] On peut ajouter que c’est un retour à l’esthétique alexandrine et se demander si le modèle de composition n’est pas alors à rechercher dans les *Métamorphoses* d’Ovide qui juxtaposent ainsi les scènes, gardant une unité thématique à la manière alexandrine. En fait l’existence de ces épisodes mis en valeur pour eux-mêmes n’exclut pas celle d’une composition d’ensemble”.

⁷⁵ Ibid., p. 82.

⁷⁶ Id., 2001, p. 94-98.

⁷⁷ Ibid., p. 189.

⁷⁸ O mesmo problema aponta Delarue (2000), já em relação ao canto XII: “cette interprétation, si elle montre que le livre XII est nécessaire pour une restauration des valeurs, n’explique pas le renouvellement presque complet des personnages. La question du ‘double sujet’ a continué à troubler”, p. 236.

não lhe interessasse”.⁷⁹ Sobre a exata questão, Karla Pollmann (2004) oferece leitura mais correta:

Est. não pretende iniciar com os *primordia* da história tebana; ele somente oferece um breve esboço da história da casa de Cadmo (1. 4-16), desde as suas origens. Sua intenção não é narrar uma história das dimensões de um épico cíclico, embora houvesse amplo material para isso (1. 7 *longa retro series*). O termo *primordia* capta o princípio calimaquiano-augustano de αἰτία/*causae* ou *orsa*, que se tornou um princípio dominante no narrar épico de histórias, conforme expresso em Verg., *Aen.* 1. 10 *causae* e Luc., 1. 67 *causas tantarum ... rerum*, e, da mesma forma, em Ov., *Met.* 1.3-4 *primaque ab origine mundi*.⁸⁰

Resultados inovadores advieram também da pesquisa conduzida por Irene Frings (1991), que culminou em seu livro *Gespräche und Handlung in der Thebais des Statius*: lá, elementos importantes para o entendimento da unidade na *Tebaida* encontraram respaldo na descrição estilística da obra, numa cuidadosa análise de como o tema da *Tebaida* se desenvolve primeiramente por uma divisão de cantos e versos e, dentro desta, por aspectos pormenorizados de disposição das palavras no verso relacionados à sintaxe. Vê-se, pois, como Frings se desvia da tendência majoritária que se apresentou até aqui ao demonstrar em minúcia como esse estilo percorre a obra pela recorrência de elementos como apóstrofes demarcadas por travessões e enfatizadas por interjeições que esclarecem o tema ao introduzir na ação épica a voz do narrador sobre a estrutura dialogística.

Novo trabalho que enfatizaria a relação entre a fala das personagens e a fala do narrador de modo a constituir estratégia narrativa⁸¹ veria em Dominik (1994a) o seu expoente, com a publicação de *Speech and Rhetoric in Statius' Thebaid*. Nesse estudo, Dominik parte do sistema de classificação oferecido por Fingerle (1939)⁸² para a épica homérica e por Gilbert Highet (1972), para a virgiliana, a fim de apresentar a sua própria taxonomia de falas para a *Tebaida*, cujos resultados definem dezessete tipos, dos quais seis são retóricos, a saber, “orações forenses, falas deliberativas, preces, falas de luto e consolo (lamentos, consolações,

⁷⁹ D’Espèrey, S. F., 2001, 191: “Stace commence en quelque sorte *ex abrupto*, comme si la question de la cause originelle ne l’intéressait pas”.

⁸⁰ Pollmann, K., 2004, p. 17: “S. does not intend to start with the *primordia* of the Theban story; he only offers a brief sketch of the history of the house of Cadmus (1. 4-16) from its beginnings. His intention is not to tell a story of the dimensions of a cyclic epic though there would be ample material for such (1.7 *longa retro series*). The term *primordia* picks up the Callimachean-Augustan principle of αἰτία/*causae* or *orsa*, which became a dominant principle in epic story telling, as expressed in Verg. *Aen.* 1.10 *causae* and Luc. 1. 67 *causas tantarum ... rerum*, and similarly Ovid *Met.* 1. 3-4 *primaque ab origine mundi*”.

⁸¹ Conforme o título “Narrative strategy and the role of the speech” do segundo capítulo de seu livro. Cf. Dominik, 1994. p. 24-69.

⁸² Fingerle, A. *Typik der homerischen Reden*. Diss. Munich. 1939.

epikédion), falas de incentivo (exortações marciais [*cohortationes*], exortações não marciais) e falas de louvor e culpa (louvações, votos, vituperação”, dez, não-retóricos — “falas narrativas, falas descritivas, solilóquios, apóstrofes, desafios, provocações, ameaças, ordens, falas oraculares e proféticas [...], perguntas e respostas”⁸³ — e o último prevê combinações dos dois primeiros. A fim de facilitar a consulta aos padrões estabelecidos, o autor apresenta em apêndice vinte e nove tabelas com estatísticas acerca da tipologia de falas apresentada para a *Tebaida*, uma para a *Aquileida*, e uma para as *Silvas*, à guisa de comparação.

Voltada para a aplicação de preceitos da retórica às falas da *Tebaida*, a leitura de Dominik (1994a) reconhece nelas um elemento no qual se desdobram, em última instância, aspectos relacionados à organização formal do épico. Nos seguintes termos apresenta a questão, de modo a desvelar a relação entre as falas e a sua função estrutural para a narrativa:

intenção e controle artísticos são uma característica notável da inserção de falas de Estácio no enquadramento narrativo da *Tebaida*. As falas desempenham um papel crítico na técnica narrativa do poeta e no arranjo estrutural e desígnio temático do épico. Então meus interesses [...] essencialmente são: por que *esta* fala foi incluída, por que *aqui* nesta cena e com que efeito?⁸⁴

Munido dos dados que quantificou, Dominik (1994a) então observa que, para várias das cenas que concluem episódios, a inserção de determinado tipo de fala contribui formalmente seja para o fechamento de alguns dos cantos, seja para a consolidação do tema, ou, ainda, para o tom que se quer atingir, conforme explica adiante:

na *Tebaida* esta divisão ampla de seções preparatórias (i.e., comparativamente pacíficas) e bélicas é reforçada pelo tom e pelo modo das cenas que concluem os livros: livros 1, 2, 4 e 5 fecham com uma prece irônica (1. 696-720, 2. 715-42, 4. 832-50) ou com um endereçamento consolatório (3. 712-20, 5. 733-52); livros 7-12 culminam em mortes violentas de uma das personagens principais (7. 794-823, 8. 716-66, 9. 865-907, 10. 913-39; cf. 12. 752-81) ou terminam com uma nota soturna e patética (11. 757-61, 12. 782-89).⁸⁵

⁸³ Dominik, W., 1994a, p. 9: “forensic orations, deliberative speeches, prayers, speeches of mourning and consolation (laments, consolation, *epikédion*), speeches of encouragement (combat exhortations [*cohortationes*], noncombat exhortations) and praise and blame speeches (laudation, vults [sic], vituperation)”; dez, não-retóricos — “narrative speeches, descriptive speeches, soliloquies, apostrophes, challenges, taunts, threats, commands, oracular and prophetic speeches [...], questions and responses”.

⁸⁴ Ibid., p. 24: “Artistic intention and control is a notable feature of Statius’ placement of speeches within the narrative framework of the *Thebaid*. The speeches play a critical rôle in the narrative technique of the poet and the structural arrangement and thematic design of the epic. So my concerns [...] essentially are: why is *this* speech included, why *here* in this scene and with what effect?”.

⁸⁵ Ibid., p. 25: “In the *Thebaid* this broad division into preparatory (i.e., comparatively peaceful) and war sections is reinforced by the tone and manner of the concluding scenes in the books: books 1, 2, 4 and 5 close

Por fim, esclarece que a relevância das falas comparece igualmente para o andamento e a evolução narrativa em outras posições além daquela prevista para a conclusão de cantos, o que contribui para outros aspectos da narração, como acirramento de tensão ou transição de uma atmosfera criada:

compreender a relação entre as falas e a narrativa é central ao avaliar-se a significância de variadas tensões temáticas e dramáticas no poema. Frequentemente uma fala causativa importante no início de um episódio de grande relevância marca um ponto de transição na narrativa e põe os acontecimentos em ação, seja por comunicar um plano de ação [...] ou por prover de motivação a ação subsequente. [...] O tom das falas ora complementa, ora contrasta com a ambiência ou as circunstâncias criadas no cenário e descrições, de modo que certas tensões temáticas e dramáticas sejam estabelecidas e enfatizadas.⁸⁶

Conciliam-se, assim, aspectos diferenciados das leituras de Kytzler (1955; 1996), Schetter (1960), Vessey (1971) e Dominik (1994a): pois Kytzler enfatizara unidades triádicas em torno de um tema; Schetter, as transições, em especial em fim de canto, que conferem fluidez a essas unidades; Vessey, os mecanismos internos que possibilitam o andamento do épico, ou as molas que impulsionam a narrativa; Dominik, por fim, o modo como as falas contribuem para esse feito.

Buscando inserir-me nessa trajetória investigativa, valho-me das conclusões apresentadas nesses estudos, concentrando-me, porém, na função estrutural de um tipo de fala específico, de modo a oferecer uma nova ferramenta ao entendimento da unidade na *Tebaida*. Com esse intuito, apresentei aqui, a modo de revisão bibliográfica, as principais abordagens de leitura que vêm se dedicando ao problema da unidade na *Tebaida*, a fim de que, partindo como premissa de sua existência, possa passar à apresentação dos conceitos antigos de unidade que constituirão a metodologia desta tese e que hão de fundamentar a hipótese de que o fio condutor da narrativa épica encontra lugar privilegiado não exclusivamente nos moldes vistos, mas igualmente num componente relativo à disposição reiterada de um tipo de fala: o apelo.

with an ironic prayer (1. 696-720, 2. 715-42, 4. 832-50) or consolatory address (3. 712-20, 5. 733-52); books 7-12 culminate in the violent deaths of one of the main characters (7. 794-823, 8. 716-66, 9. 865-907, 10. 913-39; cf. 12. 752-81) or end in a note of sombreness and pathos (11. 757-61, 12. 782-89)".

⁸⁶ Dominik, W. 1994a, p. 27: "Understanding the relationship between the speeches and the narrative is central to appreciating the significance of various thematic and dramatic tensions in the poem. Often an important causative speech at the beginning of a major episode marks a point of transition in the narrative and sets events in motion either by communicating a plan of action [...] or furnishing the motivation for subsequent action. [...] The tone of the speeches either complements or contrasts with the mood or atmosphere created in the setting and descriptions so that certain thematic and dramatic tensions are established and stressed".

1.2 Hipótese, delimitação de objeto de estudo e metodologia de trabalho

A singularidade da instância do apelo na *Tebaida* instiga a investigação de sua função no poema. Se indicativa de um mecanismo que revele ora retardar a ação, ora, ao contrário, pô-la em movimento, o seu emprego poderia funcionar como o de molas a impulsionar a narrativa. Lanço, portanto, a hipótese de que o apelo pontua o desenvolvimento da ação do poema (isto é, do crescente *furor* que, inicialmente, anima os irmãos tebanos a levar gradativamente à destruição o indivíduo, a família e a cidade⁸⁷), mostrando-se um meio para a ordenação e estruturação dos cantos, responsável por assegurar a unidade do poema. Com vistas a comprovar tal hipótese, detenho-me a apresentar as modalidades de apelo que se mostrem relacionadas à ação canto a canto; isto é, busco analisar as formas em que o apelo se apresenta conforme a evolução da narrativa épica e, em última instância, demonstrar a sua conjugação formal com a matéria épica. Partirei, para isso, de elucubrações antigas, específicas quanto ao meu tema, mas esparsas no tempo, em torno do conceito de unidade poética, e, pontualmente, das contribuições dos comentadores contemporâneos que de uma ou outra maneira dele se ocuparam.

Compõem o *corpus*, então, as falas que na *Tebaida* estaciana se configuram como apelo, em sua manifestação tríplice, a saber, de rogo, prece e súplica. A escolha por uma única categoria geral de fala tem por fim evitar a desnecessária distinção entre rogo, prece⁸⁸ e súplica,⁸⁹ pois, embora categorias de fala individualizadas, as três instâncias partilham os

⁸⁷ Tenha-se em mente, ao longo desta tese, uma particularidade entre *furor* e ação na *Tebaida*. Em concordância com a tese de Debra Hershkowitz (1998), concebo o *furor* como o cerne da ação que perpassa o poema. Observe-se, sobretudo, nos exemplos que constam da minha argumentação no capítulo 3, como o *furor*, para que se presentifique, depende do intermédio do apelo, razão pela qual se configura um enlace essencial entre unidade de ação, *furor* e apelo.

⁸⁸ Cf. Ernout, A., 1954, p. 95: “Nom d'action, **prek-*, qui se retrouve seulement comme premier terme de composé en skr. *pr*□*t-* (v. Meillet MSL 18, 315) de la racine qui a fourni le ‘*nomen agentis*’ à vocalisme *o*, *procus* ‘prétendant’ de **prok-os*, le verbe *poscō*, de **p*□*k-skō-*, etc. [...] Le groupe de *prex* s’est spécialisé dans le sens de ‘demande adressée aux dieux’”; Benveniste, E., 1969, p. 159: “**prex* est la demande exclusivement verbale, spécialement adressée aux dieux en vue d’obtenir ce qu’on attend d’eux. Tel est le trait distinctif de *prek-*, c’est une demande orale, adressée à une autorité supérieure et qui ne comporte pas d’autres moyens que la parole”. Esclareça-se que, embora o louvor possa revelar-se parte integrante da prece, ela diferirá do hino, do encômio e do epinício por sua função, que não é, em si, laudatória; por seu fim, o da persuasão; e pelo tempo que invoca, i.e., futuro.

⁸⁹ Cf. Benveniste, E., 1969, p. 245: “En latin et en grec, les mots pour ‘supplier’, ‘suppliant’ sont tirés de racines de valeur concrète, désignant le geste caractéristique de la supplication. Lat. *supplex* signifie étymologiquement ‘plié’ (**plek-*) aux pieds de (*sub*)’; *supplicium*, à l’origine sans doute offrande matérielle de supplication, prend le sens de ‘supplique’ lorsque l’offrande de réparation consiste en peine corporelle. Quant au gr. *hikētēs* ‘suppliant’, plusieurs exemples homériques (p. ex. Od. 5, 445-450; 9, 266-269) permettent de le rapprocher avec certitude de *hikánō* ‘atteindre, toucher’; le geste de supplication consiste en effet à *toucher* celui qu’on supplie”. Ver também Plantinga, M., 2000, p. 105: “strictly speaking, a supplication is a speech accompanied and reinforced by

mesmos critérios fundamentais em sua definição, sendo-lhe especificado o nome ora conforme a relação hierárquica envolvida, que será analisada caso a caso, ora conforme a presença ou ausência de marcação gestual; ou seja, conforme elementos particulares e acidentais que, sempre que relevantes, serão mencionados durante a argumentação, não havendo justificativa, pois, para três definições distintas. Por apelo, defino, portanto, inicialmente, as falas que são dirigidas a deuses, a entidades divinas ou mortais por uma das mesmas três partes, esta com o propósito de ser acolhida por uma daquelas em algum desejo. Dentre os aspectos formais secundários que o caracterizam, interessam-me a explicitação do vocativo por meio da interjeição “o!”, a utilização de fórmulas votivas e o elenco de atributos daqueles a que se dirige. Faço compreender no âmbito desta pesquisa, dessa forma, unicamente as falas em que se configuram pedidos que dizem respeito ao curso da guerra, questão central do poema;⁹⁰ isentam-se do *corpus*, desse modo, as falas em que se pede por circunstâncias que não contribuem para o desenrolar da ação. A explicitação, nesses casos, das formas *quaeso*, *precor*, *supplex* e suas variantes, conquanto recorrente, não se faz obrigatória.

Quanto ao tratamento metodológico do objeto desta pesquisa, admito como ferramentas teóricas o que nos oferecem os textos gregos e latinos a respeito da unidade, ou, mais especificamente, os conceitos antigos de elaboração do todo e disposição das partes segundo a *Poética* aristotélica e a *Epístola aos Pisões* horaciana. Isso implica, no que concerne à instância da súplica na épica antiga, deixar de lado os estudos de Kevin Crotty (1994), Alan Haffa (1996) e Fred Naiden (2006),⁹¹ por distanciaram-se em seu tratamento,

gestures; in a broader sense, however, it is possible to speak of supplication when a certain vocabulary, commonly associated with acts of supplication, is used”.

⁹⁰ Cf. Lesueur, R., 2004, p. xx: “La *Thébaïde*, comme l’*Illiade* et la seconde moitié de l’*Enéide*, comme aussi la *Pharsale* et les *Punica* est toute d’inspiration guerrière”.

⁹¹ Os autores citados minimizam o papel da súplica em relação à unidade dos épicos de que tratam e, no lugar disso, favorecem o viés metodológico dos estudos culturais. Que se apresente breve resumo do que cada um deles propõe parece justificar-se, entretanto: embasado nas práticas religiosas gregas, K. Crotty distingue entre rito e cerimônia, a fim de mostrar que a prece confere força narrativa à apresentação e ação das personagens homéricas, ou, segundo resume G. Nagy, no prefácio ao livro: “the key to the role of pity as a shaper of both plot and character in Homeric narrative is Crotty’s model of supplication as a *ceremony*”. Já a monumental dissertação de A. Haffa concentra-se em três autores distintos: Homero, Virgílio e Tasso. A definição de seu objeto de estudo aclara o viés de sua pesquisa: comparativo por natureza, propõe analisar que tipo de correspondência se dá entre as práticas sociais, culturais e religiosas em cada um dos autores e as suas representações poéticas (cf. p. 120: “The object of this comparative analysis is to determine how the poets have refracted and modified real practice to suit their poetic needs”). Destaque-se ainda o estudo de F. S. Naiden (2006), em que a súplica é investigada em autores gregos e latinos como um ato de súplica (*act of supplication*, passim), sendo quatro os traços postulados como obrigatórios para a sua definição: a aproximação daquele a quem se suplica ou do lugar de onde se suplica, o gesto, os argumentos que formam o pedido, verbal por natureza, e a resposta ao pedido feito (cf. p. 4: “The first step is an approach to an individual or place. [...] the second step, the use of a distinctive gesture. [...] The third step, the request for a boon, is wholly verbal. [...] the fourth and last step is the response of the supplicandus”).

abordagem e terminologia da proposta de investigação desta tese. Se busco, porém, auxílio na *Poética* aristotélica quando investigo os princípios de composição empregados na *Tebaida*, não pretendo, com isso, fazer supor a existência de uma relação direta de transmissão do texto grego, qualquer que tenha sido o estado em que seu conteúdo estivesse a circular à época domiziana; antes, baseio-me neles como acenos do olhar antigo sobre elementos que se consideraram tanto na narrativa homérica quanto nas tragédias gregas e pelo que podem trazer em auxílio ao estudo do princípio de unidade na composição da *Tebaida*, dada a importância mútua desses dois gêneros para a narrativa estaciana.⁹²

Da mesma forma, se me valho de Horácio, apenas o faço por entender que, se hoje se convencionou chamar de *ars poetica* a *Epístola aos Pisões*, assim se faz primeiramente a partir do passo 8. 3. 59 de Quintiliano,⁹³ por ser dessa forma que o autor lá se refere ao assunto de que trata a epístola em questão. Assim também, se a época em que Quintiliano redigia sua *Institutio Oratoria* se mostra quase simultânea à da composição da *Tebaida*, o que de lá se infere constitui não apenas um bom indicador de alguns dos preceitos conhecidos e correntes nas escolas de retórica do período (já que o registro de Quintiliano não se propõe a uma sistematização exaustiva de todos os existentes), mas também aponta para a circulação do conteúdo da epístola horaciana à época. Início, dessa forma, o elenco de critérios que terei em mente durante a demonstração da hipótese desta tese a partir das noções de todo e uno, as quais introduzo de modo não mais do que preliminar segundo alguns apontamentos presentes na *Metafísica* e nas *Categorias*, a fim de passar à preceituação que servirá, esta sim, propriamente à metodologia, segundo a *Poética*, em que se expõem como princípios a disposição e o ajuste das partes.

Na *Metafísica*, a definição de uno dependerá, de um lado, da noção de continuidade, como mostra o passo 1015b, que distingue primeiramente o “uno por acidente” (τὸ μὲν κατὰ συμβεβηκὸς) do “uno em si mesmo” (τὸ δὲ καθ’ αὐτό), isto é, que distingue o termo que se refere por acidente a uma substância e que poderá ter o acidente “aplicado a um gênero ou a um termo universal” (ἐπὶ γένους καὶ ἐπὶ τῶν καθόλου τινὸς ὀνομάτων λέγεται τὸ συμβεβηκός) de algo uno em si mesmo pela continuidade que revela em si próprio. Isso gera a segunda distinção, a saber, entre o que é contínuo em si e o que é artificialmente contínuo. Pode-se indagar aqui se a unidade das coisas é naturalmente dada ou se ela se atinge por meio de uma técnica; isto é, se ela existe em essência, ou se é obtida por meio da ação do homem;

⁹² Cf., no capítulo seguinte, o tratamento dessa questão.

⁹³ Quint., *IO*, 8. 3. 59: *Horatius in prima parte libri de arte poetica* [...] (“Horácio, na primeira parte de seu livro sobre a arte poética [...]). Sigo o texto da edição de G. Spalding, 1823, à p. 214.

em seguida, se ela vem reproduzida pela imitação que apresenta o poeta ou se produzida na imitação que faz o poeta, utilizando-se de uma técnica. A exemplificação apresentada em *Met.*, 5. 1016a1 elucida o ponto de vista aristotélico ao menos sobre a primeira pergunta, em que se lê sobre cordas que, por meio de um laço, unem-se; sobre pedaços de madeira que, soltos, não compõem unidade natural, senão na categoria de gênero, pela matéria comum, e que se fazem unitários quando colados uns aos outros,⁹⁴ pois assim vêm a ser percebidos como um; sobre uma linha, reta ou curva, que, por sua aparência contínua, mostra-se una; e também sobre os membros superiores e inferiores, contínuos em relação ao tronco.⁹⁵

A explanação sobre a continuidade pode ser complementada conforme a definição oferecida nas *Categorias* sobre as noções de anterioridade e posterioridade que valem para as substâncias ou dos acidentes que lhe são predicados.⁹⁶ No que tange a elas, as *Categorias* oferecem os seguintes critérios quanto à definição de uno:

diz-se que uma coisa é anterior à outra de quatro maneiras; em primeiro lugar, e mais apropriadamente, segundo o tempo [...]. Em segundo lugar, diz-se que é anterior o que não tem recíproco segundo a sequência de existência, como o um é anterior ao dois; pois se o dois existe, segue-se imediatamente que o um exista, mas, existindo o um, não é necessário que o dois exista [...]. Em terceiro lugar, o anterior diz-se segundo uma certa ordem, como acontece nas ciências e nos discursos; de facto, nas ciências demonstrativas, o anterior e o posterior ocorrem segundo uma ordem — [...],

⁹⁴ Embora não quando meramente em contato uns com os outros: Arist., *Met.*, 5. 1016a 1: καθ' αὐτὰ δὲ συνεχῇ ὅσα μὴ ἀφ' ἑν· εἰ γὰρ θείης ἀπτόμενα ἀλλήλων ξύλα, οὐ φήσεις ταῦτα εἶναι ἓν οὔτε ξύλον οὔτε σῶμα οὔτ' ἄλλο συνεχές οὐδέν. (“As coisas essencialmente contínuas são as que são *umas* não apenas por contato; de fato se colocares pedaços de madeira em contato entre si, não dirás que são *um* pedaço de madeira, ou um corpo ou qualquer outra coisa contínua”). Sigo, para o texto grego, a edição de Tricot (1974); quanto à tradução desta e das demais passagens traduzidas, a de Edson Bini (2006).

⁹⁵ Arist. *Met.*, 5. 1016a1: καθ' αὐτὰ δὲ συνεχῇ ὅσα μὴ ἀφ' ἑν· εἰ γὰρ θείης ἀπτόμενα ἀλλήλων ξύλα, οὐ φήσεις ταῦτα εἶναι ἓν οὔτε ξύλον οὔτε σῶμα οὔτ' ἄλλο συνεχές οὐδέν. τὰ τε δὴ ὅλως συνεχῇ ἓν λέγεται καὶ ἔχῃ κάμψιν, καὶ ἔτι μᾶλλον τὰ μὴ ἔχοντα κάμψιν, οἷον κνήμη ἢ μηρὸς σκέλους, ὅτι ἐνδέχεται μὴ μίαν εἶναι τὴν κίνησιν τοῦ σκέλους. (“Quanto às coisas que são chamadas de *umas* em si mesmas, diz-se que algumas o são em função de sua continuidade, do que é exemplo um feixe que, graças ao laço [que o ata], é tornado *um*, e pedaços de madeira, que graças à cola, tornam-se *um*. E uma linha, mesmo se curva, é classificada como una se for contínua, tal como cada um dos membros, digamos a perna ou o braço”). A hierarquia existente entre unidade natural e artificial vem em seguida explicitada (loc. cit.): αὐτῶν δὲ τούτων μᾶλλον ἓν τὰ φύσει συνεχῇ ἢ τέχνῃ (“E destas próprias coisas, as que são naturalmente contínuas, [sic] são *umas* num sentido mais verdadeiro do que as que são artificialmente contínuas”).

⁹⁶ Para este trecho e o seguinte, valho-me da tradução de Maria José Figueiredo, Arist., *Cat.*, 2000, p. 63-65: “acerca da quantidade, uma é discreta e outra contínua; e uma tem as suas partes dispostas umas em relação às outras, outra não as tem. São quantidades discretas, por exemplo, o número e o discurso, e quantidades contínuas a linha, a superfície, o sólido [...] E o tempo e o lugar também são quantidades contínuas; pois o tempo presente está em contacto com o passado e o futuro. [...] Mas deve-se dizer antes que as partes do tempo têm uma certa ordem, em virtude da qual uma é anterior e outra posterior”. O texto grego provém da edição de Cooke (1938, reimp. 1949). Cf. Arist., *Kat.*, 6. 4b20-5a30: Τοῦ δὲ ποσοῦ τὸ μὲν ἐστὶ διωρισμένον, τὸ δὲ συνεχές, καὶ τὸ μὲν ἐκ θεσιν ἐχόντων πρὸς ἀλλήλα τῶν ἐν αὐτοῖς μορίων συνέστηκε, τὸ δὲ οὐκ ἐξ ἐχόντων θεσιν. ἐστὶ δὲ διωρισμένον μὲν οἷον ἀριθμὸς καὶ λόγος, συνεχές δὲ οἷον γραμμὴ, ἐπιφάνεια, σῶμα [...] ὁ χρόνος καὶ ὁ τόπος τῶν τοιούτων· ὁ γὰρ νῦν χρόνος συνάπτει πρὸς τὸν παρεληλυθότα καὶ τὸν μέλλοντα. [...] ἀλλὰ μᾶλλον τάξιν τινὰ εἴποις ἂν ἔχειν τῷ τὸ μὲν πρότερον εἶναι τοῦ χρόνου τὸ δ' ὕστερον.

e quanto aos discursos, acontece o mesmo — o preâmbulo é anterior, segundo à ordem, à exposição. E ainda, para além do que fica dito, parece ser anterior por natureza o melhor e o mais digno [...].⁹⁷

O segundo critério oferecido, na *Metafísica*, para o entendimento de uno é o da uniformidade, segundo o exemplo dos líquidos (a água, o vinho, o azeite), uniformes quanto ao substrato, seja este o primário ou o final. A ele se relaciona a condição de dado objeto ser divisível e quantificado ou de admitir distinção. De todo o modo, será a forma a estabelecer a uniformidade de algo:

num certo sentido chamamos qualquer coisa de una desde que apresente quantidade e continuidade, e num outro sentido dizemos que não é una a menos que seja um todo de alguma espécie, isto é, a menos que seja una na forma.⁹⁸

Tais definições aristotélicas sobre a unidade nas coisas ajudam a contextualizar, parece-me, alguns dos apontamentos compilados como tratado na *Poética* em torno da unidade de uma composição literária. Os preceitos que lá se encontram nos levam, afinal, a um conceito geral de poética⁹⁹ que pode ter sido aplicado posteriormente por Estácio em sua técnica de composição. Deles, refiro-me, por exemplo, ao enredo de determinada ação segundo a unidade:

tal como é necessário que nas demais artes miméticas una seja a imitação, quando o seja de um objeto uno, assim também o Mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte do todo o que, quer seja quer não o seja, não altera esse todo.¹⁰⁰

⁹⁷ Ibid., p. 102-103. Quanto ao grego, cf. Arist., *ibid.*, 12.14a.25-35-14b.1-5: Πρότερον ἕτερον ἑτέρου λέγεται τετραχῶς, πρῶτον μὲν καὶ κυριώτατα κατὰ χρόνον [...] Δεύτερον δὲ τὸ μὴ ἀντιστρέφον κατὰ τὴν τοῦ εἶναι ἀκολουσίαν, οἷον τὸ ἐν τῶν δύο πρότερον· δυοῖν μὲν γὰρ ὄντων ἀκολουθεῖ εὐθύς τὸ ἐν εἶναι, ἐνὸς δὲ ὄντος οὐκ ἀναγκαῖον δύο εἶναι ἀκολουθήσιν, οἷον τὸ ἐν τῶν δύο πρότερον· [...] Τρίτον δὲ κατὰ τινὰ τάξιν τὸ πρότερον λέγεται, καθάπερ ἐπὶ τῶν ἐριστημῶν καὶ τῶν λόγων. ἐν τε γὰρ ταῖς ἀποδειχτικαῖς ἐπιστήμαις ὑπάρχει τὸ πρότερον καὶ τὸ ὕστερον τῇ τάξει [...] ἐπὶ τε τῶν λόγων ὁμοίως· τὸ γὰρ προοίμιον τῆς διηγήσεως πρότερον τῇ τάξει ἐστίν.

⁹⁸ Arist. *Met.*, 5. 1016b10-15: ἔτι δ' ἐστὶ μὲν ὥς ὅτι οὖν ἐν φάμεν εἶναι ἂν ἢ ποσὸν καὶ συνεχές, ἐστὶ δ' ὥς οὐ, ἂν μὴ τί ὅλον ἦ, τοῦτο δὲ ἂν μὴ τὸ εἶδος ἔχη ἓν.

⁹⁹ M. J. Hardo lembra a relação proposta entre a obra literária e um organismo vivo e afirma: “c’est la comparaison du poème avec un être vivant qui lui fournit une de ses idées les plus profondes, celle qu’il ne serait pas exagéré de considérer comme la pierre angulaire de la doctrine classique, à savoir que le sujet du poème doit être un, que chaque partie doit avoir sa raison d’être et contribuer à l’ensemble, que l’ensemble, d’une juste mesure, doit être aisément embrassé par l’esprit”. Cf. Aristote, *Poétique*, Les Belles Lettres, p. 14-15.

¹⁰⁰ *Poet.*, 8. 1451a30, aqui e nas citações seguintes, na tradução de Eudoro de Souza. Quanto ao grego deste passo e também das citações seguintes, sigo a edição de R. Kassel (1966): καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἢ μία μίμησις ἐνὸς ἐστίν, οὕτως καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησις ἐστὶ, μίᾳς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ

Destaco, em seguida, a afirmativa de que o poeta deve aspirar a atingir “[a imitação de] uma ação completa, constituindo um todo que tem certa grandeza”,¹⁰¹ mas não isento de ordenação (“partes ordenadas”¹⁰²). Para isso, veja-se a explanação sobre a extensão e os limites de um argumento poético:

não quis ele [Homero] poetar toda a guerra de Tróia, se bem que ela tenha princípio e fim (o argumento teria resultado vasto em demasia e, portanto, não seria compreendido no conjunto; ou então, se fosse moderadamente extensa, também seria demasiado complexa pela variedade dos acontecimentos). Eis por que desses acontecimentos apenas tomou uma parte, e de muitos outros se serviu como episódios; assim, com o “catálogo das naves” e tantos outros que distribuiu pelo poema.¹⁰³

De fato, Estácio preocupa-se em determinar, no proêmio, os limites de seu canto (1-2; 16-17), sem deixar, com isso, de fazer menção aos episódios que antecedem a sua narrativa mitológica, contextualizando-a (4-15). Parece seguir a orientação de que

também é manifesto que a estrutura da poesia épica não pode ser igual à das narrativas históricas, as quais têm de expor não uma ação única, mas um tempo único, com todos os eventos que sucederam nesses períodos a uma ou várias personagens, eventos cada um dos quais está para os outros em relação meramente casual.¹⁰⁴

Importa verificar, portanto, a relação entre as partes segundo a ordenação que se depreende das tragédias, isto é, segundo a sua verossimilhança e necessidade¹⁰⁵ quanto à ação,

ἀφαιρουμένου διαφέρεισθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν.

¹⁰¹ *Poet.*, 7. 1450b25: Κεῖται δ' ἡμῖν τὴν τραγωδίνα τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν, ἐχούσης τι μέγεθος.

¹⁰² *Poet.*, 7. 1450b35: οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν.

¹⁰³ *Poet.*, 23. 1459a: τῷ μὲν τὸν πόλεμον καί περ ἔχοντα ἀρχὴν καὶ τέλος ἐπιχειρῆσαι ποιεῖν ὅλον· λίαν γὰρ ἂν μέγας καὶ οὐκ εὐσύνοπτος ἔμελλεν ἔσεσθαι ὁ μῦθος, ἢ τῷ μεγέθει μετριάζοντα καταπεπλεγμένον τῇ ποικιλίᾳ. νῦν δ' ἐν μέρος ἀπολαβὼν ἐπεισοδίοις κέχρηται αὐτῶν πολλοῖς, οἷον νεῶν καταλόγῳ καὶ ἄλλοις ἐπεισοδίοις δις διαλαμβάνει τὴν ποίησιν.

¹⁰⁴ *Poet.*, 23. 1459a: καὶ μὴ ὁμοίας ἱστορίαις τὰς συνθέσεις εἶναι, ἐν αἷς ἀνάγκη οὐχὶ μίᾳς πράξεως ποιεῖσθαι δῆλωσιν ἄλλ' ἑνὸς χρόνου, ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ ἑνὸς ἢ πλείους, ὧν ἕκαστον ὥς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα.

¹⁰⁵ *Poet.*, 7. 1451a: “[o limite suficiente de uma tragédia é] o que permite que nas ações uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade” (ἐν ὧσιν μεγέθει κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἱκανὸς ὅρος ἐστὶν τοῦ μεγέθους). Sobre a composição com episódios em sucessão na *Ilíada* e a simultaneidade de tempo, espaço e ação, cf., e.g., o capítulo de T. Zielinsky, traduzido para o inglês por C. Krojzl e S. R. van der Mije, “The Treatment of Simultaneous Events in Ancient Epic”, in de Jong, Irene J. F. (ed.). *Homer: Critical Assessments*. Volume I: The Creation of the Poems. Routledge: London and New York, 1999. p. 317-327.

não quanto à personagem,¹⁰⁶ de modo a respeitar a orientação de que “todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo”.¹⁰⁷ Que a narrativa estaciana disponha, pois, de inúmeros episódios em nada interfere com a unidade do poema; ao contrário, seguirá de perto o modelo épico homérico,¹⁰⁸ contanto que, ao expor determinada consecução de episódios, não se torne episódica; isto é, segundo a definição de “episódico” oferecida na *Poética*: “Digo ‘episódico’ o mito em que a relação entre um e outro episódio não é necessária nem verossímil. [...] É que, para compor partes declamatórias, chegam a forçar a fábula para além dos próprios limites e a romper o nexa da ação”.¹⁰⁹

E se, na composição da *Tebaida*, Estácio opta pela mistura de elementos de mais de uma versão do mito de Édipo, ele corresponde sobretudo à expectativa de que uma composição épica seja “a que contém muitos mitos”,¹¹⁰ o que não implica em seguir nem a extensão nem o desenrolar previsto em qualquer uma das fontes de que partiu, posto que “na epopéia, a extensão que é própria a tal gênero de poesia permite que as suas partes assumam o desenvolvimento que lhes convém”.¹¹¹ Bastará que se respeite de modo desejável a relação de cada uma das partes com o fio narrativo central:

na tragédia não é possível representar muitas partes da ação, que se desenvolvem no mesmo tempo, mas tão somente aquela que na cena se desenrola entre os atores; mas na epopéia, porque narrativa, muitas ações contemporâneas podem ser apresentadas, ações que, sendo conexas com a principal, virão acrescentar a majestade da poesia. Tal é a vantagem do poema épico, que o engrandece e permite variar o interesse do ouvinte, enriquecendo a matéria com episódios diversos.¹¹²

¹⁰⁶ *Poet.*, 8. 1451a: μῦθος δ' ἐστὶν εἷς οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται ἐὰν περὶ ἕνα ἦ. [...] διὸ πάντες εἰκόσιν ἁμαρτάνειν ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἡρακλῆϊδα Θησῆϊδα [...] πεποιήκασιν· οἴονται γάρ, ἐπεὶ εἷς ἦν ὁ Ἡρακλῆς, ἕνα καὶ τὸν μῦθον εἶναι προσήκειν (“Uno é o mito, mas não por se referir a uma só pessoa [...]. Assim, parece que tenham errado todos os poetas que compuseram uma Heracleida ou uma Teseida [...] por entenderem que, sendo Hércules um só, todas as ações haviam de constituir uma unidade”).

¹⁰⁷ *Poet.*, 8. 1451a: καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεισθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον.

¹⁰⁸ *Poet.*, 17. 1455b: ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασιν τὰ ἐπεισόδια σύντομα, ἢ δ' ἐποποιία τούτοις μῆκνεται. τῆς γὰρ Ὀδυσσεΐας οὐ μακρὸς ὁ λόγος ἐστίν· [...] τὰ δ' ἄλλα ἐπεισόδια (“Nos dramas os episódios devem ser curtos, ao contrário da epopéia, que, por eles, adquire maior extensão. De fato, breve é o argumento da Odisséia: [...] tudo o mais são episódios”).

¹⁰⁹ *Poet.*, 9. 1451b: λέγω δ' ἐπεισοδιώδη μῦθον ἐν ᾧ τὰ ἐπεισόδια μετ' ἄλληλα οὐτ' εἰκὸς οὐτ' ἀνάγκη εἶναι. [...] καὶ παρὰ τὴν δύναμιν παρατείνοντες τὸν μῦθον πολλάκις διαστρέφειν ἀναγκάζονται τὸ ἐφεξῆς.

¹¹⁰ *Poet.*, 18. 1456a: τὴν αὐτὴν λέγειν οὐδενὶ ὥς τῷ μύθῳ.

¹¹¹ *Poet.*, 18. 1456a: Ἐκεῖ μὲν γὰρ διὰ τὸ μῆκος λαμβάνει τὰ μέρη τὸ πρέπον μέγεθος, ἐν δὲ τοῖς δράμασι πολὺ παρὰ τὴν ὑτόληψιν ἀποβαίνει.

¹¹² *Poet.*, 24. 1459b: τὸ ἐν μὲν τῇ τραγωδίᾳ μὴ ἐνδέχεσθαι ἅμα πραττόμενα. πολλὰ μέρη μιμῆσθαι ἀλλὰ τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τῶν ὑποκριτῶν μέρος μόνον· ἐν δὲ τῇ ἐποποιίᾳ διὰ τὸ διήγησιν εἶναι ἔστι πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα, ὑφ' ὧν οἰκείων ὄντων αὖξεται ὁ τοῦ ποιήματος ὄγκος. ὥστε τοῦτ' ἔχει

Dessa forma, Estácio inclui na narrativa mítica dos sete contra Tebas episódios não obrigatoriamente previstos, mas que servem a dar relevo a e a reafirmar os ditos episódios obrigatórios, sem, com isso, prescindir de um fio narrativo que garanta à obra o seu princípio de unidade. Tenha-se em mente, ainda assim, a comparação entre o épico e a tragédia no que compete à unidade:

a imitação dos épicos é menos unitária (demonstra-o a possibilidade de extrair tragédias de qualquer epopéia) e, portanto, se pretendessem eles compor uma epopéia com argumento em um único mito trágico, se quisessem ser concisos, mesquinho resultaria o poema, se quisessem conformar-se às dimensões épicas, resultaria prolixo,¹¹³

pois parece ser ela a orientar o modo, ou mais especificamente, a técnica que o poeta épico há de empregar para, de um lado, assegurar para si um poema coeso e, de outro, sugerir a maleabilidade própria à matéria que deseja narrar.

Do que nos oferece a *Poética*, extraio, por fim, o passo 1456b, em que se distinguem três tipos de fala, comando (*entole*), prece (*eukhe*) e invectiva (*apeile*), cabendo àquele que as profere saber diferenciá-las, conforme o famoso verso de abertura da *Ilíada*:¹¹⁴

quanto à elocução, há uma parte dela, constituída pelos respectivos modos, cujo conhecimento é próprio do ator e de quem faça a profissão dessa arte, que consiste em saber o que é uma ordem ou uma súplica, uma explicação, uma ameaça, uma pergunta, uma resposta, e outras que tais. Assim, pelo desconhecimento dessas coisas, nenhuma censura digna de consideração se poderá enunciar contra o poeta como tal. Pois quem poderia crer que Homero haja incorrido na falta que lhe atribui Protágoras, como se, dizendo, “canta, ó deusa, a ira...” houvesse pronunciado uma ordem, querendo ele exprimir uma súplica? Com efeito, segundo Protágoras, o dizer que se faça ou não uma coisa é uma ordem. Mas deixemos esta parte da questão, porque é alheia à poética.¹¹⁵

τὸ ἀγαθὸν εἰς μεγαλοπρέπειαν καὶ τὸ μεταβάλλειν τὸν ἀκούοντα καὶ ἐπεισοδιῶν ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις.

¹¹³ *Poet.*, 26. 1462b: ἔτι ἦττον μία ἢ μίμησις ἢ τῶν ἐποποιῶν (σημεῖον δέ, ἐκ γὰρ ὁποιασοῦν μιμήσεως πλείους τραγωδίαί γίνονται), ὥστε ἐὰν μὲν ἓνα μῦθον ποιῶσιν, ἢ βραχέως τῷ τοῦ μέτρου μήκει ὑδαρή.

¹¹⁴ *Il.*, 1. 1: Μῆνιν ἄειδε, θεὰ, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος (“Canta a ira, deusa, de Aquiles filho de Peleu”). Quanto ao grego deste passo e também das citações seguintes, sigo a edição de texto de Monro e Allen (1920); quanto à tradução desta e das demais passagens citadas da *Ilíada*, a de Haroldo de Campos.

¹¹⁵ *Poet.* 1456b10: Τῶν δὲ περὶ τὴν λέξιν ἐν μὲν ἔστιν εἶδος θεωρίας τὰ σχήματα τῆς λέξεως, ἃ ἔστιν εἰδέναι τῆς ὑποκριτικῆς καὶ τοῦ τὴν τοιαύτην ἔχοντος ἀρχιτεκτονικῆν, οἷον τί ἐντολὴ καὶ τί εὐχὴ καὶ διήγησις καὶ ἀπειλή καὶ ἐρώτησις καὶ ἀπόκρισις καὶ εἴ τι ἄλλο τοιούτων. παρὰ γὰρ τὴν τούτων γνῶσιν ἢ ἄγνοιαν οὐδὲν εἰς τὴν ποιητικὴν ἐπιτίμημα φέρεται ὅτι καὶ ἄξιον σπουδῆς. τί γὰρ ἂν τις ὑπολάβοι ἡμαρτηθῆαι ἅ Πρωταγόρας ἐπιτιμαί, ὅτι εὐχεσθαι οἰόμενος ἐπιτάττει εἰπὼν μῆνιν ἄειδε θεά; τὸ γὰρ κελεύσαι, φησὶν, ποιεῖν τι ἢ μὴ ἐπιτάξις ἔστιν. διὸ παρεῖσθω ὡς ἄλλης καὶ οὐ τῆς ποιητικῆς ὡς θεώρημα.

Buscando agora o quanto dessas orientações se recupera no que os latinos exercitaram em suas composições¹¹⁶ segundo a definição de *ars* de Cleantes memorada em *Inst. Orat.*, 2. 17. 41,¹¹⁷ extraio alguns preceitos do que se pode chamar da primeira seção da *Ars poetica* horaciana (1-92),¹¹⁸ já que, embora não organizada em forma de manual ou tratado,¹¹⁹ ela nos fornece material bastante útil a respeito de algumas possibilidades de procedimentos poéticos operantes em um texto antigo latino. Restrinjo-me, a partir daqui, aos versos da epístola que tratam especificamente da unidade da composição, a fim de posteriormente dimensionar e verificar, na parte argumentativa desta tese (capítulo 3), a sua validade, ao lado das definições aristotélicas segundo a *Poética* citadas anteriormente, em busca de melhor compreender a função que postulo existir para o apelo quanto à disposição dos cantos da *Tebaida*.

Inicia a exposição da epístola a congruência das partes em relação ao todo (1-9); prossegue-se com a matéria una e uniforme (23), a consecução (se por natureza, necessidade ou probabilidade) em relação à disposição das partes, distinguindo-se o que convém ao discurso breve do que convém ao discurso longo. Assim, nos versos de abertura à epístola (1-5), é dada como risível (*risum teneatis, amici?*), por esdrúxula, a combinação de elementos que não partilhem nem unidade física-material, nem unidade temática, formada não da constituição biológica dos seres mas da representação desses seres, seja na pintura, seja na poesia. Desse modo, embora passível a poetas e pintores ousar no que seja (*pictoribus atque poetis / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*, 9-10) e embora seja dada licença a ambos para fazê-lo (*hanc ueniam petimusque damusque uicissim*, 11), tanto o poema quanto a

¹¹⁶ É significativa a conclusão a que chegou Calboli (1995, p. 99), após seu exame crítico-comparativo da utilização da obra horaciana nas *IO*, a qual reproduzo aqui: “the significance of Horace as a source of material and examples, although of some account, is negligible in comparison with the importance Quintilian attributes to Horace’s judgement and critical opinion”.

¹¹⁷ Quint., *IO*, 2. 17. 41: *siue, ut Cleanthes uoluit, ars est potestas uia, id est ordine, efficiens, esse certe uiam atque ordinem in bene dicendo nemo dubitauerit* (“Se, como quis Cleanthes, a arte é uma faculdade levada a cabo pelo método, isto é, pela ordem, ninguém porá em dúvida, decerto, a existência de método e ordenação no bem dizer”). Sigo aqui a edição do livro 2 da *IO* de Quintiliano de Tobias Reinhardt e Michael Winterbottom (2006). Nela, os autores oferecem a seguinte explanação ao passo, à p. xl: “an art is made up by ‘items of knowledge’ (*perceptiones*), which are embodied in its precepts. To possess an art is to know these precepts and to be able to operate them. These items of knowledge must be mutually coherent (*consentientes*) and organized (*coexercitatae*, sc. as opposed to disjointed bodies of knowledge) [...] An art has a goal (*finis*) and this goal must be good and useful”.

¹¹⁸ Maurice Albert (1886, reimp. 2010), em sua edição da *Ars* horaciana, diferentemente, delimita como primeira seção os vv. 1-72: “Ici se terminent les préceptes généraux sur l’invention, la disposition, l’élocution”, p. 10.

¹¹⁹ De fato, a epístola não se pretende *Ars* nem deve ser tomada como tal em sentido estrito, já que nenhuma palavra se emite, por exemplo, sobre o próprio gênero epistolar e, da mesma forma, nenhum plano é seguido de modo a assegurar certa proporção entre as matérias. H. R. Fairclough, na introdução a *Ars* editada por Goold (1926, reimp. 1999) sugere, inclusive, que o conteúdo da epístola tenha sido encomendado por um dos Pisões: “Though the writer touches upon various kinds of poetry, yet as fully one-third of the whole poem is concerned with the drama, it is a plausible inference that one at least of the Pisões — presumably the elder son (l. 366) — was about to write a play, perhaps one with an Homeric background (ll. 128, 129), and possibly one conforming to the rules of the Greek satyric drama (ll. 220 ff.), thus the special interests of the Pisões may have determined Horace’s choice of topics”, p. 442-443.

tela devem trazer em sua conjunção formal partes que se assentem harmoniosamente, de modo que não destoem quanto à junção de seus elementos em sua aparência (*non ut placidis coeant immitia, non ut / serpentes auibis gementur, tigribus agni*, 12-13). Assim também, como na comparação do poeta (*poeta*) com o pintor (*pictor*) de quadros (*tabulae*) representativos de um tema com uma obra poética organizada (*librum*), busca-se uma unidade formal (*uni formae*), a fim de atingir, no que se retrata, uma organização, seja esta pictórica ou lingüística.¹²⁰

Sobre o princípio de que a composição poética seja una e uniforme (*simplex et unum*, 23), este pode se dar temática e/ou estruturalmente. Siga-se de perto, para isso, ora a autoridade da tradição, ora a inovação poética (*aut famam sequere aut sibi conuenientia finge*, 119),¹²¹ sempre a almejar na parte, a elegância; no todo, a consecução, posto que “uma parte deve seguir-se à outra, não por uma ser necessária à outra, mas por uma ser necessária para a outra atingir um fim”.¹²²

Sobre a disposição do todo, ou, antes, sobre a ordem em que as partes do todo devem vir dispostas, acrescente-se, a recomendação horaciana é a de um arranjo que respeite o critério da anterioridade e posterioridade, de causa e consequência (*non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem / cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat*, 143-144). Tampouco o limite do canto se esforce em buscar as origens mais remotas de um mito (*nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri, / nec gemino bellum Troianum orditur ab ouo*, 146-147): antes, cabe ao poeta determinar qual o centro narrativo da ação, de modo a fazer convergir para aquele ponto a atenção de seu ouvinte, como se depreendesse o seu contexto, a meio caminho (*semper ad euentum festinat et in medias res / non secus ac notas auditorem rapit*, 148-149).

De modo conveniente à abordagem da unidade na *Tebaida*, tal procedimento horaciano requer a seleção dos episódios que irão compor a sua matéria (*et quae / desperat tractata nitescere posse, relinquit*, 149-150); mas, sobretudo, respeite-se a coerência entre as partes dipostas, para que uma não invalide a veracidade da outra (*atque ita mentitur, sic ueris falsa remiscet, / primo ne medium, medio ne discrepet imum*, 151-152). Essa seção da epístola expande, ademais, parte da explanação anteriormente oferecida ao *lucidus ordo* (41) e à virtude que confere ao poeta que “dirá no momento certo o que deve ser dito naquele momento / e muito guardará e [...] omitirá” (*iam nunc dicat iam nunc debentia dici / pleraque*

¹²⁰ Sobre alguns dos problemas em torno da exposição do critério de unidade horaciano, cf. em especial as p. 75-123 do comentário de Brink, C. O., 1971, reimp. 2011.

¹²¹ Sobre este tema, em Horácio, cf. *Epist.*, 2. 1. 76-91.

¹²² Santos, M. M., 2000, p. 201.

differat et [...] omittat, 43-44). Sobre deverem ser simétricas ou proporcionais¹²³ as partes de uma obra poética, ou, mais especificamente, na epopéia, os episódios que compõem cada um de seus cantos, não encontro adjetivação na *Ars* que oriente algo nesse sentido.

Quando da diferenciação dos gêneros, a épica cede gentilmente seu lugar ao teatro: são as considerações sobre a tragédia e, apenas secundariamente, à comédia, a ocupar a sua parte majoritária, sendo, ainda assim, pontuais algumas menções aos temas convenientes à épica conforme o exemplo da *Ilíada* (*res gestae regumque ducumque et tristia bella*, 73) ou sobre o modo decoroso com que a *Odisséia* tem a sua ação anunciada (141-142). De fato, porque “as qualidades gerais dos poemas (*quid deceat, quid non*) decidem-se segundo o gênero”,¹²⁴ interessa-me, quanto à *Tebaida*, o apontamento sobre a interseção genérica de onde se depreende, por exemplo, quão indesejável é a mistura de comédia e tragédia (*uersibus exponi tragicis res comica non uolt* 89),¹²⁵ bem como o lugar designado a cada um dos gêneros conforme o que lhe for mais adequado (91) — o que não implica a exclusão de um tom irascivo ocasional, na comédia, ou de um tom mais prosaico, por sua vez, na tragédia, na fala de uma personagem (93-98).

Sobre este aspecto do drama, Horácio exterioriza duas diferenciações relevantes para o estudo da *Tebaida*: aquela esperada entre a fala de um herói e a de uma divindade (114-115), e entre a de uma personagem criada em Tebas e de outra, em Argos (118); mais adiante, entre a ação que vem encenada por uma personagem e a que vem narrada por outra (179-180), o que nos habilita, na épica, a pensar complementarmente em termos de discurso direto (fala da personagem) e indireto (descrição do narrador).¹²⁶ Especificamente quanto ao apelo, a menção feita nos versos 200-201 se restringe a uma das funções do coro, mas revela um dado sobre o *êthos* daquele por quem é digno pedir, em que opõem-se *miseri* e *superbi* (*deosque precetur et oret / ut redeat miseris, abeat fortuna superbis*). Sobre a intervenção divina na resolução do enredo, versos antes Horácio havia marcado a preferência de que fosse evitada, a menos que

¹²³ Plessis, F.; Lejay, P. 1911, p. 583: “Les créations les plus fantastiques doivent répondre à une condition primordiale, harmonie des parties homogènes; les morceaux les plus brillantes manquent leur effet s’ils ne sont pas à leur place (1-37)”.

¹²⁴ Plessis, F.; Lejay, P. 1911, p. 584: “Les qualités générales des poèmes (*quid deceat, quid non*) se décident d’après le genre”.

¹²⁵ Algo decididamente ignorado, em *Amphitruo*, por Plauto, comediógrafo citado no v. 54, ao lado de Cecílio Estácio, sobre tópico distinto (o uso de neologismos). O prólogo da peça, talvez um dos mais estudados, apresenta, não à toa, uma longa explicação ao espectador da mescla de gêneros que virá encenada.

¹²⁶ Horácio então distingue (181-188) entre o que convém conhecer pelos olhos (em cena) e o que se deve apreender pelos ouvidos (por intermédio da fala de uma personagem), dado o modo com que se movem os ânimos e o efeito atingido em cada caso.

necessária em função de um “nó” (*nodus*) da intriga digno de vir defendido (ou, pode-se dizer, desfeito) por um deus (190-191).¹²⁷

Da chamada *Poética* horaciana, são esses, pois, os critérios que irão servir ao método de investigação da unidade épica na *Tebaida*. Residirá na avaliação de como eles se refletem na prática de Estácio uma parte importante da argumentação desta tese, em que, por meio da observação sistemática do fim com que o apelo vem empregado em cada uma de suas instâncias no corpo do poema, virá conduzida a demonstração da hipótese de que o apelo se apresenta como um dos instrumentos narrativos responsáveis por conferir às partes da *Tebaida* uma consecução que a ergue como um todo contínuo. A aplicação poética ou a transgressão de alguns de tais princípios reguladores, ao lado dos aristotélicos já apontados, virá mencionada não no capítulo seguinte, porém, mas no capítulo 3: mostra-se necessário investigar, antes disso, o que nos oferecem os modelos principais de composição da *Tebaida* a respeito da função do apelo, a fim de posteriormente cotejar a validade das orientações teóricas apresentadas acima com o que nos oferece uma prática literária que vem herdada como modelo de composição, propagada em leituras públicas, e que julgo interferir, produtivamente, na composição estaciana.

¹²⁷ Plessis, F.; Lejay, P., 1911, exemplificam o caso, à p. 603, com a intervenção de Hércules, no *Filoctetes* de Sófocles, e com a de Diana, no *Hipólito* de Eurípides.

2. O emprego literário do apelo: precedentes épicos e trágicos

O arranjo seguido por Cícero na *peroratio* que encerra o quinto livro do segundo discurso das Verrínias indica, pelo exemplo, um dos modelos previstos à época republicana de se interceder por determinada causa sob a forma de apelo em endereçamento a um deus; isto é, atende a certa expectativa de recepção dentro de um corpo de preceitos já existente que ele, como orador,¹ põe em prática, ao iniciar a súplica pela invocação (5. 72. 184-187²), dar-lhe seguimento com atributos que designam aqueles a quem interpela,³ e, por fim, apresentar o objeto que configura o apelo propriamente dito (188-189⁴).

¹ Cícero alcançaria a posição de cônsul apenas em 64 a.C., enquanto data de 70 a.C. a publicação do conjunto de cinco discursos que compõem a *actio secunda in Verrem*. Esta se deu a conhecer posteriormente ao exílio de Verres, resultado da *actio prima*, proferida, em que Cícero expôs as acusações contra Verres, ainda por provar.

² Cic., *Verr.*, 5. 72. 184-187: “Nunc **te, Iuppiter optime maxime**, quoniam iste donum regale, dignum tuo pulcherrimo templo, dignum Capitolio atque ista arce omnium nationum, dignum regio munere, tibi factum ab regibus, tibi dicatum atque promissum, per nefarium scelus de manibus regiis extorsit, cuiusque sanctissimum et pulcherrimum simulacrum Syracusis sustulit; **teque, Iuno regina**, cuius duo fana duabus in insulis posita sociorum, Melitae et Sami, sanctissima et antiquissima simili scelere idem iste omnibus donis ornamentisque nudavit **teque, Minerua**, quam item duobus in clarissimis et religiosissimis templis expilavit, Athenis, cum auri grande pondus, Syracusis, cum omnia praeter tectum et parietes abstulit; 185 **teque, Latona, et Apollo et Diana**, quorum iste Deli non fanum, sed ut hominum opinio et religio fert, sedem antiquam diuinumque domicilium nocturno latrocinio atque impetu compilavit; **etiam te, Apollo**, quem iste Chio sustulit; **teque etiam atque etiam, Diana**, quam Pergae spoliavit, cuius simulacrum sanctissimum Segestae bis apud Segestanos consecratum, semel ipsorum religione, iterum P. [r.] Africani uictoria, tollendum asportandumque curavit; **teque, Mercuri**, quem Verres in domo et in priuata aliqua palaestra posuit, P. Africanus in urbe sociorum et in gymnasio Tyndaritanorum iuuentutis illorum custodem ac praesidem uoluit esse; 186 **teque, Hercules**, quem iste Agrigenti, nocte intempesta, seruorum instructa et comparata manu, conuellere ex tuis sedibus atque auferre conatus est; **teque, sanctissima mater Idaea**, quam apud Enguinos, augustissimo et religiosissimo in templo sic spoliata reliquit ut nunc nomen modo Africani et uestigia uiolatae religionis maneant, monumenta uictoriae fanique ornamenta non exstent; **uosque**, omnium rerum forensium, consiliorum maximorum, legum iudiciorumque arbitri et testes, celeberrimo in loco populi Romani locati, **Castor et Pollux**, quorum e templo quaestum iste sibi et praedam improbissimam comparavit; **omnesque di**, qui uehiculis tensarum sollemnis coetus ludorum inuisitis, quorum iter iste ad suum quaestum, non ad religionum dignitatem faciendum exigendumque curavit; 187 **teque Ceres et Libera**, quarum sacra, sicut opiniones hominum ac religiones ferunt, longe maximis atque occultissimis caerimoniis continentur, a quibus initia uitae atque uictus, morum, legum, mansuetudinis, humanitatis, hominibus et ciuitatibus data ac dispersita esse dicuntur, quarum sacra populus Romanus a Graecis adscita et accepta tanta religione et publice et priuatim tuetur, non ut ab illis huc allata, sed ut ceteris hinc tradita esse uideantur, quae ab isto uno sic polluta ac uiolata sunt ut simulacrum Cereris unum, quod a uiro non modo tangi, sed ne aspici quidem fas fuit, e sacrario Catina conuellendum auferendumque curarit, alterum autem Henna ex sua sede ac domo sustulerit, quod erat tale, ut homines, cum uiderent, aut ipsam uidere se Cererem aut effigiem Cereris non humana manu factam, sed de caelo lapsam arbitrarentur”.

³ Cf. Austin, R., 1977, p. 75: “It is in formal prayer-style, explaining why the divinity addressed is appropriate to the occasion or marking the god’s general power: so [...] Hor. C. 3.11.1 f. ‘Mercuri, nam te docilis magistro / mouit Amphion lapides canendo’; *Il.* 24.334 f. ‘Ερμεία, σοὶ γὰρ τε μάλιστα γε φίλτατόν ἐστιν / ἀνδρὶ ἑταίρισσαι; Calim. h. 4.226 ἀλλὰ, φίλη, δύνασαι γὰρ, ἀμύνειο πότνια δούλου”.

⁴ Cic., loc. cit.: “uos etiam atque etiam inploro et appello, sanctissima deae, quae illos Hennensis lacus lucosque incolitis cunctaeque Siciliae, quae mihi defendenda tradita est, praesidetis, a quibus, inuentis frugibus et in orbem terrarum distributis, [si] omnes gentes ac nationes uestri religione numinis continentur; ceteros item deos deasque omnes **inploro et obstetor**, quorum templis et religionibus iste nefario quodam furore et audacia instinctus bellum sacrilegum semper impiumque habuit indictum, ut, **si** in hoc reo atque in hac causa omnia mea consilia ad salutem sociorum, dignitatem populi Romani, fidem meam spectauerunt, **si** nullam ad rem nisi ad

Os verbos utilizados, *inploro*, *appello*, *obstetor*, marcam o teor da fala e delimitam seu assunto (*de suppliciis*), sendo deixadas para o fim as orações condicionais que a justificam ou a tornam digna de ser pronunciada. Na lista de deuses aos quais o orador se dirige, recorre a fórmula em que a segunda pessoa da enunciação vem primeiro expressa em forma pronominal, no vocativo, anunciada nominalmente em função apositiva e expandida em orações adjetivas introduzidas por pronome relativo, seguida ou não de novos sintagmas explicativos. Por ser uma fala extraordinariamente longa, Cícero lança mão de alguns recursos para que se mantenham a precisão e o lugar atribuído a cada um dos deuses: opta, por exemplo, por agrupar divindades (*teque, Latona, et Apollo et Diana*), separando-as, em seguida, com nova interpelação, individual, reforçada pelo uso de *etiam*, redobrado (*etiam te, Apollo, quem iste Chio sustulit; teque etiam atque etiam, Diana, quam Pergae spoliavit*); a partir da décima invocação, vale-se de uma inversão que distingue os deuses até então nomeados dos seguintes (*uosque, omnium rerum forensium, consiliorum maximorum, legum iudiciorumque arbitri et testes, celeberrimo in loco populi Romani locati, Castor et Pollux*); ou seja, emprega a forma pronominal para a segunda pessoa do discurso, o sintagma nominal apositivo, nomeia as divindades, acrescenta a oração adjetiva. Ao invocar Ceres, retorna à ordem descrita inicialmente, ampliando o número de seus atributos em relação aos das divindades anteriores.

Pouco mais de um século depois, Estácio seguiria formulação semelhante ao dar início à ação da *Tebaida* com a imprecação de Édipo às entidades infernais;⁵ tal confluência formal certamente não indica, entretanto, que a seção das Verrínias citada tenha sido uma de suas fontes. Ocorre que a identificação de ambas as passagens como *supplicium*, seja pelas escolhas lexicais, seja pela organização sintática, assinala tão somente a existência de uma vasta tradição que atravessa desde narrativas míticas de lavra grega até composições de autores tão distintos quanto Plauto e Tito Lívio. Appel (1908) o demonstra, quando, interessado na existência de certa sistematização do uso lingüístico entre os prosadores e poetas latinos na formulação de preces, elabora um pequeno inventário das formas nominais (*precationis nomina*⁶) e sintagmas verbais (*uerba quibus designatur precandi actus*⁷) atestadas em autores latinos do período arcaico ao imperial, do qual provém a seguinte lista de

officium et uirtutem omnes meae curae, uigiliae cogitationesque elaborarunt, quae mea mens in suscipienda causa fuit, fides in agenda, eadem uestra sit in iudicanda; 189 deinde uti C. Verrem, si eius omnia sunt inaudita et singularia facinora sceleris, audaciae, perfidiae, libidinis, auaritiae, crudelitatis, dignus exitus eiusmodi uita atque factis uestro iudicio consequatur, utique res publica meaue fides una hac accusatione mea contenta sit mihi posthac bonos potius defendere liceat quam improbus accusare necesse sit”.

⁵ Cf., no capítulo seguinte, à p. 97-99, a análise oferecida à súplica em questão.

⁶ Appel, G., 1908, p. 69.

⁷ Ibid., p. 63.

substantivos: *carmen, gratulatio, oratio, adoratio, imploratio, precatio, comprecatio, deprecatio, prex, obsecratio, salutatio, supplicatio, obtestatio, ueneratio, inuocatio*; de verbos com o complemento *deos*: *accersire (arcessere), (cantare) excantare, ciere, (citare) excitare, (clamare) conclamare, (fari) affari, profari, gratulari (deis), loqui (adloqui), optare (a deis), exoptare, orare, adorare, exorare, (pellare) appellare, compellare, petere, plorare (implorare), (poscere) exposcere (deos aliquid), precari, adprecari, comprecari, deprecari, imprecare, quaesere, rogare, sacrare (obsecrare), salutare, consalutare, sollicitare, supplicare (deis), testari, attestari, contestari, obtestari, uenerari, aduenerari, deuenerari, uocare, aduocare, deuocare, euocare, inuocare, prouocare, e, ao lado de *daemones*, do verbo (*iurare*) *adiurare*.⁸*

Um estudo como o de Appel (1908) concentra-se no que chamei no capítulo anterior de identificação de aspectos secundários⁹ que subjazem à função do apelo: pois, se a função suplanta o inventário das formas específicas de sua recorrência, o conhecimento destas auxilia a sua identificação. Observe-se que o fato de os vocábulos específicos listados pelo autor serem recorrentes em formas de prece em períodos e autores diversos mostra que a formalização do *supplicium* não se faz prerrogativa de determinado gênero, e sim que está imbuída de uma tradição herdada e que se pode comprovar com exemplos literários de mais de um recorte temporal. Não é a finalidade da presente pesquisa, no entanto, buscar identificar qual conjunto textual mais provavelmente teria fornecido tais exemplos a Estácio, quais manuais compunham o currículo ensinado durante a instrução gramatical, e então retórica, de um romano à época de Domiciano e, desses, quais poderiam ter sido úteis a Estácio em suas composições. No lugar disso, decido concentrar-me, neste capítulo, no arsenal poético precedente à *Tebaida* e nas interações épicas e trágicas que concernem unicamente ao apelo e, em vista dos usos nele previstos, comparar os possíveis variados empregos dessa instância de fala quanto à sua função. Mais do que oferecer uma descrição, portanto, das prováveis orientações retóricas partilhadas e seguidas à época no que diz respeito ao apelo e que subjazem à composição dos textos produzidos, importa ao objeto desta tese e à demonstração da hipótese que lanço para o problema da unidade épica em Estácio buscar, em resumo, nos cruzamentos épicos e trágicos entre a *Tebaida* e alguns de seus principais modelos prováveis, qual a função do apelo e qual o seu fim.

⁸ Appel, G., 1908, p. 63-70.

⁹ Cf. capítulo 1, p. 33.

De pouco uso, como modelo, parece ter sido Antímaco de Colofon,¹⁰ conforme se lê já em Ernst Eissfeldt (1900):

Ao menos no que tange à associação que permitem vislumbrar com a *Tebaida* de Estácio, temos que os fragmentos de Antímaco desta diferem em quase tudo no que diz respeito aos seus desvios em relação à *Tebaida* cíclica (conforme o conteúdo que desta nos chegou) na representação que Estácio dela aí faz; e, sobretudo, pela reconhecida divergência de Antímaco, em relação a Estácio, quanto àquilo que o antigo épico nos dá a conhecer, a saber, de Eurípides e Homero.¹¹

Corroborando-o David Vessey (1973), em comentário que descredita tanto a *Tebaida* cíclica quanto a composição de Antímaco como modelos para a *Tebaida* estaciana.¹² Em sua introdução ao canto 11, Paola Venini (1970) igualmente aborda o problema e, se dá enlevo de

¹⁰ A respeito da crítica textual em torno de Antímaco de Colofon, D. Monro (1883) oferece belo resumo: “As a poet he is only known through the judgments passed upon him by ancient critics. Plutarch (Tim. 36) describes his style as forced and elaborate (ἐκβεβιασμένοις καὶ καταπόντοις ἔοικε), contrasting it with the ease of Homer. Quintilian (x. 1, 53) allows him the qualities of force and dignity, but says that he failed in passion, in attractiveness, in arrangement, and generally in artistic power. According to Porphyry he borrowed from Homer, but with alterations that spoiled what he borrowed (ὁ δ’ Ἀντίμαχος τὰ Ὀμήρου κλέπτων παραδιорθῶι, Eusebius, Praep. Ev. p. 467). His chief work was a *Thebaid*, which, as the scholiasts on Horace tell us, began *ab exordio primae originis*, and carried the story down to the return of Diomedes with the Epigoni. The length of this poem was proverbial (see Cic. Brut. 51), as was also the wide range of learning displayed in it (ὁ δὲ περιττός καὶ ἀδολέσχης, ἄν γε τύχῃ καὶ τὸν Κολοφώνιον ἀνεγνώκως Ἀντίμαχον, κ.τ.λ., Plut. Moral. p. 513 A)”, p. 332.

¹¹ Eissfeldt, E., 1900, p. 23: “Wir haben, daß die Fragmente des Antimachus, soweit sie sich mit der Thebais des Statius überhaupt in Beziehung bringen lassen, durchweg von dieser abweichen, daß dagegen fast alles, was uns von der kyklischen Thebais erhalten ist, mit der Darstellung bei Statius vollkommen übereinstimmt; daß ferner alles, was uns als die ältere Epos hinweist, d.h., Euripedes und Homer, keine wesentlichen Abweichungen von Statius erkennen läßt”. Para um tratamento recente da questão, cf. Criado, C. 1999a, de onde extraio o seguinte trecho, à p. 105: “ya Wyss advertía que el espacio narrativo que Antimaco dedicó a los antecedentes de la campaña de los Siete contra Tebas no debió de ser mucho, pues ‘iam quinto libro duces Argivorum apud Adrastum convenisse eiusque in regia convivio agere facit’. De hecho, en los fragmentos 6 y 9, pertenecientes al libro 1 según la edición de Wyss, Tideo y Polinices ya se encuentran en la corte del rey Adrasto. De la misma manera en el fragmento 7 Tideo aparece hablando, lo cual es indicio claro de que ‘priscas illas fabulas non ita magnam carminis partem effecisse’. Así pues, todo parece indicar que Antímaco no sé explotó mucho en la arqueología tebana y que las proporciones de ésta quizás fueron muy semejantes a las de Estacio. Por otro lado, los primeros fragmentos de la *Tebaida* de Antímaco atribuidos al libro 1 no resultan tener paralelo en el epos de Estacio, con la excepción de la existencia en ambos poetas de una invocación a las Musas (fr. 1). Ni la descripción del Teumeso (fr. 2), ni el relato de los amores de Júpiter y Europa (frs. 3 y 4 de Antímaco) aparecen en la composición romana, salvo la rapidísima referencia a la fenicia en el sintagma sidonios raptus (Theb., 1, 5). Faltan, en todo caso, evidencias sobre si Antímaco trató el resto de las leyendas tebanas mencionadas por Estacio en esto versos”. Ainda sobre o tópico, cf. também o seguinte trecho da resenha de Maria Broggiato (Bryn Mawr Classical Review 97, 8, 14, disponível em <<http://bmcr.brynmawr.edu/1997/97.08.14.html>>, de Victor J. Matthews (ed.), *Antimachus of Colophon, Text and Commentary*. Leiden: E. J. Brill, 1996): “As for the possibility that Statius in his *Thebaid* used Antimachus as a source, as a scholium in C. von Barth’s 1664 edition of the scholia to Statius, M. agrees with those who consider it a forgery (see his commentary on F [204] = 29 Wyss). But as for the plausibility of its content, M. is inclined to think that, given the scarcity of Antimachus’ fragments, there is not enough evidence to decide whether Statius knew Antimachus’ *Thebaid* or not”.

¹² Vessey, D., 1973, p. 69: “We may dismiss from our consideration without diffidence the Cyclic *Thebaid*; even if Statius could have read it (which is dubious) nothing is less likely than that he would have found it of the remotest use. The long epic of Antimachus of Colophon, so long mooted as a possible ‘source’ for Statius, may be no less summarily excluded”.

modo mais categórico, de um lado, a Eurípides e Sêneca, minimiza, de outro, a extensão da possível influência de Ésquilo e Sófocles sobre o autor.¹³ Cecília Criado (2000) redimensionaria novamente a questão, tendo em vista o destaque dado à Fúria na *Tebaida* e o alcance narrativo que Estácio lhe confere, em busca de identificar qual a sua relação com os possíveis modelos à composição estaciana, e a fim de mostrar a dificuldade em estabelecer a procedência genérica, isto é, se propriamente da épica ou da tragédia, em inúmeros episódios da obra:

De fato, na *Tebaida* cíclica se alude à Erínie, ainda que não se mencione que tenha sido invocada por Édipo. [...] Tampouco falta a sua presença na *Tebaida* de Antímaco; portanto, a mais antiga tradição épica de tema tebano contempla a intervenção da Erínie. Pois bem, não se pode saber, dada a escassez de fragmentos, se a preeminência que Estácio lhe confere é já de origem épica, seja a obra de tema tebano ou não, ou se se deve a outros influxos, fundamentalmente trágicos.¹⁴

Eissfeldt (1900) alerta, no entanto, para o uso indistinto de modelo e fonte, aclarando em que diferem, ao discriminar *Volbilder*, em que são modelos as pré-figurações, de *Quellen*, em que são fontes a investigação de onde os modelos vêm. Quando afirma, sobre a produção literária latina, que “todo poeta épico romano a partir de Ênio foi mais ou menos útil nas construções de cena que são amalgamadas no épico de Estácio”,¹⁵ detém-se a verificar nas passagens literais que o autor flaviano toma emprestadas tanto dos latinos quanto dos gregos o modo com que se apropria deles. Exemplifica: sobre a atribuição de Antímaco como fonte para a *Tebaida*, expõe dois elementos não mencionados por Públio Papínio; identifica, então, aqueles que tornam mais provável que a passagem em questão remeta, no lugar disso, a Virgílio. Valendo-me, pois, das explicações oferecidas por Eissfeldt, limito-me neste capítulo a trazer das fontes já reconhecidas pela crítica textual alguns modelos, em caráter

¹³ Venini, P., 1970, p. xii-xiii: “Fonte principale del libro, come dell’intero poema, sono le *Fenicie* di Euripide, cui si devono aggiungere le *Supplici* sempre di Euripide e le *Fenicie* e l’*Edipo* di Seneca. Le coincidenze con le altre tragedie greche relative al mito tebano, cioè i *Sette contro Tebe* di Eschilo e l’*Edipo Re*, l’*Edipo a Colono* e l’*Antigone* di Sofocle, sono assai meno numerose e meno calzanti [...], ma è tuttavia più che verisimile, anche per ragioni estrinseche, la conoscenza di tale opere in Stazio”.

¹⁴ Criado, C., 2000, p. 21: “De hecho, en la *Tebaida* cíclica se alude a la Erinia, aunque no se menciona que haya sido invocada por Edipo. [...] Tampoco falta su presencia en la *Tebaida* antimaquea; por tanto, la más antigua tradición épica de tema tebano contempla la intervención de la Erinia. Ahora bien, no se puede saber, dada la escasez de fragmentos, si la preeminencia que Estacio le confiere es ya de origen épico, sea la obra de tema tebano o no, o se debe a otros influjos, fundamentalmente trágicos”.

¹⁵ Eissfeldt, E., 1900, p. 1: “alle römischen Epiker von Ennius herab bis auf seine eigenen Zeitgenossen mehr oder weniger benutzt und für einzelne Szenen in seinem Epos verwertet”.

comparativo, do uso do apelo¹⁶ e, assim, esclarecer tanto o meu argumento sobre a unidade da *Tebaida* quanto a tradição de estudos a que a ele se filia.

Léon Legras (1905) os arrola quanto à composição de cenas e episódios, em estudo em que cuidadosamente indica passagens específicas de Virgílio (*Eneida*, cantos 1-2, 4-12) e Homero (*Ilíada*, cantos 1-4, 6, 9-10, 13, 17-19, 21, 23), mas também de Ovídio (*Metamorfoses*, cantos 3, 4, 9-11; *Contra Íbis*), Sêneca (*Fenícias*, *Tiestes*, *Medéia*, *Édipo*), Lucano (*Farsália*, cantos 1, 3 e 6), Sílio Itálico (*Púnicas*, canto 4) e Valério Flaco (*Argonáuticas*, cantos 2 e 4). Da *Tebaida* cíclica, considera os fr. 2-3; dos tragediógrafos gregos, reconhece, como, mais tarde, Paola Venini (1970), sobretudo Eurípides (*Fenícias*, *Suplicantes*) e Ésquilo (*Sete contra Tebas*), apenas com a cautelosa ressalva de que alguns dos ecos que encontra, por se apresentarem igualmente em Sêneca, poderiam advir, antes, exclusivamente do autor latino. Assinala, por fim, passos que encontra descritos em Apolodoro, Higino e Pausânias, mas os descarta, por desconsiderar a possibilidade de que possam ter sido de conhecimento de Estácio.

Às indicações textuais de Legras, seguiram-se estudos que as aprofundaram¹⁷ e que discutiram qual o escopo, quais as relações, qual o possível efeito atingido com o que se mostram cruzamentos elegidamente referenciados. Nenhum deles trata exclusivamente do

¹⁶ Misturam-se com frequência na *Tebaida*, de fato, referências próprias do jogo da “arte alusiva” que privilegia um “diálogo entre *textos*, e não entre *sujeitos* produtores de textos”: sigam-se aqui os rastros do artigo de Paulo Sérgio de Vasconcellos de 2007, em que o autor revisita e atualiza conceitos oferecidos inicialmente por Giorgio Pasquali, em 1942, Stephen Hinds, em 1998, e Alessandro Barchiesi, em 2001, principalmente, e lembra que momento em que se buscou fugir “da passividade de arrolar fontes (*Quellenforschung*) sem estudar os mecanismos de produção de sentido ativados pelos ecos textuais” (as citações são das p. 241 e 242). Veja-se que Pasquali, como Eissfeldt, inicia sua reflexão no conceito e no uso devido das chamadas *Quellen* (fontes). Vejam-se as seções seguintes deste capítulo sobre alguns dos aspectos desse tipo de jogo poético na *Tebaida*.

¹⁷ Cf. Deipser, B. *De P. Papinio Statii Vergilii et Ovidii imitatore*. Accedit appendix critica. Ad summos in philosophia honores ab amplissimo philosophorum ordine academiae Wilhelmae argentinensis rite impetrandos scripsit. Argentorati: Trubner, 1881. Disponível em <<http://www.archive.org/stream/deppapiniostati00deipgoo/page/n2/mode/2up>>; Mozley, J. H. Statius as an imitator of Vergil and Ovid. *CW*, n. 27. 1933. p. 33-38; Aricò, G. Stazio e L'Ipsipile euripidea: note sull'imitazione staziana, *Dioniso*, n. 35, 3-4. 1961. p. 56-57; Burgess, J. F. *Pietas* in Virgil and Statius, *PVS*, n. 11, 1971-1972. p. 48-61; Hardie, P. Flavian Epicists on Virgil's Epic Technique. *Ramus* n. 18. 1989. p. 3-20; Aricò, G. “La vicenda di Lemno in Stazio e Valerio Flacco”, in: *Ratis Omnia Vincet: Untersuchungen zu den Argonautica des Valerius Flaccus*. K. Matthias; H. J Tschiedel (org.). Hildesheim, 1991. p. 197-210; Hardie, P. *The Epic Successors of Virgil: a study in the dynamics of a tradition*. Roman literature and its contexts. Cambridge: Cambridge University Press, 1993; Lovatt, H. “Competing endings: re-reading the end of the *Thebaid* through Lucan”, *Ramus*, 28, 1999, p. 126-51; Micozzi, L. Alcuni nuovi contributi allo studio dell'imitazione virgiliana nella ‘*Tebaide*’, *Orpheus*, XVI, 2, p. 417- 433, Catania, 1995; Micozzi, L. Aspetti dell'influenza di Lucano nella *Tebaide*, in: P. Esposito e L. Nicastrì (org.), *Interpretare Lucano*. Miscellanea di studi. Napoli. 1999. p. 341-387; Fernandinelli, M. Statius' *Thebaid* 4.165-72 and Euripides' *Phoenissae* 1113-18, *SO*, n. 75. 2000. p. 89-98; Pollmann, K., Statius' *Thebaid* and the legacy of the *Aeneid*, *Mnemosyne*, n. 54. 2001. p. 10-30; Keith, A. Ovidian personae in Statius' *Thebaid*. *Arethusa*, n. 35. 2002. p. 381-402 e, mais recentemente, Keith, A. Ovid's Theban narrative in Statius' *Thebaid*. *Hermathena*, n. 177-178. 2004-2005. p. 181-207; Hibst, P. *Furor - ira - pietas: Untersuchungen zur Funktion des Gewaltmotivs in der Thebais der Statius unter Berücksichtigung von Vergils Aeneis*, in: Styka, J. Violence and Aggression in the Ancient World. Cracow: *Classica Cracoviensia* 10. 2006. p. 189-209.

apelo, entretanto. Dos modelos elencados, restrinjo-me a comentar na primeira seção deste capítulo alguns índices que se podem colher sobre este tema a partir de três fragmentos da *Tebaida Cíclica*; a apresentar, em seguida, os resultados de pesquisa de Victoria Pedrick (1982) e Agathe Thornton (1984) a respeito do apelo segundo o modelo homérico, e a oferecer, por fim, um estudo sobre alguns dos principais apelos que se podem verificar ao longo dos doze cantos da *Eneida*.¹⁸ Depois de fazer notar os possíveis rastros épicos deixados por esses autores como precedentes ao uso do apelo na *Tebaida*,¹⁹ dedico-me, então, na segunda seção deste capítulo, a observações gerais a respeito dos modelos trágicos em relação à *Tebaida*, como uma introdução ao tópico do emprego das preces na tragédia grega, conforme os resultados das pesquisas de John Mikalson (1989), Francis Dunn (1996) e Mario Telò (2002), estes comparados, quando possível, com a épica homérica e virgiliana. Por fim, proponho considerações sobre alguns aspectos das tragédias de Sêneca que podem nos oferecer ferramentas em auxílio à argumentação que virá no capítulo 3, sobre as instâncias de apelo na *Tebaida* e sua relação com a unidade da obra.

2.1 Herança épica

A incerteza sobre qual o tipo de veiculação dos mitos do ciclo tebano e sobre o alcance da influência de sua transmissão para a composição da *Tebaida* à época imperial romana não deve intimidar a observação do que alguns indícios comparativos existentes nessas narrativas têm a oferecer, quando a motivação de levar em conta o que nos propiciam os fragmentos gregos subsistentes²⁰ parte da proximidade da ação narrada, dos temas partilhados e de “sua ênfase em disputas familiares e assassinios, exílios vingativos, e mulheres e guerreiros implacavelmente cruéis”²¹ com a *Tebaida* estaciana.

¹⁸ Segundo Highet (1972), são 29 preces ao total a compor a *Eneida* (cf. a lista apresentada pelo autor às p. 314-315), sendo desconsideradas nessa classificação as instâncias de apelo entre mortais.

¹⁹ Levo em particular consideração essas duas obras (a *Ilíada* e a *Eneida*) em relação à *Tebaida*, por reconhecer, como Matthew Leigh (2006), que “Rome of the 1st century [...] constructed the *Aeneid* as something on a par with the *Iliad* and its poet as one worthy of the religious reverence which the Greeks felt for the divine Homer. The same rhetoric is also present in two passages of the *Thebaid*. First, 10. 445–8 [...]. Second, 12. 816–17 [...]. The address to Hopheus and Dymas as *uos quoque sacri* in the 1st passage grants them a sacral status which makes sense only in terms of their status as epigoni of Virgil’s Nisus and Euryalus; the second passage dubs the *Aeneid* divine”, p. 220.

²⁰ Sirvo-me da compilação e do estabelecimento feitos por West, M. L., 2003.

²¹ West, *ibid.*, p. 5: “their emphasis on family quarrels and killings, vengeful exiles, and grimly ruthless women and warriors”.

No relato que nos deixa Ateneu, não há menção sobre o modo com que Édipo vocifera a maldição contra os filhos; apenas sobre a presença de Polinices e o ambiente em que ela se dá; dos dados remanescentes, resta a informação de que a fala é ouvida e observada pela Erínie, embora não de que ela garanta o cumprimento da imprecação:

Então o nascido de Zeus louro herói Polinices primeiramente colocou junto a Édipo uma bela mesa de prata do divino Cadmo; em seguida encheu uma bela taça de vinho aprazível. Mas quando percebeu disponíveis a seu lado os valiosos tesouros de seu pai, um grande mal acometeu-lhe o coração. Rapidamente a ambos seus filhos maldições horríveis lançou, que não passaram despercebidas à Erínie, de que não dividiriam os bens paternos em amena amizade, mas a ambos sempre guerras e lutas...²²

Precisão quanto ao tipo de falta se conserva, porém, na escolha verbal utilizada na anotação que se preserva a respeito de *Édipo em Colono*:

Quando percebeu tratar-se de uma pata traseira lançou-a no chão e disse: “Que desgraça! Meus filhos ofenderam-me enviando-me...” Suplicou a Zeus rei e aos demais imortais que, pelas mãos um do outro, descessem à morada de Hades...²³

A ela acrescenta-se o dado de que a prece se volta a Zeus e aos imortais, sendo ausente, entretanto, a informação sobre ela ter sido acatada ou não pelo deus do Olimpo. No fragmento anterior, a descrição de que μέγα οἱ κακὸν ἔμπεσε θυμῶι (“um grande mal acometeu-lhe o coração”) corresponde, na *Tebaida* de Estácio, à descrição de como a fúria se infiltra no peito e no espírito de Etéocles e Polinices (*fratrum sub pectore*, 1. 125; *animos*

²² A tradução que apresento tanto deste fragmento quanto dos fragmentos seguintes foram gentilmente feitas, para esta tese, pelo Prof. Doutor Antônio Orlando Dourado Lopes. Quanto ao grego, cf. West, 2003., frag. 465e:

αὐτὰρ ὁ διογενὴς ἥρως ξανθὸς Πολυνείκης
 πρῶτα μὲν Οἰδιπόδι καλὴν παρέθηκε τράπεζαν
 ἀργυρεὴν Κάδμοιο θεόφρονος· αὐτὰρ ἔπειτα
 χρυσεον ἔμπλησεν καλὸν δέπας ἡδέος οἴνου.
 αὐτὰρ ὁ γ' ὥς φράσθη παρακείμενα πατρὸς ἑοῖο
 τιμήντα γέρα, μέγα οἱ κακὸν ἔμπεσε θυμῶι,
 αἶψα δὲ παισὶν ἑοῖσι μετ' ἀμφοτέροισιν ἑπαράς
 ἀπγαλέας ἥρατο, θεῶν δ' οὐ λάμβαν' Ἑρινύν,
 ὥς οὔ οἱ πατρώϊ' ἐνὲι <ἐν> φιλότῃτι
 δάσσαιντ', ἀμφοτέροισι δ' αἰὲ πόλεμοί τε μάχαι
 τε. . .

²³ ἰσχύον ὥς ἐνόησε χαμαὶ βάλεν εἰπέ μῦθον·
 “ὦ μοι ἐγώ, παῖδες μὲν ὄνειδεῖοντες ἔπεμψαν...”
 εὐκτο Διὶ βασιλῇ καὶ ἄλλοις ἀθανάτοισιν,
 χερσὶν ὑπ' ἀλλήλων καταβήμεναι Ἄιδος εἰσω.

subiit furor, 1. 126) por meio de Tisífone,²⁴ em conformidade com a súplica de Édipo às regiões infernais, deliberadamente ignorada pelo pai dos deuses.²⁵ Três dados a respeito da fúria inicial, portanto, segundo o que nos dão os fragmentos acima, mantiveram-se em Estácio: a maldição pronunciada em voz alta de Édipo, a atenção que lhe dão as Erínies, e a prece inicial a Zeus, para que interceda por ele.

Tais elementos referem-se todos à cena inicial do mito. Do que nos resta, registra-se uma possível súplica de Tideu a Atenas de que seu filho obtivesse a imortalidade que ele próprio não obteve para si, segundo dois manuscritos em que se lê: ἱστορεῖ Φερεκύδης (3 F 97): ἡ ἱστορία παρὰ τοῖς κυκλικοῖς G m.rec. (“‘Conta em sua investigação histórica Ferécides...’”, um copista posterior acrescenta ‘A história está nos escritores cíclicos...’”).²⁶ Que Tideu tenha suplicado em favor do filho indica, de toda a forma, o uso da súplica em mais de um momento da narrativa épica. Embora não seja possível, neste caso, deduzir qual relação esta súplica, se alguma, traz para a ação maior do poema, a sua presença revela, senão um fim específico do uso do apelo, ao menos o emprego dele em mais de um ponto da narrativa.

Quando nos voltamos para os versos homéricos, inúmeros são os exemplos de ocorrência do apelo.²⁷ Dada a autoridade de seus exemplos para os autores romanos,²⁸

²⁴ Est., *Teb.*, 1.126-130: *gentilisque animos subiit furor aegraque laetis / inuidia atque parens odii metus, inde regendi / saeuus amor, ruptaeque uices iurisque secundi / ambitus impatiens, et summo dulcius unum / stare loco, sociisque comes discordia regnis* (“o furor de sua estirpe lhes penetrou o espírito, uma inveja doentia dos felizes, o medo, pai do ódio, e então o violento amor pelo reino, a quebra da sucessão, a ambição que não suporta o segundo lugar, sendo mais doce estar sozinho no topo, a discórdia, companhia dos reinos compartilhados”).

²⁵ O passo estaciano virá analisado no capítulo 3.

²⁶ West, M. L., 2003, p. 53.

²⁷ Cf. os comentários de Kirk, G., 1985, reimp. 2001, a e.g. *Il.* 1. 17-21 (p. 55), 1. 37-42 (p. 57), 1. 181 (p. 70), 1. 351-356 (p. 89), 1. 451-456 (p. 101-102), 1. 503-514 (p. 106-107), 2. 73-75 (p. 122-123), 2. 410-431 (p. 159-160), 3. 276-291 (p. 304), 3. 297-301 (p. 308), 3. 319-323 (p. 312), 3. 351-354 (p. 317), 4. 288-291 (p. 360); id., 1990, reimp. 2000, aos em 5. 115-120 (p. 67), 6. 94-101 (p. 166; 168-169), 6. 255-257 (p. 195), 6. 305-306 (p. 200), 6. 476-481 (p. 223), 7. 177-180 (p. 258); 7. 195-199 (p. 259), 7. 201-205 (p. 260), 7. 294-298 (p. 273-274), 8. 242-244 (p. 319-320), 8. 526-527 (p. 338); os de Hainsworth, B., 1993, reimp. 2000, a 9. 174-177 (p. 83-84), 9. 502-512 (p. 128-129), 9. 571 (p. 137-138), 10. 278-279; 285-290 (p. 182-183), 11. 15 (p. 217), 11. 254 (p. 252), 12. 387-388 (p. 359); os de Janko, R., 1994, reimp. 1999, a 13. 620-639 (p. 122-123), 14. 198-199 (p. 180), 14. 233-241 (p. 188), 15. 367-389 (p. 268-269), 15. 592-746 (p. 292), 15. 668-673 (p. 301), 16. 101-277 (p. 311, p. 329, p. 346-348), 16. 508-531 (p. 382-383); os de Edwards, M. (1991, reimp. 2000) a 17. 43-50 (p. 67), 17. 140-168 (p. 76), 17. 401-411 (p. 101), 18. 296 (p. 181), 18. 444-456 (p. 197-198), 19. 85-138 (p. 246), 20. 31-74 (p. 290) e os de Richardson, N., 1993, reimp. 2000, a 21. 170-172 (p. 126), 23. 143-151 (p. 185), 23. 584-585 (p. 232), 23. 650 (p. 240), 23. 768-789 (p. 254-255), 24. 287-298 (p. 304), 24. 308-313 (p. 305), 24. 429-431 (p. 316), 24. 554-557 (p. 334).

²⁸ Lembro, por exemplo, a recomendação deixada por Horácio a Lólio Máximo de bem conhecer os poemas homéricos e a referência à ação da *Ilíada* (*Ep.* 1. 2. 6-16) e da *Odisséia* (*Ep.* 1. 2. 17-26). Penso também na recomendação da *Institutio Oratoria* quintiliana de que se comece por Jove, segundo Arato (*ut Aratus ab Ioue incipiendum*, 10. 1. 46), sendo Homero a encabeçar a lista e a servir de modelo a todas as partes da eloquência (*omnibus eloquentiae partibus exemplum et ortum dedit*), a quem se deve prezar não apenas por sua grande eminência como poeta, mas também pelo que pode oferecer ao orador (*nec poetica modo sed oratoria uirtute eminentissimus*), conforme ilustram os exemplos tirados de episódios da *Ilíada* em que se mostra a sua particular mestria (*IO*, 10. 1. 47-52). Lembro, por fim, os versos com que Propércio encerra o primeiro poema de seu

convém indagar-nos sobre as características do emprego da súplica em episódios tanto da *Odisséia* quanto da *Iliada*, algo para o qual Victoria Pedrick (1982) oferece as seguintes conclusões:

o ato da súplica ocorre em cada épico num amplo leque de contextos, desde a situação mais grave, como no implorar pela vida em batalha, até circunstâncias em que a referência à cerimônia parece pouco menos do que um meio convencional de formular pedidos. O campo vocabular fornece idiomatismos específicos para cada gesto de ambos os participantes, bem como para os fins daquele que suplica e da postura daquele a quem se suplica em resposta.²⁹

Quando procede à comparação da forma em que as súplicas se apresentam em ambas as narrativas, delimita três elementos principais e conclui haver na participação de Zeus, para a *Odisséia*, um caráter decisivo aparentemente ausente na *Iliada*:

na linguagem, no gestual e na circunstância, pois, a *Iliada* e a *Odisséia* partilham uma forma comum para a súplica. Cada épico, porém, veicula uma atitude muito diferente quanto à força da cerimônia. Para os heróis da *Iliada*, a súplica opera estritamente num nível humano, ordenando respeito somente quando o costume e as sanções humanas compelem. Na *Odisséia*, entretanto, Zeus aparece como o defensor dos apelos dos suplicantes.³⁰

Quanto ao emprego da súplica em relação à ação, Pedrick (1982) declara existir uma interferência direta entre um e outro em momentos narrativos cujo escopo ultrapassa a cena pontual e traz conseqüências para o desenrolar da guerra:

terceiro livro, sobre a crescente fama conquistada das obras homéricas, em que atribui ao tempo o fator determinante (23-28; 34-35) a lhes conferir e aumentar a grandiosidade que também Propércio quer associada à sua obra e a seu nome (35-36). Nesta elegia programática, o poeta louvado em primeiro plano era Calímaco (1-2), um dos autores aos quais Estácio se filia em sua composição das *Silvas*. Delas, comparem-se, por exemplo, os versos 9-12 de 4.7 (*Maximo carmen tenuare tempto*) com os versos 5-6 de Propércio (*Dicite, quo pariter carmen tenuastis in antro?*), em que Estácio recupera a imagem da fonte a partir da qual o poeta deve beber (*nunc maior sitis, aut bibendus / castior amnis*), quando diz abandonar por um momento o canto heróico (2-4) e a Tebas de Píndaro (6-8), numa *recusatio* típica. Para um tratamento mais demorado sobre o débito de Estácio nas *Silvas* a Calímaco, cf., na edição de Coleman, K. M., 2001, p. 195-209; sobre a ambigüidade e a dificuldade dos versos mencionados de Propércio, cf. Heyworth, S. J.; Morwood, J. H. W., 2011, p. 97-106 e, em especial, p. 103.

²⁹ Pedrick, V. 1982, p. 126: “suppliancy occurs in each epic in a broad range of contexts, from the most serious situation, such as a plea for life in battle, to circumstances where reference to the ceremony seems little more than conventional means of formulating requests. The vocabulary field provides specific idioms for each gesture of both participants as well as for the suppliant’s goals and the supplicated’s attitude in response”.

³⁰ Ibid., p. 129: “In language, gesture and circumstance, then, the *Iliad* and the *Odyssey* share a common form for supplication. Yet each epic conveys a very different attitude toward the force of the ceremony. For the heroes of the *Iliad* supplication operates strictly on a human level, commanding respect only so far as custom and human sanctions compel. In the *Odyssey*, however, Zeus appears as the upholder of the suppliant’s appeals”. Além disso, “when Odysseus gives a fictitious account of himself to Eumaios, he says that an Egyptian king honored his suppliancy and protected him from hostile soldiers because he feared Zeus’ wrath (14. 283). [...] The example points up clearly the difference in the suppliant’s status between the two epics. No warrior in the *Iliad* is ever stopped from rejecting an enemy’s plea for his life by fear of Zeus” (ibid., p. 133).

no livro 1, Tétis suplica a Zeus que vingue a honra de seu filho. A cena é impressionante e a cerimônia é naturalmente descrita em suas minúcias, pois o seu é um sério pedido que orienta a direção do épico. Esse momento precisa ser sublinhado e o ritual ajuda a fazê-lo. Duas centenas de versos depois sabemos de outra deusa em súplica aos deuses com um importante pedido (2.14). O falacioso sonho enviado por Zeus reporta que Hera garantiu a destruição de Tróia naquele mesmo dia. [...] Mas o aspecto a ser enfatizado é que as súplicas de Tétis e Hera são fundamentalmente similares. Cada uma delas é um pedido formal a respeito da intervenção divina na guerra. Cada uma é extremamente grave, com um efeito potencialmente extensivo. Ambas são bem-sucedidas.³¹

Ou seja, a súplica, uma vez atendida, garante o início do curso da guerra; garante, em resumo, o início da ação. Dois anos mais tarde, Agathe Thornton (1984) defenderia para a *Ilíada* algo semelhante ao que lanço como hipótese para a *Tebaida* e que estende a relação da súplica ao iniciar da ação com a conjunção maior dos cantos:

no que tange à estrutura formal, a sequência-motivo da súplica conforme se desenrola na passagem das *Litai* é o molde pelo qual o poeta criou a *Ilíada*. Assim como ele duplica as ações bélicas de Diomedes a fim de dar-lhe uma ἀριστεία plena e esplêndida e assim como lida com o retroceder longo e difícil dos aqueus por causa do corpo de Pátroclo, utilizando-se da sequência do tipo de “pedido de ajuda” por diversas vezes, assim também ele constrói seu poema como um todo por meio de um uso quádruplo da sequência-motivo da súplica.³²

Em comentário à alegoria das *Litai* na *Ilíada*, Richardson (1998, reimp. 2000) corrobora o estudo de Thornton e defende a importância da passagem em que elas se inserem para o curso da narrativa segundo três elementos: ascendência (Zeus), relação com Ate e tema:

³¹ Pedrick, V., 1982, p. 136: “In Book 1, Thetis supplicates Zeus to avenge her son’s honor. The scene is impressive and the ceremony minutely described-naturally, for her request is a serious one which governs the direction of the epic. The moment needs to be underscored and the ritual helps do it. Two hundred lines later we hear of another goddess supplicating the gods with an important request (2.14). The lying dream sent by Zeus reports that Hera has secured the destruction of Troy on that very day. [...] But the point to be stressed is that Thetis’ and Hera’s supplications are fundamentally similar. Each is a formal request concerning divine intervention in the war. Each is deadly serious with potentially far-ranging effect. Both are successful”. Cf. também, a respeito da conjunção entre prece e ação, o artigo de J. V. Morrison, “The Function and Context of Homeric Prayers: A Narrative perspective”, in de Jong, Irene J. F. (ed.). *Homer: Critical Assessments. Volume III: Literary Interpretation*. Routledge: London and New York, 1999. p. 284-297.

³² Thornton, A., 1984, p. 121: “As far as formal-structure goes, the motif-sequence of supplication as unfolded in the *Litai*-passage is the mould by means of which the poet has fashioned his *Iliad*. Just as he doubles the battle-actions of Diomedes in order to give him a full and splendid ἀριστεία, just as he manages the long and difficult retreat of the Achaeans with the body of Patroclus by using the ‘call for help’-sequence several times, so he constructs his poem as a whole by a fourfold use of the motif-sequence of supplication”.

a estreita associação entre as Preces (Λιταί) e Ate se expressa claramente na fala de Fênix a Aquiles (9. 496-514), em que ele descreve como as Preces são filhas do próprio Zeus, que vai atrás de Ate a fim de curar o dano feito; se alguém as escuta, elas o ajudam, mas, se alguém as rejeita, elas pedem a Zeus que envie Ate como retribuição. Este claro sinal não é levado em consideração por Aquiles, que perde Pátroclo em consequência. [...] Este tema da súplica muito contribui, portanto, ao articular e ao moldar do movimento principal da trama, assim como tem grande peso em termos do significado moral do poema.³³

As quatro seqüências que anteriormente mencionei haverem sido listadas por Thornton (1984) eram: (1) a súplica de Crises a Agamêmnon,³⁴ para que o rei lhe devolva sua filha, presa de guerra; a de Crises a Apolo,³⁵ contra o exército aqueu; a de Ulisses, enviado de Agamêmnon, a Apolo,³⁶ em favor dos aqueus; (2) a súplica de Aquiles a Tétis,³⁷ para que interceda por ele, junto a Zeus, pela tomada de Briseida; a de Tétis a Zeus;³⁸ (3) a súplica da

³³ Richardson, N., 1993, reimp. 2000, p. 18: “The close association between Prayers (Λιταί) and Ate is clearly expressed in Phoenix’ speech to Akhilleus (9.496-514), where he describes how Prayers are the daughters of Zeus himself, who come after Ate to heal the harm; if one hears them they help one, but if one rejects them they ask Zeus to send Ate as retribution. This clear warning is not heeded by Akhilleus, who loses Patroklos as a result. [...] This theme of suppliancy thus does much to articulate and shape the main movement of the plot, as well as carrying great weight in terms of the poem’s moral significance”.

³⁴ Hom., *Il.*, 1. 17-21: Ἀτρείδαι τε καὶ ἄλλοι εὐκνήμιδες Ἀχαιοί, / ὑμῖν μὲν θεοὶ δοῖεν Ὀλύμπια δώματ’ ἔχοντες / ἐκπέρσαι Πριάμοιο πόλιν, εὐ δ’ οἴκαδ’ ἰκέσθαι / παῖδα δ’ ἐμοὶ λύσαιτε φίλην, τὰ δ’ ἄποινα δέχεσθαι, / ἄζόμενοι Διὸς υἱὸν ἐκβόλον Ἀπόλλωνα (“Atreides e outros mais Aqueus de belas cnêmides / que a vós os deuses dêem, habitantes do Olimpo / derruída a priâmea urbe, um bom retorno à casa; mas a filha querida resgatai-me, e os dons / guardai, temendo Apolo, deus flechicerteiro”). Sobre esta prece, cf. os comentários de Kirk, G., 1985, reimp. 2001, p. 55: “Khruses makes the opening speech of the poem; it is short and carefully composed, mainly out of formulaic phrases. The ordered variation in verse-pattern is the first thing to be noticed; 17 and 18 are twofold (17 with only the lightest of central caesuras); 19 and 20 are rising threefolds, their formal parallelism accentuated by the -σθαι at their ending [...]. Then 21 reverts to the calmer twofold pattern. Secondly, the nuances of meaning are quite subtle despite the heavily formulaic components. The priest’s apparently mild request contains a hint of trouble to come — a prayer for Achaean success (obviously a mere formality from a dweller in the Troad) leads to a succinct request for his daughter’s release for ransom; then in the closing verse he gently points out that this would be no more than showing due respect for Apollo (for he has held back until now the name of his god and protector). In other words, rebuffing Khruses will mean offending the god himself, a message Agamemnon fails to grasp”.

³⁵ Hom., *Il.*, 1. 37-42: κλυθί μευ ἄργυρότοξ’, ὅς Χρῦσῃν ἀμφιβέβηκας / Κίλλαν τε ζαθέην Τενέδοιό τε ἱφί ἀνάσσεις, / Σμινθεῦ, εἴ ποτέ τοι χαρίεντ’ ἐπὶ νηὶν ἔρεψα, / ἢ εἰ δὴ ποτέ τοι κατὰ πῖονα μηρί’ ἔκηα / ταύρων ἢ δ’ αἰγῶν, τὸδε μοι κρήνην ἐέλδωρ / τείσειαν Δαναοὶ ἐμὰ δάκρυα σοῖσι βέλεσσιν. (“Ouve-me, Arcoargênteo, protetor de Crisa / e de Cila Sagrada, Esmínteo, rei de Tênedos. / Se o templo que te ergui merece teu favor, / se coxas gordurosas te queimei de touros / e de gordas ovelhas, cumpre meu desejo: / faze os Dânaos pagar meu pranto com tuas flechas!”).

³⁶ Hom., *Il.*, 1. 442-445: ὦ Χρῦση, πρό μ’ ἔπεμψεν ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων / παῖδά τε σοὶ ἀγέμεν, Φοῖβω θ’ ἱερὴν ἐκατόμβην / ῥέξαι ὑπὲρ Δαναῶν, ὅφρ’ ἰλασόμεσθα ἄνακτα, / ὅς νῦν Ἀργείοισι πολύστονα κήδε’ ἐφῆκεν. (“Ó Crises, Agamêmnon, comandante de homens, / mandou-me devolver-te a filha e oferecer/ uma hecatombe a Apolo, para que se aplaque, / a Apolo, que aos Aqueus causou múltiplas mágoas”).

³⁷ Hom., *Il.*, 1. 393-395: ἀλλὰ σὺ εἰ δύνασαι γε, περισχέο παιδὸς ἧος / ἐλθοῦς Ὀλύμπωνδε Δία λίσαι, εἴ ποτε δή τι / ἢ ἔπει ὦνησας κραδίην Διὸς ἦε καὶ ἔργω. (“... Tu, se o podes, socorre teu filho. / Sobe ao Olimpo. Roga a Zeus. Se em algo algum/ dia a Zeus, por acaso, o coração tocaste/ com palavras e obras...”).

³⁸ Hom., *Il.*, 1. 503-510: Ζεῦ πάτερ, εἴ ποτε δή σε μετ’ ἀθανάτοισιν ὦνησας / ἢ ἔπει ἢ ἔργω, τὸδε μοι κρήνην ἐέλδωρ / τίμησόν μοι υἱόν, ὅς ὠκυμωτάτος ἄλλων / ἐπλετ’ ἄτάρ μιν νῦν γε ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων / ἠτίμησεν: ἔλawn γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς ἀπούρας. / ἀλλὰ σὺ πέρ μιν τείσων Ὀλύμπιε μητίετα Ζεῦ / τόφρα δ’ ἐπὶ Τρώεσσι τίθει κράτος ὅφρ’ ἂν Ἀχαιοὶ / υἱὸν ἐμὸν τίσωσιν ὀφέλλωσιν τέ ε

Embaixada a Aquiles,³⁹ cujo pedido seria reforçado por Pátroclo;⁴⁰ (4) a súplica de Heitor a Aquiles,⁴¹ para que seu corpo seja levado aos troianos; a de Príamo a Aquiles,⁴² pela devolução do corpo de Heitor.

Dois tipos principais de resultado de apelo já podem ser inicialmente observados quanto à ação: aceite (ou recusa) total e aceite (ou recusa) parcial. À guisa de exemplo, trago dois casos da *Ilíada*, de mesma natureza, do primeiro tipo:⁴³ a prece de Aquiles a Zeus, em favor de Pátroclo (16. 220-252), e a prece de Príamo, a Zeus, instada por Hécuba (24. 287-298), para que lhe envie um agouro da viagem que ele pretende fazer, a fim de pedir aos aqueus o corpo de Heitor. Em ambos os casos, libações antecedem as preces pela segurança do retorno (ora do herói por quem se suplica, ora do próprio suplicante). No primeiro caso, o fato de a prece de Aquiles vir recusada em sua totalidade desencadeia a desmedida cólera que dominará as suas ações seguintes. No segundo caso, o fato de a prece vir aceita em sua

τιμη. (“Zeus Pai, se alguma vez a ti, entre imortais, / com palavras e obras te ajudei, atende / o que te peço. Aquiles, o-que-a-Moira-espreita, / meu filho, honra-o. Fez-lhe duro insulto o rei, / Agamêmnon: tomou-lhe o prêmio e goza o roubo. / Vinga-o, senhor do Olimpo, Zeus prudente, dá / força aos troianos contra os Aqueus, até que as honras, / que a meu filho devem, restituam”.)

³⁹ O apelo é feito por Ulisses, guiado por Fênix. Ritos o precedem (*Il.*, 9. 171-172), mas o apelo é vão, como o indica Aquiles (*Il.*, 9. 426: ἦν νῦν ἐφρόσσαντο ἐμεῦ ἀπομνήσαντος: “... Não vinga o que propuseram/ em vão...”), após rememorar as razões que levaram o mais valoroso dos heróis a não participar da guerra e a verbalizar sua intransigência diante do apelo feito (*Il.* 9. 421-425: ἀλλ’ ὑμεῖς μὲν ἰόντες ἀριστήεσσιν Ἀχαιῶν / ἀγγελίην ἀπόφασθε· τὸ γὰρ γέρας ἐστὶ γερόντων· / ὄφρ’ ἄλλην φράζωνται ἐνὶ φρεσὶ μῆτιν ἄμεινω, / ἥ κέ σφιν νῆας τε σαῶ καὶ λαὸν Ἀχαιῶν / νηυσὶν ἔπι γλαφυρῆς...: “Ide, núncios, aos chefes aqueus / e transmiti meu dito — é múnus dos Vetustos— /; que excogitem na mente um outro plano para / salvar a frota, o exército dânao, no bojo / das naus côncavas...”). Sua resposta reforça a palavra dada, no canto 1, de ausentar-se da guerra e suas conseqüências se estendem até o canto 19, em que, por intermédio de novo apelo, de Tétis, Aquiles reconsidera sua posição (*Il.*, 19. 8 ss.).

⁴⁰ Cf. Thornton, A., 1984, p. 123: a autora refere-se à intenção de Pátroclo de rogar a Aquiles que retorne ao combate, conforme expressa em sua fala a Eurípilo: Hom., *Il.*, 15. 401-404: αὐτὰρ ἔγωγε / σπεύσομαι εἰς Ἀχιλλῆα, ἵν’ ὀτρύνω πολεμίζειν. / τίς δ’ οἶδ’ εἴ κέν οἱ σὺν δαίμονι θυμὸν ὀρίνω / παρειπών; ἀγαθὴ δὲ παραΐφασις ἐστὶν ἑταίρου. (“Vou depressa / até o divino Aquiles, incitá-lo à luta. / Quem sabe com o auxílio de um dâimon propício / o coração lhe acorde? Um aviso de amigo é bom”).

⁴¹ Hom., *Il.* 22. 338-343: ἄλίσσομ’ ὑπὲρ ψυχῆς καὶ γούνων σῶν τε τοκῆων, / μή με ἕα παρὰ νηυσὶ κύνας καταδάψαι Ἀχαιῶν, / ἀλλὰ σὺ μὲν χαλκὸν τε ἄλις χρυσόν τε δέδεξο, / δῶρα τὰ τοι δώσουσι πατὴρ καὶ πότνια μήτηρ, / σῶμα δὲ οἶκαδ’ ἐμὸν δόμεναι πάλιν, ὄφρα πυρός με / Τρώες καὶ Τρώων ἄλοχοι λελάχωσι θανόντα. (“Por teu sopro vital, teus joelhos, / teus genitores, rogo-te: ‘Não deixes cães / me domarem à beira das naus; aceita ouro / e bronze, os ricos dons que meus pais te darão. / Restitui-lhes meu corpo, para a pira fúnebre”).

⁴² Hom., *Il.* 24. 499-504: ὅς δέ μοι οἶος ἦεν, εἴρυτο δὲ ἄστρῳ καὶ αὐτούς, / τὸν σὺ πρῶην κτεῖνας ἀμνόμενον περὶ πάτρης / Ἑκτορά· τοῦ νῦν εἵνεχ’ ἰκάνω νῆας Ἀχαιῶν / λυσόμενος παρὰ σείῳ, φέρω δ’ ἄπερείσι’ ἄποινα. / ἀλλ’ αἰδεῖο θεοὺς, Ἀχιλεῦ, αὐτόν τ’ ἐλέησον, / μνησάμενος σοῦ πατρός· (“O melhor e único defensor / da pólis e nosso, há pouco o mataste, em luta / pela pátria, Héctor, cujo corpo, às naus aqueias, trazendo o seu resgate em dons infndos, vim / Pedir-te. Aquiles, tem respeito aos deuses, dó / de mim. Lembra teu pai”).

⁴³ Para um breve exemplo do segundo tipo, cf. Kirk, G., 1990, reimp. 2000, p. 200, sobre os vv. 305-312 do canto 6 em relação ao v. 250 do canto 16: “Theano proceeds without delay to an impassioned demand for Diomedes’ death, going beyond what either Helenos or Hektor had envisaged (96 f., 277 f.). [...] the goddess could have refused Diomedes’ death but granted the Trojans relief from him [...], just as at 16. 250 Zeus grants one part of a prayer and rejects the other”.

totalidade auxilia Príamo, que sabe de antemão, pelo agouro enviado por Zeus sob forma de uma águia, que sua viagem será segura.

Disseminado ao longo dos cantos da *Ilíada*,⁴⁴ evidencia-se, segundo a verificação de Thornton (1984), o uso da súplica a enlaçar pontos cruciais da narrativa e, segundo a definição aristotélica, a ação (chamada por Thornton, abaixo, de “tema”):

o tema da *Ilíada*, a cólera de Aquiles gradualmente moderada e finalmente dominada por uma súplica, é uma variante do motivo de que a violência descontrolada de um jovem guerreiro que acabou de se pôr a prova num feito feroz de valor deve ser refreada a fim de que ele não se torne um perigo para o seu próprio povo.⁴⁵

A validade do argumento citado concernente a Homero mostra-se extensiva a Estácio sobretudo quando se cotejam os exemplos de apelo que implicam a ação narrativa na *Ilíada*, tendo em mente a correspondência da ação nessa epopéia com a da *Tebaida*: da cólera de Aquiles com a fúria, primeiro paterna, de Édipo, então fraterna, de Etéocles e Polinices, que então atinge, como um todo, os povos que dirigem. Isso avulta a importância da função estrutural do apelo, conforme minha hipótese.⁴⁶ A descontrolada fúria que dá início à ação na *Tebaida* irá, da mesma forma, gradualmente desregular práticas sociais e religiosas convencionalmente aceitas e assim pôr em risco, mais do que os heróis, individualmente, que se vêem por ela acometidos, os habitantes das cidades que, em tese, defenderiam.⁴⁷

Observe-se que, no modelo que oferece a *Ilíada*, o apelo, por subjazer à ação, gera e/ou auxilia o encadeamento de alguns pontos da trama que interferem diretamente na progressão narrativa; assim também, encerra-a, modulando-a ao longo dos cantos. Argumento semelhante se comprova para a *Eneida*, embora não haja ainda, ou, ao menos, não de meu conhecimento, um estudo, nesse caso, como o de Pedrick (1982) ou o de Thornton (1984) que tenha feito da relação da súplica com a ação o seu objeto central de análise. Auxílio-me, pois, do que já apontaram alguns comentadores da *Eneida* e do que oferece a fortuna crítica virgiliana que, indiretamente, ao tratar de temas diversos da *Eneida*, envolvem essa categoria

⁴⁴ Cf. supra, n. 27.

⁴⁵ Thornton, 1984, p. 120: “the subject-matter of the *Iliad*, the wrath of Achilles gradually tempered and finally overcome by supplication is a variant of the motif that the uncontrolled violence of a young warrior who has just proved himself in a ferocious deed of valour must be checked so that he does not become a danger to his own people”. Sobre a cólera de Aquiles, ver, e.g., a obra de Muellner, Leonard. *The Anger of Achilles: Mênis in Greek Epic*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1996. Cf. também o artigo de J. Latacz. “The Development of the Theme in the *Iliad*: The Plan of Action”, in de Jong, Irene J. F. (ed.) *Homer: Critical Assessments*. Volume IV: Homer’s Art. London and New York: Routledge, 1999. p. 462-476.

⁴⁶ Cf. cap. 1, p. 32-33.

⁴⁷ Cf., e.g., cap. 3, p. 129.

de fala, e estendo o cotejo que proponho entre Homero e Estácio a outro, igualmente digno de atenção, entre a *Tebaida* e a *Eneida*.

Quando comparadas as menções deixadas por Estácio a Ênio e a Virgílio,⁴⁸ é expressa a primazia que confere à *Eneida* como seu modelo épico para a *Tebaida*. Diante de tal explicitação textual, não surpreende o paulatino render de estudos que se ocuparam de determinar os possíveis ecos virgilianos na obra, e em que o grau de detalhamento dos chamados empréstimos, retomadas ou referências compreende desde a mais minuta localização lingüística de sintagmas⁴⁹ até comparações mais sofisticadas de possíveis pontos de vista históricos e políticos veiculados literariamente na celebração da figura de Augusto e no retrato velado de Domiciano.⁵⁰ O ponto a que me atenho no que diz respeito a esses ecos limita-se, no entanto, às instâncias de apelo na *Eneida* e ao que podem trazer como contribuição ao seu emprego e à sua função na *Tebaida*; especificamente, se o emprego do apelo na *Eneida* apresenta características que possam ter sido retomadas na *Tebaida* e se se revela, como pretendo mostrar, na *Tebaida*, instrumento narrativo para a ação, ou se motivo literário ou, ainda, mero aparato estilístico. No caso da *Eneida*, de uma dupla ação: a viagem (cantos 1-6) e a guerra (7-12). Começo, então, por apresentar os apelos mais significativos canto a canto na *Eneida*, e, em seguida, procedo a conclusões gerais a serem comparadas com aquelas a que chegaram Pedrick (1982) e Thornton (1984) em suas pesquisas sobre a *Odisséia* e a *Iliada*, segundo os comentários deixados sobre o tema por R. D. Williams (1972), Vassiliki Panoussi (2010) e Alden Smith (2005), principalmente.

Uma primeira característica geral a respeito da prece na *Eneida* observou-a Highet (1972) em seu estudo sobre os diversos tipos de falas na epopéia virgiliana, após comentar algumas das preces dos cantos 4, 7 e 12 e enumerar as proferidas por Anquises nos cantos 2 e 3: “As preces na *Eneida* são notavelmente variadas e vivas. [...]. [Virgílio] foi suficientemente

⁴⁸ Cf. *Silu.* 2. 7.75 (*cedet Musa rudis ferocis Enni*) e *Th.*, 12. 816-817 (*uiue, precor; nec tu diuinam Aeneida tempta, / sed longe sequere et uestigia semper adora*).

⁴⁹ Refiro-me, por exemplo, às publicações de Deipser, B., 1881, citada à nota 17 deste capítulo; Wilson, H. L. *The Metaphor in the Epic Poems of Publius Papinius Statius*. Ph. D. Diss. Baltimore: Johns Hopkins University, 1898; Daniells, A. M. *A Study of P. Papinius Statius' Thebais and his imitation of Virgil's Aeneid*. Ph. D. Thesis. Berlin: Druck von G. Bernstein, 1906.

⁵⁰ Refiro-me, e.g., a Dominik, W. J. “Monarchal power and imperial politics in Statius' *Thebaid*”, in: *The Imperial Muse: Ramus Essays on Roman Literature of the Empire*, v. 2, A. J. Boyle (org.). Bendigo, 1990. p. 74-97; McGuire, Jr., D. T. *Acts of Silence: Civil War, Tyranny, and Suicide in Flavian Epic*. Hildesheim: Olms-Weidmann; McNelis, Charles, *Statius' Thebaid and the Poetics of Civil War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007; Ganiban, R. T., 2010; capítulo introdutório de Joyce, J., in: Statius, 2008, p. xiv-xxiii.

cuidadoso a ponto de evitar dar a elas a aparência de fórmulas fixas, o que as teria tornado repetitivas e frias”.⁵¹

A variedade aludida pode vir verificada logo no apelo inaugural da *Eneida*, que inverte a hierarquia esperada da súplica⁵² e, ao fazê-lo, mistura características de rogo, comando e, talvez se possa dizer, um artil ao modo de Hermes. A inserção deste apelo inicial, na *Eneida*, distingue-se, com efeito, de um dos modelos de que depende, em que ele inexistia, conforme já apontado por Marcos M. dos Santos (2005).⁵³ Investida de sua autoridade, Juno se endereça como *supplex* (68), marca o narrador, a Éolo.⁵⁴ Se Éolo pode dizer-se *potentem*, a Juno o deve; se é seu algum reino (*quodcunque hoc regni*), Juno lho concedeu. Ciente da relação hierárquica entre os dois, sua resposta marca a falsa natureza do apelo, e relevo é dado ao que lhe é apenas lícito (*fas*) fazer, diante do desejo expresso (*optes*) da divindade.⁵⁵ Sobre ela, Francis Cairns (1989) assinala, ao dissertar sobre a ênfase na *Eneida* à marcação do título régio, como “a lembrança feita a Éolo por Juno de que *dium pater atque hominum rex* o designou como controlador dos ventos (65) é uma *suggestio falsi* persuasiva (pois Júpiter não aprovaria seu pedido”⁵⁶), i.e., como Juno maneja sua fala, ciente de sua autoridade, de modo a obter para si o que desde o início se mostra em desacordo com o desejo daquele que ela traz à memória em seu apelo. O que o assemelha, porém, ao apelo inaugural da *Tebaida* não está em

⁵¹ Highet, G. 1972, p. 120-121: “The prayers in the *Aeneid* are remarkably varied and lively. [...] [Virgil] was careful enough to avoid giving them the appearance of fixed formulae, which would make them repetitious and cold”.

⁵² Em troca de que seu pedido venha atendido, Juno oferece a Éolo Deiopeia: *Sunt mihi bis septem praestanti corpore Nymphae, / quarum quae forma pulcherrima, Deiopea, / conubio iungam stabili propriamque dicabo, / omnis ut tecum meritis pro talibus annos / exigat et pulchra faciat te prole parentem*. (“Quatorze ninfas tenho, a qual mais bela / E a que na formosura as vence a todas, / Deiopeia, em consórcio indissolúvel / Contigo a ajuntarei, ceder-ta quero; / Que, d’um serviço tal em recompensa, / Por séculos sem fim contigo viva, / E de prole gentil autor te faça”). O texto latino provém da edição de Durand (1960); para a tradução desta e das demais citações da *Eneida*, optei pela de Barreto Feio.

⁵³ Cf. Santos, M. M., 2005, p. 174: “na *Eneida*, a divindade irritada, Juno, solicita a intervenção de outra, Éolo, ao passo que, na *Odisséia*, a divindade irritada, Posidão, atua diretamente”. A citação extrai, das “duas flagrantes dessemelhanças” apontadas pelo autor entre a “narração da navegação de Enéias”, do canto 1, e a narração da tempestade, do canto 5 da *Odisséia*, a primeira, por dizer respeito, diretamente, ao uso do apelo em Virgílio. Eis a segunda: “na *Eneida*, a divindade, Netuno, que sente o mar mexer-se, já aplaca a tempestade, ao passo que, na *Odisséia*, a divindade, Ino, que se compadece do mortal, Odisseu, apenas o instrui no modo de salvar-se” (loc. cit.).

⁵⁴ *Aen.*, 1. 82-84: *Tu mihi quodcunque hoc regni, tu scepra Iouemque / Concilias: tu das epulis accumbere diuum, / Nimborumque facis tempestatumque potentem* (“Quanto em mi há de rei, a ti o devo; / É teu dom este cetro, e o mesmo Jove / Me concilias; tu me dás assento / Dos deuses nos festins, e ao meu império / Chuveiros sotopões e tempestades”).

⁵⁵ *Aen.* 1. 80-81: *Tuus, o regina, quid optes / Explorare labor; mihi iussa capessere fas est* (“A ti compete / Ponderar, ó rainha, o que desejas; / Meu dever é cumprir os teus mandados”).

⁵⁶ Cairns, F., 1989, p. 25: “Juno’s reminder to Aelous that *dium pater atque hominum rex* has appointed him controller of the winds (65) is a persuasive *suggestio falsi* (for Jupiter would not approve of her request)”.

qual a sua natureza, mas no cerne de seu conteúdo: o pedido marca o encerramento da primeira seção narrativa e o início da ação por meio da violência dos ventos.⁵⁷

Semelhante quanto à natureza falaciosa do apelo, dada a hierarquia envolvida, parece ser o apelo de Vênus, agora a Cupido, entre os versos 668 e 692: a relação nele expressa, tanto divina quanto familiar, faz com que o pedido da deusa que se diz *supplex* (como antes, o de Juno a Éolo) de certa forma antecipe o seu aceite.⁵⁸ Cupido, de fato, não hesita em atendê-la e, fingindo-se Ascânio na aparência, assegura a paixão de Dido, por meio de um veneno que nela instila. Quando comenta os versos do narrador, que anunciam o pedido (657-660⁵⁹), Williams bem observa “o emprego do adjetivo *nouus* a fim de introduzir não meramente uma mudança nos acontecimentos narrativos, mas uma mudança de tom do primeiro encontro idílico de Dido e Enéias para a sugestão sombria e ameaçadora de desastre”,⁶⁰ ao que, creio, deve-se apenas sublinhar o tipo de fala que motivou a mudança por vir, explicitada pelo adjetivo *nouus*.

Se assinalo como elemento comum a esses dois apelos iniciais o seu caráter falaz, Philip Hardie (1986), por outro lado, identifica outro tipo de aproximação, agora entre o primeiro apelo e o do canto oitavo, em que o dado de análise se mostra a troca de favores que, em ambos os casos, envolve como recompensa uma figura feminina, ora Deiopéia, ora a própria Vênus, ressaltando, na interpretação que oferece ao passo, a natureza sexual que subjaz ao apelo como garantia do seu aceite.⁶¹ Seja pela leitura que faço, seja pela de Hardie,

⁵⁷ *Aen.*, 1. 68-74: *Ad quem tum Iuno supplex his uocibus usa est: / ‘Aeole, namque tibi diuom pater atque hominum rex / et mulcere dedit fluctus et tollere uento, / gens inimica mihi Tyrrhenum nauigat aequor / Ilium in Italiam portans uictosque Penatis: / incute uim uentis submersasque obrue puppis, / aut age diuersos et disice corpora ponto* (“A quem súplice então Juno assim fala: / ‘Éolo, (pois deixou ao teu arbítrio / O pai e rei dos homens e dos naves / As ondas aplacar e erguer co’o vento) / Gente minha inimiga o mar Tirreno / Navega, à Itália transportando Tróia / E os vencidos penates. Solta, incita / Aos ventos o furor, as naus lhe afunda; / Ou lhes faz tomar diversos rumos / E pelo vasto pélago os dispersa”).

⁵⁸ “*Nate, meae uires, mea magna potentia, solus, / Nate, Patris summi qui tela Typhoea temnis, / Ad te confugio, et supplex tua numina posco*” (“Filho meu, minha força e grã potência, / Filho, que só do sumo padre as armas / Tiféias tens em nada, a ti recorro / E a tua divindade humilde imploro”).

⁵⁹ *Aen.*, 1. 657-660: *At Cytherea nouas artis, noua pectora uersat / consilia, ut faciem mutatus et ora Cupido / pro dulci ascanio ueniat, donisque furem / incendat reginam atque ossibus implicet ignem* (“Mas entanto na mente Citeréia / Traça novos conselhos, novas artes; / E assenta em que, mudando forma e gesto, / Venha Cupido em vez do amado Ascânio, / E da rainha em amorosa fúria / O coração co’ as dádivas acenda, / E o fogo pelos ossos lhe insinue”).

⁶⁰ Williams, R. D., 1972, reimp. 2006, p. 208: “[notice] the use of the adjective *nouus* to introduce not merely a change in the narrative events, but a change of mood from the idyllic first meeting of Dido and Aeneas to the sombre and threatening undertones of disaster”.

⁶¹ Hardie, P., 1986, p. 105: “Juno adopts a peremptory tone towards Allecto, as one who is in no position to disobey an order; the goddesses in books one and eight both present themselves as humble suppliants. The persuasion exercised by both goddesses is of a sexual nature: Juno promises Aeolus the nymph Deiopeia in marriage if he sends the winds against Aeneas; Venus offers Vulcan the more immediate gratification of her own bed. In both passages the reaction of the party tempted is to express an unrealistically confident view of his ability to satisfy the wishes of the goddess: Aeolus falsely regards his services as being entirely at the command

o canto que abre a *Eneida* notadamente se distingue dos demais ao lançar mão de apelos que, embora se construam segundo os elementos formais esperados, estabelecem-se, porém, sobre relações não convencionais.

Sobre o vínculo da ação do canto 2 com o apelo, interessa-me em particular, dentre as suas ocorrências, a súplica dirigida por Anquises a Jove,⁶² responsável pelo agouro que sinaliza e, segundo Roland Austin (1964, reimp. 1980), sanciona aos troianos a saída rumo à fundação de Roma.⁶³ Austin aponta, mais do que a manifesta incongruência, a irracionalidade expressa na seqüência de cenas de que ela participa, que vinha marcada por um clima de absoluta destruição,⁶⁴ e o que se torna patente sobre a relação entre deuses e homens: “a piedade humana [...] não tem qualquer proteção contra a crueldade arbitrária dos deuses. Não há apelo [possível] contra a *dium inclementia*”.⁶⁵

O acolhimento da prece por Júpiter indica, com efeito, um funcionamento do apelo nesta primeira seção da *Eneida* conforme o que Pedrick (1982) havia postulado para a *Odisséia*: a preponderância do pai dos deuses no acolhimento ou não de um rogo e a sua interferência direta no curso da ação. Ao comentar o passo, R. D. Williams (1972, reimp. 2006) distingue entre a dádiva “enviada espontaneamente (*oblatium*)”⁶⁶ e aquela que, “enviada em resposta a uma prece (*impetratium*), irá confirmar a intenção divina”.⁶⁷ Sublinho, além disso, a descrição feita pelo narrador que antecede à súplica de Anquises da postura física em que se prostra diante do deus.⁶⁸ Tal descrição gestual, por sua vez, reitera a de Cassandra, trazida à força do templo de Minerva,⁶⁹ em que relevo é dado à impossibilidade

of Juno (1. 76 ff.); Vulcan assures Venus that, had she so wished, he would have been able to assist the Trojans earlier, in defiance of the highest ordinances of fate (8. 395 ff.)”.

⁶² *Aen.* 2. 689-691: ‘*Iuppiter omnipotens, precibus si flecteris ullis, / aspice nos, hoc tantum, et, si pietate meremur, / da deinde auxilium, pater, atque haec omina firma*’ (“Omnipotente Júpiter! se acaso / Podem algumas súplicas mover-te, / Põe teus olhos em nós: al não pedimos; / Mas, se a nossa piedade mais merece, / Dá-nos auxílio, ó pai, confirma o agoiro!”).

⁶³ Austin, R., 1964, reimp. 1980, p. xxi: “the departure from Troy is invested with the full ritual sanction of the divine augury”.

⁶⁴ Austin, R., 1964, reimp. 1980, p. xxi: “An obedient faith in divine guidance, blandly manifested after that apocalypse of devils, is more than incongruous: it is irrational”.

⁶⁵ Loc. cit.: “the departure from Troy is invested with the full ritual sanction of the divine augury” “Human pietas [...] has no protection against the arbitrary ruthlessness of the gods. There is no appeal against *dium inclementia*”.

⁶⁶ Williams, R. D., 1972, reimp. 2006, p. 260: “sent spontaneously (*oblatium*)”.

⁶⁷ Loc. cit.: “sent in response to prayer (*impetratium*) will confirm the divine intention”. Marque-se que, em passagem anterior, o narrador lembrava como a piedade dos deuses poderia ter evitado a morte de sócios de guerra: *Aen.* 1. 429-430: *confixi a sociis; nec te tua plurima, Panthu, / labentem pietas nec Apollinis infula texit* (“[Feridos pelos nossos]: nem, ó Panto, / tua suma piedade, nem de Apolo / as infulas da morte te salvaram!”).

⁶⁸ *Aen.* 2. 687-688: *At pater Anchises oculos ad sidera laetus / extulit et caelo palmas cum uoce tetendit* (“Mas alegre meu pai aos céus os olhos / Levanta, as mãos estende e assim exclama”).

⁶⁹ *Aen.* 2. 405-406: *ad caelum tendens ardentia lumina frustra, / lumina, nam teneras arcebant uincula palmas* (“Com os cabelos soltos e debalde / Os olhos para o céu erguendo ardentes; / Os olhos, porque as tenras mãos lhe atavam / Duros laços”).

de a personagem erguer as mãos, em oposição ao movimento dos olhos. Aceno, portanto, de um lado, para a possível relação existente entre um apelo que vem reforçado por gestos e a garantia de seu aceite e, de outro, para a dramaticidade que se obtém, na épica, com esse recurso.⁷⁰

No canto 3, precede o primeiro apelo⁷¹ uma descrição de ritos de sacrifício (19-29), em que o apelo propriamente dito é posterior à resposta que recebem sobre não ser aquele o posto em que devem aportar. A primeira orientação positiva de qual o curso devido viria após a súplica de Enéias (85-89),⁷² em Delos, feita a Apolo, quando os troianos recebem do próprio deus a indicação oracular de que busquem sua “mãe antiga”.⁷³ Anquises a interpreta e os orienta a velejar rumo a Creta. Gordon Laing (1911) corretamente atenta para como “a urgência do caso é enfatizada por um rápido tiro de imperativos e perguntas curtas. O caráter lamentável do apelo que fazem é também parte do apelo deles (*reliquias Danaum atque immitis Achilli*)” e acrescenta que a escolha por dizer *animis inlabere nostris* leva a uma confusão entre devoto e áugure.⁷⁴ Mais do que isso, esta súplica interfere, já se vê, no curso da narrativa, na medida em que possibilita a continuidade da ação.⁷⁵ Do canto 3, sublinho, por fim, que os apelos descritos parecem servir tanto à caracterização de Enéias como um herói *pius*, que respeita os ritos sagrados,⁷⁶ quanto, pontualmente, à ação do poema.

Dos apelos do canto 4, chamo atenção para o apelo que motiva o envio de Mercúrio a Enéias, a partir do qual o herói é lembrado de seu fado, à semelhança do que se vê na *Odisséia*, conforme observado por Santos (2005): “Hermes, a mando de Zeus, intervém no

⁷⁰ Sobre o uso do gesto em conjunção com o apelo, na tragédia, cf. seção 2.2 desta tese, p. 81.

⁷¹ *Aen.*, 3. 34-36: *Multa mouens animo, nymphas uenerabar agrestes, / Graduumque patrem, Geticis qui praesidet aruis, / Rite secundarent uisus, omenque leurent* (“Eu às agrestes ninfas e ao Gradivo / Padre, qu’aos campos Getúlios preside, / Cheio de acatamento suplicava / A funesta visão tornassem fausta, / Ou o agoiro sequer aliviassem”).

⁷² *Quem sequimur? quoue ire iubes? ubi ponere sedes? / Da, Pater, augurium, atque animis illabere nostris* (“A quem seguir? onde ir nos determinas? / Onde assento fixar? Dá-nos agouro, / Padre, e desce a alumiar as nossas mentes!”)

⁷³ *Aen.*, 3. 96: *antiquam exquirite matrem* (“Tornai a procurar a mãe antiga”).

⁷⁴ Laing, G. T. 1911, p. 187: “the urgency of the case is emphasized by a rapid fire of imperatives and brief questions. The pitifulness of their plight is also part of their plea (*reliquias Danaum atque immitis Achilli*)”.

⁷⁵ Poder-se-ia indicar, adiante, o efeito dos versos 118-120, que descrevem novas libações, e, ainda, uma centena de versos depois, os v. 175-176, em que o vocabulário empregado gera a expectativa de nova súplica ao anunciar o gestual próprio do apelo (*tendoque supinas / ad caelum cum uoce manus*); este, porém, não se concretiza em fala de personagem, nem tampouco gera réplica: logo se encerra com uma breve descrição de libações, que, embora pouco funcional, mantém vivo o lugar cerimonial do apelo.

⁷⁶ O caráter religioso da *Eneida* vem defendido, e.g., por Vasconcellos, P. S. de, 2001, p. 106-107, quando, a respeito do valor semântico de *canere* em contextos sagrados, arrola 27 ocorrências do verbo, 8 das quais concentradas no canto 3, em que sua maior frequência se justifica em função da “temática do livro [...]: vagam por mares e terras os troianos, buscando em profecias e oráculos o esclarecimento da vontade divina sobre o destino de sua peregrinação” (p. 107, nota 49).

prosseguimento da viagem de Odisseu (I 81-7; V 29-31, 99-113)”,⁷⁷ quando a viagem, ou o tema do retorno, constitui justamente a ação do poema. Do comentário de Laing (1911) sobre o passo,⁷⁸ concentro-me em sua segunda parte, a respeito das convenções gestuais seguidas nessa prece e de sua explicação sobre a simultaneidade da palavra proferida com o gesto empregado: “A ação de Jarbas [...] (*talibus orantem dictis arasque tenentem*) não é meramente intencionada a fim de adicionar solenidade⁷⁹ [...], mas se insere como a ação tal qual a de abraçar os joelhos de uma estátua de um deus para aquela quase-coerção dos traços de poderes divinos”.⁸⁰ Justifica sua afirmativa apoiando-se na linguagem utilizada concomitantemente à ambientação solene apontada pelo autor: é freqüente o “tom de familiaridade” presente nos apelos da *Eneida*, algo “especialmente observável na prece de Enéias a Júpiter (687)”.⁸¹

Haviam-no antecedido dois outros: o primeiro, de Juno a Vênus (4. 103-104), acatado *simulata mente* quanto ao seu propósito real, isto é, que os troianos mantivessem-se lá ancorados, reiterado em 4. 125-128; o segundo, do rei Jarbas a Júpiter (4. 203-218), após a união de Dido e Enéias, a resultar no terceiro, visto acima. Os dois apelos finais, ambos de Dido (o primeiro, a Enéias, de que não a deixe, em 4. 316-319; o segundo, a Ana, de que suplique em seu intermédio, em 4. 424-436), não vêm atendidos, em cumprimento com o fado (437-440), e pode-se perguntar a que serviriam senão a despertar comoção, já que a eles se segue o fútil apelo final, da mesma personagem, aos deuses (4. 607-629), em referência aos *nepotes*, i.e., à descendência de que se viu destituída.

⁷⁷ Santos, M. M., 2005, p. 177, em que acrescenta, ademais, uma diferença crucial entre o tratamento do episódio nos dois autores: “Vergílio, primeiro, inverte o sentido do episódio. Pois, ao passo que, na *Odisséia*, Hermes vai até Calipso (V, 55-8, 76-8), e não até Odisseu (V, 81-3), adverti-la de que é vontade de Zeus que Odisseu deixe a ilha e prossiga em sua viagem (V, 105-13), na *Eneida*, todavia, Mercúrio vai até Enéias (IV 259-61), e não até Dido, adverti-lo de que é vontade de Júpiter que ele prossiga em sua viagem (IV 270-6)”.

⁷⁸ Laing, G. J., 1911, p. 187: “Jarbas’ prayer in iv. 206 not only reveals his feeling that his service to Jupiter in making him the tutelary divinity of his realm (‘Iuppiter omnipotens, cui nunc Maurusia pictis gens epulata toris Lenaeum libat honorem’) entitles him to expect divine assistance, but in the following lines (‘an te, genitor, cum fulmina torques, nequiquam horremus?’) contains almost a challenge that the god show his power”. A esse respeito, na tragédia grega, vale lembrar a observação de Mikalson (1989) de que “only in Euripides’ *Cyclops*, a satyr play with greater affinity to comedy than tragedy, do we find a character who, as he prays, threatens that, if his prayer is not answered, he will cease to believe in the god or his power. For Odysseus, if Zeus Xenios does not heed his prayer (354-5), then Zeus is wrongly (ἄλλως) thought a god when he is a ‘nothing’ (τὸ μηδὲν ὧν)”.

⁷⁹ Sobre o caráter trágico da narrativa de Dido e Enéias, cf. e.g.: De Witt, Norman W. The Dido episode as a tragedy, in: id., *The Dido episode in the Aeneid of Virgil*. Toronto: William Briggs, 1907; Quinn, Kenneth. Virgil’s Tragic Queen, in: id., *Latin Explorations: Critical Studies in Roman Literature*. London: Routledge, 1963; Fernandelli, Marco. Virgilio e l’esperienza tragica: pensieri fuori moda sul libro IV dell’*Eneide*. *Polymnia: Studi di Filologia Classica* 4, 2006. p. 1-54. Disponível em L’Archivio Istituzionale d’Ateneo. <<http://www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/980>>.

⁸⁰ Laing, G. 1911, p. 187: “Jarbas’ action [...] (*talibus orantem dictis arasque tenentem*) is not intended merely to add solemnity [...] but belongs like such an action as embracing the knees of a statue of a god to that quasi-coercion of the divine power traces”.

⁸¹ Loc. cit.: “especially noticeable in Aeneas’ prayer to Jupiter (v. 687)”.

Dá início ao canto 5 o avistar das naus, à distância, do clarão em que queima Cartago. Não tarda o primeiro rogo, por ventos favoráveis,⁸² cuja motivação vem explicitada por *urbe posita*: a fundação de Roma. Mais adiante, a promessa de oferendas aos deuses por Cloanto⁸³ concede-lhe a vitória durante os Jogos. Sua estrutura, que reproduz em parte o exemplo de súplica ciceroniano visto anteriormente,⁸⁴ é singular na medida em que o pedido propriamente dito é omitido, mas inferido. Pouco relevante, em si, para o conduzir da ação épica, seu emprego expande o breve pedido feito em 59-60: a velocidade no mar nesta descrição do episódio da corrida das naus, o primeiro dos Jogos, espelha em diminuto a ação desta seção da epopéia, isto é, a possibilidade de seguir viagem rumo à fundação de Roma. Dois apelos então se seguem: a súplica de Enéias a Júpiter (685-692), a respeito dos navios que se perdem, a queimar (atendida); a prece de Vênus a Netuno (781-797), igualmente atendida. Williams chama a atenção para os versos 788 e 789, em que Vênus lembra a intervenção de Juno e, antes, a idéia contida em 1. 11 (*tantaene animis caelestibus irae?*), ao dizer *sciat ipsa*. Sobre a resposta de Netuno, afirma:

o tom e o movimento da fala de Netuno contrastam de forma extremamente marcada a agitação emocional de Vênus. Ela é calma e lenta e asseguradora; e a frase que se inicia no verso 804 é longa e complexa (quase incoerente), em comparação com o estilo normal de Virgílio. É a fala de um velho conselheiro reverenciado.⁸⁵

Destaco como um dos lugares previstos daquele a quem se suplica, portanto, seja, ao lado do da divindade, ou confluindo-se com ela, o de alguém que tenha sobre os ombros a experiência dos anos a conferir-lhe autoridade.⁸⁶ Uma primeira conclusão geral a respeito do

⁸² *Aen.* 5. 59-60: *poscamus uentos, atque haec me sacra quotannis / urbe uelit posita templis sibi ferre dicatis* (“Imploremos bom vento e que se digne, / Quando a nova cidade edificarmos, / Receber anuais as mesmas honras / Em templos a ele próprio dedicados”).

⁸³ *Aen.* 5. 232-238: *et fors aequatis cepissent praemia rostris, / ni palmas ponto tendens utrasque Cloanthus / fudissetque preces diuosque in uota uocasset: / ‘di, quibus imperium est pelagi, quorum aequora curro, / uobis laetus ego hoc candentem in litore taurum / constituam ante aras uoti reus, extaque salsos / proiciam in fluctus et uina liquentia fundam.*” (“Os prêmios ganhariam, se Cloanto, / Para o mar estendendo ambas as palmas, / Não dirigisse preces e com votos / Dos deuses o favor não implorasse: / Ó deuses, que do mar o império tendes / E de quem aro as líquidas campinas, / Eu um cândido touro nesta praia / Contento vos porei ante os altares; / E prometo fiel cumprir meu voto; / Nas ondas lançarei os intestinos / E farei aspersões de vinho puro”).

⁸⁴ Cf., no capítulo 2, p. 44-46.

⁸⁵ Williams, R. D., 1972, reimp. 2006, p. 450: “The tone and movement of Neptune’s speech contrast most markedly with the emotional excitement of Venus. It is calm and slow and reassuring; and the sentence beginning at 804 is unusually long and complex (almost rambling) compared with Vergil’s normal style. It is the speech of a revered old counsellor”.

⁸⁶ A respeito da mudança na caracterização de Anquises de um “homem já velho cujos anos produtivos há muito passaram [...] para um companheiro intrépido e conselheiro de Enéias”, cf. Williams, 1972, reimp. 2006, p. 257; a respeito da autoridade de Adrasto, na *Tebaida*, cf. n. 158, p. 78. A respeito da figura social do *senex*, cf. Parkin, T. G. *Old Age in the Roman world: a cultural and social history*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

apelo nesta primeira seção da narrativa, considerada “odisseica”,⁸⁷ já se pode oferecer: os apelos da *Eneida* restabelecem e, ao fazê-lo, atualizam, a partir do modelo homérico, relações hierárquicas que põem diretamente em jogo tanto a intervenção quanto o aval divinos.

Tal informação vem em auxílio a um dado do canto 6, já assinalado de outra forma para o canto 2, a saber, o relevo dado à dimensão sagrada do apelo: no canto 6, marca-se inicialmente a hesitação do herói em fazer as preces para as quais depende de ser instigado;⁸⁸ inicia-as, em seguida, *pectore ab imo* (55), seguindo a fórmula de dirigir-se ao deus, louvar seus atributos, provar-se digno, pelos feitos, do apelo, e então explicitá-lo. Um elemento opcional então se apresenta: o registro da futura mostra de gratidão (56-76). Observe-se o uso de *fas est*, no verso 63; de *non indebita posco / Regna meis fatis*, nos versos 66-67; e da insistência na escolha verbal de *orare*, reiterada (apenas sonoramente) em: *oro / ore loquendi*, nos versos 75-76. Após a indicação de não fazer-se súplice de Juno (91-92), duas são as passagens significativas: 106-109⁸⁹ e 115-117,⁹⁰ em que a conjunção cumulativa e a proximidade de *supplex*, *peterem*, *orans*, *precor* e *miserere* enfatizam o caráter sagrado da súplica e se distinguem, nesse aspecto, das preces feitas até aqui, em estilo mais direto, do herói que, para além disso, “dest’arte orava, às aras apoiado”, diz o narrador.⁹¹ Da cena, enfatize-se que a resposta da Sibila não apenas garante o pedido como indicia o curso da narrativa: o combate por vir com Turno. Os versos 192-195⁹² reforçam o pedido em 106-109; 249-254 descrevem novas libações, e preparam o apelo em 264-267. Sobre eles, Austin (1977) abre verbete em seu índice remissivo a respeito do uso da prece na épica (a saber,

2003. A respeito do tratamento literário do *senex*, cf. Falkner, Thomas M. *The poetics of old age in Greek epic, lyric, and tragedy*. Oklahoma Series in Classical Culture, v. 19. Norman: University of Oklahoma Press. 1995; Assunção, Teodoro Rennó. Juventude e velhice. *Kléos*, n. 2-3, p. 158-171, 1998-1999. Griffith, John G. *Festinat senex: an old man in a hurry. An assortment of unpublished essays on problems in Greek and Latin literature and archaeology, together with reprints of three articles*. Oxford: Oxbow. 1988.

⁸⁷ Cf. Otis, B. The Odyssean *Aeneid* and the Iliadic *Aeneid*, in: Commager, S. *Virgil: a collection of critical essays*, p. 89-106. New Jersey: Prentice-Hall, 1966.

⁸⁸ Cf. 6. 51-53: *Cessas in uota precesque, / Tros, ait, Aeneas? cessas? neque enim ante dehiscunt / Attonitae magna ora domus* (“Votos e preces / Demoras, Teucro Enéias? diz, demoras? / Pois da atônita estância as grandes bocas / Antes não se abrirão”).

⁸⁹ *Aen.*, 6. 106-109: *Vnum oro: quando hi inferni ianua regis / dicitur, et tenebrosa palus Acheronta refuso, / ire ad conspectum cari genitoris et ota / contingat; doceas iter, et sacra ostia pandas* (“Isto só peço: / Que, pois do Averno aqui se diz a entrada, / E a lagoa, que forma, tenebrosa / Revessando o Aqueronte, ir à presença / Do caro pai me seja permitido”).

⁹⁰ *Aen.*, 6. 115-117: *Quin, ut te supplex peterem, et tua limina adirem, / idem orans mandata dabat. Natique patrisque / alma, precor, miserere: potes namque omnia* (“Qu’antes de tudo a ti me dirigisse / E a tua instância súplice buscasse. / Que do filho e do pai te compadeças, / Benigna profetisa, eu te suplico, / Porquanto podes tudo”).

⁹¹ *Aen.* 6. 124: *talibus orabat dictis, arasque tenebat* (“Nas aras tendo a mão, assim orava”).

⁹² *Aen.* 6. 192-195: *Tum maximus heros / Maternas agnoscit aues, laetusque precatur: / Este duces, o, si qua uia est, cursumque per auras / Dirigit in lucos* (“As aves logo conheceu maternas / O magnânimo herói e assim [Barreto Feio aparentemente altera, em sua tradução, *precatur* por] exclama: / Oh, guiai-me, se algum caminho existe, / E os vãos dirigi aos bosques”).

“preces, utilizadas em ponto crucial no poema, 264-7”⁹³) e indica ao leitor dois passos homéricos (*Il.* 2. 484 ss. e 14. 508), bem como outros quatro, virgilianos (*Aen.* 7. 37 ss., 7. 641 ss., 9. 525 ss. e 10. 163 ss.), em que aponta haver o que chama de “uma técnica tradicional da Épica, uma prece *ad hoc* num ponto especial do poema”.⁹⁴ De fato, para além do que bem indica o autor, este apelo constitui o ápice dos que em *crescendo* foram sendo feitos até aqui, já que são eles a permitir a descida aos Infernos do herói, guiado pela Sibila até o portão de Prosérpina, e o esperado encontro com Anquises, não sem antes deparar-se com, dentre várias figuras, Palinuro e Dido.

A segunda invocação às Musas abre, no canto 7, a segunda seção da narrativa: a matéria bélica,⁹⁵ conforme anunciada no proêmio de 1. 1 (*arma uirumque*). Sobre ela, Williams (2006):

A função do sétimo livro em muitos sentidos se equilibra com a do primeiro: ela fornece um novo ímpeto à ação por meio da intervenção de Juno. No primeiro, ela persuade Éolo a enviar uma violenta tempestade sobre os troianos; no sétimo, ela chama Alecto para convocar os poderes das regiões infernais contra eles.⁹⁶

O que o autor deixa de sublinhar é que o que ele chama de intervenções são, nos dois casos, apelos.⁹⁷ O primeiro, o vimos, entre os versos 1. 65-75; o segundo, veremos agora, entre 7. 331-340, com o rogo de Juno a Alecto,⁹⁸ dirigido às regiões infernais porque desprezado pelos deuses celestes.⁹⁹ Austin (1977), estranhamente, não cita este passo em sua observação sobre o uso da prece e o lugar em que ela se insere, mesmo havendo chamado atenção específica para o fato de que, na prece de 6. 264-267, “não são as Musas nem nenhum

⁹³ Austin, R., 1977, p. 301: “prayers, used at a crucial point in the poem, 264-7”.

⁹⁴ Ibid., p. 115: “a traditional technique of Epic, an *ad hoc* prayer at a special point within the poem”.

⁹⁵ *Aen.* 7. 41-44: *Tu uatem, tu, diua, mone: dicam horrida bella; / Dicam acies actosque animis in funera reges, / Tyrrhenamque manum, totamque sub arma coactam / Hesperiam* (“Tu o teu vate, ó Diva, / tu inspira! Direi hórridas guerras, / exércitos direi, e reis levados / pela ira à morte, e os esquadrões Tirrenos, / e toda a Hespéria em armas reunida”).

⁹⁶ Williams, R. D., 2006, p. 165: “The function of the seventh book in many ways balances with that of the first book: it provides a new impetus for action through the intervention of Juno. In the first she persuades Aeolus to send a fierce storm upon the Trojans; in the seventh she calls on Allecto to summon the powers of Hell against them”.

⁹⁷ Também Hardie, P., 1998, ao assinalar “the clear parallelism between Juno’s arousing of the storm in book 1 and of Allecto in book 7” e ao comentar alguns dos modos de estruturação da *Eneida*, deixa de marcar a natureza das duas falas envolvidas.

⁹⁸ *Aen.* 7. 331-334: *Hunc mihi da proprium, uirgo sata Nocte, laborem, / Hanc operam: ne noster honos infractae cedat / Fama loco; neu connubiis ambire Latinum / Aeneadae possint, Italosue obsidere fines* (“Virgem filha da Noite, este serviço, / Esta graça me faz, que te é própria, / Porque não sofra quebra a minha honra, / Nem fique minha fama escurecida: / Qu’os Enéadas possam, não consintas, / A Latino iludir com casamentos, / Nem firmar pé nos Ítalos limites”).

⁹⁹ *Aen.*, 7. 312: *Flectere si nequeo superos, Acheronta mouebo* (“Se as deidades do céu dobrar não posso, / Moverei o Aqueronte”).

dos deuses olímpios que Virgílio convoca em ajuda e sanção, mas os deuses que governam os fantasmas, e os próprios fantasmas silentes, e o primevo Caos, e todo o gélido mundo de escuridão para sempre duradoura”.¹⁰⁰ O segundo segmento da *Eneida* inicia-se, pois, com um apelo movido pela *ira* de Juno, a uma das Erínies, Alecto, sendo Amata, e então Turno, as primeiras personagens a terem o ânimo incendiado pela fúria que os animaria à ação.¹⁰¹ Mais do que vir atendido, tal apelo de Juno invalida o estado pacífico que havia sido assegurado aos troianos, recém-aportados, pelo rei Latino, quando bem os recebeu em suas terras,¹⁰² a pedido de Ilioneu (7. 235-240), e ofereceu Lavínia a Enéias em casamento (7. 268-273). O rogo de Juno altera, portanto, e de modo excepcional, o curso da narrativa, que a partir daqui (445-474) se orienta para a guerra.

Um artifício então prepara, no canto 8, a primeira prece, ela própria resultado de um rogo anterior, este do Tibre, divinizado, que insta Enéias a suplicar à deusa.¹⁰³ À prece que ocupa os versos 71 a 78, segue-se uma descrição das birremes imoladas como oferenda às ninfas, e, cumpre marcar, serve não à ação mas a reforçar o *êthos* do herói e a justificar-lhe o epíteto de *pius* que o define.¹⁰⁴ Sobre o rogo seguinte, de Enéias a Evandro,¹⁰⁵ para que este o hospede, bem como seus companheiros, Karl Gransden (1976) aponta o contraste da cena em que ele vem proferido com a da embaixada de Ilioneu enviada a Latino, no canto anterior.¹⁰⁶

¹⁰⁰ Austin, R., 1977, p. 115: “it is not the Muses nor any Olympians that Virgil calls upon for aid and sanction, but the gods who rule the ghosts, and the silent ghosts themselves, and primeval Chaos, and all the bleak world of everlasting darkness”.

¹⁰¹ Posteriormente, serão as cadelas de Ascânio as contaminadas pela fúria: *hic subitam canibus rabiem Cocytia uirgo / obicit* (479). Sobre a ação da Fúria e sobre o seu efeito sobre as personagens e a ação, ou, sobre a estruturação de cenas em que a ação da Fúria vem primeiro parcialmente, depois em sua completude, atingida, cf. Eduard Fraenkel, 1990, reimp. 2007, p. 258-259. Cf. p. 101 do capítulo seguinte.

¹⁰² *Aen.*, 7. 259-260: *Di nostra incepta secudent, / Auguriumque suum. Dabitur, troiane, quod optas* (“O seu agoiro e as nossas esperanças / Realizem os deuses! concedido te será, ó Troiano, o que pretendes”).

¹⁰³ *Aen.*, 8. 59-62: *Surge, age, nate dea; primisque cadentibus astris, / Iunoni fer rite preces, iramque minasque / Supplicibus supera uotis: mihi uictor honorem / Persolues*. (“Eia, ergue-te daí, filho da deusa, / e das estrelas ao cair, primeiro / preces, segundo o rito, a Juno envia / e com súplices votos a ira sua, / os seus ameaços superar procura. / E, depois da vitória conseguida, / a mim também farás teu sacrifício”).

¹⁰⁴ Indico o exemplo mais próximo, *Aen.*, 8. 84-85: *quam pius Aeneas tibi enim, tibi maxima Iuno, / Mactat, sacra ferens, et cum grege sistit ad aram* (“[ribanceira] a qual, máxima Juno, em sacrifício / logo o piedoso Enéias te oferece / e co’o rebanho a pôs entre os altares”).

¹⁰⁵ *Aen.*, 8. 127-151, dos quais destaco os versos 127-128: *Optime Graiugenum, cui me fortuna precari, / Et uitta comptos uoluit praetendere ramos* (“Ótimo Grego, a quem minha fortuna / quis qu’implorar e presentear eu venha / ramos de sacras infulas ornados”) e os v. 143-145: *His fretus, non legatos, neque prima per artem / Tentamenta tui pepigi: me, me ipse, meumque / obieci caput, et supplex ad limina ueni* (“Nisto fiado, a te sondar com arte / Não enviei primeiro embaixadores: / Eu mesmo quis expor minha cabeça / E suplicante vim ao teu palácio”).

¹⁰⁶ Gransden, K. W., 1976, p. 100: “Relying on the blood-relationship between Arcadians and Trojans, Aeneas has come in person to Evander, he has not sent an envoy: *me, me ipse*... carries a strong emotive appeal, for Aeneas has come as *supplex*, just as he came as *supplex* to the Sybil (6. 115) and just as the Sybil prophesied he would one day come as *supplex* in Italy to cities yet unknown (6. 91): ... *tu supplex in rebus egenis | quas gentis Italum aut quas non oraueris urbes!*”. V. uses *supplex* rarely in the *Aeneid*. It does not occur at all in Book VII, where Aeneas left things to his representative, never doubting that all would be well”.

De sua análise, sublinho os estágios de aproximação assinalados pelo autor (embaixada — mensageiro — apelo pessoal), a eficácia do apelo, o vínculo narrativo com a previsão anunciada, dois cantos antes, pela Sibila,¹⁰⁷ e o resultado conseqüente para a ação de que, por intermédio de novo apelo (cf. infra), o filho de Evandro veja-se envolvido na guerra. Passadas, então, as digressões históricas — o surgimento da celebração em homenagem a Hércules da Ara Máxima, o Lácio sob a idade áurea de Saturno —, Vênus toma a fala e se dirige a Vulcano novamente como súplice (374-393), valendo-se do que, lembra Williams (1973),¹⁰⁸ Sérvio indicou ser uma *rhetorica suasio*, e dele obtém a promessa das armas de guerra (395-404), a serem fabricadas pelos ciclopes (439-443). Sobre o passo, Gransden (1976) observa ainda dois dados relevantes: a formulação repetitiva e paralela com que Vênus justifica o pedido que faz a Vulcano (*auxilium...arma, artis...opisque, te...tuos...labores*)¹⁰⁹ e, sobre o verso 382 ou, mais especificamente, sobre o uso de *sanctum mihi numen*, tratar-se de uma das poucas ocorrências na *Eneida* em que “o ritmo atipicamente áspero, combinado com duas elisões logo no início do verso, produz um efeito ‘quebrado’ de súplica”.¹¹⁰ O rogo seguinte o faz Evandro, a Enéias, para que combata (494-496); seu aceite vem induzido pelo presságio divino (532-540) e garantido pelo sinal que recebe dos céus, sob a forma de trovões, ressoar das armas e trombetas que anunciam e rememoram o pacto firmado anteriormente.

De todos os apelos do canto oitavo, o de Evandro, pela proteção de Palante,¹¹¹ feito primeiro aos deuses e, então, especificamente a Júpiter (pai, como ele), talvez seja o de maior

¹⁰⁷ Cf. *Aen.* 6. 83-101, em que se confirmam a guerra vindoura e quais os aliados. Destaco também a antecipação de um dado do canto 12, i.e., de que Júpiter porá “frios à furibunda” (refraseio, aqui, a aliteração em português proposta por Odorico Mendes, recuperada da latina, *frena furenti*, in: Virgílio. 2008. p. 233.

¹⁰⁸ Williams, R. D. 1973, reimp. 2006, p. 253: “Servius points out how this passage is a *rhetorica suasio*, beginning with a plea that she had not before made such a request, but now must do so, passing to *exempla* of others who had successfully asked, and ending with *pathos*, an appeal to save her and hers from disaster”.

¹⁰⁹ Gransden, K. W., 1976, p. 134.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 135 “the unusually harsh rhythm combined with the two ellisions earlier in the line produces a ‘broken’ effect of supplication”. O autor explica o efeito da seguinte forma, à p. 135: “Lines ending in two disyllables (or a disyllable followed by two monosyllables, which comes metrically to the same thing) are generally preceded by a monosyllable, as at 400, *haec tibi mens est*: in such lines, which occur on average in the *Aeneid* once every 100 lines, ictus and accent coincide at the beginning of the fifth foot in accordance with normal Latin hexameter practice [...]. The present type of line-ending, a sequence of three disyllables, giving a marked clash of ictus and accent in the fifth foot, occurs only twelve times in the *Aeneid*, nine of these occurrences being in the metrically ‘advanced’ books X and XI”. De fato, que tais súplicas venham postas em relevo métrico em maior número de ocorrências nos cantos finais (segundo Gransden, avançados, quanto a esse aspecto) talvez possa indicar, concomitantemente, pela própria ênfase *in loco*, um dos recursos que se aliam à ação, quando a estruturá-la. Isso indicaria uma segunda razão para a ocorrência de súplicas de maneira não ordinária (porque “quebradas”) nos cantos finais, como se a demarcar um novo crescendo em relação aos cantos iniciais. A comprovação de um argumento tal requereria, naturalmente, um estudo adicional que tivesse como objeto central a *Eneida*, e que, portanto, apenas assinalo aqui como passível de investigação.

¹¹¹ *Aen.*, 8. 572-583: *At uos, o Superi, et diuum tu maxime rector / Iuppiter, Arcadii, quaeso, miserescite regis / et patrias audite preces. si numina uestra / incolumem Pallanta mihi, si fata reseruant, / si uisurus eum uiuo et uenturus in unum, / uitam oro, patiar quemuis durare laborem. / sin aliquem infandum casum, Fortuna, minaris, / nunc, o, nunc liceat crudelem abrumpere uitam, / dum curae ambiguae, dum spes incerta futuri, / dum te, care*

relevo em termos do resultado que traz ao desencadear da ação nos cantos seguintes:¹¹² em passo anterior, já que ele próprio, pela idade avançada, não participaria do combate no qual rogara a Enéias que entrasse, Evandro havia obtido do valoroso herói o aceite de que levasse consigo Palante. Gransden (1976) comenta como, apoiado em Homero (*Od.*, 3. 475 ss.) e em Apolônio de Rodes (*Arg.*, 2. 802 ss.), “V. transforma um gesto tradicional de polidez heróica numa expressão dos ideais de educação romanos (*sub te...magistro*), além de num ato de completa ironia trágica, já que ele findará com a morte de Palas”.¹¹³ De fato, são os dois rogos de Evandro os responsáveis por fazer com que Enéias combata, e que o faça na companhia de seu filho; os dois apelos, ao lado do terceiro, ignorado pelos deuses,¹¹⁴ formam a base das cenas dos cantos seguintes.

O canto 9, marcado pelas cenas de guerra prometidas no proêmio do canto 7, traz um número razoável de apelos, alguns dos quais pouco ou nada interferem com a ação.¹¹⁵ Exemplo singular, no entanto, é o que se encontra entre os versos 9. 78-92, em que o narrador não mais que rememora a prece antiga de Cibele (9. 77-79) e a resposta anuente de Jove (94-103) de que se salvem as naves de Enéias (9. 91-92),¹¹⁶ pois construíram-se com a madeira do bosque sagrado do Ida. No lugar de sua completa destruição pelo fogo, transformam-se em ninfas, conforme a promessa, nada comum, de que “obra de mortal mão, caducos lenhos, / tenham jus de imortais” (9. 95-96) e, com isso, “Enéias ande / seguro entre perigos arriscados” (9. 96-97). O aceite divino desta súplica deve ser visto em conjunção com outras instâncias em que a frota esteve em risco e foi então salva por um apelo: Hardie (1994) bem nota como “no primeiro livro de cada bloco há uma tentativa de destruir pelo fogo os navios

puer, mea sera et sola uoluptas, / complexu teneo, grauior ne nuntius aures / uulneret (“Vós porém, ó celestes divindades, / E tu dos deuses rei, máximo Jove, / Do Arcádio rei (o imploro!) havei piedade! / D’um pai ouvi as preces! Se o divino / Vosso poder, se os fados me conservam / O meu filho Palante são e salvo; / Se vivo para o ver e o ter comigo; / Qu’alongueis os meus dias vos suplico; / Ledo suportarei qualquer trabalho. / Mas, se ameaças, fortuna, algum desastre, / Oh, nesse instante, neste mesmo instante, / Esta vida cruel troncar vos praza, / Enquanto dúbios são os meus temores / E as esperanças de futuro incertas; / Enquanto nos meus braços, caro jovem / Apartando-te estou! Os meus ouvidos / Não fira ingrato anúncio).

¹¹² Conforme já apontado por Williams, R. D. (1973, reimp. 2006); cf. comentário aos versos 454 ss., à p. 258.

¹¹³ Gransden, K. W., 1976, p. 150: “V. transforms a traditional gesture of heroic courtesy into an expression of the old Roman education ideals (*sub te ... magistro*) as well as an act of full tragic irony, since it will end with Pallas’ death”.

¹¹⁴ Júpiter nada pronuncia quando do rogo de Evandro, mas o faz no canto 10, após o rogo do próprio Palante, que, *uiribus imparibus* (459), suplica pela queda de Turno, entre os versos 460-463. Então Jove, sobre o corpo de Palante, a consolar Alcides: “*Stat sua cuique dies, breue et irreparabile tempus / omnibus est uitae; sed famam extendere factis, / hoc uirtutis opus*” (467-469)

¹¹⁵ O rogo de Euríalo (9. 281-294) a Ascânio, por exemplo, visando a sua mãe, não está diretamente relacionado à dupla ação anunciada, isto é, nem propriamente à viagem, nem propriamente ao curso da guerra. No entanto, filia-se ao episódio do lamento materno que ocupará os versos (481-497) do mesmo canto e repercute sobre a ação na medida em que motiva a cena do enterro no canto seguinte.

¹¹⁶ *Aen.*, 9. 91-92: *Ne cursu quassatae ullo, neu turbine uenti / Vincantur: prosit nostris in montibus ortas* (“conseguir não possa em nenhum tempo / nem longo navegar desconjuntá-las, / nem turbilhões de vento submergi-las”).

troianos, veículo para a sobrevivência futura da cidade. [...] Com a metamorfose dos navios no canto IX, esse tema é encerrado: os troianos fizeram sua última aterrissagem e não mais precisam das madeiras de sua esquadra”.¹¹⁷ O vínculo estrutural marcado por Hardie (1994) se estabelece, nos três casos por ele citados, em torno de apelos: os apelos do canto 1, tratados às p. 61-62 desta seção; a súplica de Enéias,¹¹⁸ no canto 5, em resposta às ações dos versos 5. 604-663, quando, enviada por Juno, Íris insta as mulheres a lançar tochas aos navios; o passo do canto 9 mencionado acima.

A fim de tratar do canto 10, valho-me de Panoussi (2010): a autora observa as instâncias em que os costumes religiosos vêm postos em cheque e os apelos são rejeitados, em referência ao episódio em torno de Lúcano e Líger, e em torno de Mago.¹¹⁹ Sua análise se apóia no tratamento comparativo com o mesmo tipo de cena na *Ilíada*,¹²⁰ em que argumenta que a mudança na caracterização de Enéias no canto 11 se vê atravessada pela nova relação da personagem com o apelo e pela transgressão de suas convenções:

Após atingir o *status* de líder religioso nos cantos de 5 a 8, Enéias então procede, no canto 11, a distorcer e violar tanto os ritos fúnebres quanto as normas da súplica. Ele parece abusar, pois, de seus deveres sagrados e poderes, tornando-se vulnerável às violentas emoções do campo de batalha e consumido por sua busca de vingança.¹²¹

Proponho que se vincule a esta idéia o apelo inicial de Vênus a Jove, do episódio do concílio dos deuses (1-117) e que dele ocupa parte substancial (18-62): a resposta que dele se obtém, atravessada pelo reclame de Juno (63-95), interessa mais ao tema de qual intervenção (e qual

¹¹⁷ Hardie, P., 1994, p. 6: “in the first book of each block there is an attempt to destroy by fire the Trojan ships, vehicle for the future survival of the city [...]. With the metamorphosis of the ships in IX this theme is played out: the Trojans have made their final landing and no longer need the wooden walls of their fleet”. Hardie defende aqui a estrutura tripartite da *Eneida*.

¹¹⁸ *Aen.*, 5. 685-692: *tum pius Aeneas umeris abscindere uestem / auxilioque uocare deos et tendere palmas: / Iuppiter omnipotens, si nondum exosus ad unum / Troianos, si quid pietas antiqua labores / respicit humanos, da flammam euadere classi* (“Rasga Enéias dos ombros o vestido, / Ergue as mãos e em socorro dos deuses chama: / ‘Omnipotente Júpiter, se ainda não tens em ódio todos os Troianos; / se a piedade tua ainda se digna / Nos humanos trabalhos pôr os olhos, / Dá, ó padre, qu’as naus do incêndio escapem”).

¹¹⁹ Panoussi, V., 2010, p. 63: “In both, Aeneas’ response to ritual supplication, much like in the case of public burial previously, clearly defies religious custom”.

¹²⁰ Loc. cit.: “The killing of suppliants on the battlefield is common in the *Iliad*. In the *Aeneid*, the first instances of such killings appear in book 10, where Aeneas kills suppliants who appeal to his sense of family duty and obligation (Harrison 1991, 204). In both instances, we see numerous elements marking the ceremonial nature of supplication. The killing of Magus, in particular, draws on Achilles’ slaying of Lycaon after the death of Patroclus (*Il.* 21. 34–135). Magus, like Lycaon, touches Aeneas’ knees (*genua amplexens*, 10. 523) and makes a formal address, calling upon the hero’s dead father.”

¹²¹ *Ibid.*, p. 62: “Aeneas, after attaining the status of religious leader in books 5 through 8, then proceeds in book 11 to distort and violate both burial rites and the norms of supplication. He thus appears to abuse his sacral duties and powers, becoming vulnerable to the violent emotions of the battlefield and consumed by his quest for revenge”.

a sua medida) cabe aos deuses e de quanto em arbítrio é concedido aos homens do que propriamente ao curso da narrativa.¹²² Ao isentar-se de nele interferir, Júpiter momentaneamente insta os heróis a que, por si mesmos, *fata uiam inuenient* (113), e em particular Enéias, cuja caracterização deixa de marcar-se pela *clementia* dosada.¹²³ Sobre o passo, Stephen Harrison (1991) chama atenção para o ardil já utilizado por Vênus ao endereçar Júpiter com a forma vocativa *o pater* (10. 18) em outros rogos e para a sua eficácia: “Vênus enfatiza a reivindicação de uma filha, uma tática que funcionou com Júpiter no livro 1 (237, 254-6)”,¹²⁴ e a *captatio beneuolentiae* conquistada com o vocativo *o hominum rerumque aeterna potestas*, que retoma o dos versos 229-230 do canto 1, *o qui res hominumque deumque / aeternis regis imperiis*, de que Vênus se vale, “recitação semelhante, ao modo de uma prece, dos poderes de Júpiter”.¹²⁵

Pontuam, então, o canto 11 a descrição dos ritos fúnebres em homenagem a Marte pela morte de Palante, considerações renovadas sobre a futilidade da guerra, o lamento de Evandro, a concessão da trégua temporária, dada por Enéias, a pedido de uma pequena embaixada vinda da região de Latino,¹²⁶ o rogo de Evandro a Enéias de que vingue a morte de seu filho (179-181), a embaixada a Diomedes encabeçada por Vênulo e o pedido pela paz (243-295),¹²⁷ posteriormente renovado na fala de Turno¹²⁸ (410-414), a aristéia de Camila. Os apelos que nele figuram interessam-me duplamente: primeiro, pelo que servem à ambientação, lúgubre e patética; segundo, pelo que decidem sobre o curso da guerra, quando se define o combate singular de Turno e Enéias.¹²⁹ Sobre o passo, cito a observação de Alden Smith (2005): “a descrição de Turno no verso 414 do desesperançado apelo final vividamente

¹²² Da fala de Júpiter, cf., em especial, v. 111-113.

¹²³ Momentaneamente, pois, já próximo ao fim do canto 12, Júpiter decide sobre a guerra em seu apelo / comando a Juno (793-806), em especial 800-802, *desine iam tandem precibusque inflectere nostris, / ne te tantus edit tacitam dolor et mihi curae / saepe tuo dulci tristes ex ore recurrant*. (“Desiste enfim, às minhas preces cede, / Tão viva dor não te devore o peito, / Dos lábios teus tão belos e tão doces / Não quero mais escutar acerbas queixas”).

¹²⁴ Harrison, S., 1991, reimp. 2002, p. 63: “Venus stresses the claim of a daughter, a ploy which worked with Jupiter in book 1 (237, 254-6)”.

¹²⁵ Loc. cit.: “a similar prayer-like recitation of Jupiter’s powers”.

¹²⁶ *Aen.* 11. 100-101: *iamque oratores aderant ex urbe Latina / uelati ramis oleae ueniamque rogantes* (“Da cidade Latina então chegavam / Oradores com ramos de oliveira / Cingidas as cabeças, vêniam pedem”).

¹²⁷ Vãs as preces anteriores: *Aen.*, 11. 228-229: *nil dona neque aurum / nec magnas ualuisse preces* (“dons e ouro / Como os instantes rogos vão saíam”).

¹²⁸ Cumpre lembrar, antes, a leitura de William Anderson (1990, reimp. 2007) sobre a guerra que se instaura, sobre o modelo homérico e sobre a sua descaracterização, à p. 244: “Just as Amata imagines Lavinia’s marriage, when excited, as the rape of Helen, so Turnus pictures himself, under emotional stress, as the aggrieved husband Menelaus. This analogy with the cause of the Trojan war is false; it serves to illustrate the irrational basis of all war and the excessive hostility of all Italy to the Trojan settlers”.

¹²⁹ *Aen.*, 11. 442: *Solum Aeneas uocat? et uocet oro*. Sobre o uso dobrado de *uocare*, cf. Williams, R. D., 1973, reimp. 2006, p. 411: “The repetition of *uocet* is given extra emphasis by the rhythm of a double dyssyllabic ending”.

preludia o seu próprio apelo final, em que ele usará este mesmo verbo (*orare*) e executará a própria ação de súplica que ele descreve aqui (*dextras tendamus*, 414)”.¹³⁰ O autor refere-se ao verso 933 do canto 12,¹³¹ que integra o rogo¹³² de Turno pela devolução aos seus de seu corpo, caso morra, e de que não dê vazão prolongada ao ódio (*ulterius ne tende odiis*). Sobre este rogo derradeiro, dois são os elementos-chave da leitura de Panoussi: o modo com que se ignoram as normas em torno do atendimento (e não-atendimento) do apelo e o desconsiderar do ritual da *deutio*:

Diferentemente de Heitor, Turno apresenta as características formais da súplica: troianos e latinos (assim como os leitores) o vêem de joelhos com sua mão direita estendida em direção a Enéias (*duplicato poplite* [sobre o joelho dobrado], 927; *ille humilis supplex oculos dextramque precantem protendens* [aquele, rebaixado, súplice, olhando para ele e a estender a mão direita], 930). Enéias rejeita a súplica empregando o vocabulário sacrificial humano (*immolat*, 949). Como tal, seu assassinato de Turno é uma perversão do ritual de súplica, que prescreve a concessão do pedido e proíbe o sacrifício de humanos. Ao mesmo tempo, a não-volição de morrer de Turno é também uma perversão do ritual da *devotio*.¹³³

Interessam, por fim, no que diz respeito à eficácia verbal da súplica na *Eneida*, duas das conclusões a que chega Smith (2005): a primeira, de que

¹³⁰ Smith, A., 2005, p. 146 “Turnus’ description at 414 of the final hopeless appeal vividly foreshadows his own final appeal in which he will use this very verb (*orare*) and perform the very action of supplication that he describes here (*dextras tendamus*, 414)”.

¹³¹ Para considerações a respeito do apelo no canto 12 da *Eneida*, cf. Fowler, W. W., 1919, p. 45-47; 60-61; 90.

¹³² *Aen.* 12. 930-938: *ille humilis supplex oculos dextramque precantem / protendens ‘equidem merui nec deprecor’ inquit; / ‘utere sorte tua. miseri te si qua parentis / tangere cura potest, oro (fuit et tibi talis / Anchises genitor) Dauni miserere senectae / et me, seu corpus spoliatum lumine mauis, / redde meis. uicisti et uictum tendere palmas / Ausonii uidere; tua est Lauinia coniunx, / ulterius ne tende odiis.*’ (“ele humilhado / Erguendo a destra e suplicantes olhos, ‘A morte mereci, não peço a vida, / (Diz) usa embora da fortuna tua, / Mas se algo de um Pai mísero te apiadas, / Pois também foi teu Pai o ancião Anquises, / A velhice de Dauno te comova: / Vivo ou, se acaso mais te agrada, morto / Aos meus me restitui; venceste, e viu-me / Toda a Ausônia vencido suplicar-te. / Lavínia é tua, não prolongues o ódio”).

¹³³ Panoussi, V., 2010, p. 74: “Unlike Hector, Turnus displays the formal characteristics of supplication: Trojans and Latins (as well as the readers) see him on his knees with his right hand reaching out to Aeneas (*duplicato poplite* [on bent knee], 927; *ille humilis supplex oculos dextramque precantem protendens* [that one, brought low, a suppliant, gazing at him and stretching his right hand], 930). Aeneas rejects the supplication by employing the vocabulary of human sacrifice (*immolat*, 949). As such, his slaying of Turnus is a perversion of the ritual of supplication, which prescribes the granting of the request and prohibits the sacrifice of humans. At the same time, Turnus’ unwillingness to die is also a perversion of the ritual of *devotio*”. Havia preparado sua conclusão a análise a partir da direção do olhar de Turno em contrapartida ao de Enéias e à utilização visual de animais mortos (ibid., p. 59-60): “his downcast eyes (*demisso lumine*) contrast with Aeneas’ and Latinus’ gazes toward heaven as they utter their prayers (Aeneas and his men: *illi ad surgentem conuersi lumina solem*, 172; Latinus: *suspiciens caelum*, 196). As is often the case with sacrificial victims, Turnus’ youth is emphasized and his paleness foreshadows his death. The animals just slain also prefigure Turnus’ final sacrifice. The narrative thus symbolically transgresses the ritual norm of sacrifice [...] and replaces it with the expectation of human slaughter”.

enquanto a súplica verbal falha nos últimos três cantos, a visão dos protagonistas incita a ação. A futilidade dos apelos de campo de batalha está ligada ao fracasso da retórica embaixatorial na segunda metade do poema. Perturbadoramente, um apelo pela vida de alguém é ainda menos eficaz do que outros tipos de pedidos;¹³⁴

a segunda, de que “em comparação com as quatro instâncias de súplica de campo de batalha na *Iliada*, espalhadas entre os livros 6 e 21, os apelos a Enéias no poema de Virgílio estão mais agrupados, ocorrendo em *Aen.* 10-12”.¹³⁵ Com efeito, se tal se pode afirmar sobre um dos tipos de apelo, o de campo de batalha, vimos, no entanto, que em suas diversas instâncias como categoria de fala o apelo perpassa os doze cantos do poema.

Apresentados, pois, alguns dos lugares, funções e mecanismos principais a partir dos quais o apelo vem empregado na *Eneida*, procedo, como previsto, à segunda seção deste capítulo, a saber, ao tratamento dos precedentes trágicos senequianos para a *Tebaida*.

2.2 Herança trágica

Dentro da profusão de modelos trágicos gregos e latinos que ocorre não raro em simultaneidade na *Tebaida* estaciana, podem-se demarcar instâncias anteriores, ou, nos termos de Eissfeldt (1900), pré-figurações (*Volbilder*),¹³⁶ em que o uso do apelo vem recuperado, em forma épica, por Públio Papínio. Dentro, ainda, da confluência de versões de mitos com que conviviam já os antigos¹³⁷ e em acordo com a prática convencional resultante de recontarem seus mitos com pequenas variações,¹³⁸ em que era recorrente o exercício de reapropriar-se deles em novo registro,¹³⁹ observam-se também na literatura produzida pelos latinos de que

¹³⁴ Cf. Smith, A., 2005, p. 153: “While oral supplication fails in the poem’s last three books, vision of the protagonists prompts action. The futility of battlefield appeals is connected to the failure of ambassadorial rhetoric in the second half of the poem. Disturbingly, a plea for one’s life is even less effective than other kinds of requests”.

¹³⁵ Smith, A., 2005, p. 153: “In comparison with the four instances of battlefield supplication in the *Iliad*, spread out between Books 6 and 21, the appeals to Aeneas in Virgil’s poem are more clustered, occurring in *Aeneid* 10–12”.

¹³⁶ Cf. p. 48 deste capítulo.

¹³⁷ Cf., por exemplo, o passo da *Bibliotheca Historica* em que o historiador Diodoro Sículo acena para a dificuldade da tarefa de registrá-los (Diodorus Siculus, 1888, 4.1.1, p. 393).

¹³⁸ Para um tratamento mais extenso da questão, cf. o capítulo de Maurizio Bettini, “Le riscritture del mito”, p. 15-35, in: Cavallo, G.; Fedeli, P.; Giardina, A. (org.). *Lo spazio letterario di Roma antica*. v.1. La produzione del testo. Roma: Salerno. 1998, disponível em português na tradução de Carrara, D. P.; Moura, F. M., Tessitura: Belo Horizonte. 2010.

¹³⁹ Sobre o discurso mítico e suas variações na história e na literatura, cf. sobretudo as p. 256-259 de *A poética do Hipocentauro*: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata. Belo Horizonte: Editora

temos conhecimento obras em que se verifica uma dinâmica que envolve a mistura de versões de um mesmo mito conforme a sua diferente apresentação em mais de um predecessor literário. Na literatura imperial latina de que faz parte a *Tebaida*, esse fenômeno mostra-se particularmente atuante quando o estudo envolve a categoria do apelo: por ser um épico de base mitológica trágica, são-lhe favoráveis a influência mútua genérica que épica e tragédia exercem uma sobre a outra, o jogo poético que se trava na constante troca de voz entre narrador épico e personagem,¹⁴⁰ e, finalmente, o fato de a categoria de fala em estudo apresentar-se como polivalente, em que seu emprego nos dois gêneros referidos serve, em resumo, a delinear o *êthos* de determinada personagem, a conferir *páthos* à cena, a determinar o andamento da ação.

De fato, mesmo em época anterior à dinastia flávia, amplo é o espectro em torno do mito de Édipo e de seus descendentes,¹⁴¹ verificável no retrato que lhe é oferecido em mais de um gênero da literatura grega.¹⁴² Das tragédias supérsites, e tendo em vista rememorações gregas do apelo, ofereço, pois, alguns exemplos de temas, personagens e cenas das tragédias vinculadas à casa tebana que se presentificam na *Tebaida*.

No recorte dramático oferecido por Ésquilo em *Septem* da narrativa dos sete guerreiros que marcham contra Tebas, a primeira fala dirige-a Etéocles aos concidadãos de Cadmo, enquanto espera ouvir do mensageiro as novas sobre a guerra vindoura; o protagonista exhibe conformidade com o desígnio divino e ciência das honras que se devem fazer aos deuses (4-9),¹⁴³ e insta jovens e velhos a “acudir à cidade e aos altares dos deuses da região” (14-15). Na apresentação do mesmo episódio na *Tebaida* latina, o primeiro ponto de vista oferecido em

UFMG, 2001. v. 1. Sobre o tema, cf. ainda, do mesmo autor, o trabalho posteriormente publicado em anais de congresso “Memória, mito e história na Grécia antiga”, in: XVII Simposio Nacional de Estudios Clásicos, 2003, Bahía Blanca, Argentina. Actas del XVII Simposio Nacional de Estudios Clásicos. Bahía Blanca, Argentina: Asociación Argentina de Estudios Clásicos / Universidade Nacional del Sur, 2003. v. 1. p. 1-16.

¹⁴⁰ Especificamente em torno de Sêneca e seus predecessores épicos, cf.: Schiesaro, 2003, p. 249: “by the time Seneca wrote his plays epic had become an extremely flexible and far from ambiguous medium in Latin literature. The ‘epic’ thread in a text which is still predominantly dramatic is much less surprising after Virgil and Ovid, who had shown that within an epic frame dramatic and dialogue scenes could be combined with sustained narratives and the constant presence of one (or indeed more than one) narrator”.

¹⁴¹ Bom resumo da questão oferece A. J. Boyle (2011), na seção introdutória de seu comentário ao *Édipo*, de Sêneca (“The myth before Seneca”, p. xlix-liv), da qual recolho a seguinte passagem: “Prior to its dramatization in Attic tragedy, the story of the Labdacids was the subject of three archaic Greek epics and of a choral lyric by the sixth-century poet Stesichorus, where the focus was not simply on Oedipus but also on Laius (Oedipus’ father), Oedipus’ sons, Eteocles and Polynices, and even on the following generation [...]. There are also passing references to Oedipus in Hesiod (WD 162-3, *Cat. frag.* 135 Most) and Homer, in whom central elements of the story are clear [...]. But there is no mention in Homer of any blinding of Oedipus, who is not driven into exile but remains as king [...]. Homer also mentions Polynices’ attack on Thebes but does not mention the Sphinx (Th. 326), and it seems clear from one of the Labdacid epics (*Oedipodeia*) and from Greek vase-paintings that Oedipus’ removal of the Sphinx [...] was an early part of the Oedipus myth”, p. 1.

¹⁴² Sobretudo na tragédia: cf. A. J. Boyle, *ibid.*, p. li-liiii.

¹⁴³ Cf. também versos 274-281.

forma dialógica após a notícia vir proferida a Etéocles pelo mensageiro é o de Forbas, em resposta às perguntas de Antígone (7. 247-373); ressurgem, então, Etéocles, segundo a voz do narrador, a exortar (7. 375-390) o exército à guerra.¹⁴⁴ Temor e ira, velados,¹⁴⁵ são feitos transparecer na descrição que o narrador oferece da cena entre Etéocles e o mensageiro, prévia à fala de Forbas, o que o afasta, nesse respeito, dos traços oferecidos à personagem esquiliana.¹⁴⁶ Ainda sobre a caracterização oferecida ao rei em cada uma das obras, é diferente o ponto de vista explorado por cada um dos autores: na argumentação de Etéocles, conforme apresentada por Estácio, de que é justa a sua ira, *meritas iras* (378), e de que é o desejo de seus concidadãos a coibi-lo a deixar o trono, *reddere regna uetant* (390), a personagem inverte a argumentação oferecida em *Septem* e a noção do justo agir conforme apresentada em Ésquilo:¹⁴⁷ afinal, na tragédia, Etéocles, ao contrário, pede o apoio dos cadmeus (10-20) e dos deuses (69-77) em sua causa.

Das *Fenícias* de Eurípides, chamo atenção para o diálogo entre Jocasta e Polinices, em que o filho diz depositar na mãe a confiança de que será ela a definir, por uma intervenção sua, um curso de paz à guerra pela autoridade que lhe é outorgada (*Phoen.* 433-437), após elucidar-lhe, conforme as perguntas feitas por ela, as circunstâncias e as razões que o fizeram estar agora diante dela com seu exército (*Phoen.* 387-432). Sobre esta cena, em cada uma das duas obras, diferem entre si os seguintes elementos: escolha vocabular (Estácio emprega a linguagem familiar, em que se enfatizam os laços filiais, ao passo que “ao longo do restante desta cena de reconciliação tentativa, Eur. ecoa uma terminologia legal e diplomática”¹⁴⁸), motivação do apelo (senso de justiça e valor guerreiro são os valores que movem Polinices à guerra. Nas *Fenícias*, “honra, poder, e riqueza eram já os principais interesses de Pol. [...]. [A insistência em sua necessidade de riqueza a despeito daquela obtida por seu casamento] é meramente um índice da convencionalidade dos seus valores e da fatal inflexibilidade de sua

¹⁴⁴ Etéocles diz-se comandante da cidade e, como eles, um soldado em defesa de Tebas (*ductor et ipse miles*, 7. 376). Compare-se a imagem em torno do uso de *ductor*, retomada da *Eneida* (1. 189-191, 6. 336-336, 10. 185-188, e.g.), com a oferecida em *Septem* em 1-3: Κάδμου πολῖται, χρὴ λέγειν τὰ καίρια ὅστις φυλάσσει πρῶτος ἐν πρύμνῃ πόλεως οἴκα νωμῶν, βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνῳ (“Concidadãos de Cadmo, deve dizer o oportuno quem guarda o poder, na popa da cidade, piloto ao leme, sem dar pálpebras ao sono”) e em 62-64: σὺ δ’ ὥστε ναὸς κενὸς οἰακοστρόφος φράξαι πόλιν, πρὶν καταιγίσαι πνοᾶς Ἄρεως (“Tu, como timoneiro cuidadoso do navio, garante o forte, antes que ventos se ergam de Ares”).

¹⁴⁵ Cf. *Teb.* 7. 227, *nuntius attonitas iamdudum Eteoclis ad aures*; 232-233, *ille metum condens audire exposcit et odit / narrantem*.

¹⁴⁶ Smolenaars, J. J. L., 1994, comenta o passo em conjunção com Sêneca: “the juxtaposition of contradictory emotions may be compared with Sen. *Oed.* 209 *incertus animus scire cum cupiat timer*” (p. 116) e aponta outras ocasiões em que algo semelhante se encontra na *Tebaida*, a saber, 3. 551, 8. 123, 9. 38, 11. 386.

¹⁴⁷ A respeito do sentido de justiça veiculado por Imprecação / Erinis, cf. Ésquilo, 2009, p. 130-138.

¹⁴⁸ Mastronarde, D., 1994, p. 269: “through the rest of this scene of attempted reconciliation, Eur. echoes legal and diplomatic terminology”.

auto-imagem”¹⁴⁹), caracterização (diferentemente do que se verifica nas *Fenícias*, nenhum relevo é dado, na *Tebaida*,¹⁵⁰ a traços de ambição por riqueza na caracterização de Polinices que nos é oferecida pelo narrador) e intento (é ausente na *Tebaida* a expectativa, em Polinices, de que Jocasta tenha algum sucesso em impedir a guerra; ausente, sublinhe-se, é igualmente o apelo do filho de que ela interceda por sua causa. Ao contrário, Jocasta lhe pede passagem pelos portões e o procura em indignação, ordenando-lhe que deixe a guerra¹⁵¹). Nas *Fenícias*, portanto, o apelo referido vem empregado como uma tentativa amistosa de evitar o que, de outra forma, seria conquistado pelas armas;¹⁵² ao passo que, na *Tebaida*, a primeira tentativa desse tipo feita por Polinices deve à sua deliberação junto a Adrasto e Tideu¹⁵³ a opção pelo envio de uma embaixada a Etéocles com apelo semelhante.

Poderia, igualmente, abordar a relação filial ausente entre Édipo e Antígone no canto 1 da *Tebaida* e de suas repercussões para a narrativa, destoante do modelo que nos oferece Sófocles; da mistura de elementos dessas tragédias conforme a sua confluência na *Tebaida*, e mesmo de alguns modelos sofocleanos do apelo meio aos de Eurípides e Sêneca,¹⁵⁴ comparativamente. No lugar disso, atenho-me a um dado pontual: o tratamento aparentemente incompatível da temporalidade de ação oferecido nos cantos 1 e 11 da *Tebaida*, em que estão envolvidos Édipo e Jocasta. Conforme explicitado por Shackleton Bailey (2003), em nota ao verso 72 do canto 1, o poeta napolitano, ao compor *miseraque oculos in matre reliqui* (“e os olhos em minha desgraçada mãe deixei”, 1. 72), estaria a referir-se ao cadáver de Jocasta:

¹⁴⁹ Ibid., p. 270-271: “Honour, power, and wealth were already Pol.’s main concerns [...]. [Pol.’s insistence on his need for wealth despite his marriage] is merely an index of the conventionality of his values and the fatal inflexibility of his self-image”.

¹⁵⁰ Etéocles, entretanto, é advertido da ganância que move o irmão contra a cidade de Tebas e aconselhado a expulsá-lo quando fizer menção de entrar na cidade (2. 116-117).

¹⁵¹ Cf., no capítulo seguinte, a análise do passo, à p. 108.

¹⁵² Mastronarde, D., 1994, p. 271: “Throughout there is the assumption that if reconciliations fails, force will be used”.

¹⁵³ Três atributos iniciais oferecidos na caracterização de Adrasto o permitem: autoridade régia, ascendência divina, experiência dos anos (cf. 1. 390-392). Sua primeira intervenção, com efeito, fiou-se do uso da razão e impediu a luta daqueles que se tornariam, conforme o presságio, os esposos de suas filhas, e se uniriam pelos laços do matrimônio, à família do rei (cf. 1. 428-434). Cria-se, assim, o vínculo afetivo entre os dois valorosos heróis e o rei. Deliberam os três sobre o melhor agir em 2. 364-370. Para outras considerações sobre a representação da figura régia na *Tebaida*, cf. a tese de J. M. Hulls (The role of kingship in Statius’ *Thebaid*. Ph. D. diss. University College London, 2007) e o artigo de Neil Bernstein (2003).

¹⁵⁴ Antígone, no entanto, é retratada bem mais nova, em idade em que ainda não pode ser vista publicamente (*nondum concessa uideri / Antigone populis*, 243-244), e não ao lado do pai, mas de seu preceptor, Forbas, apenas no canto 7. Smolenaars (1994, p. 125) comenta “Statius’ scrutiny of the evidence about Laius’ death. [...] St. combines Sophocles and Seneca’s data. His next step is to identify Phorbas with Euripides’ old paedagogus who informs Antigone about the argive leaders in the teichoscopy (*Phoin*. 88-201)”.

“como em Sófocles, o suicídio de Jocasta aqui precede o cegamento, enquanto em 11. 637 ss. se dá o contrário”.¹⁵⁵

De acordo com essa leitura, o canto 11 nos apresentaria, de fato, a descrição da morte da rainha como posterior à sombra errante de Édipo; da minha parte, daria preferência, contudo, aos versos 333-334 do mesmo canto, a fim de evidenciá-lo:¹⁵⁶ *o diri coniugis olim / felices tenebrae! Datis, improba lumina, poenas: / haec spectanda dies* (“Ó, quão felizes as trevas por vir de meu funesto esposo! Sois castigados, ímprobos olhos: este dia, sereis obrigados a ver”), pois, nesse passo, Jocasta opõe os seus olhos aos do marido, enquanto crítica, publicamente, em uma apresentação deplorável de si mesma,¹⁵⁷ o combate singular de seus filhos, em uma tentativa desesperada de impedi-los de lutar entre si. Segundo essa leitura, o verso 72 do canto 1, em suma, remeteria, de um lado, à conhecida versão do suicídio de Jocasta¹⁵⁸ conforme *Oedipus Tyrannus*; de outro, em conjunção com o canto 11, teria rearticulado tal referência,¹⁵⁹ ao trazer a personagem de Jocasta, viva, fazendo-a conviver, pura e simplesmente, com a versão apresentada no canto 1, em que o suicídio fora uma ação anterior à do cegamento.

Assim, ao menos, poderia ter-se sugerido, se, nas palavras de Smolenaars, “mantivéssemos que *OT* é o modelo principal de Estácio em cada um dos detalhes mencionados aqui”.¹⁶⁰ Como solução para evitar tamanha incongruência, Smolenaars convincentemente prova, no entanto, em seu estudo sobre os modelos estacianos do verso do canto 1 acima referido não ser esta a leitura mais acurada: após refazer o percurso das pré-figurações do mito de Édipo para a *Tebaida* estaciana, Smolenaars conclui que

¹⁵⁵ In: Statius, 2003, Shackleton Bailey, em nota à tradução, p. 47: “Her corpse. As in Sophocles, Jocasta’s suicide here precedes the blinding, whereas in 11. 637 ff. it is the other way round”.

¹⁵⁶ Os versos citados por Shackleton Bailey, 11. 637-640, fazem menção a *primi coniugis umbris* (638), isto é, “ao espectro de seu primeiro marido”. Ocorre que, se a referência é a seu primeiro marido, a referência é a Laio, (não a Édipo). Restaria a aparente incongruência do v. 72 do canto 1 não apenas com os versos 11. 333-336, mas com também com a posterior aparição de Jocasta, nos versos já assinalados do mesmo canto.

¹⁵⁷ Compare-se a descrição oferecida da rainha pelo segundo mensageiro em Sófocles, *OT*, 1242-1244, em que a rainha, em desespero, segura os cabelos com ambas as mãos, à descrição apresentada na *Tebaida*, em que ela insurge de cabelos soltos, desganhados, ensangüentada e com os seios à mostra, sendo comparada pelo narrador a uma personagem euripídiana: a mãe de Penteu. Ou seja, a alusão passaria a incluir, a partir dos versos 11. 315-320, as *Bacantes*.

¹⁵⁸ A respeito da difusão das diferentes versões do suicídio de Jocasta e de seus diferentes tratamentos literários, cf. o percurso detalhadamente oferecido por Smolenaars (2008) às p. 225-232.

¹⁵⁹ Smolenaars, J. J. L. (2008) propõe que se considerem as versões euripídianas na composição das cenas dos cantos 1 e 7: cf. p. 223: “If we assume that Jocasta in Euripides’ *Oidipous* killed herself [...], Euripides would offer an interesting case of the same tragic poet producing two very different and mutually exclusive traditions about Jocasta. In this case, however, the poet would deal with these different traditions in two separate plays”.

¹⁶⁰ Smolenaars, 2008, p. 219: “[if] we would maintain that *OT* is Statius’ main model in every detail mentioned here”.

não apenas ele consegue retomar seus modelos (com apenas cinco palavras), como ele também cria um cenário original [...]. Aqui, o ato de cegar-se é presenciado por Jocasta, que está bem viva, e o efeito dramático implicado quando Édipo lança seus olhos sobre o corpo não tem paralelos, a não ser que aceitemos — como argumentei que devemos fazer — que Édipo, em *Fen.* 62, tirou os alfinetes das vestimentas de Jocasta, como fez em *OT*. Se este for o caso, Jocasta, que reporta também em *Fen.* 62 o ocorrido, foi uma testemunha ocular do ato de cegar-se de seu filho.¹⁶¹

São defensáveis ambas as partes da leitura defendida pelo autor; mais me satisfaço, no entanto, com a primeira, que traz a remissão a um efeito cênico possível dos olhos de Jocasta, referidos em *Teb.* 1. 72, a fitar, em oposição direta a eles, os *uacuos orbes* de Édipo, referidos em *Teb.* 1. 53, numa representação vívida de horror tipicamente senequiana e, aparentemente, veremos, cara a Estácio. Acatar igualmente a segunda apenas endossa e enriquece o complexo sincretismo de modelos de que se vale Estácio, talvez o mais presente aspecto em suas obras. Durante a busca de reconhecimento nas pré-figurações que podem ter servido à composição de episódios da *Tebaida* estaciana de um débito que mescla versões que variam segundo Ésquilo, Eurípides e Sófocles,¹⁶² privilegiei, portanto, apresentar ora exemplos em que manifestações do *furor* estivessem envolvidas, ora cenas que fossem construídas em torno de apelos ou, ainda, momentos da própria narrativa que envolvessem modelos anteriores em que se pode observar a coexistência de versões em torno do mito de Édipo e de seus descendentes.

A respeito agora exclusivamente do uso, na tragédia grega, do apelo, articulo o que julgo serem os principais resultados quanto aos aspectos que podem importar à reflexão sobre o apelo na *Tebaida* estaciana. Em artigo sobre os critérios envolvidos no atendimento ou não por um deus de uma prece na literatura trágica grega, e sobre os diferentes contextos em que ela vem empregada na épica e na tragédia, Jon Mikalson (1989) enumera como fatores determinantes em Sófocles e Eurípides¹⁶³ a “linguagem imprecisa da própria prece;

¹⁶¹ Smolenaars, J. J. L., 2008, p. 235: “not only does he manage to recall his models (in five words only), but he also creates an original setting, [...]. Here, the blinding is witnessed by Jocasta, who is very much alive, and the implied dramatic effect of Oedipus throwing his eyes on her body is unparalleled, unless we accept — as I have argued we should — that Oedipus in *Phoin.* 62 took the pins from Jocasta’s garments, as he did in *OT*. If that is the case, also in *Phoin.* 62 Jocasta, who reports what happened, has been an eyewitness of her son’s act of blinding”.

¹⁶² Sobre a circulação desses textos, cf., e.g., o estudo de Raffaella Cribiore, 2001, p. 244: “Though Aeschylus and Sophocles were read much more infrequently, the papyri show that *Septem* is the most attested of the former’s extant dramas, as the Oedipus cycle is of Sophocles”.

¹⁶³ Sobre preces não atendidas em Ésquilo, afirma à p. 93: “Aeschylus as a general rule apparently avoided them, which is not surprising given the particular theological cast of his work. The one exception, and it is a major one, is his Suppliants”.

divindades menores, exóticas, ou ‘não-divindades’ invocadas; e a impiedade daquele que faz o pedido”.¹⁶⁴ Ao comparar épica e tragédia, demonstra que

embora acontecimentos se dêem ocasionalmente de acordo com o que as personagens rogam para que sejam, preces em tragédia parecem primeiramente intencionadas para revelar os pensamentos e as personalidades das personagens, não para motivar ou determinar ação subsequente. Tragediógrafos, diferentemente de Homero (e.g. II. i 33-52, vi 269-3 I, e xvi 220-52), não descrevem o processo completo da prece, como o deus a ouve e reage à prece, e a ação do deus que vem como resultado. Isso se dá, em parte, porque na maior parte das peças a ação é descrita exclusivamente pelo ponto de vista do mortal e abrange, desse modo, apenas a prece e o resultado. [...] Preces em tragédia, portanto, costumam parecer incidentais ao curso da ação, mas são importantes para o estabelecimento de *êthos* e *páthos*.¹⁶⁵

Mikalson (1989) estabelece, pois, uma diferença crucial entre o uso do apelo na tragédia grega e o uso do apelo em Homero, em que, observe-se, o autor se une ao que havia sido exposto na seção anterior deste capítulo, por Pedrick (1982) e Thornton (1984).

Restam ainda, parece-me, dois aspectos a serem levados em conta: primeiro, o momento da ação em que o apelo se emprega; segundo, qual relevo deve ser dado a menções gestuais que integram o apelo. Francis Dunn (1996), em estudo que enfatiza fechamentos de episódios sobre mecanismos estruturais nas tragédias de Eurípides, elucida-nos algo sobre o assunto que, creio, valerá igualmente para o uso que Estácio faz do apelo na abertura de sua narrativa:

a cena de súplica no início da peça determina a atmosfera e o modelo a que a trama, repleta de suspense, irá seguir. [...] Quando uma peça se inicia com uma cena de súplica, ela o faz normalmente a fim de apresentar uma crise política ou moral em termos claros e nada ambíguos.¹⁶⁶ quais são as nossas

¹⁶⁴ Mikalson, J., 1989, p. 87: “[three significant elements in unanswered prayers of tragedy:] imprecise language of the prayer itself; minor, exotic, or ‘non-deities’ invoked; and the impiety of the individual making the request”.

¹⁶⁵ Mikalson, J., 1989, p. 95: “Although events occasionally turn out as characters pray they will, prayers in tragedy seem intended primarily to reveal the thoughts and personalities of the characters, not to motivate or determine subsequent action. Tragedians, unlike Homer (e.g. II. i 33-52, vi 269-3 I, and xvi 220-52), do not describe the full process of prayer, the god’s hearing of and reaction to the prayer, and the god’s action as a result of the prayer. This is, in part, because in most plays the action is described solely from the human point of view, and thus encompasses only the prayer and the result [...] Prayers in tragedy thus usually appear incidental to the course of the action but are important in establishing *ethos* and *pathos*”.

¹⁶⁶ Assim também Bowra, C. M., 1958, p. 234: “The words κλύτε, Μοῖραι conform to the habitual language of prayers, and such an appeal to the gods usually comes at the start, as when Glaucus prays to Apollo: κλύθι, ἄναξ, ὅς που Λυκίης ἐν πτόνι δῆμῳ / εἷς ἢ ἐνὶ Τροίῃ... (II. 16. 514-15). So Odysseus, cast up from the sea on Phaeacia, prays to whatever god may guard the place: κλύθι, ἄναξ, ὅτις ἐσσι· πολὺλλιστον δέ σ’ ἰκάνω / φεύγων ἐκ πόντοιο Ποσειδάωνος ἐνιπᾶς. (Od. 5.445-6). The form passed from the epic into other kinds of verse, as when Archilochus, in what looks like the beginning of a poem, says: κλύθ’, ἄναξ Ἥφαιστε, καί μοι σύμμαχος γυνουμένῳ / ἴλαος γενεῦ, χαρίζεο δ’ οἶά περ χαρίζεαι. (frag. 75 D). Or Pindar starts a

obrigações para com refugiados oprimidos (*Heracleida*)? Até que ponto devemos ir na defesa de direitos inalienáveis (*Suplicantes*)? Em cada caso, o restante da peça medita sobre essa crise e tenta resolvê-la.¹⁶⁷

Pode-se argumentar que a afirmação de Dunn (1996) mais reitera a função de uma fala ou cena em início de tragédia do que propriamente a função da súplica quando em cena inicial. Preferiria reescrevê-la, portanto, da seguinte forma: o apelo bem ocupa o lugar inicial e as expectativas em torno da cena inaugural de uma tragédia por ser uma categoria de fala cujas funções nomeadas por Dunn (1996) coincidem com as funções abarcadas pelo apelo. Quando utilizado neste lugar específico, deve chamar a atenção do espectador para o aumento de seu alcance, uma vez que a sua função passa a se estender da cena a que está circunscrita à trama da tragédia em sua totalidade. Da mesma forma, quando no fim, e especialmente se o contexto é vitorioso, o apelo não apenas indicia um fechamento como também pode vir acompanhado de outros marcadores de encerramento de cena ou ação, como no caso da mudança do metro iâmbico para o anapéstico, ou do proferir do coro de uma expressão formular / moralizante.¹⁶⁸ Tais mecanismos, entretanto, não vêm utilizados em Ésquilo, o que constitui, para Dunn, uma importante inovação euripídiana:

A julgar pelo pequeno número de peças subsistentes, Ésquilo possuía uma técnica muito diferente. Não há passagens repetidas em Ésquilo, nem tampouco forma ou tema consistentes. Os versos de encerramento podem ser proferidos pelo coro, por uma personagem, ou por um coro especial de criados. São cantados com a mesma frequência em versos líricos do que em anapésticos e variam enormemente em sua duração [...]. Apenas raramente os versos finais resumem acontecimentos e jamais extraem uma moral; em quatro casos elas aludem para uma saída, mas não há despedida (χαίρετε), tal qual encontramos em Eurípides, nem tampouco uma prece vitoriosa. No

Dithyramb on a note of war: κλῦθ', Ἀλαλά, Πολέμου θύγατερ... (frag. 61.1 Bo.). So our poet goes straight to work and addresses his prayer to the Fates. The actual address could be postponed till later, as Pindar does in Ol. 14. 4-5 to the Graces of Orchomenus, but it is more effective at the beginning and gives a greater sense of urgency in a time of crisis”.

¹⁶⁷ Dunn, F., 1996, p. 154: “the suppliant scene at the beginning of the play sets the mood and the pattern for the suspenseful plot to follow. [...] When a play begins with a suppliant scene, it usually does so in order to present a moral or political crisis in clear, unambiguous terms: What are our obligations to oppressed refugees (*Children of Heracles*)? What lengths must we go in defending inalienable rights (*Suppliant Women*)? In each case, the remainder of the play meditates upon this crisis and tries to resolve it”.

¹⁶⁸ Dunn, F., 1996, p. 15-16: “It is not the anapestic meter alone that allows the words of the chorus to signal the end of the performance, but the change from dialogue to anapests, as well as the brevity of these parting words. [...] In the same way, a brief passage of no more than five anapestic lines usually closes off the iambic dialogue at the end of Euripides’ plays and gives a self-contained metrical shape to the gesture of emptying the stage. One choral exit is slightly longer: in *Iphigenia among the Taurians*, the chorus has a total of ten lines — seven typical lines of conclusion followed by a three-line prayer for victory. And in three plays — *Medea*, *Orestes*, and *Bacchant Women* — the actors have already shifted into anapests when the chorus concludes with a brief formulaic prayer or moral”.

lugar disso, quatro peças se encerram com cantos celebrativos de lamento, uma forma natural de encerramento não encontrada em Eurípides.¹⁶⁹

Sobre a questão em torno do gesto aliado ao apelo na tragédia grega, lembro o estudo de Mario Telò (2002), em que o autor resume, para a súplica, as suas possibilidades usuais:

o ritual da súplica [...] conhecia na prática gestual grega duas modalidades de realização: uma que comportava a instauração de contato físico com a pessoa a que se suplica; outra, que consistia mais simplesmente num movimento de aproximação em relação àquele a quem se suplica, acompanhado de alguns gestos substitutivos do contato (por exemplo, o de estender as mãos),¹⁷⁰

um dado próprio do drama, que, de fato, vem recuperado na *Tebaida* estaciana em mais de um apelo descritos pelo narrador, contribuindo para aspectos diversos da narrativa.¹⁷¹ A abordagem de Telò (2002) busca reconstituir pelas indicações gestuais da súplica dados vinculados à representação teatral da peça. Algo, agora segundo Jacyntho Brandão (1989), “em princípio, [...] impossível de se avaliar, já que não dispomos de registro do espetáculo, mas apenas do ponto de partida, que é o texto dramático”,¹⁷² mas, na prática, por ele estudado conforme o que indiciam os signos próprios do espetáculo que podem ser recuperados pelo texto, em seu artigo sobre a preponderância da visão e da audição no *Septem* esquiliano.

Poder-se-ia então perguntar sobre o lugar da referência gestual na tragédia latina, ou ao menos naquela figurada por Sêneca, e talvez se verificassem passagens em que a utilização do gesto¹⁷³ reproduzisse algumas das convenções descritas por Telò (2002) e Brandão (1989), uma vez que, mesmo se entendidas dentro de um contexto de recitação apenas, os signos do texto, atualizados na fala (como na descrição de um gesto ou movimento corporal a anteceder determinada súplica), poderiam ser úteis à tragicidade expressa, tanto em seu elemento puramente dramático quanto em sua carga patética em relação ao apelo.

¹⁶⁹ Ibid., p. 21: “Judging from the small number of surviving plays, Aeschylus had a very different technique. There are no repeated passages in Aeschylus, and no consistent form or theme. The closing lines may be spoken by the chorus, by a character, or by a special chorus of attendants. They are just as often sung in lyric as chanted in anapests, and they range greatly in length [...]. Only rarely do the closing lines summarize events, and never do they abstract a moral; in four cases they allude to departure, but there is no farewell (χάριτετε), such as we find in Euripides, and no prayer for victory. Instead, four plays end with songs of lament for celebration, a natural form of closure not found in Euripides”.

¹⁷⁰ Telò, M., 2002, p. 9: “Il rituale della supplica [...] conosceva nella pratica gestuale greca due modalità di realizzazione: una che comportava instaurazione di contattofísico con la persona supplicata, un'altra che consisteva più semplicemente in un movimento di avvicinamento verso il supplicato accompagnato da alcuni gesti sostitutivi del contatto (per esempio quello di protendere le mani)”.

¹⁷¹ Deixo para o capítulo seguinte a análise de suas ocorrências na *Tebaida*.

¹⁷² Cf. Brandão, Jacyntho, 1989, p. 71.

¹⁷³ A validade da questão se faz ver, por exemplo, nos seguintes passos de Sêneca: *Oed.*, 71-73; 225-226; 406-408.

Haveria de se considerar, em seguida, a existência da prática da recitação e o valor cultural agregado a ela à época de Estácio, ponto sobre o qual Barnes (1986) nos vem em auxílio, em seu registro de que “inúmeras alusões em Marcial (3. 20. 7; 5. 30; 5. 53; 11. 9), em Plínio (*Ep.* 7. 17. 3), e em Juvenal (1. 20, com *scholia*; 7. 12, 71 ss.) sugerem que tragédias continuavam sendo compostas e recitadas nos reinados de Domiciano, Trajano e mesmo Adriano”.¹⁷⁴ Sobre o contexto cultural em que se dava a recitação de épicos no mesmo período e sobre a diferente recepção dessa prática pelos autores, é referência obrigatória o artigo de Donka Markus (2000), não apenas pelo detalhado tratamento oferecido ao tema mas também pelos diferentes pontos de vista considerados.¹⁷⁵ Para o objeto desta tese, a relevância que se extrai dessas discussões está na afirmação de uma prática de leitura pública e/ou em círculos privados de autores tanto trágicos quanto épicos: em outros termos, de uma convivência literária que favorece a influência mútua genérica entre Sêneca¹⁷⁶ e Estácio.

Panoussi (2009), ao estudar, na *Eneida*, passagens em torno de ritos de sacrifício conforme seu maior ou menor débito a passagens de tragédias gregas,¹⁷⁷ e Hardie (1997, reimp. 2004), ao propor, novamente na *Eneida*, o caráter trágico de alguns episódios conforme modelos gregos, mas também latinos,¹⁷⁸ ambos no intuito de aclarar a interseção trágica na épica virgiliana, reativaram o debate em torno do diálogo produtivo entre esses dois gêneros. Semelhantemente, José Eduardo Lohner (2005), em estudo que verificava no *Agamêmnon* de Sêneca remissões a Virgílio e a Ovídio, apontou como, mesmo diante da dificuldade inerente à crítica senequiana de se verificarem na produção literária trágica os textos latinos modelares às tragédias de Sêneca — dada a perda das obras daqueles considerados por Quintiliano, lembra-nos, tanto os precursores do gênero (Pacúvio e Ácio)

¹⁷⁴ Barnes, T. D., 1986, p. 244: “several allusions in Martial (3. 20. 7; 5. 30; 5. 53; 11. 9), in Pliny (*Epp.* 7. 17. 3), and in Juvenal (1. 20, with *scholia*; 7. 12, 71 ff.) imply that tragedies were still being composed and recited in the reigns of Domitian, Trajan, and even Hadrian”.

¹⁷⁵ O autor resume seu argumento e seu método de trabalho às p. 138-139: “To avoid a simplistic alignment with the voices of the critics, I consider two sets of conflicting images of the epic recital in antiquity. Defenders (Statius and Suetonius), on the one hand, claim the epic recital as a formal and dignified aristocratic event, and see the performance of literary works as instrumental to the maintenance of literature’s value in society. [...] Critics of the recitatio such as Horace, Persius, Petronius and Juvenal, on the other hand, represent it as an informal and popular event that panders to public taste like a theatrical performance, including all the associations with infamy which that kind of performance evokes”.

¹⁷⁶ Em relação aos tragediógrafos gregos, Sêneca vem já recebendo, em português, os devidos louros. Cf., e.g., Cardoso, Zelia de Almeida. *Estudos sobre as tragédias de Sêneca*. São Paulo: Alameda, 2005.

¹⁷⁷ Panoussi, V., 2009, e.g., p. 2-3: “Criticism on the *Aeneid* has long been divided between those who see it as a pro-Augustan work and those who see it as deeply pessimistic and anti-Augustan. My approach contributes to resolving the controversy of the “two voices” of the *Aeneid* by grounding it in the tension between two generic models, epic and tragic”.

¹⁷⁸ Hardie, P., 1997, reimp. 2004, e.g., p. 324: “The slender evidence surviving suggests that in their plays Pollio and Varius may have aspired to create a new, ‘classic’, stage in the development of Roman tragedy, challenging directly the great tragedians of fifth-century Athens; Virgil perhaps subscribed to this ideal in his own epic rewritings of tragedy”.

quanto os seus expoentes (Vário e Ovídio)¹⁷⁹ —, podem-se analisar passagens de textos não-dramáticos que parecem ter exercido influência sobre o autor. Também no caso da literatura do período flávio, algumas pesquisas têm se dedicado a mostrar o caráter produtivo das alusões literárias, pensadas agora em termos de suas “interações”¹⁸⁰ verificáveis nas obras deixadas por contemporâneos de Estácio (em especial nas obras épicas de Lucano, Sílio Itálico e Valério Flaco).¹⁸¹ Passadas algumas décadas desde que se começou a enfatizar a influência virgiliana sobre a *Tebaida*, Estácio pareceu padecer de problema parecido naquilo que concerne à sua herança trágica, uma vez que a influência dos tragediógrafos gregos sobre seu épico mitológico veio mais freqüentemente aludida do que aquela oferecida pelo próprio tragediógrafo latino que lhe foi predecessor e cujo repertório inclui pelo menos duas peças em que os temas referentes à casa tebana se fazem comuns. Embora já se houvesse assinalado mais de uma vez a importância do autor para o entendimento de alguns aspectos da *Tebaida*,¹⁸² mostram-se em menor número, quando em comparação com o rendimento dado a outros autores, análises críticas da repercussão senequiana sobre esta reformulação épica estaciana. Busco oferecer, assim, nas páginas seguintes, um esboço sobre algumas das possíveis contribuições deixadas por Sêneca para a composição da *Tebaida*, no que diz respeito preponderantemente ao apelo, a partir das peças em que se verifica mais diretamente o tratamento de temas ligados à casa tebana: as *Fenícias*, “a mais antiga representação em larga escala do conflito familiar e civil grego,”¹⁸³ e *Édipo*, pelo retrato que oferece da célula familiar tebana, responsável por gerar, na *Tebaida*, o estopim da ação.¹⁸⁴

¹⁷⁹ Lohner, J. E., A imitação alusiva na poesia dramática de Sêneca e a questão dos modelos. Campinas: edição eletrônica, disponível em <<http://criticaecompanhia.com/zeduardo.htm>>.

¹⁸⁰ Explicam o uso M. J. Clarke e B. G. F. Currie (2006), à p. vi: “We have favoured ‘interaction’ as a non-technical word without any fixed theoretical implications. No dogma is envisaged by it. For us, ‘interactions’ suggests an open-ended set of related questions that can be asked of the texts handled. As used by the writers in this volume, ‘interaction’ has affinities to notions of literary history, reception, intertextuality, and cultural poetics; but it is identical with none of these, and that is the word’s chief recommendation to us”. Mais recentemente, intitulou o colóquio “Flavian Epic interactions”, compreendendo os seguintes temas: “treatment of similar episodes, figures, scenes or epic motifs in two or more Flavian epics; comparison of their respective relationships to predecessors before this period; their respective engagement with their own time and contemporary literature; discussion of chronology and ways of mutual influence; views on Flavian epic in later literature” (cf. <<http://www.nottingham.ac.uk/fen/conferences/epic-interactions.aspx>>).

¹⁸¹ Sobre a relação entre Marcial, Juvenal e Estácio por meio de alusões textuais deixadas pelos autores ou, ao contrário, por seu silêncio, cf. Delarue, F. Stace et ses contemporains. *Latomus*, XXXIII, 3. p. 536-548. Bruxelles, 1974.

¹⁸² Cf., e.g., Venini, P., Ancora sull’imitazione senecana e lucanea nella *Tebaide* di Stazio, *RFIC*, 95, p. 418-427. 1967; Frings, I., 1992; Sacerdoti, A., Seneca’s *Phaedra* and the last book of Statius’ *Thebaid*: *properate, verendi Cecropidae*. *Phoenix*, 62.3-4, p. 281-289. 2008.

¹⁸³ Fantham, E., 2011, p. xviii: “the earliest full-scale representation of Greek familial and civil conflict [is Seneca’s unfinished tragedy *Phoenissae* [...] This text ought to be a key to Roman understanding of anger and jealousy that led to hatred between brothers in the family and rivals in a closed political society]”.

Nas *Fenícias*, três centenas de versos dão movimento, na primeira seção da peça,¹⁸⁵ a um jogo verbal de persuasão cujos participantes são Édipo e Antígone. Apelos de ambos estão a pontuá-lo,¹⁸⁶ de forma não mais do que retórica: nenhum dos dois fornece indícios de ceder em sua resolução, nenhum parece convencer suficientemente o outro a agir, a mudar de tática ou mesmo a abandonar o que os motiva ao apelo. Enquanto os rogos de Édipo são direcionados a mais de uma entidade e à filha, os de Antígone buscam mover apenas o pai. Daqueles feitos por Édipo, destaca-se aquele entre os versos 31 e 38, a Citéron, por constituir, cito Marica Frank (1995), “uma inversão do tipo habitual de prece, em que uma divindade é chamada a fim de conceder algo positivo ou evitar um mal, e os epítetos usados para Citéron são a antítese do tipo de epíteto lisonjeador que os romanos usavam para uma divindade que se está a invocar”.¹⁸⁷ Menciono-o não por antever uma relação funcional quanto à narrativa, mas porque inversão similar se verá igualmente no retrato de Édipo que nos oferece Estácio, conforme a análise às p. 97-99 do capítulo seguinte. Para este apelo, em Sêneca, acrescento a utilização de características esperadas de uma prece usual que se apresenta aqui de modo não-tradicional, segundo Frank (1995): “invocação da divindade [...]; a lista de pedidos a serem concedidos [...]; o uso de *semper* seguido de características da divindade invocada [...], aliteração [...]”.¹⁸⁸

A observação das ocorrências de apelo de Antígone, por outro lado, leva-nos a identificar uma progressão patética que se mostra, ao fim, eficaz: nos versos 73-74 a filha falseia a natureza de sua fala e marca a postura decidida de acompanhar o pai (“antecedendo-me tu, vou aonde queiras: não o demovo por meio de súplica, não o exorto”),¹⁸⁹ restabelece o rogo, contudo, em 182-183: “Poucas palavras, magnânimo pai, peço-te que ouças, benévola a mente, de uma filha digna de compaixão”. O tom da fala se afasta da firmeza anterior em direção a uma *captatio benevolentiae* em que Antígone prefere, dentre outros elementos, o uso afetoso de *gnata* ao de *filia*. Com o rogo dos versos 307-319, atinge-se o ponto máximo dos mecanismos patéticos empregados: após considerar e esclarecer fatores de estranhamento à mudança um tanto súbita na caracterização de Édipo, Frank (1995) atribui à “natureza

¹⁸⁴ Sobre o assunto, cf. o item “c” do capítulo 4 da tese de Sacerdoti, A., 2005-2006, p. 236-262, intitulado “Pronomi personali e ‘lessico familiare’: i drammi dei congiunti e il modello di Seneca tragico”, em sua relação com o canto 12 da *Tebaida*.

¹⁸⁵ Cf. Joseph Mesk, 1915 (Senecas Phönissen, WS, 37, p. 289-322), p. 299 apud Frank, M. (1995), p. 3-4.

¹⁸⁶ Sen. *Phoen.*, 1-11, 31-39, 49-50, 73-74, 77-79, 93-95, 122-133, 140-141, 155-165, 182-190, 241-242, 307.

¹⁸⁷ Frank, M. 1995, p. 86-87: “an inversion of the usual kind of prayer, in which a deity is asked to grant something positive or to avert an evil, and the epithets used of Cithaeron are the antithesis of the flattering kind of epithet that the Romans used of a deity being invoked”.

¹⁸⁸ Frank, M. 1995, p. 86: “invocation of the deity [...]; the list of requests to be granted [...]; the use of *semper* followed by characteristics of the deity invoked [...], alliteration [...]”.

¹⁸⁹ Sen. *Phoen.*, 73-74: *Dum prior, quo uis eo. / Non deprecor, non hortor.*

extrema do ato de súplica de Antígone — um ato normalmente reservado a situações em que a vida de quem suplica está ameaçada”,¹⁹⁰ uma explicação parcial para o repentino aceite de Édipo num dos rogos que lhe havia sido instado com crescente veemência. O conteúdo dos rogos se desdobrava, com efeito, em dois: que desistisse de aumentar o número de castigos infligidos a si mesmo, com a morte; que interferisse na guerra iminente causada por dois de seus filhos, demovendo-os da disputa pelo reino. O último apelo referido dissuade o pai, portanto, de um deles apenas: seu intento de suicidar-se.

Quanto ao segundo pedido feito, a entrada do mensageiro, no verso 327, reforça-o, com novo apelo: “Vem em socorro: opõe-te numa só feita à guerra e ao crime”.¹⁹¹ Este é resultado, por sua vez, do apelo de toda a cidade: “Teu distinto exemplo, visando à régia estirpe, o invoca Tebas, apavorada com as guerras fraternas, e que contenhas os fochos dos telhados pátrios te roga”.¹⁹² Dada a posição intermediária da fala do mensageiro entre o que se pode designar as duas seções da peça, são singulares a sua localização e o resultado que busca, a respeito da estruturação narrativa, se concordarmos com Frank (1995) que “o elo mais forte entre as duas seções é o motivo do conflito fraterno, e é o tratamento de Sêneca deste tema que, mais do que qualquer outro aspecto, dá embasamento à visão unitária das *Phoen.*”.¹⁹³ Igualmente mal-sucedido, este apelo se une, de um lado, ao de Antígone (290-293), e, de outro, ao da segunda seção narrativa, centrada em Jocasta, em que o rogo pela suspensão da luta fraterna é retomado: “Às batalhas infaustas, anda, renuncia: liberta a pátria do medo e, do luto, teus pais”.¹⁹⁴ Importa observá-lo ao lado da resposta de Polinices (644-645) e à de Etéocles (662-664): a primeira se concentra no desejo de punição do crime;¹⁹⁵ a segunda, na indiferença sentenciosa com que a ambição pelo reino se sobrepõe a qualquer princípio.¹⁹⁶ Sobre o momento, a ambientação e o provável resultado do apelo de Jocasta, Smolenaars (2008) propõe que

¹⁹⁰ Frank, M. 1995, p. 159: “the extreme nature of Antigone’s act of supplication — an act usually reserved for situations in which the life of the suppliant is threatened [— goes some way towards explaining Oedipus’ capitulation]”.

¹⁹¹ Sen. *Phoen.*, 327: *Succurre, prohibe pariter et bellum et scelus.*

¹⁹² Sen., *Phoen.*, 320-322: *Exemplum in ingens regia stirpe editum / Thebae pauentes arma fraterna inuocant / rogantque tectis arceas patriis faces.*

¹⁹³ Frank, M. 1995, p. 6: “The strongest link between the two sections is the motif of the fraternal conflict, and it is Seneca’s treatment of this theme which, more than anything else, lends support to the unitarian view of *Phoen.*”.

¹⁹⁴ Sen. *Phoen.* 641-643: *Infaustas, age, / dimitte pugnas, libera patriam metu, / luctu parentes.*

¹⁹⁵ Sen. *Phoen.* 644-645: *Pol. Sceleris et fraudis suae / poenas nefandus frater ut nullas ferat?*

¹⁹⁶ Sen. *Phoen.* 662-664: *Pro regno uelim... / Ioc. Patriam, penates, coniugem flammis dare? / Ete. Imperia pretio quolibet constant bene.*

a reação de Eteocles à súplica de sua mãe (664) deixa bem claro que a tentativa dela falhará. É evidente que Sêneca optou por elevar o suspense dramático colocando a cena da reconciliação e um ponto posterior e bem mais dramático em relação ao seu antecessor, a saber, na eclosão da guerra, ao substituir os muros seguros de Tebas por um campo de batalha e, finalmente, ao fazer com que Jocasta expressasse uma súplica enquanto mantinha seus dois filhos e seus exércitos na expectativa do irremediável.¹⁹⁷

Teremos ocasião, no capítulo seguinte, de observar quais desses elementos Estácio rearticula (e com que fim) quando estiver sob análise o apelo de Jocasta aos filhos. Das instâncias que vimos de Sêneca, nas *Fenícias*, devo concluir que, à exceção da cena do mensageiro, que articula as duas seções principais da tragédia reportando-se ao rogo da cidade, e à exceção também, embora apenas em parte, do impedimento do suicídio de Édipo via Antígone — em parte, pois se o direcionamento da intenção de ação da personagem pontualmente se altera, tal desvio em nada interfere com a resolução (ou não-resolução) da seção seguinte —, o apelo se mostra abundante na estrutura do primeiro ato e, na seção final, em novo jogo dialógico, sem que, com isso, unifique as partes referidas.

Quando nos voltamos para *Édipo*, as instâncias de apelo se mostram ora inseridas em uma descrição na fala de determinada personagem (em discurso indireto), como nos versos¹⁹⁸ 197a-201, 205, 225-229, 395-397, 405-411, ora dirigidas a uma personagem (em discurso direto), como as de Édipo, entre 71-81, 248-263, 975-977 e 1020-1023.¹⁹⁹

A menção, nos versos 197a-197b,²⁰⁰ ao atendimento da prece dos habitantes da cidade fornece a base para a crítica que Édipo verbaliza sobre o comportamento dos deuses que, a seu bel-prazer, não tardam em conceder os rogos nos quais se regozijam, ao passo que a dele, da extinção de sua vida, vem sendo deliberadamente ignorada. A prece, neste caso, envolvia a morte de uma multidão (*turba*) de homens. Não mais do que referido, tal apelo não nos oferece qualquer pista sobre a sua natureza, além de sua ambientação (*per aras*) e sua

¹⁹⁷ Smolenaars, J. J. L., 2008, p. 224: “Eteocles’ reaction to her mother’s plea (664) makes it quite clear that her attempt will fail. It is evident that Seneca has chosen to heighten the dramatic suspense by placing the reconciliation-scene at a later and far more dramatic point than his predecessor, namely at the outbreak of war, by replacing the safe walls of Thebes with the battlefield and, finally, by making Jocasta utter her plea while she is holding both sons and their threatening armies at bay”.

¹⁹⁸ A edição de texto que utilizo é a de A. J. Boyle (2011); a tradução de todas as citações desta peça são de Giovani Roberto Klein (2005).

¹⁹⁹ Desconsidero os apelos dos versos 528 (*CR. Coacta uerba placidus accipias precor*; “Cr. Rogo que acolhas benévolo as palavras obrigadas”) e 863-864 (*Per tam cruentas uera quaerentur uias? / ignosce quaeso!*; Por tão cruentas vias se demanda a verdade? Sê indulgente, imploro-te!) por atribuir a este uso de *precor* a mesma valência semântica de *quaeso* quando marcador, em contexto dialógico, de uma forma de polidez equivalente, em português, a “por favor”.

²⁰⁰ Sen. *Oed.* 197a -197b: *Prostrata iacet turba per aras* 197a / *oratque mori*: 197b “Uma turba prostrada jaz pelos altares e roga pela morte”).

motivação (aplar o sofrimento daqueles que, isentos de culpa, sofrem com a peste que assola a cidade).

A segunda, no verso 205,²⁰¹ sobre a vinda de Creonte, como a anterior, oferece parcos elementos de análise. Curiosamente, este é um apelo vinculado à entrada de uma personagem em cena, Creonte, e, portanto, ao desenrolar da ação. Nenhum dado se oferece desta prece, no entanto, além do resultado de seu atendimento e daqueles que a fizeram (também aqui, os cidadãos).

Já a referência, nos versos 395-397,²⁰² à súplica futura que se faz premente indicia e antecipa a ação que vem narrada entre os versos 548-658 — em que a perversa súplica, propriamente, jamais é proferida: o tragediógrafo resume-se a descrever que a personagem “invoca os manes” (559), “proferre os versos mágicos” (561) e “recita tudo o que aplaque ou coaja as leves sombras” (562-563). Quando o vate toma, por fim, a fala, somos informados do atendimento da súplica apenas pelas palavras “‘Sou ouvido’ [...] ‘as palavras eficazes enunciei’” (571-572). As tais palavras ficam, de fato, restritas ao vate e talvez à filha, que, em tese, está a seu lado, pois desconhecem-nas Creonte, ao reportá-las a Édipo, e também os espectadores, que, como os dois, não as ouviu. O diálogo com o mundo infernal, dado a conhecer aos homens senão em circunstâncias específicas como a que se retrata, e segundo ritos mágicos, oferece nada menos do que a revelação da tragédia. Embora estruturalmente possibilitada pela prece do vate, apenas a sabemos um apelo segundo a forma verbo-nominal *precandum* do verso 396, um dado que, em si, esvazia o lugar da função do apelo: afinal, os dois apelos descritos conforme as suas expectativas formais são as de Édipo, anteriormente mencionados.

Comento dois deles: o primeiro, entre os versos 71 e 81,²⁰³ além de não vir atendido e de não surtir qualquer efeito, é referido por Jocasta como um inapropriado queixume,²⁰⁴ dada a sua condição de rei. O que este apelo nos apresenta são elementos do universo privado das

²⁰¹ Sen. *Oed.*, 205: *adest petitus omnibus uotis Creo!* (“É Creonte, solicitado pelos votos de todos nós!”).

²⁰² Sen., *Oed.*, 395-397: *reseranda tellus, Ditis implacabile / numen precandum, populus infernae Stygis / huc extrahendus* (“A terra deve ser aberta, deve-se suplicar a Dite, implacável nume, a população do Estige infernal deve ser trazida para cá”).

²⁰³ Sen., *Oed.*, 71-81: *Adfusis aris supplices tendo manus / matura poscens fata, praecurram ut prior / patriam ruentem neue post omnis cadam / fiamque regni funus extremum mei. / o saeua nimium numina, o fatum graue! / negatur uni nempe in hoc populo mihi / mors tam parata? sperne letali manu / contacta regna, linque lacrimas, funera, / tabifica caeli uitia quae tecum inuehis / infaustus hospes, profuge iamdudum ocius — / uel ad parentes!* (“Prosternado diante dos altares estendo as mãos súplices, rogando um fado preste, a fim de me antecipar à ruína da pátria e não morrer depois de todos nem me tornar o último morto de meu reino. Ó demasiado cruéis numes, ó fado severo! É com efeito negada só a mim, dentre este povo, morte tão preste? Afasta-te deste reino tocado pela tua fatal mão, deixa as lágrimas, os funerais, a atmosfera pestilenta que contigo trazés, infausto hóspede, fuge o quanto antes — ainda que para junto de teus pais”).

²⁰⁴ Sen. *Oed.* 82-83: *Quid iuuat, coniunx, mala / grauare questu? regium hoc ipsum reor* (De que serve, esposo, os males agravar com queixas?).

duas personagens. Por vir localizada na primeira centena de versos da tragédia, talvez pudéssemos estender seu emprego à função de pôr em movimento seu primeiro diálogo, embora me pareça mais convincentemente defensável que sua ênfase esteja no que nos apresenta em termos de caracterização. O segundo, entre 248 e 263,²⁰⁵ atendido em sua totalidade, é extraordinário por sua ironia trágica e por ser uma rara instância em que uma personagem suplicante se volta contra si mesmo, em ignorância do que pede: Édipo não apenas invoca a própria ruína como é perversamente atendido em todos os itens de seu pedido.

Considero até certo ponto dúbia, contudo, a defesa de uma função narrativa do apelo no desenvolvimento da ação: para que se estabelecesse uma relação de causa e efeito seria necessário que aquele a quem se suplicou interviesse ele próprio no atendimento (ou na recusa) do pedido feito; nos casos vistos, apenas as preces referidas pelos cidadãos e a do vate a Dite se enquadram nesse esquema —; os referidos apelos, entretanto, não são sequer enunciados. Quanto aos dois apelos de Édipo, tanto a recusa do primeiro quanto o aceite do segundo se dão em silêncio. O que mais me distancia, no entanto, de considerar funcional o segundo apelo são as necessárias ordens de Édipo para que venham forçosamente à luz os fatos que as próprias personagens mensageiras se contentariam em ocultar. Não vejo, em outros termos, uma concatenação direta entre os eventos possibilitada apenas pelos apelos da peça, embora, certamente, eles se mostrem interligados a aspectos da ação e auxiliem, assim, outros mecanismos narrativos da tragédia.

Nas tragédias em que há vinculação temática com o mito tebano narrado na *Tebaida*, o emprego do apelo parece encerrar, portanto, menos uma função estruturante tal qual a que defendo haver na *Tebaida* e mais um dos tipos de fala a partir da qual se podem explorar os afetos das personagens.²⁰⁶ Seria provavelmente incorreto, porém, estender categoricamente tal afirmação a peças como *Medéia*, *Troianas* e *Fedra*, por exemplo, em que instâncias de apelo

²⁰⁵ Sen., *Oed.*, 248-263: *Quisquis deorum regna placatus uides: / tu, tu penes quem iura praecipitis poli, / tuque, o sereni maximum mundi decus, / bis sena cursu signa qui uario regis, / qui tarda celeri saecula euoluis rota, / sororque fratri semper occurrens tuo, / noctuaga Phoebe, quique uentorum potens / aequor per altum caerulos currus agis, / et qui carentis luce disponis domos, / adeste: cuius Laius dextra occidit, / hunc non quieta tecta, non fidi lares, / non hospitalis exulem tellus ferat: / thalamis pudendis doleat et prole impia; / hic et parentem dextera perimat sua, / faciatque (num quid grauius optari potest?) / quidquid ego fugi* (“Qualquer que sejas dos deuses que olhas propício pelos reinados: tu, tu que tens em mãos o poder sobre os altos céus, e tu, ó supremo ornamento do sereno céu, que no teu curso variado guias os doze signos, que com o rápido carro os lentos séculos desenrolas, e tu, sua irmã, que sempre vais ao encontro do irmão, ó noctívaga Febe, e tu, senhor dos ventos, que conduzes teu cerúleo carro pelo mar profundo, e tu que dispões da morada privada de luz, sede favoráveis: que aquele cuja destra matou Laio não tenha teto tranqüilo, nem penates fiéis, nem país hospitaleiro que se lhe apresente no exílio: que se aflija com casamento vergonhoso e com prole ímpia; e que mate com sua própria destra seu pai e faça (pois o que se pode desejar de mais grave) tudo de que eu fugi”).

²⁰⁶ Sobre o “emprego de referências intratextuais” (p. 126) como um dos procedimentos a partir dos quais Sêneca confere unidade a *Agamêmnon*, cf. os comentários de Lohner, J. E., 2009, p. 126-132.

apresentam-se em alguns momentos decisivos da peça e se mostram verdadeiros propulsores do desenvolvimento da ação. Sobre *Medéia*, remeto o leitor, por exemplo, a uma nota do artigo de Christopher Star (2006), em que ele, secundariamente a seu argumento principal, observa como “ao longo de toda a *Medéia*, Sêneca une a linguagem do ritual e a linguagem de auto-comando, e desta última ele enfatiza a força e a eficiência. *Medéia* inicia seu monólogo de abertura com uma prece aos deuses e o encerra com ordens dirigidas a si mesma 1-55”.²⁰⁷

Se a abertura de *Medéia* é assim emblemática, nas *Troianas* é singular a utilização do apelo já perto do encerramento da ação (embora não confinada a essa posição), em que são os rogos de Hécuba a induzi-lo.²⁰⁸ Em *Agamêmnon*, por outro lado, o uso do apelo vem proposto por Anthony Boyle (1997) como indício do desastre que as personagens desejam, em vão, impedir:

A elaborada prece que o coro argivo faz a Febo, Juno, Palas, Diana e Júpiter (310–407), a prece que a ela se equipara do vitorioso Agamêmnon ao Pai e a Juno Argólica (802–07), provam-se tão fúteis quanto a prece fútil dos Gregos contra os quais se atirou uma tempestade (519 ss.). De fato, cada prece prova-se um prelúdio dramático para o tipo de desastre que ela procura evitar.²⁰⁹

Três tipos de apelo e todos encerram o qualificador comum de não surtirem qualquer efeito para o curso dos eventos,²¹⁰ para além de indícios negativos (ou “prelúdios”) da ação por vir. *Fedra*, diferentemente, traz uma imprecisão final atendida, a de Teseu,²¹¹ que

²⁰⁷ Star, C., 2006, nota 56, p. 234: “Throughout *Medea*, Seneca brings ritual language and the language of self-command together, and he emphasizes the power and efficacy of the latter. *Medea* begins her opening monologue with a prayer to the gods and ends with commands directed at herself 1–55”.

²⁰⁸ Cf. Sen., *Troades*, 1004-1008: *maculate superos caede funesta deos, / maculate manes — quid precer vobis? precor / his digna sacris aequora: hoc classi accidat / toti Pelasgae, ratibus hoc mille accidat / meae precabor, cum vehar, quicquid rati*. (“Maculai os deuses superiores, com um assassinio hediondo, maculai os manes. Que poderia eu pedir para vós? Peço mares dignos deste sacrifício. Que aconteça a toda a armada pelásgica, que aconteça aos mil navios aquilo que eu desejei que aconteça ao meu navio, quando eu for levada”). O texto latino segue a edição de E. Fantham (1982); a tradução é assinada por Zelia de Almeida Cardoso.

²⁰⁹ Boyle, A. J. 1997, p. 36: “The elaborate prayer of the Argive chorus to Phoebus, Juno, Pallas, Diana and Jupiter (310–407), the matching prayer of the victorious Agamemnon to the Father and Argolic Juno (802–07), prove as futile as the futile prayer of the storm-tossed Greeks (519 ff.). Indeed each prayer proves dramatic prelude to the kind of disaster it seeks to avert”.

²¹⁰ A futilidade das preces, que aparece como tema em Sêneca, reaparece na *Tebaida*, como se verá no capítulo seguinte.

²¹¹ Cf. Sen., *Phaed.*, 941-947: *tela quo mitti haud queunt, / huc uota mittam: genitor aequoreus dedit / ut uota prono terna concipiam deo, / et inuocata munus hoc sanxit Styge. / En perage donum triste, regnator freti! / non cernat ultra lucidum Hippolytus diem / adeatque manes iuuenis iratos patri* (“Para onde dardos não podem ser mandados, para lá mandarei preces. Meu pai marinho me concedeu que, benévolo o deus, eu recebesse três desejos e, invocado o Estige, sancionou este presente. Vamos, realiza a funesta dádiva, soberano do mar! Que Hipólito não mais veja o luminoso dia, e, ainda jovem, se junte aos manes irados com o seu pai”). Aqui e na citação seguinte, sigo, para o texto latino, a edição de M. Coffey e R. Mayer (1990, reimp. 1999) e, para a tradução, a de D. Carrara e F. Moura (2007).

culmina na morte de Hipólito, e que pode ser entendida como um instrumento narrativo pontual que leva ao fechamento da ação (como no caso acima referido das *Troianas*). Que o apelo de Teseu venha atendido pela divindade conforme o pedido feito,²¹² e não necessariamente em conformidade com o mérito do pedido, é no mínimo desconcertante, além de impedir uma primeira generalização sobre o tema da futilidade do apelo, dada a existência de casos, como este, em que ele vem sancionado. Atribuir à arbitrária vontade dos deuses ora o aceite, ora a recusa de um apelo feito talvez fosse uma leitura demasiado redutora da questão. Poder-se-ia, por outro lado, buscar nas *Naturales quaestiones*, como fez Brad Inwood (2005), esclarecimentos sobre o pensamento de Sêneca no que toca as relações entre deuses e mortais e mesmo, mais diretamente, as reações daqueles às súplicas feitas.²¹³ Este tipo de abordagem dependeria de uma defesa de que as tragédias de Sêneca atualizam e ilustram literariamente o que, de outra forma, apenas constituiriam os princípios filosóficos senequianos sobre tais assuntos. Limito-me à conclusão de que o cotejo preliminar de diferentes exemplos exclusivamente das tragédias de Sêneca aponta para um uso não sistematizado de funções do apelo, e sou levada a crer que a conclusão de Mikalson (1989)²¹⁴ para a o uso do apelo na tragédia grega talvez valha igualmente para Sêneca, algo que apenas uma pesquisa centrada neste autor poderia comprovar.

Se não pela função do apelo em si, dois dados, entretanto, chamam minha atenção em Sêneca no que diz respeito ao seu emprego na *Tebaida*: o rendimento poético de afetos que se mostram catalisadores das ações das personagens no que encerram como *exempla* e a ambientação sombria de alguns de seus episódios. Exponho-os, pois.

Ao anunciar, no proêmio, por meio dos sintagmas *fraternas acies* (1) e *profanis odiis* (1-2), os temas centrais da *Tebaida*, circunscrevendo à célula familiar o espaço inicial da ação que virá narrada (em si, um elemento próprio da tragédia), Estácio refere-se em retrospecto a dados mitológicos que ambientam a linha de sua narrativa segundo uma atmosfera de absoluta desordem a partir de sintagmas tais quais *gentis dirae* (4), *confusa domus* (17), *sceptrum exitiale* (34), *furiis flammisque rebelles* (35), *egestas alternis mortibus urbes* (37), relativos a um passado que, embora não integrado à narrativa da *Tebaida*, traz a validade de sua menção

²¹² Cf. o reclame de Teseu, ao ver desarranjados diante de si os membros do corpo do filho, morto, conforme seu pedido, em *Phaed.*, 1271-1272: *o dira fata, numinum o saeuus fauor! / sic ad parentem natus ex uoto redit?* (“Ó destino atroz, ó cruel favor dos deuses! É assim que o filho retorna ao pai por seus rogos?”). Sobre a pilha de mortos sobre o altar, cf. *Oed.*, 197-199 e Boyle, A. J., 2011, p. 160-161.

²¹³ Cf. Inwood, 2005, p. 234-235: “Fate is to this extent like the gods of Epicurus, immune to irrational and emotional influences such as prayer, pity, and favour (*prece, misericordia, gratia*, 2. 35. 2), but not because the gods neither notice nor care for us; but rather because fate and the Stoic gods are endowed with the detached *apatheia* which is characteristic of normal human laws”, em que remissão é feita também a *De Ira* 1. 16. 5-6.

²¹⁴ Cf. p. 78-79 do segundo capítulo desta tese.

no que sublinha e espelha sobre o momento presente da linhagem tebana que virá narrada a partir desse ponto. Ao estabelecer os limites de seu canto,²¹⁵ lembra-nos tratar-se de uma linhagem amaldiçoada por um oráculo ancilar, sendo nula a perspectiva de um porvir que não lhe seja análogo.²¹⁶

Como na *Tebaida*, o sentimento de inevitabilidade de uma guerra que haveria de acontecer, à revelia de preces ou súplicas feitas em busca de evitá-la, apresenta-se nas *Fenícias*, sendo *pietas*, *fraternas acies*, *nefas*, crime, punição e vingança os principais temas que se podem dizer compartilhados pelas duas obras. É comum a elas igualmente, como ocorre também em outras tragédias de Sêneca,²¹⁷ que os apelos não venham atendidos, o que não significa, conforme Boyle (1997), que o mesmo tratamento ou fim devam ser depreendidos em cada um dos casos.²¹⁸ A incerteza sobre o encerramento ou não da peça no estado em que ela está adiciona uma dificuldade ao relacionar dos apelos que lá se apresentam com a conclusão da ação. Supondo que, de fato, seja a *sententia* de Etéocles (*imperia pretio quolibet constant bene*, 634) a silenciar a última fala de Jocasta (*Patriam penates coniugem flammis dare?*, 633), encerrando, assim, a tragédia, o estado final da ação veicularia um tema caro a Sêneca e a Estácio: o da impotência humana diante de um fado aterrador que pressupõe, nesse caso, a guerra entre irmãos.

Os temas mencionados acima podem-se dizer igualmente presentes em *Édipo* e *Tiestes*;²¹⁹ que a direção trágica da ação veja o seu contrário uma na outra constitui um dos aspectos que logo diferenciam o curso das duas narrativas, pois enquanto Édipo se empenha para descobrir o assassino de Laio (837-838), Atreu concentra seus esforços em esconder do irmão as mortes que, ao fim, virão servidas à mesa. Além disso, em *Tiestes*, a segunda fala é da Fúria e traz como temas *ira* (26), *furor* (27), *rabies* (28) e *nefas* (28). Se seguirmos a leitura de Criado (1999b), veremos na invocação feita pela Fúria, entre os versos 23 e 67, ao

²¹⁵ Cf., no primeiro, p. 28-29.

²¹⁶ Sobre as leituras chamadas “pessimistas” da *Tebaida*, cf., e.g., as análises oferecidas Neri, V. (1986, p. 2012) e Pollmann, K. (2004, p. 237).

²¹⁷ Cf. Boyle, A. J., 1997, p. 33: “*Scelus* is unpunished and prayers unfulfilled. ‘The gods are fled’, cries Thyestes, *fugere superi* (*Thyestes* 1021). And he is right. As is Oedipus in asserting the existence of mendacious gods (*Oedipus* 1042 ff.) in a world where those who use reason to escape crime and guilt compound them both”.

²¹⁸ Cf. Boyle, A. J., 1997, p. 33: “Senecan moral and metaphysical tragedy investigates distinct and distinctive worlds. The world of *Oedipus* is not that of *Thyestes*. Nor is it that of *Troades* or *Medea*”.

²¹⁹ Embora desligada da tradição tebana, acrescento aqui *Tiestes*, dado o tratamento enfático, na peça, aos temas referidos. Acerca da relação entre *Tiestes* e a *Tebaida*, cf. o estudo de Irene Frings (1992), em que a autora explora cinco linhas de investigação: o papel das imprecizações, o papel das Fúrias, o arranjo que se dá ao motivo dos irmãos em Estácio, a caracterização das personagens, e a imitação com que Estácio busca sobrepujar Sêneca na representação da esfera divina.

espectro de Tântalo, o elemento que põe em movimento a ação.²²⁰ A semelhança temática desta fala com a de Édipo (56-87), na *Tebaida*, e também a imponência, quanto ao estilo,²²¹ que partilham são, de fato, dois elementos que não poderiam deixar de marcar-se em uma reflexão sobre a herança trágica recebida por Públio Papínio. Encerram-se neles, porém: a invocação é marcada por palavras que incitam à ação (*perge*, 23; *age*, 24), reforçadas pelos subjuntivos em série (*certetur*, 25; *stringatur*, 26; *instiget*, 27) e que delas se valem suficientemente, prescindindo, assim, do recurso narrativo empregado por Estácio, o apelo, e do objeto de estudo desta tese. Contento-me, então, com dois dos elementos para os quais R. J. Tarrant (1985), ao comentar o sintagma *feros ... impetus* do verso 136, nos chama a atenção e que considero basilares à interação entre a *Tebaida* estaciana e as tragédias de Sêneca: a apresentação literária do efeito de uma paixão irracional como o *furor* sobre o indivíduo e a inutilidade dos apelos que lhe são feitos ao longo do seu percurso para que evite a sua própria queda, e o efeito que conseqüentemente se estende àqueles ao seu redor.²²² Convém lembrar neste ponto a relação intrínseca, na *Tebaida*, entre *furor*, apelo e ação, em que o primeiro se ativa por meio do segundo, e o terceiro se configura em sua unidade a partir do segundo.²²³ As menções ao *furor* virão, portanto, no contexto desta premissa e motivadas por ela.

Os versos iniciais de *Édipo* declaram o estado de completa ruína em que a protagonista se vê, não havendo prece possível que altere o curso de eventos por vir (*Oed.*, 69-70). A constatação de tais fatos por Jocasta a leva a suicidar-se, mas receberá nas mãos de Sêneca cores bem mais expressivas no que diz respeito à mesma cena segundo o modelo sofocleano: ao comandar ao marido que avance contra ela como ele havia feito contra si mesmo, a personagem emprega linguajar marcadamente cênico e teatral, a partir do momento em que veicula com imagem da extinção de sua vida o dado que falta à ação para que se conclua a encenação do mito.²²⁴ O ambiente criado amplifica em pelo menos dois níveis aquele concebido por Sófocles, na medida em que lá, o suicídio vinha narrado, ao passo que aqui,

²²⁰ Criado, C., 1999b, p. 152-153: “La similitud argumental entre la *Tebaida* de Estacio y el *Tiestes* de Séneca es para todos reconocible si transcendemos el hecho de que se inspiran en dos ciclos epicos distintos. En ambas es sustancial el carácter fratricida del enfrentamiento, en ambas está vigente el planteamiento moral, más genérico, de que el poder corrompe. [...] La Furia [...] a semejanza de lo que ocurre en *Tebaida*, mueve la acción trágica. Este hecho, sumado a la posición inicial que la Erinia ocupa en los fragmentos de épica tebana arcaica muy bien pudiera ser el causante del distanciamiento de Estacio respecto al planteamiento de la épica homérica y virgiliana”.

²²¹ Cf. Tarrant, R. J., 1985, p. 91.

²²² Tarrant, 1985, p. 109: “impetus is a favorite Senecan term for the irrational impulses of ira or other passions [...], and his plays abound in futile calls for their restraint, [...]. Here the impetus are feri [...], a coloring which adds to the portrayal of the Tantalids as creatures of subhuman savagery”.

²²³ Cf. nota 87, à p. 32 desta tese.

²²⁴ Sen. *Oed.* 1032-1033. *Agedum, commoda matri manum, / si parricida es. Restat hoc operi ultimum* (“Vamos, empresta à tua mãe a mão, se és parricida: resta-te esta última tarefa”).

caso encenado, ele deve se fazer ver; depois, na escolha de Jocasta de que seja o ventre o local em que se perfura a ferro, a sublinhar a relação incestuosa e a linhagem de que seus filhos provêm, signos que simplesmente não se atingem com o seu enforcamento, em Sófocles. A imagem dos “olhos deixados em minha mãe”, do verso 72 do canto 1 da *Tebaida*, a que já aludi,²²⁵ ganha força se associada a esta versão do mito, especialmente se a caracterização de Édipo, na *Tebaida*, aproximar-se daquela oferecida do Édipo senequiano nos versos 1059-1061.²²⁶ O resgate de tamanha vivacidade trágica é, de fato, o que identifico como a maior influência de *Édipo* à composição estaciana.²²⁷

De *Tiestes*, faço, então, notar o aumento gradual na descrição do *horror* resultante da ira e do desejo de vingar o crime cometido. A caracterização de Atreu é delineada a partir de padrões inatingíveis de dor que ele pretende infligir sobre o irmão.²²⁸ *Satis* é, pois, uma palavra-chave em seu solilóquio do ato 5, em oposição à desmedida, resultado de um afeto caracterizado, novamente, pelo afastamento da razão.²²⁹ Atreu se dirige a Tiestes investido de uma autoridade régia sem par entre reis (*regum atque regem*), quando, numa típica ironia trágica, convida o irmão a um banquete pacífico, em que pretende lhe servir seus filhos (970-972). As imagens de absoluta escuridão dos versos 992-995 ilustram como o cosmos reage a tais intenções não naturais, em que a noite se retira, e as constelações fogem. O Sol não se mostra quando deveria despontar, e o enterro dos filhos é, mais do que negado, forçosamente impossibilitado. O caos descrito, além disso, é adjetivado com *inane*, ou seja, segundo o vazio pré-existente à formação do universo, quando ainda não há vida. Impotente diante dos crimes cometidos por Atreu, Tiestes apela aos deuses, mas é de todo ignorado. Sobre este último momento da peça, R. J. Tarrant (1985) afirma, quanto à não resolução da trama, que não é apresentado “nenhum comentário córico que colocasse a ação em contextos mais amplos, nenhum personagem menor distanciado que desse um sentido da vida a continuar em seu curso normal” e em que “a ordem das coisas é desfeita de modo radical e permanente”.²³⁰

²²⁵ Cf., neste capítulo, p. 76-78.

²²⁶ Sen. *Oed.* 1059-1061. *Violenta Fata et horridus Morbi tremor, / Maciesque et atra Pestis et rabidus Dolor / mecum ite, mecum. Ducibus his uti libet* (“Violento Fado, horrído tremor da Doença, Debilidade, negra Peste, raivosa Dor, comigo ide, comigo. Convém-me usar de tais guias”).

²²⁷ Vessey, D., 1971, refere-se especificamente a esse aspecto que assinala, após comentar as principais diferenças que observa no tratamento dado à personagem de Jocasta em Eurípides, Sêneca e Estácio, apenas por uma motivação diferente da minha: “Seneca’s version represents more closely the predilections of Statius’ own audience, accustomed to the more vivid and sensational rhetoric of contemporary declamation”, p. 89.

²²⁸ Sen. *Thy.* 889-890: *bene est, abunde est, iam sat es etiam mihi — / sed cur satis sit?*

²²⁹ Com efeito, vem repetida a palavra *modus* mais adiante: cf. Sen. *Thy.* 1051-1053: *Thy. [...] sceleris est aliquis modus. / Atr. Sceleri modus debetur ubi facias scelus, / non ubi reponas. hoc quoque exiguum est mihi.*

²³⁰ Tarrant, R. J. 1985, p. 243: “[Seneca provides] no resolution at the end, no choral comment to set the action in a wider contexts, no uninvolved minor characters to give a sense of life continuing in its normal course. [...] [the passions that have driven the protagonists have left] the order of things radically and permanently disjoined”.

Ficam, assim, reservados ao capítulo seguinte comentários outros a respeito de Sêneca, limitados em sua conjunção com o apelo, na *Tebaida*, sobretudo a partir dos elementos de que tratei acima, em *Édipo*, e em torno do momento que antecede a chegada de Teseu, no último canto estaciano, como solucionador pontual de temas para os quais, em Sêneca, parece não haver resolução ou mudança possível.

3. O apelo na *Tebaida* estaciana: função e estrutura narrativa

Σωκράτης

ἐπεὶ φέρε πρὸς Διός, οὐκ οἶει τοὺς θεοὺς, ἃ τυγχάνομεν εὐχόμενοι καὶ ἰδίᾳ καὶ δημοσίᾳ, ἐνίοτε τούτων τὰ μὲν διδόναι, τὰ δ' οὐ, καὶ ἔστιν οἷς μὲν αὐτῶν, ἔστι δ' οἷς οὐ;

Ἀλκιβιάδης

πάνυ μὲν οὖν.

Σωκράτης

οὐκοῦν δοκεῖ σοι πολλῆς προμηθείας γε προσδεῖσθαι, ὅπως μὴ λήσεται αὐτὸν εὐχόμενος μεγάλα κακά, δοκῶν δ' ἀγαθὰ, οἱ δὲ θεοὶ τύχῳσιν ἐν ταύτῃ ὄντες τῇ ἔξει, ἐν ἣ διδόασιν αὐτοῖ ἃ τις εὐχόμενος τυγχάνει; ὥσπερ τὸν Οἰδίπουν ξ αὐτίκα φασὶν εὐξασθαι χαλκῷ διελεῖσθαι τὰ πατρῶα τοὺς ὑεῖς· ἐξὸν αὐτῷ τῶν παρόντων αὐτῷ κακῶν ἀποτροπὴν τινὰ εὐξασθαι, ἕτερα πρὸς τοῖς ὑπάρχουσιν κατηρᾶτο· τοιγαροῦν ταῦτά τε ἐξετελέσθη, καὶ ἐκ τούτων ἄλλα πολλὰ καὶ δεινὰ, ἃ τί δεῖ καθ' ἕκαστα λέγειν;

Ἀλκιβιάδης

ἀλλὰ σὺ μὲν, ὦ Σώκρατες, μαινόμενον ἄνθρωπον εἴρηκας· ἐπεὶ τίς ἂν σοι δοκεῖ τολμῆσαι ὑγιαίνων τοιαῦτ' εὐξασθαι;

Plat. *Alc.*, 2.138b-138c¹

A epígrafe com que abro este capítulo, pelas menções que faz tanto às formas com que os deuses atendem ou recusam os apelos que lhes são dirigidos quanto ao próprio mito de Édipo, oferecido como exemplar do modo com que a personagem, ignorante das conseqüências de suas ações, esforça-se, suplicante diante dos deuses, em evitar o inevitável no fado que lhe foi previsto, não poderia melhor renovar, ao modo de uma segunda invocação, o objeto de estudo desta tese. A epígrafe condensa três elementos recorrentes na observação do apelo, alguns dos quais já tivemos ocasião de considerar, no capítulo anterior: o que o motiva, o afeto que subjaz a ele, o resultado de seu atendimento ou de sua recusa. Além disso, toca na questão de que os mortais, por mal elaborarem os seus pedidos, recebem dos deuses, em atendimento a eles, males imprevistos, sobre os quais posteriormente se lamentam.

Em seu tratamento literário, a motivação do apelo pode agregar mais de um nível, como ilustrava, por exemplo, o de Juno contra Enéias e os futuros fundadores de Roma, em que a divindade tem “uma razão ‘mitológica’ para seu rancor dos Enéadas — o julgamento de Páris e toda a matéria homérica ligada ao nome de Tróia (1. 23-8) — e [...] uma razão

¹ O texto grego provém da seguinte edição: Plato. *Plato in Twelve Volumes*, vol. 8. Tradução de W. R. M. Lamb. London, Heinemann; Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1955.

‘histórica’, sua predileção por Cartago e seu receio do destino que aguarda a cidade nas mãos dos descendentes de Enéias (12-22)”.² Quanto aos afetos envolvidos e a carga patética que os apelos trazem à fala, é comum nas epopéias e tragédias mencionadas até aqui em caráter de pré-figurações que venham associados seja ao não domínio das paixões (e ao conseqüente afastamento ou perda absoluta da razão), seja a um sentimento piedoso ou um justo proceder, conforme valores partilhados em dada sociedade; quanto ao resultado obtido por intermédio do apelo, vimos ser esperado, conforme exemplos do capítulo anterior, que eles sirvam, quando não a pôr em andamento a ação ou à dinâmica de seu encadeamento,³ ao menos a ressaltar algum traço na delineação de dada personagem.⁴

Há, além desses, elementos outros, igualmente passíveis de observação: avaliamos já a importância dos apelos em abertura e encerramento de cantos,⁵ ao que podemos acrescentar o momento da ação em que convém fazer o apelo ou a sua localização na narrativa;⁶ um dado que nos leva, por sua vez, a dois novos elementos, a saber, às possibilidades de agente e receptor de um rogo (deuses, numes, espectros, heróis e mortais)⁷ e à relação, especialmente quando hierárquica, entre as duas partes envolvidas.⁸ Sobre este elemento, cabe lembrar a natureza de alguns dos apelos de que tratamos; o que se revela falacioso, ardiloso, ou interessado, como o de Juno a Éolo, às p. 59-60; transgressor, como o de Enéias, à p. 70; invertido, como o de Édipo, em Sêneca, à p. 84, ou ocasiões em que vem revestida de “chantagem e coação”, conforme os termos empregados por Torrano (2007).⁹

Unem-se à análise desses sete elementos outros três: a linguagem utilizada (deduzível, por exemplo, a partir do léxico), a ambientação (se, por exemplo, privada ou pública,¹⁰ e,

² Feeney, 1984, p. 183: “a ‘mythological’ motive for her hatred of the Aenedae — the judgement of Paris and all the Homeric matter connected with the name of Troy (1. 23-8) — and she has a ‘historical’ motive, her predilection for Carthage and fear of the fate that awaits the city at the hands of Aeneas’ descendants (12-22)”.

³ Cf., no capítulo anterior desta tese, p. 54-56.

⁴ Cf. p. 67.

⁵ Cf. p. 79-80.

⁶ Valhamo-nos, por exemplo, da pergunta em *Oed.* 103: *Quid sera mortis uota nunc demens facis?* (“Por que tão tarde fazes agora, insensato, os votos de morte?”). Para o texto latino, cf. Boyle, A. J., 2011; a tradução deste verso específico é minha.

⁷ Ou seja, acrescento, para a análise do apelo na *Tebaida*, uma quinta possibilidade (espectros) àquelas propostas (“Deuses, Numes, heróis e mortais”, p. 293) por Jaa Torrano (2007). Expando agora, também, a partir do que ofereceram os exemplos do *corpus*, as possibilidades lançadas à p. 33.

⁸ Pode-se defender até mesmo uma terceira parte envolvida, isto é, nos casos em que quem apela não se mostra termo coincidente com aquele por quem se suplica.

⁹ Tomo emprestados do autor os termos que utiliza ao mencionar a natureza da prece feita pelas Danaides a Zeus e então a súplica feita ao rei Pelasgo, logo à p. 294 de seu artigo.

¹⁰ Digo público em oposição a privado circunscrevendo-me apenas ao espaço literário. Quanto ao sentido da oposição pensando-se agora a sociedade romana imperial, Freyburger, G. (2002) defende não ter havido uma distinção nítida entre uma e outra, valendo-se, para tal, de dois registros: um segundo Tito Lívio (1. 24. 7) e outro segundo Sêneca (*Ep. Luc.*, 41. 1): “la prière romaine devait être dite debout, bras tendus et paumes dirigées vers le haut, et prononcée selon un certain schéma stylistique et rituel. Elle devait aussi être prononcée à haute

neste segundo caso, se religiosa ou bélica) e a utilização ou não de gestos a reforçar o apelo, a acentuar, certas vezes, um dado próprio do ritual religioso, por outras, da tragédia (quando não de ambos).

Somados, ao fim, em dez, os elementos acima evidenciam os aspectos que considero principais para a análise do *corpus* desta tese e solidificam a argumentação de que a unidade da *Tebaida*, de ação, veja a sua narrativa vinculada, preponderante mas não exclusivamente, à função do apelo. Os critérios metodológicos expressos no capítulo 1¹¹ servem à análise, sobretudo a partir daqui, como orientação dos preceitos, aristotélicos e horacianos, que observo como operantes na *Tebaida* a respeito do uno e do todo.

Posto que o todo se depreende em partes e se concebe como uno a partir da relação dessas,¹² é preciso antes estabelecer qual partição privilegio para a *Tebaida*. De acordo com a notícia que se obtém a respeito de sua publicação, a obra circulou dividida em 12 cantos, alguns dos quais divulgados parcial e previamente à sua publicação *in toto*, segundo a conhecida alusão de Juvenal à recitação pública de seus versos.¹³ Respeito, pois, essa primeira divisão. A abordagem que proponho, por outro lado, admite e comporta outras duas: tanto a que concebe a obra em dois blocos (isto é, em hêxades) quanto em quatro (isto é, em tríades).

Uma ordenação segundo o que oferece a dinâmica interna do poema pressupõe uma linearidade de ação (mas não de tempo¹⁴) segundo os três pilares aristotélicos de início, meio e fim, em que a consecução das partes se dê como necessária ao objetivo a que visa atingir. Com esses preceitos em mente, defendo, a partir daqui, a utilização do apelo na *Tebaida* como um dos principais mecanismos que asseguram a continuidade do poema, e, para isso, divido este capítulo em três seções: a primeira, cobrindo os cantos 1, 7 e 12, em que se compreendem os cantos inicial, intermediário e final; a segunda e a terceira, os cantos 2-6 e 8-11, intermediários ambos, por posição.

voix. Cela était naturellement vrai pour la prière publique, dit devant une assemblée et engageant le peuple romain. [...] Mais cela était aussi probablement en général le cas pour les prières personnelles” (p. 26).

¹¹ Cf. p. 37-43.

¹² Cf. p. 38-39; 41.

¹³ Reproduzo a nota que havia elaborado em outro estudo (Moura, F., 2008, p. 399, n. 1): “[...] *sed cum fregit subsellia uersu, / esurit, intactam Paridi nisi uendit Agauen*’ [mas quando fez ruir os bancos com o verso, teve fome, a menos que a Páris vendesse o intocado *Agave*]. Juvenal, *Sat.*, 7. 86-87. [...] A imagem em torno dos bancos remete à multidão que se juntava para ouvir a recitação dos versos da *Tebaida* e tamanha, os quebravam; ‘intocado’, ao fato de que *Agave* ainda não havia circulado nem em recitação nem em texto”.

¹⁴ Conforme exposto à p. 15. Sobre a disposição do tempo na *Tebaida*, comento, entretanto, que, embora progressivamente contínua, esta se vale de pelo menos dois mecanismos: um, digressivo, em que o tempo da narrativa se suspende enquanto se narram eventos de um tempo passado (cf., e.g., 1. 557-561) ou se descrevem fatos ainda por vir segundo sonhos (e.g. 9. 570-584) e práticas divinatórias (cf., e.g., 3. 466-470; 496-546); o outro, auto-referente, em que são feitas alusões ao tempo despendido em determinado episódio e/ou ao modo como ele se mostra empregado (e.g. 11. 83-84).

3.1 Cantos 1, 7 e 12

O primeiro canto da *Tebaida* é emoldurado por um apelo ao início (l. 56-87) e outro ao fim (l. 696-720). Da fala inaugural, de Édipo, adjetivam-se como *peruersa* (59) os pedidos feitos, sendo as justificativas paternas condicionadas pelo qualificativo oposto, *digna* (73). O gestual compreendido na súplica, explicita-o o narrador (53-55): o movimento ascendente dos olhos, voltados às divindades superiores, encontra vazio o lugar de quem a atenda, como os olhos, vazados, contraponto feito pelo movimento das mãos, descendente, dirigidas aos deuses infernais. Feitos a invocação às divindades e o pedido de que suas preces recebam ouvidos favoráveis (56-59), Édipo emprega uma série eficaz de pretensas orações condicionais (60-72) que, sustentadas por fatos e feitos passados, sobrepõem-se uma à outra, rememorando-os. Pela insistente repetição, aclaram a justificativa e a premência do rogo. Após a descrição do injusto tratamento que recebe de seus filhos, é enfatizado o descaso ao respeito filial pelo uso de uma interrogação (79-80), que traz, na segunda pergunta, uma transposição gradativa em relação à primeira: seus filhos mostram-se alheios ao seu sofrimento, agindo dissimuladamente. Dos versos 75 ao 78, revela-se não o que fazem, mas o que não fazem; assim também o pai dos deuses, em relação inversa, pela não-ação, repetidamente ignora os tormentos que afligem a personagem: contrapõem-se Édipo, *orbum uisu* (74), e Júpiter, que *genitor* (80), como ele, *uidet* (79), mas, *ignauus*, não age (80). Retoma-se, então, a idéia do que é lícito vingar, de uma dívida a saldar (*debita uindex*, 80): este é o momento em que os rogos, antes apresentados como perversos (59), pretendem-se, agora, dignos (73) calcados que estão nos laços sanguíneos, rompidos, e no estado de espírito daquele que os pronuncia, em uma fúria delirante (73). O crime pedido tem sua natureza identificada com a punição de atos que se atentaram contra a linhagem sanguínea, estendendo-se ao Estado.

A argumentação busca o acolhimento do pedido valendo-se do despertar da piedade dos deuses que costumam vingar tal tipo de crime: as Fúrias,

também conhecidas pelos nomes propiciatórios de Eumênides (“as bondosas”) e *Semnai* (“as sagradas”), segundo Hesíodo, seres primordiais nascidos do sangue de Urano mutilado, vingadores do crime, especialmente do crime contra laços de parentesco. São representadas como mulheres aladas, por vezes com cobras ao seu redor. Pausânias, porém, observa que nada havia de terrível na imagem delas no santuário das Fúrias, próximo ao Areópago. Elas são proeminentes em particular na estória de Orestes (...). A

origem do nome Erínie não é conhecida. Os nomes das Fúrias aparecem em escritores posteriores (e.g. Virgílio) como Alecto, Megera e Tisífone.¹⁵

Edgeworth (1983) problematiza parte da asserção de Harvey tanto no que diz respeito à identidade quanto ao número das Fúrias na *Eneida*,¹⁶ ecoando parcialmente o autor em suas conclusões a respeito de sua representação em alguns dos autores gregos.¹⁷ Nos pós-virgilianos, observa — salvo em Ovídio, que parece ter aceitado seu número conforme o dá Eurípides¹⁸ — que “as Fúrias aparecem em grande número novamente em Sêneca e em Valério Flaco”.¹⁹ Quanto a este aspecto, na *Tebaida*, veja-se que os versos 56-57 da impreciação de Édipo abarcam primeiro em número indefinido os deuses infernais e, então, individualmente, nomeiam Tisífone (59),²⁰ algo que Paola Venini (1970) havia já apontado,²¹ ao que creio dever acrescentar apenas que, para a efetivação do combate fraterno (no canto 11), a Fúria vem acompanhada da irmã, também ela individualmente nomeada, Megera (11. 60). A necessidade de sua presença para a execução da ação, expressam-na o narrador (11. 59-61) e a própria Tisífone, que àquela altura reconhece-se um pouco abatida, por ser não uma guerra qualquer a que tem diante de si (92-99).

Sobre a prece geradora da ação, no canto 1, Anne-Marie Taisne (2005) havia mostrado que “pôr Édipo em cena a amaldiçoar seus filhos, ao reclamar vingança a uma Fúria que logo o ouve é de inspiração homérica: na *Iliada*, a mãe de Meleagro faz o mesmo ao voltar-se para

¹⁵ Harvey, P., 1937, reimp. 1955, p. 181: “Furies, ERINYES, known also by the propitiatory names of EUMENIDES (‘the kindly’) and of SEMNAI (‘the holy’), according to Hesiod primeval beings born of the blood of the mutilated Uranus, avengers of crime, especially crime against the ties of kinship. They are represented as winged women, sometimes with snakes about them. But Pausanias remarks that there was nothing terrible in their images in the sanctuary of the Furies near the Areopagus. They are especially prominent in the story of Orestes (...). The origin of the name Erinyes is not known. The names of the Furies appear in later writers (e.g. Virgil) as Allecto, Megaera, and Tisiphone”.

¹⁶ Edgeworth, R. 1983, p. 367: “The Furies in the *Aeneid* are daughters of Night. Night in classical myth is the mother of many children, including: Doom, Fate, Death, Sleep, the Dreams, Blame, Woe, the Hesperides, the Destinies, the Fates, Indignation, Deceit, Friendship, Age, and Strife. All of these are therefore sisters or brothers of Vergil’s Furies. Most of them are destructive (e.g., *saeva* at 6.572). And Vergil explicitly placed several of them immediately adjacent to the chambers of the Furies at 6.273-84 (note especially Discordia [Strife] at 280-81: like the Furies, she has snaky hair)”.

¹⁷ Ibid., p. 366: “Homer often mentions the Erinyes, but never specifies their number. Hesiod, too, leaves the number vague. And in the locus classicus, the Eumenides of Aeschylus, each member of the chorus represents an Erinyes, so the number is there obviously greater than three. True, Ovid evidently accepted Euripides’ number: *poenarumque deae triplices* (*Metamorphoses* 8. 481, cited by Waszink); but the *Metamorphoses* are subsequent to Vergil and cannot have influenced his thought”.

¹⁸ Cf. nota anterior.

¹⁹ Ibid., p. 366: “the Furies are of large number again in Seneca and in Valerius Flaccus”.

²⁰ Para o retrato estaciano da Fúria em sua movimentação rumo aos filhos de Édipo, cf. *Teb.* 1. 88-130.

²¹ Venini, P., 1970, p. 20: “la presenza della Erinni vendicatrice di Edipo e suscitatrice di rivalità e morte tra i due fratelli è elemento costante del mito. [...] Ma la *Tebaida* staziana mostra la generica Erinni individualizzata nella figura di Tisífone”.

a Erínie infernal a fim de vingar seu filho”,²² ao que acrescentara a preponderância do tema do fratricídio como algo próprio da tragédia, em que ele se mostra resultado de uma imprecisão paterna, como nos *Septem* de Ésquilo e nas *Phoenissae* de Eurípides. A conjunção de elementos e efeitos de pré-figurações anteriores à *Tebaida* a sobrepõem-se, havia-o indicado em seção anterior;²³ o mesmo se passa aqui.

Quanto ao fim alcançado com este apelo inicial, teço dois comentários: o primeiro, de que, na literatura augustana, a associação de deuses infernais como propulsores em potencial da desordem fraterna e familiar vinha prevista já na *Eneida*, da qual trago, do conhecido verso do canto 7,²⁴ os termos *flectere (superos) / mouere (Acheronta)*, em que as duas direções (superior / inferior, divindades celestes / infernais) estão previstas.²⁵ O segundo, de que, na *Tebaida*, a primeira intervenção de Tisífone logo surte o efeito desejado (l. 88-130), ao passo que, na *Eneida*, como atentou Eduard Fraenkel (1990, reimp. 2007), “em sua primeira investida, a Fúria jamais chega a alcançar seu objetivo final. Nem os mesmos meios servirão para produzir o frenesi necessário em todos”.²⁶ Estácio, por seu turno, confere uma causalidade direta do alcance da ação da Fúria e de sua repercussão para a narrativa na *Tebaida*, enfatizando, assim, a função deste apelo inicial, e não apenas individualmente neste canto, mas ao longo dos seguintes,²⁷ na medida em que a ação do poema, o *furor*, contagiará pontos múltiplos da narrativa.²⁸ Assinale-se, então, que o meio por que se instala o *furor* nas personagens, o apelo, é o mesmo em Virgílio e em Estácio. Taisne (2005) nos chama a atenção, no entanto, para um efeito de concentração atingido na epopéia estaciana, ausente na *Eneida*:

se Alecto utiliza, respectivamente, como meio de transmissão do *furor*, uma serpente contra Amata, serpentes e uma tocha contra Turno, e dá o *signum* da reunião aos camponeses do Lácio com sua trombeta recurvada, Tisífone amplia a sua ação à Grécia e, então, concentra-a somente sobre a cidade de Tebas: o *signum* é lançado do alto do Citéron pelo silvo das serpentes, cujo

²² Taisne, A.-M., 2005, p. 663: “la mise en scène d’Œdipe maudissant ses fils en réclamant vengeance à une Furie qui l’entend aussitôt, est d’inspiration homérique: déjà, dans l’*Illiade*, la mère de Méléagre agit de même en se tournant vers l’Erinys infernale pour tirer vengeance de son enfant”. A referência ao passo homérico é dada pela autora em nota: *Il.*, IX, 555 ss.

²³ Cf. p. 76-78.

²⁴ *Aen.*, 7. 312: *flectere si nequeo superos, Acheronta mouebo*. Cf. p. 66-67.

²⁵ A esse respeito, Criado, C., 1999b, bem aponta que “el estrecho contacto entre la Furia y Edipo, en lo que toca a las relaciones de éste con sus hijos, se encuentra igualmente documentado en la más antigua tradición épica de tema cadmeo” e que, no entanto, como estamos cá a ver, “la función que el poeta flavio atribuye a la infernal Tisífone es narrativamente, aunque no míticamente, ajena al papel que Homero y Virgilio le asignan”, p. 144.

²⁶ Fraenkel, E., 1990, reimp. 2007, p. 260: “with her first assault the Fury never reaches her ultimate aim. Nor will the same means serve to produce the necessary frenzy in everybody”.

²⁷ Cf., e.g., D’Espèrey, S., 1999, p. 52-64.

²⁸ Cf. Hershkowitz, D., 1998.

ressoar se estende a toda a Grécia e provoca o terror de Ino, que traz Palêmon em seu peito.²⁹

Quanto ao fato de o canto 1 findar-se também por um apelo, Roger Lesueur (1990) havia já observado, com efeito, como esta categoria de fala revela-se um dos lugares previstos em fechamentos de cantos na *Tebaida*: “Estácio cuida particularmente dos finais de seus livros, neles inserindo seja um elogio, uma prece, sejam as peripécias de um combate em que se celebra e morre um dos sete comandantes argivos”.³⁰ O encerramento deste primeiro canto melhor se depreende quando contextualizada a prece responsável por ele, e à qual está encadeada, entre os versos 696 e 720, os quais, sugiro, venham lidos ao lado de 689-690, de Adrasto. Estes respondem, por sua vez, à revelação da procedência e ascendência de Polinices, personagem que havia sido retratada, até este ponto, como um estrangeiro. Ao lado de Tideu, bem os havia acolhido o já idoso rei, quando, após apartá-los num embate físico, neles reconheceu os jovens que, segundo um antigo presságio, desposariam suas duas filhas: o canto 2 dá continuidade a esta estória, iniciando-se com as festividades que se seguem às cenas de reconhecimento e aos rituais sagrados em que estão presentes os dois apelos finais que ambientam Argos como uma cidade em que temperança, ordem e *pietas* a definem. Nele apresentam-se os preparativos de um matrimônio duplo: o de Polinices e o de Tideu.³¹ Antes, Polinices externava julgar inadequado o momento da revelação de sua identidade, isto é, em meio a rituais sagrados, sentindo-se compelido a fazê-lo pela pergunta real (676-678).³² Em

²⁹ Taisne, A.-M., 2005, p. 664: “si Allecto utilise respectivement, comme moyen de transmission du *furor*, un serpent contre Amata, serpents et torche contre Turnus, et donne le *signum* du rassemblement aux pères du Latium avec sa trompe recourbée, Tisiphone élargit son action à la Grèce puis la concentre sur la seule ville de Thèbes: le *signum* est lancé du haut du Cithéron par le sifflement de ses serpents dont la résonance s’étend à toute la Grèce et provoque la terreur de Ino qui serre Palémon sur son cœur”.

³⁰ Cf. nota 50 da edição da *Tebaida* de Lesueur (1990), à p. 124: “Stace soigne particulièrement ses fins de livre en y plaçant soit un éloge, une prière, soit les péripéties d’un combat où s’illustre et meurt l’un des sept chefs argiens”.

³¹ A identidade das filhas de Adrasto (Árgia e Deípila) é de tal forma espelhada literariamente que, de início, não se distingue bem uma da outra, sem que haja, com isso, grandes consequências para a narrativa: ambas refletem as qualidades esperadas de uma jovem *uirgo* de origem nobre, cuja criação as preparou para o casamento que, segundo um antigo presságio, selaria o fim de um período adverso, na esperança de gerar bons filhos e dar continuidade ao reinado de seu pai. Distingue-se Árgia, no entanto, a partir do canto 2, pela fala: enquanto as preocupações de Deípila sobre a participação de Tideu na guerra vêm referidas pelo narrador, a personagem de Árgia recebe diálogos, um dos quais mencionados à p. 119 deste capítulo, num apelo dirigido ao pai, a partir dos quais se observa o desenvolvimento da personagem. Para um tratamento mais detalhado do recurso literário que mencionei acerca da apresentação das irmãs, cf. o estudo de Korneeva, T. (2011), já não restrito ao que tomei como um espelhamento das irmãs mas estendido à representação de duplos, ao modo teatral, de outras personagens que podem ser analisadas em pares, incluindo os filhos de Édipo. De lá, cito o seguinte trecho: “le forme della doppia identità e della duplicazione speculare, individuate come elemento unificante dei personaggi principali e secondari, maschili e femminili, costituiscono il tratto peculiare del modello staziano del personaggio. Le dinamiche della duplicità rappresentano l’elemento che unisce i protagonisti agli altri attori della *Tebaida* diventando in tal modo fattore fondamentale della costruzione del personaggio *tout court*”, p. 218.

³² Sobre esses versos, cf. a análise oferecida por Bernstein, N., 2003, às p. 362-363.

689-690, Adrasto o tranqüiliza, dizendo conhecer sua ascendência. A prece final, feita pelo rei, parte daqui, estreitamente ligada à cena que subjaz não apenas ao apelo imediatamente anterior (643-661), mas também ao segundo apelo do canto (498-510). Resume-se, de fato, a um verbo, *adsis* (716), o apelo que vem inserido num hino (694-695),³³ constituindo seu cerne os atributos de Febo, em sua invocação: a longa descrição intenta garantir o comparecimento desejado do deus em uma união que, sagrada, espera-se trazer o fim de sofrimentos à cidade de Argos. Está na base do pedido a sua sustentação, a fechar o canto num tom otimista e esperançoso, em absoluto contraste com o tom inicial, que prometia a queda dos irmãos e das cidades a eles associadas. Em busca de seu acolhimento, os epítetos sublinham o conhecimento de lugares por onde o deus se fez conhecer e as razões pelas quais é prezado. O tom conclusivo visa a certificar a efetivação do presságio sagrado, pela presença de Febo durante os laços vindouros dos matrimônios que se celebrarão conforme o oráculo aparentemente presentificado com a chegada dos dois heróis, mas que não terá, sabemos, a longo prazo, o efeito desejado: pois não tardará até que a união matrimonial se desfça, pela separação física, e comecem a esfacelar-se pelo *furor*, seqüencialmente, os vínculos entre as personagens, enquanto se entrelaçam os fios narrativos.

Entre o primeiro e último apelo do canto, configuram-se dois outros, os quais comento agora:³⁴ o primeiro, entre os versos 498 e 510; o segundo, entre 643 e 661. Quanto ao primeiro, não se faz necessário mais do que apontá-lo, uma vez que a sua função se liga diretamente à caracterização de Adrasto como um rei respeitoso dos rituais sagrados, ao modo do que vimos, antes, na *Eneida*, em que Enéias vinha retratado, também por meio do uso do apelo, mas não exclusivamente por ele, como *pius*. Configura-se, de fato, como uma prece de agradecimento à confirmação do antigo oráculo sobre Argos. O segundo, inserido na fala do rei, explica como Argos livrou-se, pelo atendimento de apelos maternos (656-657), da peste que assolava a cidade. Sua formulação nega a categoria de fala em análise (*non supplex [...]* *aduenio*, 643-644), mas seu conteúdo depende de ser atendido, como um apelo, por Febo. A ambientação a indiciava, ao passar-se em seu altar (643). Nele, Corebo oferece a própria vida a fim de que se encerrasse, como requerido, o prolongado sofrimento dos argivos. Em comentário a este apelo, Caviglia (1973) atentou para como “o revés das condições é completo: adjetivos ‘humanos’ para Apolo (*submissus*, *stupefactus*); para o mortal, para

³³ Para a larga associação proposta por Anne-Marie Taisne (2005) deste passo com o de Virgílio (*Aen.*, 8. 285-305), o do hino homérico a Apolo, o do hino calimaquiano a Delos, e também com algumas das odes de Horácio e a autores augustanos em geral, cf. *ibid*, p. 674.

³⁴ Para uma melhor visualização de como se distribuem as ocorrências de apelo na *Tebaida*, cf. a tabela oferecida pelo Apêndice C.

Corebo, o adjetivo *exoratus* que se usa prevalentemente (ainda que não sempre) em relação a divindades”,³⁵ no verso 666. De fato, certa insolência marca a fala, dada a exigência que a motiva, um sacrifício humano para que se aplacasse a peste.

O aspecto que a põe em relevo quanto à estruturação da narrativa está em sua função alusiva em relação aos dois principais apelos do poema: a escolha verbal de *merui* (657) repete a forma usada na súplica de Édipo; aqui, como lá, argumenta-se em torno do mérito do apelo feito. Da mesma forma, aqui, indaga-se sobre a vontade dos deuses celestes (649-652; 652-655), em que monstros (648) parecem lhes ser preferíveis aos homens (650), numa comparação que reaparecerá, no último canto, como um dos motivos que irão comover e persuadir Teseu a interferir na ação.³⁶ Isto é, alcança-se com esses versos uma dupla alusão interna: à prece motriz da ação e à sua prece conclusiva. Neles se mostra também a primeira menção, inserida no apelo, a um mecanismo de retardamento que voltará recorrentemente, aqui a partir do verbo *demoror* (656), em prenúncio metapoético de duas das possibilidades funcionais do apelo. Este tipo de função alusiva, importante ao entendimento de como se relacionam as partes do poema, foge, contudo, ao escopo da proposta desta pesquisa. A partir daqui, portanto, irei apontá-lo ao tratar de apelos que nele vejam seu aspecto predominante, mas não esmiuçá-lo, deixando este tipo de estudo para outro trabalho. São, de fato, muitos os elementos que se ligam à narrativa sem que sejam eles próprios aquele que circunscrevi, no capítulo 1, como meu objeto de estudo. A dificuldade está sempre em não ampliá-lo, respeitando assim a delimitação já proposta ou, diria Estácio, os “limites do canto” (1. 16).

Do canto 1, aproximo agora as perguntas feitas sobre o desejo dos deuses daquela feita anteriormente por Júpiter nos versos 214-216, quando somente *in medias res* a divindade volta seus olhos para o curso dos eventos terrenos: apesar de antes ter-se dito cansado de valer-se de seus raios (216-217), reafirma a punição sobre a descendência tebana, estendendo-a à cidade de Argos (239-243), de modo a garantir, ele também, o atendimento do apelo inicial da narrativa.³⁷ A expectativa indiciada pelo uso de *at e Iouis imperiis* (1. 97),³⁸ de que houvesse mudança no curso da ação neste ponto segundo a intervenção do pai dos deuses é enganosa: sua intervenção, ao contrário, apenas reafirma a manutenção do curso da narrativa

³⁵ Caviglia, F., 1973, p. 163: “il rovesciamento delle posizioni è completo: aggettivi ‘umani’ per Apollo (*submissus, stupefactus*); per l’uomo, per Corebo, l’aggettivo *exoratus* che si usa prevalentemente (anche se non sempre) in relazione a divinità”.

³⁶ Cf. p. 111-112 deste capítulo.

³⁷ Como Juno, na *Eneida* (cf. p. 94-95), Júpiter apresenta, na *Tebaida*, seu duplo motivo para reafirmar o curso de ação discordiosa já iniciado por Tisífone. Cf. *Teb.* 1. 224-232e 1. 243-247. Para uma apreciação mais prolongada do papel de Júpiter na *Tebaida*, cf., e.g., Hill, D., 2008.

³⁸ Cf. Hill, D., 2008, p. 130-131.

iniciado por Tisífone, e importa à ação. Justifica-se, pois, o vocativo *inique* do verso (648), lançado ao pai dos deuses: apenas Édipo será eximido da punição de seu crime (239-240).

Do episódio que precede à prece que analisava, extraio, por fim, uma fala que veio descrita pelo narrador como uma mistura de prece e repreenda (283), em menção ao reclame de Juno, a Júpiter (280-282), em que não surtem efeito as palavras femininas, mostrando-se Júpiter irredutível em sua determinação. Embora não se configure formalmente como um apelo propriamente dito, menciono-a pelos elementos que esclarece das razões por que também o pai dos deuses, antes ausente, agora defende o curso da guerra tantas vezes dita nefanda (295-301), o que também explica a sua não-interferência no curso dos eventos do canto 11, quando as Fúrias assumem a ação odiosa do combate fraterno.³⁹ Em conjunção com a prece inicial de Édipo, Júpiter chama como testemunhas as águas do Estige (290-292), encerrando sua resposta em tom autoritariamente sumário (285-302): justifica-se, assim, a insistente pergunta, no canto 1, acerca das causas dos eventos, passados, presentes e futuros (1. 259, 279-280, 398-401, 557-558, 634-637, 651). A racionalidade segundo o comportamento honroso (*pietas*) constitui, com efeito, um aspecto relevante no delineamento da cidade de Argos, em oposição a Tebas. Tais considerações interessarão em especial à parte do tratamento do apelo feito por Baco, no canto 7,⁴⁰ para o qual me volto agora, encerrando, assim, meus comentários a respeito dos apelos ditos estruturantes deste canto.

O canto em que se renova a invocação à matéria épica, isto é, o canto 7, inicia-se por um comando, o de Júpiter a Marte, para que haja um fim à demora dos exércitos em Nêmea.⁴¹ Smolenaars (1994) compreende esta abertura ela própria como uma transição entre os jogos fúnebres do canto anterior e a nova saída dos argivos para a guerra,⁴² responsável por dar continuidade ao fluxo narrativo, marcada pelo uso de *atque* no verso 1,⁴³ em conformidade

³⁹ Cf. p. 132 deste capítulo.

⁴⁰ Cf. p. 104-106, a seguir.

⁴¹ A escolha vocabular que a denota, no v. 1, é *cunctantes*, sendo o ponto de vista de Júpiter, não dos argivos (cf. Smolenaars, J. J. L., 1994, p. 5: “The Argives do not ‘hesitate’ over waging the Theban war, but consider the games a useful preparation; 6. 3 f. *ludumque ... quo Martia bellis / praesudare paret seseque accendere virtus*”).

⁴² Cf. Smolenaars, J. J. L., 1994, p. 3: “The structural function of this opening episode is to provide a transition between Archemorus’ funeral games in Book VI and Pavor causing the Argives hurriedly to leave Nemea and resume their rapid advance on Thebes (90 ff.). The main models for this ‘Divine Intervention’ are Zeus’ command to Calypso in Hom. *Od.* 5. 28-150 and Vergil’s imitation of Homer’s episode in *Aen.* 4. 219-95, Mercury’s mission to make Aeneas leave Carthage on Juppiter’s command. [...] Moreover, important verbal and thematic elements are derived from *Od.* 7. 86-94, *Aen.* 6. 273-81, 7. 183-91, 8. 193-97, V. Fl. 4. 1-21, 137-86. The narrative structure of the immediate sources has been carefully followed”.

⁴³ Cf. Smolenaars, J. J. L., 1994, p. 4: “‘and thereupon’ at the beginning of the sentence is in itself not unusual; [...] Here it links Book VI, the description of the Nemean funeral games, to Jupiter’s anger at the consequent delay. Cf. *Aen.* 9. 1 *atque ea...dum...geruntur* [...]. The device of providing continuity from book to book is used in epic poetry from Homer onwards; *interea* (*Aen.* 5. 1, 10. 1, 11. 1; *Th.* 2. 1; V. Fl. 2. 1; Sil. 7. 1), *at* (*Aen.* 4. 1, Luc. 4. 1, 9. 1; *Th.* 3. 1; Sil. 15. 1), *postquam* (*Aen.* 3. 1; *Th.* 11. 1) and *sic* (*Aen.* 6. 1) are used in the same way”.

com mais de um de seus predecessores épicos. O primeiro apelo é iniciado já no verso 93, e se distingue dos demais, uma vez que o rei Adrasto o faz em voz alta, entre os guerreiros, e cada um deles, ao fim do apelo, o repete, para si mesmo, em voz baixa, em reforço ao seu conteúdo, conforme marca o narrador no verso 104. O apelo não vem atendido em sua totalidade; da mesma forma, não vem atendida a segunda parte do último apelo do canto 1. Que eles dois tenham sido “infrutíferos”, embora relevantes pelo que dizem da caracterização da personagem, havia sido apontado por Vessey (1973)⁴⁴. Infrutíferos de fato o são, mas apenas quanto ao que pedem (de fato, a vitória de seus exércitos não lhes será garantida); já no que diz respeito à narrativa, eles cumprem nobres funções: do primeiro, já tratamos; quanto ao do canto 7, ele estabelece o elo estruturante entre o momento do canto anterior em que os heróis finalizavam as honras fúnebres, finalizadas pela prece de Adrasto, em tom solene e cerimonioso, à qual os heróis se unem, dela sendo partícipes, e a execução das ordens que Júpiter acabara de pronunciar, que sequer se fazem repetir por Marte: em seu lugar, a aparição de *Pauor* instala em todos um frenesi generalizado e caótico, lançando-os, sem mais, ao combate e conferindo, assim, agilidade à ação. Esta é, de fato, uma distinção importante para a análise da função do uso do apelo na *Tebaida*: que não sejam atendidos os rogos que pedem por circunstâncias que vão contra a determinação dos Fados não significa (necessariamente) a ausência de um resultado gerado para a ação. Sublinho-o buscando evitar que as passagens citadas por Vessey venham mal-interpretadas, já que o mesmo adjetivo é utilizado pelo autor a respeito de três outros apelos deste e de dois outros cantos.⁴⁵ Quanto à função dos apelos do canto 1 mencionados, já vimos qual ela seja; a do canto 7 veremos agora; a do 3, adiante.

A prece de Baco pela preservação de Tebas e de seus habitantes (7. 155-192) recebeu das mãos de Smolenaars (1994) uma análise tão bem cuidada e detalhada que muito pouco caberia acrescentar-lhe. Explicito apenas, então, a sua função narrativa, remetendo o leitor desta tese às vinte e uma páginas em que vêm esclarecidos os seus mais diversos aspectos lingüísticos, críticos e literários.⁴⁶ Considerando a localização e o alto grau patético deste apelo junto à não-obtenção do acolhimento do pedido,⁴⁷ não resta dúvida de que esta é uma das súplicas postas em grande destaque no poema, as outras duas sendo a de Édipo (1. 56-87),

⁴⁴ Vessey, D. 1973, p. 88, n. 2: “At this moment we see Adrastus in his character of piety, reminding us of the end of book 1: his prayer here is just as fruitless”.

⁴⁵ Vessey, D., 1973, p. 89-90: “In book 1, Juno had pleaded for Argos, but to no avail. In book 3, Venus had attempted to intercede for Thebes. In 7, Bacchus also makes a plea for Thebes, but his action is equally fruitless”.

⁴⁶ Cf. Smolenaars, J., 1994, p. 80-100.

⁴⁷ É afetuosa a recusa do pedido, especialmente quando vista ao lado do estado anterior, de ira, da divindade a quem Baco dirigiu-se suplicante.

geradora da ação, e a de Evadne (12. 546-586), solucionadora da mesma. Com este apelo, lança-se uma série de perguntas à questão que vinha sendo repetida pelos seis cantos anteriores⁴⁸ sobre o mérito das causas de uma guerra que, embora adiada, não se consegue, aparentemente, impedir. Além do brilho oferecido por sua alta elaboração estilística segundo usos da retórica modelados a partir de passagens reconhecíveis em Homero, Virgílio e Ovídio, predominantemente, parte de sua cor se alcança também pela rememoração mítica das relações de deuses e mortais, dos vínculos que deixam e de seus resultados. Esta prece reitera, de fato, a carga emocional da que havia aberto o poema, avança as hipóteses que possam justificar uma guerra de tal modo devastadora e questiona a sua premência. Como Laura Micozzi (2009) defendeu para outra seção da *Tebaida*, Estácio emprega como um de seus mecanismos narrativos o re-evocar de alguns episódios ao modo de uma alusão interna aos acontecimentos anteriores do próprio texto. Micozzi se referia aos discursos reencenados de Tideu, em que uma nova fala reapresentava de forma concisa o que primeiro havia se mostrado ampliadamente.⁴⁹ A fala de Baco opera na direção contrária: suas perguntas ampliam num longo apelo as buscas das causas que vinham sendo mais concisamente pontuadas até aqui para uma guerra assim nefanda, especialmente porque agora a ordena (também pela segunda vez) Júpiter. Em seu elaborado apelo, Baco reafirma o caráter irracional das possíveis razões para a guerra. Júpiter sorri, ao fim, cumprimentando-o com um beijo, o que enfatiza a relação filial dos dois, trazida por Baco no verso 164, e esclarece como única justificativa oferecida a cobrança do cosmos de que sejam punidos os crimes da casa tebana. Este apelo constitui nada menos do que o pilar central da epopéia: filia-se ao proêmio, ao apelo gerador da ação, reativa, reestruturando as perguntas sobre a guerra, os apelos para que ela se evite, e filia-se, ainda, aos apelos seguintes, que retomarão aspectos de sua argumentação.

O apelo que imediatamente se segue é de natureza mais singela: o de Antígone, retratada em idade mais nova do que nas versões trágicas,⁵⁰ a Forbas, para que descreva quem são os guerreiros que vêem (246-252). Responsável por gerar os mais de cem versos seguintes

⁴⁸ Sobre o mesmo assunto, na *Tebaida*, exemplificado a partir de outros passos (Tideu, cantos 2 e 3, e o uso da éfrase, no canto 6), cf. Micozzi, L., 2009, p. 224-225, de onde extraio a seguinte citação: “La dialettica ripetizione / variazione non è dunque solo lo stilema tipico dell’epica staziana, ma ha a che fare anche con il suo rapporto fondamentale con la tradizione, che è essenzialmente ripetizione, allusione e citazione di altri testi”.

⁴⁹ Cf. Micozzi, L., 2009, p. 214: “La scelta staziana sembra piuttosto rispondere a una poetica del racconto tesa a sperimentare tutte le forme di variazione della ripetizione [...]. Divulgando la sua versione fulminea e ‘miniaturizzata’ di una storia già raccontata come premessa all’azione di Marte, Tideo svolge dunque un’azione simile a quella della Fama, che nella tradizione epica è sempre motrice degli eventi e in Stazio diventa alleata del dio della guerra (*Theb.* 3, 420-431) e ne precede il carro (3, 427 *antevolat currum*)”.

⁵⁰ Cf. Smolenaars, J. J. L., 1994, p. 125, sobre o uso de *uirgo regina* no v. 246.

da narrativa, até que o próprio ancião aluda à sua fala como uma nova demora em favor da jovem (*tibi demoror*, 364), a simplicidade do apelo se explica por sua motivação, pontual. Como nos casos que veremos na seção seguinte (cantos 2-6), o atraso gerado pelo rogo de Antígone é funcional: exhibe-se, a partir dele, o segundo catálogo de heróis, espécime reduzida do catálogo maior oferecido no canto 4 ao qual está ligado, estruturalmente,⁵¹ dado que reforça o mecanismo para o qual Micozzi (2009) havia chamado atenção.⁵² Smolenaars (1994) observa o uso do imperativo *dic* ao lado de *o precor* como algo sem paralelo em um apelo que, de outra forma, “assume o lugar da tradicional invocação das Musas em início de catálogos épicos, Hom. *Il.* 2. 484 ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι, *Aen.* 7.641 *pandite nunc Helicon...*”.⁵³ Após explicitar a delonga que o novo catálogo havia trazido à ação, Forbas, atento à ordem de silêncio que ouve ser dada por Etéocles ao exército (*armatis iubet silentia*, 373), cala-se ele também, participando, assim, da ação. A transição de fala remonta a um dado teatral, em que, pelas palavras, descreve-se o que se passa: o ancião contrai os olhos certificando-se do que vê antes de interromper, de todo, a própria fala, para ouvir (e narrar) o que vê.⁵⁴

Quando tudo parece convergir para a guerra, Jocasta pede passagem, em busca do filho (483-485). Será Tideu a tomar posteriormente a fala em busca de demover os guerreiros do efeito deste apelo sobre todos (528-533) e, curiosamente, dada a falta de eloquência da personagem, persuadi-los de volta ao espírito da guerra (*rursus mutata trahuntur agmina*

⁵¹ Smolenaars, J. J. L., 1994, p. 120-121: “Like Homer, Statius includes two catalogues in the *Thebaid*, each strategically placed in the action, and adds a short list of Theseus’ allies in 12.611-38, matching the list of Myrmidons in *Il.* 16.168-97. [...] The Catalogue of Theban allies in book VII, balancing that of the Argives in book IV, is cast in the form of a teichoscopy which provides ample opportunity for the (sub)narrator’s emotional involvement. The prototype for this imaginative use of the catalogue is the description of the Greek leaders given by Hellen, standing on the walls of Troy, to Priam (*Il.* 3.161-244). [...] Statius’ reversal of the roles — old Phorbas describing the Theban allies to the young princess — does compensate for the loss by Phorbas’ personal involvement in the account and Antigone’s future part in the tragedy”. O autor se refere aos modelos oferecidos por “Aesch. *Pers.* 120-233, *Sept.* 375-652; Eur. *Suppl.* 860-908, *Iph. Aul.* 164-304, *Phoin.* 1090-1140”, comentados logo antes.

⁵² Sobre o reconhecimento no episódio do catálogo de heróis de efeitos intertextuais auxiliares de uma unidade narrativa em relação dialógica com outros cantos do poema, Laura Micozzi (2007) identifica, à p. 12, os seguintes exemplos: “il suo catalogo si distingue proprio per la ricchezza e la precisione dei rimandi interni ad altri luoghi del poema: Polinice indossa la stessa pelle di leone che portava nella notte di tempesta in cui arrivò ad Argo (84 sg.; cf. 1, 483 sg.); Tideo è ormai guarito dalle ferite ricevute nella monomachia (94), su cui è insistito più volte (3, 113 sg., 324-329, 386, 398); Atalanta fa cenno a presagi (330 sgg.) che assillano come in 9, 570 sgg.; l’addio di Polinice ad Argia narrato a 90 sg. ritorna identico nella memoria del personaggio a 12, 190 sg.”, de modo a defender a idéia de que também nos detalhes descritivos que Estácio fornece podem-se observar mecanismos alusivos cuja função é de bem alinhar os fios da narrativa.

⁵³ Smolenaars, J., 1994, p. 126: “[Antigone’s request here] takes the place of the traditional invocation of the Muses at the beginning of epic catalogues, Hom. *Il.* 2. 484 ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι, *Aen.* 7. 641 *pandite nunc Helicon...*”.

⁵⁴ A fala que Etéocles dirige aos concidadãos é uma das passagens a que havia feito menção no capítulo anterior, à p. 75, a respeito da caracterização dada a Etéocles por Estácio, momento em que o rei diz não ser necessário excitá-los (*stimulare*) à ação, posto que estes, por livre vontade, apresentam-se armados diante dele, em lealdade que lhes será recompensada pelos deuses (380-381).

consiliis, 559-560). Antes de tratar da súplica materna (497-527), propriamente, apresento, contudo, sua estreita conjunção com a réplica de Tideu, crucial para a manutenção do curso da guerra.

Parte importante da argumentação do guerreiro se centra na ausência anterior de Jocasta como mediadora dos filhos (*ubi tum fidei pacisque sequestra / mater eras?*, 542-543) quando ela poderia ter sido, talvez, necessária, num tom ostensivo (que em seguida estende a Ismene e Antígone) em resposta direta à agressividade com a qual a mãe se dirigira a Polinices (496-501) e por muito pouco não convencera primeiro o filho e depois todo o exército aliado de que abandonassem o intento da guerra. À docilidade pueril com que Polinices é retratado (492-495) opõe-se a virilidade decidida de Tideu,⁵⁵ que havia já em outra ocasião assumido um papel mais conveniente ao do filho: não era ele o irmão, diz (*nec frater eram*, 540), mas a ele coube a primeira tentativa de acordo pacífico; a ele o primeiro confronto com Etéocles, fazendo-se experiente (*expertus*, 540) em algo de que Polinices foi poupado por Adrasto. Tideu se mostra agora aquele responsável por desfazer o efeito das palavras suplicantes de Jocasta, em impedimento ao seu efetivo (quanto ao mover dos afetos), mas não eficaz (quanto à sua finalidade última, no que tange à ação) pedido (527-538).

A fala do herói⁵⁶ garante, pois, com sua veemência, a reconquista da disposição dos homens para o combate, e impede um novo desvio na narrativa que retardasse ainda mais o estourar da guerra: a segunda invocação da matéria épica se faz ouvir, finalmente, entre os versos 628 e 631: atenta ao novo insuflamento dos guerreiros, Tisífone aproveita este momento crucial e põe em fúria os já pacatos tigres báquicos (564-581), que então atacam quatro dos argivos. O tumulto gerado no campo de batalha (608-610) põe Jocasta em fuga e a demove da ousadia de outros apelos (*iam non ausa preces*, 609), os quais, pelo que nos diz este verso, teria, aparentemente, renovado. Este tipo de interrupção a um apelo pela urgência da guerra será visto de modo mais cortante quando o apelo de Atalanta (4. 318-340) virá impedido de encerrar-se. Após dirigir-se a Jocasta, em despedida (612), o herói lança a pergunta, como um ator, para si, se não poderia ter-se esperado que a mãe de Polinices os

⁵⁵ Sobre o vínculo entre os dois jovens em comparação com modelos de composição anteriores, cf. o comentário de Caviglia, F., 1973, p. 138, acerca dos versos 474-477 do canto 1: “l’amicizia fra Tideo e Polinice era destinata a diventare proverbiale come quella fra Teseo e Piritoo e tra Oreste e Pilade”. Sobre a caracterização dos dois heróis em particular, cf. Korneeva, T., 2011.

⁵⁶ Sobre o estilo que caracteriza a fala de Tideu, cf. Smolenaars, J. J. L., 1994, p. 245: “Stylistically Tydeus’ speech is distinguished from Jocasta’s by its great number of metrical ellisions: 17 in 21 lines, against 4 in 31. [...] This ‘spontaneity’ [...] does fit Tydeus’ temperament as shown in the abruptness at the beginning of his speech (no *exordium* whatever) and his fearless, even contemptuous tone in addressing the queen and Polynices”; comparem-se esses comentários aos que faço às p. 124-125, a respeito de seu papel como embaixador.

houvesse deixado antes de os tebanos se insurgirem contra eles dessa forma (613-614), pondo-a em fuga, num mecanismo que entendo como auto-referente, no plano da narrativa, da demora que se fazia pelos últimos três apelos (*morari*, 613) e do recurso estaciano empregado para encerrar novas interrupções (*rumpitur subito tumultu*, 608).

Ao apelo de Jocasta, finalmente: o modo com que a personagem se dá a ver foi já comentado no capítulo anterior.⁵⁷ A expressividade de seu apelo,⁵⁸ se não conta com gestos, conta com a sua aparência física, denotadora de seu ânimo e dos afetos que a movem até o campo de batalha; conta ainda com a autoridade de seu vínculo estreito, materno (*genetrix*, 506), com Polinices, razão pela qual é liberada a vê-lo, quando o pede (483-485).⁵⁹ A natureza de sua súplica mistura as modalidades de rogo (*rogoque*, 506), ordem (*iubeoque*, 506) e lamento (*a dolor!*, 515; *gemitus*, 519), a instância mais carregada, nesse aspecto, até aqui.

Sobre a comoção buscada neste rogo, Smolenaars (1994) identifica dois usos poéticos segundo recomendações ciceronianas: “Este apelo emotivo, sem correspondência em Eurípides ou Sêneca, está em conformidade com as prescrições de Cícero sobre como despertar *misericordia*: *de Orat.* 2.221. [...] Nos versos 520-1a Jocasta aplica um dos *loci communes* de Cícero para a *conquestio* (*de Inv.* 1. 108)”.⁶⁰ Quanto à ação, o apelo de Jocasta é singular na medida em que, não fosse a intervenção de Tideu e a intervenção imediata da Fúria, que o observa e agita os tigres para que ataquem os homens e causem o tumulto que dá início à guerra, ter-se-ia alterado significativamente o curso da narrativa: a extensão potencial de seu apelo é tal que Estácio decide valer-se destes dois novos artifícios para impedi-lo de interromper a ação da guerra.

Os dois últimos apelos são os de menor relevância nesse sentido: o primeiro, entre 730 e 735, de Hipseu, remodela dois outros, da *Eneida*,⁶¹ podendo resumir-se como uma afronta a Febo, numa situação típica de combate. Audaz, Hipseu pede a Asopo poder para a sua destra, a fim de que com ela acerte com a lança Anfiarau, em desafio a Febo (*fas sit mihi temnere Phoebum*, 733). Apolo ouve o pedido e intercede desviando o dardo — que acerta, em seu

⁵⁷ Cf. p. 76-77 do capítulo anterior desta tese.

⁵⁸ Para aspectos estilísticos ligados à linguagem empregada neste apelo, cf. Dominik, W. 1994, p. 226.

⁵⁹ Embora também este seja um apelo — que lhe permite dar início ao apelo maior de que trato agora —, julguei desnecessário incluí-lo no *corpus*, dada a mera formalidade de sua motivação e de sua presença na narrativa.

⁶⁰ Smolenaars, J. J. L., 1994, p. 237: “This emotional appeal, without counterpart in Euripides or Seneca, is in accordance with Cicero’s prescriptions of how to arouse ‘*misericordia*’: *de Orat.* 2.221 [...] In lines 520-1a Jocasta applies one of Cicero’s ‘*loci communes*’ for the ‘*conquestio*’ (*de Inv.* 1.108)”. Smolenaars (1994) analisa a fala segundo o modelo de uma *suasoria* (cf. p. 229).

⁶¹ Conforme apontado e explanado por Smolenaars, 1994, p. 349, os de Palante (*Aen.* 10. 420-423, 460-463) e Mezêncio (*Aen.*, 10. 773-776).

lugar, Herses (736-737).⁶² Permite, assim, a demonstração de um traço da personagem do pai dos deuses, que toma o vate por um protegido seu. O segundo, entre 779 e 788, está circunscrito à *aristeia* anterior de Anfiarau e à relutância de Júpiter em permitir a sua morte (em conformidade com a sua reação ao apelo de Hipseu), razão pela qual o verso 781 questiona por que o deus a retarda ao caro profeta.⁶³ A motivação e a natureza do pedido de Anfiarau, no entanto, são outras: a caminho das regiões infernais, o profeta roga pela punição de sua mulher, estendendo a vingança também a seu filho (786-788). “O resultado deste pedido é observado por Enéias em *Aen.* 6.445 ss. *Eriphylen / crudelis nati monstrantem uulnera cernit*. A estória é contada em *Ov. Met.* 9. 407 ss.”; ou seja, o resultado deste rogo é externo ao desencadear da ação nesta epopéia, mas presente em outras duas, que lhe precedem como modelos.

Externo, ainda, ao desencadear, na *Tebaida*, do *furor*, mas não à narrativa: o pedido pela vingança familiar reafirma o tema do primeiro apelo visto, de Édipo, e o afeto que tem movido até aqui as personagens à ação. Além disso, relaciona-se com o primeiro apelo do canto seguinte, a Plutão, que repete este rogo a Júpiter, do canto 7, ampliando-o (8. 90-122). Aponto-os, portanto, sem que venha a deles me ocupar em detalhe, por minha preocupação ser unicamente com os apelos que estruturam as seções do poema e com o modo com que cada um deles o faz, em vistas do todo, conforme havia afirmado que faria, no capítulo 1.⁶⁴

Quando nos voltamos, então, para o canto 12,⁶⁵ observamos ser este o único em que todos os apelos são funcionais,⁶⁶ devendo-se comentar em separado, dentre eles, o quinto,⁶⁷ dada a sua especificidade.

No primeiro, entre o versos 295 e 297, Juno se comove com o andar agitado e errante de Árgia e intercede em seu favor (299-308) para que o apelo feito pela jovem (256-267), isenta de culpa (*inmeritam*, 296),⁶⁸ de que pudesse ver novamente seu marido, já morto, fosse

⁶² Lembro o comentário de Kirk, G., 1990, reimp. 2000, p. 77: “prayer before an arrow-shot being a typical motif. There is something random, therefore potentially divine, in the long-distance weapon”.

⁶³ Para protegê-lo, pela segunda vez, da morte, Júpiter assume a direção do carro que Anfiarau conduzia e, a seu lado, participando da guerra ele próprio, mata alguns guerreiros no caminho (7. 750-759).

⁶⁴ Da mesma forma, não trato, por exemplo, dos gritos de Euneu, delirante, pela paz naquelas terras de Baco, entre 663 e 668, imediatamente silenciado pela espada de Capaneu.

⁶⁵ Para um estudo específico sobre a composição do canto 12, cf. a tese de Edda Kabsch, intitulada *Funktion und Stellung des zwölften Buches der Thebais des P. Papinius Statius*, de 1968.

⁶⁶ Isto é, aqueles entre os v. 436 e 446, 546 e 586, 810 e 819.

⁶⁷ Cf. Apêndice D.

⁶⁸ Veja-se também o comentário de Pollmann, K., 2004, às p. 132-133, sobre o uso de *subitum* a respeito da personagem: “valour in a female is potentially oxymoronic [...]. Therefore the actual bravery of Argia can only be accounted for by a basic unexplainable, sudden impulse. Her decision is not based on irrationality or blindness, however, as 179 (*egregii spes dura pericli*) makes clear”.

atendido.⁶⁹ Assim é feito: as palavras que Árgia então dirige em lamento a Polinices, como resultado desta prece divina, são de uma beleza ímpar. Retomam-se as cenas do canto 2 que tratavam do vínculo que os unia, o pedido por ela mesma feito a seu pai para que o herói dali partisse em guerra e também a despedida do casal. Pollmann (2004) lê a expressão *si merui* do verso 267 como uma “fórmula de modéstia para sublinhar a urgência de seu pedido, e uma dica indireta de sua corajosa viagem por conta de seu amor conjugal a fim de que conseguisse obter o cadáver de seu marido”,⁷⁰ ao que acrescentaria, apenas, dada a relevância desse mecanismo, conforme visto no capítulo anterior, a respeito da técnica virgiliana para a *Eneida*, e neste agora, da estaciana, para a *Tebaida*, como a fórmula ganha ar de uma nova alusão interna quando aproximamos este apelo ao de Édipo, marcado por uma urgência semelhante, embora por motivações distintas, em que a expressão se repete (1. 60).⁷¹

A prece de Juno, a reforçar a de Árgia, é, pois, responsável pela expressão deste primeiro lamento feminino no canto 12, seguido do de Antígone, quando se une à esposa de seu irmão. Contribui, de um lado, com o estabelecimento do tom desta seção e, de outro, possibilita o encontro de Árgia e Polinices, razão por que participa do *corpus*.⁷² Da mesma forma participa o primeiro, por gerar o apelo de Juno, num encadeamento único em que um apelo (256-267) gera o seguinte (299-308), que gera, por sua vez, o lamento, que dá vazão a um novo apelo (437-446) e, então, gera a nova discórdia.

As expressões subseqüentes de um *furor* não extinto se oferecem em duas situações seqüenciadas: a primeira, pela imagem da divisão das chamas da pira funerária em que estão os irmãos (431-432) e pelo reconhecimento de Árgia e Antígone de deles tratar-se (440). Mantém-se vivo o ódio fraterno, apesar de ambos terem já caído um pela mão do outro. As chamas descrevem-se em luta (439-442), numa reprodução denotativa do combate singular passado que se prolonga ainda e de que nenhum fim se atingiu com a guerra. Num efeito extra-ordinário, as duas rogam às flamas para que encerrem, sem mais, a disputa da qual apenas Creonte se fez vencedor (444-445), ameaçando-as de a elas se unirem (446), caso assim não o façam. A natureza deste rogo envolve, pois, a mistura de chantagem e coação a que aludi no início deste capítulo.⁷³ Mantém-se, pois, a ação. A segunda, quando, pelo pequeno tumulto gerado por este rogo, apresentam-se os guardas que levam presas as duas

⁶⁹ Juno aproxima-se aqui do papel que Pedrick (1982) havia dado a Zeus, na *Odisséia*, dizendo-o “defensor dos apelos dos suplicantes” (cf., no capítulo anterior, p. 53).

⁷⁰ Pollmann, K., 2004, p. 150: “formula of modesty to underline the urgency of her plea, and an indirect hint at her courageous journey out of marital love in order to be able to get her husband’s corpse”.

⁷¹ Cf. Apêndice E.

⁷² Observe-se que todos os apelos que se mostram funcionais à narrativa vieram sublinhados na tabela do Apêndice C, de modo a facilitar a visualização de quais apelos são primários e quais secundários à ação.

⁷³ Cf. p. 95.

mulheres a Creonte. Incitadas elas próprias pelo ambiente de discórdia que as contamina, lutam entre si pelas partes que estão a queimar, cada qual requerendo o que é seu por direito (uma, por ser irmã; a outra, por ser esposa), num ambiente que se distancia da civilidade de antes⁷⁴ e em contraste, aponta-o o narrador, com aquele em que, há pouco, trocavam palavras respeitadas (456-463). Este apelo, dirigido a um elemento da natureza, representativo de mortais, mostra-se o mais peculiar do *corpus*, dado o caráter não convencional daquele a quem se roga. Seu conteúdo é vão por natureza, e nada se poderia atingir com ele, num efeito que inicialmente pareceria não mais do que retórico. O próprio ato de proferi-lo, no entanto, causa uma comoção responsável por trazer à tona a discórdia que, latente, faz-se ver, e entre duas das mulheres que, embora não irmãs de sangue, tiveram suas famílias unidas pelo laço matrimonial. Um bom prelúdio furioso, em diminuto, à nova guerra por vir e, dessa forma, importante elo na estrutura da narrativa.

Descreve-se, então, em Atenas, o altar de *Clementia* como ambientação à súplica seguinte, a Teseu, cuja entrada se faz ao modo trágico de um *uir ex machina*, euripidiano. O sintagma *ab axe superbo* (543) demarca a hierarquia entre o herói que chega à cidade em triunfo da guerra em que acabara de combater e a mulher de Capaneu, que a ele então se dirige. As mulheres do grupo são as viúvas dos guerreiros que haviam encabeçado a marcha contra Tebas (portanto, de Polinices, Tideu, Hipomedonte, Anfiarau e Capaneu), além de Atalanta, mãe do jovem Partenopeu.⁷⁵ O aceite do apelo é prenunciado pelo narrador: as preces de Evadne são recebidas com ouvido favorável (*benigna aure*, 544-545). Feitos o elogio a Teseu, a apresentação daquelas que se lhe dirigem e uma descrição dos feitos malévolos do povo em favor do qual pedem (546-551), Evadne suplica pelo reconhecimento do que lhes seria de direito, tendo perecido em batalha (verso 552); isto é, que não fossem privados de enterro: não são, afinal, monstros nascidos nas profundezas das cavernas sicilianas ou criaturas biformes do Ossa (553-554), mas homens (555-556), feitos para estar diante dos mesmos astros e do mesmo destino humano que Teseu (556-557), em que a ênfase dada é à distinção entre homens e criaturas monstruosas, em alusão ao contraste já explorado no canto 9 entre o comportamento civilizado e a selvageria. Comove-o a argumentação cujo centro explora o que está em conformidade com a Natureza e com o senso de justiça assegurado pela *pietas*, em preparação aos versos 583-586, um sub-apelo, por assim dizer (ou

⁷⁴ Chamo atenção para o uso de *amens* na delineação do estado de Antígone e para o comentário de Pollmann (2004), p. 172: “Antigone is not characterized as acting soberly and with rational control but as driven by frenzy which makes her no different from her brothers [...]. This is also expressed in her physical movements that are abrupt and sudden (356 *erumpit*)”.

⁷⁵ Que não se estranhe a ausência da mulher do sétimo guerreiro: tratar-se-ia da esposa de Adrasto. O rei, porém, era viúvo já antes de deixar Argos.

seja, um apelo que traz a menção em discurso direto a outro apelo, hipotético), de que seus homens jamais venham a enfrentar situação semelhante a ponto de gerar um apelo como o dela. O que se alcança com tal rogo é nada menos do que a resolução narrativa do poema: o atendimento de Teseu do rogo de Evadne, honrar o enterro dos cadáveres e punir os atos delirantes de Creonte, de modo a restaurar a ordem cósmica que se via perturbada por eles.

A intervenção de Teseu garante, por si só, a nova guerra, e é por ela que a ordem natural se restabelece, ainda que temporariamente, e que, para isso, sejam necessárias uma nova manifestação furiosa e novas mortes. Como afirmou Neri (1986), “a intervenção de Teseu consegue, ao fim, remediar apenas aquilo que ainda é possível remediar das conseqüências de uma guerra que o poeta havia afirmado ser conduzida pelo destino”, e não mais do que isso.⁷⁶ A respeito do novo caráter furioso que instaura a partir de sua intromissão na narrativa, Pollmann (2004) bem afirma que “não é dito aqui que as Fúrias inspiram as ações de Creonte, mas que as pessoas assim o pensam (aqui, Árgia; em 590-591, Teseu). No canto 12, com efeito, não são mais as Fúrias os agentes épicos”:⁷⁷ mantém-se, ainda assim, o *furor* que por elas foi primeiro incitado no canto 1 como o centro da ação.

3.2 Cantos 2-6

Um breve passar de olhos pelos cantos intermediários que formam a primeira hêxade da *Tebaida* é suficiente para que se perceba um contraste quantitativo de ocorrências de apelo entre o canto 4 e os demais, equilibrando-se aparentemente os cantos 2 e 6 no número dessas ocorrências,⁷⁸ sendo notável a discrepância, por outro lado, em termos de duração, dos apelos dos livros 5 e 6, brevíssimos quando cotejados com os outros deste agrupamento. O número de ocorrências de apelo em cada canto é, contudo, o dado menos relevante da análise de sua função, uma vez que nos interessa menos a sua recorrência e mais o seu fim. O mesmo se deve dizer de sua duração, pois mais vale a sua eficácia do que a sua extensão. Com efeito,

⁷⁶ Neri, V., 1986, p. 1012: “l'intervento di Teseo giunge alla fine a medicare solo ciò che è possibile ancora medicare delle conseguenze di una guerra, che il poeta ha affermato condotta dalla fortuna”. Para uma relativização do que se atinge com a intervenção de Teseu, cf., e.g., a argumentação de Davis, P. J., *The Fabric of History in Statius' Thebaid*, in: DEROUX, C. *Studies in Latin Literature and Roman History*, VII. Bruxelles: Latomus, 1994, p. 464-483 e o estudo apresentado por Neil Coffee, intitulado *Statius' Theseus: Martial or Merciful?* *CPh*, 104, 2. 2009, p. 221-228.

⁷⁷ Pollmann, K. 2004, p. 135: “it is not said here that the Furies inspire Creon's actions but that people think so (here Argia, at 590-1 Theseus). In book 12, the furies are not epic agents anymore”.

⁷⁸ Cf. Apêndice C.

embora breve e apenas pontual o rogo que o canto 5 apresenta, este se destaca na análise da ação da *Tebaida* segundo o mecanismo narrativo que o apelo apresenta por três razões: primeiro, por dedicar cerca de quinhentos versos à fala digressiva de uma única personagem (Hipsípila) e os cerca de trezentos versos seguintes à narração da morte de Ofertes (seu filho, ainda bebê); segundo, pois, de acordo com o estabelecimento de texto que sigo, a digressão narrativa vem explicitamente motivada pelo pedido de uma das personagens;⁷⁹ terceiro, pelo tipo de desenvolvimento que a fala proporciona: a de uma narrativa inserida na narrativa maior do poema, ao modo da *Eneida*, no canto 2.⁸⁰ Início esta seção por ele, portanto.

Segundo o que nos oferece o aparato crítico textual a respeito do verso 20, o manuscrito parisiense pretere a forma verbal *oro* antecedida pelo pronome *tu* e, em seu lugar, opta pela variante *tamen*.⁸¹ Consideremos, então, se a natureza da fala se sustenta como a de um apelo excluindo-se o uso de *oro*. Sem o verbo a explicitá-la nesta abertura de canto, temos um marcador de transição de assunto (*at*) ao lado de uma das conjunções comumente utilizadas com este fim (*tamen*), esta então seguida de um direcionamento de fala que pode, convencionalmente, integrar uma invocação em um apelo (*quaecumque es*). O valor semântico do uso interpolado de *ait*, ainda no mesmo verso, é neutro e não nos auxilia no esclarecimento da classificação da fala. Busquemos indícios melhores nos versos seguintes: nos versos 23 e 25, utilizam-se dois imperativos, em segunda pessoa, de *dicere*, idênticos quanto ao uso, salvo o reforço de *age*, no primeiro caso, o qual anotamos, até que se apresente algum novo dado, sob a rubrica de uma exortação. Eis que ele vem no próprio verso 25, pela menção religiosa a respeito da personagem a quem Adrasto se dirige, logo após a justificativa dada a Hipsípila de que os heróis ali se encontram em marcha a Tebas, conforme o fado pressagiado. A alusão a Hipsípila como alguém longe de ser tratada como uma divindade vem, de fato, como uma remissão ao apelo dos versos 825-843, do canto anterior. Contamos agora com o estabelecimento hierárquico das personagens envolvidas, costumeiramente marcado em apelos, e a reverência a ela demonstrada por aquele que a incita a falar.

A carga notadamente sagrada na identidade da personagem a quem o rei, estrangeiro em suas terras, se dirige em seu pedido parece-me o primeiro indício de que a escolha de Hall (2007), em sua edição do texto, pelo manuscrito em que se lê *oro* seja preferível a *tamen*, uma vez que se mostra mais adequado exortar à fala uma semidivindade dessa forma. Todo o

⁷⁹ Cf. Apêndice E.

⁸⁰ Penso em *Aen.*, 2. 3-6. Cf. Ganiban, R., 2010, p. 77: “Hypsipyle’s tale [...] is also part of another tradition, the epic inset narrative, wherein a character recites an extended tale of the past. Unlike its Argonautic models, the Stasian narrative is told as a flashback by Hypsipyle herself, at least fifteen years after the events she described”.

⁸¹ Cf. a edição da *Tebaida* de Hall, J. (2007), p. 111: “at tu (*iam Marklandus*) oro Hall: at (ad P[arisinus lat. 8051, s. ix^{2/3}]) tamen o *codd.*”

episódio relatado em seguida por Hipsípila vem, de fato, imbuído desse aspecto: “Ofeltes falece em um episódio repleto de influência divina, os heróis argivos vão à guerra contra a serpente com um ‘lampejo de armas’ (*armorum radios*, 5. 557) e Anfiarau decreta que jogos fúnebres realizar-se-ão em honra de Ofeltes, agora Archêmore, ‘iniciador do mau fado’”.⁸² Reconhecer a fala como um apelo formal (suponhamo-lo agora) não encontra obstáculo, ademais, na sua qualidade exortativa: ao contrário, a presença de modulações de tom que misturem aspectos próprios do apelo com outros de falas que lhe são congêneres, como a exortação e o comando, confere-lhe não mais do que uma variedade estilística que enriquece, artisticamente, o manejo deste tipo de fala, evitando, assim, que a sua presença no texto se mostre uma repetição formular que mais valeria por um possível elemento ritual do que funcional para o andamento da narrativa.

Some-se, então, a esse primeiro indício um segundo: a tradição a que este episódio se vincula, conforme exposto por Ganiban (2010), e a questão, parece-me, resolve-se de todo:

A Hipsípila de Estácio segue aí os passos de Odisseu e Enéias. Na *Odisséia*, Alcínoo pede a Odisseu (naquele momento, um estranho ainda não identificado) que conte sua estória (*Od.* 8. 572-86); Odisseu responde com uma estória de quatro livros de suas errâncias desde após a queda de Tróia até sua chegada entre os feácios (*Od.* 9-12). Na *Eneida*, Dido pede a Enéias que conte sobre a queda de Tróia e as errâncias subseqüentes (*Aen.* 1. 753-6), e ele responde com uma narrativa de dois livros (*Aen.* 2-3). A estória de Hipsípila, contudo, apresenta ligações intrínsecas com Enéias em especial. A introdução que ela faz à estória consiste em um retrabalhar cuidadoso da introdução para a estória de Enéias [...] e a descrição que ela faz do massacre em Lemnos tem como modelo a queda de Tróia e suas decorrências na *Eneida*, 2-3.⁸³

Filiado a estes dois modelos, podemos, a partir daqui, observar a sua relação com o apelo do canto anterior, ao qual este, de abertura, vem estreitamente ligado, seguindo-se a ele não por justaposição, mas por necessidade. A partir dele, não apenas se torna possível que a ação principal da epopéia se suspenda enquanto ouvimos, atentos, sobre o massacre, como

⁸² Gervais, K., 2008, p. 46: “Opheltes perishes in an episode replete with divine influence, the Argive heroes go to war against the snake with a “flash of arms” (*armorum radios*, 5. 557), and Amphiaraus decrees that funeral games be held in honour of Opheltes, now Archemorus, “Beginner of Doom”.

⁸³ Ganiban, R., 2010, p. 77: “Statius’ Hypsipyle here follows in the footsteps of Odysseus and Aeneas. In the *Odyssey*, Alcinoos asks Odysseus (at the moment an unidentified stranger) to tell his story (*Od.* 8. 572-86); Odysseus responds with a four-book tale of his wanderings after the fall of Troy up until his arrival among the Phaeacians (*Od.* 9-12). In the *Aeneid*, Dido asks Aeneas to tell of the fall of Troy and his subsequent wanderings (*Aen.* 1. 753-6), and he responds with a two-book narrative (*Aen.* 2-3). Hypsipyle’s tale, however, has especially close ties to Aeneas’. Her introduction to it is a careful reworking of the introduction to Aeneas’ [...] and her description of the Lemnian massacre is modelled on the fall of Troy and its aftermath in *Aeneid* 2-3”.

também somos levados ao canto 6. Sua localização, portanto, é referente em duas direções: para trás e para frente. Distraídos pela história que ouvem, no canto 5, nenhum dos presentes percebe a aproximação da serpente que, não em defesa, mas em não pronunciado ataque, será responsável pela morte do jovem Ofeltes.⁸⁴ O fato de a morte ser desnecessária e imputada a alguém indefeso alerta-nos do ambiente maligno em que estão a entrar, talvez uma reminiscência do canto 2 da *Eneida*, em que duas gigantescas serpentes duplas (*gemi*ni) surgem dentre as ondas e atacam Laocoonte e seus filhos, matando-os (199-217).⁸⁵ Talvez pudéssemos, ainda, associar estas imagens àsquelas dos versos 400-401, do canto 6 da *Iliada*, segundo o comentário de Kirk (1990, reimp. 2000):

o bebê é como uma estrela, uma estrela clara como aquela com que se compara o vestido escolhido por Hécuba para Atena no verso 295 devido à seu brilho reluzente. As estrelas podem também ser sinistras, como no canto 11, verso 62, e Moulton, *Similes* 27, argumenta que, visto que o vestido associava-se com uma prece que fora rejeitada pela deusa e também que uma prece será feita em nome do bebê nos versos 476-81 — a qual, o leitor sabe, não se realizará —, de modo que “o prenúncio do mal resultante das imagens associadas é inconfundível”. Isso é bem possível, dada a construção ajustada de todo o episódio de Tróia e o irrefutável prenúncio do próprio destino de Heitor, bem como do da cidade.⁸⁶

Aventadas estas possíveis pré-figurações de tal prenúncio ligado ao apelo, como na *Tebaida*, menciono então o clima final resultante da estória contada por Hipsípile, de grande desesperança: rememoravam-se na exortação que encerra o livro os sofrimentos previstos e impostos pelas Parcas e pelos deuses (735-736), logo após sendo feito um comentário ao impedimento divino de que possam lançar-se, sem mais, à guerra (744-745). Atribuo a esses versos não apenas uma referência metalingüística, em que a delonga na narrativa vem explicitada no uso de *mora* por uma das próprias personagens do poema (744), mas também uma justificativa convincente, segundo o exemplo da *Eneida*, em que são os deuses a retardar

⁸⁴ A respeito da aproximação desta cena com aquela retratada em Ovídio em *Met.*, 3. 31-84, cf. Mozley, J. H., 1933, referido à nota 17 do capítulo 2, e Aricò, G., Ovidio in Stazio, *Theb.* 5.505 ss., *Aevum* 37, p. 120-123, Milano, 1963.

⁸⁵ Sobre as cenas virgilianas em que a imagem da serpente é vinculada à estrutura do poema, cf. a excelente análise de Bernard M. W. Knox, intitulada *The serpent and the flame: the imagery of the second book of the Aeneid*, p. 124-142, in: Commager, S., *Virgil: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1966.

⁸⁶ Kirk, G., 1990, reimp. 2000, p. 212: “the baby is like a star, a fair one like that to which the dress chosen by Hekabe for Athene was compared at 295 for its gleaming brightness. Stars can be sinister too, as at 11. 62, and Moulton, *Similes* 27, argues that since that dress was connected with a prayer rejected by the goddess, and since a prayer will be made on behalf of the baby at 476-81 — which the audience knows will not be fulfilled — then ‘the foreshadowing of evil effected by the associated images is unmistakable’. That is just possible, given the tight construction of this whole Troy episode and the undoubted foreshadowing of Hektor’s own doom and that of the city”.

a viagem dos troianos; aqui, trata-se da marcha dos heróis a Tebas. Sobre o tema da demora aludido em Estácio, Kyle Gervais (2008) bem observa que

devemos lembrar, contudo, que Estácio pediu que Apolo lhe contasse quem provocou os atrasos em Nêmea (4. 649-51) e que Apolo parece tomar parte da narrativa por meio dos jogos funerais para Ofeltes (6. 296 ss.). Ademais, a palavra *nectere* é utilizada por Hipsípila para referir-se a seu relato do massacre de Lemnos (*quid longa malis exordia necto?*, “por que estou a tramar um exórdio longo para minha triste história?”, 5. 36), relato esse que se distingue por sua técnica poética. Assim, quando Anfiarau pede a Apolo que “trame mais atrasos” (5. 743 ss., cf. 3. 495), ele está falando, em termos diegéticos, como um profeta que faz preces a seu deus, mas também, em termos extradiegéticos, como a voz de Estácio em prece por inspiração poética.⁸⁷

Embora a abordagem metodológica de Gervais seja notadamente distinta da minha, o aspecto a que o autor faz alusão é precisamente aquele que estou a defender para este (e outros) passo(s) da narrativa, pensando-o em sua relação com os demais cantos. A menção ao atraso na narrativa não está restrita, com efeito, ao passo citado pelo autor (4. 649-651): antes, constitui o outro modo de funcionamento do apelo, pois rogos há que são responsáveis não pelo andamento mas, justamente, pelo impedimento da ação, como veremos em outros cantos, a seguir. Antes de irmos a eles, encerro os comentários a este apelo do canto 5 que, de fato, destaca-se dos demais, na seguinte medida: se enfatizamos o tom exortativo do apelo com que se abre o canto, temos a iniciar-se e a encerrar-se o canto com o mesmo tipo de fala,⁸⁸ o que promove uma bela simetria. Se um apelo imbuído de exortação, dada a apresentação sagrada de Hipsípila e sua filiação a dois de seus autores predecessores, Homero e Virgílio, segundo o estabelecimento de texto que sigo e segundo os argumentos que apresentei, não apenas o mecanismo corresponde ao utilizado em outros cantos, mas também estabelece um forte elo tanto com o canto anterior quanto com o seguinte. Se, por fim, como Gervais, propusermos a

⁸⁷ Gervais, K., 2008, p. 50: “We must remember, however, that Statius has asked Apollo to tell him who caused the delays at Nemea (4.649-51) and that Apollo seems to be participating in the narrative through to the funeral games for Opheltes (6.296f.). Also, the word *nectere* is used by Hypsipyle to refer to her account of the Lemnian massacre (*quid longa malis exordia necto?*, “why am I weaving a long preamble to my sad tale?”, 5.36), an account distinguished by its poetic technique. Thus, when Amphiarau asks Apollo to “weave more delays” (5.743f., cf. 3.495), he is speaking, on a diegetic level, as a prophet praying to his god, but also, on an extradiegetic level, as the voice of Statius, praying to his poetic inspiration”.

⁸⁸ Classifico como exortativa a fala com que Anfiarau encerra o canto 5, defendida por Gervais como um apelo. Embora conceda haver nela um pedido e concorde com a análise feita pelo autor, não analiso o passo predominantemente como um apelo por não encontrar nele as características formais que tenho apresentado para as demais ocorrências ao longo dos cantos. Dominik (1994a) observa a natureza mesclada da fala e a classifica como “fala oracular e profética”, justapondo-lhe, entre parênteses, “prece” (cf. p. 283); no entanto, assim resume o seu conteúdo: “Anfiarau incita os argivos a prestar honras a Ofeltes” (ibid.), realçando como predominante o mesmo caráter exortativo que lhe dou.

fala final como um apelo em que há exortação (e não o contrário, como sugiro), o canto 5 seria, como o 1, emoldurado por um apelo inicial e outro de encerramento. De toda a forma, qualquer uma dentre essas possibilidades afirma a função estrutural que defendo haver para o apelo.

Aproveitando, então, o ensejo oferecido pelo canto 5 de atribuir-se ao apelo a função de um mecanismo narrativo responsável pelo retardamento da ação, discuto agora o canto 3, que o havia explicitado por meio de seu primeiro apelo, compreendido entre 471 e 496,⁸⁹ em que, em seus versos finais, Anfiarau pede a Júpiter que sinalize o não-aceite de sua prece tramando demoras (*moras praetexe*, 495-496) para os guerreiros, idéia que reaparecerá de forma ainda mais direta, veremos, no canto 4, na fala de Baco (684-696).

O primeiro apelo do canto 3 constitui um dos mais completos em seus aspectos formais: a invocação cobre alguns dos lugares por onde a divindade passou e se fez conhecer (471-482), intercalando-se entre a invocação e o pedido a origem mítica não muito bem estabelecida (482-488) que costuma vir associada ao dom concedido aos pássaros de obterem conhecimento prévio sobre eventos terrenos e celestes. O que pareceria uma curiosidade ornamental encontra entre os versos 493-496 a sua coerente explicação: serão estas mesmas aves, a pedido de Anfiarau, a indicar o aceite ou a recusa da prece feita em 488-490 de que saibam o que esperar das batalhas por vir. Duas observações de Snijder (1968) sobre algumas de suas características devem ser lembradas: a primeira, feita à p. 192: “em se endereçando a um deus, todos os seus locais de residência eram mencionados com frequência”,⁹⁰ em que o autor faz referência também a uma prece do canto 2 (715-742). No caso desta prece a Júpiter, o comentador observa um detalhe a respeito do que indica a geografia dos oráculos invocados neste apelo em relação com as aves mencionadas. Diz ele que, a partir do verso 474, segue-se

aqui uma enumeração de lugares onde se encontram oráculos, tanto gregos quanto não gregos, os quais se supõe fornecer predições menos confiáveis do que os vôos augurais de aves inspiradas por Júpiter. O que é impressionante é que entre os locais sagrados mencionam-se os santuários de Dodona e Amon, os quais eram consagrados a Júpiter. Isso prova que somente se intentava a qualidade dos oráculos apresentados, e não as habilidades oraculares dos deuses concernidos.⁹¹

⁸⁹ Cf. Apêndice E.

⁹⁰ Snijder, H., 1968, p. 192: “In addressing a god all his places of residence were often mentioned”.

⁹¹ Snijder, H., 1968, p. 192-193: “here follows an enumeration of places where oracles, Greek and non-Greek, are found, which are all supposed to give less reliable predictions than the augural flights of birds inspired by Jupiter. What is striking is that among the holy places are mentioned the sanctuaries of Dodona and Hammon, which were dedicated to Juppiter. This proves that only the quality of the oracles given are meant, not the oracular abilities of the gods concerned”.

A segunda observação digna de nota, ainda de Snijder (1968) e já sobre os versos finais deste apelo, vem segundo algo já apontado por Sêrvio, para a *Eneida*, isto é, o nome dado ao recurso de que se utilizou Estácio: “este determinar-se das condições nas quais uma resposta será dada pelos deuses chama-se ‘legum dictio’. Quanto a isso, referimo-nos a Sêrvio, na *En.* III.89”,⁹² à p. 198.⁹³

O resultado do apelo é positivo, e é dado a Anfiarau o conhecimento pedido. Após alguma relutância em narrar o que lhe foi permitido ver, o profeta repassa aos guerreiros o que foi descoberto durante a necromancia, isto é, grandes e dolorosas perdas nas lutas argólicas. Um dos proeminentes heróis, então, Capaneu, “excitado pelo desejo do grandioso Marte e inchando-lhe o peito em indignação pela paz há muito duradoura” (3. 598-599),⁹⁴ reclama ao vate: “por que retardas os melhores feitos dos homens valorosos?” (3. 651).⁹⁵ Quando passam, porém, a conhecer o destino que os espera, os guerreiros recebem mal a sondagem do que lhes havia sido ocultado e o seu escrutínio, em atendimento ao pedido feito, ou seja, por terem sido ouvidos (em seus rogos), “odiaram os deuses” (*auditique odere deos*, 551). A reação é análoga à que aludi no início deste capítulo, com a epígrafe. A primeira hêxade está preocupada, com efeito, em equilibrar o andamento da ação com o retardamento da eclosão da guerra, enquanto os guerreiros se mantêm ávidos por ela.⁹⁶ A localização deste apelo e de seu

⁹² Snijder, H., 1968, p. 198: “This determining of the conditions on which an answer will be given by the gods is called ‘legum dictio’. For this we refer to Servius on *Aen.* III 89”.

⁹³ Acrescento aqui um terceiro dado apresentado por Snijder (*ibid.*) entre as páginas 200 e 201, quando lança uma interessante discussão em seu comentário sobre o conceito de *necessitas* e o comportamento de Júpiter. Sobre a mudança de pessoa (de 2a. para 3a.), Snijder sugere a possibilidade de uma mudança “da concepção mitológica de Júpiter como divindade pessoal para uma concepção filosófica abstrata desse deus como um princípio criativo do universo”. Ao explorar a sua caracterização, tenho de concordar com o comentário sobre o pai dos deuses vir aqui representado como “uma personagem tipicamente eclética. [...] o poeta apresenta opiniões filosóficas ao lado de idéias tradicionais, mitológicas acerca de Júpiter. Além de idéias estoicas, há também alguma influência do pensamento pitagórico na metempsychose mencionada em l. 485”. Ao sincretismo de modelos literários exposto no capítulo anterior acresça-se então o de escolas filosóficas como um aspecto digno de observação na *Tebaida*, resguardado para outro estudo, que não o desta tese, centrada em não mais do que uma de suas engrenagens estruturais. Cf. p. 194 (“from the mythological conception of Jupiter as a personal deity to the abstract philosophical conception of this god as the creative principle of the universe”) e p. 194-195 (“[This passage bears] a typically eclectic character. [...] the poet presents philosophical views side by side with traditional, mythological ideas about Jupiter. Besides the Stoic ideas there is also some influence of Pythagorean thinking in the metempsychosis mentioned in l. 485”).

⁹⁴ *Teb.*, 3. 598-560: *atque hic ingenti Capaneus Mauortis amore / excitus et longam pridem indignantia pacem / corda tumens [...]*.

⁹⁵ *Teb.*, 3. 651: *quid uota uirum meliora moraris?*

⁹⁶ A respeito dos presságios apresentados na *Tebaida* e de suas pré-figurações, cf. Fantham, E., 2006. De seu estudo, atento para a menção que a autora faz ao mecanismo de retardamento da ação que estou a defender — apenas, aqui, entendendo-o como um dos movimentos da epopéia possibilitados pelo uso do apelo; lá, Fantham o compreende segundo o papel desempenhado pelas personagens: “Although the function of Latinus as *mora belli* in *Aeneid* 7 is shared between Statius’ king [Adrastus] and prophet, it is Amphiaraus whose doors are beset by Capaneus, the *contemptor superum*, urging on the mob [...]. [...] this idiom [*mora belli*] does not occur in Statius’ narrative here, but both the use of *mora belli* to describe a person and the literary device of deferral, constructing incidents and digressions to delay desired action have recently been brought to the front in interpreting Latin epic”, p. 158-159; 161.

desdobramento é, portanto, importantíssima, sendo a sua contribuição a de opor-se, como obstáculo, ao encaminhamento da guerra.

O segundo apelo deste canto (687-710) tocará precisamente nesta demora: seu ambiente é doméstico, familiar e privado: Árgia procura o pai, Adrasto, em tom confidencial, a fim de informar-se sobre a guerra ou, mais especificamente, perguntar-lhe qual a causa para que ele, que possui os meios e a autoridade para declará-la, ainda não o tenha feito. Sua motivação são as lágrimas lamentosas do marido e o efeito delas para o leito conjugal dos dois. A argumentação da filha baseia-se em dois dados: em seu comportamento honroso durante a juventude, em respeito a seu pai, enquanto esperava pela confirmação de um presságio que lhe parecia distante e, agora, em sua condição matrimonial, em respeito à felicidade do marido que desposou.⁹⁷ A resposta do pai a tranqüiliza, na qual é relevante a menção que faz a demoras que se mostram úteis: com a réplica de Adrasto, Estácio nos indicia, metapoeticamente, os novos retardos por vir, ditos justos (*iustae morae*), pois que são grandes os feitos (*magnos cunctamur*), para o curso da ação, possibilitados por eles (3. 718-719).⁹⁸

O canto 4 nos apresenta os retardos mencionados: dá-nos o catálogo dos heróis em seus primeiros trezentos versos, um episódio de necromancia que ocupa mais 140 versos e, finalmente, a célebre demora em Nêmea. Deste canto, são três os apelos plenos e um interrompido. Segundo a classificação de Dominik (1994a), entretanto, teríamos de considerar também uma ocorrência entre 473-487. Embora conviesse à minha análise que esta fala fosse um apelo, dada a sua relevância para o não andamento da ação, as evidências oferecidas pela passagem são de que ela seja lida como um comando. Explico a razão: na cena que envolve Tirésias e Manto, a fala do vidente (473-487⁹⁹) mostra-se remanescente à dos versos 571-572 de *Édipo*,¹⁰⁰ de Sêneca: lá o apelo se omitia, enfatizando-se a movimentação em torno dele e o seu resultado, ao passo que aqui a fala se apresenta em sua totalidade, endereçada a Plutão,

⁹⁷ A expressão de afeto se dá em mais de um nível, um deles observado por Lactâncio Plácido em relação a Virgílio: Sweeney, D., 1997, p. 235-236: “*totum Vergiliane amantis expressit affectum. Dido enim, ut Aeneae exprobraret duritiam cordis ait (Aen. IV 366-367): ‘sed duris genuit te Caucasus horrens / cautibus Hyrcanaeque admorunt ubera tiges’*”.

⁹⁸ *Teb.*, 3. 718-719: *tu solare uirum neu sint dispendia iustae / dura morae: magnos cunctamur, nata, paratus.*

⁹⁹ *Teb.*, 4. 473-487: *Tartareae sedes et formidabile regnum / mortis inexplatae tuque, o saeuissime fratrum, / cui seruire dati manes aeternaque sontum / supplicia atque imi famulatur regia mundi, / soluite pulsanti loca muta et inane seuerae / Persephones uulgiusque caua sub nocte repostum / eicite, et plena redeat Styga portitor alno. / ferte simul gressus, nec simplex manibus esto / in lucem remeare modus: tu separe coetu / Elysios, Persei, pios uirgaque potenti / nubilus Arcas agat: contra per crimina functis, / qui plures Erebo pluresque e sanguine Cadmi, / angue ter excusso et flagranti praeuia taxo, / Tisiphone, dux pande diem, nec lucis egentes / Cerberus occursu capitum detorqueat umbras.*

¹⁰⁰ Cf. p. 87 do capítulo anterior.

divindade infernal sobre a qual, em tese, Tirésias não exerceria autoridade.¹⁰¹ Ao buscar, então, os indícios da natureza da fala a fim de classificá-la, verifica-se que o profeta se vale de imperativos não modalizados por advérbio (477 ss.) que indique tratem-se de rogos passíveis de não-atendimento. Igualmente ausente é a menção a oferendas que representassem o seu agradecimento ou uma moeda de troca pelo favor concedido. A condição de não aceite não se faz ouvir, em resumo, pois ela inexistente: trata-se, antes, de ordens, em que a invocação dos versos 473-476 apenas se utiliza, diferentemente de sua razão usual, em um apelo (mostrar a reverência elogiosa a uma seleção de qualidades pelas quais a divindade é conhecida ou aos lugares pelas quais passou e, em sua honra, ergueram-se altares), para que a divindade volte a sua atenção, das regiões inferiores, para a esfera mortal. O fato de Tirésias logo protestar por não ser imediatamente atendido (501-518) apenas o confirma, ao que Manto o interrompe, dizendo-lhe “és ouvido, pai” (*audiris, genitor*, 519). As singularidades deste comando estão no corte dado ao reclame de Tirésias e, em seguida, nas instruções do vidente de que não lhes sejam revelados acontecimentos triviais, dada a experiência de seus anos (*ne uulgata mihi*, 535-536). Os versos 549-550 desfazem qualquer dúvida, finalmente, da natureza da fala pela utilização de *iussa*. Por fim, se em Édipo a passagem se mostrava como um dos poucos apelos que contribuía para a ação, na *Tebaida* este comando é justamente um dos que interferem na narrativa a fim de retardá-la, em alusão genérica a um episódio convencional tanto na épica quanto na tragédia.

Reinício, então, não a partir do comando às regiões infernais, mas da fala de Atalanta (318-340), um apelo cujo tratamento é também singular, por ser o único a vir interrompido por um dado externo, o soar da trombeta da guerra, não se completando, assim, nem lhe sendo permitido espaço, tampouco, para um intercâmbio de falas entre mãe e filho, e um possível convencimento de que Partenoceu não participasse da guerra, dados seus jovens anos. Laura Micozzi (2007) o entende justamente como um dos meios por que Estácio retarda, “virgilianamente”, diz, a ação, de modo que a guerra, como na *Eneida*, não ecloda antes do canto 7. Ao fazê-lo,¹⁰² a autora reforça meu argumento de que o retardar da ação, assim como a progressão de seu movimento, encontra no apelo um de seus mecanismos preponderantes. A ambientação em torno dessa fala é também relevante: marcadamente privado em seu conteúdo, ele é feito, contudo, publicamente e, proponho, abre desde já o precedente para o

¹⁰¹ Compare-se a forma de tratamento que Tirésias utiliza ao dirigir-se a Plutão com a empregada por Anfiarau (8. 90-122), também ele um profeta, repleta de deferência, em conformidade com um apelo formal.

¹⁰² Micozzi, L., 2007, p. 258: “Questo discorso di Atalanta, che ha lo scopo di stornare il figlio dall’azione bellica, raggiunge il suo intento in minima parte solo perchè contribuisce a ritardare lo sviluppo narrativo, allineandosi a quella serie di episodi che dal quarto al sesto libro [...] concorrono a far dimorare l’azione principale differendo l’arrivo dei guerrieri a Tebe”.

apelo posterior de Jocasta a seu filho (7. 497-527), também feito em meio a guerreiros, sobre uma matéria inicialmente familiar, cujo alcance extrapola este primeiro nível e se estende aos povos de duas cidades inteiras. Observe-se que o apelo de Atalanta se principia por indagar a procedência do *furor* (318-319) que leva Partenopeu a alistar-se na guerra, de modo a reafirmar qual ação continua a mover o poema. Jocasta, com efeito, questionará o mesmo afeto quando do apelo ao filho (7. 515). O apelo de Atalanta, por fim, distingue-se ainda dos outros por não ser por meio dele que um retardamento à ação se gera, mas por ser ele próprio a constituí-lo, pontualmente, na ação.

Em seguida, conforme o comando de Jove do canto anterior de que os argivos marchassem em direção a Tebas, assim é feito: ao aproximarem-se da cidade, no canto 4, os guerreiros inimigos, instaura-se ali o pânico (369). Baco,¹⁰³ temendo a dizimação de sua raça (670) intervém por meio de um apelo às divindades dos rios (684-696), com o intuito de retardar a guerra que vinha se aproximando da cidade, conforme havia anunciado em 4. 677, quando expôs que tramaria um meio fraudulento de fazer demorar a ação (*nectam fraude moras*). A razão é reforçada pelo narrador: “Tebas não está ainda preparada para os certames da guerra”.¹⁰⁴ Havíamos visto, na *Eneida*, a mistura, por vezes, do tom de comando numa instância que é, primeiramente, de apelo. O indício que garante aqui a classificação são as oferendas futuras (693-696) em troca do favor pedido, antes marcado pela convivência de Febo, que auxiliaria as divindades, caso elas aceitassem agir conforme o rogo de Baco (690-691). Atendido em seu apelo, primeiro altera-se o ambiente natural, com a seca dos rios. Depois, exaurem-se pela desidratação conseqüente as forças dos guerreiros, impossibilitados de ir adiante.

O resultado da prece de Baco gera o apelo seguinte (746-764), feito por um bocado qualquer de água, já não importando qual a sua potabilidade. Como os guerreiros nada têm a oferecer, a condição da oferenda passa por um apelo a Júpiter. Esta é, com efeito, a primeira troca de diálogo entre Adrasto (*orantem*, 765) e Hipsípila, trazendo Ofeltes nos braços, filho de Licurgo; expressa-se também aqui o modo com que o rei a toma por divindade (746), algo que Hipsípila contesta em sua réplica (769-770), apresentando-se. Nova referência ao retardo é feita, esta em relação ao atendimento do rogo que lhe fora feito (*demoror*, 774); por sua intervenção, de fato, fazem-se transbordar as águas, em salvação dos guerreiros.

¹⁰³ Observe-se o ponto de vista da divindade sobre as duas cidades: refere-se a elas como *saeuum Argos* (671), diferentemente de como Argos vinha sendo retratada pelo narrador e pelas personagens, e *improba Theben* (676).

¹⁰⁴ *Teb.*, 4. 666: *necdum compositas belli in certamina Thebas*.

Sobre a prece seguinte, de agradecimento (825-843), Ruth Parkes¹⁰⁵ verifica uma relação estreita entre ela e a prece de Enéias (*Aen.* 8. 71-78), em que há uma gradação em seu endereçamento primeiro às ninfas (*Aen.*, 8. 71) e então ao Tibre (*Aen.* 8. 72) reproduzida na *Tebaida* entre os versos 837 e 850, em que o autor passa de Nêmea (4. 832) a Lângia (4. 837) e em que o uso de *corniger* (4. 838) reproduz o adjetivo virgiliano (*Aen.* 8. 77). Observa ainda a menção feita ao desconhecimento da procedência de Lângia (*Teb.* 4. 839) conforme o modelo virgiliano (*Aen.* 8. 74-75), a oferta de honras futuras (*Teb.* 4. 846-848) como no poeta augustano (*Aen.* 8. 76) e a apropriação do verbo *celebrabere*, comum à *Teb.* 4. 847 e à *Aen.* 8. 76. Comenta, por fim, que, enquanto Enéias percebe a comoção do Tibre a respeito de suas desgraças (*Aen.* 8. 74, *miserantem incommoda nostra*), Nêmea, na *Tebaida*, é acusado de causar o sofrimento argivo. Esta bela prece final, embora não desencadeie algo em si mesma, confere o tom de encerramento ao canto, ao qual quase naturalmente se une a cena seguinte, já na abertura do canto 5, em que, vimos, o rei então pede a Hipsípile que lhe conte sobre si. Vistas as funções estruturais a que estes apelos se filiam, salvo esse último, por ser mais um elo de ligação do que um elo motor, passo ao canto 6.

A pedido do fechamento do canto anterior, o canto 6 confere à narrativa, como na passagem do canto 4 ao 5, um senso de fluxo contínuo. Nele, o apêndice C nos indica duas breves preces,¹⁰⁶ estando a primeira relacionada à promessa de Partenopeu de oferecer seu cabelo intonso a Diana, caso voltasse vitorioso da guerra, e, a segunda, à caracterização de Adrasto, que interrompe uma disputa que se mostrava imoderada pela fúria que movia um de seus participantes (6. 809-812). Este é, de fato, o primeiro canto da *Tebaida* em que o apelo se distancia visivelmente de sua função estruturante: por retratar um dos episódios que se fazem presentes porque previstos pelo gênero épico e, até certo ponto, obrigatoriamente destacado dos demais, ao modo de uma éfrase, o tipo de fala de que estamos a tratar fez-se, aparentemente, desnecessária. As cenas, ainda assim, oferecem-se sequencialmente, tão logo se inicia a preparação dos jogos, como se uma a pedido natural da outra, uma vez que bem se encadeiam seus episódios. Para além deste primeiro nível, Helen Lovatt (2005) alude aos vários outros em que cada um dos Jogos descritos se liga aos diversos cantos do poema: embora sua preocupação não seja a de defender a unidade da *Tebaida*,¹⁰⁷ a autora propõe que

¹⁰⁵ Parkes, R. (no prelo, previsto para 2012), *Statius, Thebaid 4*. Edited with an Introduction, Translation, and Commentary. Oxford Classical Monographs. Agradeço à autora a gentileza do envio de suas anotações previamente à publicação desse comentário, e também a sua autorização para que eu os citasse nesta tese.

¹⁰⁶ Cf. p. 155.

¹⁰⁷ Ao contrário, aliás: embora enumere alguns dos elos estruturais do canto 6 em outros níveis que não o do apelo, a autora defende que “structure is only one way in which the games function as a microcosm of the war, and not by any means the most important one. Like any great poem, every part of the *Thebaid* reflects on, is a

os Jogos descritos sirvam como uma espécie de prelúdio à matéria do poema,¹⁰⁸ e observa belos paralelos intratextuais como, por exemplo, o de Teseu, romanizado, no canto 12, a reproduzir o lugar de Anfiarau, visto, no canto 6, como um *triumphator* cuja entrada se dá sobre um carro puxado por cavalos,¹⁰⁹ além de marcar como, para cada jogo dominado por determinado herói no canto 6, segue-se uma posterior *aristeia*,¹¹⁰ em que, entretanto, a ordenação de suas mortes não espelha a ordem em que são apresentados os jogos, “exceto por Polinices, último competidor e último a morrer”.¹¹¹

Gervais (2008), ao tratar deste canto, aborda igualmente essas duas visões: entende-o, de um lado, como resultado dos apelos que o precedem e observa, de outro, a sua relação alusiva com os demais, da seguinte forma:

Os jogos funerais no canto sexto constituem tão-somente a mais superficial das realizações da prece de Anfiarau para que a guerra tebana se fizesse adiada por mais atrasos: em vez disso, elas indicam um retorno à convenção épica, formam uma ligação com as obséquias aos mortos no canto décimo segundo e, de fato, aludem de forma miniaturizada às mortes épicas de cada um dos heróis argivos na segunda metade do canto. Com efeito, a prece de Anfiarau por mais atrasos indica em seu próprio fraseado que o desafio nêmeo ao fluxo épico da narrativa terminou: *utinam plures innectere pergas, / Phoebe, moras* (“oxalá pudesses continuar a tramar atrasos, Febo”, 5. 743 ss.), reconhece, por desejar de modo vão o contrário disso, que os atrasos que Estácio pede a Apolo (*unde morae... Phoebe, doce*, “diz, Febo, de onde os atrasos [vêm]”, 4. 650 ss.), tramados por um fato real por Baco (*nectam fraude moras*, “tramarei atrasos por meio do engano”, 4. 677) e alongados pela narrativa de Hipsípile, cumpriram seu curso. E o final desses atrasos constitui uma afirmação de poder de *deus fatumque* (492) sobre a narrativa.¹¹²

mise en abyme of, the whole. The games, as a self-standing episode, are a showcase for the interwoven thematic continuity, the intratextuality of the *Thebaid*” (2005, p. 19).

¹⁰⁸ Cf. Lovatt, H., 2005, p. 8-10, para uma abordagem que relaciona o aspecto estrutural dos Jogos como prelúdio à matéria do poema a uma política de propaganda de Domiciano em que a *Tebaida* funcionaria como uma *recusatio* à tarefa: “Statius suggests that his games are a prelude to writing serious epic, just as the *Silvae* are a prelude to writing in a serious genre, and as a mythological epic is a prelude to writing the serious historical and panegyric epic of Domitian great deeds. [...] In *Silvae* 4.4, the poet also uses an image from the beginning of *Thebaid* 6, the image of the ship training for the real sea (6. 19-24), in a *recusatio* for not writing about Domitian [...]. The *Silvae* are games to epic’s war; mythological epic is equally a game in comparison to the true labor of historical panegyric. Statius leaves the real writing until later”. O aspecto político aludido pela autora, e sua conjunção com o lugar das *Silvas* frente à *Tebaida*, embora relevante, extrapola o objeto de estudo desta tese, que se concentra em esclarecer uma das vigas mestras, por assim dizer, sobre a qual se ergue, estruturalmente, o poema. Um estudo futuro sobre o tema, no entanto, é certamente bem-vindo.

¹⁰⁹ Lovatt, H., 2005, p. 310.

¹¹⁰ Lovatt, H., 2005, p. 19: “In the *Thebaid*, each hero has his game, as each hero has his *aristeia* later on in the poem”.

¹¹¹ Lovatt, H., 2005, p. 19: “except for Polynices, last competitor and last to die”

¹¹² Gervais, K., 2008, p. 46-47: “The funeral games of the sixth book constitute only the most superficial of fulfillments to Amphiarus’ prayer that the Theban war be postponed by further delays: instead, they signal a return to epic convention, they form a link to the obsequies for the dead in the twelfth book, and, in fact, they allude in miniature to the epic deaths of each of the Argive heroes in the second half of the book. Indeed, Amphiarus’ prayer for further delays signals by its very wording that the Nemean challenge to the epic flow of

A bela análise oferecida pelo autor corrobora a idéia de que o apelo, ao vincular-se à ação, liga-se a ela em duas direções: não apenas a põ-la em movimento mas também a retardá-la, sobretudo na primeira hêxade. Já vimos de que modo em dois dos cantos anteriores, 4 e 5. O canto 6 constitui, com efeito, uma grande resposta aos atrasos pedidos, muito favorecendo, para isso, a sua temática e o destaque que rapidamente esta impõe, por tratar dos previstos e obrigatórios, porque convencionais, episódios dos Jogos. Para que se concluam as observações a respeito dos cantos intermediários da primeira hêxade, resta-nos, então, avaliar o canto 2.

Seu início vinha marcado, segundo o narrador, pelo comando de Jove (1-2). O apelo, vimos em mais de uma ocasião, envolve uma formulação que, embora variada, apresenta alguns lugares recorrentes nos quais nos fiamos para classificá-lo como tal; a exortação, costumeiramente marcada pelo subjuntivo a ela ligado, recorre à injeção de ânimo e tem caráter positivo, sendo possível a presença de interjeições que o reforcem; para a ordem, auxiliam-nos a hierarquia marcada e comentários do próprio narrador, em que se faz ver seu caráter impositivo. O intercâmbio dessas modalidades, pela variedade estilística que com ele se obtém, é benéfico: o reservar ao início de alguns cantos o apelo é um mecanismo que confere proeminência ao canto, sendo indesejável que o mesmo tipo de abertura previsivelmente se repita à exaustão em todas as partes da epopéia, conforme argumentei a respeito da modalidade exortativa, quando tratei do canto 5.¹¹³ Assim, em alguns pontos da epopéia o lugar do apelo se mostra substituído por falas exortativas e/ou comandos (e.g., 2. 19-25), dada a proximidade da natureza desses três tipos de fala, sendo o tom, entre outros aspectos, a diferenciá-los, já que o modo verbal empregado nas três ocorrências, o imperativo, pode ser coincidente.

Sobre os apelos do canto 2, contextualizo agora o primeiro, entre os versos 393 e 409. Tideu ora se apresentava identificado por um ramo de oliveira (389-390) como embaixador diante do rei tebano, vendo-se obrigado a fazer-lhe a solicitação de que respeitasse a aliança fraterna, desrespeitada (399-400).¹¹⁴ Apelo e comando se interpõem um ao outro, de modo

the narrative has ended: *utinam plures innectere pergas*, / *Phoebe, moras* ("would that you might continue to weave more delays, Phoebus", 5.743f.) acknowledges, by vainly wishing for the opposite, that the delays requested of Apollo by Statius (*unde morae... Phoebe, doce*, "tell, Phoebus, whence the delays", 4.650f.), woven in actual fact by Bacchus (*nectam fraude moras*, "I shall weave delays by deceit", 4.677), and extended by Hypsipyle's tale, have run their course. And the end of these delays constitutes an affirmation of the power of *deus fatumque* (492) over the narrative".

¹¹³ Cf. p. 114 deste capítulo.

¹¹⁴ Cf. o breve comentário de Heuvel (1932) sobre o tratamento estaciano como distinto do modelo oferecido pela tradição, às p. 243-244: "Quoniam apud Statium contra fabulam traditam Tydeus ante omnia hostilia (cf. ad vss. 363-374) legatus est missus Thebas, legati preces repudiari non possunt, nisi per magnam iniuriam. [...]"

complementar: se não pelo mérito do pedido feito da entrega do cetro, pela imposição das armas: os versos 460-461 retomam, com efeito, parte da invocação — os versos 39-40 do canto 1,¹¹⁵ a confirmar a imagem de que o rio Ismeno trará mais corpos em seu curso d'água do que se julgaria imaginável, vendo-se interposto por obstáculos humanos a represá-lo, o que estabelece um elo entre os limites do canto e a personagem porta-voz do apelo que os remete à nossa memória, no canto 2, em sua missão de paz, impedida pelo não-aceite de Etéocles do rogo trazido pelo herói (428-429).

Em conformidade com o preceito horaciano de que a fala de uma personagem seja verossímil com sua condição social, de modo que um rei não fale como um cidadão modesto, ou vice-versa, Estácio propositadamente se vale de uma pobre escolha vocabular ao expor o apelo de Tideu.¹¹⁶ O recurso se revela consciente, pois o próprio narrador nos adverte de que a fala passará ao largo de escolhas rebuscadas — e também Etéocles, em sua resposta, o marca (*parcior eloquio*, 422¹¹⁷), sobretudo ao dizer que Tideu repete palavras que não são suas (*mandata refers*, 424): um jogo sagaz com a função de porta-voz que o herói momentaneamente exerce. Ao longo do apelo, não apenas palavras se repetem (*ignotas*, 398; *ignota*, 402), ausentando-se possíveis sinônimos, mas o próprio raciocínio, que se apresenta duas vezes seguidas (393-398; 400-403): Tideu expõe na mesma ordem os argumentos que acabara de enunciar tão logo os enuncia, em que o efeito inevitável, para o ouvinte, é de *déjà vu* (ou, nesse caso, *entendu*).

Convém, de fato, que o apelo seja rude, áspero e brusco: é suficientemente desrespeitoso a um romano faltar com a *fides*; tratando-se de uma aliança feita entre irmãos, desonrar a palavra dada constitui falta ainda mais grave, por passar a abarcar o conceito de *pietas*. Em seu discurso simplório, Tideu reclama o que é, por direito, de Polinices, e, ao fazê-lo, certifica-se de esclarecer as razões por que o rei tebano se mostra desmerecedor de respeito (393-394; 399-400; 406-408). Havia já chamado a atenção para como o mérito das questões na *Tebaida* vem referido ao longo dos cantos 1 e 2.¹¹⁸ Longe de um discurso polido, a fala de Tideu é sobretudo coerente tanto com a personagem, quanto com os afetos que virão à tona pela adversidade da guerra. Impaciente, Tideu interrompe a resposta de Etéocles, numa demonstração de sua inabilidade em controlar seu ânimo, minuto exemplo do descontrole que

Miserarium exsulis descriptionem magna ex parte poeta sumpsit de Euripidis *Phoenissis*, cf. ad vss. 402 sqq.; 404 sq.; 405; 407. Sed omnia ad suum consilium mutavit, cf. ad vss. 375-743”.

¹¹⁵ Cf. introdução, p. 11.

¹¹⁶ *Teb.*, 2. 391-392: *rudis fandi pronusque calori / semper erat, iustis miscens tamen aspera coepit*.

¹¹⁷ *Teb.*, 2. 421-423: *Bistonas aut refugo pallentes sole Gelonos, / parcior eloquio et medii reuerentior aequi / inciperes*.

¹¹⁸ Cf. p. 103.

a personagem nos apresentará em outros passos da narrativa, já ampliado.¹¹⁹ A respeito de Tideu, sequer precisamos avançar demasiadamente para apontá-lo: no verso 473 o herói dá início às mortes,¹²⁰ poupando apenas um, com um fim preciso: que possa relatar de volta o ocorrido a Etéocles, conhecendo-se, assim, seu valor na guerra e o que Tebas deve esperar dos guerreiros argivos.

Já sobre o apelo que encerra o canto 2, pouco há a dizer quanto à sua função para o curso da narrativa. Antes, a conveniência de seu emprego nesta localização parece restringir-se a três finalidades: uma, demonstrativa da virtude poética estaciana no seguimento do que seria a formulação convencional de prece, da qual se oferecem poucos exemplos na *Tebaida*; outra, vinculada à caracterização de Tideu, possibilitando-nos vê-lo a prestar honras a Minerva; a terceira, pelo tom de encerramento que com ela se atinge, conveniente à posição em que está inserida.

3.3 Cantos 8-11

Ao observarmos agora a tabela da segunda hêxade do poema, temos a impressão de que os apelos repentinamente se avolumam e melhor se equilibram entre si, quantitativamente, nesta seção. A impressão é parcialmente falsa. Primeiro porque, conforme se faz visível pela figura 1,¹²¹ quando unidas espacialmente todas as ocorrências de apelo, visualiza-se um efeito que em alemão se chamaria “de constelação” (*Konstellationseffekt*), em que os apelos existem um em relação ao outro, disseminados em intervalos não proporcionais, sem que se apresente uma tendência clara: não se concentram nos extremos da epopéia, embora possam ocupar tal posição; não se constituem como *intermezzo*, embora definam pausas à ação; da mesma forma, não cumprem todos a mesma função, mesmo quando em localizações idênticas. Antes, disseminam-se num arranjo assimétrico em que seu princípio regulador apenas se faz ver mediante a análise textual explanadora dos mecanismos que eles

¹¹⁹ Este é o segundo exemplo que nos é oferecido da caracterização de Tideu: no canto 1, ele e Polinices põem-se a lutar um contra o outro; lá, contudo, tratava-se de dois estranhos num ambiente inóspito e na calada da noite (l. 401-441). Neste passo do canto 2, enviado como embaixador diante de uma figura régia, Tideu demonstra ausência, de um lado, de domínio sobre o seu temperamento e, de outro, de uma nobre formação; as qualidades de Tideu são outras, assentadas em sua retidão de caráter e em seu valor guerreiro.

¹²⁰ Observe-se a imagem relacionada ao ramo de oliveira com que veio, símbolo da mediação por meio do apelo; não atendido, o mesmo ramo é posto agora de lado: *festinatque uias ramumque precantis oliuae / abicit* (478-479).

¹²¹ Cf. Apêndice B.

envolvem. A visualização dos apelos em conjunto nos oferece, por sua vez, um bom indicador de sua distribuição no todo e, ainda, um dado complementar ao da tabela apresentada no apêndice seguinte,¹²² em que é possível observar o número de apelos existente em cada canto, a extensão precisa de cada um deles (um a um ou canto a canto) e a sua concentração por canto. Voltemos, então, à demonstração da hipótese e à explanação do que temos diante dos olhos.

No canto 8, a ação é inicialmente posta em movimento pelo comando de Plutão (34-79). Nele, a divindade reafirma a ação esperada de Tisífone (65-71) de que garanta a punição da casa tebana a partir do combate fraterno e da morte dupla, um sobre o outro (69-71). Antes de ordená-lo, Plutão percebe demorar-se ele mesmo no que narrava (65), em um mecanismo análogo ao já visto para o apelo, o que reforça, a meu ver, o interesse em um estudo futuro que venha a se ocupar da utilização do comando na *Tebaida* ao lado do apelo e da exortação. Concentro-me, porém, em meu presente objeto: dentre os apelos deste canto, apenas o último, entre 735 e 744, de Tideu aos argivos, relaciona-se com o curso da ação e, da mesma forma, com a abertura do canto seguinte: após uma grande demonstração guerreira, em que havia posto ao chão quatro inimigos seguidamente, cada qual em um ponto (696-699), o herói argivo vê-se cercado de armas, e então atingido por várias delas, até que de modo fatal, por Menelapo. Num rompante final, consegue investir ainda contra o filho de Astaco, acertando-o. Já a morrer, Tideu se desinteressa pelos próprios ritos fúnebres, pedindo, em seu lugar, apenas a cabeça deste. As descrições seguintes são de um horror vívido: seus companheiros lhe trazem, arrastada pelo corpo; atendido em seu pedido, Tideu ordena a decapitação do inimigo e, diante de sua cabeça, cruenta, encara-o, então, de modo irracional (*amens*, 751), em fúria selvagem e exultante (*laetitiaque iraque*, 752).¹²³ Com este gesto, Tideu obtém contra si próprio e contra os argivos o forte desejo de vingança dos tebanos do corpo de Menelapo, constituindo a sua descrição a abertura do canto 9 — um mecanismo de continuidade narrativa tal qual o empregado nos cantos 4 e 6.

Dos anteriores a ele, o apelo de Anfiarau (90-122) se insere em um episódio que duplica o concílio divino, apenas nas regiões infernais. Embora seja tentador atribuir a ele um novo atraso à ação e apresentá-lo como um elo estruturante nesse sentido, não poderia fazê-lo:

¹²² Cf. Apêndice C.

¹²³ Sobre o modelo senequiano para a apresentação de personagem em Estácio, sobre *nefas*, Tideu e o tema do canibalismo em *Tiestes*, cf. Estêves, A., 2005, p. 101-102: “Stace, dans le récit de la mort de Tydée, paraît s’inspirer des techniques de l’auteur tragique. L’attentat anthropophage de Tydée, tel que Stace le relate, ne doit donc pas être interprété, nous semble-t-il, comme un acte de pure sauvagerie. Le geste commis par Tydée au moment de mourir est en effet comparable à celui d’un *nefas* sénéquien, parce que le récit en reprend certaines composantes esthétiques, narratives et dramatiques”.

o apelo está, antes, ligado à trama e à temática da narrativa, sendo um resultado motivado e justificado pela pergunta de Plutão sobre qual castigo virá imputado ao profeta. Seu caráter digressivo é conveniente à natureza da epopéia e perfeitamente integrado na cena em que se localiza; quero dizer que vem como consequência natural da fala de Plutão, mas não gera, ele mesmo, uma consequência para a narrativa. Além disso, não há qualquer referência, mesmo sutil, a um atraso, algo que, nos outros casos, Estácio fez questão de marcar, fosse no próprio apelo, fosse pela voz do narrador. A repetição deste apelo, formalizado e bem-elaborado¹²⁴ em relação ao breve rogo feito anteriormente pela personagem a Júpiter, parece mais validar o mecanismo de repetição de que o poeta se vale conforme defendido por Micozzi (2009) do que, neste caso, a minha hipótese.

Quanto ao que vem compreendido entre os versos 303 e 338, de Tiodamas, este se mostra, da mesma forma, um ornamento à cena em que se decide sobre qual será o sucessor de Anfiarau na previsão do que está por vir e na interpretação dos presságios oferecidos. Precedem a sua prece a descrição das honras fúnebres prestadas ao velho profeta. Lembro, então, uma observação feita por Kirk (1990, reimp. 2000) ao canto 6 da *Ilíada*, quando o autor alude ao uso de preces como um mecanismo secundário ao lado de um emprego primário, funcional:

o organizar-se das preces é um mecanismo subsidiário, não sem certa importância em si mesmo, mas são as grandes cenas com Hécuba, Páris e Andrômaca que devem ter sido seu principal objetivo narrativo. Em poucas palavras, os encontros de apresentação deste canto serviram para mitigar a *aristeia* de Diomedes; isso fez com que os aqueus se tornassem predominantes, porém é preciso algum motivo especial para a retirada de Heitor para Tróia. Preces especiais a Atena são o artifício utilizado depois que as tropas foram temporariamente recolhidas. As sugestões de Heleno dão margem a tudo isso, ainda que com traços ocasionais de afã na composição.¹²⁵

Se levarmos em consideração esta pré-figuração homérica, talvez possamos ler o encerramento da cena das celebrações em torno da morte de Anfiarau (esta, por sua vez, em continuidade à *aristeia* do vate, narrada no canto imediatamente anterior) com a prece de Tiodamas como um mecanismo subsidiário, aqui também, para que eminência fosse dada,

¹²⁴ Comove-se Plutão, diz o narrador, o que desagrada à divindade infernal (*accipit ille preces indignaturque moueri*, 8. 124).

¹²⁵ Kirk, G., 1990, reimp. 2000, p. 163: “the organizing of prayers is a subsidiary mechanism, not without a certain importance in itself, but it is the great scenes with Hekabe, Paris and Andromakhe that must have been his main narrative aim. In short, the introductory encounters of this Book had served to taper off Diomedes’ *aristeia*; that left the Achaeans predominant, but some special motive is needed for Hektor’s withdrawal to Troy. Special prayers to Athene are the device used, after the troops have been temporarily rallied. Helenos’ suggestions allow for all this, though with occasional traces of compositional expediency”.

neste episódio, aos argivos. O penúltimo apelo do canto 8, entre 502 e 516, de Hércules a Minerva, tampouco se vincula à ação, ao que me valho das observações de Dominik (1994a)¹²⁶ a seu respeito para elucidá-lo. Esses três exemplos mostram existir, portanto, como era de se prever, instâncias pontuais de apelo nas quais o seu emprego claramente não desempenha uma função estrutural nem para o episódio, nem para o canto, nem tampouco para a unidade maior do épico, mas servem, de outro modo, a conferir cor à narrativa (adorno) e variedade ao emprego do apelo, já com outro fim. Havíamos visto um uso tal no canto 6. Penso ainda em casos, já no canto seguinte, como o lamento de Polinices sobre o cadáver de Tideu (9. 57-59), em que pede para ser deixado a sós; ou a prece de Capaneu à própria mão direita, para que acerte o inimigo (9. 548-550), em desdém pelos deuses. Todas essas ocorrências estão, portanto, excluídas do *corpus*.

Dada a discussão sobre a unidade do poema em relação ao apelo, há de se observar, no entanto, o vínculo entre apelos desse tipo e as alusões internas que promovem para o todo do poema. Para o rogo de Capaneu há pouco citado (9. 548-550), Michael Dewar (1991) bem observou que

Capaneu faz uma oração ímpia ao único deus que ele reconhece: sua própria mão direita. [...] Assim como Mezêncio manifesta escárnio frente à possibilidade de retribuição divina (A. 10. 743 ss.) e expressa hostilidade aos céus (A. 10. 880), também Capaneu deseja destruir o que é sagrado para os deuses (5. 565 ss.) e preferiria lutar contra eles, em vez de contra seus representantes humanos (7. 678 ss.). Isso culmina em seu desafio fatal a Baco, Hércules e Júpiter em 10. 899 ss.¹²⁷

¹²⁶ Dominik, W., 1994a, p. 151: “Hercules feels a strong sense of obligation to Minerva for the assistance she has given him in the past. He acknowledges that the goddess is responsible for his admission to heaven (514f.). Hercules further displays his devotion to Minerva by offering her his native Thebes if she wishes to destroy the city (515). Finally he withdraws from the battlefield and prays for her pardon (*cedo equidem ueniamque precor*, 516). Hercules’ immense gratitude and respect for Minerva is shown clearly in his address. His sense of duty and obligation to the goddess is based on a rational assessment of the gifts she has bestowed him; he is specially aware that he owes his divine status to Minerva’s assistance”. Aproveito aqui o comentário de Kirk, G., 1985, reimp. 2001, a respeito do v. 65 do canto 1, em que o autor alude à preocupação de uma personagem a elaborar determinada prece a uma divindade, para que não incorra, por meio dela, no desfavor do deus a que se dirige: “Akhilleus here categorizes certain ritual errors quite carefully — divine displeasure could arise over either prayers or sacrifices, omitted or wrongly performed; but he does not mention, perhaps deliberately, other possible offences, such as the one Agamemnon might have committed against Apollo’s priest”, p. 60. A expressão de gratidão de Hércules, na *Tebaida*, precedente a seu breve pedido, parece vincular-se ao mesmo tipo de sistema de valores.

¹²⁷ Dewar, M., 1991, p. 161-162: “Capaneus makes an impious prayer to the only god he acknowledges, his own right hand. [...] As Mezencius expresses scorn at the possibility of divine retribution (A. 10. 743f.) and open hostility to heaven (A. 10. 880), so Capaneus wishes to destroy what is sacred to gods (5. 565 ff.) and would prefer to fight them rather than their human representatives (7. 678f.). This culminates in his fatal challenge to Bacchus, Hercules and Jupiter at 10. 899 ff.”.

Ou seja, Dewar explicita a gradação do desdém que o herói expressa primeiro no canto 5 pela proteção divina, arrogante na certeza de seu valor heróico, então no canto 7, e em seguida no canto 9, em que sua empáfia se presentifica por meio de um apelo a si mesmo, concedido também por si (551), antes de concretizar-se em seu mais alto grau, no canto 10, quando desafia diretamente três divindades. Outro exemplo do apelo como recurso alusivo no canto 9 se apresenta em (779-780), quando Anfião pergunta quanto tempo ainda será adiada a morte de Partenopeu, triste perda para seus lamentosos pais, o que nos remete à pergunta feita por Anfiarau (7. 781) sobre o retardo da própria morte, perda sentida por muitos, em especial pelo pai dos deuses. Um terceiro exemplo, verifico-o ainda no fechamento do canto 9 (901-907), quando Partenopeu pede que seja levado de volta à sua mãe a madeixa de cabelo, numa alusão ao apelo que, no canto 6,¹²⁸ havia feito a Diana.

Além dos dois empregos que propus para os apelos dos cantos 8 e 9, variação e alusão interna, observo, por fim, um último: o de amplificar um *affectus* com vistas à comoção. O melhor exemplo deste tipo de apelo constitui, a meu ver, o de Atalanta (9. 608-635), pela proteção de Partenopeu, que obtém nada menos do que uma lágrima da pedra do altar de Diana (635-636). Parece-me que este uso do apelo ligado a afetos exacerbados e efeitos visuais filia-se ao uso que vimos, no capítulo anterior, em Sêneca, em que ele vinha já previsto.¹²⁹ Não digo que as cenas dialoguem em dependência mútua, mas sim que Estácio tenha recuperado na epopéia um uso também na tragédia atingido por meio do apelo, em que seu emprego varia entre produtivo ao encadeamento das cenas e produtivo ao despertar da comoção. Que Estácio tenha mostrado na *Tebaida* um gosto particular pela exploração de afetos similares e pela representação vívida de imagens, como nas tragédias de Sêneca, apenas reforça a necessidade de estudos que aproximem os dois autores quanto a esses aspectos.

Do canto 9, ainda, interessa o apelo de Hipomedonte a Marte (506-510) por uma morte gloriosa, ignorado e, por isso, irrelevante em si, não fosse o que se atinge por meio dela: a comoção de Juno, que roga, então, a Júpiter (511-519), que, por seu turno, com um aceno, faz com que as águas que se insurgiam em vagas se acalmem de volta no leito do rio. O encadeamento de ação é não mais do que pontual e visualmente interessante: o canto 10 o expandirá, apenas lá a partir do rogo de uma argiva, tratado a seguir. Conclua-se, antes, apenas, que em sua maior parte, o canto 9 (assim como o 8) ocupa-se de preencher a narrativa com episódios que retratem a guerra que os cantos 2-6 se ocuparam de fazer retardar.

¹²⁸ Cf. Apêndice D, e, neste capítulo, p. 123.

¹²⁹ Cf., no capítulo anterior, p. 94; neste, p. 128.

Assim também fará o canto 10, salvo seu primeiro apelo, este responsável por desencadear as cenas seguintes, ao modo de uma peça mestra de dominó que, uma vez tocada, põe-se a derrubar as demais até a finalização de seu percurso: eis que, após a descrição (49-64) de uma multidão de mulheres a implorar sobre os altares e, meio a elas, Juno,¹³⁰ lê-se nos versos 67-69 uma impreciação contra Tebas feita por uma das mães argivas. Vendo-se impotente de interferir ela própria na ação, Juno (70-74) delega a Íris que Tebas seja envolvida por Sono, então evocado. A nova ambientação permite aos argivos o ataque noturno aos tebanos, numa mostra do que uma prece de três versos acarreta para a narrativa, ao propiciar um dos episódios marciais que se estenderá por todo o canto. Vincula-se, novamente aqui, o apelo à ação.

Os quatro apelos seguintes do canto 10, por sua vez, configuram não mais do que aspectos de verossimilhança da narrativa bélica, não havendo necessidade de tratá-los demoradamente. Aponto-os apenas: o primeiro, em reconhecimento de que a quantidade dos inimigos mortos em batalha é já suficiente (330-335);¹³¹ o segundo, de Tiodamas a Apolo, em pedido por uma boa viagem (337-345); o terceiro, de Dimas a Cíntia, pelo reconhecimento dos cadáveres (365-370); o quarto, pelo reclame dos corpos em posse do inimigo (423-430).¹³²

Em novo mecanismo alusivo, o quinto apelo deste canto oferece uma amplificação da cena do sacrifício humano de Corebo, vista no canto 1:¹³³ *Virtus*, disfarçada de Manto, profetiza ao jovem Meneceu que volte a Tebas e, assim, honre Apolo (662-671). Aqui, como lá, não há repercussão para a ação. Ocorre que, ao aceitá-lo, Meneceu apresenta-se ao deus em um novo rogo, pelo retrocesso da guerra ao seu estágio anterior, em que Tebas se veja sem mortos e novamente em prosperidade, e também pelo pai, cujo desejo contrariou (762-773), ao não garantir-lhe a súplica de que não retornasse de imediato à cidade (690-718). Nesses três novos casos, os apelos constituem episódios da narrativa que elucidam as relações entre as personagens e exploram temas caros a esta epopéia, como o bom proceder guerreiro ou o aceite do próprio destino, sem que assumam eles mesmos a função de pôr em movimento a guerra ou tramar obstáculos que a impeçam. Quero dizer que não objetivam o seu andamento, atingindo-se, com eles, fins outros, como no caso dos apelos tratados acima, nos cantos 8 e 9.

¹³⁰ Pollmann (2004) observa a alusão, no canto 12, à ambientação expressa nesta cena do canto 10: “The scene echoes the suppliant approach by the Argive women in their native town Argos to Juno’s temple, where they requested the return of their beloved ones from war (10.49-83)”, p. 116.

¹³¹ Este apelo serve também, portanto, à delineação da temperança de Argos, em oposição à desmesura de Tebas.

¹³² Trata-se aqui do comovente rogo de Dimas pelo corpo do jovem Partenoheu.

¹³³ Cf. p. 101-102 deste capítulo.

Os versos iniciais do canto 11 mencionam como, após a morte de Capaneu, “Tebas respira novamente” (*respirant Thebae*, 18). Com ela, encerram-se, diz o narrador num efeito retórico, as preces e os lamentos derradeiros (*iam finis uotis finisque supremis / planctibus*, 19-20) circunscritos à guerra e por ela motivados. As preces, contudo, continuam a marcar a unidade do poema, até a sua conclusão: primeiro pela alusão feita versos depois por Tisífone à súplica paterna de Édipo (107), diferenciando-a das súplicas que lhe eram costumeiras (105-106), e principalmente pelo apelo que integra a sua fala, dirigida à Fúria-irmã, Megera, para que se una a ela em forças de modo a, juntas, efetivarem a morte dos gêmeos (100-101). O fraseado com que o faz, *da iungere uires* (95-96), é típico da formulação de preces, conforme já apontaram Dewar (1991) e Smolenaars (1994). A urgência do apelo se marca pelo adjetivo e pela interjeição empregados no verso 101 (*quid lenta uenis? agedum*). A estratégia estaciana em delongar a ação recebe enfim neste canto uma indicação auto-referencial na fala de Tisífone, quando esta aponta a sua própria morosidade em executar a grandiosa tarefa (*grande opus!*, 100) de que se incumbiu (*atque adeo moror ipsa inrumpere Thebas*, 108-109) antes mesmo de a primeira centena de versos do canto inicial ter corrido.

Os quatro rogos seguintes, de Jocasta (329-353), Antígone (363-382), Adrasto (429-435) e *Pietas* (478-481), personificada, porque ignorados mediante a intromissão das atentas Fúrias¹³⁴ sobre o ânimo dos irmãos e porque frustrados em seus objetivos, realçam, por contraste, aqueles apelos que surtiram efeito na ação, o último deles sendo o supracitado, de Tisífone, que agora garante o combate singular dos irmãos. Os quatro rogos, em suma, trazem *páthos* à cena de batalha,¹³⁵ ao modo senequiano; feitos em vão, não estruturam, entretanto, o poema. Assim também, evoca uma ironia trágica a prece de Polinices entre 505 e 510 pela morte do irmão quando posta ao lado dos versos 557-560, em que o herói, não compreendendo ainda estar mortalmente ferido, eleva ao céu as palmas, crendo ter sido atendido, e requer que lhe tragam o diadema de ouro e o cetro, de modo que o irmão o veja vestindo-os antes de morrer. Que ele expresse a não futilidade de seu apelo (*bene habet! non inrita uoui*, 557) em ignorância do próprio estado em que se encontra apenas enfatiza a ambientação trágica da cena.

Sem fazer menção ao mecanismo do apelo, Jane Wilson Joyce (2008) apontou em sua introdução a este canto os dois movimentos da narrativa para os quais venho chamando

¹³⁴ Cf. *Teb.* 11. 382-388, 403-406, 435-446, 482-496.

¹³⁵ Sobre esse aspecto, cf. Dominik, W. 1994a, p. 266-267, a respeito do estado de Jocasta: “The intensity of her violent emotional outburst [...] is reflected especially in the rhetorical questions and exclamations that predominate in the opening section of the speech (329-38). The brusque and uneven expression produces a spasmodic and excited effect that faithfully reflects the extent of her emotional distress”.

atenção: “doze mudanças de cena em 761 versos criam rápida movimentação e distinções embaçadas. [...] Paradoxalmente, entretanto, enquanto parece apressar a ação, Estácio precisa retê-la, pois ele quer — corretamente — manter o duelo fratricida no centro do palco pelo máximo de tempo possível”.¹³⁶ A imagem cênica utilizada pela autora é apropriada, considerando que os exércitos, já em forma de espectros, voam para assistir, como espectadores, ao combate dos dois (11. 420-421). Por outro lado, entender o duelo como central talvez signifique atribuir-lhe um ápice para o qual todos os acontecimentos anteriores convergiam, quando o centro da ação, referido, expresso em imagem ou presentificado, em quase todos os episódios da epopéia, era a fúria (*furor*) em suas diversas formas — inclusive na da divindade infernal, conforme já demonstrado por Hershkowitz (1998, *passim*). Venini (1970), por exemplo, atribui à presença de Édipo a ação das Fúrias em Tebas, quando mesmo os deuses se ausentam, por trás de uma nuvem, para que não vejam os eventos terrenos, à exceção de *Pietas*:¹³⁷ “A saída de Édipo de Tebas implica também o distanciamento das Fúrias da cidade, dada a constante presença destas últimas ao lado do velho”.¹³⁸ De fato, anteriormente aos rogos familiares, régio e divino, Édipo havia sido referido por Tisífone, embora valendo-se de relatos, e não da própria observação, como já isolado da companhia de todos, em sofrimento pela punição ainda não realizada, o que indica sua atenção sobre o estado de Édipo. É válida a observação pontual de Venini (1970) sobre a presença das Fúrias neste canto 11, contanto que não se esqueça de que a ação inicial de Tisífone, que se estende até aqui, viu seus efeitos, desde o primeiro canto, a ocupar na forma de *furor* o centro da matéria bélica mesmo em episódios em que a menção aos irmãos era superficial e, sobretudo,

¹³⁶ Joyce, J., 2008, p. 291: “twelve scene changes in 761 lines make for rapid movement and blurred distinctions. [...] Paradoxically, however, while seeming to speed up the action, Statius must hold it back, for he wants — rightly — to keep the fratricidal duel center stage for as long as possible”. É detalhada a descrição oferecida pela autora dos movimentos (vertical e lateral) que conferem parte da rapidez aludida, da qual extraio apenas a parte relacionada ao apelo: “Tisiphone summons Megaera up from Avernus, and Jupiter draws down a cloud cover. While Jocasta pleads with Eteocles at the Gate, Antigone pleads with Polynices from atop the walls; and the dead of Thebes come swarming up from the World Below to join the living spectators of the duel”. Também contribui, afirma, o manejo de tempo e lugar: “Time, too, seems to speed up as Statius depicts actions in divine and mortal spheres and in camp and city as taking place simultaneously”, *loc cit.*

¹³⁷ Os versos em torno da descrição de *Pietas* mencionam sua indignação triste por causa dos acontecimentos terrenos aos quais Jove anui em 11. 457-458. Sobre o tratamento estaciano desta cena a partir do da *Eneida*, cf. Micozzi, L., 1995, p. 420-421: “Se in Virgilio un ordine perentorio di Giunone imponeva ad Aletto il definitivo ritorno alle sedi dell'Erebo, evitando così di turbare oltre il lecito le leggi del mondo terreno (*Aen.*, 7, 557ss. [...]), nella *Tebaida*, con deliberata inversione dei contenuti narrativi, le potenze degli inferi sono lasciate libere di operare sino alla catastrofe finale. Saranno, al contrario, le divinità celesti ad abbandonare, per esplicito comando di Giove (*Theb.* 11, 122ss.) lo scenario di Tebe, mentre la *Pietas*, l'ultima divinità positiva, scesa sulla terra nel vano tentativo di riportarvi la giustizia e la pace, vine messa in fuga dall'attacco delle potenze demoniache: Tisifone scaccia la dea dal campo di battaglia, rivendicando su esso la potestà degli dei inferi (*Theb.*, 11, 485ss.)”.

¹³⁸ Venini, P. 1970, p. 169: “La partenza di Edipo da Tebe implica anche l'allontanamento delle Furie dalla città, data la costante presenza di queste ultime accanto al vecchio”.

mantendo-se mesmo após o combate dos irmãos. Que o apelo se mostre tão intrinsecamente ligado a este elemento da matéria épica e que, a partir dele, seja modulado o tempo da ação é o que o põe em proeminência para a estruturação das partes desta epopéia e a garantia de sua unidade. Não fosse assim, o canto 12 seria, de todo, desnecessário, ao modo de um epílogo mal-orquestrado, o que decerto não se aplicaria, como se vê, a esta epopéia.

Cito Hershkowitz (1998) mas são já alguns os autores que identificam no *furor* a força-motora da guerra: Fantham (2011), de fato, havia resumido dois níveis de fúria odiosa e afetos a ela relacionados: o primeiro, que também defendo, segundo a qual Estácio “estrategicamente distribui ondas de raiva, desejo de sangue e ódio pela ação até o combate mortal entre os irmãos e para além dele”; o segundo, que bem acolho, conforme “a relação entre o ódio e a fúria induzida de forma sobrenatural, *furor*, que vimos nos protagonistas criminosos em Sêneca e os contra-heróis em Virgílio, e o grau de responsabilidade que Estácio atribui àqueles levados pelo *furor*”.¹³⁹

Retomando a conjunção da ação definida por meio do *furor* com o apelo, chamo atenção, por fim, para o fato de que aqueles eventos que vimos ter sido gerados por apelos são justamente os que foram escolhidos (ao lado de outros, por exortações e comandos), para integrar o *argumentum* da *Tebaida* segundo o códice de Toledo (cf. apêndice A, p. 153): o do primeiro canto, por intermédio da imprecação de Édipo (1. 56-87); o do segundo, por meio do rogo de Tideu (2. 393-409) a Etéocles, acerca da desonra do pacto firmado e de sua repercussão; o do terceiro, pelo que indicou o apelo dirigido a Júpiter (3. 471-496), para que soubessem se havia chegado o momento de marcharem rumo à guerra ou demorarem-se em Argos; o do quarto, segundo o comando de Júpiter a Marte, no canto anterior (3. 229-252), mostra os gregos arregimentando-se para a batalha, de modo a dar início à guerra; o do quinto, o rogo de Adrasto a Hipsípile (5. 20-27); o sexto, pela exortação aos Jogos fúnebres; o sétimo, pelo comando de Júpiter (7. 6-33) de que se disseminasse a guerra, ao que Tebas se vê sitiada; o oitavo, pelo comando de Plutão (8. 34-79) a Tisífone, de que se encarregasse de algo monstruosamente abominável (*asperrima monstis*, 66), o que culmina na morte de Tideu e na de Menelapo; o nono, pela exortação de Etéocles a que se pusessem a vingar a morte imersa em selvageria de Menelapo (9. 12-24); o décimo, pelo rogo da mãe argiva (10. 67-69), a Juno, pelo aniquilamento de Tebas, encabeçada por Capaneu, único dos sete, fora Polinices,

¹³⁹ Fantham, E., 2011, p. 594: “[The first concerns the diverse strands of passion which Statius feeds into his war narrative, as he] strategically distributes surges of anger, blood-lust and hatred through the action up to and beyond the deadly combat of the brothers. [The second is] the relationship between hatred and supernaturally induced madness, *furor*, that we have seen in Seneca’s criminal protagonists and Virgil counter heroes, and the degree of responsibility attributed by Statius to those driven by *furor*”.

que ainda sobrevive; o décimo primeiro, por meio do rogo de Tisífone (11. 76-112), a Megera; o décimo segundo, por fim, por meio do apelo feito a Tideu, que renova a guerra, para solucionar, por ora, a ação (546-586).

Não deve, pois, ser coincidente que Estácio tenha escolhido uma prece expressa devidamente pelo verbo *precor* (816) para finalizar o canto 12 e toda a obra, desejando, retoricamente, a sua imortalidade literária. Por seu caráter de fechamento, não menos que por sua beleza, prefiro cá trazê-la do apêndice para com ela finalizar este último capítulo:

DVRABISNE procul dominoque legere superstes,
o mihi bis senos multum uigilata per annos
Thebai? iam certe praesens tibi Fama benignum
strauit iter coepitque iam monstrare futuris.
iam te magnanimus dignatur noscere Caesar,
Itala iam studio discit memoratque iuuentus.
uiue, precor; nec tu diuinam Aeneida tempta
sed longe sequere et uestigia semper adora.
mox tibi si quis adhuc praetendit nubila liuor
occidet et meriti post me referentur honores.

Passados vinte séculos, nem sempre no cânone encabeçado pela *Eneida*, mas ainda a reverenciá-la, vive a obra, conforme o apelo de seu autor. Cinco anos vigiada por esta pesquisa, permitiu-me as seguintes conclusões. Passemos a elas.

Conclusão

Valendo-se de uma tradição poética, em que o apelo de algum modo colabora para o desenrolar da ação, seja em epopéias (*Ilíada*, *Eneida*), seja em tragédias (*Édipo*, *Fenícias*), Estácio emprega algo semelhante ao fazer com que a força motriz da ação de todo o seu poema, como bem defendeu Hershkowitz (1998), o *furor*, venha incitado e mediado pelo apelo, tendo construído a unidade da *Tebaida*, conforme argumentei ao longo desta tese, de tal modo que a ordenação das partes que constituem sua epopéia encontrasse no apelo não o único mas o seu mecanismo formal preponderante.

Para que o comprovasse, foi necessário, primeiro, definir esta categoria de fala segundo a metodologia que adotei para a investigação. A classificação que propus inclui três instâncias de fala (rogo, prece e súplica) sob um termo que as abarcasse, em suas características e finalidades principais, o apelo. Orientaram a argumentação demonstrativa da hipótese os preceitos poéticos aristotélicos e horacianos que, podendo ter sido preteridos por outro poeta da época pós-augustana, mostraram-se, em Estácio, ainda operantes: em busca da unidade da *Tebaida* em sua relação com o apelo, ocupei-me sobretudo de avaliar a função que cada apelo desempenhava junto à ação épica e de sua matéria bélica.

Ao longo da análise dos apelos, identifiquei, pois, dez de seus aspectos:

1. localização na narrativa quanto à ação;
2. motivação;
3. natureza;
4. referência religiosa;
5. hierarquia das personagens envolvidas;
6. *êthos* da personagem que faz o apelo;
7. linguagem utilizada;
8. presença de referência gestual;
9. atendimento (parcial / total) ou recusa (parcial / total);
10. fim ou resultado quanto à ação.

O enunciar desses aspectos deixa ver que, por serem já copiosas as análises estilísticas na fortuna crítica estaciana, preferi conduzir, em seu lugar, uma abordagem que, sem ignorá-las, visou à dimensão estrutural e funcional dos apelos em sua relação estrita com a ação épica

no desenrolar da narrativa (ou seja, à *dispositio*). Embora nem todas as ocorrências tenham permitido o mesmo fôlego quanto ao tratamento de cada um deles (era esperado que poucos fossem os apelos que apresentassem todos os seus aspectos possíveis preenchidos), os aspectos analisados forneceram evidência que considero suficiente para a comprovação da minha hipótese e a confirmação da tese de que há, de fato, uma relação estrutural entre o apelo e a ação que se mostra decisiva para assegurar a unidade da obra, necessária à sua constituição final e à sua enunciação.

A variedade de formas da apresentação do apelo garante ao poeta a diversidade de modos necessária para os fins estéticos indispensáveis ao gênero, ao modo do que Highet (1972) havia proposto para a *Eneida*, o que evita, artisticamente, uma formulação fixa e estanque. O apelo, portanto, preenche, de um lado, a expectativa de uma instância formal, convencionalmente dirigida aos deuses (conforme verifiquei, por exemplo, em 3. 471-396); de outro, oferece exemplos em que conjuga mais de uma nuance de fala: rogo e comando (e.g., 12. 299-308), rogo e ameaça (e.g., 12. 436-446), rogo, ordem e lamento (e.g., 7. 247-252). Além disso, viu-se como parte integrante de outra classificação de fala (do hino, e.g., em 1. 696-720), encadeada a outro apelo, gerando-o (e.g., 12. 256-267), quando não inserido, como sub-apelo, em si mesmo, a duplicar-se (e.g., 12. 546-586), ou até mesmo sendo interrompido (e.g., 7. 497-527). Contribuiu ainda, em menor medida, para este efeito variado o fato de algumas das preces existentes não se relacionarem à ação, mostrando-se a ela secundária, mas cumprindo uma função patética que serve à expressão dos afetos das personagens (como visto na análise, por exemplo, de 8. 90-122).

Além disso, o apelo mostrou-se integrado ao mecanismo alusivo que Micozzi (2009) havia defendido para a *Tebaida*, em que cenas repetem a si mesmas num efeito alternado de ampliação e retraimento, conforme observei, por exemplo, em 7. 155-193. Destaquei também como alguns apelos remetiam a outros em formas mais simples de alusão, retomando-se escolhas lexicais e comparações, de modo a que se conjugassem segundo a antecipação ou ênfase de temas diretamente vinculados à ação, como em 1. 643-661.

Sobretudo, o apelo se vincula à matéria épica na qualidade de um mecanismo responsável tanto pelo desencadeamento da ação (e.g., 1. 56-87) quanto por seu retardamento (e.g., 4. 684-696), o que faz dele não apenas um mecanismo responsável pelo arranjo das partes por ele encadeadas no todo, mas também regulador do tempo da ação, sendo ele próprio, em algumas instâncias, a transição em si (e.g., 7. 93-103) ou o retardo (e.g., 4. 318-340), aspecto que se manifesta, por vezes, em função auto-referencial, como apontaram, por exemplo, os versos 108-109 do apelo em 11. 76-112). Essas funções mostram-se primordiais

para a *dispositio* independentemente do número de suas ocorrências, pois basta que cada uma delas se mostre, como de fato o fez, eficaz à engrenagem maior da narrativa. Ainda assim, é relevante notar como um elemento comprobatório adicional à tese que essas ocorrências se deram, com efeito, em um número significativo (52 apelos, dos quais 22 estruturantes), o que acrescenta um dado quantitativo a corroborar a análise qualitativa.

Com base nas evidências estudadas, concluo, portanto, que existe uma relação intrínseca e intencional, por parte de Estácio, do apelo com a unidade em sua *Tebaida*.

Referências bibliográficas¹

Fontes primárias

ARISTOTE. *La Métaphysique*. Tome I. Introduction, notes et index par J. Tricot. Bibliothèque des Textes Philosophiques. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1974.

ARISTOTLE. *Aristotle's Ars Poetica*. ed. R. Kassel. Oxford: Clarendon Press, 1966.

ARISTOTLE. *The Organon: The Categories; On interpretation* (tradução de Harold P. Cooke); *Prior Analytics* (tradução de Hugh Tredennick). London: Heinemann; Cambridge, Mass.: Harvard, 1938, reimp. 1949.

CICÉRON. *Discours*. Tome VI. Seconde action contre Verrès. Livre V: les Supplices. Paris: Les Belles Lettres, 1950.

DIODORUS SICULUS. *Diodori Bibliotheca Historica*. Editionem primam curavit Imm. Bekker alteram Ludovicus recognovit Fridericus Vogel. Lipsiae: Teubneri, 1888. Disponível em <<http://www.archive.org/stream/diodoribiblioth02dindgoog#page/n4/mode/2up>>.

HOMER. *Homeri Opera in five volumes*. David B. Monro and Thomas W. Allen (ed.). Oxford: Oxford University Press, 1920.

HORACE. *Art poétique*. Q. Horatii Flacci. Epistula ad Pisones de Arte Poetica. Texte Latin publié d'après les travaux les plus récents de la Philologie avec un commentaire critique et explicatif et une introduction par Maurice Albert. Paris: Librairie Hachette et Cie., 1886. Breinigsville: Bibliolife, 2010.

HORACE. *Oeuvres d'Horace*. Publiées avec une étude biographique et littéraire, une notice sur la métrique et la prosodie dans les Odes et Épodes des notes critiques, un index des noms propres et des notes explicatives par Plessis, F; Lejay, P. Paris: Hachette, 1911.

HORACE. *Satires, Epistles and Ars poetica*, with an English translation by H. Rushton Fairclough. Edited by G. P. Goold. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1926, reimp. 1999.

¹ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023.

PLATO. *Platonis Opera*. John Burnet (ed). Oxford: Clarendon Press, 1903.

QUINTILIAN. *Institutio Oratoria*: Book 2. Edited by Tobias Reinhardt & Michael Winterbottom. Oxford: Oxford University Press, 2006.

QUINTILIANVS, M. F. *De Institutione Oratoria* ad codices parisinos recensitus cum integris commentariis Georgii Ludovici Spalding quibus novas lectiones et notas adiecit Joannes Josephus Dussault unus e praefectis seruandae bibliothecae San-Genovefane. Volumen tertium. Parisiis: Lemaire. 1823.

STACE. *Thébaïde*. Texte établi et traduit par Roger Lesueur. Paris: Les Belles Lettres, 1990. 3 v.

STATIVS, Publius Papinius. *Thebais*. Recognovit Gustavus Queck. Tom. II. Lipsiae: B. G. Teubneri, 1854.

STATIVS. P. Papini Stati *Thebaidos* Libri XII. Recensuit et cum apparatu critico et exegetico instruxit D. E. Hill. Mnemosyne: bibliotheca classica Batava. Suppl. 79. Leiden: E. J. Brill, 1983.

STATIVS. P. Papinius. *Thebaid* and *Achilleid*: volume I. J. B. Hall (ed.); A. L. Ritchie; M. J. Edwards (colab.). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

STATIVS. P. Papinius. *Thebaid* and *Achilleid*: volume II. J. B. Hall; A. L. Ritchie (trad.); M. J. Edwards (colab.). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

STATIVS. P. Papinius. *Thebaid* and *Achilleid*: volume III. J. B. Hall (ed.); A. L. Ritchie. M. J. Edwards (colab.). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008.

STATIVS. *Thebaid*, books 1-7. Edited and translated by D. R. Shackleton Bailey. Loeb Classical Library. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 2003.

STATIVS. *Thebaid*, books 8-12; *Achilleid*. Edited and translated by D. R. Shackleton Bailey. Loeb Classical Library. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 2003.

STAZIO, Publio P. *Tebaide*. Introduzione, traduzione e note commento di Laura Micozzi. Testo latino a fronte. Oscar classici greci e latini. [S.I.]: Mondadori, 2010.

VIRGILE. *Éneide*. Texte établi et traduit par René Durand. Paris: Les Belles Lettres, 1960. 2 v.

WEST, Martin L. (ed. and trans.). *Greek Epic Fragments: from the Seventh to the Fifth Centuries BC*. LCL n. 497. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 2003.

Traduções

ARISTÓTELES. *Categorias*. Introdução, tradução notas e apêndice de Maria José Figueiredo. Coleção Pensamento e filosofia. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad., textos adicionais e notas de Edson Bini. São Paulo: EdiPro, 2006.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. Coleção Ensaio. Série Clássica. Coord. Zélia de Almeida Cardoso. Ed. bilíngüe grego-português. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

ÉSQUILO. *Tragédias*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. Edição bilíngüe. São Paulo: Iluminuras, 2009.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Haroldo de Campos; introdução e organização de Trajano Vieira. São Paulo: Benvirá, 2010.

KLEIN, G. *O Édipo de Sêneca*: tradução e estudo crítico. 2005. 156 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

PLATÃO. *Diálogos*. Vol. 3. Tradução, textos complementares e notas de Edson Bini. Socráticos: *Fedro* ou *Do belo*; *Eutífron* ou *Da religiosidade*; *Apologia de Sócrates*; *Críton* ou *Do dever*; *Fédon* ou *Da alma*. São Paulo: Edipro, 2008.

SÊNECA. *Agamêmnon*, Sêneca: tradução, introdução posfácio e notas de José Eduardo dos Santos Lohner. São Paulo: Globo, 2009.

SÊNECA. *Fedra*. Tradução de Daniel Peluci Carrara e Fernanda Messeder Moura. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

SÊNECA. *As Troianas / Troades*. Introdução, tradução e notas de Zelia de Almeida Cardoso. Roma Grécia 6. Ed. bilíngüe. São Paulo: Hucitec, 1997.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de José Victorino Barreto Feio (livros I-VIII); José Maria da Costa e Silva (livros IX-XII). Organização de Paulo Sérgio de Vasconcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Eneida brasileira ou tradução poética da epopéia de Públio Virgílio Maro por Manuel Odorico Mendes da cidade de S. Luís do Maranhão. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

Comentários

AUSTIN, R. G. P. *Vergili Maronis Aeneidos: liber secundus*. Oxford: Clarendon Press, 1964, reimp. 1980.

AUSTIN, R. G. P. *Vergili Maronis Aeneidos: liber sextus*. Oxford: Clarendon Press, 1977.

BOYLE, A. J. *Seneca: Oedipus*. Oxford: Clarendon Press, 2011.

BRINK, C. O. *Horace on Poetry: the 'Ars Poetica'*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971, reimp. 2011.

CAVIGLIA, F. P. P. *Stazio. La Tebaide*. Libro I. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1973.

COFFEY, M; MAYER, R. *Seneca, Phaedra*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, reimp. 1999.

COLEMAN, K. M. *Statius: Silvae IV*. London: Bristol Classical Press, 2001.

DEWAR, M. *Statius. Thebaid IX*. Oxford Classical Monographs. Oxford: Clarendon Press, 1991.

EDWARDS, M. W. *The Iliad: a Commentary. Volume V: 17-20*. General editor: G. S. Kirk. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, reimp. 2000.

FANTHAM, E. *Seneca's Troades. A Literary Introduction with Text, Translation and Commentary*. Princeton: Princeton University Press, 1982.

FRANK, M. *Seneca's Phoenissae: introduction and commentary*. Mnemosyne: bibliotheca classica Batava. Suppl. 138. Leiden; New York; Köln: E. J. Brill, 1995.

GRANSDEN, K. W. *Virgil: Aeneid, book VIII*. Cambridge; London; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1976.

GRANSDEN, K. W. *Virgil: Aeneid, book XI*. Cambridge Greek and Latin Classics. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, reimp. 1998.

HAINSWORTH, B. *The Iliad: a Commentary. Volume III: 9-12*. General editor: G. S. Kirk. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, reimp. 2000.

HARDIE, P. *Virgil: Aeneid, book IX*. Cambridge Greek and Latin Classics. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

HARRISON, S. J. *Vergil: Aeneid X*. Oxford Classical Monographs. Oxford: Clarendon Press, 1991.

HEUVEL, H. P. *Papinii Statii Thebaidos liber primus: versione batava commentarioque exegetico instructus*. Zutphen: Nauta & Co., 1932.

HEYWORTH, S. J.; MORWOOD, J. H. W. *A Commentary on Propertius: book 3*. New York: Oxford University Press, 2011.

JANKO, R. *The Iliad: a Commentary. Volume IV: 13-16*. General editor: G. S. Kirk. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, reimp. 1999.

JOYCE, J. W. *Thebaid: a song of Thebes*. Translated, with Introductions, Commentary, and a Glossary. Ithaca: Cornell University Press, 2008.

KIRK, G. S. *The Iliad: a Commentary. Volume I: 1-4*. General editor: G. S. Kirk. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, reimp. 2001.

KIRK, G. S. *The Iliad: a Commentary. Volume II: 5-8*. General editor: G. S. Kirk. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, reimp. 2000.

MASTRONARDE, D. J. *Euripides: Phoenissae*. Edited with introduction and commentary. Cambridge Classical Texts and Commentaries, n. 29. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, reimp. 1996.

MICOZZI, L. *Il catalogo degli eroi: saggio di commento a Stazio Tebaide 4, 1-344*. Testi e Commenti, 4. Pisa: Edizioni della Normale, 2007.

MURRAY, P. *Plato on Poetry: Ion; Republic 376e-398b9; Republic 595-608b10*. Cambridge Greek and Latin Classics. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

POLLMANN, K. *Statius, Thebaid 12: Introduction, Text and Commentary*. Paderborn; München; Wien; Zürich: Ferdinand Schöningh, 2004.

RICHARDSON, N. *The Iliad: a Commentary. Volume VI: 21-24*. General editor: G. S. Kirk. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, reimp. 2000.

SMOLENAARS, J. J. L. *Statius, Thebaid VII: a Commentary*. Mnemosyne: bibliotheca classica Batava. Suppl. 134. Leiden; New York; Cologne: E. J. Brill, 1994.

SNIJDER, H. P. *Papinius Statius. Thebaid: a Commentary on Book III*. Amsterdam: Hakkert, 1968.

SWEENEY, R. D. *In Statii Thebaida commentum Lactantii Placidi*. Stuttgartiae: B. G. Teubner, 1997.

TARRANT, R. J. *Seneca's Thyestes*. Edited with an Introduction and Commentary. Textbook series: American Philological Association; no. 11. Georgia: Scholars Press, 1985.

VENINI, P. *Thebaidos liber undecimus*. Biblioteca di Studi Superiori 58. Firenze: La nuova Italia, 1970.

WILLIAMS, R. D. *Virgil, Aeneid I-VI*. London: Bristol Classical Press, 1972, reimp. 2006.

WILLIAMS, R. D. *Virgil, Aeneid VII-XII*. London: Bristol Classical Press, 1973, reimp. 2006.

Concordâncias

DEFERRARI, R. J.; EAGAN, M. C. *A Concordance of Statius*. Hildesheim: Georg Olms, 1966.

KLECKA, J. *Concordantia in Publium Papinium Statium*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms, 1983.

Estudos

ANDERSON, W. S. Virgil's second *Iliad*. In: Harrison, S. J. *Oxford readings in Vergil's Aeneid* (org.). Oxford; New York: Oxford University Press, 1990, reimp. 2007, p. 239- 252.

APPEL, G. *De precationum Romanarum Sermones*: dissertatio inauguralis quam ad summos in Philosophia ordine gissensi rite capessendos scripsit. Typis Lipperti et Sociorum. Numburgi ad salam, 1908. Breinigsville: Kessinger Legacy Reprints, 2010.

ARICÒ, G. *Introduzione a Stazio: problemi e interpretazioni*. Palermo: Libreria editrice Gino, 1973.

BALL, R. J. *Tibullus the elegist: a critical survey*. Hypomnemata, Heft 77. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1983.

BARNES, T. D. The Significance of Tacitus' *Dialogus de Oratoribus*. *HSPH*, vol. 90, 1986, p. 225-244.

BENVENISTE, E. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. Paris: Éditions de Minuit, 1969. 2 v.

BERLINCOURT, V. 'In pondere non magno satis ponderosae...': Gronovius and the printed tradition of the *Thebaid*. In: Nauta, R.; van Dam, H.-J.; Smolenaars, J. J. L. (org.). *The Poetry of Statius*. Leiden, New York, Köln: E. J. Brill, 2008, p. 1-18.

BERNSTEIN, N. W. Ancestors, Status and Self-presentation in Statius' *Thebaid*. *TAPA*, 133. p. 353-379. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2003.

BETTINI, M. Weighty Words, Suspect Speech: *fari* in Roman Culture. *Arethusa*, Volume 41, Number 2, p. 313-375. 2008.

BOWRA, C. M. A Prayer to the Fates. *CQ* (ns.), Vol. 8, No. 3-4, p. 231-240. Cambridge: Cambridge University Press, 1958.

BOYLE, A. J. *Tragic Seneca: an Essay in the Theatrical Tradition*. London; New York: Routledge, 1997.

BRANDÃO, J. L. Ver, ouvir, interpretar: a propósito dos *Sete contra Tebas* de Ésquilo. *Classica*, v. 2, n. 2, p. 69-87. São Paulo, 1989.

BURCK, E. *Das Römische Epos*. Grundriss der Literaturgeschichten nach Gattungen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979.

CALBOLI, G. Quintilian and Horace. *Scholia*, 4 (ns.), p. 79-100. Durban, 1995.

CAIRNS, F. *Virgil's Augustan Epic*. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1989.

CLARKE, M. J.; CURRIE, B. G. F.; LYNE, R. O. A. M. (org.). *Epic interactions: perspectives on Homer, Virgil, and the Epic Tradition*. New York: Oxford University Press, 2006.

CRIADO, C. *La teología de la Tebaida estaciana: el antivirgilianismo de un clasicista*. Zürich; New York: Hildesheim, 2000.

CRIADO, C. La *praeteritio* proemial de la *Tebaida* de Estacio: ¿Vocación cíclica o virgilianista? *Myrtia*, n. 14. p. 101-117. Murcia, 1999a.

CRIADO, C. Tragicidad y epicidad de la Tisífone estaciana. *CFC(L)*, no. 16. p. 141-161. Madrid, 1999b.

CRIBIORE, R. The Grammarian's Choice: the Popularity of Euripides' *Phoenissae* in Hellenistic and Roman education. In: TOO, Yan-Lee (org.) *Education in Greek and Roman antiquity*. Leiden; Boston; Köln: Brill, 2001. p. 241-259.

CROTTY, K. *The poetics of supplication: Homer's Iliad and Odyssey*. Illinois: Cornell University Press, 1994.

DELARUE, F. *Stace, poète épique: originalité et cohérence*. Louvain, Paris: Peeters. 2000.

D'ESPÈREY, S. F. La Causalité dans le chant I de la *Thébaïde* de Stace: où commence la *Thébaïde*, p. 188-200. *REL*. 79. Paris: Société des Études Latines, 2001.

D'ESPÈREY, S. F. *Conflit, violence et non-violence dans la Thébaïde de Stace*. Études anciennes. Paris: Les Belles Lettres, 1999.

DOMINIK, W. *Speech and rhetoric in Statius' Thebaid*. *Altertumswissenschaftliche Texte und Studien*, 27. Hildesheim, Zürich, New York: Olms-Weidmann, 1994a.

DOMINIK, W. Statius. In: FOLEY, J. M. (ed.) *A companion to Ancient Epic*. Oxford: Blackwell, 2005, p. 514-527.

DOMINIK, W. *The mythic voice of Statius: power and politics in the Thebaid*. *Mnemosyne: bibliotheca classica Batava. Supplementum* 136. Leiden, New York: E. J. Brill, 1994b.

DUCKWORTH, G. *Structural patterns and proportions in Vergil's Aeneid: a study in mathematical composition*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1962.

DUE, O. *Changing forms: studies in the Metamorphoses of Ovid*. Copenhagen: Gyldendal, 1974.

DUNN, F. M. *Tragedy's end: closure and innovation in Euripidean drama*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1996.

EDGEWORTH, R. J. Vergil's Furies, *HThR*, v. 76, n. 3, p. 365-367, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

EISSFELDT, E. *Über Quellen und Vorbilder des P. Papinius Statius*. Reimstedt: Schmidt, 1900.

ERNOUT, A. *Aspects du vocabulaire latin*. Études et commentaires XVIII. Paris: Klincksieck. 1954.

ESTÈVES, A. Color épique et color tragique dans la *Thébaïde* de Stace: récits de nefas et stratégies narratives (VIII, 751-756 et XI, 524-579). *Latomus*, 64, 1. p. 96-120, Bruxelles, 2005.

FANTHAM, E. *Roman response to Greek literature from Plautus to Statius and Quintilian*. Berlin; New York: De Gruyter, 2011.

FANTHAM, E. The perils of prophecy: Statius' Amphiaraus and his literary antecedents. In: NAUTA, R.; VAN DAM, H.-J.; SMOLENAARS, J. J. L. (org.). *Flavian Poetry*. Leiden, New York, Köln: E. J. Brill, 2006. p. 147-162.

FEENEY, D. C. Epic hero and epic fable, *CompLit*, vol. 32, n. 2, p. 137-158, Durham, 1986.

FEENEY, D. C. *Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

FOWLER, W. W. *The Death of Turnus: Observations on the Twelfth Book of the Aeneid*. Oxford: Blackwell, 1919. Disponível em <<http://www.archive.org/stream/deathofturnusobs00virg#page/n7/mode/2up>>.

FRAENKEL, E. Some aspects of the Structure of *Aeneid* 7. In: Harrison, S. J. *Oxford readings in Vergil's Aeneid* (org.). Oxford; New York: Oxford University Press, 1990, reimp. 2007. p. 253-276.

FREYBURGER, G. Prière silencieuse et murmurée dans la religion romaine. *REL*, 79, p. 26-36. Paris: Les Belles Letres, 2002.

FRINGS, I. *Gespräch und Handlung in der Thebais des Statius*. Beiträge zur Altertumskunde; Bd. 18. Stuttgart: B. G. Teubner, 1991.

FRINGS, I. *Odia fraterna als manieristisches Motiv: Betrachtungen zu Senecas Thyest und Statius' Thebais*. Akademie der Wissenschaften und Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse; Jg. 1992, Nr. 2. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1992.

GANIBAN, R. T. *Statius and Virgil: The Thebaid and the Reinterpretation of the Aeneid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

GARBARINO, G. *L'Eneide nella tradizione epica greca e latina*. Torino: Giappichelli editore, 1992.

GERVAIS, K. G. Dealing with a massacre: Spectacle, Eroticism, and Unreliable Narration in the Lemnian Episode of Statius' *Thebaid*. 2008. M. A. (Classics) – Department of Classics, Queen's University, Kingston, Ontario, 2008.

HAFFA, A. J. M. The cultural poetics of supplication in epic: Homer, Vergil, Tasso. Madison: University of Wisconsin, 1996.

HARDIE, P. *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*. Oxford: Clarendon Press, 1986.

HARDIE, P. *Virgil. Greece & Rome. New Surveys in the Classics No. 28*. New York: Cambridge University Press, 1998.

HARDIE, P. Virgil and tragedy. In: MARTINDALE, Charles. *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, reimp. 2004. p. 312-326.

HARVEY, P. *The Oxford Companion to Classical Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1937, reimp. 1955.

HEATH, M. *Unity in Greek Poetics*. Oxford: Clarendon Press, 1989.

HERSHKOWITZ, D. *The Madness of Epic: reading insanity from Homer to Statius*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1998.

HIGHET, G. *The Speeches in Vergil's Aeneid*. New Jersey: Princeton University Press, 1972.

HILL, D. E. Jupiter in *Thebaid* 1 again. In: NAUTA, R.; VAN DAM, H.-J.; SMOLENAARS, J. J. L. (org.). *The Poetry of Statius*. Leiden, New York, Köln: E. J. Brill, 2008. p. 129-141.

INWOOD, B. *Reading Seneca: Stoic Philosophy at Rome*. Oxford: Clarendon Press, 2005.

KORNEEVA, T. *Alter et ipse: identità e duplicità nel sistema dei personaggi della Tebaide di Stazio*. Testi e studi di cultura classica, v. 52. Pisa: Edizioni ETS, 2011.

KYTZLER, B. *Statius-Studien: Beiträge zum Verständnis der Thebais*. Ph. D. Diss., Philosophischen Fakultät, Berlin, 1955.

KYTZLER, B. *Pandere Thebas. Welches Thema hat die Thebais?* In: DELARUE, F.; GEORGACOPOULOU, S.; LAURENS, P.; TAISNE, A.-M. *Epicedion: Hommage à P. Papinius Statius*. Publications de la Licorne 38. Poitiers: La Licorne, 1996, p. 25-34.

LAING, G. J. Roman Prayer and its Relation to Ethics. *CPh*, Vol. 6, No. 2, p. 180-196, 1911.

LEGRAS, L. *Étude sur la Thébaïde de Stace*. Société nouvelle de librairie et d'édition. Paris: Cornély et Cie., 1905.

LEIGH, M. Statius and the Sublimity of Capaneus. In: CLARKE, M. J.; CURRIE, B. G. F.;

LYNE, R. O. A. M. (org.). *Epic interactions: perspectives on Homer, Virgil, and the Epic Tradition*. New York: Oxford University Press, 2006. p. 217-241.

LESUEUR, R. Claudia et la composition du livre XII de la Thébaïde de Stace. *REL*, 81. p. 190-199. Paris: Les Belles Lettres, 2004.

LOVATT, H. *Statius and Epic Games: Sport, Politics, and Poetics in the Thebaid*. Cambridge Classical Studies. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

MARKUS, D. D. Performing the Book: the Recital of Epic in First-Century C.E. Rome. *ClAnt*, v. 19, no. 1. p. 138-179. Berkeley: University of California Press, 2000.

MICOZZI, L. *Ille referre aliter saepe solebat idem*: ripetizione e sperimentalismo narrativo nella *Tebaide* in Stazio, *MD*, 61, p. 211-227, Pisa, 2009.

MIKALSON, J. D. Unanswered Prayers in Greek Tragedy. *JHS*, vol. 109, p. 81-98. London: 1989.

MONRO, D. B. On the fragment of Proclus' abstract of the Epic Cycle contained in the Codex Venetus of the Iliad. *JHS*, 4, 1883, p. 305-334.

MOURA, F. M. De *Neapolis* a *Londinium*: intercursos pelas *Silvas*. In: Erick Ramalho (org.). John Milton. *Poemata*: Poemas em latim e em grego. Belo Horizonte: Tessitura. 2008. p. 399-425.

NAIDEN, F. S. *Ancient Supplication*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

NERI, V. Dei, Fato e divinazione nella letteratura latina del I sec. d.C. In: HAASE, Wolfgang (org.). *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*. Bd. II, 16.3. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neuen Forschung. Berlin; New York: de Gruyter, 1986. p. 1974-2051.

O'HARA, J. J. *Inconsistency in Roman Epic: Studies in Catullus, Lucretius, Vergil, Ovid and Lucan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

PANOUSI, V. *Greek Tragedy in Virgil's "Aeneid": Ritual, Empire, and Intertext*. New York: Cambridge University Press, 2009.

PANOUSI, V. Aeneas' Sacral Authority. In: FARRELL, J.; PUTNAM, M. C. J. *A companion to Vergil's Aeneid and its tradition*. Blackwell Companions to the Ancient World. Singapore: Wiley-Blackwell, 2010. p. 52-65.

PEDRICK, V. Supplication in the *Iliad* and the *Odyssey*. *TAPA*, Vol. 112, p. 125- 140. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1982.

PLANTINGA, M. The supplication motif in Appolonius Rhodius' *Argonautica*. In: HARDER, M. A; REGTUIT, R. F.; WAKKER, G. C. *Apollonius Rhodius*. Hellenistica Groningana. Peeters: Leuven; Paris; Sterling, Virginia, 2000. p. 105-128.

RIBBECK, O. *Geschichte der Römischen Dichtung III*. Stuttgart: Cotta, 1892. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/geschichtederr03ribbuoft>>.

SACERDOTI, A. *Sceptra negata poscis*: Tebe dannata e salvata. Indagini sul dodicesimo libro della *Tebaide* di Stazio. 2005-2006. Tesi di Dottorato, Facoltà di Lettere e Filosofia della Seconda Università degli Studi di Napoli, Scuola Superiore per l'Alta Formazione Universitaria, Napoli, 2005-2006.

SANTOS, M. M. O *monstrum* da *Arte Poética* de Horácio. *Letras Clássicas*, n. 4, p. 191-265. São Paulo, 2000.

SANTOS, M. M. Da disposição da *Eneida*, ou Do gênero da *Eneida* segundo as espécies da *Ilíada* e *Odisséia*. *Letras clássicas*, v. 5, p. 159-206. São Paulo, 2005.

SCHETTER, W. *Untersuchungen zur epischen Kunst des Statius*. Klassisch-Philologische Studien, Heft 20. Wiesbaden: O. Harrassowitz, 1960.

SCHIESARO, A. *The passions at play: Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SMITH, A. *The Primacy of Vision in Virgil's Aeneid*. Austin: University of Texas Press, 2005.

SMOLENAARS, J. J. L. Statius, *Theb.* 1.72: is Jocasta dead or alive?. In: NAUTA, R.; VAN DAM, H.-J.; SMOLENAARS, J. J. L. (org.). *The Poetry of Statius*. Leiden, New York, Köln: E. J. Brill, 2008. p. 215-237.

STAR, C. Commanding *Constantia* in Senecan Tragedy. *TAPA*, vol. 136, no. 1, p. 207-244. Baltimore, 2006.

TAISNE, A.-M. L'art de Stace au chant I de la *Thébaïde*. *Latomus*, 64, 3, p. 661-677. Bruxelles, 2005.

TELÒ, M. Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (II): la supplica. *MD*, 49, p. 9-51. Pisa, 2002.

THORNTON, A. *Homer's Iliad: its Composition and the Motif of Supplication*. Hypomnemata. Untersuchungen zur Antike und zu ihren Nachleben. Heft 81. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1984.

TORRANO, J. As súplicas a Zeus suplicante na tragédia *As Suplicantes* de Ésquilo. *Classica*, v. 20, n. 2, p. 293-325. São Paulo, 2007.

TUROLLA, E. La poesia epica di P. Papinio Stazio. *Orpheus*, 3, p. 134-151. Catania, 1956.

VASCONCELLOS, P. S. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas, 2001.

VASCONCELLOS, P. S. Reflexões sobre a noção de arte alusiva e intertextualidade na poesia latina. *Classica*, v. 20, n. 2, p. 239-260. São Paulo, 2007.

VENINI, P. *Studi Staziani*. Pavia: Tip. del libro, 1971.

VESSEY, D. W. T. C. Noxia tela: Some innovations in Statius *Thebaid* 7 and 11. *CPh.* 66. no. 2. p. 87-92. Chicago: The University of Chicago Press, 1971.

VESSEY, D. W. T. C. *Statius & the Thebaid*. Cambridge: Cambridge University Press, 1973.

Apêndice A — *Argumentum à Tebaida* conforme o códice de Toledo (Queck, 1854, p. 1)

Soluitur in primo fratrum concordia libro.
 Denegat et foedus repetitaque regna secundus.
 Tertius in Thebas inflammat Dorica castra.
 In quarto Mauors bello rapit undique Graios.
 Quintus et Hypsipyles luctus narratque dolores.
 Archemori sextus ludos ad funera ducit.
 Septimus obsessas Thebas uatisque sepulcrum.
 Occidit octauo Menalippi cuspide Tydeus.
 Hippomendonta solo dat nonus et Arcada telo.
 Cuspide fulminea decimus Capanea terebat.
 Vndecimus parili germanos funere iungit.
 Vltimus Ogygias dat uincere Thesea Thebas.

Desfaz-se, no primeiro canto, a concórdia dos irmãos.
 Denega também a aliança e os reinos reclamados o segundo.
 O terceiro incita as hostes dóricas rumo a Tebas.
 No quarto, a guerra arrebatada os gregos por toda a parte à batalha.
 O quinto narra os lamentos e as dores de Hipsípila.
 O sexto canta os jogos às exéquias de Arquêmore.
 O sétimo, a sitiada Tebas e o sepulcro do vate.
 Tideu morre, no oitavo, pela seta de Menelapo.
 O nono dá Hipomedonte e Árcade ao chão num golpe.
 Pelo raio fulminante, o décimo aniquilava Capaneu.
 O décimo primeiro reúne, em morte dupla, os irmãos.
 O último dá a Teseu vencer Tebas de Ógiges.

Apêndice B — Distribuição de apelos na *Tebaida* (versos / cantos)

Apêndice C — Catálogo da ocorrência de apelos da *Tebaida* (em versos)

Parte 1 – Cantos 1 ao 6

1	2	3	4	5	6
<u>56-87</u>	<u>393-409</u>	<u>471-496</u>	<u>318-340</u>	<u>20-27</u>	633-637
498-510	715-742	<u>687-710</u>	<u>684-696</u>		809-812
643-661			<u>746-764</u>		
<u>696-720</u>			825-843		

Parte 2 – Cantos 7 ao 12

7	8	9	10	11	12
<u>93-103</u>	90-122	57-59	<u>67-69</u>	<u>76-112</u>	<u>256-267</u>
<u>155-193</u>	303-338	<u>506-510</u>	330-335	339-353	<u>299-308</u>
<u>247-252</u>	502-516	511-519	337-345	363-382	<u>437-446</u>
483-485	<u>735-744</u>	548-550	365-370	429-435	<u>546-586</u>
<u>497-527</u>		608-635	423-430	478-481	<u>810-819</u>
730-735		815-819	662-671	504-508	
779-788			690-718	594-595	
			<u>762-773</u>		

Legenda:

Versos sublinhados: apelos funcionais (ou primários)

Versos não-sublinhados: apelos subsidiários à ação (ou secundários)

Apêndice D — Lista de personagens suplicantes e personagens endereçadas

1.56-87	Édipo	deuses infernais; Tisífone
1.498-510	Adrasto	Noite; Fortuna
1.643-661	Corebo	Febo
1.696-720	Adrasto	Apolo
2.393-409	Tideu	Etéocles
2.715-742	Tideu	Minerva
3.471-496	Anfiarau	Júpiter
3.687-710	Árgia	Adrasto
4.318-340	Atalanta	Partenopeu
4.684-696	Baco	ninfas e divindades fluviais
4.746-764	Adrasto	Hipsípila
4.825-843	um rei	Nêmea
5. 20-27	Adrasto	Hipsípila
6. 633-637	Partenopeu	Diana
6. 809-812	Adrasto	guerreiros argivos
7.93-103	Adrasto	Ofeltes
7.155-193	Baco	Júpiter
7. 246-252	Antígona	Forbas
7.483-485	Jocasta	argivos
7. 497-527	Jocasta	Polinices; argivos
7.730-735	Hipseu	Asopo
7.779-788	Anfiarau	Apolo
8.90-122	Anfiarau	Plutão
8.303-338	Tiodamas	Terra

8.502-516	Hércules	Minerva
8.735-744	Tideu	argivos
9.57-59	Polinices	Tideu
9.506-510	Hipomedonte	Marte
9.511-519	Juno	Júpiter
9.548-550	Capaneu	destra
9.608-635	Atalanta	Diana
9.815-819	Partenopeu	Diana
10.67-69	mães argivas	Juno
10.330-335	Actor	Tiodamas
10.337-345	Tiodamas	Apolo
10.365-370	Dimas	Cíntia
10.423-430	Dimas	guerreiros tebanos
10.662-671	Virtude	Meneceu
10.690-718	Creonte	Meneceu
10.762-773	Meneceu	Apolo
11.76-112	Tisífone	Megera
11.329-353	Jocasta	Etéocles
11.363-382	Antígone	Polinices
11.429-435	Adrasto	Etéocles e Polinices
11.478-481	Pietas	guerreiros
11.504-508	Polinices	deuses infernais
12.256-267	Árgia	Tebas
12.299-308	Juno	Cíntia
12.437-446	Árgia	chamas dos irmãos
12.546-586	Evadne	Teseu
12.810-819	poeta	obra

Apêndice E — *Corpus* analisado

1. 56-87

‘di, sontes animas angustaque Tartara poenis
 qui regitis, tuque umbrifero Styx liuida fundo
 quam uideo, multumque mihi consueta uocari,
 adnue, Tisiphone, peruersaque uota secunda.
 si bene quid merui, si me de matre cadentem 60
 fouisti gremio et traiectum uulnere plantas
 firmasti, si stagna peti Cirrhaea bicorni
 interfusa iugo, possem cum degere falso
 contentus Polybo, trifidaeque in Phocidos arto
 longaeuum implicui regem secuique trementis 65
 ora senis dum quaero patrem, si Sphingos iniquae
 callidus ambages te praemonstrante resolui,
 si dulces furias et lamentabile matris
 conubium gausus ini noctemque nefandam
 saepe tuli natosque tibi, scis ipsa, paraui, 70
 mox audus poenae digitis caedentibus ultro
 incubui miseraque oculos in matre reliqui,
 exaudi, si digna precor quaeque ipsa furenti
 subiceres. orbum uisu regnisque carentem
 non regere aut dictis maerentem flectere adorti 75
 quos genui quocumque toro: quin ecce superbi —
 (pro dolor!) — et nostro iamdudum funere reges
 insultant tenebris gemitusque odere paternos.
 hisne etiam funestus ego, et uidet ista deorum
 ignauus genitor? tu saltem debita uindex 80
 huc ades et totos in poenam ordire nepotes.
 indue quod madidum tabo diadema cruentis
 unguibus abripui, uotisque instincta paternis
 i media in fratres. generis consortia ferro

dissiliant. da, Tartarei regina barathri, 85
 quod cupiam uidisse nefas, nec tarda sequetur
 mens iuuenum; modo digna ueni: mea pignora nosces.’

1. 696-720

‘Phoebe parens, seu te Lyciae Patarea niuosis
 exercent dumeta iugis, seu rore pudico
 Castaliae flauos amor est tibi mergere crines,
 seu Troiam Thymbraeus obis ubi fama uolentem
 ingratis Phrygios umeris subiisse molaes, 700
 seu iuuat Aegaeum feriens Latonius umbra
 Cynthus et adsiduam pelago non quaerere Delon,
 tela tibi longeque feros lentandus in hostes
 arcus et aetherii dono cessere parentis
 aeternum florere genas; tu doctus iniquas 705
 Parcarum praenosse manus fatumque quod ultra est
 et summo placitura Ioui, quis letifer annus,
 bella quibus populis, quae mutant sceptrum cometae;
 tu Phryga summittis citharae, tu matris honori
 terrigenam Tityon Stygiis extendis harenis; 710
 te uiridis Python Thebanae mater ouantem
 horruit in pharetris; ultrix tibi torua Megaera
 ieiunum Phlegyan subter caua saxa iacentem
 aeterno premit accubitu dapibusque profanis
 instimulat, sed mixta famem fastidia uincunt: 715
 adsis o memor hospitii, Iunoniaeque arua
 dexter ames, seu te roseum Titana uocari
 gentis Achaemeniae ritu seu praestat Osirim
 frugiferum seu Persei sub rupibus antri
 indignata sequi torquentem cornua Mithram.’ 720

2. 393-409

'si tibi plana fides et dicti cura maneret
 foederis, ad fratrem completo iustius anno
 legatos hinc ire fuit teque ordine certo 395
 fortunam exuere et laetum descendere regno,
 ut uagus ille diu passusque haud digna per urbes
 ignotas pactae tandem succederet aulae.
 sed quia dulcis amor regni blandumque potestas,
 posceris. astriferum iam uelox circulus orbem 400
 torsit et amissae redierunt montibus umbrae
 ex quo frater inops ignota per oppida tristes
 exul agit casus: et te iam tempus aperto
 sub Ioue ferre dies terrenaque frigora membris
 ducere et externos submissum ambire penates. 405
 pone modum laetis: satis ostro diues et auro
 conspicuus tenuem germani pauperis annum
 risisti. moneo regnorum gaudia temet
 dedoceas patiensque fugae mereare reuerti.'

3. 471-496

'Iuppiter omnipotens, nam te pernicibus alis
 addere consilium uolucresque implere futuri
 ominaque et causas caelo deferre latentes
 accipimus, non Cirrha deum promiserit antro
 certius aut frondes lucis quas fama Molossis 475
 Chaonias sonuisse tibi, licet aridus Hammon
 inuideat Lyciaeque parent contendere sortes
 Niliacumque pecus patrioque aequalis honori
 Branchus et undosae qui rusticus incola Pisae
 Pana Lycaonia nocturnum exaudit in umbra: 480
 ditior ille animi cui tu, Dictae, secundas

inpuleris manifestus aues. mirum unde sed olim
 hic honor alitibus, superae seu conditor aulae
 sic dedit effusum chaos in noua semina texens,
 seu quia mutatae nostraque ab origine uersis 485
 corporibus subiere Notos, seu purior axis
 amotumque nefas et rarum insistere terris
 uera docent. tibi, summe sator terraeque deumque,
 scire licet: nos Argolicae primordia pugnae
 uenturumque sinas caelo praenosse laborem. 490
 si datur et duris sedet haec sententia Parcis
 soluere Echionias Lernaesa cuspide portas,
 signa feras laeuumque tones; tunc omnis in astris
 consonet arcana uolucris bona murmura lingua.
 si prohibes, hic necte moras dextrisque profundum 495
 alitibus praetexe diem'.

3. 687-710

'cur tua cum lacrimis maesto sine coniuge supplex
 limina nocte petam, cessem licet ipsa profari,
 scis genitor. sed iura deum genialia testor
 teque, pater, non ille iubet sed peruigil angor. 690
 ex quo primus Hymen mouitque infausta sinistram
 Iuno facem, semper lacrimis gemituque propinquo
 exturbata quies. non si mihi tigridis horror
 aequoreasque super rigeant praecordia cautes,
 ferre queam. tu solus opem, tu summa medendi 695
 iura tenes: da bella, pater, generique tacentis
 aspice res humiles, humilem hanc, pater, aspice prolem
 exulis. huicne olim generis pudor? o ubi prima
 auspicia et iunctae testato numine dextrae?
 hic certe est quem Fata dabant, quem dixit Apollo. 700
 non egomet tacitos Veneris furata calores

culpatamue facem: tua iussa uerende, tuosque
 dilexi monitus. nunc qua feritate dolentis
 despiciam questus? nescis, pater optime, nescis
 quam sit onus castae misero nupsisse marito. 705
 et nunc maesta quidem graue et inlaetabile munus
 ut timeam doleamque, rogo: sed cum oscula rumpet
 maesta dies, cum rauca dabunt abeuntibus armis
 signa tubae saeuoque genas fulgebitis auro,
 ei mihi, care parens, iterum fortasse rogabo.' 710

4. 318-340

'unde haec furibunda cupido,
 nate, tibi, tenero haec unde improba pectore uirtus?
 tun bellis aptare uiros, tu pondera ferre 320
 Martis et ensiferas inter potes ire cateruas?
 quamquam ubinam uires? nuper te pallida uidi
 dum premis obnixo uenabula comminus apro,
 poplite succiduo resupinum ac paene ruentem;
 et ni curuato torsissem spicula cornu 325
 nunc ubi bella tibi? nil te mea tela iuuabunt
 nec teretes arcus maculis nec discolor atris
 hic cui fidis equus: magnis conatibus instas,
 uix Dryadum thalamis Erymanthiadumque furori
 Nympharum mature puer. sunt omina uera. 330
 mirabar cur templa mihi tremuisse Dianae
 nuper et infesto uultu dea uisa, sacrisque
 exuuiae cecidisse tholis: hoc segnior arcus
 difficilesque manus et nullo in uulnere certae.
 expecta dum maior honos et firmitus aeuum 335
 dum roseis uenit umbra genis uultusque recedunt
 ore mei. tum bella tibi ferrumque quod ardes
 ipsa dabo et nullo matris reuocabere fletu.

nunc refer arma domum. uos autem hunc ire sinetis,
Arcades, o saxis nimirum et robore nati'

4. 684-696

'agrestes fluuiorum numina Nymphae
et nostri pars magna gregis, perferte laborem 685
quem damus. Argolicos paulum mihi sordibus amnes
stagnaue et errantes obducite puluere riuos.
praecipuam Nemeen, qua nostra in moenia bellis
nunc iter, ex alto fugiat liquor. adiuuat ipse
Phoebus adhuc summo, cesset ni uestra uoluntas, 690
limite; uim coeptis indulgent astra, meaeque
aestifer Erigones spumat canis. ite uolentes
ite in operta soli: post uos ego gurgite pleno
eliciam et quae dona meis amplissima sacris
uester habebit honos, nocturnaue furta licentum 695
cornipedum et cupidus Faunorum arcebo rapinas.'

4. 746-764

'diua potens nemorum, nam te uultusque decorque
mortali de stirpe negant, quae sola sub isto
igne poli non quaeris aquas, succurre propinquis
gentibus: arquitenens seu te Latonia casto
de grege transmisit thalamis seu lapsus ab astris 750
non humilis fecundat amor — neque enim ipse deorum
arbiter Argolidum thalamis nouus — aspice maesta
agmina. nos ferro meritas excindere Thebas
mens tulit, inbelli sed nunc sitis aspera fato
submittitque animos et inertia robora carpit. 755
da fessis in rebus opem, seu turbidus amnis

seu tibi foeda palus: nil hac in sorte pudendum
 nil humile est. tu nunc uentis pluuioque rogaris
 pro Ioue, tu refugas uires et pectora nobis
 exanimata reple: sic hoc tibi sidere dextro
 crescat onus. tantum reduces det flectere gressus
 Iuppiter, o quanta belli donabere praeda!
 Dircaeos tibi, diua, greges numerumque rependam
 plebis et hic magna lucus signabitur ara.'

760

5. 20-27

'at tu, oro, quaecumque es' ait 'cui gloria tanta
 uenimus innumerae fatum debente cohortes,
 quem non ipse deum sator aspernetur honorem,
 dic age, quando tuis alacres absistimus undis,
 quae domus aut tellus, animam quibus hauseris astris.
 dic quis et ille pater. neque enim tibi numina longe,
 transierit Fortuna licet, maiorque per ora
 sanguis et adflicto spirat reuerentia uultu.'

25

7. 93-103

'da, parue, tuum trieteride multa
 instaurare diem, nec saucius Arcadas aras
 malit adire Pelops Eleaque pulset eburna
 templa manu, nec Castaliis altaribus anguis
 nec sua pinigero magis adnatet umbra Lechaeo.
 nos te lugenti, puer, infitiamur Auerno
 maestaque perpetuis sollemnia iungimus astris,
 nunc festina cohors: at si Boeotia ferro
 uertere tecta dabis, magnis tunc dignior aris,

95

100

tunc deus, Inachias nec tantum culta per urbes
numina, captiuis etiam iurabere Thebis.’

7.155-192

‘excindisne tuas, diuum sator optime, Thebas?
saeua adeo coniunx? nec te telluris amatae
deceptique laris miseret cinerumque meorum?
esto, olim inuitum iaculatus nubibus ignem,
credimus: anne iterum atra refers incendia terris
nec Styge iurata nec paelicis arte rogatus? 160
quis modus? an nobis pater iratusque bonusque
fulmen habes? sed non Danaeia limina talis
Parrhasiumque nemus Ledaeasque ibis Amyclas.
scilicet e cunctis ego neclectissima natis
progenies. ego nempe tamen qui dulce ferenti 165
pondus eram, cui tu dignatus limina uitae
praereptumque uterum et maternos reddere menses.
adde quod inbellis rarisque exercita castris
turba meas acies mea tantum proelia norunt,
nectere fronde comas et ad inspirata rotari 170
buxa: timent thyrsos nuptarum et proelia matrum.
unde tubas Martemque pati qui feruidus ecce
quanta parat? quid si ille tuos Curetas in arma
ducat et innocuis iubeat decernere peltis?
quin etiam inuisos — sic hostis defuit? — Argos 175
eligis. o ipsis, genitor, grauiora periclis
iussa: nouercales ruimus ditare Mycenae.
cedo equidem: quo sacra tamen ritusque peremptae
gentis et in tumulos siquid male feta reliquit
mater abire iubes? Thracen siluasque Lycurgi? 180
anne triumphatos fugiam captiuus ad Indos?
da sedem profugo. potuit Latonia frater

saxa, nec inuideo, defigere Delon et imis
 commendare fretis; cara submouit ab arce
 hostiles Tritonis aquas; uidi ipse potentem 185
 gentibus Eois Epaphum dare iura, nec ullas
 Cyllene secreta tubas Minoaue curat
 Ida: quid heu tantum nostris offenderis aris?
 hic tibi, quando minor iam nostra potentia, noctes
 Herculeae placitusque uagae Nycteidos ardor, 190
 hic Tyrium genus et nostro felicior igni
 taurus: Agenoreos saltem tutare nepotes.'

7. 247-252

'spesne obstatura Pelasgis
 haec uexilla, pater? Pelopis descendere totas
 audimus gentes. dic, o precor, extera regum
 agmina: nam uideo quae noster signa Menoeceus 250
 quae noster regat arma Creon, quam celsus aena
 Sphinge per ingentes Homoloidas exeat Haemon.'

7. 497-527

'quid molles lacrimas uenerandaque nomina fingis,
 rex Argiue, mihi? quid colla amplexibus ambis
 inuisamque teris ferrato pectore matrem?
 tune ille exilio uagus et miserabilis hospes? 500
 quem non permoueas? longae tua iussa cohortes
 expectant, multoque latus praefulgurat ense.
 a miserae matres! hunc te noctesque diesque
 deflebam! si uerba tamen monitusque tuorum
 dignaris, dum castra silent suspensaue bellum 505
 horrescit pietas, genetrix iubeoque rogoque:

i mecum patriosque deos arsuraque saltem
 tecta uide fratremque — quid aufers lumina? — fratrem
 adloquere et regnum iam me sub iudice posce.
 aut dabit aut ferrum causa meliore resumes. 510
 anne times ne forte doli et te conscia mater
 decipiam? non sic miseros fas omne penates
 effugit: uix Oedipoda ducente timeres.
 nupsi equidem peperique nefas, sed diligo tales —
 a dolor — et uestros etiamnum excuso furores. 515
 quod si adeo perstas, ultro tibi, saeue, triumphum
 detulimus: religa captas in terga sorores,
 inice uincla mihi. grauis huc utcumque feretur
 et pater.
 ‘ad uestrum gemitus nunc uerto pudorem,
 Inachidae, liquistis enim paruosque senesque 520
 et lacrimas has quisque domi. sua credite matri
 uiscera! si uobis hic paruo in tempore carus,
 sitque precor, quid me oro decet quidue ista, Pelasgi,
 ubera? ab Hyrcanis hoc Odrysiisque tulissem
 regibus et siqui nostros uicere furores. 525
 adnuite, aut natum complexa superstite bello
 hic moriar.’

8. 735-744

‘miserescite’ clamat
 ‘Inachidae. non ossa precor referantur ut Argos
 Aetolumue larem: neque enim mihi cura supremi
 funeris: odi artus fragilemque hunc corporis usum,
 desertorem animi. caput o caput o mihi siquis
 adportet, Melanippe, tuum! nam uolueris aruis, 740
 fido equidem, nec me uirtus suprema fefellit.
 i, precor, Atrei siquid tibi sanguinis usquam,

Hippomedon, uade, o primis puer inclute bellis
Arcas, et Argolicae Capaneu iam maxime turmae.’

9. 506-510

‘fluuione, pudet, Mars inclute, merges
hanc animam, segnesque lacus et stagna subibo
ceu pecoris custos subiti torrentis iniquis
interceptus aquis? adeone occumbere ferro
non merui?’

10. 67-69

‘aspice sacrilegas Cadmeae paelicis arces,
siderei regina poli, tumultumque rebellem
disice et in Thebas aliud — potes — excute fulmen.’

11. 76-112

‘hac, germana, tenus Stygii metuenda parentis
imperia et iussos potui tolerare furores
sola super terras hostilique obuia mundo,
dum uos Elysium et faciles compescitis umbras.
nec pretium deforme morae cassique labores: 80
hoc quod ubique madent campi quod sanguine fumant
stagna quod innumero Lethaea examine gaudet
ripa, meae uires, mea laeta insignia. sed quid
haec ego? Mars habeat uulgataque iactet Enyo.
uidisti — Stygiis certe manifestus in umbris — 85
sanguine foedatum rictus atroque madentem
ora ducem tabo: miserum insatiabilis edit

me tradente caput. modo nempe horrendus ab astris
 descendit uos usque fragor: me sacra premebat
 tempestas, ego mixta uiri furialibus armis 90
 bella deum et magnas ridebam fulminis iras.
 sed iam, effabor enim, longo sudore fatiscunt
 corda, soror, tardaeque manus: hebet infera caelo
 taxus et insuetos angues nimia astra soporant.
 tu, cui totus adhuc furor exultantque recentes 95
 Cocyti de fonte comae, da iungere uires.
 non solitas acies nec Martia bella paramus,
 sed fratrum — licet alma fides pietasque repugnent,
 uincentur — fratrum stringendi comminus enses.
 grande opus! ipsae odiis, ipsae discordibus armis 100
 aptemur. quid lenta uenis? agedum elige cuius
 signa feras. ambo faciles nostrique, sed anceps
 uulgus et adfatus matris blandamque precatu
 Antigonen timeo paulum ne nostra retardent
 consilia. ipse etiam qui nos lassare precando 105
 suetus et ultrices oculorum exposcere Diras
 iam pater est: coetu fertur iam solus ab omni
 flere sibi. atque adeo moror ipsa inrumpere Thebas
 adsuetumque larem: tibi pareat inpius exul
 Argolicumque inpelle nefas, neu mitis Adrastus 110
 praeualeat plebesque caue Lernaea moretur.
 uade, et in alternas inimica reuertere pugnas!

12. 256-267

‘urbs optata prius nunc tecta hostilia Thebae
 et tamen, inlaesas si reddis coniugis umbras,
 sic mihi dulce solum, cernis quo praedita cultu
 qua stipata manu iuxta tua limina primum
 Oedipodae magni uenio nurus. inproba non sunt 260

uota: rogos hospes planctumque et funera posco.
illum oro extorrem regni belloque fugatum,
illum quem solio non es dignata paterno,
redde mihi! tuque oro ueni, si manibus ulla
effigies errantque animae post membra solutae,
tu mihi pande uias tuaque ipse ad funera deduc,
si merui.'

265

12. 299-308

'da mihi poscenti munus breue, Cynthia, si quis
est Iunonis honos: certe Iouis improba iussu
ter noctem Herculeam — ueteres sed mitto querellas.
en locus officio. cultrix placitissima nostri
Inachis Argia cernis qua nocte uagetur
nec reperire uirum densis queat aegra tenebris?
et tibi nimbosum languet iubar: exere quaeso
cornua et adsueto propior premat orbita terras.
hunc quoque qui cursu madidas tibi pronus habenas
ducit in Aonios uigiles demitte Soporem.'

300

305

12. 437-446

'occidimus functasque manu stimulauimus iras.
frater erat, quis enim accessus ferus hospitis umbrae
pelleret? en clipei fragmen semustaque nosco
cingula: frater erat! cernisne ut flamma recedat
concurratque tamen? uiuunt odia improba, uiuunt.
nil actum bello: miseri sic dum arma mouetis,
uicit nempe Creon. nusquam iam regna: quis ardor,
cui furitis? sedate minas: tuque exul ubique

440

semper inops aequi iam cede — hoc nupta precatur
hoc soror — aut saeuos mediae uenimus in ignes.’ 445

12. 546-586

‘belliger Aegide, subitae cui maxima laudis
semina de nostris aperit Fortuna ruinis,
non externa genus dirae nec conscia noxae
turba sumus: domus Argos erat regesque mariti,
non utinam et fortes! quid enim septena mouere 550
castra et Agenoreos opus emendare penates?
nec querimur caesos — haec bellica iura uicesque
armorum — sed non Siculis exorta sub antris
monstra nec Ossaei bello cecidere bimembres.
mitto genus clarosque patres: hominum, inclute Theseu, 555
sanguis erant, homines, eademque in sidera, eosdem
sortitus animarum alimentaue uestra creati.
quos uetat igne Creon Stygiaeque a limine portae,
ceu sator Eumenidum aut Lethaei portitor amnis
submouet ac dubio caelique Erebiue sub axe 560
detinet. heu princeps Natura! ubi numina, ubi ille est
fulminis iniusti iaculator? ubi estis, Athenae?
septima iam surgens trepidis Aurora iacentes
auersatur equis; radios declinat et horret
stelligeri iubar omne poli; iamque eminus ipsae 565
pabula dira ferae campumque odore uolucres
spirantem tabo et caelum uentosque grauantes.
quantum autem superesse rear? nuda ossa putremque
uerrere permittat saniem. properate, uerendi
Cecropidae: uos ista decet uindicta priusquam 570
Emathii Thracesque adeant, quaeque extat ubique
gens arsura rogis manesque habitura supremos.
nam quis erit saeuire modus? bellauimus, esto,

sed cecidere odia et tristes mors obruit iras.
 tu quoque, ut egregios fama cognouimus actus, 575
 non trucibus monstris Sinin infandumque dedisti
 Cercyona, et saeuum uelles Scirona crematum.
 credo et Amazoniis Tanain fumasse sepulcris,
 und haec arma refers; sed et hunc dignare triumphum:
 da terris unum caeloque Ereboque laborem, 580
 si patrium Marathona metu, si tecta leuasti
 Cresia, nec fudit uanos anus hospita fletus.
 sic tibi non ullae socia sine Pallade pugnae
 nec sacer inuideat paribus Tirynthius actis
 semper et in curru semper te mater ouantem 585
 cernat et inuictae nil tale precentur Athenae.'

12. 810-819

DVRABISNE procul dominoque legere superstes,
 o mihi bis senos multum uigilata per annos
 Thebai? iam certe praesens tibi Fama benignum
 strauit iter coepitque iam monstrare futuris.
 iam te magnanimus dignatur noscere Caesar,
 Itala iam studio discit memoratque iuuentus. 815
 uiue, precor; nec tu diuinam Aeneida tempta
 sed longe sequere et uestigia semper adora.
 mox tibi si quis adhuc praetendit nubila liuor
 occidet et meriti post me referentur honores.