



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

BEATRIZ RODRIGUES CARVALHO DE LIMA

**ÉCFRASE E PRÁTICAS RITUAIS DE LUTO
NA ARTE ANTIGA: O MITO DE ALCESTE**

Brasília
2025

BEATRIZ RODRIGUES CARVALHO DE LIMA

**ÉCFRASE E PRÁTICAS RITUAIS DE LUTO
NA ARTE ANTIGA: O MITO DE ALCESTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Área de Concentração: Imagem, Arte e Cultura

Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte

Orientador: Prof. Dr. Biagio D'Angelo

Brasília

2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Biagio D'Angelo

Universidade de Brasília

PRESIDENTE

Profa. Dra. Sandra Lúcia Rodrigues da Rocha

Universidade de Brasília

MEMBRO EXTERNO AO PROGRAMA

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

MEMBRO EXTERNO À INSTITUIÇÃO

Brasília

2025

AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente, por conceder-me o fôlego da vida e, em sua permanente misericórdia e infinita sabedoria, ter-me presenteado com o dom de um espírito sensível – dom que, reconheço, nem sempre soube apreciar, mas que encontrou, neste trabalho, o fruto de seu retorno.

A meus pais, Rosângela e Roberto Lima, por me guiarem com amor e ensinarem, desde cedo, o valor do conhecimento. À minha mãe, que, tendo minha idade atual e três filhas pequenas, concluiu sua graduação na UnB, passando noites em claro diante do computador, enquanto eu, criança, a observava e admirava. A meu pai, por garantir minha segurança e tranquilidade, assumindo muitas demandas do cotidiano para que eu pudesse dedicar-me a esta pesquisa.

A meu orientador, Prof. Biagio D'Angelo (UnB), um verdadeiro achado, pelo exemplo como educador, pela elegância no trato e pela compreensão diante dos percalços do caminho.

Às professoras Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS) e Sandra Lúcia Rodrigues da Rocha (UnB), que gentilmente aceitaram compor a banca examinadora desta dissertação, por defenderem o papel ativo das mulheres na historiografia da arte e na cidadania grega antiga, respectivamente.

A Psic. Renata F. C. de Freitas e à Dra. Janaína Sorence, profissionais excepcionais, por cuidarem com dedicação de minha saúde mental ao longo dos últimos quatro anos. Esta pesquisa só se tornou possível porque vocês ajudaram a remover as pedras do caminho que me separavam desse antigo sonho. Costumo dizer que muitas versões de mim precisaram “morrer” para que esta Beatriz pudesse escrever uma dissertação.

A meu tio, Carlos Torquato de Lima Júnior, por emprestar-me inúmeros livros durante minha preparação para o processo seletivo do mestrado e por guardar meu segredo da família até a aprovação.

A meu cunhado, Luiz Felipe da Silva, que, ao saber do tema da pesquisa, garimou uma tradução do mito de Alceste e comprou, sem pretensão, uma edição de 1963. Fiquei sabendo e... “adotei” o livro. Manuseei-o tanto que, por ser antigo, perdeu a capa, e agora é oficialmente meu (ele está descobrindo isso neste momento!).

Às mulheres da minha família, que, cada qual à sua maneira, sempre valorizaram os estudos e o trabalho, lutando arduamente por seus sonhos: Helena (*in memoriam*) e Mariza; Rita de Cássia (*in memoriam*), Regina Célia, Rosemary (*in memoriam*), Vera Lúcia e Selma; Bianca e Bruna.

A meus colegas da pós-graduação e do trabalho, pelo companheirismo e acolhimento.

*Ninguém pode substituí-lo. Eu só.
Eu sou a substituta. Pois ninguém
perde mais do que eu. O que me resta
se aqui ficar? A morte já está em mim.*
– “Alceste”, *Novos Poemas I*
(Rainer Maria Rilke, 2013).

RESUMO

LIMA, Beatriz Rodrigues Carvalho de. *Écfrase e práticas rituais de luto na arte antiga: o mito de Alceste*. 2025. 112 folhas. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2025.

Na Antiguidade Clássica, Alceste é a figura mítica de uma mulher, esposa e mãe dedicada, aquela que oferece seu corpo como resgate de um pacto. Para poupar a vida de seu marido Admeto e preservar a dignidade dos filhos, Perímele e Eumelo, ela decide morrer. Esse gesto sacrificial é levado ao público no palco das Dionisíacas Urbanas de 438 a.C. pelo dramaturgo Eurípides. A peça euripídiana é considerada por especialistas como o registro escrito sobrevivente mais robusto do mito. Para além da literatura, o motivo de Alceste também aparece com frequência na iconografia antiga, principalmente em sarcófagos romanos do século II d.C. Tendo isso em vista, nesta dissertação, desejamos compreender a inelutável condição da morte e os gestos rituais de lamentação por meio da interface entre arte e literatura. Na análise do texto poético de Eurípides, permeado pelas estéticas apolínea e dionisíaca, exploramos como o procedimento intermediário da écfrase pode evocar discursivamente imagens vívidas na mente do leitor, principalmente a de uma estátua alcestina. Nas obras iconográficas escolhidas, os sarcófagos de Villa Albani, de Villa Faustina, do Vaticano, do Castelo de Saint-Aignan e da Basílica delle Vigne, investigamos o *Pathosformel* de luto, seguindo o método de montagem proposto pelo historiador de arte Aby Warburg. Visto que as imagens estão carregadas mnemonicamente, foi possível demonstrar a rede tensional que há na reminiscência deixada pelo mito, tanto na literatura quanto na arte antiga.

Palavras-chave: Alceste; Estudos Clássicos; Estética Apolíneo-Dionisíaca; Écfrase; *Pathosformel*; Luto.

ABSTRACT

In Classical Antiquity, Alcestis is the mythical figure of a woman, a devoted wife and mother, who offers her life as ransom in a pact. To spare the life of her husband, Admetus, and preserve the dignity of her children, Perimele and Eumelus, she chooses to die. This sacrificial gesture was brought before the public on stage at the City Dionysia in 438 BC by the playwright Euripides. His play is considered by scholars to be the most substantial surviving written record of the myth. Beyond literature, the motif of Alcestis also appears frequently in ancient iconography, particularly on Roman sarcophagi from the second century AD. With this in mind, this dissertation seeks to understand the inescapable condition of death and the ritual gestures of lamentation through the interface between art and literature. By analyzing Euripides' poetic text, permeated by Apollonian and Dionysian aesthetics, we explore how the intermedial procedure of ekphrasis can discursively evoke vivid images in the reader's mind, especially that of an Alcestian statue. In the selected iconographic works – the sarcophagi of Villa Albani, Villa Faustina, the Vatican, the Castle of Saint-Aignan, and the Basilica of Santa Maria delle Vigne – we investigate the *Pathosformel* of mourning, following the montage method proposed by art historian Aby Warburg. Since these images are mnemonically charged, it is possible to demonstrate the network of tensions present in the reminiscences of the myth, both in literature and in ancient art.

Keywords: Alcestis; Classical Studies; Apollonian-Dionysian Aesthetics; Ekphrasis; *Pathosformel*; Mourning.

LISTA DE DIAGRAMAS

Diagrama 1: Árvore genealógica de Alceste, com base em PseudoApolodoro

Diagrama 2: Árvore genealógica de Alcides, com base em PseudoApolodoro

Diagrama 3: Relação entre *enargeia*, descrição e evidenciação para a formação da écfrase clássica

Diagrama 4: Procedimento intermediático contemporâneo da écfrase

Diagrama 5: *Tópos* da porta na peça *Alceste*

Diagrama 6: O leito como extensão do *tópos* da porta na peça *Alceste*

Diagrama 7: Níveis de nitidez sobre o estado vital de Alceste

Diagrama 8: Numeração das imagens na PRANCHA 5, do *Atlas Mnemosyne*

Diagrama 9: Prancha de Alceste

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: *O nascimento de São João Batista*, de Domenico Ghirlandaio (século XV)

Figura 2: *Phrasikleia Kore* (século VI a.C.)

Figura 3: Pátio de uma casa em Delft, por Pieter de Hooch (século XVII)

Figura 4: *A morte de Orfeu*, por Albrecht Dürer (século XV)

Figura 5: *A morte de Orfeu*, por autor anônimo (século XV)

Figura 6: *A morte de Orfeu*, esboço de representação no Vaso Chiusi do século V a.C.

Figura 7: *O Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg (século XX)

Figura 8: A PRANCHA 5, do *Atlas Mnemosyne*, em exposição (século XXI)

Figura 9: O sarcófago da Villa Albani (século II d.C.)

Figura 9.1: Desenho do sarcófago da Villa Albani

Figura 10: Desenho do sarcófago da Villa Faustina

Figura 11: O sarcófago do Vaticano (século II d.C.)

Figura 11.1: Desenho do sarcófago do Vaticano

Figura 12: O sarcófago do Castelo de Saint-Aignan (século II d.C.)

Figura 12.1: Desenho do sarcófago do Castelo de Saint-Aignan

Figura 13: O sarcófago da Basílica de Santa Maria delle Vigne (século II d.C.)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1. O MITO DE ALCESTE NA LITERATURA ANTIGA: A ESTÉTICA APOLÍNEO-DIONISÍACA EM PEÇA EURIPIDIANA.....	20
1.1. A ARTE TRÁGICA DA ÁTICA.....	22
1.2. ALCESTE, SEGUNDO EURÍPIDES	24
1.2.1. A abnegada esposa.....	24
1.2.2. Uma morta-viva	28
1.2.3. A devota mãe	30
1.2.4. Um corpo estranho	38
1.2.5. A muda regressa	40
CAPÍTULO 2. ENTRE ARTE E LITERATURA: ÉCFRASE E OUTRAS FORMAS PICTURAIIS EM ALCESTE, DE EURÍPIDES.....	45
2.2. A ARTE DA ÉCFRASE	45
2.2.1. Recurso retórico antigo	45
2.2.2. Dispositivo poético moderno	52
2.2.3. Procedimento intermediático contemporâneo.....	54
2.3. A ÉCFRASE DA ESTÁTUA E OUTRAS FORMAS PICTURAIIS	58
2.3.1. A éfrase da estátua	58
2.3.1.1. Léxico especializado e figuras de linguagem.....	59
2.3.1.2. Estrutura dêitica e apelo às emoções.....	64
2.3.1.3. Enquadramento por composição.....	65
2.3.1. Outras formas pictoriais	70
CAPÍTULO 3. O MITO DE ALCESTE NA ARTE ANTIGA: PATHOSFORMEL E PRÁTICAS RITUAIS DE LUTO.....	75
3.1. ARTE DA MONTAGEM E FÓRMULA DE PÁTHOS	75
3.1.1. Os painéis de Warburg	76
3.1.2. O quinto painel de <i>Mnemosyne</i>	82

3.2. O TEATRO RITUAL DA MORTE	86
3.2.1. Moribundo corpo estendido	97
3.2.2. Enlutados gestos vorazes e contidos	99
CONCLUSÃO.....	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E ELETRÔNICAS	105

INTRODUÇÃO

*Olhe para mim, Alceste!
Basta olhar para mim!¹.*

Na mitologia greco-romana, Alceste figura como mulher, esposa e mãe cheia de altruísmo. Filha de Anaxíbia e Pélias, o rei de Iolco², ela é prometida pelo pai em casamento ao pretendente que consiga guiar um carro puxado por javalis e leões. Desafiado, o jovem Admeto, rei de Feres³, apresenta-se ao soberano e, com ajuda divina de Apolo, executa magistralmente a tarefa, ganhando a mão da princesa. Casada, Alceste torna-se uma rainha muito querida na corte de Feres, dando à luz a duas crianças, chamadas Eumelo e Perímele (diagrama 1). Todavia, seu matrimônio é ameaçado quando ela descobre sobre a morte iminente de Admeto. A única forma de preservar a vida de seu marido é oferecendo outra como sacrifício. Alceste, então, em um gesto sobre-humano de abnegação, decide morrer no lugar de seu amado.

O mito de Alceste é tratado, em Época Clássica⁴, pelo poeta Eurípides (c. 480-406 a.C.). Contudo, mais que uma tragédia em sentido estrito⁵, a versão euripidiana de *Alceste* deveria ser considerada uma tragicomédia⁶, única em seu gênero, na Antiguidade. Isso porque, no desfecho da narrativa, o infortúnio se transforma em fortuna: Alceste, a única que aceitou morrer no lugar de Admeto, seu marido, volta do lugar dos mortos. E esse feito, como diz Platão em *O banquete* (1972, v. 179 b-d),

¹ No original: “Regarde-moi, Alceste! Ne regarde que moi!” (Yourcenar, 1971, p. 125).

² Iolco e Feres são, na narrativa mitológica grega, cidades da Tessália, região próxima ao Mar Egeu, na Grécia Antiga.

³ Cf. a nota 2.

⁴ Nesta dissertação, a designação “Época Clássica”, ou ainda “Antiguidade Clássica”, corresponderá ao que o discurso historiográfico cunhou como história da arte, cultura e política das sociedades grega e romana, entre os séculos VIII a.C. e V d.C. É verdade que, nesse contexto, o qualificador “clássico” pode evocar uma carga semântica ambígua pela associação que se fez ao longo da história com a ideia de modelo, padrão ou ideal a ser imitado. Embora reconheçamos a legitimidade de uma análise teórica sobre os juízos de valor afins à referida nomenclatura, escapa a esta pesquisa a ambição de fazê-lo. Desse modo, empregaremos, nas páginas seguintes, a terminologia convencionalmente utilizada, porém, com o cuidado de encarar o termo “clássico” como instrumento analítico para precisar o recorte temporal deste estudo, apenas (Funari, 2003, p. 31).

⁵ Referimo-nos ao sentido estrito de tragédia segundo teoriza Aristóteles, em *Poética*. Para o filósofo, uma peça trágica deve imitar, em sua composição, ações sublimes, que despertem ou causem temor e compaixão para, no desenlace dos acontecimentos, provocar a purificação das paixões (Aristóteles, 2008, p. 47, 60).

⁶ Sob a premissa aristotélica, para que uma tragédia cumpra sua função, é forçoso que o enredo termine em infelicidade. O poeta que assim o fizer será, segundo essa corrente filosófica, considerado superior, e sua composição, tida como bem elaborada. À comédia cabe o efeito contrário, isto é, a imitação de ações inferiores que inspira vícios e, portanto, suscita o ridículo (Aristóteles, 2008, p. 45-46).

“pareceu tão excelente não apenas para os humanos, mas também para os deuses, que, tomados de admiração pelo que ela havia feito, concederam-lhe o privilégio que eles concederam a pouquíssimos autores de grandes feitos: enviar suas almas de volta do reino dos mortos. Até mesmo os deuses admiram muito a virtude e o ardor inspirados pelo amor”.

Baseando-nos principalmente na peça de Eurípides, nesta dissertação trataremos de como a iconografia antiga se apropriou do mito de Alceste e como a inelutável condição da morte foi representada, por meio dos gestos de luto e das cenas de lamentação. Para tanto, selecionamos como *corpus* de pesquisa um conjunto de obras visuais⁷ datadas do século II d.C., todas elas representações em relevo que encenam a morte trágica de Alceste, esculpidas em sarcófagos de origem romana. Essas obras, reconhecidas na literatura especializada sobre o mito de Alceste, são as seguintes: (1) o sarcófago de Villa Albani, em Roma, Itália; (2) o sarcófago de Villa Faustina, anteriormente em Cannes, França, mas perdido na atualidade; (3) o sarcófago de Gaius Junius Euhodus e de Metilia Acte, em exposição nos Museus do Vaticano; (4) o sarcófago do Castelo de Saint-Aignan, localizado na cidade de Saint-Aignan-sur-Cher, França; e (5) o sarcófago da Basílica de Santa Maria delle Vigne, hoje exposto no Museu Diocesano de Gênova, Itália.

Cabe salientar que a temática do sacrifício mortal por amor não foi tratada exclusivamente por Eurípides, mas esteve presente no folclore e nas canções populares de diversos povos da Antiguidade. O filólogo Albin Lesky (1996) comenta que a mitologia grega, na realidade, sincretizou um vasto número dessas histórias errantes, difundidas oralmente, e as relacionou com suas figuras míticas. Desse modo, mesmo se examinarmos somente o contexto greco-romano antigo, considerando especificamente a história de Alceste, acharemos escritos anteriores e coetâneos à versão euripidiana.

Entre os poetas gregos, Homero (c. 928-898 a.C.), na *Ilíada* (2003, v. 711-712), já fazia menção de Alceste como a mais “divina entre as mulheres” e “a mais excelsa na beleza das filhas de Pélias”. Ecos à história de Alceste podem ser encontrados nas comédias de Aristófanes (c. 446-386 a.C.), como em *As nuvens*

⁷ Neste estudo, atribuímos à expressão “obras artísticas visuais” o sentido de obras de arte que podem ser capturadas pelo sistema óptico humano. Nesse rol, incluímos tanto as obras iconográficas (como afrescos, pinturas vasculares e relevos), quanto as obras literárias (como o drama trágico e o drama satírico).

(2013, v. 1415), onde Fidípides⁸ faz a seguinte pergunta a seu progenitor: “Por que é que o teu corpo deve ser preservado de agressões, mas o meu não?”, diálogo que parodia a cena em que Admeto pede ao idoso Feres, seu pai, que morra em seu lugar. Acredita-se, inclusive, que o próprio Eurípides tenha se inspirado na *Alceste* de Frínico (c. 535-476? a.C.), este considerado um dos criadores do gênero tragédia e o primeiro a apresentar personagens femininas no drama, influenciando àquele em sua trajetória. No entanto, para Herman Ebeling (1898, p. 66), essa informação aparenta não ter sido usada como base sólida para estudos comparativos entre o tratamento do mito por Eurípides e o de Frínico, provavelmente porque os fragmentos preservados foram avaliados como “escassos” pela fortuna crítica e, assim, continuaram indefinidos em caráter.

O ponto é que o mito ganhou projeção e popularidade nas Dionisiacas Urbanas⁹ de 438 a.C., com a dramatização de *Alceste*, cuja autoria é de Eurípides. E, segundo estudos modernos de dramaturgia grega, esse é, atualmente, o registro disponível mais robusto e conservado para análise (Fernando dos Santos, 1988; Neyde Theml, 2000; Macedo, 2017). Foi por essa razão que, nesta pesquisa, escolhemos a tragédia euripidiana como ponto de partida comparativo para entender melhor os mistérios que envolvem a sobrevida da rainha de Feres na iconografia antiga.

O presente estudo, portanto, enseja investigar as tensões que envolvem o mito de *Alceste*, tanto na versão literária de Eurípides quanto na iconografia antiga. A primeira delas está ligada à discussão sobre a narrativa euripidiana encarnada do mito de *Alceste*, que pode revelar um argumento tensional entre o cômico e o trágico, entre sagrado e profano, pela investigação da *origem apolíneo-dionisíaca da tragédia*. A segunda, diz respeito à associação entre palavra e imagem quanto às representações visuais que ambas, em sua individualidade ou em justaposição, podem criar na mente

⁸ Fidípides é, na comédia *As nuvens*, filho de Estrepsíades. Este é convencido por aquele a aprender a arte da retórica, na escola de Sócrates. O intuito é que Fidípides utilize o conhecimento aprendido para persuadir os credores a não cobrar as inúmeras dívidas de seu velho pai. O trecho supracitado diz respeito a uma briga entre ambos, em que, após bater em Estrepsíades, o filho tenta provar ao idoso que está com a razão (Aristófanes, 2013).

⁹ As Dionisiacas Urbanas – Grandes Dionísicas ou, simplesmente, Dionisiacas – eram uma das cinco celebrações anuais feitas pelos atenienses em homenagem a Dioniso. Comemoradas entre os meses de março e abril, na primavera, as Grandes Dionísicas passaram a contar com concursos de representações teatrais em 536 ou 533 a.C. As peças eram encenadas nos três últimos dias do festival, ao ar livre. O fim da festividade acontecia quando, após a conferência de votos escritos do júri, em meio às manifestações do público, anunciava-se o nome do poeta vencedor (Malhadas, 1983).

do espectador, as chamadas *formas ecfráticas*. A terceira, por fim, relaciona-se com a reflexão sobre o *sentimento de luto* sobrevivente nas práticas rituais retratadas iconograficamente em obras do *corpus*, um interdito cultural antigo que, ao nosso ver, não se esgota de clamar por significação em tempos modernos.

Não por engano, desejamos seguir uma abordagem empática, como fez o historiador de arte Aby Warburg (1866-1929). A empreitada warburguiana traz para nosso painel investigativo dois conceitos fundamentais: *Nachleben der Antike* e *Pathosformel*. A noção de *Nachleben der Antike* envolve o poder de sobrevivência de uma imagem antiga em tempos modernos. Assim, *nach*, o “depois”, e *leben*, a “vida”, engendram o movimento permanente através dos séculos – o além-vida, o pós-vida ou a sobre-vida de uma imagem. *Pathosformel*, ou fórmula de *páthos*, refere-se a formas imagéticas que se repetem na iconografia, em diferentes espaços e tempos, por sua potência de gerar emoção. Trata-se de fórmulas carregadas de sensações e sentimentos, capazes de tornar pacientes aqueles que a experienciam, em sua força passional (Warburg, 2010b; Camila dos Santos, 2019).

Entre as pesquisas desenvolvidas por Warburg, gostaríamos de destacar a interface entre arte e literatura de que o historiador se valeu em sua tese sobre *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli. Mesmo se tratando de uma análise iconológica, Warburg não só trouxe referências do universo literário quanto conferiu à literatura um papel decisivo em sua investigação. Note-se aqui papel decisivo: nem maior, afinal, tratava-se de um estudo em teoria da arte, nem menor, pois, no nosso entendimento, os textos poéticos citados não foram um mero apoio para os achados que ele encontrara.

Publicada em 1893, a tese de Warburg visou compreender o que, em Época Clássica, intrigava artistas florentinos do século XV. Logo nos primeiros parágrafos, foram associadas as representações de Vênus na pintura de Botticelli aos versos épicos de Homero, na *Ilíada*, e de Angelo Poliziano, na *Giostra*. Em sua análise, o teórico trouxe à tona a suspeita convertida em certeza de que seria o texto poético de Poliziano que transmitira o conceito ao quadro de Botticelli, “graças ao fato de que o pintor destoa dos hinos homéricos do mesmo modo que o poeta” (Warburg, 2010b, p. 20). Assim, percebemos que, embora a comparação entre obra pictórica e obra literária não fosse o objeto *a priori* do estudo, os elementos ausentes nesta, mas

presentes naquela, e vice-versa, foram fatores que, *juntos*, ajudaram a construir um complexo argumento. A imagem deu vida à letra, e a letra, à imagem.

Imprescindível, neste momento, lembrar que o termo “imagem” abriga, na cultura simbólica ocidental, um escopo espectral de sentidos, por isso, não raro, é associado univocamente a palavras como visualidade, visual, visível, visão, virtual, virtualidade, imaginário, símbolo, simbólico, figura etc. Entretanto, ressaltamos que, nesta pesquisa, trabalharemos com a noção de imagem enquanto fenômeno, isto é, como um *processo psíquico de retorno do ente ao ser*, este considerado como instância existencial indefinível e autônoma (sentido ontológico), justamente porque *se manifesta* naquele (sentido ôntico) (Heidegger, 1986). Ademais, entendemos que essa manifestação não funciona de forma neutra nem objetiva, pois está embebida em uma cultura específica (Belting, 2014). Na esteira do presente estudo, a experiência visual será encarada, portanto, como um construto tensional e cultural, porque, embora o ente (o ser humano, neste caso), perceba o mundo como indivíduo, ele o faz a partir de um ponto de vista social e historicamente determinado.

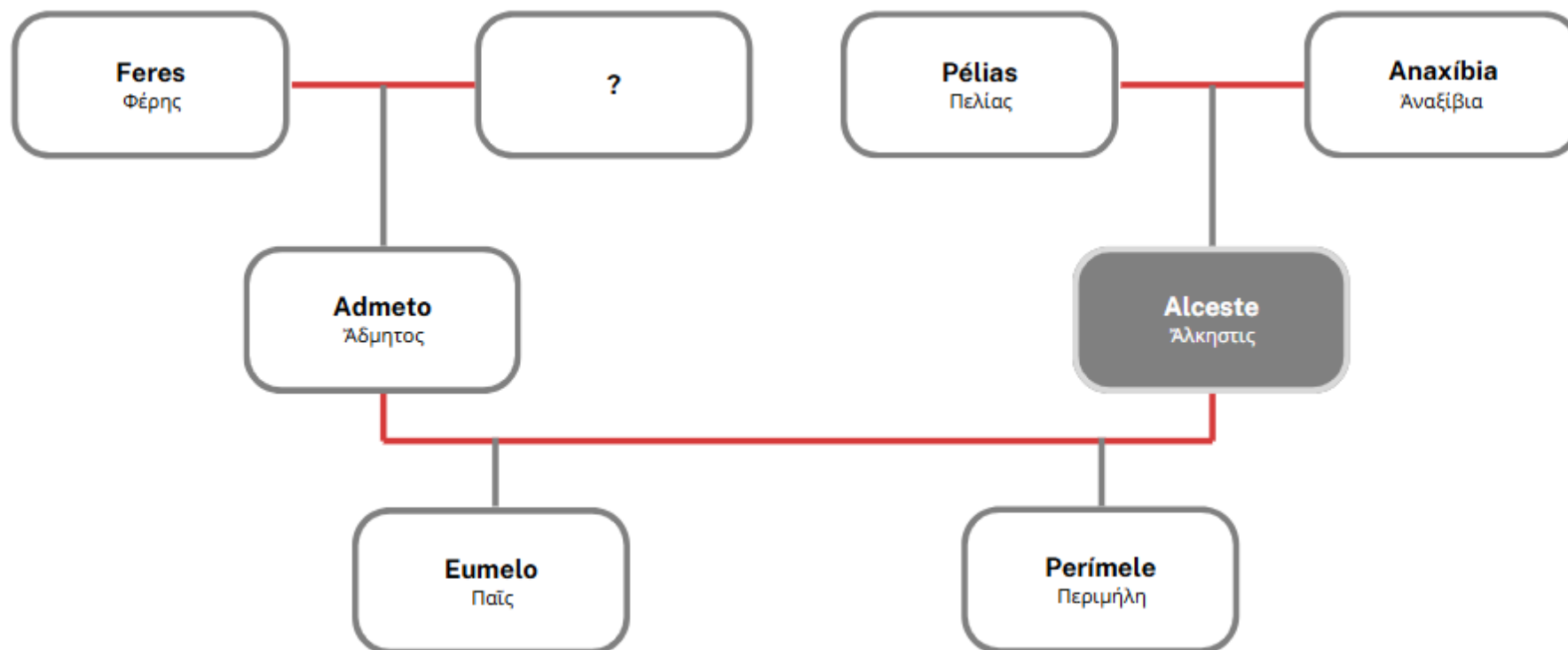
Ao passo que o discurso historiográfico e artístico ocidental foi aberto para arcabouços teóricos à guisa da tradição com o primado warburguiano, podemos dizer que o discurso foi (re)aberto com o legado didi-hubermaniano. O filósofo e historiador de arte Georges Didi-Huberman (1953-) retorna aos conceitos viscerais de Aby Warburg, esmiuçando-os. Em uma dessas ponderações, o pensador contemporâneo reflete sobre a associação íntima entre tragédia e cultura, porque “*o que sobrevive na cultura é, antes de mais nada, o trágico: as polaridades conflitantes do apolíneo e do dionisíaco, os movimentos patéticos vindos de nossa própria imemorialidade, é isso que compõe inicialmente a vida, a tensão interna de nossa cultura ocidental*” (Didi-Huberman, 2013, p. 135, grifos do autor).

Pois bem, se trágica é a história das imagens, logo, faz sentido que esta dissertação se inicie com uma discussão sobre *Alceste*, drama de Eurípides. Como no ato de abertura de uma peça teatral, onde o público familiariza-se com a trama, no primeiro capítulo, apresentaremos uma síntese crítica do texto euripídiano, para entendermos melhor a figura mitológica de Alceste e sua história. Para embasar tal análise, lançaremos mão dos pressupostos de Friedrich Nietzsche (2020) sobre a origem da tragédia, na ambivalência entre apolíneo e dionisíaco, por meio da linguagem. Em seguida, no segundo capítulo, discutiremos sobre o conteúdo e a

estrutura dramática do texto euripídico frente ao mecanismo da éfrase. Ao cabo, no terceiro capítulo, dirigiremos nosso olhar para a iconografia de Alceste na Antiguidade, com ênfase em representações escultóricas do século II d.C., montando, diante de nossos olhos, um panorama visual do mito. Feito isso, adentraremos em uma camada ainda mais profunda de análise de *Nachleben*, ao interrogarmos, via *Pathosformel*, os gestos rituais de luto esculpido nos sarcófagos do *corpus*.

Quer na literatura, quer na arte, o senso de representação dos mistérios que envolvem a figura mitológica de Alceste parece persistir em reaparecer como a dor e alegria de uma paixão, como um corpo que está se deformando, como um fantasma através do tempo. Que formas recorrentes o corpo de Alceste apresenta na iconografia antiga? De que maneira o *páthos* figural pode contribuir para a compreensão da sobrevivência da Antiguidade Clássica na memória coletiva? Na literatura clássica, que tipo de imbricações estéticas permeiam o drama de Eurípides sobre o mito? Os versos da peça euripídica são capazes de suscitar, na mente do leitor moderno, imagens vívidas? Se é verdade que, tanto a literatura quanto a iconografia são o produto de um contexto cultural compartilhado, almejamos demonstrar que a forma iconográfica, que parece ser estática, participa do movimento e das dinâmicas da narrativa do mito, graças às práticas rituais que representa, sintetizando assim um verdadeiro “teatro” de formas gestuais.

Diagrama 1: Άrvore genealógica de Alceste, com base em PseudoApolodoro



CAPÍTULO 1. O MITO DE ALCESTE NA LITERATURA ANTIGA: A ESTÉTICA APOLÍNEO-DIONISÍACA EM PEÇA EURIPIDIANA

*É tua esposa que
tens diante dos olhos.*¹⁰

Parte de uma teatrologia composta de três tragédias e uma sátira, *Alceste* foi a quarta peça apresentada por Eurípides no concurso trágico das Grandes Dionisíacas de 438 a.C. Na prática, primeiro foram levadas à cena as tragédias *As Cretenses*, *Alcmeão* e *Télefo*, nessa ordem, para que o público pudesse, por fim, apreciar a história da rainha de Feres. Para Junito de Souza Brandão (1963), isso mostra que *Alceste* foi representada na posição costumeira de um drama satírico, que, como veremos mais afundo, de cômico tinha apenas o *ordenamento*, não a *configuração*. Na disputa do concurso daquele ano, o teatro de Eurípides ficou com o segundo lugar.

Mário da Gama Kury (1993) menciona que a obra dramática de Eurípides é composta de pelo menos sessenta e sete tragédias e sete sátiras, consideradas autênticas e incorporadas à biblioteca de Alexandria. Dos escritos remanescentes, o especialista atribui ao poeta dezenove dramas, entre os quais se encontra *Alceste*, o trabalho euripidiano sobrevivente mais antigo a que se tem acesso. Contudo, convém lembrar que, entre a estreia da atividade criadora do tragediógrafo nas Grandes Dionisíacas, estabelecida em 455 a.C., e a encenação do texto de *Alceste*, em 438 a.C., há uma fenda de 17 anos. Resta-nos perguntar por que, se Eurípides é considerado atualmente um dos maiores nomes da teatrologia clássica para diferentes especialistas em arte e literatura.

Nesse sentido, o filólogo Albin Lesky (1996) ressalta que o dramaturgo pagou “caro” (p. 188) pela enorme influência que exerceu sobre as gerações posteriores, haja vista que seus trabalhos só foram admitidos a custo pela crítica da época, uma vez que, em diversos aspectos, suas obras estavam em “áspera contradição” (*ibidem*) com a maneira de pensar tradicional daquela comunidade. Por isso, partimos da hipótese de que a contradição entre a visão de Eurípides e o pensamento de outros dramaturgos seja reflexo de uma dualidade que perpassa a estrutura e organicidade não só de *Alceste* enquanto drama, mas do próprio estatuto mítico.

¹⁰ Discurso de Hércules para Admeto (*Alc.*, Trad. Brandão, 1963, p. 88).

O próprio nome “Alceste” apresenta, na origem, um dualismo. Na língua grega, o substantivo deriva das palavras *alétheia* (ἀλήθεια) e *ekklesia* (ἐκκλησία). Encarada como experiência original e originária, *alétheia* eflui como uma verdade descoberta. *Des*-coberta porque, inelutavelmente, ao se revelar na linguagem, tal verdade nunca cessa de se encobrir, ou de proporcionar diferentes interpretações. O termo *klesia*, por sua vez, remete à ideia de chamado/convocação/reunião comum. No fio dessa meada, “Alceste” significaria algo como “verdade manifestada coletivamente”. Uma de suas variações é a forma masculina “Alcides”, que, na mitologia grega, corresponde a outro nome próprio de Hércules.

No panteão olímpico tradicional, Hércules (Ἡρακλῆς) é fruto do envolvimento de Zeus, o poderoso deus do trovão, com Alcmena, uma humana. Entretanto, segundo Pierre Grimal (2005, p. 205), “o próprio nome do herói não é, dizem os mitógrafos, o que ele teve inicialmente”. Na prática, Anfítrio, um simples mortal, é quem assume a figura paterna de Hércules, tornando-o, portanto, neto adotivo de Alceu (diagrama 2). Hércules, como também ficou conhecido na cultura latina, destaca-se, então, por sua força e coragem, características que o fazem vitorioso ao realizar os doze perigosos trabalhos com que a deusa Hera lhe prova. De acordo com Junito de Souza Brandão,

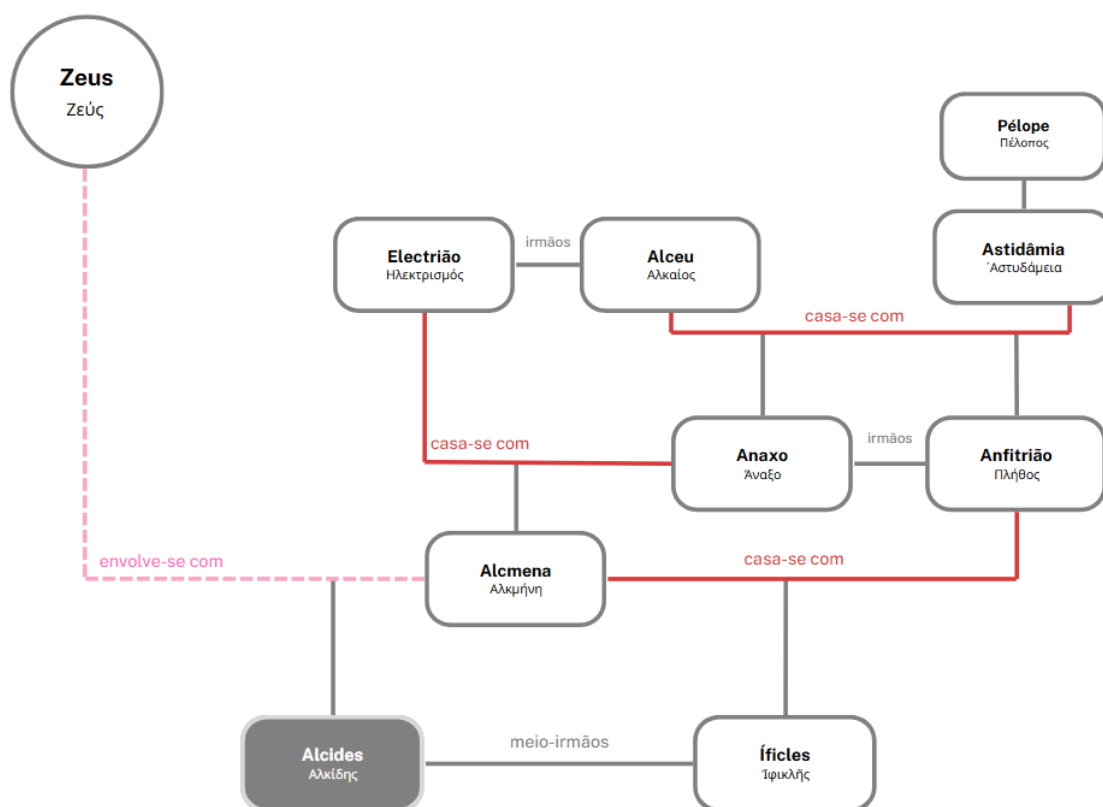
Enquanto neto de *Alceu*, o filho de Alcmena [Hércules] é chamado igualmente Ἀλκίδης (Alkéides), *Alcides*, nome proveniente de ἀλκή (alké), “força em ação, vigor”. Em tese, até a realização completa dos Doze Trabalhos, o herói deveria ser chamado tão-somente de *Alcides*, pois só se torna a “glória de Hera”, *Hércules*, após o término de todas as *provas iniciáticas* impostas pela deusa (1987, p. 90, grifos do autor).

Os caminhos de Alceste cruzam-se com os de Alcides próximo do último trabalho do herói. Coincidência? Acreditamos que não. Carregada pelo fardo patriarcal, Alceste parece tomar para si uma responsabilidade heroica, característica de um semideus como Hércules na literatura antiga.

Diante desse cenário, propomos aprofundar a leitura da versão euripídica do mito de Alceste, com base no pensamento estético de Friedrich Nietzsche, filósofo que ousou abordar a ciência sob a ótica do artista, o que muito nos intriga. Nosso objetivo, neste primeiro capítulo, será, portanto, explorar as tensões dialéticas entre o trágico e o cômico, entre o sagrado e o profano, que perpassam o discurso poético da peça. Para isso, iniciaremos com uma apresentação sucinta das principais contribuições nietzschianas à filosofia da arte, com ênfase em sua interpretação sobre a origem da

tragédia ática como resultado dos impulsos apolíneo e dionisiaco. Em seguida, voltaremos nosso olhar à peça *Alceste*, de Eurípides, analisando de que modo essa duplicidade atravessa a construção da personagem-título e dos episódios que compõem sua trajetória entre a vida, a morte e o além.

Diagrama 2: Árvore genealógica de Alcides, como base em PseudoApolodoro



1.1. A ARTE TRÁGICA DA ÁTICA

Situada nas imediações do mar Egeu, a antiga região da Ática correspondia à cidade-estado de Atenas – centro político, econômico e cultural do mundo grego – cujo prestígio teve papel decisivo na formação do imaginário intelectual clássico. Segundo nos relata Pausânias (2020), viajante e entusiasta da cultura helênica que viveu no século II d.C., a península teria recebido esse nome em homenagem a Átis, esposa de Anfíction, um dos primeiros governantes locais. Muitos dos objetos (i)materiais que Pausânias pôde contemplar e registrar em sua *Descrição da Grécia* foram, ao longo dos séculos, transformados em ruínas. À Ática que ele testemunhara

entre aproximadamente 160 e 176 d.C., o filósofo Friedrich Nietzsche retornaria, já no século XIX, sob uma nova perspectiva – a da estética – ao refletir, em 1872, sobre o espírito da tragédia grega.

Na obra *O nascimento da tragédia*, Nietzsche (2020) argumenta que a ciência estética tem muito a ganhar ao compreender o desenvolvimento da tragédia como resultado da união de duas forças que irrompem da própria natureza: o impulso apolíneo e a potência dionisíaca. Na mitologia grega, esses princípios estão intrinsecamente associados a dois deuses das artes: Apolo e Dioniso.

De um lado, Apolo, divindade plasmadora da luz, manifesta-se por gestos ligados ao sublime. Como deus do belo, representa a ética, a harmonia e a moderação. Segundo Nietzsche (2020), no plano apolíneo, o artífice é conduzido à contemplação do mundo como forma de redenção, sendo convidado a meditar sobre o ideal. Para enfrentar os desafios da existência, o povo grego, sensível aos estímulos da vida, lutou contra sua própria propensão ao sofrimento e à sabedoria que dele decorre, ambas correlatas à experiência artística. Assim floresceu o apolíneo na cultura helênica, cujo auge se expressa na arte dórica: escultórica, austera e robusta.

De outro lado, Dioniso, divindade bárbara da embriaguez, irrompe com gestos associados ao grotesco. Como deus do êxtase, exalta o excesso, o prazer e a celebração. No estado dionisíaco, o artista é impelido a experimentar o outro, a coletividade e o desregramento. Dessa vivência nasceu o ditirambo, canto de louvor a Dioniso, que estimulava a intensificação máxima das faculdades simbólicas, ainda conforme Nietzsche (2020).

A tragédia ática, portanto, surge da fusão entre a sensação de dor primordial, ligada ao princípio apolíneo da forma e da medida, e a imitação performática do êxtase coletivo, característica da força dionisíaca.

O interessante é que, na referida obra, Nietzsche cita o drama euripídico de *Alceste* e identifica, em uma cena específica, a confluência dos gênios apolíneo e dionisíaco nessa dinâmica criadora:

Imaginemos Admeto lembrando em profunda meditação a sua jovem esposa há pouco desaparecida, Alceste, e consumindo-se inteiramente na sua contemplação espiritual – e como de súbito lhe é trazido um vulto parecido, uma figura parecida, de mulher que caminha envolta em véu; imaginemos o seu repentino tremor de inquietação, a sua impetuosa comparação, a sua convicção instintiva – teremos assim um análogo do sentimento com que o espectador dionisiacamente excitado via o deus ingressar na cena, com cujos sofrimentos já se havia identificado. Involuntariamente ele transferia a

imagem toda do deus a tremer magicamente diante de sua alma para aquela figura mascarada, e como que dissolvia sua realidade em uma irrealidade espectral. Eis o estado apolíneo de sonho, no qual o mundo do dia fica velado; e um novo mundo, mais claro, mais compreensível, mais comovedor do que o outro e, no entanto, mais ensombrecido, em incessante mudança, nasce de novo aos nossos olhos (Nietzsche, 2020, p. 62).

De modo análogo ao filósofo, propomos abrir essa discussão às demais partes da peça de Eurípides, desde o prólogo¹¹ até o êxodo¹². Para esse fim, utilizamos duas traduções do texto euripídico: a de Junito de Souza Brandão (1963) e a de Jaa Torrano (2018). Além disso, faremos referência ao idioma-fonte utilizando o texto em língua grega compilado pelo Perseus Digital Library Project (2024)¹³.

1.2. ALCESTE, SEGUNDO EURÍPIDES

1.2.1. A abnegada esposa

A peça *Alceste*, de Eurípides, inicia-se no dia fatal, isto é, na data definida para a morte da rainha¹⁴. O espectador é brevemente colocado a par dessa situação por meio de um diálogo divino, ora sagrado, ora profano. Na parte externa do palácio de Admeto, Apolo encontra-se com Tânatos. O movimento duplo dos deuses converge junto ao portão: enquanto Apolo acaba de deixar a casa real, e está prestes a sair de cena, Tânatos entra no palco e aproxima-se da casa. Este carrega nas mãos uma espada, aquele, um arco. Um zela pela vida, o outro honra por tirá-la. No meio da sacra interpelação, ao leitor se apresenta o dilema central da peça – a vida de Alceste como resgate de um pacto (*Alc.*, v. 45-47):

Tânatos

Como é então que Admeto está sobre a terra e não sepultado nela?

¹¹ O prólogo (πρόλογος) é, no drama trágico antigo, a primeira cena, aquela que antecede a entrada do coro.

¹² O êxodo (ἔξοδος) compreende a cena que encerra a tragédia, logo depois do último canto coral.

¹³ A análise da peça *Alceste*, de Eurípides, pode fornecer subsídios para futuras pesquisas acadêmicas em cultura clássica, principalmente nas áreas de filologia, linguística aplicada e teoria literária. Nesse sentido, acreditamos que trazer as citações em grego na própria dissertação torna-se um mecanismo facilitador para o manejo de novas investigações em língua portuguesa sobre a figura mítica de Alceste. Certamente, haverá divergências de tradução entre o idioma-fonte e a língua-alvo, e estamos cientes disso. Entretanto, partimos do preceito de que, na tradução, nunca se diz a mesma coisa, mas se pode dizer *quase* a mesma coisa, como pondera Umberto Eco (2007). E é justamente nessa abertura de significados que vislumbramos aludir às diferentes possibilidades de sentido do texto.

¹⁴ Durante a explanação do enredo de *Alceste*, optamos por flexionar os verbos no presente histórico, a fim de aproximar o presente leitor da antiga narrativa mítica.

Apolo

Ele ofereceu em troca a esposa, a qual vens agora buscar.

Tânatos

E levá-la-ei para o Hades subterrâneo.
(Trad. Brandão, 1963)¹⁵

Tânatos (Θάνατος) é, na mitologia grega, o responsável por retirar as almas dos corpos e conduzi-las ao submundo, isto é, ao inferno ou tártaro. Por isso, como personificação da morte, podemos dizer que Tânatos é, no mundo dos vivos, um embaixador de Hades (Ήιδης), o governante dos mortos. Apolo (Άπόλλων), ao contrário, é o deus da resplandecente luz, da purificação corpórea e da consciência. Não obstante, nesse diálogo, gostaríamos de chamar atenção para a presença oculta de outra figura mítica, que está intimamente ligada aos deuses infernais. Trata-se de Dioniso (Διόνυσος), divindade glorificada e louvada por ocasião das Grandes Dionisíacas.

As festas em homenagem a Dioniso convidavam seus participantes à experimentação do sentimento de alteridade, a tornar-se o contrário daquilo que se é habitual, daí o surgimento dos concursos teatrais. Mas sua adoração, denominada dionisismo, não se limitava a esses festivais, assumindo diversos formatos entre os antigos gregos. Por um lado, realizavam-se celebrações de grande repercussão em Atenas, como era o caso das Dionisíacas Urbanas, que chegavam a rivalizar em dimensão e solenidade com as Olimpíadas. De outro, havia cerimônias orgiásticas em localidades mais afastadas (regiões montanhosas, florestas distantes, por exemplo), os chamados cultos órficos (Bellotto, 1966).

Ao contrário do que se possa imaginar, a Grécia Antiga não era unificada pela fé nos deuses olímpicos tradicionais, existiam outras religiões como as de Mistérios e o Orfismo. No pensamento órfico, Dioniso e Apolo eram encarados como duas manifestações da mesma divindade, verso e anverso de uma mesma face (Schuré, 1909). Histórias sobre a origem do culto a Dioniso são diversas, conquanto, apresentam o denominador comum de hostilidade a seus adoradores, seguida de uma posterior aceitação. Ao que tudo indica, Dioniso era um deus trácio¹⁶, um estranho ao

¹⁵ No original em grego: “Θάνατος: πῶς οὖν ὑπὲρ γῆς ἐστὶ κού κάτω χθονός // Ἀπόλλων: δάμαρτ’ ἀμείψας, ἦν σὺ νῦν ἤκεις μέτα // Θάνατος: κάπάξομαί γε νεπτέραν ὑπὸ χθόνα”.

¹⁶ A região da Trácia Antiga corresponde, na modernidade, à parte do território grego, turco e búlgaro. No século VIII a.C., os trácios destacaram-se pela troca cultural e pelo comércio sistemático que estabeleceram com os gregos (Bellotto, 1966).

panteão helênico, e, por isso, só foi assimilado tardiamente à mitologia grega se comparado ao patronato apolíneo, cuja expressão-mor encontrava-se no Oráculo de Delfos (Bellotto, 1966).

Ao passo que as cerimônias apolíneas pregavam a sobriedade de seus participantes, as de Dioniso incentivavam a embriaguez. Enquanto a poesia épica e os poemas cosmogônicos eram a expressão da magnitude apolínea, o impulso dionisíaco consagrava-se no drama. O apolinismo, ou adoração a Apolo, representava a ordem social, o centro masculino de poder, os limites da individuação. Já o dionisismo elogiava o comando feminino, o caos coletivo, a histeria delirante. À medida que Apolo desceu do céu para a terra, Dioniso desceu da terra ao inferno e retornou dele. Em suma, o apolinismo e o dionisismo proporcionavam o reencontro humano com a potência divina, só que o primeiro, com o lado sagrado; e o outro, com o lado profano (Bittencourt, 2009).

As dobras textuais de *Alceste* permitem ver o sagrado e o profano como duas modalidades de ser no mundo. Isso porque Eurípides, em nosso entendimento, conseguiu captar esse jogo em seu discurso poético. No prólogo¹⁷ de *Alceste* (v. 1-76), já é possível perceber a dialética entre o argumento apolíneo de defesa, em prol da esposa dedicada, e o argumento dionisíaco de ataque, em desfavor dela. Ressaltamos que, aqui, o problema, não é a morte em si. Para Apolo, o acordo deve ser cumprido, logo, a morte é justa, e Tânatos tem sua razão de agir. Em igual peso, a problemática não gira em torno da vida. Para Tânatos, ceifar a vida de Admeto é inviável, o deus infernal não cogita materializar essa possibilidade, pois quebraria o pacto feito com as Moiras. A discussão não tem por objeto a legitimidade do acordo, sua causa ou seu fim. A questão reside no *meio* (*Alc.*, v. 52):

Apolo

Ainda bem! Dize, pois: haverá por acaso, um *meio* pela qual a pobre Alceste consiga chegar à velhice?

(Trad. Brandão, 1963, grifo nosso)¹⁸

O âmago dessa discussão, e da própria narrativa encarnada do mito de Alceste, encontra-se na tensão entre vida e morte manifestada pela linguagem, na

¹⁷ Cf. a nota 11.

¹⁸ No original em grego: “Ἀπόλλων: ἔστ’ οὖν ὅπως Ἄλκηστις ἐς γῆρας μόλοι;”.

crítica entre razão e emoção sentida no corpo do texto. Com efeito, os deuses lançam duas profecias (*Alc.*, v. 65-75):

Apolo

Abrandar-te-ás, sem dúvida, por muito cruel que sejas. Ao palácio de Feres chegará um homem, enviado por Euristeu à frigidíssima Trácia, a fim de apoderar-se de uma carruagem tirada por cavalos. Recebido como hóspede, no palácio de Admeto, arrebatá-te-á, pela força, esta mulher. E, sem ficarmos a dever-te gratidão, cederás da mesma maneira e não menos serás odiado por mim. (*Retira-se*)

Tânatos

Por mais que fales, nada conseguirás. Esta mulher descerá à região do Hades. Vou dirigir-me para junto dela a fim de preludiar, pela espada, o sacrifício, porque é consagrado aos deuses infernais todo aquele de cuja cabeça esta espada cortar alguns fios de cabelo. (*Entra no palácio*)
(Trad. Brandão, 1963)¹⁹

A abnegada esposa certamente precisa descer ao Hades, não haverá outro jeito. Porém, forçosamente essa mulher será arrebatada para a superfície. Tudo o que resta ao espectador é saber *quando* sucederão tais coisas. O foco dramático, neste momento, desloca-se do espaço cênico, cujo expoente é o pórtico do palácio, para um espaço-de-tempo, a hora da morte (*artículo mortis*). O diálogo do prólogo dá passagem ao coro, e a pergunta cantada por um espectro de vozes é: o destino de Alceste foi selado ou ainda não? Ela já está morta ou ainda vive?

Destarte, a dupla palavra divina oculta-se. Em seu lugar, no párodo²⁰ (*Alc.*, v. 77-135), surgem múltiplas vozes, agora de carne e osso, oriundas de quinze coreutas mais um (o corifeu)²¹, todos do sexo masculino. O coro de anciãos, momentaneamente tão cego quanto o espectador que lhe assiste, nada sabe sobre o *status quo*, após a entrada de Tânatos no palácio. Nem mesmo o corifeu o sabe, por isso, clama por respostas ao som da orquestra.

¹⁹ No original em grego: “Ἀπόλλων: ἤ μὴν σὺ παύσῃ καίπερ ὤμους ὦν ἄγαν: τοῖος Φέρητος εἶσι πρὸς δόμους ἀνὴρ Εὐρυσθέω πέμπαντος ἵππειον μετὰ ὄχημα Θρηήκης ἐκ τόπων δυσχειμέρων, ὃς δὴ ξενωθείς τοῖσδ’ ἐν Ἀδμήτου δόμοις βία γυναῖκα τήνδε σ’ ἐξαιρήσεται. κοῦθ’ ἢ παρ’ ἡμῶν σοι γενήσεται χάρις δράσεις θ’ ὁμοίως ταῦτ’, ἀπεχθήσῃ τ’ ἐμοί. // Θάνατος: πόλλ’ ἂν σὺ λέξας οὐδὲν ἂν πλέον λάβοις: ἢ δ’ οὖν γυνὴ κάτεισιν εἰς Ἄιδου δόμους. στείχω δ’ ἐπ’ αὐτήν ὡς κατάρξωμαι ξίφει: ἱερὸς γὰρ οὗτος τῶν κατὰ χθονὸς θεῶν ὅτου τόδ’ ἔγχος κρατὸς ἀγνίσῃ τρίχα”.

²⁰ O párodo (πάροδος) é o primeiro canto coral da peça trágica.

²¹ O corifeu (κορυφαῖος koryphaîos) é o chefe dos coreutas.

1.2.2. Uma morta-viva

No primeiro episódio (v. 136-212)²², quem responde às interpolações do coral, aquela que finalmente abre os olhos do público é uma serva (*Θεράπαινα*). Escolha criativa e tática de Eurípides. Uma figura conhecida na Antiguidade por se prestar duplamente às vontades de outrem, pelo ofício servil e pelo gênero feminino, é quem detém agora o poder da palavra, possui autoridade de argumento. Ela assume um papel de mensageira real, uma ponte entre rainha e súditos (*Alc.*, v. 136-141):

Coro

Mas eis uma das servas do palácio vem
a verter lágrimas; que sorte ouvirei?
Se trisca a sorte dos donos, prantear
é perdoável. Se ainda vive a mulher,
se pereceu, nós gostaríamos de saber.

Serva

Podes dizer que ela está viva e morta.
(Trad. Torrano, 2018)²³

Esse excerto nos permite traçar um paralelo entre a performance da serva e o movimento ninfeu de uma mênade. De fato, no ramo iconológico, o historiador de arte Aby Warburg nos fornece um bom precedente para a compreensão dessa associação no ramo literário.

As mênades (*Μαινάδες*) eram ninfas em comunhão com Dioniso, espíritos femininos livres e ligados à natureza. Em consonância com o deus dos excessos, as mênades dançavam freneticamente em sua companhia, e sua dança extática pressupunha que estivessem em um estado de libertação mental das amarras da consciência. Assim, na religião dionisíaca, as mulheres, mais do que meras seguidoras, eram verdadeiras sacerdotisas. Sendo Dioniso o deus forasteiro à ordem apolínea, nada mais coerente que elas fossem as cortesãs de seu grande banquete, representantes humanas das próprias ninfas (Bittencourt, 2009).

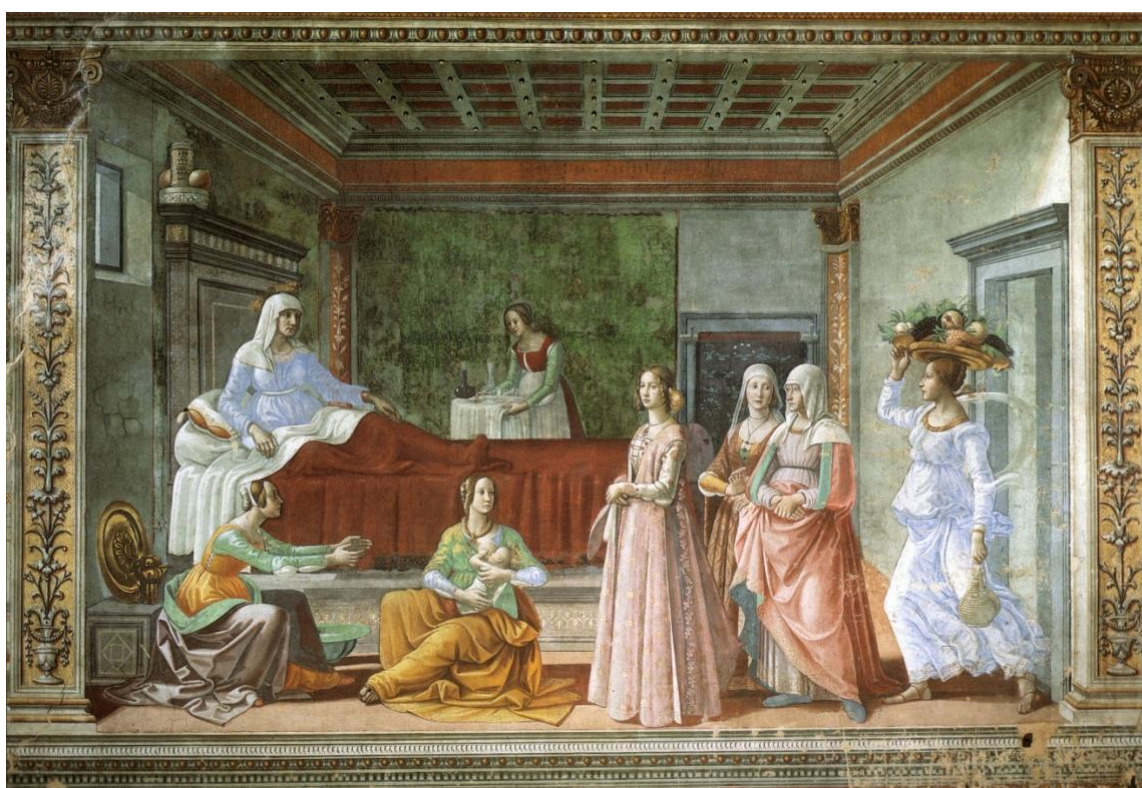
Com isso em mente, ao investigar as representações femininas em uma pintura de Domenico Ghirlandaio (figura 1), intitulada *O nascimento de São João*

²² No que tange aos episódios da peça, seguiremos a distribuição de Jaa Torrano (2018), uma vez que o tradutor especifica o número dos versos a que cada episódio faz remissiva.

²³ No original em grego: “Χορός: ἀλλ’ ἦδ’ ὀπαδῶν ἐκ δόμων τις ἔρχεται δακρυρροῦσα: τίνα τύχην ἀκούσομαι; πενθεῖν μὲν, εἴ τι δεσπότηισι τυγχάνει, συγγνωστόν: εἰ δ’ ἔτ’ ἐστὶν ἐμψυχος γυνή εἴτ’ οὖν ὄλωλεν εἰδέναι βουλοίμεθ’ ἄν. // Θεράπαινα: καὶ ζῶσαν εἰπεῖν καὶ θανοῦσαν ἔστι σοί”.

Batista, Warburg chama atenção para a figura da serva, situada à direita do quadro, próxima à porta. Ela é retratada em movimento, adentrado no recinto, com um vestido fluído e esvoaçante, enquanto outras senhoras, em suspensão, parecem observá-la. O estudioso reconhece nessa personagem a presença de uma ninfa, e, a seu respeito, esclarece: “conforme sua realidade corpórea, ela pode ter sido uma escrava tártara libertada, mas, segundo sua verdadeira essência, ela é um espírito elementar (*elementargeíst*), uma deusa pagã no exílio” (Warburg, 2018, p. 117).

Figura 1: *O nascimento de São João Batista*, de Domenico Ghirlandaio (século XV)



GHIRLANDAIO, Domenico. *O nascimento de São João Batista*. 1486-90, 1 original de arte, afresco. Florença, Itália: Capela Tornabuoni, Santa Maria Novella.

Similarmente, em Eurípides, todo o coral, e por extensão o público, pára a fim de ouvir a serva alcestina, diante do portão do palácio²⁴. É como se a narrativa ficasse suspensa por alguns instantes, em estado de transe, receptiva a uma influência do

²⁴ Nos capítulos seguintes desta dissertação, retomaremos a discussão sobre o portão do palácio como elemento que confere picturalidade aos versos de Eurípides, além de examinar a maneira pela qual Warburg compreendia a evocação de formas míticas antigas, como as ninfas, na análise de figurações a exemplo da serva, em obras visuais, sejam elas de natureza literária ou iconográfica.

outrem feminino. Essa mulher é, por excelência, a representante de Alceste, e, por consequência, do próprio Dioniso, aquele que vive na penumbra do texto euripidiano. Não por acaso, como bem elucida Jaa Torrano (2018, p. 116), “inteiramente voltado para o objeto de sua indagação, o coro não se apresenta a si mesmo e só é identificado como cidadãos de Feras na fala da serva no final do primeiro episódio”.

Eis o eixo central da peça: Alceste está viva e morta. Se pudéssemos eleger uma única sentença entre toda a narrativa mítica de Alceste, seria exatamente essa. Aparentemente, toda a espinha dorsal da obra foi proferida pela boca de uma serva, desvelada por uma mulher que, em movimento, rompe o silêncio, deixando de ser “criada” de uma verdade estática, encerrada em si mesma, para se transformar numa sacerdotisa, capaz de conectar o público ao lado oculto da história (Teixeira, 2009). Na sequência, a personagem retorna ao interior da casa. Ela não tem mais falas no texto, mas suas palavras permanecem até o fim, na medida em que pesam sobre a mente daqueles que a ouviram. A rachadura do coral abre ainda mais, após o peso do anúncio. Os dois semicoros intensificam suas vozes ao debater sobre a presença (primeiro grupo) e a ausência (segundo grupo) do fôlego de vida na rainha.

1.2.3. A devota mãe

No segundo episódio (v. 238-434), há finalmente o pronunciamento oficial de Alceste, em dueto com o rei Admeto. Ela ainda vive, quase morta, mas vive! Para surpresa de todos, a rainha de Feres surge na parte externa do palácio, subvertendo a ordem lógica das coisas, afinal, o movimento natural seria que o coro, e por consequência o público, cujo olhar é ainda guiado pelo coral, adentre a casa, vá até a moribunda. Entretanto, Alceste vem a público, transformando os demais personagens em testemunhas. Do leito carregado pelos servos e colocado no palco, a rainha manifesta oralmente suas últimas vontades, como uma espécie de testamento:

(Abre-se a porta principal do palácio. Surge Admeto, amparando, semidesfalecida, sua esposa Alceste. Seguem-nos os dois filhinhos. Mais atrás vêm os criados, com um leito que é colocado no proscênio)
(Trad. Brandão, 1963, p. 59)

À primeira vista, o ato sacrificial de Alceste pode remeter a uma postura ideal ou romantizada. Porém, é possível interpretar que sua escolha foi condicionada por

exigências do meio social. Para Daniel Iakov (2020), quando Feres se recusa a morrer, condena a nora a dar sua vida pelo marido. Na perspectiva da rainha, o sacrifício, então, poderia parecer a única saída, ou forma de redenção, tornando-se um dever e uma responsabilidade, por respeito aos parentes ou à comunidade, de acordo com o filólogo Daniele Cerrato (2009). Nesse sentido, é razoável concordar com Arnold Hauser (1972). Segundo esse historiador de arte e literatura, Eurípides costumava discutir assuntos filosóficos e os problemas mais comuns da vida da classe média, sob o pano de fundo da mitologia. A obra euripídiana tratou de problematizar estereótipos relacionados com o papel da mulher e com a noção de gênero.

No tocante à subversão entre o feminino e o masculino, enfatizamos a passagem onde Alceste solicita para Admeto um ato de reconhecimento pelo sacrifício que está prestes a consumir (*Alc.*, v. 280-305):

Alceste

Admeto, vêes que situação é a minha,
antes de morrer te direi meu desejo.
Eu por dar preferência a ti e em vez
de minha vida fazer-te ver esta luz
morro por ti quando podia não morrer,
mas ter um marido tessálio se quisesse
e habitar opulento palácio da realeza.
Não quis viver separada de ti
com filhos órfãos e não poupei
juventude, tendo meios de diversão.
Todavia, teu pai e tua mãe te traíram,
quando na vida bem lhes era morrer,
bem salvar o filho e gloriosa a morte.
Tinham-te só a ti e nenhuma esperança
de gerar outros filhos após tua morte;
e viveríamos eu e tu o tempo restante
e não gemerias separado da esposa
e não criarias órfãos, mas é assim que
algum Deus fez de modo a ser assim.
Que seja! Lembra-te deste meu favor,
eu não te pedirei nunca nada condigno,
pois nada é mais precioso que a vida,
mas o justo, como dirás; amas os filhos
não menos que eu, se bem és prudente.
Mantém os filhos donos de meu palácio
e não desposes madrasta destes filhos,
(Trad. Torrano, 2018)²⁵

²⁵ No original em grego: “Ἀλκῆστις: Ἄδμηθ’, ὄρας γὰρ τὰμὰ πράγμαθ’ ὡς ἔχει, λέξει θέλω σοι πρὶν θανεῖν ἃ βούλομαι. ἐγὼ σε πρεσβεύουσα κἀντὶ τῆς ἐμῆς ψυχῆς καταστήσασα φῶς τόδ’ εἰσορᾶν θνήσκω, παρόν μοι μὴ θανεῖν ὑπὲρ σέθεν, ἀλλ’ ἄνδρα τε σχεῖν Θεσσαλῶν ὃν ἤθελον καὶ δῶμα ναίειν ὄλβιον τυραννίδι. [...] εἶεν: σύ νῦν μοι τῶνδ’ ἀπόμνησαι χάριν: αἰτήσομαι γὰρ σ’ ἄξιαν μὲν οὔποτε (ψυχῆς γὰρ οὐδέν ἐστι τιμιώτερον, δίκαια δ’, ὡς φήσεις σύ: τοῦσδε γὰρ φιλεῖς οὐχ ἦσσον ἢ γῶ παῖδας, εἴπερ εὖ φρονεῖς: τούτους ἀνάσχου δεσπότης ἐμῶν δόμων”.

O rei não deve se casar novamente. O sacrifício mortal torna-se para o casal uma espécie de casamento às avessas, uma vez que a morte destrói o vínculo conjugal. Assim, ao negociar com o companheiro, Alceste inverte os papéis parentais (Cerrato, 2009). Ela confia seus filhos exclusivamente a ele. Preocupando-se com a educação dos pequenos Eumelo (Παῖς) e Perímele (Περιμήλη), a devota mãe imputa ao pai que assuma essa designação. Desse modo, para a desfalecida, a presença de uma madrasta torna-se desnecessária. A função maternal deve ficar sob inteira responsabilidade de Admeto, a nova mãe das crianças. Um segundo casamento poderia desviá-lo de sua incumbência e ocasionar mais sofrimento aos filhos (Alc., v. 309-319):

Alceste

[...]

a madrasta, que vem odiosa aos filhos anteriores, não é mais benigna que víbora. O filho varão [Eumelo] tem no pai a grande torre a quem interpelasse e tivesse resposta. Mas tu, filha [Perímele], como adolescerás bem? Que cônjuge de teu pai a sorte te dará? Não erga contra ti ignominioso rumor, quando jovem, a destruir tuas núpcias. A mãe não te dará nunca em casamento, filha, nem no parto ela te dará coragem, presente, onde nada é melhor que a mãe. (Trad. Torrano, 2018)²⁶

Nesse trecho, alguns pesquisadores feministas, como Bonelli (2022), talvez notem uma postura conflituosa entre Alceste, a atual esposa, e a hipótese de uma nova mulher, que o rei tomará para si. De fato, é sabido que a interpretação de rivalidade feminina no discurso testamental da rainha de Feres tem origem no atravessamento histórico da questão de gênero construída socialmente. Logo, é compreensível que a referência à madrasta como “odiosa” e “víbora” possa provocar uma perturbação, um incômodo, no leitor moderno. Entretanto, defendemos que talvez fosse essa a intenção de Eurípidés mesmo em Período Clássico. Vejamos por quê.

²⁶ No original em grego: “Ἀλκῆστις: [...] ἐχθρὰ γὰρ ἡ ἑπιούσα μητριᾷ τέκνοις τοῖς πρόσθ’, ἐχίδνης οὐδὲν ἠπιωτέρα. καὶ παῖς μὲν ἄρσῃν πατέρ’ ἔχει πύργον μέγαν [ὄν καὶ προσεῖπε καὶ προσερρήθη πάλιν: σὺ δ’, ὦ τέκνον μοι, πῶς κορευθήσῃ καλῶς; ποίας τυχοῦσα συζύγου τῷ σῶ πατρί; μὴ σοί τιν’ αἰσχρὰν προσβαλοῦσα κληδὸνα ἤβῃς ἐν ἀκμῇ σοὺς διαφθεῖρη γάμους. οὐ γὰρ σε μήτηρ οὔτε νυμφεύσει ποτὲ οὔτ’ ἐν τόκοισι σοῖσι θαρσυνεῖ, τέκνον, παροῦσ’, ἴν’ οὐδὲν μητρὸς εὐμενέστερον. δεῖ γὰρ θανεῖν με: καὶ τόδ’ οὐκ ἐς αὔριον”.

A responsabilidade do enunciado foi atribuída a Alceste, a protagonista da história, não a outra personagem. Além disso, intriga-nos o momento em que a rainha verbaliza tal preocupação: durante o seu comunicado final. Quando a vida está por um fio, as palavras de um desfalecido tornam-se sagradas por serem possivelmente as últimas, aquelas que ficarão marcadas na mente dos ouvintes. Na referida cena, não estaria o poeta chamando atenção, por meio do efeito de estranhamento, para a estratégia de manipulação patriarcal calcada na rivalidade feminina? Afinal, a raiz de todo aquele infortúnio eram as atitudes irresponsáveis do próprio Admeto, que transferiu a morte para outro indivíduo em vez de encará-la, que esquecera de oferecer o sacrifício matrimonial a Ártemis, provocando a ira da deusa e seu decreto de morte ao noivo, conforme a versão do mito escrita por PseudoApolodoro²⁷ n' *A biblioteca* (1921).

Frisamos que o julgamento do público é desviado dos atos do rei e concentrado no tema da disputa entre duas mulheres, já que este é um assunto mais corroborado e projetado socialmente que aquele. A manipulação de Admeto faz com que a mãe de seus filhos decida morrer. Porém, à medida que ela vai perdendo a consciência, mais perspicaz se torna seu pensamento: Alceste passa a exigir do marido que não se case. Com isso, utiliza o feitiço contra o feiticeiro. Como um quase-viúvo poderia negar a solicitação de uma mãe devota diante dos súditos? Aqui, mais uma vez, Eurípides parece jogar com a crítica do espectador, expondo sorratamente as intenções de Admeto, e velando a tomada de consciência de Alceste na trama narrativa:

Esse desejo expresso por Alceste não tinha nenhuma relação com derradeira crise de ciúmes, nem com os caprichos de uma mulher que se ressentia e ativava um débito. Protagonista na peça, a rainha aparecia na cena como mulher publicamente honrada e reconhecida, invertendo os papéis masculino e feminino perante o fenômeno social da morte; numa condição favorável, portanto, aos olhos da comunidade, para fazer valer o juramento de Admeto (Andrade, 2020, p. 124).

Admeto enrola-se em seu juramento, fica sem saída. Então, para impressionar, ele promete ficar de luto não por um ano, mas toda a vida. Com a negociação celada, Alceste pode expirar em paz e, assim, o faz. O corifeu anuncia

²⁷ *A biblioteca* é um compêndio antigo, escrito em grego, de mitos, atribuído ao filósofo e gramático Apolodoro (180-120 a.C.), mas que, comprovadamente, não tem confirmada sua autoria. Por isso, para serem mais precisos, alguns estudiosos acrescentam ao nome o prefixo *pseudo-* (Cabral, 2013).

sua descida ao Hades. Entre o *articulo* e o *rigor mortis* da mãe, o menino Eumelo canta um solo, externalizando sua dor e seu infortúnio pela perda daquela que lhe deu à luz (*Alc.*, v. 394-396):

Eumelo

Ai! Desgraçado de mim! Mamãe desceu ao Hades. Já não existe mais, meu pai, sob a luz do sol! Infeliz, separando-se de nós, ela nos deixou nos deixou na orfandade.

(Trad. Brandão, 1963)²⁸

Permitir a uma criança que participasse de um diálogo foi um recurso inovador no teatro de Eurípides, pois não era comum a presença de personagens mirins em tragédias, e menos ainda em uma cena de tamanha relevância, como versa Luciene Silva (2000). Perímele, em contraste, permanece calada. A menina diante, talvez, do pior acontecimento de sua vida, a morte da mãe, nada fala explicitamente no texto. Sabemos que a filha está presente no quarto porque seu pai usa o plural ao dirigir-se para Eumelo (*Alc.*, v. 405):

Admeto

Ela [Alceste] não vê, nem ouve mais: terrível calamidade caiu sobre mim e sobre vós.

(Trad. Brandão, 1963, grifo nosso)²⁹

Eumelo representa Perímele. Contudo, não sejamos ingênuos: o que parece ser não é. Se mudarmos o olhar dicotômico e examinarmos essa associação dialeticamente, poderemos enxergar algo curioso: a representação do feminino no masculino. Essa tensão já se antecipa no nome dos irmãos. Ambos os substantivos remetem à ideia de rebanho de cabras e bodes (*μῆλον*). Contudo, enquanto o nome “Eumelo” é composto de *εὖ*, que lhe confere o significado de “abundante em pequenos rebanhos”; “Perímele” contém a preposição *περι* (“sobre” com sentido de “preposto”, “diante”, “na parte superior”), o que sugere a noção de “chefe de pequenos rebanhos” (Grimal, 2005; ISPSN, 2013). Ser abundante é diferente de ser chefe. Quem chefia está adiante na jogada irônica de troca do poeta.

²⁸ No original em grego: “Παῖς: ἰὼ μοι τύχας. μαῖα δὴ κάτω βέβακεν, οὐκέτ’ ἔστιν, ὧ πάτερ, ὑφ’ ἀλίω, προλιποῦσα δ’ ἐμὸν βίον ὠρφάνισεν τλάμων”.

²⁹ No original em grego: “Ἄδμητος: τὴν οὐ κλύουσας οὐδ’ ὀρώσας: ὥστ’ ἐγὼ καὶ σφῶ βαρεῖα συμφορὰ πεπλήγημεθα”.

O silêncio de Perímele grita. A ausência de sua voz pode ser interpretada como uma repetição simbólica do gesto sacrificial da mãe, recém-consumado. O discurso testamentário de Alceste e a concretização de sua morte abrem, portanto, espaço para refletir sobre as práticas de Eumelo e Perímele como agentes cívicos. Enquanto Eumelo lamenta com tonalidade próxima à esfera judicial – afinal, classifica a si e à irmã como órfãos –, Perímele, ao permanecer muda, parece evocar o outro polo: o religioso, o ritual. O silêncio é uma reação ao contato iniciático com o profano. De acordo com Agatha Bacelar, Fernanda Pio e Letícia Leite (2024), na Atenas Clássica, não havia separação efetiva entre as esferas jurídica e religiosa. Ainda que homens e mulheres exercessem papéis diferentes, ambos possuíam lugar na vida política grega, o que significa dizer que as mulheres não estavam totalmente excluídas da cidadania, pois, não raro, desempenhavam funções de liderança no que se refere a práticas ritualísticas.

No terceiro episódio (v. 476-567), Alceste se torna um corpo estranho dentro de um ataúde. E quem desconhece o estado da rainha de Feres já não é o público ou o coro, mas uma figura apolínea, um semideus. Na condição de hóspede, assim como Apolo profetizara, Hércules encontra Admeto e seus servos na parte externa do palácio. Ele visivelmente nota que o grupo está de luto por alguém e vai sepultar o morto. Quando questiona ao rei a identidade do cadáver, precisamente quanto à esposa de Admeto, o soberano fornece informações ambíguas (*A/c.*, v. 518-521):

Hércules

Será que faleceu Alceste, tua mulher?

Admeto

Dela posso dizer uma dúplice palavra.

Hércules

Disseste que morreu, ou ainda vive?

Admeto

Vive e não mais vive, isso me aflige...
(Trad. Torrano, 2018)³⁰

³⁰ No original em grego: “Ἡρακλῆς οὐ μὴν γυνὴ γ’ ὄλωλεν Ἄλκηστις σέθεν; // Ἄδμητος: διπλοῦς ἐπ’ αὐτῇ μῦθος ἔστι μοι λέγειν. // Ἡρακλῆς: πότερα θανούσης εἵπας ἢ ζώσης ἔτι; // Ἄδμητος: ἔστιν τε κούκέτ’ ἔστιν, ἀλγύνει δέ με”.

Nessa passagem, Eurípides novamente associa Alceste com a latência de sua condição. Admeto fala uma verdade: ela é e não é mais. À semelhança da serva (v. 141), que descreve Alceste como uma morta-viva, isto é, uma pessoa prestes a morrer, ou à beira da morte, o marido, poderíamos dizer, descreve para Hércules a falecida companheira como se ela ainda vivesse, uma viva-morta. Aqui há um distanciamento no discurso de Admeto em relação à amada esposa, passando ela a ser tratada pelo viúvo como uma estrangeira, um corpo familiar estranho (*Alc.*, v. 530-533):

Hércules

Por que tu choras? Quem seu morre?

Admeto

Mulher, falamos de mulher há pouco.

Hércules

Forasteira ou nascida em tua família?

Admeto

Forasteira, aliás estava ligada à casa.
(Trad. Torrano, 2018)³¹

Alceste é e não é mais, está morta, viva na memória dos enlutados, mas morta! Logo, Admeto parece impelido a justificar sua meia-verdade ao corifeu. Se Hércules soubesse o real motivo de sua angústia, jamais aceitaria ser recebido ali, o que para o rei, amplamente conhecido por sua hospitalidade, seria uma ofensa. Por isso, o viúvo pede aos servos que acomodem o visitante em um aposento sem comunicação com a ala principal do palácio e preparem um banquete à altura do conviva.

No quarto episódio (v. 606-961), o pano de fundo das ações encenadas é o cortejo fúnebre de Alceste e as práticas rituais de luto³² afins. Em meio às lamentações, Admeto fica aborrecido com o comparecimento de Feres (Φέρης) ao funeral. Logo, inicia-se uma forte investida entre pai e filho. O jovem rei questiona seu laço sanguíneo com Feres, insinuando ter sido gerado por um servo. Ele também

³¹ No original em grego: “Ἡρακλῆς: τί δῆτα κλαίεις; τίς φίλων ὁ κατθανών; // Ἄδμητος: γυνή: γυναικὸς ἀπίως μεμνήμεθα. // Ἡρακλῆς: ὀθνείος ἢ σοὶ συγγενῆς γεγῶσά τις; // Ἄδμητος: ὀθνείος, ἄλλως δ’ ἦν ἀναγκαία δόμοις”.

³² As práticas rituais descritas no texto euripídiano serão aprofundadas mais adiante, no capítulo três desta dissertação. Por ora, continuaremos a focar na sequência dramática que, no quarto episódio, diz respeito à discussão entre Admeto e Feres e à revelação feita por um servo a Hércules.

chama seu pai de covarde e ingrato, pelo fato de o progenitor, já em idade avançada, ter se recusado a se sacrificar. O filho declara-se morto para o velho soberano, mas, quanto a Alceste, Admeto decreta (*Alc.*, v. 641-647):

Admeto (*Investindo contra Feres*)

[...] A todos sobrepujas em covardia, tu que, em idade tão avançada tendo atingido o extremo da vida, não quiseste, nem tiveste a coragem de morrer por teu filho, permitindo que essa mulher morresse – uma estrangeira a qual unicamente eu teria o direito de considerar como meu pai e minha mãe.
(Trad. Brandão, 1963)³³

Feres não deixa passar impune os insultos. Como o reflexo de um espelho, ele desfere duras verdades contra Admeto. Primeiro, reafirma sua ascendência tessália e real. Depois, expõe o cumprimento consumado de suas obrigações paternas, lembrando ao filho o simples fato de tê-lo trazido ao mundo, argumentando que nunca negou ao primogênito súditos e bens do reino, e apontando veemente a ausência de lei que obrigue um pai a morrer pela prole. No desfecho, Feres atribui insensatez à atitude de Alceste e sem-vergonhice, à de Admeto (*Alc.*, v. 730):

Feres

Retiro-me [do funeral]. Sepultarás Alceste, de quem foste, tu mesmo, o assassino.
(Trad. Brandão, 1963)³⁴

Na discussão entre pai e filho, observamos uma inversão de papéis parentais no tocante à geração. Admeto se vê como vítima e, por isso, exige respostas do pai. Feres, com receio da morte, pois ainda considera cedo demais para descer ao Hades, não se sente na condição de atender à necessidade do filho. Esses comportamentos podem revelar um padrão da relação entre eles. Nesse sentido, Mello *et alii* (2020, p. 2) dissertam que, no “contexto de famílias caóticas, frequentemente numerosas, os pais exercem uma gestão relativa das suas funções parentais, demonstrando certa autoridade na relação com os filhos, por um lado, e indisponibilidade, por outro”.

³³ No original em grego: “Αδμητος: [...] καί μ’ οὐ νομίζω παῖδα σὸν πεφυκέναι. ἦ τάρᾳ πάντων διαπρέπεις ἀψυχία, ὅς τηλικόσδ’ ὦν κάπτι τέρμ’ ἦκων βίου οὐκ ἠθέλησας οὐδ’ ἐτόλμησας θανεῖν τοῦ σου πρὸ παιδός, ἀλλὰ τήνδ’ εἰάσατε γυναῖκ’ ὀθνεῖαν, ἦν ἐγὼ καὶ μητέρα καὶ πατέρ’ ἂν ἐνδίκως ἂν ἠγοίμην μόνην”.

³⁴ No original em grego: “Φέρης: ἄπειμι: θάψεις δ’ αὐτὸς ὦν αὐτῆς φονεύς.”.

Feres é, por um lado, a autoridade responsável por fundar um reino que carrega seu nome, mas, de outro, falha em ofertar segurança e proteção aos membros de sua própria família, deixando à mercê a função de patriarca. Afinal, por que Admeto governa a cidade, se o soberano pai ainda respira, está lúcido e com disposição de viver no texto euripidiano? Será essa uma remissão a um ambiente familiar onde Admeto teve que assumir desde cedo a responsabilidade de ser pai do seu pai? Isso poderia explicar por que Admeto transferiu responsabilidades suas a outros. O jovem viúvo estaria repetindo o comportamento aprendido com o progenitor. Para arrematar, essa liquidez da estrutura parental pode ser sentida quando Admeto, em dada altura da briga, afirma (*A/c.*, v. 642-647):

Admeto

A todos sobrepujas em covardia, tu que, em idade tão avançada, tendo atingido o extremo da vida, não quiseste, nem tivesse a coragem de morrer pelo filho, permitindo que esta mulher morresse – uma estrangeira a qual unicamente eu teria o direito de considerar como meu pai e minha mãe.
(Trad. Brandão, 1963)³⁵

No discurso do rei, Alceste é transfigurada em seu pai e mãe. Feres é anulado como figura paterna e chamado de ingrato. O círculo de transferência se repete. Por um breve instante, o palco se esvazia.

1.2.4. Um corpo estranho

Na próxima cena do quarto episódio, reaparece o servo, a quem Admeto atribuiu a função de acomodar o conviva. O encarregado expõe sua indignação frente ao comportamento insensível do hóspede. Para bem atender Hércules, ele não pôde acompanhar o sepultamento da rainha, nem se despedir da senhora tida por ele como uma mãe.

Neste momento, o público talvez perceba algo não visto outrora. Ao servo *talvez* tenha sido ocultada a ignorância de Hércules acerca da identidade da morta. De fato, se voltarmos ao terceiro episódio, notaremos que existe a possibilidade de Admeto não ter colocado o encarregado totalmente a par da situação (*A/c.*, v. 546-550):

³⁵ No original em grego: “Ἄδμητος: ἦ τάρτα πάντων διαπρέπεις ἀψυχία, ὅς τηλικόσδ’ ὦν κάπι τέρμ’ ἤκων βίου οὐκ ἠθέλησας οὐδ’ ἐτόλμησας θανεῖν τοῦ σοῦ πρό παιδός, ἀλλά τήνδ’ εἰάσατε γυναῖκ’ ὀθνεῖαν, ἣν ἐγὼ καὶ μητέρα καὶ πατέρ’ ἂν ἐνδίκως ἂν ἠγοίμην μόνην”.

Admeto

Guia-o tu e abre-lhe a hospedaria recôndita
da casa e ordena aos servos encarregados
que lhe sirvam mesa farta e fechai bem
portas externas, pois convém que hóspede
à mesa não ouça lástimas nem se aflija
(Trad. Torrano, 2018)³⁶

É verdade que o rei deu instruções ao servo para que escondesse suas lamúrias do hóspede, a fim de não entristecer o conviva, mas não informou com clareza pormenores do que contara a Hércules. Com isso, Eurípides parece equiparar a plateia ao servo, ao mantê-la alheia a esse detalhe (que faz toda a diferença), cegando-a para essa perspectiva entre o terceiro e o quarto episódio, dos versos supracitados ao seguinte diálogo (v. 805-809):

Hércules

A morta era forasteira. Não chores
demais, os donos desta casa vivem.

Servo

Vivem? Não sabes os males da casa.

Hércules

Se o teu dono não me disse mentir.

Servo

Demais, ele é hospitaleiro demais.
(Trad. Torrano, 2018)³⁷

Conhecendo o padrão discursivo ambíguo de Admeto, levantamos a possibilidade de o servo, assim como a plateia, ter compreendido, *durante* o debate, que Admeto mascarou a verdade não só para Hércules, mas para ele também, gerando um grande mal-entendido. Similar ao primeiro episódio (*Alc.*, v. 136-212), uma figura servil detém o dom da palavra, só que, desta vez, no masculino, tal qual um sátiro.

Os Sátiros (*Σάτυρος*) eram divindades associadas ao masculino e à natureza, cujo corpo era metade humano, metade cabra. Os silenos, como também eram

³⁶ No original em grego: “Ἀδμητος: οὐκ ἔστιν ἄλλου σ’ ἀνδρὸς ἐστίαν μολεῖν. ἡγοῦ σὺ τῶδε δωμάτων ἐξωπίου ξενῶνας οἴξας τοῖς τ’ ἐφειστώσιν φράσον σίτων παρεῖναι πλῆθος, εὖ δὲ κλήσατε θύρας μεταύλους: οὐ πρέπει θοινωμένους κλύειν στεναγμῶν οὐδὲ λυπεῖσθαι ξένους.

³⁷ No original em grego: “Ἡρακλῆς: γυνὴ θυραῖος ἢ θανοῦσα: μὴ λίαν πένθει: δόμων γὰρ ζῶσι τῶνδε δεσπότες. // Θεράπων: τί ζῶσιν; οὐ κάτιστα τὰν δόμοις κακά; // Ἡρακλῆς: εἰ μὴ τι σὸς με δεσπότης ἐψεύσατο. // Θεράπων: ἄγαν ἐκεῖνός ἐστ’ ἄγαν φιλόξενος”.

chamados, não só participavam do cortejo a Dioniso, como, nessa ocasião, cortejavam e perseguiram as referidas ninfas. Em Época Clássica, esses homens-cabra geralmente eram representados com o pênis avantajado e ereto, em virtude de seu insaciável apetite sexual e apreço enófilo (Rodrigues & Silveira, 2013). Porém, esse comportamento, no drama euripídico, não foi associado ao servo, pelo contrário. Quem tem na mão uma taça guarnecida de hera (êxtase), embebido nos vapores do vinho (embriaguez) e tem a cabeça coroada de murta (natureza) é Hércules, o semideus. Com coragem, então, o servente chama a atenção do sobre-humano, revelando-lhe os acontecimentos. O herói torna-se duplamente servil: do encarregado, pois deste obteve informação e foi alvo de repreensão; e do rei, porque sentiu-se em falta com o anfitrião por ter-lhe hospedado em condições tão adversas.

É chegada, pois, a vez de Admeto vestir a famigerada venda invisível, ou melhor, ter os olhos vendados por outrem e ficar alhures das ações por vir. O viúvo, que até este ponto da narrativa, aparentava ser a única personagem humana com um domínio panorâmico do *status quo*, perde-o para um bêbado hóspede e um servo sábio. Embriagado, Hércules assegura lucidamente ao servente (*Alc.*, v. 840-842):

Hércules

[...] Eu devo salvar Alceste que acaba de morrer e reconduzi-la a esta casa, em sinal de gratidão a Admeto.
(Trad. Brandão, 1963)³⁸

1.2.5. A muda regressa

No êxodo³⁹ da peça (v. 1006-1163), Hércules retorna acompanhado ao palácio de Admeto. Como prova de amizade, entrega-lhe uma mulher com o rosto velado. O rei, porém, confessa que prefere morrer a trair sua esposa morta com a mulher misteriosa (*Alc.*, v. 1055-1060):

Admeto

Estou cuidando dos meus interesses. [...] Dar-lhe-ei, por ventura, acolhida, levando-a para a câmara de Alceste? E como poderia introduzi-la no leito de minha esposa? Eu seria duplamente censurado: pelo povo, que me arguiria

³⁸ No original em grego: “Ἡρακλῆς: δεῖ γάρ με σῶσαι τὴν θανοῦσαν ἀρτίως γυναῖκα κὰς τόνδ’ αὔθις ἰδρῦσαι δόμον Ἄλκηστιν Ἀδμήτῳ θ’ ὑπουργῆσαι χάριν”.

³⁹ Cf. a nota 12.

de traição à minha benfeitora, vivendo com outra mulher, e pela morta, que merece toda a veneração e tem direito à minha solicitude.
(Trad. Brandão, 1963)⁴⁰

Assim, o primeiro impulso do rei é recusar-se a receber a mulher que se assemelha a Alceste em porte e aspecto, mas que é outra. Diferentemente de sua falecida esposa, que se preocupava com o bem-estar dos familiares, principalmente o dos filhos, Admeto continua a se importar consigo mesmo, a cuidar de seus próprios interesses. Os outros só lhe preocupam na proporção em que podem julgá-lo, seja de traidor ou ingrato. Talvez tivesse razão Feres quando, no quarto episódio, disferiu contra o filho (*Alc.*, v. 726):

Feres

Má fama, se morto, não me importa.
(Trad. Torrano, 2018)⁴¹

Essa fala parece indicar certa despreocupação de Feres em relação à opinião pública. O idoso se posiciona sem ter vergonha. Abertamente, assume que se recusou a morrer, mesmo que dele isso fosse esperado. Por achar-se com razão, fez questão de comparecer ao sepultamento da falecida nora, apesar de saber que não é bem-vindo. Admeto, ao contrário, parece buscar na aparência, isto é, na impressão que deixará aos outros, sua redenção. Fez isso com Hércules, ao insistir acolhê-lo para dar-lhe o ar de hospitalidade. Faz, agora, o mesmo com a misteriosa senhora. Talvez Hércules tenha acertado precisamente ao trazer uma mulher que *aparenta ser Alceste*, porque, no fim das contas, é dela que Admeto precisa, é ela a quem Admeto sempre buscou. Quer seja outra pessoa, Admeto a merece pela disposição de se parecer com a mãe de seus filhos. Quer seja Alceste, merece-a igualmente, pois ela já não é aquela que morreu, mas uma outra que retorna.

Hércules insiste. Pede ao enlutado que estenda a mão para a desconhecida. O aperto de mãos, um gesto ordinário, torna-se um ato epifânico para Admeto. Após tocar a mulher, que teve o véu retirado do rosto pelo herói, Admeto subitamente a reconhece como Alceste. No jogo dessa cena, a epifania permite ao rei uma aparição de sentido, em uma espécie de simulacro, onde não se vê o real, mas um *modo de se*

⁴⁰ No original em grego: “Ἀδμητος: [...] ἢ τῆς θανούσης θάλαμον ἐσβήσας τρέφω; καὶ πῶς ἐπεσφρῶ τήνδε τῷ κείνης λέχει; διπλὴν φοβοῦμαι μέμψιν, ἔκ τε δημοτῶν, μή τις μ’ ἐλέγξῃ τὴν ἐμὴν εὐεργέτιν προδόντ’ ἐν ἄλλης δεμνίοις πίνειν νέας, καὶ τῆς θανούσης (ἀξία δέ μοι σέβειν)”.

⁴¹ No original em grego: “Φέρης: κακῶς ἀκούειν οὐ μέλει θανόντι μοι”.

fazer ver o real (Olga de Sá, 1993). Contiguamente, o gesto epifânico manifesta-se na mulher: ela persiste em ficar muda! Essa afonia nos parece crucial, pois sugere uma marca, um resquício, do contato com o estado dionisíaco (*A/c.*, v. 1144-1146):

Héracles

Não te será permitido ouvir-lhe a voz, enquanto ela não for purificada de sua consagração aos deuses infernais e assim mesmo só no terceiro dia.
(Trad. Brandão, 1963)⁴²

Segundo o crítico literário Robert Graves (2018), na religião órfica, Dioniso é o segundo nome de Zagreu, filho da união extraconjugal de Zeus com Perséfone, a sobrinha de Hades. Enciumada, Hera, a esposa, envia os titãs para matar a criança concebida fora do matrimônio. Todavia, quando as criaturas titânicas se atiram sobre Zagreu, ele realiza uma metamorfose: transforma-se em touro para confundi-los. Apesar disso, os titãs agarram-no pelos cornos da frente e devoram sua carne crua. Sobram apenas os chifres e o coração do menino. Entretanto, a graça divina de Zeus o faz ressurgir a partir do órgão restante, mas não sem os apêndices na cabeça, símbolos de sua natureza anímica.

Na Grécia Antiga, como sustenta Cerrato (2009), as mulheres muitas vezes eram transformadas em “bode expiatório” (p. 112) dos homens. Ora, o que há de comum entre um bode e um touro? Os chifres e a natureza campestre. Quem dos chifres e do coração foi ressuscitado? Dioniso. Quem era o deus da purificação de pecados para os antigos gregos? Apolo. Por isso, o drama é a forma literária da estrutura sacrificial, remetendo ao “canto e/ou caminho do bode”, origem da tragédia; e “canto em procissão festiva”, etimologia da comédia. Na Antiguidade, o ato de expiar um animal era uma prática ritual de purificação pessoal e coletiva para diferentes povos. Os hebreus, por exemplo, costumavam oferecer uma dupla de bodes para a purificação de pecados em Israel. Um deles era queimado no altar como primícia sacrificial, e o outro, o bode expiatório, era solto somente após o sacerdote depositar simbolicamente as transgressões do povo sobre sua cabeça.

Cabras e bodes são animais conhecidos por sua curiosidade e agilidade. Seu instinto curioso os faz provar e ingerir pelo caminho tudo que se pareça minimamente com matéria vegetal. Seu ímpeto ágil torna-os capazes de escalar locais altos e

⁴² No original em grego: “Ηρακλῆς: οὐπω θέμις σοι τῆσδε προσφωνημάτων κλύειν, πρὶν ἂν θεοῖσι τοῖσι νερέτεροις ἀφαγνίσηται καὶ τρίτον μὸλη φάος”.

íngremes. Onde as procissões órficas aconteciam? Em montanhas ou florestas densas. Nesses cortejos, a que eram incentivados os praticantes? À experimentação de todos os prazeres que a jornada entre a vida e a morte tem a oferecer. A natureza ambígua do mito e culto a Dioniso roga que sua forma poética seja ambivalente. Na peça euripidiana, que inverte constantemente os papéis, o bode expiatório é Admeto, pois levará consigo, enquanto viver, a culpa de ter deixado sua esposa morrer em seu lugar como oferta aos deuses.

Por isso, concordamos com a tese de que *Alceste* é um drama tragicômico. A despeito disso, o especialista em literatura Quintino Cataudella (1965 *apud* Souza, 2006) associa a modalidade dramática ao que Aristóteles, em *Poética*, se referiu como *satyrike poiésis*. Tal forma poética teria surgido em algum ponto temporal entre o uso do ditirambo, canto de louvor entoado durante os cultos dionisíacos, e o estabelecimento nas Dionisíacas Urbanas da tragédia, drama de ações que suscitam horror. A referência aristotélica sugere, na perceptiva do especialista de literatura, um momento anterior onde não havia a antinomia entre comédia e tragédia. No drama tragicômico, o efeito cômico não se dissocia do trágico, ambos se misturam de maneira indissolúvel.

Não por coincidência, na peça *Alceste*, há uma personagem com história pregressa semelhante à de Zagreu/Dioniso, visto que também precisou lidar desde a infância com o ciúme e a perseguição de Hera. Estamos falando de Alcides/Héracles. Porém, não é Héracles o representante de Apolo na trama, o “hóspede” da profecia apolínea? Podemos dizer que é e não é mais. O semideus ainda é Alcides, a forma masculina de Alceste, contudo, está muito perto de se tornar Héracles. Isso porque o resgate de Alceste abre um precedente para que, no futuro, o herói consiga realizar o seu décimo segundo trabalho: capturar Cérbero, o cão de três cabeças que guarda as portas infernais. O Hades já não é mais um lugar totalmente desconhecido para Alcides, o que contribuirá para tornar bem-sucedida sua próxima e última façanha. Eis a dualidade Alceste/Alcides suturada pelo poeta Eurípides.

Nada mais apropriado ao drama euripidiano que termine com o silêncio ensurdecido de Alceste, a felicidade aparente de Admeto e a partida de Héracles rumo à sua apoteose, ao som caprino do corifeu (*Alc.*, v. 1159):

Corifeu

Muitas são as formas por que se nos apresenta o destino.
(Trad. Brandão, 1963)⁴³

No encerramento do drama, o poeta secular, Eurípides, entrega, ao nosso ver, uma reflexão tão contemporânea quanto a do filósofo Zygmunt Bauman. Para esse especialista, “amar significa abrir-se ao destino, a mais sublime de todas as condições humanas, em que o medo se funde ao regozijo numa amálgama irreversível. Abrir-se ao destino significa, em última instância, admitir a liberdade no ser: aquela liberdade que se incorpora no Outro” (2004, p. 11). O destino, pois, reside na dualidade intransponível do ser. Por isso, estabelecemos que ainda há muito a ser explorado quanto à estrutura tensional de *Alceste*, haja vista a interface entre palavras e imagens que permeia o dispositivo da éfrase empregada no texto, foco da próxima seção deste capítulo.

⁴³ No original em grego: “Χορός: πολλαὶ μορφαὶ τῶν δαιμονίων.”

CAPÍTULO 2. ENTRE ARTE E LITERATURA: ÉCFRASE E OUTRAS FORMAS PICTURAIAS EM *ALCESTE*, DE EURÍPIDES

*Reproduzida pelas mãos de artistas hábeis, a tua imagem estará sempre em meu leito.*⁴⁴

Com base na compreensão de que a peça *Alceste*, de Eurípides, articula simultaneamente duas modalidades estéticas, a apolínea e a dionisiaca, propomos agora uma investigação mais aprofundada de passagens em que essa interação se manifesta com tamanha intensidade, que o texto evoca uma presença pictural, permitindo a coexistência de dois sistemas de representação: o verbal e o visual. Na Antiguidade, essa interface entre literatura e arte foi explorada como ferramenta por gramáticos gregos e latinos, que a formalizaram nos manuais retóricos com o nome de écfrase. Embora o termo tenha perdurado até os dias atuais, ele passou por transformações significativas em seu sentido e sua aplicação, sobretudo no contexto dos estudos modernos de intermedialidade. Assim, neste segundo capítulo, pretendemos traçar um breve histórico da écfrase, desde sua origem como conceito crítico na Antiguidade até sua utilização acadêmica no século XXI, e explorar seus desdobramentos teóricos. Em seguida, examinaremos a presença de passagens na peça *Alceste*, de Eurípides, que se configuram como candidatas a formas ecfásticas.

2.2. A ARTE DA ÉCFRASE

2.2.1. Recurso retórico antigo

Vista em perspectiva diacrônica, a noção de écfrase apresenta variados sentidos, embora façam parte de um espectro semântico comum. Seu surgimento remonta à arte e à ciência retórica da Grécia Antiga, com referências já presentes nos escritos de Aristóteles, no século IV a.C. No entanto, sua definição crítica foi sistematizada posteriormente, sobretudo a partir do século I d.C., durante o período da Roma Imperial, por meio de manuais didáticos, redigidos em latim e grego.

Em *Retórica*, Aristóteles (199-) menciona que o discurso é estruturado em três elementos essenciais: o orador (quem fala), o assunto (sobre o que se fala) e o ouvinte (a quem se fala). A retórica, nesse contexto, é definida como capacidade de identificar,

⁴⁴ Discurso de Admeto para Alceste (*Alc.*, Trad. Souza, 2006, p. 172).

em cada situação, os meios mais eficazes para convencimento. Segundo o filósofo, a eficácia do discurso persuasivo pode ser alcançada por meio do caráter moral do orador (*éthos*), das emoções despertadas no público (*páthos*) e de palavras que revelem verdade ou, ao menos, verossimilhança (*logos*). Além disso, é útil ao orador que reconheça um “lugar argumentativo” onde possa buscar argumentos apropriados à situação retórica (*tópos*). Salientamos que, em Época Clássica, a comunicação era predominantemente oral, o que justifica a ênfase do filósofo em termos como “orador” e “ouvinte”. No entanto, considerando a importância da escrita nos contextos atuais, são aceitáveis expressões como “enunciador” e “receptor” para nomear, respectivamente, quem emite e a quem se destina o discurso.

Apesar de não usar “écfrase” como termo técnico no tratado sobre retórica, Aristóteles evoca o processo de *colocar algo diante dos olhos por meio do texto*, em especial, no capítulo XI, do livro III, quando aborda os meios de tornar pitoresco o estilo do discurso:

Precisamos agora explicar o que entendemos por *servir de tela* e por que meios se chega a este resultado. Digo que uma expressão *põe o objeto debaixo dos olhos*, quando mostra as coisas em ato.
(Aristóteles, 199-, p. 198, grifos nossos)⁴⁵

Notoriamente, o excerto evidencia a presença de um vocabulário imagético: a própria designação “pitoresco”, bem como “tela”, “olhos” e “imagens”. Há também alusão ao processo artístico da mimesis, quando se fala em representação de ação, mostra de coisas em movimento e imitação de um ato. A menção à metáfora, por sua vez, reforça a dimensão do parecer e da alteridade:

Quanto aos jogos de palavras, o interesse deles é significarem, não o que *parecem* querer dizer, mas o que significa a palavra em sua forma *alterada*.
(Aristóteles, 199-, p. 199, grifos nossos)⁴⁶

Ainda no período helenístico (c. 323-331 a.C.)⁴⁷, gregos elaboraram manuais com exercícios para treinamento da faculdade retórica, conhecidos como

⁴⁵ No original em grego: “λεκτέον δὲ τί λέγομεν πρὸ ὀμμάτων, καὶ τί ποιοῦσι γίνεταί τοῦτο. Λέγω δὴ πρὸ ὀμμάτων ταῦτα ποιεῖν ὅσα ἐνεργοῦντα σημαίνει”.

⁴⁶ No original em grego: “τὰ δὲ παρὰ γράμμα ποιεῖ οὐχ ὃ λέγει λέγειν, ἀλλ’ ὃ μεταστρέφει ὄνομα,”.

⁴⁷ O período helenístico é conhecido assim em virtude da difusão da cultura grega a outros povos na Antiguidade. O termo helenismo (ελληνισμός) foi utilizado primeiramente por gramáticos clássicos para

progymnasmata (προγυμνάσματα). Segundo Robert J. Penella (2011), tais manuais didáticos integravam um currículo educacional que se manteve em vigor entre os romanos até o fim da Antiguidade e o início da Idade Média. Esse currículo, embora variasse em conteúdo, duração e metodologia de acordo com o contexto cultural e os recursos disponíveis, organizava-se, de modo geral, em três etapas. A primeira, elementar, visava ao domínio inicial da leitura e da escrita. A segunda, de caráter gramatical, dedicava-se à leitura e à análise minuciosa de textos poéticos clássicos, principalmente de Homero. A terceira consistia em exercícios de declamação, isto é, composições em prosa destinadas à performance oral. Nesse nível, o aluno deveria elaborar uma declamação completa sobre um tema imaginário, assumindo a voz de um personagem específico. Para esse fim, utilizavam-se os *progymnasmata*, manuais que reuniam exercícios retóricos de composição em prosa com finalidade declamatória. O prefixo *pro-* sublinha justamente o caráter preliminar dessas atividades em relação à declamação.

Ainda sem recorrer à nomenclatura “écfrase”, mas preparando o terreno para seu firmamento, destacamos, em ordem cronológica, os *progymnasmata* de Marco Túlio Cícero (45 a.C.) e de Marcos Fábio Quintiliano (c. 95 d.C.).

Em *Acadêmicas*, o gramático latino Cícero escreve o seguinte sobre a técnica de tornar presente ao olhar aquilo que está sendo dito:

[...] porque nada fosse mais claro que a *ενάργεια* (como a denominam os gregos; nós, se agrada, denominemo-la "perspicuidade" ou "evidência"; e, se for necessário, fabriquemos palavras [...]). Mas todavia pensavam discurso algum poder ser encontrado mais luminoso que a própria evidência, e consideravam não deverem ser definidas aquelas coisas que fossem tão claras. (Cícero, 2012, p. 187)⁴⁸

Na tradição grega, era costumeiro empregar a forma *enargeia* (ενάργεια) para denominar o recurso que confere uma força quase visual ao discurso. Tal raciocínio, inclusive, pode ser respaldado em diferentes códices do texto aristotélico *Retórica*,

designar a norma culta da língua grega. Em tempos modernos, Johann Gustav Droysen associou a palavra ao conceito de período histórico da Grécia Antiga, iniciado com a morte de Alexandre, o Grande (323 a.C.), e finalizado com a morte de Cleópatra (31 a.C.), resultando na conquista do último reino helenístico, o Egito Ptolomaico, pelo Império Romano (Zacharia, 2008).

⁴⁸ No original em latim: “[...] propterea quod nihil esset clarius *ενάργεια* (ut Graeci, perspicuitatem aut euidentiam nos si placet nominemus fabricemurque [...]). Sed tamen orationem nullam putabant illustriorem ipsa euidentia reperiri posse, nec ea quae tam clara essent definienda censebant”.

onde, como assinala o tradutor Quinín Racionero (*apud* Aristóteles, 1994, p. 533), o vocábulo *ενάργεια* está presente, especificamente na lição sobre metáfora, do livro III.

Cícero, contudo, ao citar *enargeia*, parece deslocar o alcance semântico do termo: o gramático não o entende prioritariamente como método descritivo voltado a produzir um efeito de visibilidade, mas como a própria “nitidez” ou “evidência” do discurso. Nesse sentido, há uma mudança de ênfase: enquanto Aristóteles associa *enargeia* a uma técnica expressiva vinculada à clareza, Cícero a apresenta como qualidade intrínseca da expressão, um estado de luminosidade autoevidente que não requer definição⁴⁹.

Quarenta anos depois, em *Instituição oratória*, o retórico latino Quintiliano coaduna com Cícero, ao escrever sobre *ενάργεια*:

[...] Por isso, no rol dos ornamentos coloquemos *ενάργεια* [...], porque é mais que a simples **evidência**, ou, segundo outros afirmam, é antes colocação diante dos olhos do que transparência: aquela revela, esta de algum modo se mostra. (Quintiliano, 2016, p. 257, grifo nosso)⁵⁰

Da explicação de Quintiliano, inferimos o claro estabelecimento de uma relação hierárquica entre *ενάργεια* e evidência: esta pertence àquela. A evidência é, portanto, um meio, uma estratégia, um dispositivo, uma ferramenta retórica para gerar *enargeia*. E, mesmo ao aproximar-se dela, ainda o fará apenas enquanto efeito, aparência, rastro, impressão de que o fato ocorre diante dos olhos, transformando o público em testemunha ocular dos acontecimentos, conforme Bianca Morganti (2008). É impressão porque “a apresentação aos olhos é antes discursiva que física: o discurso é elaborado com tamanha precisão que o ‘objeto’ por ele apresentado é tido pelos leitores/ouvintes como se diante de seus próprios olhos, olhos estes que são incorpóreos por estarem presentes apenas na imaginação do público. Este procedimento de visualização é adquirido através de um trabalho minucioso com a linguagem”, como bem explica Letícia Almeida (2020, p. 155).

Em período coetâneo ao trabalho de Quintiliano, já se nota a presença efetiva da nomenclatura *ἐκφρασις* (*ekphrasis*) nos manuais retóricos gregos. Entre os *progymnasmata* que definem e exemplificam o conceito, destacam-se os atribuídos a

⁴⁹ Nesta pesquisa, mais adiante, adotaremos a perspectiva do filósofo, e não a do gramático sobre *enargeia*, principalmente na seção 2.2.3.

⁵⁰ No original em latim: “Itaque *ενάργεια* [...], quia plus est evidentia vel, ut alii dicunt, representation quam perspicuitas, et illud patet, hoc se quodammodo ostendit, inter ornamenta ponamus”.

Élio Teão de Alexandria (c. 40-100 d.C.); Hermógenes de Tarso (c. 161-225 d.C.); Aftônio de Antioquia (c. 315-? d.C.); e Nicolau de Mira (c. 410-491 d.C.). Conforme George Kennedy (2003), o compêndio elencado mais antigo é o de Teão, produzido em algum momento entre os séculos I e II d.C., momento em que as lições retóricas ainda estavam em processo de implementação no currículo educacional. Já o manual mais recente da lista é o de Nicolau, elaborado no século V d.C., e é provável que o retórico tenha sido também professor na instituição conhecida modernamente como Universidade de Constantinopla, cuja fundação ocorreu em 425 d.C.

No *Progymnasmata* de Teão, lemos sobre a éfrase como um tipo de discurso descritivo e somos informados quanto à diversidade de assuntos que podem ser evocados por ela:

A éfrase é um discurso descritivo que, de maneira clara, coloca diante dos olhos o que se pretende mostrar.
E a exposição pode ser feita de pessoas, de coisas, de lugares e de tempos. (Élio Teão, 1997, p. 66, tradução nossa)⁵¹

Da obra *Opera* de Hermógenes, ressaltamos a ênfase à clareza e vivacidade da forma efrástica, características que estimulam os ouvintes a verem com os olhos da mente:

As características da éfrase [ἐκφρασις] são, acima de tudo, a clareza e a vividez. Pois é necessário que a descrição seja feita de tal maneira que, por meio da audição, quase se consiga visualizar aquilo que está sendo dito. (Hermógenes, 1969, p. 86, tradução nossa)⁵².

Do manual de Aftônio, destacamos um exemplo de éfrase, que, conforme o autor, é capaz de representar figurativamente a dinâmica de um lugar. Trata-se da *ekphrasis* sobre o Serapeu (Acrópole) de Alexandria⁵³:

Ao entrar na própria acrópole, entra-se em um único espaço aberto, delimitado por quatro lados iguais, e sua figura é mais como a de uma máquina de guerra (ou seja, um retângulo oco). No meio há um pátio, cercado

⁵¹ No original em grego: “Ἐκφρασίς ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ’ ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον. Γίνεται δὲ ἐκφρασις προσώπων τε καὶ πραγμάτων καὶ τόπων καὶ χρόνων. — Προσώπων μὲν οὖν, οἷον τὸ Ὀμηρικόν, [...]”.

⁵² No original em grego: “Ἀρεταὶ δὲ ἐκφράσεως μάλιστα μὲν σαφήνεια καὶ ἐνάργεια δεῖ γὰρ τὴν ἐρμηνείαν διὰ τῆς ἀκοῆς σχεδὸν τὴν ὄψιν μηχανᾶσθαι”.

⁵³ Cf. a reconstrução em 3D do Serapeu de Alexandria no documentário “Alexandria’s Serapeum: Temple of Serapis and Ancient Public Library”, do canal *Slice History*. Disponível em: <<https://youtu.be/T86ioQ6F3r8?si=frAKekLk4oRVljKU>>. Acesso em: 17 out. 2025.

por uma colunata. Estoas [um tipo de corredor coberto formado por pórticos] dão continuidade ao pátio e são divididos por colunas iguais, e, quanto à sua medida, é a maior possível. Cada estoa termina em outra colunata transversal, e uma coluna dupla o divide de outro, um terminando e a outro começando novamente. Pequenas estruturas cobertas são construídas dentro dos estoas; algumas são salas de leitura para livros, oferecendo uma oportunidade para os estudiosos buscarem conhecimento e despertando toda a cidade para a possibilidade de sabedoria; outras foram construídas como santuários para os deuses antigos. O ouro adorna o teto dos pórticos cobertos e os capitéis das colunas são feitos de bronze, revestidos de ouro. A decoração do pátio não é toda a mesma; diferentes partes foram feitas de forma distinta. Uma parte tem uma representação das aventuras de Perseu. Uma coluna mais alta que as outras fica no meio, tornando o lugar visível. Um visitante, até este ponto, não sabe para onde está indo, a menos que use tal coluna como um marco do caminho. Ela torna a acrópole visível tanto por terra quanto por mar [...]. (Aftônio, 1839, p. 60-61, tradução nossa)⁵⁴

Das lições preliminares propostas por Nicolau de Mira, mencionamos a distinção estabelecida entre a descrição efrástica e a narrativa:

Écfrase [ἔκφρασις] é um discurso descritivo, que traz o que é descrito claramente [ἐναργῶς] diante dos olhos. "Claramente" é acrescentado porque, assim, a écfrase se diferencia mais da narração; esta oferece uma exposição simples de ações, enquanto aquela tenta transformar os ouvintes em espectadores. (Nicolau, 1913, p. 68, tradução nossa)⁵⁵

Além disso, a conceituação de Nicolau traça um paralelo entre os termos *ekphrasis* (ἔκφρασις) e *enargôs* (ἐναργῶς), que muito nos interessa. O advérbio *enargôs* (ἐναργῶς), que descreve a maneira clara ou evidente de uma forma, provém da fusão de:

- *en-* (ἐν-), prefixo que significa "dentro";
- *argos* (ἀργός), que denota "claro" ou "brilhante"; e
- *-ōs*, sufixo o que indica o modo da ação.

⁵⁴ No original em grego: "Εἰσίοισι δὲ παρ' αὐτὴν τὴν ἀκρόπολιν τέτταρσι πλευραῖς εἰς χῶρον ἴσαις διήρηται, καὶ τὸ σχῆμα πλασίον τυγχάνει τοῦ μηχανήματος· αὐλὴ δὲ κατὰ μέσον περίστυλος. καὶ τὴν μὲν αὐλὴν στοαὶ διαδέχονται, στοαὶ δὲ ἴσαις διαφορουμεναί χίοισι, καὶ μέτρον αὐταῖς, μεθ' ὃ τι πλεον οὐχ ὑπάρχει λαβεῖν. ἐκάστη δὲ στοὰ τελευτᾷ πρὸς ἐγκάρσιον ἕτερον, καὶ χίων διπλῆ πρὸς ἐκατέραν διαιρεῖται, στοᾶς τῆς μὲν αὐλῆς οὔσης, τῆς δὲ αὖ πάλιν καταίχουσας. παρ' οἰκοδομεῖται δὲ σκευοὶ τῶν στοῶν. Ἐνδοθεν οἱ μὲν ταμεῖα γεγεννημένοι ταῖς βίβλοις, τοῖς φιλοπονοῦσιν ἀνεωγμένοι, φιλοσοφεῖν καὶ πόλιν ἄπασαν εἰς ἐξουσίαν τῆς σοφίας ἐπαίροντες, οἱ δὲ τοὺς παλαιοὺς θεοὺς τιμᾶν ἰδρυμένοι θεοῦς· ὀροφὴ δὲ ταῖς στοαῖς ἦν χρύσεος κατεσκευασμένος, καὶ κορυφαῖς χίονες χαλκᾷ μὲν δεδημορημένοι, χρύσω δὲ συγκεχυμένοι. τῆς μὲν οὖν αὐλῆς χρυσὸς ὁ κόσμος· ἄλλο μὲν γὰρ ἄλλης ἦν, τὸ δὲ τὰ Πεισίστρατου εἶχεν αὐλήματα καὶ μέσον ἔχει τις χίων μήκος μὲν ὑπερέχουσα, κατάδηλον δὲ ποιοῦσα τὸν χῶρον, οὕτω τῆς προσόψεως ὁ ποιοῦς ἔγνωκε, μὴ σημείω τῇ χίων, τῶν ὁδῶν χρωμένους, καὶ περιφανῆ ποιεῖ τὴν ἀκρόπολιν πρὸς γῆν τε καὶ θάλασσαν [...]"

⁵⁵ No original em grego: "Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος ἀφηγηματικὸς, ὑπὸ ὅσῳ ἄγων ἐναργῶς τὸ δηλούμενον. προσέκειται δὲ ἐναργῶς, ὅτι κατὰ τοῦτο μάλιστα τῆς διηγήσεως διαφέρει· ἡ μὲν γὰρ ψιλὴν ἔχει ἐκθεσιν πραγμάτων, ἡ δὲ πειρᾶται θεάτας τοὺς ἀκούοντας ἐργάζεσθαι".

Da mesma raiz etimológica, temos o substantivo *enargeia* (ἐνάργεια), que corresponde, como já vimos, à vivacidade ou clareza:

- *en-* (ἐν-), prefixo que significa "dentro";
- *argos* (ἀργός), que denota "claro" ou "brilhante"; e
- *-ia* (-ία), sufixo que forma substantivos abstratos no grego.

Não surpreende, portanto, que os *progymnasmata* de Teão, Hermógenes, Aftônio e Nicolau tenham incorporado a prática da écfrase orientada pela *enargeia*. Nesses exercícios retóricos, o texto ecfástico assume simultaneamente uma função descritiva, responsável pelo detalhamento ou pela pormenorização do discurso, e uma função de evidenciação, voltada à produção de uma impressão mental vívida (diagrama 3). Afinal, ainda que o discurso seja “dez mil vezes vívido”, é impossível trazê-lo literalmente diante dos olhos físicos, como observa João de Sardis (*apud* Rusten & Squire, 2017) em seu comentário ao exercício de Aftônio.

Diagrama 3: Relação entre *enargeia*, descrição e evidenciação para a formação da écfrase clássica



Contudo, aproximadamente um milênio e meio depois, essa compreensão da écfrase, cujo referente poderia ser o mais diverso tópico (objeto, pessoa, local, época, circunstância, animal etc.), deu passagem a um entendimento acadêmico mais restrito, principalmente dentro dos estudos comparativos entre artes visuais e literatura.

2.2.2. Dispositivo poético moderno

Na segunda metade do século XX, com o surgimento de novas teorias estéticas e filosóficas e a reprodutibilidade técnica das obras de arte, a interface entre artes visuais e literatura passou a gozar de certo entusiasmo no campo acadêmico. Com isso, a *ekphrasis* antiga ressurgiu, mas transfigurada em um manto moderno. Na década de 1950, Leo Spitzer foi quem retomou o uso do termo no discurso literário ocidental, em um artigo a respeito do poema “Ode sobre uma urna grega”, de John Keats. Acerca do tema intrínseco a essa poesia, o filólogo comenta:

É, em primeiro lugar, a descrição de uma urna – isto é, pertence ao gênero, conhecido na literatura ocidental de Homero e Teócrito até os parnasianos e a Rilke, da *ekphrasis*, descrição poética de uma obra de arte pictórica ou escultural, descrição que implica, nas palavras de Théophile Gautier, “*une transposition d’art*”, a reprodução, por meio de palavras, de *objets d’art* perceptíveis pelos sentidos (“*ut pictura poesis*”). (Spitzer, 1983, p. 325)

A reflexão de Spitzer (1983) desloca o clássico emprego retórico da éfrase para o moderno uso poético. O autor também delimita o tipo de referente da forma ecfástica: uma obra de arte pictórica ou escultural. Por fim, coloca a modalidade verbal da linguagem como ponto de partida para a operação de transposição imagética. Ou seja, sob esse prisma, a ordem dos fatores importa para a manifestação do fenômeno: o movimento precisa ser do texto literário para a obra de arte.

Nessa mesma linha de raciocínio, encontra-se uma das explicações sobre *ekphrasis* mais difundidas modernamente, delineada por James Heffernan, na década de 1990, em sua obra *Museum of Words* (“Museu de palavras”, em português) ao que lemos:

Como ponto de partida para minha própria teoria da éfrase, proponho uma definição simples na forma, mas complexa em suas implicações: *a éfrase é a representação verbal da representação visual*. (Heffernan, 1993, p. 3, tradução nossa)⁵⁶

Com essa acepção, Heffernan (1993) atribui “um novo sopro de vida” ao que ele acunha de “termo moribundo” (p. 2, tradução nossa)⁵⁷. Para o crítico de literatura,

⁵⁶ No original em inglês: “As the point of departure for my own theory of ekphrasis, I propose a definition simple in form but complex in its implications: *ekphrasis is the verbal representation of visual representation*”.

⁵⁷ No original em inglês: “to give this moribund term a new lease on life”.

embora seja possível explicar textos poéticos sobre obras iconográficas sem necessariamente mencionar uma nomenclatura, quando se trata de uma análise metalinguística, não há outro termo técnico que faça jus ao modo de representação imagética que a écfrase designa. Isso ocorre devido à essência paragonal das formas ecfásticas: primeiro, no âmbito da linguagem, por causarem a revolução da imagem contra o controle da palavra; segundo, na questão cultural de gênero, por suscitarem um duelo entre o impacto fixador da beleza feminina e o olhar masculino narrativo; e, finalmente, no campo histórico, por serem um mecanismo longo e vital, tão antigo quanto a mediação do escudo de Aquiles feita por Homero, tão recente quanto a mediação, no poema “Auto-retrato num espelho convexo”, feita por John Ashbery em 1974, da pintura homônima de Parmigianino, datada de 1524⁵⁸. A seguir estão transcritos os oito primeiros versos ecfásticos da poesia, traduzidos para a língua portuguesa por Viviana Bosi Concagh:

Como fez Parmigianino, a mão direita
 Maior do que a cabeça, lançada contra o espectador
 E desviando-se suavemente, como a proteger
 O que anuncia. Alguns caixilhos de chumbo, velhas vigas,
 Peliça, musselina preegada, um anel de coral, convergem
 Num movimento apoiando o rosto, que flutua
 Para cá e para lá tal qual a mão
 Salvo por estar em repouso. [...]
 (Ashbery, 1997, v. 1-8).

Apesar de essa redefinição de écfrase tocar em tópicos frutíferos para a presente dissertação, é válido ressaltar que Heffernan (1993) compreende como ecfásticas apenas as obras literárias em sua interface com obras iconográficas *representativas* (miméticas). Na prática, além de delimitar o referente ecfástico a um objeto artístico, essa concepção exclui, ainda, boa parte das representações que relacionam literatura à iconografia, como os textos que geram efeitos de linguagem semelhantes aos gerados por imagens (poemas pictóricos) ou os textos cuja disposição gráfica está visivelmente associada ao significado dos signos utilizados (iconotextos). Ademais, o teórico, ao abordar sobre o cunho paragonal da écfrase,

⁵⁸ Quanto à pintura de Parmigianino, que pertence atualmente ao Museu de História da Arte em Viena, Áustria, deixamos a cabo do leitor a imagem mental suscitada pelo poema. Por isso, optamos por não inserir aqui a figura da obra. Se a consulta a ela for desejada, a reprodução do quadro está disponível em: <<https://www.khm.at/en/objectdb/detail/1407/?offset=9&lv=list>>, acesso em: 17 out. 2025.

parece imputar, na balança de sentidos, um peso maior à imagem feminina que à palavra masculina.

Entretanto, nesta pesquisa, não desejamos discutir a relação verbo-visual de forma vertical, isto é, hierarquizada. Estamos focados na tensão complementar e permanente (mediação) entre obra literária e iconográfica. Acreditamos que ambas as instâncias são protagonistas, ao seu modo, para a formação do fenômeno ecfástico. Por isso, procuramos por uma explicação sobre écfase que leve em conta o jogo horizontal imbuído na dialética entre o moderno caráter poético e a qualidade retórica antiga do dispositivo. Afinal, dizer que o sentido do termo é “moribundo” implica afirmar que “ele quase morreu” em algum momento da história (que seu sentido original se perdeu ao longo do tempo), mas “retornou” com novos traços semânticos.

Reconhecemos que esse retorno sob nova roupagem, tecida pela descrição literária de uma obra visual, e que tanto fascinou estudiosos até o final do século XX, “provou ser extremamente proveitoso, em particular no incentivo a intercâmbios interdisciplinares entre estudiosos clássicos e aqueles especializados em outras áreas da literatura, bem como, até certo ponto, entre estudiosos literários, historiadores de arte e arqueólogos. No entanto, essa conquista aconteceu às custas do significado antigo, que é frequentemente reconhecido apenas para ser ignorado”, como pondera Ruth Webb (2009, p. 21, tradução nossa)⁵⁹. Por isso, em nosso recorte histórico, vamos avançar rumo a tentativas mais recentes, no século XXI, de teorização da *ekphrasis*.

2.2.3. Procedimento intermediático contemporâneo

De acordo com Dominika Bugno-Narecka e Miriam de Paiva Vieira (2020), a écfase tem sido encarada atualmente, dentro da história da arte e/ou teoria literária, como um procedimento intermediático. Por intermedialidade, tomamos a conceituação geral proposta por Irina Rajewsky (2012): uma categoria crítica para a análise de fenômenos oriundos do cruzamento de fronteiras *entre* duas ou mais mídias – em nosso caso, entre a representação verbal e a mental. Com base nessa classificação

⁵⁹ No original em inglês: “The late-twentieth-century fascination with the phenomenon of ‘descriptions of works of art’ has proved extremely fruitful, in particular in encouraging interdisciplinary exchanges between classical scholars and specialists in other periods of literature and, to some extent, between literary scholars and historians of art and archaeologists. However, this achievement has been at the expense of the ancient meaning, which is often acknowledged only to be ignored”.

mais ampla, Rajewsky sugere, então, três subcategorias distintivas de intermedialidade. Tal categorização reflete a busca por uma abordagem mais uniforme na análise de fenômenos intermediáticos em sua especificidade: (a) de transposição, a transformação de uma mídia em outra; (b) de combinação, a justaposição de mídias independentes; (c) de referência, a citação de uma mídia em outra.

Nesta dissertação, trataremos a *écfrase* como mecanismo dentro da subcategoria de transposição midiática, pois, entendemos, como Miriam Vieira (2016), que imagens mentais e textos verbais oferecem experiências sensoriais distintas por serem duas mídias diferentes, que, juntas, geram uma visão original (nova obra), pois cada receptor, por ser único, responderá de um modo distinto. Por isso, a imagem mental aparenta ser familiar e, ao mesmo tempo, estranha. Familiar porque “a maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos”, segundo John Berger (1999, p. 10); estranha, porque “toda imagem incorpora uma forma de ver” (p. 12), a maneira de ver de outra pessoa. Entre uma infinidade de possibilidades, o enunciador escolhe o que dizer, por ou para quem vai falar, e o modo como vai proferir; e o receptor, mesmo que de forma inconsciente, escolhe como vai reagir psicológica e corporalmente ao enunciado.

De um lado, o emissor precisa ter, como vimos, a habilidade retórica para suscitar uma imagem vívida na mente do destinatário, mas, de outro, para que a *écfrase* se complete, o destinatário precisa ser impactado emocionalmente para perceber em sua mente a vivacidade da imagem, com base em sua experiência prévia de mundo. Consoante Heidrun Führer e Bernadette Banaskiewicz, “a *écfrase* coloca em primeiro plano consistentemente a capacidade performativa do falante, em vez de um objeto específico. Graças à sua experiência e imaginação, o orador é capaz de visualizar uma cena, que desencadeia uma cena correspondente e afeta a mente do público. Por meio da *energeia*, ou seja, um tipo especial de clareza, o falante provoca *energeia*, a capacidade performativa de imaginar do público, e provoca efeitos emocionais ligados a essas imagens mentais culturalmente construídas” (2014, p. 59, tradução nossa)⁶⁰.

⁶⁰ No original em inglês: “ekphrasis foregrounds consistently the speaker’s performative capacity rather than a specific object. Thanks to his experience and imagination the speaker is able to visualise a scene, which sparks a corresponding scene and affect in the minds of the audience. By means of *energeia*, i.e. a special type of clarity, the speaker elicits *energeia*, the audience’s performative capacity to imagine, and provokes emotional effects linked to these culturally influenced mental images”.

Assim, na presente pesquisa, *enargeia* como força cinética emocional, a capacidade de um corpo gerar, pelo movimento patético, uma imagem mental. A *enargeia*, portanto, não é desenvolvida exclusivamente por meio da ferramenta ecfástica, mas, se sobrepõe a ela. No entanto, não podemos afirmar o contrário. Para que a écfrese se efetive, a *enargeia* é imprescindível. Ao nosso ver, a *ékphrasis* é um dispositivo que une a descrição e a evidenciação, que, ao serem movidas pela emoção discursiva da *enargeia*, geram o fenômeno da imagem mental (*phantasia*) no receptor. Esse é um procedimento poético (*poesis*) não necessariamente pela natureza literária da mídia-fonte, mas porque há uma produção criativa, baseada na tensão entre argumentos e sentimentos, de uma nova mídia visual no suporte mental. Além disso, ao produzir uma resposta emocional visualmente imaginativa ao texto, a écfrese apresenta um aspecto fortemente metalinguístico sobre o fazer poético, como defende Ermelinda Ferreira (2007), uma vez que ocasiona a reflexão sobre os modos de constituição da própria linguagem com base na reflexão sobre a transposição, de um receptáculo para outro, de uma representação (diagrama 4).

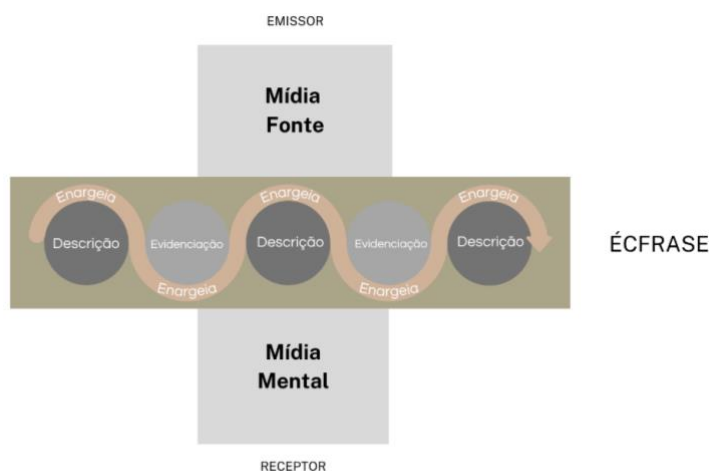
A historiadora de arte Mary Carruthers (2011, p. 197) acrescenta que “a *enargeia* apela não somente para os olhos, mas para todos os sentidos. É fácil esquecer isso quando lemos textos de retórica, porque a ênfase é muito forte no sentido da visão. Mas o visual conduz a um engajamento de todos os outros sentidos, e é acompanhado por eles na construção de uma ficção meticulosamente trabalhada”. No mesmo viés, Svetlana Alpers (1960) analisa, no campo das artes visuais, o método de escrita de Giorgio Vasari, cuja obra *Vidas dos artistas* narra a biografia dos principais mestres do Renascimento. Antes de escritor, Vasari foi ele próprio um artista plástico e, por isso, recorreu ao artifício ecfástico para descrever figuras, ações e emoções, afinal, seu texto tinha como público-alvo outros artistas. No que se refere ao texto vasariano, Alpers (1960) reflete: “Admitindo seu caráter retórico, podemos definir as descrições como um renascimento e continuação do dispositivo tradicional da écfrese” (p. 191, tradução nossa)⁶¹.

Com o objetivo de investigar a vivacidade da descrição textual, Liliane Louvel (2006; 2012) discute, no contexto das relações intermediáticas, os conceitos de pictorialidade e marcadores picturais. Para a autora, o pictural refere-se à emergência,

⁶¹ No original em inglês: “Admitting their rhetorical character, we can rather define the descriptions as a revival and continuation of the traditional device of ekphrasis”.

em um texto literário, de referências (diretas ou indiretas) às artes visuais, funcionando como citações com valor estético. Os marcadores picturais, por sua vez, permitem identificar essa qualidade visual no texto, variando em número e intensidade, o que dá origem a diferentes graus de saturação pictural. Louvel propõe alguns desses marcadores como a menção explícita de obras de arte reais ou fictícias; o uso de léxico técnico (relativo a elementos visuais, técnicas artísticas, gêneros etc.); o enquadramento (como o *tópos* da janela, o uso de dêiticos espaciais, o encadeamento narrativo ou recursos tipográficos com função icônica); e, por fim, figuras de linguagem (como paronomásias, antanáclases, palíndromos, quiasmos e antimetáboles)⁶². A écfrase, segundo a teórica, representa o grau máximo de saturação pictural, por se tratar da descrição de uma obra de arte assumida como tal dentro do texto. É justamente nesse fascinante universo pictural que buscamos analisar a condição moribunda de Alceste por meio da écfrase.

Diagrama 4: Procedimento intermediário contemporâneo da écfrase



⁶² O uso dessas figuras de linguagem confere movimento espacial ao texto, pois está ligado à ideia de direção. A paronomásia recorre ao emprego de palavras com sonoridade e grafia semelhantes, enquanto a antanáclise consiste na repetição de um mesmo termo com significados distintos. Nesse par, observa-se um movimento convergente: os parônimos orientam para uma direção comum, ao passo que uma única direção pode desdobrar-se em múltiplos sentidos, pela polissemia. O palíndromo, por sua vez, é obtido pela indiferença das direções de leitura, valendo-se de vocábulos ou frases que podem ser lidos de traz para frente e frente para traz, como no caso de "arara". O quiasmo caracteriza-se pela disposição cruzada de ideias entre orações, criando um efeito de espelhamento. A antimetábole, um tipo de quiasmo, consiste na inversão da ordem dos elementos da oração principal para formar outra oração de sentido oposto.

2.3. A ÉCFRASE DA ESTÁTUA E OUTRAS FORMAS PICTURIAIS

2.3.1. A écfrase da estátua

Se, para utilizar as palavras de Louvel (2006), tomarmos como parâmetro de análise a qualidade do efeito pictural evocado pelo óptico-textual a fim de identificar as passagens potencialmente ecfásticas na peça de Eurípides, certamente não passará despercebido o trecho em que Admeto manifesta o intenso desejo de encomendar uma obra artística (*A/c.*, v. 349-350):

Admeto

Cinzelada por hábeis mãos de artistas, tua *estátua* repousará sobre meu leito [...].
(Trad. Brandão, 1963, grifo nosso).



Admeto

Por hábil mão de artistas em *efígie*
o teu corpo será estendido no leito
(Trad. Torrano, 2018, grifo nosso)⁶³.

Nesse breve excerto, observamos uma referência explícita à *produção de uma estátua em homenagem a Alceste*, que, no momento dramático em questão, encontra-se às portas da morte. Embora, como veremos no terceiro capítulo, existam diversas obras plásticas *posteriores* à peça de Eurípides que representam a condição moribunda de Alceste, não localizamos, até o presente momento, na literatura especializada, evidências de que o dramaturgo tenha se inspirado em uma obra “do mundo real” para descrever a estátua. Por essa razão, partimos do pressuposto de que se trata de uma criação fictícia.

Tal constatação torna nossa análise mais delicada, porém, não menos proveitosa. Diferentemente das situações em que há correspondência entre a écfrase e uma obra de arte efetivamente existente – o que permite explorar fenômenos de alteração, distorção, acréscimo e outros recursos –, aqui não é possível verificar quais translações ocorreram. Ainda assim, consideramos que seja um estudo frutífero,

⁶³ No original em grego: “Αἰμητος: σοφῆ δὲ χειρὶ τεκτόνων δέμας τὸ σὸν εἰκασθὲν ἐν λέκτροισιν ἐκταθήσεται, ὃ προσπεσοῦμαι καὶ περιπτύσσων χέρας ὄνομα καλῶν σὸν τὴν φίλην ἐν ἀγκάλαις δόξω γυναῖκα καίπερ οὐκ ἔχων ἔχειν: ψυχρὰν μὲν, οἶμαι, τέρψιν, ἀλλ’ ὅμως βάρους ψυχῆς ἀπαντλοῖην ἄν”.

justamente por estimular o pesquisador a focar na eficácia da passagem transmidiática, na capacidade de alojar-se no olhar do leitor (Louvel, 2006).

Nosso objetivo, portanto, é examinar com atenção os meios pelos quais Eurípides possivelmente engendrou um sistema de representação visual em torno dos versos 349 e 350, pertencentes ao segundo episódio da peça *Alceste*. A escolha desse recorte justifica-se pela presença, já a uma primeira leitura, de elementos que se enquadram tanto nos parâmetros antigos, que admitiam uma ampla variedade de referentes para a descrição vívida, quanto à luz do debate moderno, que reconhece nesse trecho um forte candidato a exemplo de éfrase, uma vez que atende ao critério de descrição verbal de uma representação visual, ainda que fictícia.

Na tentativa de sistematizar nossa investigação – *tentativa* porque é de ordem complexa – utilizaremos algumas das modulações picturais propostas por Louvel (2006). Para além do critério de citação explícita à obra de arte, avaliaremos: o vocabulário artístico especializado; significantes figurativos da linguagem; verbos com função dêitica; e o enquadramento do trecho. Além disso, consideraremos o apelo às emoções, fator crucial para influenciar imagens mentais, de acordo com Führer e Banaskiewicz (2014).

2.3.1.1. Léxico especializado e figuras de linguagem

O [léxico especializado](#) foi adotado como ponto de partida de nosso estudo pela afinidade temática com o primeiro achado pictural de maior saturação, que foi a aparição de uma obra plástica nos versos 349 e 350. Só que essa ideia de confeccionar uma estátua aparece no interior de um longo discurso do rei dirigido à rainha, o qual transcrevemos integralmente a seguir (*Alc.*, v. 330-369):

Admeto

Não tenhas receio: será, há de ser como pedes. Em vida foste minha única esposa; morta, serás a única a ter este título e jamais mulher alguma da Tessália, ocupando teu lugar, saudar-me-á como marido: não existe para isto outra mulher, por mais nobre e por maior que seja a sua beleza! Bastam-me os filhos: rogo aos deuses que me concedam possuí-los, já que não podemos conservar-te. Ficarei de luto, não um ano, mas toda a minha vida, ó minha esposa, detestando aquela que me deu à luz e odiando a meu pai! Com efeito, eram meus amigos em palavras, não em atos. Tu, porém, deste, para salvar-me, o que de mais caro possuías: a tua vida. Não devo, por ventura, chorar a perda de semelhante esposa? Porei termo aos alegres cortejos, aos banquetes, às coroas e aos cantos que alegravam meu palácio. Não mais

tangerei o alaúde, nem desejarei cantar ao som da flauta líbia, pois levarás contigo todo o encanto da minha vida. Cinzelada por hábeis mãos de artistas, tua estátua repousará sobre meu leito, deitar-me-ei ao lado dela, e abraçando-a, invocarei teu nome, na ilusão de ter nos braços a minha querida esposa, embora ela esteja ausente. É um frio deleite, sem dúvida, mas que certamente aliviará o peso de minha alma. Visitar-me-ás em sonhos, enchendo-me de alegria: é agradável, com efeito, rever aqueles a quem amamos, embora seja em sonhos e por pouco tempo. Ah! Se dispusesse da voz melodiosa de Orfeu, a fim de seduzir com meu canto a filha de Deméter ou seu esposo e arrancar-te do Hades, eu desceria e nem Cérbero, nem Caronte, o condutor das almas, com seu remo, conseguiriam deter-me, antes de trazer-te novamente à luz. Ao menos espera-me lá embaixo, e, quando eu morrer, prepara a morada em que viverás comigo. Ordenarei a estas crianças de me colocarem junto a ti, no mesmo ataúde de cedro, onde repousaremos lado a lado. Que nem a morte me separe de ti, único ser que me foi fiel!
(Trad. Brandão, 1963).



Admeto

Sim, assim será, não temas, porque eu viva te tive e morta só a ti chamarão minha mulher e além de ti nenhuma noiva tessália se dirigirá a este marido. Não há mulher nem de pai tão nobre, nem aliás tão notável pela formosura. Basta de filhos! Peço aos Deuses fruir deles, pois de ti não fruímos. Guardarei teu luto não por um ano, mas quanto a vida resistir, mulher, com horror a minha mãe e com ódio a meu pai, caros na fala, não no ato. Tu deste o mais caro por minha vida e salvaste. Não tenho que gemer ao perder contigo um cônjuge tal? Cessarei as festas, as bebedeiras, coroas e Musa que estava em casa. Nunca mais nem tocaria mais lira nem me animaria ao som de flauta líbia, tu me tiraste o prazer da vida. Por hábil mão de artistas em efígie o teu corpo será estendido no leito em que eu me deitarei e abraçarei chamando-te e creerei ter nos braços a cara mulher, ainda que não tenha. Frio prazer, suponho, mas aliviaria do peso da vida. Vindo em sonhos, tu me alegrarias. É doce ver os nossos, ainda que à noite, quanto tempo fosse. Se eu tivesse língua e canto de Orfeu, para encantar filha de Deméter e seu marido com hinos e tirar-te de Hades, eu desceria, e nem o cão de Plutão nem o remeiro guia-mortos Caronte me impediria de trazer tua vida à luz. Mas espera-me lá, quando eu morrer, e prepara a casa, como conviveremos. Incumbirei que me ponham no mesmo

cedro teu e estendam o flanco perto
de teu flanco. Nunca mais, nem morto,
seja eu separado de ti, fiel a mim única!
(Trad. Torrano, 2018)⁶⁴

Com base na citada tessitura poética, verificamos o uso de vocabulário que remete: ao gênero artístico da escultura, pela menção à estátua; ao gesto do artista, por alusão às mãos hábeis; a uma técnica plástica, a cinzelagem; às propriedades do material escolhido para a estátua, como temperatura, resistência, densidade; e, por fim, à recepção da obra, especialmente por Admeto. Em conjunto, esses elementos delineiam as diferentes etapas de um processo artístico, que vai da concepção e execução da obra à sua fruição estética.

O verbo [cinzelar](#), na tradução de Brandão (1963), refere-se ao uso de uma ferramenta própria de artesãos sobre uma matéria-prima dura, destinada a retirar partes do material até que se definam contornos precisos. A lâmina, geralmente metálica, exige do artífice simultaneamente força, para aplicar golpes com o martelo no cabo, e destreza, para alcançar os traços que darão forma à escultura.

Já o substantivo [efígie](#), na tradução de Torrano (2018), não implica necessariamente uma representação tridimensional, pois, em sua acepção mais comum, designa o busto de uma pessoa. Contudo, o contexto linguístico evidencia que se trata de uma figura dotada de profundidade, para além da largura e altura. Isso se confirma pelos gestos corporais que Admeto associa à obra, ao imaginar-se estendendo-a em seu leito e abraçando-a.

Quando Admeto toma nos braços a estátua, nas duas traduções, seu deleite é caracterizado como [frio](#), descrição que desloca o prazer do campo afetivo para o

⁶⁴ No original em grego: “Ἀδμητος: μητος ἔσται τὰδ’, ἔσται, μὴ τρέσης: ἐπεὶ σ’ ἐγὼ καὶ ζῶσαν εἶχον, καὶ θανοῦσ’ ἐμὴ γυνὴ μόνῃ κεκλήση, κοῦτις ἀντὶ σοῦ ποτε τόνδ’ ἄνδρα νύμφῃ Θεσσαλὶς προσφθέγγεται. οὐκ ἔστιν οὕτως οὔτε πατρὸς εὐγενοῦς οὔτ’ εἶδος ἄλλως ἐκπρεπεστάτη γυνή. ἄλις δὲ παίδων: τῶνδ’ ὄνησιν εὐχομαι θεοῖς γενέσθαι: σοῦ γὰρ οὐκ ὠνήμεθα. οἶσω δὲ πένθος οὐκ ἐτήσιον τὸ σὸν ἀλλ’ ἔστ’ ἂν αἰῶν οὐμὸς ἀντέχη, γύναι, στυγῶν μὲν ἢ μ’ ἔτικτεν, ἐχθαίρων δ’ ἐμὸν πατέρα: λόγῳ γὰρ ἦσαν οὐκ ἔργῳ φίλοι. σὺ δ’ ἀντιδοῦσα τῆς ἐμῆς τὰ φίλτατα ψυχῆς ἔσωσας. ἄρα μοι στένειν πάρα τοιαῶσδ’ ἀμαρτάνοντι συζύγου σέθεν; παύσω δὲ κώμους συμποτῶν θ’ ὀμιλίας στεφάνους τε μουσάν θ’ ἢ κατεῖχ’ ἐμοὺς δόμους. οὐ γὰρ ποτ’ οὔτ’ ἂν βαρβίτου θίγοιμ’ ἔτι οὔτ’ ἂν φρέν’ ἐξάροιμι πρὸς Λίβυν λακεῖν αὐλόν: σὺ γὰρ μου τέρψιν ἐξείλου βίου. σοφῆ δὲ χειρὶ τεκτόνων δέμας τὸ σὸν εἰκασθὲν ἐν λέκτροισιν ἐκταθήσεται, ὧ προσπεσοῦμαι καὶ περιπτύσσων χέρας ὄνομα καλῶν σὸν τὴν φίλην ἐν ἀγκάλαις δόξω γυναῖκα καίπερ οὐκ ἔχων ἔχειν: ψυχρὰν μὲν, οἶμαι, τέρψιν, ἀλλ’ ὅμως βάρος ψυχῆς ἀπαντλοῖην ἂν. ἐν δ’ ὀνειράσιν φοιτῶσά μ’ εὐφραίνεις ἂν: ἦδὺ γὰρ φίλους κὰν νυκτὶ λεύσσειν, ὄντιν’ ἂν παρῆ χρόνον. εἰ δ’ Ὀρφέως μοι γλῶσσα καὶ μέλος παρῆν, ὥστ’ ἢ κόρην Δήμητρος ἢ κείνης πόσιν ὕμνοισι κηλήσαντά σ’ ἐξ Ἄιδου λαβεῖν, κατῆλθον ἂν, καὶ μ’ οὔθ’ ὁ Πλούτωνος κύων οὔθ’ οὔπι κώπη ψυχοπομπὸς ἂν Χάρων ἔσχον, πρὶν ἐς φῶς σὸν καταστήσαι βίον. ἀλλ’ οὖν ἐκέεισε προσδῶκα μ’, ὅταν θάνω, καὶ δῶμ’ ἐτοίμαζ’, ὡς συνοικήσουσά μοι. ἐν ταῖσιν αὐταῖς γὰρ μ’ ἐπισκήψω κέδροις σοὶ τοῦσδε θεῖναι πλευρά τ’ ἐκτεῖναι πέλαις πλευροῖσι τοῖς σοῖς: μηδὲ γὰρ θανῶν ποτε σοῦ χωρὶς εἶην τῆς μόνης πιστῆς ἐμοῖ”.

domínio sensorial. O texto passa então a evocar a percepção tátil do material escultórico: no contato entre a pele quente e a superfície gelada, um contraste térmico capaz de suscitar um arrepio. Em seguida, o rei menciona o desejo de aliviar o [peso](#) da vida. Novamente, há um duplo sentido, pois, ao sustentar a estátua, ele experimenta a resistência física e simbólica da matéria. Nesse ponto, Eurípides articula um complexo jogo de figuras: a [sinestesia](#), que associa tato e visão na experiência da forma tridimensional; a [antítese](#), que tensiona os pares frio/calor e peso/alívio; e a [antanáclase](#), ampliando a ambiguidade sensorial e emocional do gesto.

A ideia de encomendar uma [estátua](#), destinada a perpetuar a memória da rainha ausente, permite estabelecer um paralelo direto com a função das estátuas funerárias na Grécia Antiga. Para os gregos do período Clássico, um cadáver não possuía mais humanidade do que uma escultura, uma vez que lhe faltavam as propriedades vitais que animam o corpo: mover-se, comunicar-se, emocionar-se. Assim, a imagem esculpida funcionaria em uma lógica substitutiva: por meio dela, o sujeito receptor (Admeto) manteria um acesso mediado ao sujeito original (Alceste). A rigidez, mudez e apatia da matéria estatuária refletem, nesse sentido, as mesmas incapacidades que caracterizam o morto, consoante Cibele Aldrovandi (2006).

Diante disso, poderíamos perguntar: estaria Admeto imaginando erguer, sobre o leito conjugal, uma *kóre* (κόρη)? A hipótese é plausível se considerarmos que, dentro do repertório escultórico grego, a *kóre* designava um tipo específico de estátua feminina, representação de uma jovem mulher, de porte ereto, vestida e frequentemente associada a contextos votivos ou funerários. Segundo Christiane Sourvinou-Inwood (1996), as *korai* que se inserem nesse último contexto, o da morte, correspondem às representações de moças solteiras falecidas, como exemplifica a *Phrasikleia Kore* (figura 2). A pesquisadora observa afinidades iconográficas entre essa figura e Perséfone, a noiva de Hades, e interpreta essa associação como [metáfora](#) para a condição de noivado com a morte. Na cultura grega antiga, o casamento constituía o ápice da realização feminina; morrer solteira significava, portanto, uma forma de incompletude, razão pela qual a jovem morta era concebida como uma Perséfone metafórica: uma noiva eterna, suspensa no (sub)mundo.

Não por acaso, Perséfone é uma das figuras míticas aludidas no discurso de Admeto. Segundo o rei, seu desejo seria possuir voz melodiosa o bastante para seduzir a “filha de Deméter” e, assim, arrancar Alceste do Hades. E quem é essa filha?

a própria Perséfone. Dessarte, a eventual produção de uma estátua pode ser compreendida como uma [hipérbole](#). Seguindo o raciocínio proposto por Christiane Sourvinou-Inwood, ao projetar a imagem da esposa em forma escultórica, o rei parece sugerir que Alceste ocupa o estatuto de uma noiva inacabada, interrompida entre o casamento e a morte, cuja união jamais se consumou plenamente. Desse modo, a proposta de erigir a estátua não apenas torna duradoura a memória da amada, mas representa, figurativamente, um retorno ao estado de solteira, um exagero hiperbólico que coloca Alceste como se nunca tivesse sido esposa, somente prometida à morte.

Figura 2: *Phrasikleia Kore* (século VI a.C.)



ARISTON de Paros. *Phrasikleia Kore*. 550-540 a.C. 1 Escultura em mármore, 179 cm. Atenas, Grécia: Museu Arqueológico Nacional de Atenas (inventário 4889). Estátua funerária proveniente da região Ática, encontrada sobre o túmulo de Phrasikleia. Reprodução: Zde/Wikimedia Commons, 2010.

2.3.1.2. Estrutura dêitica e apelo às emoções

Quanto à [estrutura dêitica](#), a estátua enquanto obra artística se projeta em um tempo futuro dentro do discurso, em um espaço de feitura que jamais se concretiza até o fim da tragédia euripidiana, já que Alceste retorna do mundo dos mortos. A fala de Admeto, portanto, deveria, em princípio, ser adequadamente expressa no modo subjuntivo, pois indica uma possibilidade ou eventualidade. No entanto, o trecho subverte essa expectativa: em ambas as traduções, as ações atribuídas ao corpo inumano são formuladas no [modo indicativo](#).

O marido manifesta tamanha [confiança](#) de que essas coisas ocorrerão que as antecipa no discurso, como se estivessem muito mais próximas do aqui e do agora, um quase-presente. “Sentimos confiança nas seguintes condições: se pensamos ter sido bem-sucedidos em muitas coisas, sem nada haver sofrido; ou se muitas vezes afrontamos os perigos, saindo sempre deles ilesos. Com efeito, duas razões concorrem para que os homens se tornem insensíveis: a primeira, ou não terem sofrido desgraças; a segunda, terem socorros a sua disposição ponto assim, nos riscos do mar, uns têm confiança no futuro, porque nunca experimentaram uma tempestade ponte os outros porque a prática lhes fornece socorros”, disserta Aristóteles (199-, p. 112). Nesse sentido, a estátua *post-mortem* da esposa amada seria uma âncora, um porto seguro, para Admeto, ajudando-o a continuar a viver, por isso ele modula no indicativo os verbos *cinzelar* e *repousar* (Trad. Brandão, 1963).

De todo modo, a convicção de Admeto parece também nascer da ideia de que, uma vez com a estátua em seus braços, ele terá certo domínio ou controle sobre o objeto. Isso porque o movimento anguloso da extensão, que deveria ser realizado pelas articulações de carne e osso da esposa, será aplicado *por ele* à rigidez da forma estatual. Já o gesto de repouso, que, no corpo vivo da amada, deveria restaurar-lhe as forças, será atribuído *por ele* à efígie sem ânimo. A força perene de Alceste estará na dureza do material escolhido para sua produção. O movimento de Alceste permanecerá nas marcas de contorno impressas em sua superfície pelas mãos do artífice, pelo tempo e pelo toque do marido. Tanto no ato de extensão quanto no de repouso discernimos o emprego da [prosopopeia](#), um recurso retórico de deslocamento, de sopro de vida, do ser humano para um não ser humano. Ademais, a questão da posse também se revela na profusão [dêitica de verbos pronominais](#)

essenciais, como “se dirigirá”, “deitar-me-ei” e “deter-me”, ou acidentais, como “salvar-me” e “enchendo-me”.

2.3.1.3. Enquadramento por composição

O parâmetro de enquadramento, em nossa análise, tem por finalidade demarcar a extensão da éfrase no interior da peça. Buscamos, em princípio, identificar em que pontos topológicos o texto efrástico se inicia e onde se encerra.

Para tanto, retomaremos as considerações de Philippe Hamon (1993) a respeito de um operador de enquadramento recorrente em descrições de obras predominantemente narrativas: o *tópos* da janela e seus correlatos, como portas, vitrines, estufas, claraboias, vidraças, cristais, grades, entre outros. Conforme o autor, a janela ocupa um lugar intermediário de desvelamento, capaz de provocar “revelações” nos personagens e de ampliar seu nível de informação sobre o contexto narrativo. Trata-se, portanto, de um mecanismo descritivo que desempenha funções distributiva, conjuntiva e analógica, na medida em que organiza, conecta e correlaciona diferentes espaços e, em certos casos, até mesmo sujeitos.

Os versos 330 a 369 não contêm a presença desse *tópos*. Porém, se voltarmos algumas páginas do texto, encontraremos:

(Abre-se a porta principal do palácio. Surge Admeto, amparando, semidesfalecida, sua esposa Alceste. Seguem-nos os dois filhinhos. Mais atrás vêm os criados, com um leito que é colocado no proscênio). (Trad. Brandão, 1963, p. 59, grifo nosso).

O trecho em questão, entre parênteses e com fonte itálica, assemelha-se a uma rubrica inserida provavelmente pelo tradutor Brandão (1963), visto que, no original em grego, não há esse tipo de orientação quanto ao cenário, à disposição e às ações dos personagens. Todavia, por tratar-se de um drama, e pelo contexto linguístico, é possível inferir, sem dúvida, o transpasse dos personagens pelo portão principal do palácio, uma vez que, logo em seguida, o coro emite em bom som (*Alc.*, v. 233-234):

Coro

Contemplai! Contemplai! Ei-la que *sai do palácio*, amparada pelo esposo.
(Trad. Brandão, 1963, grifo nosso).



Coro

Olha! Olha! Ela [Alceste] *sai do palácio* e vem com o esposo.
(Trad. Torrano, 2018, grifo nosso)⁶⁵

Para sair do palácio em direção ao coro, Alceste e Admeto precisariam atravessar o portão. Uma evidência visual desse movimento encontra-se na edição da peça *Alceste*, de Eurípides, organizada por Elsie Fogerty (1909). No exato ponto do drama em que Alceste surge diante do público, o volume apresenta um diagrama de posicionamento cênico (diagrama 5), em que há a marcação da porta principal do palácio (destaque em vermelho). Ao lado do esquema, há instruções de cena referentes à travessia dos personagens, que deveria ser “encoberta” pelas figuras anteriores dos *attendants*, servos e servas.

Diagrama 5: Tópos da porta na peça *Alceste*

Alceste entra, apoiada por duas servas e por Admeto. Ela é conduzida para a frente e permanece de pé, apoiando-se nos ombros delas.



A passagem pela porta é sempre desajeitada e deve ser ocultada pelas figuras anteriores das servas.

O grupo deve fazer uma pausa na posição VIII.

Deve-se ter grande cuidado na disposição dessa cena.

(Adaptação de Isabel Bonus *apud* Fogerty, 1909, p. 13)

Como vimos, o portão é uma das variantes do *tópos* da janela e, desse modo, pode ser compreendido como um marcador de enquadramento. Sua função primeira é separar o interior e o exterior do palácio, mas também atua na distinção entre conhecimento e ignorância a respeito do estado vital da rainha: de um lado, aqueles

⁶⁵ No original em grego: “Χορός α: ἰδοὺ ἰδοὺ, ἄδ’ ἐκ δόμων δῆ καὶ πρὸς πορεύεται”.

que detêm a informação (os personagens do interior, como servos, filhos, pais e o próprio casal); de outro, aqueles que a desconhecem (os personagens do exterior, como o corifeu e o coro). A porta, assim, funciona simultaneamente como símbolo de ocultamento e de desvelamento. A abertura do portão finalmente possibilita àqueles que se encontram do lado de fora verem com seus próprios olhos o desfalecimento da rainha e tudo o que a ele se relaciona. De fato, é esse o momento de maior transparência desde o prólogo: o espaço representante se deixa entrever, tendo a porta como marcador dessa operação.

Nesta altura, devemos lembrar que os versos da estátua constituem nosso ponto de referência, por oferecerem, de forma altamente nítida, a menção a uma obra de arte, ainda que fictícia. Desse modo, raciocinamos que a emolduração da éfrase deve consolidar-se nas imediações da descrição escultórica. *Em nossa leitura, quanto menor a distância em relação à estátua, maior a possibilidade de delimitarmos a forma ecrástica, sobretudo quando adotamos uma lógica de gradação visual.*

Por essa razão, tomamos o verso 223 como marco inicial do enquadramento, por constituir o ponto pregresso mais próximo aos versos da estátua e, portanto, o momento em que o campo de visão começa a se organizar em direção à imagem. De modo análogo, consideramos como marco final o encerramento do segundo episódio (v. 434), quando Admeto, Eumelo, Perímele e os servos retornam ao interior do palácio carregando o corpo de Alceste (v. 434):

Admeto

[...] Ela é digna das honras que lhe presto, porque, voluntariamente, morreu em meu lugar.⁶⁶

(Os servos, seguidos por Admeto e pelas duas crianças, entram no palácio, carregando o corpo de Alceste). (Trad. Brandão, 1963, p. 65).

Essa é a passagem posterior mais próxima da obra escultórica em que se manifesta o *tópos* da porta do palácio, além de sugerir uma [mudança no regime](#) da cena, projetando uma maior transparência sobre a morte física da rainha. Essa transparência, por sua vez, torna visível a intensidade dos acontecimentos e evidencia a saturação poética do trecho, marcada pela convergência de imagem, emoção e desfecho dramático.

⁶⁶ No original em grego: “Ἀδμητος: ἄξια δέ μοι τιμῆς, ἐπεὶ τέθνηκεν ἀντ’ ἐμοῦ μόνη”.

Em suma, entendemos como campo emoldurado os versos 223 a 434. Ao todo, temos 211 versos que compõem a área com maior saturação pictural da peça: a éfrase da estátua.

Com o emolduramento da éfrase já estabelecido, cabe chamarmos atenção para um microquadro que se forma em seu interior: o leito conjugal. Esse espaço pode ser compreendido como uma *extensão à porta* enquanto variante do *tópos* da janela. Denotativamente, o leito não é um objeto transparente, tampouco algo que se possa abrir ou fechar com as mãos; contudo, tal como a janela, ele constitui um ponto de revelação, um lugar de onde se pode ver o invisível, por delírio ou em sonho.

É perto do leito que Alceste delira com Hades, quando, na verdade, está vendo Tântalos. O leito é a porta de entrada para o submundo (*A/c.* v. 259-265):

Alceste

(Gritando e debatendo-se nos braços de Admeto)

Arrastam-me, arrastam-me para a região dos mortos... não estás vendo? É Plutão, é ele mesmo... com suas asas e dardejando de sob as negras sobranceiras um olhar sombrio... O que desejas fazer?... Larga-me... Infeliz de mim! Que estrada estou a percorrer!... (Trad. Brandão, 1963)⁶⁷

É sobre o leito, e abraçado à estátua, que Admeto almeja contemplar, em sonho, a amada falecida. O leito é uma espécie de caixão para o sepulcro (*A/c.* v. 354-356):

Admeto

Vindo em sonhos,
tu me alegrarias. É doce ver os nossos,
ainda que à noite, quanto tempo fosse.
(Trad. Torrano, 2018)⁶⁸

Ora, não seria o leito também um dedo de dêixis? Afinal, como observa Louvel (2006), o efeito de enquadramento também pode ser obtido por uma composição de quadros menores, pelo encadeamento de microdescrições. Nas artes visuais, esse mesmo princípio tem sido observado na presença de um *tópos* predominante composto por *topoi* que dialogam entre si. A obra *Pátio de uma casa em Delft*, de Pieter de Hooch, oferece um exemplo dessa operação.

⁶⁷ No original em grego: “Ἄλκηστις: ἄγει μ’ ἄγει τις: ἄγει μέ τις (οὐχ ὄρας;) νεκύων ἐς αὐλάν, ὑπ’ ὀφρύσι κυαναυγέσι βλέπων πτερωτός Ἄιδας. τί ῥέξεις; ἄφες. οἶαν ὁδὸν ἃ δειλαιότατα προβαίνω”.

⁶⁸ No original em grego: “Ἀδμητος: ἐν δ’ ὄνειρασιν φοιτῶσά μ’ εὐφραίνεις ἄν: ἦδ’ ἄν φίλους κἀν νυκτὶ λεύσσειν, ὄντιν’ ἄν παρῆ χρόνον”.

Na pintura de Pieter de Hooch (figura 3), uma passagem abobadada ocupa o primeiro plano e funciona como eixo visual que conduz o olhar para outras entradas: aqui identificamos o *tópos* predominante. Não obstante, esse pórtico conecta o pátio a pelo menos quatro aberturas: duas no interior do próprio espaço, uma à esquerda e outra à direita; um portão gradeado, ao exterior; e, por fim, a entrada da casa situada ao fundo. Essas aberturas configuram variações do *tópos* principal, pois o observador só pode percebê-las a partir do pórtico em primeiro plano e de modo parcial, já que seus interiores, com exceção do portão gradeado, permanecem imersos na sombra.

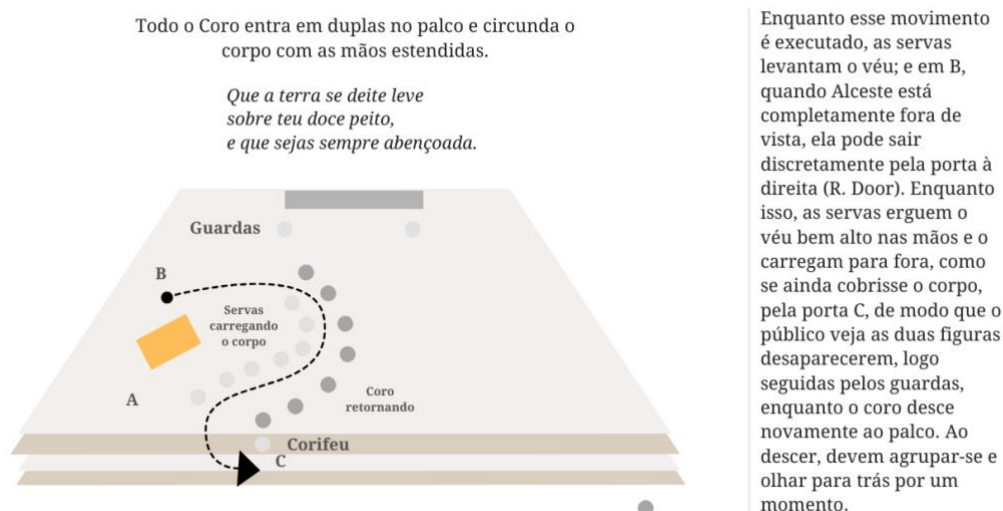
Figura 3: *Pátio de uma casa em Delft*, por Pieter de Hooch (século XVII)



HOOCH, Pieter de. *Pátio de uma casa em Delft*. 1658. 1 óleo sobre tela, 73,5 × 60 cm. Londres, Inglaterra: The National Gallery (inventário NG835). Reprodução: Alonso de Mendoza/Wikimedia Commons, 2019.

Na peça *Alceste*, de Eurípides, é o movimento da porta do palácio que permite ao leitor perceber o estado vital da rainha. No entanto, o leito, transportado de dentro para fora e de fora para dentro, atua como ponto de inflexão em conluio ao portão. Não por acaso, o leito aparece, na adaptação teatral de Forgerty (1909), como um dos principais marcos de referência (diagrama 6), *dentro* do palco⁶⁹, para o posicionamento dos personagens em cena (guardas, servos e servas, Admeto, crianças, coro etc.): um verdadeiro microenquadramento!

Diagrama 6: O leito como extensão do *tópos* da porta na peça *Alceste*



(Adaptação de Isabel Bonus *apud* Forgerty, 1909, p. 21)

Assim, a écfrase ainda se modula, entre os versos 223 e 434, pelo *tópos* predominante da porta, sem deixar de considerar o leito como elemento integrante da composição: um *tópos* secundário que prolonga o que vai e vem do portão principal.

2.3.1. Outras formas pictoriais

Ao mesmo tempo, convém recordarmos que, no segundo episódio, o coro – e, conseqüentemente, o leitor, como discutido no primeiro capítulo – não se encontra

⁶⁹ Há também o altar como elemento demarcatório, mas note que ele está localizado fora do palco.

totalmente alheio ao estado vital de Alceste, uma vez que outra personagem já havia transmitido um relato prévio sobre o assunto. Logo, a situação moribunda da rainha já estava parcialmente esclarecida. A fala da serva adiciona certa quantidade de luz sobre o dilema “morte e vida” da rainha. Nesse momento, a serva antecipa um gesto muito semelhante àquele que sua senhora realizará alguns versos adiante: sair do palácio, isto é, atravessar o portão de dentro para fora (*Alc.*, v. 136-140):

Coro

Mas, eis que uma das criadas, vem *saindo*, em prantos, *do palácio*. Que novas ouvirei dela? (*À criada*). Chorar, quando os senhores também estão sob o peso do infortúnio, é natural. Mas, a rainha ainda respira? Já está morta? Eis o que desejaríamos saber.
(Trad. Brandão, 1963, grifo nosso)⁷⁰

Pouco depois, a serva emite um comunicado oficial sobre as ações mais recentes de Alceste. O drama sofre, então, uma **focalização** em *flashback*, instaurando um movimento inverso: a atenção externa do coro é conduzida ao espaço mais íntimo do palácio, a câmara nupcial, cujo centro é o leito (*Alc.*, v. 175-189):

Serva

E depois caída no tálamo desse modo
pranteou o leito e disse estas palavras:
“Ó leito, onde soltei virgínea donzelice
“por este marido, antes de quem morro,
“salve! Não te odeio, só me destruístes,
“pois por temer trair-te a ti e ao esposo,
“morro. Outra mulher tomará tua posse,
“não mais casta e talvez com boa sorte.”
Beija-o prostrada e molha todo o leito
com profusão de pranto de olhos úmidos.
Quando de muitas lágrimas se saciou,
tendo caído do leito, anda cabisbaixa
e saindo do tálamo deu muitas voltas
e lançou-se outra vez de volta ao leito.
(Trad. Torrano, 2018).

No primeiro episódio, observamos que a relação entre a serva e a rainha corresponde àquela entre o portão e o leito: este se configura como extensão daquele. Nesse trecho do drama, há o desdobramento do *tópos* da porta no *tópos* do tálamo. Identificamos, ainda, diversos usos de linguagem figurada, como: a **prosopopeia**, quando o leito é tratado como testemunha ocular e fiel da biografia de Alceste; a

⁷⁰ No original em grego: “Χορός: ἀλλ’ ἦδ’ ὀπαδῶν ἐκ δόμων τις ἔρχεται δακρυρροῦσα: τίνα τύχην ἀκούσομαι; πενθεῖν μὲν, εἴ τι δεσπότηαισι τυγχάνει, συγγνωστόν: εἰ δ’ ἔτ’ ἐστὶν ἔμψυχος γυνὴ εἴτ’ οὖν ὄλωλεν εἰδέναι βουλοίμεθ’ ἄν”.

hipérbole, especialmente nas expressões ligadas ao choro, como “molha todo o leite” e “profusão de pranto de olhos húmidos”; e a apóstrofe, presente na interpelação direta “ó leite” (Trad. 2018). Esses recursos figurativos suscitam um sentimento de angústia, associado à sensação de confinamento em um espaço reduzido, que restringe a mobilidade. Tais procedimentos, sem dúvida, adicionam saturação de picturalidade ao primeiro episódio. Contudo, enfatizamos que este não atinge o grau ecfrástico, por não apresentar referência explícita a uma obra de arte!

A nosso ver, há uma variação na visibilidade dos acontecimentos para os que estão fora do palácio. No prólogo, a questão vida ou morte de Alceste aparece ainda muito velada, pois não há meio termo – o ponto de vista de Apolo exclui necessariamente o de Tântatos: ou a protagonista morre, ou ela vive. No párodo, a visibilidade ainda é baixa, já que, para o coro, as duas possibilidades são plausíveis, a rainha pode estar viva ou estar morta, mas não se pode bater o martelo. No primeiro episódio, atinge-se um nível médio pelo testemunho da serva, relato de quem viu a condição ambígua de sua ama, ela está viva e morta ao mesmo tempo. Finalmente, no segundo episódio, alcança-se o grau alto de transparência, pois Alceste, viva em cena, declara-se pronta para o sacrifício e efetivamente morre. A progressão dos níveis de visibilidade, à cada intervenção (divina, coral, testemunhal e pessoal), amplia o campo do saber. Assim, entendemos que o percurso pode ser lido em *escala* de nitidez, em que a passagem de luz do interior para o exterior, entre o oculto e o manifesto, ocorre paulatinamente (diagrama 7).

Diagrama 7: Níveis de nitidez sobre o estado vital de Alceste



Diante disso, é razoável levantar a seguinte questão: se tomamos o *tópos* da porta, e até o leito, como marcador de enquadramento pictural, por que afirmar que o prólogo apresenta um nível *muito baixo* de transparência, em vez de nenhum? Porque, logo nos primeiros versos da peça, há referência ao portão do palácio, e esse dado não pode ser desconsiderado (Alc., v. 22-25):

Apolo

Eu, para não me contaminar no *palácio abandono estes tetos* queridos. Mas, *eis que vejo aproximar-se Tânatos*, este ministro dos mortos, que há de arrastar Alceste às regiões do Hades.
(Trad. Brandão, 1963, grifo nosso).



Apolo

Poluência não me pegue nesta casa!
Deixo o caríssimo teto deste palácio.
Agora vejo aqui perto Deusa Morte, sacerdotisa dos mortos, que a levará à casa de Hades, [...].
(Trad. Torrano, 2018, grifo nosso)⁷¹

Além disso, constatamos que a aparição da porta já ocorre na *abertura* do prólogo, e esse posicionamento também pode ser entendido como elemento de demarcação pictural. Como observa Louvel (2006, p. 205, grifos da autora), o texto portador de picturalidade “marcará sua *mudança de regime* por uma mudança de linha, a abertura de um novo parágrafo constituindo o iconotexto em unidade”. Nesse sentido, não se pode negar que a operação no prólogo apresenta certo valor pictural.

No prólogo, há também o uso de dêiticos, como “eis” (Trad. Brandão, 1963) e “agora” (Torrano, 2018). No entanto, tais elementos aparecem um pouco mais adiante na leitura, especificamente no verso 24.

Apolo dá início ao prólogo proferindo (Alc., v. 1-2):

Apolo

Ó palácio de Admeto, *onde*, embora deus, aqui escuto em *sentar-me* à mesa dos criados!
(Trad. Brandão, 1963, grifo nosso).



⁷¹ No original em grego: “Ἀπόλλων: ἐγὼ δέ, μὴ μίασμά μ’ ἐν δόμοις κίχη, λείπω μελάθρων τῶνδε φιλάτην στέγην. ἤδη δὲ τόνδε Θάνατον εἰσπορῶ πέλαις, ἱερέα θανόντων, ὅς νιν εἰς Ἄιδου δόμους”.

Apolo

Ó palácio de Admeto, *onde* suportei
aceitar mesa servil apesar de ser Deus!
(Trad. Torrano, 2018)⁷²

Aqui a ocorrência de “onde” apresenta valor espacial, mas funciona como conjunção subordinativa, ligando-se a um referente já nomeado (“palácio de Admeto”), e, portanto, não se classifica como dêitico. Embora a expressão “sentar-me à mesa” traga a carga cinética do ato de pôr-se sobre um assento em frente à mesa, também pode ser lida de forma conotativa, evocando não apenas ação, mas um gesto de comunhão ou parcimônia. De todo modo, não podemos ignorar que há relativa orientação dêitica no prólogo, embora, à nossa vista, pareça que no primeiro episódio, os elementos representem melhor o quadro-geral.

Para resolver o impasse, propomos considerar, preliminarmente, que a peça apresenta desde o prólogo até o segundo episódio nuances de saturação picturais quanto ao estado vital de Alceste, em uma escala crescente até atingir o ápice, a écfrase dos versos 223 a 434, quando se vê claramente a rainha morrer sobre o leito nupcial. Quanto à classificação dos níveis de saturação, poderíamos considerar, talvez, o prólogo como um efeito-quadro e o primeiro episódio como uma descrição pictural? Hipóteses plausíveis. Sem dúvida, esse seria um material promissor para futuras investigações. Por ora, nesta dissertação, restringimo-nos à écfrase da estátua, a única ocorrência de gradação altamente nítida identificada em *Alceste*, de Eurípidés.

⁷² No original em grego: “Χορός: ἀλλ’ ἦδ’ ὀπαδῶν ἐκ δόμων τις ἔρχεται δακρυρροοῦσα”.

CAPÍTULO 3. O MITO DE ALCESTE NA ARTE ANTIGA: PATHOSFORMEL E PRÁTICAS RITUAIS DE LUTO

*E como o vento que no mar se expande,
assim o deus colheu a quase morta
e a levou para longe do marido
a quem deixou, com gesto indiferente,
as cem vidas que a terra oferecia.
Vacilante, ele cambaleou para ambos,
mãos estendidas, como se um sonho.
Mas já estavam na entrada onde as
mulheres, juntas, choravam.⁷³*

Neste terceiro capítulo, almejamos investigar de que modo a iconografia antiga se apropriou do mito de Alceste para representar práticas rituais de luto. À luz de um repertório figurativo da Antiguidade, buscamos compreender as expressões e os gestos icônicos da dor em cenas de lamentação fúnebre associadas ao mito. Para esse fim, consideramos pertinentes os encaminhamentos circunscritos pelo historiador de arte Aby Warburg, sobretudo no que tange ao conceito de *Pathosformel*. Assim, inicialmente, apresentaremos breves considerações sobre essa noção e discutiremos, com especial apreço, sua aplicação ao tema do luto. Em seguida, empregando o método da montagem, analisaremos a existência de formas tangentes que evidenciam a persistência de uma fórmula expressiva para a manifestação do lamento fúnebre. O *corpus* selecionado para análise é composto por obras escultóricas que representam a condição moribunda de Alceste: relevos em sarcófagos do século II d.C., especificamente os exemplares da Villa Faustina, da Villa Albani, do Vaticano, do Castelo de Saint-Aignan e da Basílica de Santa Maria delle Vigne.

3.1. ARTE DA MONTAGEM E FÓRMULA DE PÁTHOS

“Se eu tivesse a língua e o canto de Orfeu”, assim pranteia Admeto em frente ao leito conjugal onde Alceste está deitada, “desceria, e nem o cão de Plutão nem o remeiro guia-mortos Caronte me impediria de trazer tua vida à luz (Eurípides, trad.

⁷³ Como em sonho, Admeto tenta alcançar Tânatos e Alceste, mas as mulheres já choram sua partida. “Alceste”, em *Novos Poemas I*, de Rainer Maria Rilker (2013).

Torrano, 1963, v. 357-362)⁷⁴. No trecho de maior saturação pictural da peça, Eurípides evoca, à lira, os dons divinos de Orfeu. Na mitologia grega clássica, Orfeu (Ὀρφεύς) é aquele que, pelo poder encantatório da voz, convenceu Hades a restituir-lhe a esposa, Eurídice. Situação similar à de Admeto, adequado paralelo eufrástico. Todavia, o dramaturgo não foi o único a referenciar a figura mitológica órfica e sua relação com o mundo dos mortos em um de seus escritos. Transcendendo a tradição dramática clássica, Orfeu permanece sendo solicitado como motivo de trabalhos acadêmicos em tempos modernos, e entre eles está uma conferência ministrada por Aby Warburg, no ano de 1905, na cidade alemã de Hamburgo.

3.1.1. Os painéis de Warburg

Em meio a professores e filólogos, o historiador de arte Aby Warburg (2010b) apresentou, em Hamburgo, uma palestra marcante sobre a cena trágica da morte de Orfeu, cujo resumo foi publicado posteriormente. Na conferência, ele buscou evidenciar a permanência da Antiguidade Clássica na cultura moderna, tomando como ponto de partida duas representações renascentistas: um desenho de Albrecht Dürer (figura 4) e uma gravura de autor anônimo (figura 5), ambas atualmente pertencentes ao acervo daquela cidade. Ao compará-las a pinturas em ânforas gregas antigas, como a do Vaso Chiusi, do século V a.C. (figura 6), Warburg identificou uma linguagem gestual comum, marcada pela mesma intensidade patética. Para o historiador, a morte de Orfeu não constituía mero tema formal de ateliê, mas uma experiência carregada de *páthos*, um testemunho da sobrevivência das emoções nas formas artísticas do Renascimento.

A discussão warburguiana sobre a morte de Orfeu revela, como observa a historiadora de arte Gertrude Bing (1965), uma preocupação central com o gesto. Companheira de trabalho e intérprete privilegiada do pensamento de Warburg, Bing sublinha que a recorrência de gestos intensamente expressivos em diferentes obras renascentistas levou o historiador a concebê-los dentro de um mesmo grupo simbólico, o da *Pathosformel*, ou fórmula de *páthos*. Com esse conceito, Warburg propôs para as artes visuais uma correspondência ao que a tradição retórica

⁷⁴ No original em grego: “Ἀδμητος: εἰ δ’ Ὀρφέως μοι γλῶσσα καὶ μέλος παρῆν, ὥστ’ ἡ κόρην Δῆμητρος ἢ κείνης πόσιν ὕμνοισι κηλήσαντά σ’ ἐξ Ἄιδου λαβεῖν, κατήλθον ἄν, καί μ’ οὔθ’ ὁ Πλούτωνος κύων οὔθ’ οὔπι κώπη ψυχοπομπὸς ἄν Χάρων ἔσχον, πρὶν ἐς φῶς σὸν καταστῆσαι βίον”.

denominava *tópos*: uma forma convencionalizada de manifestar um estado de espírito ou um significado. É nesse horizonte que se insere sua investigação sobre a *Ninfa*, talvez a mais célebre de suas *Pathosformeln*. Ele reconheceu na representação da heroína mitológica de cabelos e roupas esvoaçantes um meio de os artistas acentuarem a sensação de movimento e o sentimento de vitalidade. “O exemplo mais conhecido de Pathosformel em Warburg é a chamada *ninfa florentina*, a “mulher em movimento, tematizada no chamado ‘Fragmento das Ninfas’. [...] pois a Ninfa, como um fenômeno pictórico marcante, não é apenas o detalhe crucial dos afrescos do coro, mas também, para o estudioso de Hamburgo, um símbolo carregado de tensão de sua época”, aponta Claudia Wedepohl (2009, p. 25, tradução nossa)⁷⁵.

Figura 4: *A morte de Orfeu*, por Albrecht Dürer (século XV)



DÜRER, Albrecht. *A morte de Orfeu*. 1494. 1 Tinta sobre papel, 28,9 × 22,5 cm. Hamburgo, Alemanha: Kunsthalle (inventário 23006). Reprodução: Web Gallery of Art, 2025.

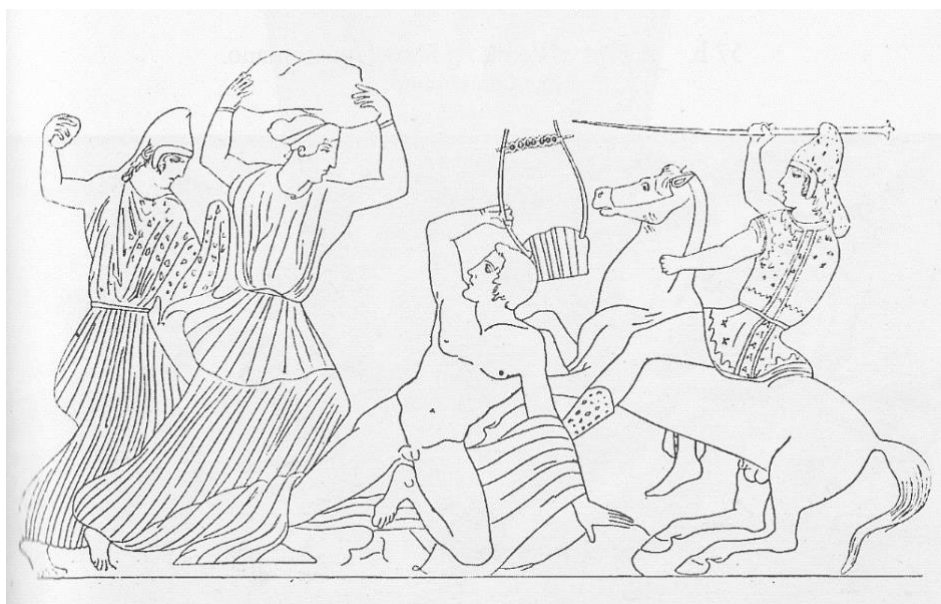
⁷⁵ No original em alemão: “Warburgs bekanntestes Beispiel einer Pathosformel ist die als *Ninfa florentina* bezeichnete, im sogenannten »Nymphenfragment« thematisierte »laufende Frau«. [...] denn die *Ninfa* ist als ins Auge springendes »bildhaftes« Phänomen nicht nur das entscheidende Detail der Chorfresken, sie ist für den Hamburger Gelehrten auch ein spannungshaltiges Symbol ihrer Epoche”.

Figura 5: *A morte de Orfeu*, por autor anônimo (século XV)



A MORTE de Orfeu. c. 1470-1480. 1 Gravura em cobre. Hamburgo, Alemanha: Kunsthalle. Possível autoria de Maestro Ferrarese, do círculo de Mantegna. Reprodução: Welcome Collection/Wikimedia Commons, 2018.

Figura 6: *A morte de Orfeu*, esboço de representação no Vaso Chiusi do século V a.C.



DESCONHECIDO. *A morte de Orfeu*. 1871. 1 Tinta sobre papel. Esboço de pintura em figuras vermelhas representada em uma das faces do Vaso Chiusi, um *stamnos* de 450-425 a.C. Anteriormente o desenho fazia parte da coleção Emil Braun, mas está perdido na atualidade. Reprodução: Engramma, 2024.

Warburg, porém, não nos deixou o trabalho facilitado de situá-lo em sua própria época, como recorda Bing (1965). Em todos os seus escritos, há vestígios de destroços, marcados por pesquisas inacabadas e por projetos concluídos que se erguem sobre ruínas. Essas ruínas, longe de serem um obstáculo, conferem à sua obra o poder de testemunhar construções maiores e de desafiar o leitor a imaginá-las na completude. Para Warburg, o historiador da arte, ao olhar para o passado, confronta-se com uma realidade tão complexa para nós quanto o presente o foi para aqueles que o viveram. As ruínas, únicas testemunhas desse passado, devem ser lidas como vestígios de reações emocionais humanas, fragmentos psíquicos que sobrevivem em formas. Desse modo, Warburg abriu o campo da história para o conceito de *Nachleben der Antikes*, ou sobrevivência da Antiguidade, encarnada ou corporificada em *Pathosformeln*, em formas afetivas primitivas.

De acordo com Georges Didi-Huberman (2013), um dos principais hermenutas da obra warburguiana, o desvelamento das fórmulas de *páthos* não é simples nem óbvio. Não basta reconhecer analogias entre diferentes representações de um mesmo tipo de gestualidade para que se revele sua ligação genealógica e se compreenda o processo de sobrevivência do antigo. As fontes e bases teóricas da *Pathosformel* são inúmeras e envolvem minimamente as áreas da filosofia, antropologia e história, para além da literatura, psicanálise, entre outras. “Se as fórmulas de *páthos* empregadas por Mantegna e Dürer são tão ‘arqueologicamente fiéis’, isso não quer dizer apenas que esses dois artistas copiaram bem os seus modelos antigos: quer dizer também que o homem moderno, quer o busque ou não, confronta-se ‘energeticamente’ com o mundo por meio de ‘marcas expressivas’ [*Ausdrucksprägungen*], as quais, mesmo tendo estado enterradas, nunca desapareceram de seu solo cultural ou de sua ‘memória coletiva’”, pondera Didi-Huberman (2013, p. 206-207). A *Nacheleben* das *Pathosformeln* é, portanto, um princípio transversal a qualquer recorte cronológico, que evidencia a continuidade e a tenacidade das formas antigas na longa duração da história da arte ocidental, princípio este que deve ser demonstrado por meio de um arcabouço interdisciplinar robusto.

A reflexão sobre a *Nachleben* das *Pathosformeln* encontra seu desdobramento mais ambicioso em *Mnemosyne*, empreitada iniciada por Aby Warburg em 1924. A iniciativa recebeu esse nome por representar uma memória viva, em alusão à figura mitológica de Mnemosyne, mãe das nove Musas – divindades que

presidem as artes e as ciências – e “vagamente aparentada com a *Ninfa*”, como observa Didi-Huberman (2013, p. 383, grifo do autor). O *Atlas Mnemosyne* consistia, essencialmente, em uma coleção de fotografias de obras de arte, fotocópias de livros e material gráfico de jornais ou da vida cotidiana, que foram organizadas em grupos temáticos (figura 7). Cada grupo ficava suportado em um grande painel de tecido preto estendido em chassis. As reproduções, em cromática preto-branca e com tamanhos variados, eram dispostas lado a lado de forma regular. Por razão de as imagens estarem apenas presas ao suporte e não coladas, sua manipulação, tanto a transferência de um grupo a outro quanto o rearranjo dentro de um mesmo painel, era facilitada.

Figura 7: O *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg (século XX)



Fotografia do *Atlas Mnemosyne* retirada em 1927, na sala de leitura da Biblioteca Warburg para a Ciência da Cultura em Hamburgo, Alemanha. Reprodução: The Time Literaty Supplement, 2025.

Dessa possibilidade de constante recomposição, emergia o dialético e experimental *método da montagem*. Embora o *corpus* de fotografias do *Mnemosyne* já fosse extenso, Warburg o mantinha sempre aberto ao infinito, pois o considerava

um sistema transiconográfico. A permanente permutabilidade das configurações, e cada disparidade e homologia manifestas, visava demonstrar a plasticidade da memória das imagens e dos símbolos na cultura. A montagem não possuía um “objetivo” no sentido tradicional; antes, buscava evidenciar a própria complexidade do sistema, lidando com a descontinuidade do *continuum* figurativo por meio da remontagem dos conjuntos e da criação de ritmos visuais inéditos. “Cada ‘detalhe’ de *Mnemosyne* poderia ser analisado em função da rede de ‘intervalos’ produzida por seu próprio enquadramento”, acrescenta Didi-Huberman (2013, p. 417).

O historiador de arte Martin Warnke (2010) relata que, de fato, *Mnemosyne* passou por diversas modificações ao longo dos anos, até a morte de Warburg, em 1929. Além de seu caráter circular e permanentemente aberto, a iniciativa era constantemente revista a partir das sugestões e objeções de seus colaboradores, entre eles Gertrud Bing, Fritz Saxl e Lothar Freund. Desse processo resultaram três séries expositivas de fotografias fixadas em painéis: uma concluída em 1928 e duas em 1929.

Apesar de todos os esforços, conforme constatado em carta enviada por Fritz Saxl a uma editora na década de 1930, a publicação efetiva do *Atlas Mnemosyne* ocorreu 64 anos depois: em 1994, de forma restrita, para fins de acompanhamento em exposições. A autorização para reprodução integral ocorreu somente em 2007, de acordo com Roberto Ohrt e Axel Heil (2020). Nesta dissertação, adotamos a publicação do atlas em 2010, na língua espanhola, pela Editora Akal, sob coordenação de Martin Warnke, em colaboração com Claudia Brink. Essa edição baseia-se na última série expositiva de 1929 e reúne fotografias dos 79 painéis originais, além de três pranchas adicionais, identificadas pelas letras A, B e C.

Contudo, até recentemente, eram conhecidas apenas fotografias em preto e branco do atlas, aquelas disponíveis no livro publicado. A experiência imersiva, isto é, uma exposição contendo todas as peças originais do atlas para apreciação só se concretizou em 4 de setembro de 2020, como enfatiza Leão Serva (2021)⁷⁶. Mas, em virtude da pandemia de Covid-19, o período da mostra presencial foi breve, circunstância que levou o Instituto Warburg, organizador do evento, a disponibilizar um *tour* virtual da exposição, com mídias em alta resolução e interface interativa. Essa

⁷⁶ Disponível em: <<https://warburg.sas.ac.uk/news-events/whats/exhibitions-seasons/aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-virtual-exhibition>>. Acesso em: 20 out. 2025.

manobra revelou-se grandiosa, pois tornou acessível ao grande público o inventário warburgiano de imagens: “Com sua coleção de imagens, *Mnemosyne* quer ser, antes de tudo, um inventário dos modelos preexistentes da Antiguidade que influíram na representação da vida em movimento e determinaram o estilo artístico do Renascimento” (Warburg, 2010a, p. 3, tradução nossa)⁷⁷.

3.1.2. O quinto painel de *Mnemosyne*

Entre os painéis de *Mnemosyne*, gostaríamos de destacar a PRANCHA 5 (figura 8). Conforme Monica Centanni *et alii* (2000), essa prancha aborda, sobretudo, as temáticas da Mãe, de Dioniso e de Hades, suportando imagens que articulam os ciclos de vida, morte e renascimento. Nele figuram mitos gregos em que a mãe assassina, literal ou simbolicamente, a própria prole: Cibele, Níobe, Mirra e Medeia. Também há representações dos inimigos de Dioniso, que sofrem a punição dionisíaca infligida pelas mônades, como Penteu, Licurgo e Orfeu. O conjunto inclui ainda referências a figuras que retornam do Hades, de modo permanente ou temporário, entre as quais estão Eurídice, Alceste, Perséfone e Protesilau.

Na versão registrada em 1929, o quinto painel comporta, ao todo, 28 reproduções, dispostas mais ou menos em quatro colunas. Como já explanado, o propósito de Warburg era manter o atlas em permanente abertura; por essa razão, ele próprio não outorgou uma numeração fixa às imagens, deixando a cargo do observador essa função. Assim, para fins de orientação, optamos, nesta dissertação, por adotar a numeração dos objetos reproduzidos conforme a edição espanhola de 2010. A numeração organizada por Martin Warnke (2010) foi concebida de modo a priorizar a sequência de significados estabelecida pelas imagens (diagrama 8). Além disso, o número de cada reprodução foi mantido, sendo acrescida uma letra maiúscula (XA, XB, XC...) quando a imagem apresenta o mesmo objeto sob outro enfoque (seja um detalhe, uma variação iconográfica ou uma versão em desenho, gravura ou cópia). Ainda, foi utilizado um expoente (X¹, X², X³...) quando várias reproduções ocupam o mesmo *passe-partout*, ou borda de papelão colocada horizontalmente entre a obra e moldura.

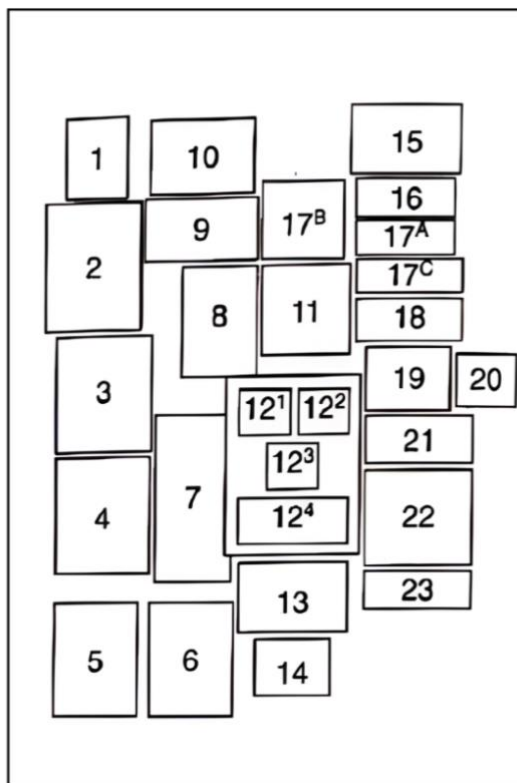
⁷⁷ No original em espanhol: “Con su acopio de imágenes <*Mnemosyne*> quiere ser ante todo un inventario de los modelos antiquizantes preexistentes que influyeron en la representación de la vida en movimiento y determinaron el estilo artístico en la época del Renacimiento”.

Figura 8: A PRANCHA 5, do *Atlas Mnemosyne*, em exposição (século XXI)



Fotografia da PRANCHA 5, do *Atlas Mnemosyne*. O painel atualmente está disponível para apreciação em *tour* virtual no site oficial do Instituto Warburg. Foto: © The School of Advanced Study, University of London, 2025.

Diagrama 8: Numeração das imagens na PRANCHA 5, do *Atlas Mnemosyne*



Este esquema e a numeração das imagens que compõem a prancha cinco do *Atlas Mnemosyne* foram propostos por Martin Warnke e sua equipe. Reprodução: Warburg (2010a, p. 22).

Nesse último caso, enquadram-se quatro representações relacionadas à figura mítica de Orfeu, todas identificadas com o número doze. Uma delas, em particular, a IMAGEM 12³, corresponde à já mencionada por Warburg em sua conferência de 1905, em Hamburgo: um esboço sobre o tema da morte órfica, reprodução do Vaso de Chiusi (figura 5). Esse pequeno conjunto, inserido no PAINEL 5, fazem parte de um mesmo *passee-partout*, o que chama a atenção, já que todas as demais imagens da tábua foram dispostas separadamente, ainda que tratem de um mesmo motivo, como ocorre nas representações de Níobe (IMAGENS 2 a 5), Medeia (IMAGENS 7 a 10), Penteu (IMAGENS 11, 13 e 14), Perséfone (IMAGENS 15 e 23). Warburg, portanto, optou por não separar as imagens do que chamaremos aqui de subgrupo doze. Teria ele desejado que o leitor *necessariamente* estabelecesse a conexão entre essas quatro representações, para além da simples menção titular a Orfeu? É possível. O fato de as reproduções estarem impressas em um único papel implica que,

caso fossem movidas dentro ou para fora da tábua cinco, precisariam ser deslocadas em conjunto. Outro aspecto a ser considerado é a posição desse subgrupo “inseparável” na tábua: ele está localizado a sudoeste, levemente para leste, consideravelmente para o sul.

Entretantes, há outro subgrupo da prancha cinco de grande relevância para este estudo: as peças dezessete. Todas dizem respeito à figura mítica de Alceste, protagonista de nossa pesquisa. As IMAGENS 17 são subdivididas em letras, pois se referem a uma mesma obra iconográfica: a representação da morte de Alceste em um sarcófago romano, datado de 160-170 d.C. Nenhuma das três reproduções corresponde a uma fotografia do sarcófago original, sendo todas desenhos derivados. De acordo com Carl Robert *et alii* (1897), A é uma gravura proveniente de um códice do século XVI, de autoria desconhecida; B constitui um detalhamento de A; e C é um desenho de H. Schenck. O sarcófago original encontra-se atualmente desaparecido, mas, segundo registros, esteve anteriormente localizado em Villa Faustina, Cannes, França.

Citamos ainda as IMAGENS 16 e 21 na referida prancha. À semelhança da anterior, a IMAGEM 16 é um desenho produzido por Eichler, em 1874, baseado em uma representação da morte de Alceste em sarcófago romano datado de 150-175 d.C., conservado na Villa Albani, Roma, Itália. A IMAGEM 21, por sua vez, é uma fotografia do sarcófago de Gaius Junius Euhodus e de Metilia Acte, datado de 160-170 d.C., atualmente exposto no Museu Chiaramonti, Vaticano. Dessa última obra, há capturas em alta definição, o que permite analisar melhor os detalhes iconográficos da cena representada. Se, no painel cinco, tomarmos o grupo órfico a sudoeste, o conjunto alcestino praticamente se localiza acima, a noroeste (sobretudo se lembrarmos que a *imagem dezessete B* é um detalhe da A). Apenas a IMAGEM 21 fica ao lado direito do subconjunto referente a Orfeu.

Que as peças-retrato de Alceste fazem parte de um painel da morte, Aby Warburg deixou visualmente sugerido na quinta tábua. Passemos, adiante, a analisar de que maneira essa figura materna moribunda aparece nas obras antigas escolhidas para o *corpus* desta pesquisa, demonstrando que ligação há entre as formas representadas iconograficamente e práticas culturais em Época Clássica.

3.2. O TEATRO RITUAL DA MORTE

Assim como o historiador da arte Aby Warburg, buscamos, em nossa análise iconográfica, compor um painel com reproduções fotográficas de obras plásticas que representam o mito de Alceste. Esse propósito orientou o primeiro critério de seleção das peças que integram nossa prancha. Assim, tomamos como referência os três sarcófagos mencionados na quinta tábua de *Mnemosyne*: os de Villa Albani (figuras 9 e 9.1), de Villa Faustina (figura 10) e do Vaticano (figuras 11 e 11.1). Posteriormente, ao aprofundar a pesquisa sobre essas obras funerárias, identificamos mais dois exemplares de composição semelhante: os sarcófagos de Saint-Aignan (figuras 12 e 12.1) e de Santa Maria delle Vigne (figura 13).

O sarcófago de Saint-Aignan data aproximadamente de 170 a 189 d.C. e foi encontrado nas proximidades de Roma, medindo 218 × 70 × 48 cm, consoante Carl Robert *et alii* (1897). O epitáfio, inscrito na parte central superior, dedica-se à jovem Ulpia Cyrilla, falecida aos 22 anos e 5 meses, filha única. A ausência de menção a marido ou filhos sugere, conforme apontam estudos recentes, como o de Sonia Mucznik (1996), que a jovem poderia ter sido viúva ou divorciada, sem descendentes. Além disso, a omissão do nome do pai e a referência apenas a uma mãe “muito infeliz” (p. 6, tradução nossa)⁷⁸ indicam que esta provavelmente se encontrava na mesma condição de solidão (estado de viuvez ou divórcio). A perda da única filha, nesse contexto, representaria não apenas um sofrimento extremo, mas também a ausência de familiares que pudessem realizar os ritos fúnebres. Em 1734, o sarcófago foi adquirido pelo Duque de Saint-Aignan, que perdera a esposa durante uma viagem à Itália. Seu desejo era trasladar o corpo da Duquesa e o sarcófago para a França, a fim de expô-los na capela do Castelo de Saint-Aignan, o que nunca se concretizou. Anos mais tarde, o Príncipe de Chalais, ao encontrá-lo abandonado nos pátios do castelo, transferiu-o para uma das salas térreas. Atualmente, o monumento permanece exposto no pavimento térreo do Castelo de Saint-Aignan, sob guarda do Marquês de La Roche-Aymon. A ilustração da peça, que utilizaremos aqui, foi feita por Eichler em 1880.

O sarcófago de Santa Maria delle Vigne também remonta ao século II d.C., sendo esculpido em mármore e medindo 200 × 57 × 66 cm, com procedência

⁷⁸ No original em inglês: “most unfortunate mother”.

desconhecida, conforme a catalogação do Ministério da Cultura italiano (2006). Há registro de sua reutilização em 1304, quando passou a abrigar os restos mortais de Anselmo d'Incisa, renomado médico e alquimista italiano que teria atendido pessoalmente o Papa Antonino Pio e Felipe, o Belo, Rei da França. O monumento reaproveitado foi inicialmente instalado no interior da Basílica de Santa Maria delle Vigne, em Gênova, Itália, e, posteriormente, erigido em um arcosólio no campanário da mesma igreja. Nessa ocasião, a face frontal, esculpida em baixo-relevo, foi posicionada voltada para o interior do caixão, impossibilitando a visualização das figuras. Somente em 1932, durante uma intervenção de restauração, foram redescobertas as cenas representando o mito de Alceste, além da descoberta de mais três esqueletos em seu interior. Hoje, o sarcófago encontra-se exposto no Museu Diocesano de Gênova, para fins de preservação, enquanto uma réplica foi instalada na basílica.

Apresentados os dados históricos e as informações técnicas dos dois últimos sarcófagos que faltavam para compor integralmente nosso *corpus* de estudo, passamos à montagem de nosso painel, inspirado nos moldes warburguanos, mas com um toque de modernidade. Mantivemos o fundo preto e as reproduções das obras, porém realizamos a composição de forma digital, utilizando um editor de imagens. Obtivemos fotografias de quatro sarcófagos, uma vez que o de Villa Faustina, como já mencionado, encontra-se atualmente perdido. Para facilitar a visualização, optamos também por inserir, na prancha, ilustrações derivadas desses sarcófagos; contudo, foi possível reunir apenas quatro desenhos, pois não localizamos nenhuma gravura correspondente ao sarcófago de Santa Maria delle Vigne. As reproduções foram dispostas em coluna única, acompanhadas, à direita, por suas respectivas ilustrações. A ordem de disposição dos sarcófagos não tem caráter determinante neste contexto, podendo ser alterada conforme a necessidade analítica (diagrama 9).

Por se tratar de uma pesquisa de mestrado, não nos propomos a examinar elemento por elemento, figuração por figuração, em cada uma das cinco obras selecionadas. Nosso propósito é evidenciar a *Pathosformel* do luto, com base nas formas gestuais recorrentes observadas nas representações. Indicaremos, ainda, variações significativas que se destacarem, a nosso ver, na comparação entre os sarcófagos, buscando compreender tanto os elementos recorrentes quanto os

aspectos divergentes específicos, em sua relação com as práticas rituais fúnebres da Antiguidade Clássica.

Diagrama 9: Painei de Alceste



Figura 9: O sarcófago da Villa Albani (século II d.C.)



DESCONHECIDO. *A morte de Alceste*. c. 150-175 d.C. 1 Original de arte, escultura em baixo-relevo, 200 × 57 × 66 cm. Villa Albani, Roma, Itália: Stanza della Colonna. Reprodução: Susan Wood (1978, p. 503).

Figura 9.1: Desenho do sarcófago da Villa Albani



EICHLER. *A morte de Alceste*. 1874. Desenho da face frontal do sarcófago da Villa Albani. Reprodução: Robert *et alii* (1897, placa 23).

Figura 10: Desenho do sarcófago da Villa Faustina



DESCONHECIDO. *A morte de Alceste*. 1550-1555. In: *Codex Coburgensis*, fol. 44, n. 205. Desenho da face frontal de um sarcófago romano, c. 160-170 d.C., escultura sobre mármore, 220 × 56 × 62 cm. O sarcófago na atualidade está desaparecido, mas anteriormente se localizava em Villa Faustina, Cannes, França. Reprodução: Robert *et alii* (1897, placa 22).

Figura 11: O sarcófago do Vaticano (século II d.C.)



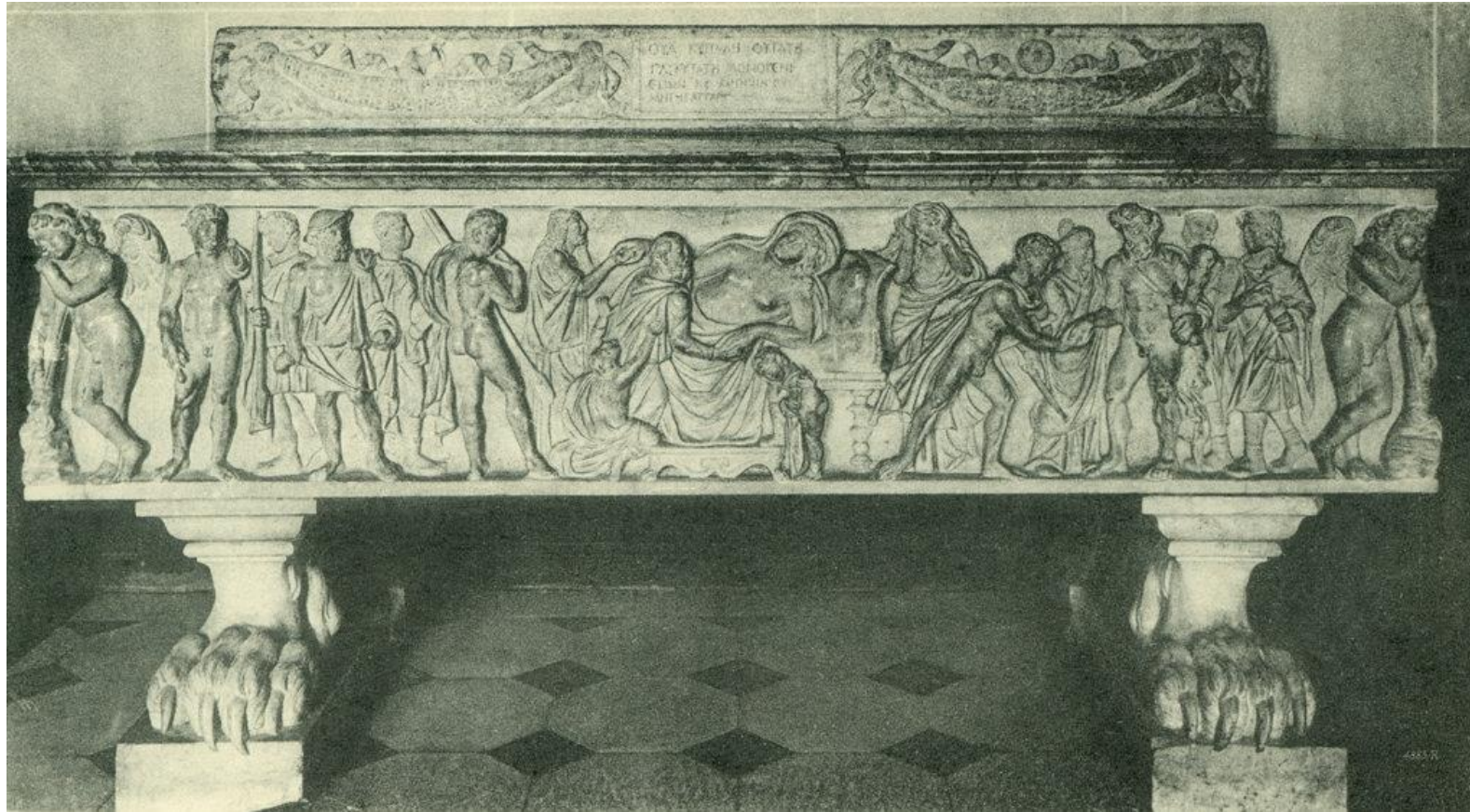
DESCONHECIDO. *A morte de Alceste*. c. 161-170 d.C. 1 Original de arte, escultura em baixo-relevo, 213 × 79 × 54 cm. Representação em sarcófago de Caio Junius Euhodus e de sua esposa Metilia Acte, encontrado na região de Óstia. Roma, Itália: Museu Chiaramonti do Vaticano (inventário 1195). Reprodução: Jastrow/Wikimedia Commons, 2006.

Figura 11.1: Desenho do sarcófago do Vaticano



EICHLER. *A morte de Alceste*. 1876. Desenho da face frontal de sarcófago romano exposto atualmente no Vaticano. Reprodução: Robert et alii (1897, placa 26).

Figura 12: O sarcófago do Castelo de Saint-Aignan (século II d.C.)



DESCONHECIDO. *A morte de Alceste*. c. 170-189 d.C. 1 Original de arte, escultura em baixo-relevo, 218 × 70 × 48 cm. Representação em sarcófago de Ulpia Cyrilla, encontrado nas proximidades de Roma. Loir-et-Cher, França: Castelo de Saint-Aignan. Reprodução: CPArma, 2016.

Figura 12.1: Desenho do sarcófago do Castelo de Saint-Aignan



EICHLER. *A morte de Alceste*. 1880. Desenho da face frontal de sarcófago romano exposto atualmente no Castelo de Saint-Aignan. Reprodução: Robert et alii (1897, placa 24).

Figura 13: O sarcófago da Basílica de Santa Maria delle Vigne (século II d.C.)



DESCONHECIDO. *A morte de Alceste*. séc. II d.C. 1 Original de arte, escultura em mármore, 200 × 57 × 66 cm. Representação em sarcófago de procedência desconhecida, mas que foi reutilizado para guardar os restos mortais do médico Anselmo d'Incisa. Gênova, Itália: Museu Diocesano. Reprodução: Daderot/Wikimedia Commons, 2013.

3.2.1. Moribundo corpo estendido

De forma unânime, os cinco sarcófagos representam a figura mítica de Alceste reclinada em um tálamo, cercada por diversas pessoas. Algumas a encaram diretamente; outras, embora com o olhar deslocado, integram claramente a cena em razão da situação trágica que envolve a rainha. A cabeceira do leito está sempre visível ao observador, posicionada ligeiramente à direita dos sarcófagos (não exatamente ao centro), enquanto os pés da cama e da heroína permanecem encobertos, ocultos por algum personagem disposto à sua frente. As pregas do vestido de Alceste fundem-se às ondulações do lençol nupcial, a ponto de, em certos pontos, tornar-se indistinto o limite entre o tecido conjugal e o traje sacrificial fúnebre. Trama por trama. Se lembrarmos do que foi discutido no capítulo 2, sobre o leito como *tópos* de passagem sepulcral, e considerarmos agora a cena sob o ponto de vista visual, a cama parece engolir parcialmente o corpo da rainha, sugerindo um processo de fusão entre ser e o não ser. Assim, a figura de Alceste revela-se em uma condição liminar, em parte viva, em parte morta: moribunda. A porção viva da rainha, correspondente ao tórax, aos braços e à cabeça, em todas as representações, toca, é amparada ou sustentada por uma das figuras humanas que a cercam. Pele na pele.

Certamente, mesmo entre os traços tangentes, há pequenas variações entre as cinco representações que gostaríamos de ressaltar, mas que em nada modificam esse entendimento geral, apenas o enriquecem.

Os sarcófagos de Villa Albani e de Saint-Aignan parecem atribuir maior ênfase aos cabelos ondulados de Alceste, representando-os soltos, com mechas caídas sobre um dos ombros. Já na peça do Vaticano, a rainha aparece com um coque, que mantém suas madeixas presas. Na sociedade romana do século II d.C., o cabelo feminino era considerado uma parte erótica do corpo, razão pela qual era sinal de respeito e dignidade que as mulheres o prendessem, mesmo que de forma simples, e o cobrisse com um véu. Além disso, mulheres de alta posição social dispunham de servas encarregadas de cuidar dos cabelos e elaborar penteados. Ou seja, não haveria razão para os fios não estarem devidamente amarrados, exceto por uma situação atípica. Assim, o fato de o artífice do sarcófago do Vaticano ter representado Alceste com o cabelo preso pode sugerir, no contexto geral da cena, um momento menos avançado de seu estado moribundo, enquanto os de Villa Albani e de Saint-

Aignan, ao figurá-la com os cabelos soltos, parecem remeter a um estágio mais avançado desse processo e, conseqüentemente, transmitir com maior intensidade a dor dos personagens.

De fato, no sarcófago do Vaticano, Alceste “aparece deliberadamente em postura mais ereta e menos sofredora do que de costume”, conforme observam Robert *et alii* (1897, p. 32, tradução nossa)⁷⁹. Há outros elementos visuais que corroboram essa leitura. Entre todos os exemplares analisados, o do Vaticano é aquele em que o colo de Alceste está mais coberto. Contudo, justamente por isso, o olhar do observador se dirige à pequena área de pele exposta no pescoço levemente inclinado, gesto feminino que expressa vulnerabilidade na cena, mas que também remete a certa linguagem corporal de entrega patética. Em contraste, os sarcófagos de Villa Faustina e de Saint-Aignan revelam quase toda a parte ventral da rainha, apresentando, respectivamente, só uma manga caída sobre o bíceps direito ou a completa ausência de tecido na região.

Na decodificação da *Pathosformel* que permeia as obras iconográficas analisadas, outro aspecto que se destaca é a representação de Alceste com os membros superiores lânguidos, frequentemente sustentados por aqueles que a cercam. Em *Da pintura*, Leon Battista Alberti (1999) observa que o artista, ao representar um corpo morto, enfrenta uma tarefa complexa e, para alcançar êxito, deve saber figurar cada membro – mãos, dedos, cabeça – de forma caída, pendente, suspensa. É exatamente isso que ocorre nos cinco sarcófagos. Em todos, a cabeça de Alceste aparece em declínio: para trás, na peça de Villa Albani; e para o lado direito, nos demais.

O olhar moribundo, porém, apresenta diferenças interessantes. Nos sarcófagos de Villa Albani e de Villa Faustina, a rainha mantém o olhar fixo no vazio, em expressão de desligamento e entrega. No de Saint-Aignan, os olhos estão cerrados, como se a morte já tivesse se consumado. No exemplar do Vaticano, o olhar parece vazio à primeira vista, mas, em uma observação mais atenta, percebe-se que está focado na cena seguinte, seu retorno do Hades. Já no sarcófago de Santa Maria delle Vigne, embora o rosto não esteja completamente preservado, nota-se que Alceste olha para baixo, em direção a uma das crianças.

⁷⁹ No original em alemão: “erscheint absichtlich in mehr aufrechter und weniger leidender Haltung, als sonst”.

Quanto aos braços e às mãos alcestinos, observamos um dado curioso: o sarcófago de Santa Maria delle Vigne é o único em que nenhum dos enlutados segura as mãos de Alceste. O gesto, nesse caso, ou parte dela própria, ao acariciar as costas da criança em um movimento maternal de ternura, ou da própria criança, que se apoia na mão da mulher em busca de acolhimento. Nos demais sarcófagos, a mão esquerda de Alceste é sustentada por uma figura idosa ou, no do Vaticano, por um homem, enquanto o braço se estende em direção à lateral do corpo.

3.2.2. Enlutados gestos vorazes e contidos

Em todos os sarcófagos, observamos, ao redor de Alceste, a presença de figuras femininas dispostas nas proximidades do leito conjugal. À cabeceira e/ou na parte posterior do tálamo, em segundo plano, encontram-se mulheres dolentes que expressam corporalmente sua preocupação com a rainha. A parte superior de seus corpos, especialmente os braços e as mãos, manifesta uma linguagem visual de lamento, potencializadora do *páthos* trágico fúnebre. Entre esses gestos vorazes de luto, estão o arrancar de cabelos, o rasgar das vestes e o erguer simultâneo dos braços ao alto.

O sarcófago de Saint-Aignan é o único que apresenta uma mulher figurada no instante em que repousa as mãos contra os cabelos. Isolado de seu contexto, esse ato poderia ser interpretado como uma reação comum de nervosismo diante de uma situação adversa. Contudo, considerando as práticas ritualísticas de luto na Antiguidade Clássica, o gesto adquire significado mais profundo. Conforme nota Katia de Azevedo (2023), entre as ações que compõem a performance fúnebre feminina, a representação do cabelo em desalinho, arrancado ou cortado configura um dos tópicos centrais da retórica do corpo feminino enlutado, uma manifestação intensa e sensorial de dor pela perda de um ente querido. Embora não estejam pegando no cabelo, propriamente dito, nos sarcófagos de Villa Faustina e de Villa Albani, a jovem que apoia o cotovelo no leito, é retratada com as madeixas soltas. A fortuna crítica costuma identificar essa personagem como uma das servas de Alceste (Robert *et alii*, 1897; Ntontou, 2015).

No sarcófago de Santa Maria delle Vigne, uma mulher posicionada atrás de Alceste ergue os braços abertos, com os seios totalmente descobertos e projetados

para a frente, em um movimento ascensional. Nessa sintaxe composicional, manifesta-se a expressão máxima do desespero: um gesto de súplica, invocação ou clamor aos céus por auxílio. Curiosamente, nos sarcófagos da Villa Faustina, da Villa Albani e de Saint-Aignan, essa figura é substituída por uma criança, identificada pela literatura especializada como Perímele, filha de Alceste (Robert *et alii*, 1897; Ntontou, 2015). A menina aparece à esquerda do tálamo, na parte inferior da cena, ajoelhada sobre um *scabellum* (pequeno banco ou apoio para os pés), com ambos os braços erguidos em direção ao alto.

Nos sarcófagos, o gesto de levar a mão ao rosto, à bochecha, ao queixo ou à testa, condensa a dor em seu grau mais íntimo. Ao contrário dos movimentos vorazes das figuras em desespero, esses gestos se voltam para dentro, transformando o corpo em receptáculo da ausência. No sarcófago de Villa Albani, por exemplo, a mulher situada à esquerda do leito apoia a face sobre a mão, com os cotovelos recolhidos, como se o peso do próprio gesto sustentasse a gravidade da perda. Já no de Villa Faustina, o idoso que se aproxima de Alceste, provavelmente Feres, leva a mão ao rosto com o indicador apoiado no queixo — gesto de quem contempla sem poder agir, suspenso entre o raciocínio e o pranto. Em Santa Maria delle Vigne, há uma figura feminina de perfil que apoia a testa na mão, em evidente recolhimento interior, enquanto o corpo ligeiramente inclinado transmite a sensação de cansaço espiritual. Tais gestos não se abrem ao exterior, mas recolhem a emoção na fronteira do silêncio. Como observa Britt-Mari Näsström (2003, p. 147, tradução nossa): “o gesto de velar ou tocar o rosto é um sinal arquetípico de transformação, um recolhimento físico que reflete a travessia da alma entre estados”⁸⁰. É exatamente essa travessia que percebemos nessas figuras: um luto que se interioriza, transfigurado em contenção, como se o mármore respirasse apenas o necessário para não se romper.

O toque de mãos entre Alceste e aqueles que a cercam é talvez o gesto mais humano da cena. Não anuncia a morte, mas confirma a permanência da vida, mesmo diante do fim. Em quase todos os sarcófagos, esse contato se dá na parte superior do corpo — o domínio dos vivos e da consciência. No exemplar de Villa Faustina, a mão esquerda de Alceste é sustentada com ternura por um homem idoso, provavelmente Feres, que parece querer prolongar, com o toque, a existência que se esvai. Em Villa

⁸⁰ No original em inglês: “the gesture of veiling or touching the face is an archetypal sign of transformation, a physical withdrawal that mirrors the soul’s passage between states”.

Albani, o mesmo gesto é reiterado com delicadeza: o contato não é de contenção, mas de afago, como se o toque pudesse suavizar a travessia. Trata-se de um gesto de amparo, que ainda pertence ao campo dos vivos, pois o que se conserva nele é o calor do vínculo, a tentativa de preservar a presença mesmo quando a palavra já falhou. Como observa Lada Stevanović (2009, p. 115, tradução nossa): “os gestos de luto funcionam frequentemente como atos sociais de cuidado; eles não apenas expressam a dor, mas também mantêm a continuidade do contato humano, mesmo à beira da perda”⁸¹. Assim, o toque de mãos em *Alceste* não pertence ao mundo dos mortos, mas ao dos vivos que permanecem, sustentando o corpo e o sentido, antes que o peso da pedra os separe para sempre.

⁸¹ No original em inglês: “mourning gestures often function as social acts of care; they do not only express grief but also maintain the continuity of human contact, even at the threshold of loss”.

CONCLUSÃO

Ao concluirmos este percurso, compreendemos que o mito de Alceste resiste não apenas como uma história antiga, mas como uma imagem viva que insiste em se renovar através do tempo. O gesto de quem se oferece à morte em lugar do outro, que à primeira vista pareceria um ato de resignação, revela-se, sob o prisma da arte e da literatura, uma potência afirmativa. A rainha de Feres, ao abdicar da própria vida, inscreve-se no imaginário ocidental como uma figura liminar, cuja presença transita entre o sagrado e o profano; o feminino e o masculino; o trágico e o cômico; o apolíneo e o dionisíaco. No drama euripídico, sua voz, ainda que entrecortada pelo sopro da morte, fala pela coletividade das mulheres que, na Antiguidade, tinham no sacrifício ritual um modo de atingir a eternidade. Ao recuperar essa voz, buscamos não apenas visitar um mito, mas restituir o seu poder imagético e simbólico na construção da sensibilidade trágica.

Ao longo da pesquisa, investigamos de que modo a écfrase literária e a composição iconográfica se aproximam na tarefa de dar forma àquilo que escapa à palavra e ao olhar: o luto. Vimos que o procedimento efrástico, em Eurípides, não se restringe a uma descrição ornamental, mas opera como dispositivo de visualidade e emoção. Nas cenas em que o portão e o leito se desdobram como *topoi* narrativos, o poeta produz imagens que antecipam a teatralidade dos sarcófagos romanos. Por meio da écfrase, o discurso trágico atinge o limiar do visível, transformando a linguagem em imagem e a imagem em experiência. Em contrapartida, os sarcófagos analisados: de Villa Albani, Villa Faustina, Saint-Aignan, Vaticano e Santa Maria delle Vigne, materializam, na pedra, gestos que a palavra dramatiza: o instante em que o corpo feminino, imóvel, torna-se a superfície sobre a qual se inscreve o *pathos* da lamentação.

Percebemos que o mito de Alceste não se encerra em sua leitura textual ou iconográfica isolada, mas se reconfigura no espaço de contato entre ambas. A partir dessa interface, emergiu uma gramática visual do sofrimento, composta por gestos repetidos, torsões, mãos erguidas, rostos inclinados e corpos projetados sobre o vazio. Essas formas gestuais, reiteradas em contextos distintos, revelam o funcionamento da *Pathosformel* warburguiana, isto é, a permanência de uma fórmula emocional que atravessa os séculos e reaparece sob novas roupagens.

Reconhecemos, assim, que a arte antiga não apenas representou a dor, mas fixou nela a energia vital que move a própria história das imagens.

Com a lente da teoria warburgiana, pudemos compreender que cada gesto esculpido ou escrito é portador de uma memória cultural, uma sobrevivência do trágico. O conceito de *Nachleben der Antike* permitiu-nos identificar a continuidade de formas e afetos que renascem em diferentes épocas, desafiando o tempo linear. Os relevos fúnebres de Alceste, ao mesmo tempo em que perpetuam convenções ritualísticas, também tensionam os limites entre o visível e o invisível, o mortal e o imortal. No olhar fixo da rainha, nas mãos suplicantes da filha, nas figuras que se lançam ao alto ou que se retraem contidas, pulsa a mesma energia que Warburg localizou nos corpos das mênades e nos mantos agitados das ninfas. São expressões da sobrevivência do *páthos*, do retorno incessante da emoção ancestral que, ao ser revivida, refaz o vínculo entre vida e imagem.

As análises empreendidas nos capítulos anteriores confirmaram que a *écfrase* e a *Pathosformel* são, em essência, modos complementares de manifestação da memória. Enquanto a primeira atua pela evocação poética do visível, a segunda opera pela inscrição corporal da emoção. Ambas convergem na figura de Alceste, que encarna o ponto de interseção entre palavra e imagem, entre literatura e arte, entre rito e representação. A rainha que morre e retorna da morte simboliza, portanto, o próprio movimento das imagens na história: morrer e renascer, ser velada e revelada, desaparecer e reaparecer sob novas formas. O mito torna-se, assim, metáfora da dinâmica vital que mantém o campo artístico e simbólico em permanente metamorfose.

No conjunto das obras analisadas, observamos que a iconografia do luto feminino não se limita à exteriorização do sofrimento, mas também comunica uma pedagogia do olhar. As figuras femininas que cercam Alceste ensinam a ver a dor, a reconhecê-la como experiência compartilhada. Na disposição espacial dos sarcófagos, o corpo da rainha ocupa o eixo compositivo, mas sua centralidade não é de domínio, e sim de comunhão: é o corpo que acolhe, que sofre e que media a passagem entre o humano e o divino. Essa percepção reforça a ideia de que o luto, na arte antiga, não é ausência, mas presença transformada, e que a imagem fúnebre pode ser compreendida como um testemunho de sobrevivência: um modo de eternizar o instante em que a emoção se torna forma.

Ao reconstituirmos essa rede de correspondências entre palavra e imagem, reconhecemos que o estudo de Alceste ultrapassa a reconstituição arqueológica de um mito. Ele revela o próprio mecanismo de funcionamento da memória cultural ocidental, fundada na tensão entre razão e emoção, permanência e transformação. Por essa via, a tragédia de Eurípides e a arte funerária romana se encontram na mesma pulsação simbólica, expressa por gestos que continuam a falar quando já não há voz. A *Pathosformel* do luto, longe de ser um vestígio distante, ainda reverbera nas práticas contemporâneas de representação, desafiando-nos a olhar de novo para o passado e perceber nele a imagem que nos olha de volta.

Diante desse panorama, compreendemos que a arte antiga, ao narrar a morte de Alceste, não a encerra, mas a perpetua como metáfora da própria sobrevivência da imagem. Ao investigarmos o entrelaçamento entre a éfrase euripídiana e a iconografia dos sarcófagos, percebemos que o mito não pertence apenas ao tempo remoto dos deuses, mas à história sensível da humanidade. As lágrimas, os gestos e os corpos representados em pedra ou palavra formam uma constelação de sentidos que ainda nos alcança. Alceste, rainha silenciosa e verbo encarnado, continua a ensinar-nos que a imagem nunca cessa de viver: ela atravessa a morte e retorna como lembrança, como sombra, como forma. O que resta, ao fim, é a consciência de que toda obra de arte — seja trágica, literária ou funerária — é também um exercício de sobrevivência.

O conjunto de gestos enlutados compõe um verdadeiro teatro da morte, em que o mármore encena a passagem entre presença e ausência. Como observa Elisa Bernard (2016), a imagem fúnebre condensa uma estase dinâmica, onde o gesto, embora imobilizado, conserva a potência do movimento e da voz silenciada. Essa suspensão do instante, que transforma o corpo em signo narrativo, é o que confere à cena seu valor ritual. Em diálogo com essa leitura, Camila Alves Jourdan (2016, p. 104) mostra que “o corpo que lamenta não apenas manifesta a dor, mas participa de sua elaboração social e simbólica”, ou seja, um modo de fazer do sofrimento uma forma de sentido. Nesse teatro silencioso, cada gesto é uma fala interrompida, e, ao mesmo tempo, uma memória que se eterniza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E ELETRÔNICAS

AFTÔNIO. *Progymnasmata Graece*. Edição em grego de Julius Petzholdt. Lípsia, Alemanha: A. F. Boehme, 1839.

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. 2ª edição. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

ALDROVANDI, Cibele Elisa Viegas. *As exéquias do Buda Sâkyamuni: morte, lamento e transcendência na iconografia indiano-budista de Gandhâra*. 2006. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

ALMEIDA, Letícia Nataly. Écfrase e presentificação de imagens: o episódio de Aracne nas "Metamorfoses" de Ovídio (VI, 1-145). *Codex – Revista de Estudos Clássicos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 154-168, 2020.

ALPERS, Svetlana Leontief. *Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Londres, v. 23, n. 3/4, p. 190-215, jul.-dez. 1960.

ANDRADE, Marta Mega de. Palavra de mulher: sobre a "voz das mulheres" e a história grega antiga. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 40, n. 84, p. 119-140, 2020.

ARISTÓFANES. As nuvens. *Cadernos de Tradução*, Porto Alegre, n. 32, jan.-jun., p. 1-98, 2013.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. 3ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, [199-].

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. 3ª edição. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução para o espanhol de Quintín Racionero. Madri, Espanha: Editorial Gredos, 1994.

ASHBERY, John. Auto-retrato num espelho convexo. Tradução de Viviana Bosi Concagh. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 11, n. 30, p. 388-413, 1997.

AZEVEDO, Katia Teonia Costa de. *Funestos capillos: quando o cabelo feminino traduz a dor profunda do luto*. *Prometeus*, ano 15, n. 43, p. 209-237, set.-dez. 2023.

BACELAR, Agatha Pitombo; PIO, Fernanda Israel; LEITE, Lettícia. A democracia antiga revisitada pelos estudos de gênero: o sequestro das cidadãs na historiografia da Atenas clássica. *Archai*, Brasília, n. 34, p. 1-23, 2024.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Introdução ao misticismo grego: origem e natureza do culto de Dionísio. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 8, n. 9, p. 135-147, 1966.

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Portugal: KKYM + EAUM, 2014.

BERGER, John. *Modos de ver*. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERNARD, Elisa. La Gestualità del Dolore Rituale tra Parole e Immagini. *Engramma*, Veneza, Itália, n. 139, p. 11-80, nov. 2016.

BING, Gertrude. A.M. Warburg. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Chicago, v. 28, n. 1, p. 299-313, 1965. Disponível em: <<https://www.journals.uchicago.edu/toc/jwci/current>>. Acesso em: 17 out. 2025.

BITTENCOURT, Renato Nunes. O sentimento de alteridade no dionisismo como superação da conduta apolínea. *Revista Eletrônica de Antiguidade e Medieval* (NEArco), Rio de Janeiro, ano 2, n. 1, p. 90-110, 2009.

BONELLI, Rita Simões. Madrastas: reverberação mítica do tratamento jurídico no direito das famílias. *Revista Direito e Feminismos*, IBADFEM, Salvador, v. 1, n. 1, p. 1-18, jun. 2022.

BRANDÃO, Junito de Souza. Lenda de Alceste. In: EURÍPIDES. *Alceste*. Tradução de Junito de Souza Brandão. 3ª edição. Rio de Janeiro: Bruno Buccini, 1963.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1987, v. 3.

BUGNO-NARECKA, Dominika; VIEIRA, Miriam de Paiva. Unveiling Ekphrasis on the Screen. *Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Brasília, v. 19, n. 2, p. 48-69, 2020.

CABRAL, Luiz Alberto Machado. *A Biblioteca do Pseudo Apolodoro e o estatuto da mitografia*. 2013. 159 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo, 2013.

CARRUTHERS, Mary. *A técnica do pensamento: meditação, retórica e a construção de imagens (400-1200)*. Tradução de José Emílio Maiorino. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

CENTANNI, Monica *et alii*. Madre dela Vita, Madre dela Morte. Figure e *Pathosformeln*. Saggio Interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 5. *Engramma*, Veneza, Itália, n. 1, p. 79-82, set. 2000. Edição em língua italiana.

CERRATO, Daniele. *Donne che si Sacrificano nella Grecia Antica: Alceste*. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, Sevilha, Espanha, p. 111-119, abr. 2009.

CÍCERO, Marco Túlio. *Acadêmicas*. Tradução e notas de José Rodrigues Seabra Filho. Belo Horizonte: Edições Nova Acrópole, 2012. Edição bilíngue: latim e português.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

EBELING, Herman Louis. The Admetus of Euripides Viewed in Relation to the Admetus of Tradition. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Boston, Estados Unidos, v. 29, p. 65-85, 1898. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/282730>>. Acesso em: 30 out. 2025.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EURÍPIDES. *Alceste*. Tradução de J. B. de Mello e Souza. [S. l.]: eBooksBrasil, 2006. Disponível em: <<https://www.ebooksbrasil.org/eLibris/alceste.html>>. Acesso em: 9 out. 2025.

EURÍPIDES. *Alceste*. Tradução de Jaa Torrano. *CODEX – Revista de Estudos Clássicos*, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 196-232, 2018.

EURÍPIDES. *Alceste*. Tradução de Junito de Souza Brandão. 3ª edição. Rio de Janeiro: Graeca & Latina, 1963.

EURÍPIDES. *Alkestis*. Adaptação e Organização de Elsie Fogerty. Londres, Inglaterra: Swan Sonnenschein & CO., 1909. Edição em língua inglesa. Disponível em: <<https://ia801600.us.archive.org/25/items/euripidesalkest00eurigoog/euripidesalkest00eurigoog.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2025.

ΕΥΡΥΠΙΔΗΣ. Ἄλκηστις. *Perseus Digital Library Project*, 2024. Disponível em: <<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0087>>. Acesso em: 29 nov. 2024. Edição em língua grega.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. A écfrase como técnica de transcrição intersemiótica. *In: Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2007, São Paulo. Anais Eletrônicos [...] São Paulo, Universidade de São Paulo, 2007. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/ERMELINDA_FERREIRA.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2025.*

FÜHRER, Heidrun; BANASZKIEWICZ, Bernadette. The Trajectory of Ancient *Ekphrasis*. *In: JEDLICKOVA, Alice (Ed.). On Description*. Praga, República Checa: Akropolis, 2014.

FUNARI, Pedro Paulo A. *Antiguidade Clássica: a história e a cultura a partir dos documentos*. 2ª edição. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.

GRAVES, Robert. *Os mitos gregos*. Tradução de Fernando Klabin. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018, v. 1 e 2.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. 5ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HAMON, Philippe. *Du Descriptif*. Paris, França: Hachette Livre, 1993. Disponível em: <<https://archive.org/details/dudescription0000phil>>. Acesso em: 30 out. 2025.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tradução de Walter H. Geenen. 2ª edição. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972, v. 1.

HEFFERNAN, James. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, Estados Unidos: University of Chicago Press, 1993.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo: parte I*. Tradução de Mareia Sá Cavalcante Schuback. 15ª edição. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

HERMÓGENES. *Opera*. Edição de Hugo Rabe. Weinheim, Alemanha: Setreotypa Editions, 1969. Edição em grego. Disponível em: <<https://archive.org/details/opera0000herm>>. Acesso em: 30 out. 2025.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2003.

IAKOV, Daniel L. Alceste. *In: MARKANTONATOS, Andreas. Brill's Companion to Euripides. Description*: Leiden, Holanda; Boston, Estados Unidos: Brill, 2020.

INSTITUTO SUPERIOR POLITÉCNICO SOL NASCENTE (ISPSN). *Dicionário Etimológico da Mitologia Grega* (DEMGOL). Huambo, Angola: 2013. Disponível em: <https://www.ispsn.org/sites/default/files/documentos-virtuais/pdf/dicionario_mitologico_grego.pdf>. Acesso em: 1 dez. 2024.

ITALIA. Ministero della Cultura. Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. Ercole riporta Alceste dagli inferi. In: *Catalogo generale dei Beni Culturali*, 2006. Disponível em: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0700049730?utm_source>. Acesso em: 30 out. 2025.

JOURDAN, Camila Alves. “Performances emocionais” na Grécia Antiga: o luto através do corpo (séculos VIII-V a.C.). *Brathair*, v. 23, n. 1, p. 103-121, 2023.

KENNEDY, George A. Introduction. In: SOCIETY OF BIBLICAL LITERATURE. *Progymnasmata: Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*. Tradução, Introdução e Notas para o inglês de George A. Kennedy. Atlanta, Estados Unidos: Society of Biblical Literature, 2003.

KURY, Mário da Gama. Introdução. In: EURÍPIDES. *Alceste*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzi. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LOUVEL, Liliâne. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

LOUVEL, Liliâne. Nuances do pictural. In: DINIZ, Thaiz Flores Nogueira Diniz (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MACEDO, Gabriel Nocchi. Alceste ou a morte em troca da vida. *Estadão*, São Paulo, 26 ago. 2017. Disponível em: <<https://estadodaarte.estadao.com.br/literatura/alceste-ou-a-morte-em-troca-da-vida/>>. Acesso em: 11 set. 2023.

MALHADAS, Daisi. As Dionisíacas Urbanas e as representações teatrais em Atenas. *Ensaios de literatura e filologia*, Belo Horizonte, v. 4, 1983.

MELLO, Renata; FÉRES-CARNEIRO, Terezinha; MACHADO, Rebeca Nonato; Magalhães. Andrea Seixas. Inversão geracional na família: repercussões da parentalização na vida adulta. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 31, p. 1-8, 2020.

MORGANTI, Bianca Fanelli. A morte de Laocoonte e o Gigante Adamastor: A éfrase em Virgílio e Camões. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 1, p. 45-58, jun. 2008.

MUCZNIK, Sonia. The Alcestis Sarcophagus at Saint Aignan: a New Interpretation. *Assaph*, n. 2, p. 1-12, 1996.

NÄSSTRÖM, Britt-Mari. The Rites in the Mysteries of Dionysus: The Birth of the Drama. *Scripta Instituti Donneriani Aboensis*, n. 10, p. 139-148, 2003.

NICOLAU. *Progymnasmata*. Edição em grego de Joseph Felten. The University of Chicago Library: Leipzig, 1913.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: ou Os gregos e o pessimismo*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

NTONTOU, Angeliki. *The Myth of Alcestis on Roman Sarcophagi*. Universita Ca' Foscari, Veneza, Itália, 2015. Disponível em: <https://www.academia.edu/15095772/Alcestis_on_Roman_Sarcophagi>. Acesso em: 30 out. 2025.

OHRT, Roberto. HEIL, Axel. On the Recovery of the *Bilderatlas Mnemosyne* and the Actual State of the Captions. In: WARBURG, Aby. *Bilderatlas Mnemosyne: The Original*. Berlim, Alemanha: Hatje Cantz, 2020.

PAUSÂNIAS. *Descrição da Grécia*. Tradução, Introdução e Notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra, Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, v. 1.

PENELLA, Robert J. The "Progymnasmata" in Imperial Greek Education. *The Classical World Atlanta*, Estados Unidos, v. 105, n. 1, p. 77-90, 2011.

PLATÃO. *O banquete*. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

PSEUDOAPOLODORO. *The Library*. Tradução para o inglês de James George Frazer. Londres, Inglaterra: William Heinemann; Nova Iorque, Estados Unidos: G. P. Putnam's Sons, 1921.

QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição oratória*. Tradução de Bruno Fregni Bassetto. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2016, tomo III. Edição bilíngue: latim e português.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes*: Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

RILKE, Rainer Maria. Novos poemas I. In: CAMPOS, Augusto. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectivas, 2013.

ROBERT, Carl *et alii*. *Die Antiken Sarkophag-reliefs*. Berlim, Alemanha: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1897. Disponível em: <<https://doi.org/10.11588/diglit.12014>>. Acesso em: 30 out. 2025.

RODRIGUES, Jerusa H. F.; SILVEIRA, Dionísio Pedro da. Sarcasmo em Gregório de Mattos e guerra. *Revista Pro Homine Especial TCC – Unilavras*, 2013. Disponível em:<<https://www2.unifap.br/marcospaulo/files/2013/05/Gregório-de-Matos.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2025.

RUSTEN, J. S.; SQUIRE, Michael. Ekphrasis, 27 jun. 2017. *Oxford Classical Dictionary*. Disponível em: <<https://oxfordre.com/classics/view/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-2365>>. Acesso em: 20 dez. 2024.

SÁ, Olga de. O termo e o conceito de epifania em Joyce. In: _____. *A escritura de Clarice Lispector*. 2ª edição. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

SANTOS, Camila Geracelly Xavier Rodrigues dos. Aby Warburg, a função rememorativa das imagens e o tempo: relatos e análises de Didi-Huberman acerca da sobrevivência das imagens. *Temática*, Paraíba, v. 15, n. 7, jul. 2019.

SANTOS, Fernando Brandão dos. Alceste: o heroísmo no sacrifício ou o sacrifício do heroísmo? (uma leitura da *Alceste* de Eurípides). *Alfa*, São Paulo, v. 32, p.101-118, 1988.

SCHURÉ, Edouard. *Pythagoras and the Delphic Mysteries*. Tradução para o inglês de F. Rothwell B. A. Nova Iorque, Estados Unidos: The Theosophical Publishing, 1909.

SERVA, Leão Pinto. “Atlas Mnemosine”, que Aby Warburg deixou inacabado, renasce em versão “original”. *GALÁxia*, Revista Interdisciplinar de Comunicação e Cultura, São Paulo, n. 46, p. 1-9, 2021.

SILVA, Luciene Lages. Alceste de Eurípides pelo prisma da *Poética* de Aristóteles. *Aletria*, v. 7, p. 15-20, 2000.

SOURVINOU-INWOOD, Christiane. *"Reading" Greek Death: To the End of the Classical Period*. Oxford, Reino Unido: Clarendon, 1996. Disponível em: <<https://archive.org/details/readinggreekdeat0000chri>>. Acesso em: 30 out. 2025.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

SPITZER, Leo. A "Ode sobre uma urna grega" ou conteúdo versus metagramática. Tradução de Luis Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: F. Alves, 2ª edição, 1983.

STEVANOVIĆ, Lada. *Laughing at the Funeral: Gender and Anthropology in the Greek Funerary Rites*. Belgrado, Sérvia: The Institute of Ethnography of the Serbian Academy of Sciences, 2009.

TEÃO, Élio. *Progymnasmata*. Tradução para francês de Michel Patillon. Paris, França: Les Belles Lettres, 1997. Edição bilíngue: grego e francês.

THEML, Neyde. Casamento de Alceste e o pintor de Erétria. *Phoenix*, Rio de Janeiro, v. 6, n.1, p. 262-281, 2000.

TORRANO, Jaa. Hesíodo em Eurípides: "Alceste". *Codex*, v. 6, n. 2, p. 114-122, jul.-dez. 2018.

VIEIRA, Miriam de Paiva. *Dimensões da éfrase: a presença da pintura e da arquitetura em romances de artista*. 2016. 215 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade de Minas Gerais, Minas Gerais, 2016.

WARBURG, Aby. *A presença do antigo: escritos inéditos*. Tradução de Cássio Fernandes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018, v. 1.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madri, Espanha: Ediciones Akal, 2010a. Edição em língua espanhola.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

WARNKE, Martin. Advertência editorial. In: WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madri, Espanha: Ediciones Akal, 2010. Edição em língua espanhola.

WEBB, Ruth. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Surrey, Inglaterra: Ashgate, 2009.

WEDEPOHL, Claudia. »Wort und Bild«: Aby Warburg als Sprachbildner. *In*: KOFLER, Peter (ed.). *Ekstatische Kunst – Besonnenes Wort – Aby Warburg und die Denkräume der Ekphrasis*. Munique, Alemanha: Biblioteca Nacional Alemã, 2009.

WOOD, Susan. Alcestis on Roman Sarcophagi. *American Journal of Archaeology*, v. 82, n. 4, p. 499-510, outono 1978.

YOURCENAR, Marguerite. Le Mystère d'Alceste. *In*: _____. *Théâtre II*. Paris, França: Gallimard, 1971.

ZACHARIA, Katerina. Introduction. *In*: _____. (ed.). *Hellenisms: Culture, Identity, and Ethnicity from Antiquity to Modernity*. Hampshire, Inglaterra; Burlington, Estados Unidos: Ashgate, 2008.