

Sílvia Catarina Pereira Diogo*

Artis - Instituto de História de Arte, Universidade de Lisboa

Cadeias de Recepção: diálogos hermenêuticos entre *Alceste* de Eurípides, *Hércules* dos Estúdios Disney (1997) e *Rumors* (2021) de Lizzo¹

Resumo: Podemos encontrar pontos de contacto entre a *Alceste* de Eurípides e duas produções audiovisuais separadas por mais de vinte anos: o filme *Hércules* (Ron Clements *et alii*) e o videoclipe *Rumors* (Lizzo, Tanu Muiño). Esta aproximação é mais evidente quando a disposição sacrificial de Alceste assinala três conceitos matriciais da sociedade grega também sugeridos nas duas produções modernas: a valentia, a bela morte e a catábase. A sugestão destes *topoi* nas duas produções modernas aponta para a transmissão de um legado clássico ao público contemporâneo. Atento às cadeias de recepção, o audiovisual desperta as audiências para a reconfiguração da Antiguidade na senda de um hábito que remonta aos poetas antigos: modificar os mitos *ad libitum*.

Palavras-chave: Alceste, videoclipe, Hércules, Disney, Recepção dos Clássicos no Cinema

Abstract: We can find points of contact between Euripides' *Alcestis* and two audiovisual productions with a time gap of more than twenty years between them: the film *Hercules* (directed by Ron Clements *et alii*) and the music video *Rumors* (by singer Lizzo, directed by Tanu Muiño). This connection is all the more apparent when Alcestis' sacrificial disposition signals three foundational concepts of Greek society, also hinted at in the two modern productions: excellence, the beautiful death and the descent into the underworld. The convergence of these *topoi* in the two modern productions underscores the dissemination of classical heritage to present-day publics. Attentive to the chains of reception, the audiovisual medium prompts viewers to consider Antiquity in accordance with a tradition extending to the ancient poets: the modification of myths *ad libitum*.

Keywords: Alcestis, music video, Hercules, Disney, Reception of Classics in Cinema

Não se pode dizer que é à tragédia *Alceste* de Eurípides² que o filme animado *Hércules* da Disney vai buscar a sua inspiração, porque talvez esta esteja mais prenunciada no mito de Orfeu. Mas é lícito argumentar que o videoclipe *Rumors* da artista norte-americana Lizzo, em parceria com a *rapper* Cardi B, colhe alguma influência do filme de animação dos Estúdios Disney, quanto mais não seja pela *mise en scène*, cuja distribuição cenográfica de cores e de objectos não deixa o espectador indiferente a possíveis reminiscências. Assim, talvez por esta razão não seja desadequado sugerir alguns pontos de contacto entre a tragédia *Alceste* e a produção animada da Disney, embora esta não entronque necessariamente naquela. Mas há canais de interpretação que podem fazer esbarrar uma na outra, nomeadamente quando atendemos a conceitos como *arete*, *kalos thanatos* e *katabasis*, sugeridos pela tragédia grega e insinuados em ambas as produções audiovisuais.

O filme dos Estúdios Disney, *Hércules*, realizado em 1997 pela dupla Ron Clements e John Musker, combina uma mistura de versões diversas do mito de Hércules³ que é possível encontrar originalmente expandido em autores clássicos variados, tais quais Estesícoro, Sófocles, Eurípides, Teócrito, Séneca (Pinheiro 2011: 57-68), apenas para mencionar alguns dos nomes principais.⁴ Este herói assume grande protagonismo na *Alceste* de Eurípides. E é através da tragédia euripídiana que é possível descobrir alguns pontos de contacto entre a própria obra e as duas peças audiovisuais seleccionadas para análise.

É possível afirmar que há códigos humanos de grande importância desenvolvidos na *Alceste*, que o tempo soube depurar e cuja presença não terá morrido totalmente nos nossos dias. Alguns temas da *Alceste* revelam-se duradouros e trazê-los à cultura popular pode significar actualizá-los para o grande público, através de uma importação depurada dos conteúdos originais.

Uma das personagens encontradas na *Alceste* é Hércules. Ora, sabe-se que ao longo dos tempos este herói sofreu várias modernizações e revitalizações. Uma das mais recentes e emblemáticas foi feita justamente pelos Estúdios Disney. E que dizer do videoclipe *Rumors*? Será esta peça musical também evocativa do herói? Se sim, *Rumors* (Tanu Muiño, 2021) poderá ser considerada como mais uma tentativa de revitalizar o herói — desta feita, porém, sob a égide de uma roupagem feminina.

Estas actualizações modernas podem assumir, muito naturalmente, diferentes tonalidades hermenêuticas dependendo do contexto em que estiverem inscritas. Pretende-se assim fazer uma leitura daquelas duas produções contemporâneas tendo na base a *Alceste* de Eurípides e fazendo dela um subtexto valioso para que novas pistas acerca do mítico herói e da soberana de Feras possam ser apuradas, apostando, de resto, no diálogo entre as obras, na (re)semantização de conteúdos, assim como em novas propostas de leitura hermenêutica para as cadeias de transmissão intertextual e de recepção que emolduram os mitos a que estas personagens estão vinculadas. Recorrendo à *Alceste* como subtexto e principal elemento de comunicação entre as duas

obras contemporâneas, ver-se-á emergir de cada uma certas afinidades que de outro modo talvez permanecessem escondidas ao leitor.

Alceste e a virtude feminina: *arete*, *kalos thanatos* e *katabasis*

Alceste, “representada em 438” a.C. (Fialho 2016: 65), é uma tragédia que conta a história de uma rainha que dá a vida pelo marido. Admeto, seu marido e rei de Feras, estava para morrer e ela, inspirada pelo seu amor⁵ e motivada por um impulso de imortalidade⁶ que a proximidade da glória póstuma decorrente da bela morte (*kalos thanatos*) lhe inspira, empenha-se nesse acto valoroso. Apolo havia-se afeiçoado a Admeto e prolongara, através das Moiras,⁷ a existência deste, com a condição de que alguém desse a vida pelo soberano. Alceste habilita-se a esse destino e é ceifada pela Morte (*Thanatos*). Logo Hércules, hospedado em casa⁸ do soberano e insuflado pelo laço da *philia*,⁹ desce ao Hades e recupera a recém defunta para o marido. A peça tem um desenlace positivo (Silva 2009: 15; Silva 2018: 10).

Depois da leitura da obra, podem-se aflorar três conceitos essenciais indexados ao subtexto da história. Não necessariamente por ordem de entrada no *opus* de Eurípides, os *topoi* são: *andreia* ou *arete* (viril) nas mulheres,¹⁰ que em *Alceste* encontra um frondoso baluarte; o conceito de *kalos thanatos* (“bela morte”),¹¹ de que o sacrifício de Alceste dá provas ambíguas; e por fim a *katabasis* (descida aos Infernos),¹² e subsequente *anabasis* (subida), executada por Hércules, cuja descrição na obra euripídiana, embora propositadamente omitida¹³ pelo tragediógrafo, não pode deixar de pairar sobre a imaginação dos leitores.¹⁴

É evidente que conceitos como *arete*, *kalos thanatos* e *katabasis* implicam, cada um por si, um conjunto de problemas que não são passíveis de tratar de forma conjunta. Seria adequado analisar cada um deles em separado. Porém, por motivos atinentes à economia do texto, esta exposição crítica não pode alongar-se a essas discussões.

É do conhecimento geral, por exemplo, que a *Scholarship*¹⁵ tradicional veria com alguma desconfiança a ideia de se aplicar um ideal masculino, tipicamente viril, como o é, de facto, o conceito de *andreia*, apanágio do homem, a Alceste, porque, segundo a tradição literária, esta não é uma valência transitável para o âmbito da *gyne*. O ferrão de objecção da tradicional *Scholarship* há de ser tanto mais aguçado quando se pensa na evidência de que Alceste não morre como um herói típico grego, mas como mulher submissa ao valor do *oikos* patriarcal, em que um homem vale sempre mais do que uma mulher. A enveredar por esta leitura, a *arete* de Alceste é reconhecidamente a mais ortodoxa possível devido ao lugar submisso que ela ocupa na casa. Mas, apesar de todos estes contornos inerentes a argumentos mais convencionais, é lícito procurar superá-los, na medida das possibilidades temáticas e dos jogos hermenêuticos que se podem estabelecer com os enunciados de conveniência de ontem e as propostas ambiciosas de hoje.

É arriscado analisar o valor de uma mulher tipicamente grega quando esta não vale só por si e antes existe em dependência de um *locus* masculino e limitado por ele. Valerá Alceste só por si? Para responder a esta pergunta, será importante lembrar que a glória de Alceste, que suscitou a admiração dos deuses levando-os a concederem a sua libertação do Hades, foi discutida a par da glória de Aquiles, por Fedro n’*O Banquete* de Platão (*Hp. Ma.* 179b-180a).¹⁶ Alceste converte-se, no contexto d’*O Banquete*, num modelo a seguir por homens e por mulheres. O discípulo de Hípias explica o feito da soberana de Feras por comparação com os actos dos demais heróis homéricos, a quem os deuses imbuem de coragem no campo de batalha e a quem Eros também inspira. Nas palavras esclarecedoras de Fedro, “Justamente Alceste, a filha de Pélias, oferece um testemunho claro desta afirmação a todos os Helenos” (*Hp.Ma.* 179b-c.). Aqui Fedro transforma Alceste num exemplo a seguir pela comunidade. Tanto homens como mulheres deverão encontrar na atitude da soberana o mais alto grau de virtude e coragem. Neste passo, Fedro aponta, ainda, para um movimento inesperado (numa mulher) da parte de Alceste, que a filóloga que dá a tradução em português ao texto grego explica da seguinte forma: “Em Eurípidés, vemos que apesar do amor pelo marido e pelos filhos, que doutro modo ficariam desamparados, o que move Alceste é a consciência de que, pela glória, será recompensada pelo seu sacrifício” (Azevedo 2020: 37 n.21). Ora, normalmente, este tipo de atitude é apanágio do homem grego.

De volta à linha de pensamento atrás urdida, dir-se-ia que em Alceste concorrem dons femininos e masculinos, apenas tornados mais nítidos pela posição subalternizada que ela como mulher assume em relação ao marido. No entanto, Admeto, ao longo da tragédia, não exhibe os dons tipicamente associados ao *andres* convencional. Muito pelo contrário. Enquanto Admeto se encolhe para ocupar um espaço de fragilidade literária pouco associado ao *uir* grego, chegando a adquirir, junto dos leitores, uma carnção emasculada, a vitalidade de Alceste cresce, por oposição ao espírito enfezado do marido. Alceste passa, desta forma, a encarnar solenemente o arquétipo da mulher viril aposta ao homem da casa, assumindo-se sempre nessa dependência,¹⁷ no entanto. Esta não deixa de ser uma forma de elevá-la a píncaros normalmente ambicionados pelos homens. É assim que Alceste acaba por reclamar para si própria o estatuto de “homem da casa”, ao nosso ver, ainda que metaforicamente. Mas este passo que rumo para a emancipação feminina em relação ao masculino só pode fazer sentido tendo em conta que Admeto compromete gravemente o seu lugar na casa, de que os versos proferidos por seu pai em diatribe contra o filho são por demais elucidativos.

Esta força máscula¹⁸ de Alceste pode significar o começo de análises importantes a ter quanto à discussão de géneros em *Hércules* e *Rumors*, como se verá mais detalhadamente adiante.

Katabasis cinética



Figuras 1 e 2 – Fotogramas do filme *Hércules* representando a descida de Hades ao Submundo.

No contexto da obra dramática euripidiana, o monólogo de Apolo (1-27) introduz os eventos que levam pouco depois à acção no palácio de Admeto. Este monólogo apresenta uma tímida intuição para o desenlace da história, através do mito de Asclépio (4-5),¹⁹ filho daquele deus. Assim o deus traz, para citar Fernando Brandão dos Santos, “como pano de fundo a ideia de renascimento após a morte” (2008: 94). Há, portanto, em fase preliminar da peça, uma insinuação dos conceitos de *katabasis* e *anabasis*.

Num outro registo, é também o prólogo das Musas²⁰ que dá ao *Hércules* dos Estúdios Disney um fabuloso pórtico de entrada para o começo da história animada. A descida das “deusas da arte e proclamadoras de heróis”²¹ por uma escadaria inclinada convocada *ad hoc* para aquele momento sugere, embora timidamente, o tópico da *katabasis*. Este tópico (e também a *anabasis*) será mais tarde devidamente vitalizado pelo herói principal e sobretudo por Hades, senhor dos mortos, que a certa altura se representa num barco, no rio Aqueronte, após ter (presumivelmente) descido as escadas que dão entrada para o submundo — espécie de *b-roll shot* que simplifica para o espectador a entrada no país dos mortos (Figs. 1 e 2).

Este motivo da descida está também visualmente reproduzido no videoclipe *Rumors*, de forma muito semelhante à versão das Musas. A realizadora Tanu Muiño pode ter recorrido a este mesmo tropo na produção musical por motivos técnicos de exigência visual da obra, pois em certa ocasião Lizzo está rodeada de exemplos de cerâmica variados a descer umas escadas inclinadas. Ânforas e *lekythoi* devidamente assinalados com cenas de sadomasoquismo, *pole dancing* e o enunciado “black people made rock’n’roll, yeah!”²² num vaso de figura vermelha sobre fundo negro são elementos que pela sua expressividade pictórica se destacam ao fundo. À medida que a cantora desce as escadas, a luminosidade daquele espaço cenográfico diminui; por oposição, a figura da *chanteuse* sobressai iluminada por um holofote.

Mas voltemos às Musas e à descida que elas protagonizam no filme de animação dos Estúdios Disney, onde desenvolvem o seu primeiro número musical. O uso das Musas

como um tipo de narrador pode servir para incluir, no contexto do desenho animado, um elemento importante do cinema americano, a saber, as cenas musicais — uma peça-chave de grande rentabilidade e apelo estético para a indústria cinematográfica daquele país.²³ Aliás, neste ponto converge o filme *Down to Earth* (Alexander Hall), estrelado por Rita Hayworth em 1947, cujas cenas musicais icônicas são típicas do *virtuoso* da idade de ouro do cinema americano.²⁴ Apesar de este musical da *Old Hollywood* (sobre a chegada de uma Musa à Terra, no caso Terpsícore) fazer também uso de tropos como a escada, assim como de colunas, cenários brilhantes e elementos estereotipados de inspiração helénica, este tipo de adereço usado em cena não aponta para um efeito de catábase, na nossa opinião, uma vez que o uso das escadas está ali circunscrito a um âmbito festivo e apolíneo, por contraste com as produções atrás mencionadas cuja luminosidade é baixa e o cenário apresenta recortes telúricos. Estas diferenças são importantes para a correcta aferição dos cenários de catábase.

Arete e “bela morte” em movimento

Detenhamo-nos novamente na *Alceste*. Decorrido o prólogo, segue-se o párodo. O Coro de quinze anciãos descreve a filha de Pélias como a “mulher mais virtuosa que o seu marido podia ter tido” (84-85) e, mais tarde, como aquela “que morrerá em glória, como a mais nobre das mulheres que vivem sob o Sol” (150-151); o mesmo para o primeiro estásimo, quando, à vista de Alceste nos braços de Admeto, o Coro suplica “pela mais nobre das mulheres” (235-236); no segundo episódio, a própria rainha de Feras refere-se a si mesma com as seguintes palavras endossadas ao marido: “Tu, esposo, podes vangloriar-te de teres possuído a mais virtuosa das mulheres” (322-325); o segundo estásimo abre com o Coro a entoar uma “ode de glorificação” (Rodrigues 2009: 163 n.56) à “mais nobre das mulheres” (443), aquela que ambos Hades e o barqueiro (Caronte), que faz a travessia com os mortos pelo Aqueronte, devem ter em máxima conta. Mais tarde, Feres, pai de Admeto, louva a defunta dizendo: “Ao ter coragem para tão nobre acto, conferiu à vida de todas as mulheres uma maior glória” (624-625). Adiante, o Coro refere-se a ela na qualidade de “pobre vítima de tamanha audácia, mulher de nobre raça e de grande virtude!” (743-744). Da esposa, no quarto episódio, diz assim Admeto: “Aos seus muitos sofrimentos, pôs um fim glorioso” (937-938). Há, portanto, no conjunto — da virtuosa esposa para aquela que deve atravessar o rio Aqueronte e chegar à morada dos mortos na condição de mulher mais ilustre que alguma vez agraciou as águas subterrâneas²⁵ —, a associação da *arete* feminina, em muitos aspectos viril porque Alceste assume um acto digno de um herói,²⁶ ao conceito de bela morte (*kalos thanatos*).²⁷

A ideia de *arete* ou *andreia* feminina²⁸ pode ser indexada a figuras do sexo feminino por meio de um “empréstimo” virtual de dons e atributos masculinos tradicionalmente encontrados em personagens do sexo masculino representativas dessas valências. Exemplos de *arete* masculina, apenas para mencionar os principais paladinos, são encontrados nos heróis homéricos, como Agamémnon, Aquiles, Pátroclo²⁹ e Ulisses.

A rainha de Feras pode justamente ser a exceção feminina. Na segunda antístrofe do quarto estásimo da *Alceste*, o Coro parece fortalecer esse laço da *arete* (feminina, por reportar-se a Alceste) com os dons tipicamente masculinos, chegando ao ponto de querer “divinizar” a soberana (997-1005); falam do túmulo de Alceste como de um jazigo de um deus, a ser cultuado, pois nem o Coro nem terceiros devem ignorar a evidência de que ela tenha morrido pelo marido e, como tal, devido a essa “bela morte”, possa alcançar o estatuto de divindade.³⁰ Este é, portanto, um passo de alguma importância na obra, embora dramaticamente distante daquele de *Ifigénia em Áulis*, do mesmo dramaturgo, cuja heroína Pauline Schmitt Pantel lembra ter prescindido de um túmulo e com isso antecipado uma espécie de apoteose (Schmitt Pantel 2019: 129).³¹ Em ambos os casos femininos está presente o atributo masculino da valentia.

Alceste pode ser vista como virtuosa além do espaço que ocupa na casa — além da subserviência ao *oikos* e ao marido. A “bela morte” de Alceste não deixa de ser, pela convenção, um acto viril de *andreia*, representativo de *kleos* ou glória. Oposto a Alceste está, na tragédia de que esta análise se ocupa, Feres, pai de Admeto, que não deu a vida pelo filho.³² Chegada a altura, este ancião tem de ouvir as acusações que Admeto lhe endereça, de entre várias, a de que morrerá “sem glória” (725). Este episódio, dentro da tragédia, serve para pôr em evidência duas faces diametralmente opostas de uma cultura em que o estatuto social do cidadão possui grande importância. É belo morrer por alguém (ou por uma causa³³). É feio acobardar-se e querer levar uma vida longa.³⁴ E esta é uma das facetas do *topos* da “bela morte”.³⁵



Figuras 3 e 4 – Fotogramas do filme *Hércules* representando o sacrifício de Meg por Hércules.

Veja-se um caso semelhante no *Hércules* dos Estúdios Disney. Se belo é morrer por alguém, não menos bela é a atitude de Meg quando salva Hércules da morte certa, entregando-se a si própria, no lugar do herói, à morte (Figs. 3 e 4). O conceito de *kalos thanatos*, representado também em Meg, fá-la juntar-se a Alceste na galeria de mulheres gloriosas aqui retratadas, colocando-a a competir em termos de *andreia* com o próprio herói do filme que, naquela sequência da animação, tinha perdido os seus poderes. É justamente uma dessas cenas que mostra Meg a executar uma acção valorosa. A cena passa-se da seguinte forma: Hércules tentava controlar um dos monstros à solta

em Tebas, e Meg,³⁶ querendo salvar o herói da morte certa, precipita-se de encontro a uma coluna que desaba, afastando Hércules do mau destino. Na altura, o herói estava enfraquecido porque Hades (que aqui assume o papel malfeitor originalmente atribuído a Hera pela tradição clássica, uma muito provável solução de mercado para atender às necessidades do público e ao *modus operandi* da indústria cinematográfica) lhe tinha confiscado os poderes por vinte e quatro horas. Meg, a heroína fisicamente esmagada, reconquista naquele instante a afeição do herói. Mais tarde, Hércules vai ao Hades a fim de recuperar Meg para o mundo dos vivos e para si próprio.

Neste contexto, poderá o acto benfeitor de Meg recuperar metonimicamente a conduta valorosa de Alceste? Há, com efeito, um código feminino, cuja base é masculina, que se repete. Pode-se, portanto, a partir daqui, propor a seguinte reflexão: em certa medida, as funções tradicionalmente atribuídas a cada género inverteram-se. Convém notar que Admeto e Hércules, ambos salvos por causa da coragem e valentia de uma mulher, adquirem características efeminadas, pois afinal as suas parceiras os sobrelevam em glória viril e virtude máscula.³⁷ Vistos deste prisma, os heróis tornam-se emasculados.

Lizzo, a mulher hercúlea?



Figura 5 – Fotograma do videoclipe *Rumors*, de Lizzo.



Figura 6 – Fotograma do filme *Hércules*, da cena em que Meg canta “I won’t say I’m in love”.

Ficou assente que a virtude não anda dissociada da “bela morte”, não pelo menos para o caso masculino, nem para o feminino, de que Alceste na obra de Eurípides é o principal paladino, seguida depois por Meg no filme de animação.

Dentro do tópico da *arete* masculina que transita para o âmbito feminino pode entroncar a personagem que a cantora norte-americana Lizzo veste na produção de Tanu Muíño para o videoclipe *Rumors*. Veja-se como isso é consubstanciado.

Do nosso ponto de vista, Lizzo pode representar várias personagens dentro do contexto intertextual do videoclipe. Além de aparentar semelhanças com a musa Tália do filme dos Estúdios Disney (Fig. 5 e Fig. 6), Lizzo, num videoclipe interessado em dialogar com a beleza dos corpos negros e da não menos esbelta figura grávida de Cardi B, também permite uma certa identificação com Hércules, no entanto problemática. Do ponto de

vista das Musas, há uma ligação que não pode ser rechaçada entre a personagem que Lizzo encarna em *Rumors* e as Musas de *Hércules*,³⁹ embora a diversidade dos corpos no videoclipe possa apontar para uma diferença entre ambas as produções. Mas a proximidade de *Rumors* com o filme da Disney é visivelmente manifesta na escolha da cenografia: o uso de lugares-comuns e de uma paleta cromática tão característica como aquela pode apontar para uma relação com a produção animada. Já a identificação com Hércules é mais indirecta, porque implica redimensionar Lizzo e tudo o que ela representa simbolicamente no contexto das vozes femininas e feministas da contemporaneidade. Vejamos se esta proposta é defensável, no entanto.

Lizzo pode aparentar algumas semelhanças ao Hércules do desenho animado e, por extensão, ao Hércules mitológico. Ela assume a postura de herói/heroína no videoclipe, liderando ao mesmo tempo as audiências e o seu próprio coro de deusas/Musas, a um tempo destemida e valorosa, assumindo uma postura cómica, por vezes excêntrica e rocambolesca, de molde a exacerbar a caricatura que pretende endereçar às audiências de si própria, assim ferindo a susceptibilidade daqueles espectadores mais conservadores e moralistas, para isso contribuindo também a composição de letras astutas, algo próximas do absurdo. De modo geral, Lizzo desenha um hino à emancipação feminina e é justamente nos seus maneirismos exacerbados que a postura do Hércules fanfarrão que se convencionou associar à mitologia⁴⁰ se pode entrever. É este Hércules pouco ortodoxo que figura na *Alceste* e a tragédia dá provas desta versão rocambolesca do herói de diversas formas: em certa ocasião diz um dos servos, muito queixoso da conduta do herói, que este, no palácio de Admeto onde fora recebido, não sabia “aceitar com moderação a hospitalidade que lhe era oferecida” (754), distendendo, para lá da decência, sem recato, a vontade da bebida (748-765). Em paralelo, atendendo à postura de Lizzo, ela é tudo menos recatada em *Rumors*, atitude que talvez a aproxime do herói mitológico modelarmente retratado na *Alceste*.

A sucessão de valências desbravadas em Lizzo, à partida como mulher emancipada, de porte masculinizado devido à irreverência dos gestos, pode servir para aproximá-la da tradição clássica de *per se* através da afinidade que se pode estabelecer com a figura do Hércules mitológico, a um tempo irreverente e bruto,⁴¹ que ainda não fez a transição do estado individualizado para o colectivo.⁴²

Esta irreverência da personagem mitológica, que é, por exemplo, posta de lado na produção dos Estúdios Disney por razões acrescidas,⁴³ pode ser reaproveitada para Lizzo metonimicamente no videoclipe: pela força dos gestos da *chanteuse*, pela pauta identitária que apresenta e por ser baluarte do poder feminino masculinizado pela força máscula, Lizzo pode ser identificada com o herói tebano, mas esta proposta admite sérios problemas que mais asoberbados ficam dentro de um quadro clássico reportado a Hércules.

À semelhança de *Alceste* e de *Meg* (personagens subalternizadas perante o *uir grego*), a ligação de Lizzo com Hércules apenas pode ser permitida na segurança de uma matriz

que estabeleça a dependência da mulher de uma contraparte masculina, da *gyne* aposta ao *andres*, atinente a uma hierarquia de géneros. É justamente essa constatação da subalternização da figura feminina, existente sempre que se aborda o tópico da mulher na Antiguidade, que serve de base a este argumento, embora através de Alceste e Meg se tente aqui apontar para a sua superação, que a tradição classicista, no entanto, à partida, repudia. Para esta comparação com o herói tebano, foi necessário redimensionar Lizzo, e tudo o que ela representa para um exército feminino contemporâneo, a uma sombra de si própria. Por isso, será prudente manter esta relação? Estas constatações não são estanques e permitem alguma flexibilidade.

Outra discussão ainda dentro do mesmo âmbito da ligação de Lizzo com a figura masculina de Hércules pode ser levada a cabo tendo em conta que a cantora reúne esforços no sentido da sublimação e emancipação femininas, quiçá canalizando apenas meta-textualmente esse lado do herói que aponta para a força e firmeza do seu carácter. Esta hipótese pode aproximá-la, apenas ao nível de um movimento simbólico, por um lado do Hércules euripídiano⁴⁴ e por outro do Hércules de Píndaro, este último independente do primo Euristeu, por isso pouco sensível à opressão⁴⁵ da parte de terceiros. Na verdade, a existir relação com o Hércules mitológico, esta só pode ser cristalizada a troco de uma condição que não existe no videoclipe: uma Lizzo subalternizada; dá-se, porém, justamente o oposto naquele *medium*. Sendo assim, Lizzo deve manter-se à margem da figura do herói, pois são figuras contrastantes. Como Lizzo não representa uma mulher submissa, é de crer que a ligação entre a personagem que ela encarna no videoclipe e a figura de Hércules a que se tem feito referência resulte frágil. Ou seja, não havendo dependência de um *uir*, o vínculo entre as figuras é pouco seguro, apesar dos elementos visuais e de estilo que não deixam de estabelecer uma certa coerência formal entre uma e outra figura.

The rumors are true: diálogos com a Disney

A partir da cadeia de intertextualidades aqui delineada, Lizzo pode encarnar a imagem do Hércules de tradição grega, mediante aquelas reservas, melhor aliás do que o próprio herói da Disney⁴⁶ (que está mais de acordo com o modelo tardio de um herói já virtuoso). Adicionalmente, há outras semelhanças entre a produção musical e o filme de animação.

Visualmente, como foi já referido, as pareências de *Rumors* com a produção dos Estúdios Disney são substanciais, quanto mais não seja pela evidência da paleta e pelo uso de iconografia muito semelhante no videoclipe, mas esta impressão é apenas especular. Nos diálogos que pode assumir com *Hércules*, o videoclipe não deixa de apresentar inovações. Apesar da paleta ensolarada e da proliferação visual de lugares-comuns associados à égide da Disney, o vídeo *Rumors* pode representar uma actualização moderna que atende às necessidades do mercado para o qual foi produzido: representa em si um *pastiche* decadente e vanguardista de signos visuais e

estereótipos extraídos de uma Grécia Antiga eroticamente hiperbolizada, cujas provas iconográficas parecem ter sido engolidas e regurgitadas pelo efeito *pop* de uma aurora visual que combina motivos de inspiração grega e egípcia (estes últimos em menor quantidade).⁴⁷

São vários os signos de estilo grego. A produção de Tanu Muiño abre com três esculturas gregas icônicas— o *Apolo Belvedere*, o *Hércules Farnese* e as *Três Graças* — completamente actualizadas no aspecto: estas esculturas passam a ser estofadas, bamboleantes e atendem a uma paleta de formas muito em acordo com o *air du temps* representado no videoclipe. Uma palavra também é devida ao detalhe da couraça ao peito de Cardi B que se destaca dos outros vestuários. Além destes elementos, há “desfiles” de cerâmica grega que sobressaem inesperadamente no plano. Ali têm predominância a ânfora, o *lekythos* e o *loutrophoros*. Também não se deve deixar de referir as coroas de Lizzo e de Cardi B — são por demais icônicas, para aquela feita a partir das asas de um *kantharos* e para esta preparada de um capitel jônico, qual cariátide. Por último, a parada das Musas elevadas em colunas produz um efeito de ecletismos, no seio das quais Lizzo canta desabridamente. Em termos visuais, *Rumors* resulta numa obra apelativa, recheada de idiosincrasias próprias e elementos iconográficos reportados à Antiguidade.

Se se pudesse afirmar com certeza que o videoclipe toma de empréstimo os cenários do *Hércules*, o que seria pouco rigoroso, dir-se-ia que essa convicção se podia justificar a partir das cenas das Musas no filme de animação. Já se aludiu anteriormente a esta descrição. Atrapalhada com os sentimentos que descobria nutrir pelo herói, Meg entoa um magnífico hino de amor coadjuvado pelas Musas. Naquele momento, as deusas escondem-se em baixos-relevos e sob a forma de vários tipos de esculturas e cariátides, para que a heroína não note a sua presença (Fig. 6). Em *Rumors* está presente um muito semelhante episódio das Musas. A cena abre com sete Musas empoleiradas em colunas de tipo jônico, acima do nível das nuvens; ao fundo, o desenho de um monte (que talvez faça referência ao Olimpo ou a Parnaso) esboça curvas femininas (dorso e flanco) que se insinuam por entre a neblina (Fig. 5). As deusas e Lizzo dançam em coreografia, evocando naturalmente a versão do *Hércules* atrás referida. Mais adiante, há um *tableau* final executado por Lizzo e Cardi, no qual ambas se cristalizam bidimensionalmente numa ânfora. Aqui, as cantoras apresentam-se como deusas, à semelhança das “proclamadoras de heróis” que, no começo de *Hércules*, se indexaram também bidimensionalmente em vários exemplares de cerâmica de inspiração grega (Fig. 7 e Fig. 8). Dir-se-ia que *Rumors* respira Disney, desde os pequenos pormenores como os dourados das vestimentas, à multiplicação de peças de cerâmica e a todos os outros elementos cenográficos atrás mencionados.⁴⁸



Figura 7 – Fotograma do prólogo das Musas, em *Hércules*. Figura 8 – Fotograma do *terminus* de *Rumors*.

Retorno a *Alceste*, à *catábasis* e à *bela morte*

Quem lê *Alceste* fica a saber que Hércules é o benfeitor da casa de Admeto porque, ciente da gratidão que lhe compete prestar ao rei de Feras pela hospitalidade com que foi recebido numa casa enlutada, mágica com devoção planos para salvar a rainha da prisão do Hades (838-860). Duas propostas concorrem para esse resgate: surpreender a Morte e dela não arredar pé, diante do túmulo de Alceste, ou descer ao submundo e agir a partir daí. Segundo Nuno Simões Rodrigues, estas hipóteses estão harmonizadas com duas variantes conhecidas do mito de Alceste na Antiguidade, nas palavras do especialista, “uma tentativa de o poeta conciliar as duas versões” (Rodrigues 2009: 118). Mais tarde, na tragédia, sabe-se que o herói fora triunfante na emboscada à Morte (1037-1045). A Admeto custou acreditar que tinha diante de si a esposa restaurada, porque se vira apanhado desprevenido quando Hércules lhe confiara uma jovem velada. O herói insistira nos esforços que lhe tinham valido a conquista da desconhecida (1025-1026), asseverando, para consolação de Admeto, que não era “o fruto de um rapto”, “mas um prémio conquistado com esforço” (1035-1036) a pessoa que confiava aos seus cuidados. Antes mesmo de revelar a esposa de Admeto, Hércules anuncia calorosamente, em antecipação: “Tivesse eu poder suficiente para trazer das moradas infernais para a luz a tua esposa, que ta entregava em sinal da minha gratidão” (1070-1075), apontando o poeta através das palavras do herói para o fenómeno da *katabasis* e subsequente *anabasis* de que o mito da soberana de Feras se faz ecoar.⁴⁹

Em *Hércules* e em *Rumors* o tópico da descida ao submundo não foi ignorado. Em certa ocasião referiu-se a escadaria que as Musas percorrem no prólogo do filme. Lizzo, como se viu, utiliza o mesmo tropo. Ainda dentro dos primeiros dez minutos do filme, as Musas dão a conhecer a mansão do Hades, através de um exemplar de cerâmica (que parece uma ânfora panatenaica) que exhibe, à saída do monte Olimpo, um pórtico, com frontão e colunas, e uma escadaria em sentido descendente, até ao Aqueronte (Figs. 1 e 2); ali se nota facilmente a escadaria que Hades teria percorrido; ultrapassado o limite do pórtico, no canto superior da ânfora, cada degrau, outrora figurada em tons claros, passa ao preto, donde a mudança para o mundo subterrâneo é subentendida.

Ainda da produção animada dos Estúdios Disney sabe-se que Meg se precipita a salvar o herói a custo da própria vida. O herói, encolerizado por causa do deus dos mortos, desce à mansão do Hades — o filme não mostra como, todavia a ânfora atrás assinalada oferece pistas para um possível trilho empreendido pelo herói (Figs. 1 e 2) — e, pilotando Cérbero,⁵⁰ entra na câmara do deus, surpreendendo todos. Ali, Hércules promete a Hades trocar a sua vida pela da jovem. Este compromisso garante-lhe instantaneamente entrada no rio dos mortos e, com esforço, recupera o ectoplasma ou ‘fantasma’⁵¹ (*psyche*) de Mégara. Este feito valoroso assegura ao herói uma apoteose instantânea.⁵² Com o fantasma de Meg nos braços, o herói ruma à luz do dia,⁵³ a fim de depositar o ectoplasma de volta no corpo da jovem, para que esta possa retomar os sentidos. É neste momento que Hércules reclama para si próprio o significado de *kleos*, que, na *Alceste* de Eurípides, Admeto (e o pai deste) perdera.

Não deixa de ter pertinência reflectir na dupla glória dos heróis: a um tempo, a abnegação de Alceste alcança para ela o estatuto divinizado, tal como o Coro anunciou, e Hércules, com o fantasma de Meg ao colo, recebe o efeito de apoteose à saída do Hades,⁵⁴ após se sacrificar pela amada. Da mesma forma, é interessante pensar no estado que a recém-chegada Alceste adopta no êxodo: está silenciosa e inerte (1144-1151) — ainda não pertence propriamente ao mundo dos vivos;⁵⁵ Meg tampouco está comunicável depois de a sua *psyche* se evolvar em direcção ao Hades.

De *Rumors* foi atrás dito que Lizzo desce uma escada com alarde, ao mesmo tempo iluminada por um holofote; como se notou, a luz não abunda. Ali, com soberba, Lizzo conclui o seu hino e o panorama muda para a cantora e as dançarinas azafamadas dentro de um templo muito aparentado com os edifícios da pintura metafísica de Giorgio de Chirico. A ela junta-se Cardi B, grávida, anteriormente sentada num trono fálico (ataviado com uma serpente e trovões ao fundo), agora de capitel jónico à cabeça e grevas que ostentam, em cada perna, a forma de um atlante. Supõe-se que, das trevas retornada, Lizzo vá ao encontro da luminosidade e fertilidade simbolizada em Cardi. O mesmo sentido pode ser atribuído a Alceste na tragédia, porque reencontra, no seio do *oikos*, a costumada dinâmica familiar, com Admeto à cabeça (Rodrigues 2009: 131).

Quadros dentro de quadros



Figura 9 – Fotograma de Lizzo, a escultora, em *Rumors*.



Figura 10 – Fotograma de Tália, a escultora, em *Hércules*.

Esta análise não pretende deter-se alongadamente nos *tableaux vivants* insinuados no decorrer das três obras. Há momentos, contudo, que não podem ser desprezados. Lizzo, a certa altura, ocupada com um torso feminino, como a modelá-lo (Fig. 9), sugere a actividade de que se ocupa, no espaço de poucos fotogramas, a Musa Tália (Fig. 10): ela finaliza uma escultura do herói tebano (Hércules) com grande entusiasmo, ao ritmo da música. Um motivo escultórico está também presente num passo da *Alceste*, nomeadamente depois de a jovem que dá o nome à obra pedir ao marido que não se volte a casar (280-320) e ao invés se compadeça do futuro dos filhos; Admeto, enlevado na tensão do momento, acede ao pedido da moribunda e amplifica a qualidade do seu compromisso: afirma que o tálamo régio apenas deverá receber o peso de uma estátua tal qual Alceste. A declaração do soberano é representativa da parafilia conhecida pelo nome de Agalmatofilia:⁵⁶

O teu corpo, representado por mãos de hábeis escultores, permanecerá deitado no meu leito; estendido a seu lado, hei-de rodeá-lo com as minhas mãos, chamando pelo teu nome. E terei a ilusão de que, entre os meus braços apertados, está a minha amada esposa, ainda que não esteja. (348-354)

Diferente abordagem à Agalmatofilia é introduzida por Meg, no filme de animação, quando se precipita amorosamente em direcção a uma estátua do herói (diferente daquela que a Musa estava a burilar), depois de tropeçar e se apoiar na mão da escultura — como se esta convidasse a jovem para junto de si. Esta abordagem feminina à Agalmatofilia apresenta-se meta-textualmente como um tratamento parafílico literário e estético: não é costume uma figura feminina arrebatarse por uma estátua masculina, pelo contrário convencionalmente popularizou-se a situação inversa, de um homem apaixonado por uma estátua, como nos casos do rei do Chipre pela donzela de marfim contado por Ovídio n'As *Metamorfoses* e de Cáricles apaixonado pela Afrodite de Cnido narrado por Lícino num opúsculo atribuído a Luciano de Samósata. De volta a Meg, aquele instante em que a heroína se deixa seduzir pela perspectiva do amor iminente, representado na imagem de pedra de Hércules, é enovelado pelo canto das Musas. Na sequência deste canto, várias estátuas geradas *ad hoc* das Musas acompanham a heroína: ora cariátides, ora esculturas dançantes, ora estátuas paralisadas; há também uma fonte que representa o nascimento de Afrodite, com as cinco Musas também lá embutidas; há inclusive bustos animados por sobre fustes; e há ainda um baixo-relevo, como métopa, no centro do qual as Musas se movimentam. Em todos estes dioramas converge a fantasia da escultura animada.

Algumas considerações finais

O videoclipe enquanto género audiovisual põe alguns problemas a uma eventual historicidade nele contemplada: em boa verdade, não parece haver historicidade nem preocupação com eventos históricos, de modo geral, neste tipo de produções musicais. A

historiografia, quando aludida num videoclipe, é apenas utilizada dentro das normas do recurso estético, pretendendo um tratamento estilístico das fontes quando as há. Existem, porém, algumas exceções. O leitor deve estar prevenido em relação ao tratamento de símbolos e estereótipos em vídeos cuja temática entronca numa paleta histórica. Mas esta costuma reportar-se apenas a um subtexto que emoldura contextualmente os vídeos como solução estilística e de preocupação com os efeitos especiais ou com a literalidade da letra da música. Produções como *Obsession* (Animotion, 1984), *My New Boyfriend* (Carly Simon, 1985), *Remember the Time* (Michael Jackson, 1992), *Cleopatra*, *Queen of Denial* (Pam Tillis, 1993), *Je vais bien* (Christian Olivier, 2016), *Ra Ra Cleopatra* (Horrible Histories, 2019) e *Otherside* (Beyoncé, 2021), entre outros, podem apontar para uma moldura histórica sem ser necessariamente historiográfica.

No caso de *Rumors*, detectou-se um certo cuidado na representação de elementos escultóricos e arquitectónicos — cerâmica, esculturas, colunas — e de elementos do vestuário feminino no decorrer do videoclipe. Esta preocupação talvez esteja de acordo com o instinto de manter um certo grau de verosimilhança com a época mítico-poética ali convocada. Em todo o caso, talvez seja em *Hércules* dos Estúdios Disney que se pode identificar um cuidado mais reflectido em relação à Antiguidade e à mitologia (do herói tebano), havendo, no entanto, a liberdade poética dos realizadores como condicionante para essa vitalização. Ainda assim, é evidente que com o filme de animação dos Estúdios Disney se está perante um fenómeno moderno de transmissão e actualização dos temas da Antiguidade. Isto é conseguido através da reconfiguração da própria “mitologia”, adaptando-a para o grande público. O mitema original do herói tebano é assim desviado para uma fábula cor-de-rosa cujo principal estímulo é ser *viewer friendly*.⁵⁷

Apesar de em ambas as produções modernas estar subjacente um quadro histórico que reenvia o espectador para uma certa época da história da Antiguidade ou da mitologia, sem que esta seja propriamente evidente, a verdade é que se está perante uma moldura que pretende ser mais fiel num caso do que no outro. De toda a maneira, esta moldura limita-se a um canal de referências cruzadas e estereótipos que produzem novos arquétipos, mas que pouco ou nada deverão a uma estrutura programática de base historiográfica.⁵⁸ A mitologia em que ambas as produções assentam existe apenas como pano de fundo ou tímida evocação. Esta pode ser mais ou menos bem retratada no plano, produto de um trabalho da indústria da imagem e, como tal, altamente manipulada. Merece, por isso, cautela o manuseamento dos “dados” apresentados em ambas as plataformas, principalmente quando se sabe que a educação do grande público em torno dos temas da Antiguidade é muitas vezes feita pelo cinema e, dado que cada vez mais se consomem vídeos de poucos minutos, nada obsta a que haja uma transferência dessa educação para o pequeno ecrã. Assim se compreende que questões deste tipo devem ser manuseadas com prudência.

Quando se pensa nas cadeias de recepção das temáticas clássicas, o anacronismo é um elemento-chave essencial para definir a sua transmissão: os mal-entendidos são

uma inevitabilidade ao divulgar os temas,⁵⁹ mas não deixam de ser necessários numa renovação ou para actualizar as ideias e os saberes. A tradição fica, naturalmente, sujeita às implicações que uma transmissão hodierna acarreta, muito depurada do seu original, empenhada em assimilar várias modalidades, tendências e programas culturais dentro de um traçado de expansão multidisciplinar tecnológica.

Mesmo que o objectivo do cinema fosse manter tanto quanto possível uma linguagem sincrónica com o documento de origem (*i.e.* relatos mitológicos que nos chegaram), as produções cinematográficas, e outros *media* ligados à indústria da imagem, respondem, antes de mais nada, a uma agenda de interesses políticos e culturais que em matéria de importância se avantajam a qualquer quadro de verosimilhança histórica, o qual, a ser tido em mira, deve normalmente ser secundarizado em função da liberdade poética do realizador. Ou seja, o quadro histórico não faz parte de uma tabela de prioridades na indústria de produção. Se o cuidado visual e estético já se sobrepõe ao instinto documental no contexto da indústria do cinema, é sobretudo no videoclipe que essa tendência é reforçada.

Caída a aurora das pós-vanguardas e sobrevindas as tentativas de reabilitação da televisão nos anos 80, o videoclipe junta-se à cultura pop, a que já pertencia o cinema, num rugido colectivo que pretende fazer crescer a adesão doméstica ao entretenimento televisivo. A criação do canal *MTV* foi fundamental para esse *telos*. À semelhança do que Georges Méliès e outros especialistas coevos fizeram com o aparelho de filmar no dealbar do novo século, o videoclipe garantiu, quase cem anos depois daquele, um espaço de criatividade e novidade associadas à exploração das capacidades técnicas dentro de uma produção de poucos minutos, de que os exemplos vídeo-musicais da dupla John Landis e Michael Jackson são talvez os quadros mais conhecidos e emblemáticos. E é, de resto, sabido que Michael Jackson não gostava da designação de *music video* aplicada às suas produções, preferindo, em turno, a classificação peremptória de *short film*. Ora, o videoclipe de Lizzo surge dessa herança associada à história do vídeo musical. Porque se trata de um produto de pouco mais de três minutos de duração, a sua visualização na plataforma YouTube leva a que imediatamente se repare no aparato técnico e de pós-produção com que a obra de Tanu Muiño é estabelecida.

Videoclipes como o de *Rumors* entroncam nos tópicos clássicos e recuperam para o grande público, embora indirectamente, os mitos e imagens (estereotipadas) da Antiguidade que talvez de outro modo não sejam alcançáveis. Esta reconfiguração dos signos visuais associados à imagem de uma tradição clássica ajuda, no entanto, a fixá-la na memória colectiva, de modo imperfeito pelo menos, através de tropos e motivos comuns à Antiguidade, mas ao mesmo tempo distanciados dela, como imagens vagas.

Com efeito, não se sabe muito bem a que referências estas criações hodiernas como a de Lizzo se reportam, ou em que é que as imagens nelas contidas se baseiam e vão transformando (os significados podem ser imensos e variados, a menos que haja referências explícitas, como as estátuas). Apenas se sabe que são iterações, múltiplos,

estereótipos, simulacros, réplicas imperfeitas e manipulações, produzidos dentro de um túnel de referências cruzadas e previamente interceptadas por outras produções literárias ou cinematográficas que se lhes anteciparam.⁶⁰

Esta análise pôde explorar três obras em diálogo mútuo considerando vários aspectos meta-textuais, literários, iconográficos e metonímicos ligados em cada uma das peças pelos conceitos de *arete*, *katabasis* e *kalos thanatos*. Escolhido este caminho, vários momentos-chave puderam sobressair da análise, tendo em Alceste o principal feixe de luz a partir do qual se refractaram novos entendimentos e tratamentos de *Hércules* e de *Rumors*. Como estandarte da qualidade valorosa feminina, com a qual se contrastou Meg e Lizzo, além de reformuladora de significados atinentes aos conceitos de *arete* ou *andreaia*, a rainha de Feras canalizou na sua figura possibilidades novas de leitura à *katabasis* e à bela morte, através, não só, da presença do herói tebano como veículo mitológico para essa reanimação. Da convergência de figuras mitológicas, irradiaram novos significados para o filme de animação e para a produção de Tanu Muiño, limitadas embora pela mundividência do herói tebano. Articulados estes aspectos, concluiu-se que as obras contemporâneas possuem elementos diversos evocativos da Antiguidade, justificando-se a sua pertinência no âmbito dos estudos das cadeias de recepção.

NOTAS

* Sílvia Diogo Licenciada em Arte e Multimédia (2013) e Mestra em Arte, Património e Teoria do Restauro (2016), Sílvia Catarina Pereira Diogo cursa actualmente Doutoramento em História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com orientação do Prof. Dr. Nuno Simões Rodrigues e co-orientação do Prof. Dr. Pedro Lapa. É investigadora integrada não doutorada no Instituto de História da Arte (ARTIS-IHA) na mesma instituição. Publica activamente em diversas revistas científicas em torno dos estudos de Recepção da Antiguidade, com particular incidência no cinema e videoclipes. Está a trabalhar num volume a publicar pelas Edições Colibri decorrente da sua tese de mestrado, acerca de escultura grega no cinema. E-mail: silviadiogo@edu.ulisboa.pt; ORCID: 0000-0002-6945-0822; CIÊNCIA ID: B21A-F6F6-6BD8.

- ¹ Esta análise decorre em parte de um outro estudo de que nos ocupámos na passada décima quarta edição do ciclo *Celtic Conference in Classics* na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em Julho de 2023. Naquela conferência, apresentámos uma comunicação em inglês intitulada “Through the lens: Eurípidēs’ *Akestis* and the evolution of Heracles visual myth from movie to music video”, cuja premissa assentava numa análise de aspectos de intertextualidade e hermenêutica no videoclipe *Rumors* da cantora norte-americana Lizzo. O nosso agradecimento vai para Dan Curley, de Skidmore College (Nova Iorque), que acompanhou a progressão do nosso trabalho ao longo das semanas que antecederam a apresentação em Coimbra. Algumas das suas sugestões aperfeiçoaram também este texto. Também não deve faltar o nosso agradecimento a Nuno Simões Rodrigues, para cujos trabalhos de recepção voltamos sempre a nossa atenção.
- ² O enquadramento histórico das obras de Eurípidēs é realizado em Rodrigues 2012: 64-75. Para motivos de contextualização histórica e etiologia do mito de Alceste, existe bibliografia vária, de entre a qual se destaca, com remissão devida para os especialistas portugueses, além de outros, Nuno Simões Rodrigues e Maria de Fátima Silva. Problemas como se é tragédia ou drama satírico são pertinentemente aludidos em Rodrigues 2009: 119-121, Leão 2016: 78 e Touyz 2022: 71, quanto às eventuais dificuldades de classificação que a obra suscita; ainda Santos 2008: 88-89; e *vide* sobretudo o *Argumento do Dramático Aristófanes* coligido à tradução portuguesa em Rodrigues 2009: 141-142. Para o cepticismo de Eurípidēs como alavanca para o tratamento dos mitos nas tragédias, *vide* Silva 2009: 11.
- ³ Estas questões — nomeadamente acerca da multiplicidade de versões do mito deste herói, em particular, no cinema — foram abordadas em Diogo 2016: 84-91. *Vide*, adicionalmente, sobre a fusão de mitos que a figura de Hércules implica, Barba 2008: 364-65.
- ⁴ Uma contextualização do mito de Hércules é dada por Nuno Simões Rodrigues em conferência aberta a visualizar no *link*: https://youtu.be/ur_fPnuQdRI. A entrada ‘Hércules’ do *Dicionário de Mitologia* é especialmente apelativa para uma revisão dos aspectos principais do mitema, em Grimal 1951: 205-21; os rodapés fornecem um catálogo onomástico de fontes antigas dos temas principais associados ao herói, de que também se não deve prescindir. De resto, *vide* Barba 2008: 360-62. Para o hino homérico ao herói, assim na senda de uma introdução à mítica figura seguida de análise aturada, *vide* Schmitt Pantel 2019: 154-164.
- ⁵ Em Fialho 2016: 66, leia-se: “Na origem da decisão de Alceste o poeta entrevê muito mais que a abnegada oferta da sua vida de uma mulher apaixonada.” Acresce ainda, dentro do mesmo tema, Silva 2009: 14 e, sobretudo, a Introdução a *Alceste* em Rodrigues 2009: 124-127. Terá a decisão de Alceste sido motivada pelo impulso da *philia*? É o que se discute em Lourenço 2022: 135-140.
- ⁶ Esta interpretação é secundada em Pl.*Smp.*178e-179d, 208d, devidamente interpretada por Azevedo 2020: 17 e 37 n.21. *Vide*, adicionalmente, Leão 2016: 86 n.23. Veja-se Silva 2009: 11-12 para a hipótese acrescida da ideia de que a tragédia eurípidiana faz a denúncia da vulnerabilidade humana; o apego à condição humana leva a que a decisão de Alceste possa ser enquadrada num horizonte de ambição que faz do seu desejo de sublimação uma emoção pouco elevada, porque necessariamente humanizada. Será este um prenúncio de *hybris*? Esta reflexão encontra-se num enunciado desenvolvido em *O Banquete* de Platão, em que Diotima chama a atenção para o problema da pretensão humana à imortalidade em Alceste, que não é senão um impulso insensato dos homens (*Smp.*208c). Daqui se pode dizer que já Platão, na condição de comentador através de Sócrates, fazia a exegese de um mito que teve, a partir da gesta de Eurípidēs e outros, uma boa amplitude no seu tempo. Mas Alceste não deixa de ser modelo de virtude para as mulheres de outrora; em

diametral oposição vicejam outras, opostas ao recto caminho da *arete*, apontadas pelo tragediógrafo noutras das suas tragédias, cf. Silva 2009: 13.

- ⁷ Vide Leão 2016: 82. O episódio das Meras e Apolo é devidamente expandido em Rodrigues 2009: 117 e 143 n.9.
- ⁸ As temáticas do *oikos* e da hospitalidade aliadas a um instinto de reciprocidade são assuntos de não menor importância para a tragédia em apreço. Vide Fialho 2016: 62-66, Oliveira 1990: 14-49 e Leão 2016: 79, 86; a preocupação da desarticulação do *oikos* dentro da tragédia que nos ocupa vem expandida em Fialho 2016: 67; posição alternativa adopta Leão 2016: 83.
- ⁹ O soberano da casa é responsável pela hospitalidade, de que decorrem as relações de reciprocidade, solidariedade (*koinonia*) e *oikeion*. A aferição destes aspectos de *philia* pode ser vista em Fialho 2016: 66, 69-70, 71 e Leão 2016: 85. Uma discussão detalhada da *philia* “desde Homero a Aristóteles” pode ser encontrada na Introdução ao *Lísis* de Platão, obra esta que se ocupa, em traços gerais, do tratamento elênctico do amor e da amizade, cf. Oliveira 1990: 17. Para uma aprofundada discussão do conceito em *Alceste*, vide Lourenço 2022: 135-140.
- ¹⁰ *Alceste* encarna solidamente este arquétipo e já *O Banquete* de Platão alardeava essa dádiva da soberana imbuída de força e espírito, em oposição ao marido inerte (179b-180b). A beleza do acto “ másculo” de *Alceste* comparada com a cobardia do *improbus* Admeto tem discussão em Loraux 1988: 40. Vide, ainda a propósito do mesmo tópico, Schmitt Pantel 2019: 142-50 e Loraux 1988: 56-59 para a defesa de que a glória feminina é apenas consumada na morte. A valentia feminina é um tópico com vastíssima bibliografia e que tem ganhado visibilidade nos últimos anos. Encontra-se, por exemplo, na análise a Olímpia de Epiro, mãe de Alexandre da Macedónia, por Nuno Simões Rodrigues, a confirmação disso, e pode ser vista no vídeo em *link* para uma aula aberta: <https://youtu.be/fxKlzfK6fp4>. Ainda acerca da virilidade feminina, Clitemnestra é mulher de “máscula vontade” em Rodrigues 2010: 393-405. Dentro da mesma discussão, veja-se Schmitt Pantel 2019: 142-50 para o tema da *arete* em contexto feminino.
- ¹¹ A “bela morte” está, pela convenção, associada à morte pela espada, e Ifigénia, na tragédia euripídiana *Ifigénia em Áulis*, é o perfeito baluarte dessa condição. No que toca à *andreia*, conceito tradicionalmente associado às façanhas heróicas masculinas, o exemplo de *Alceste* pode ser fundamental para abalançá-lo para o lado feminino, embora se imponham reservas a esta possibilidade. A façanha de *Alceste* revela também potencial para se situar na vizinhança do conceito de *kalos thanatos*. Esta leitura justifica-se pelo facto de a rainha de Feras ter voluntariamente sacrificado a sua vida e juventude pelo marido, prodígio heróico esse que outros (os pais de Admeto), por exemplo, rejeitaram. O estatuto de *andreia* que *Alceste* pode assumir é encarado como ambíguo pela especialista Loraux 1987: 28-30.
- ¹² Sobre o assunto, veja-se, entre outros, Gazis *et alii* 2021.
- ¹³ As representações da morte e do *eros* sexual tendem a ser omitidas pela tragédia grega e os poetas normalmente procuram desvios narrativos para que possam contorná-las. Agradecemos à Prof.^a Doutora Carmen Morenilla a revisão destas questões na comunicação *El Peligro de lo Feminino em la Creación y Consolidación de la Comunidad de Dioses y Hombres* inserida no II Ciclo de Conferências de Género e Sexualidade na Mitologia Grega (2023), com coordenação de Joana Pinto Salvador Costa.
- ¹⁴ Para o tópico dos espectadores antigos e o modo como várias soluções dramáticas *in situ* poderão ter sido executadas, vide Leão 2016: 81; Santos 2008: 87-100.
- ¹⁵ Aqui se fala em *Scholarship* como tradição académica na aceção revisionista que dela fizeram E. Csapo et

alii 2022: 1-14.

¹⁶ Em Azevedo 2020: 17 se explica o fenómeno.

¹⁷ A abordagem feita neste parágrafo é secundada pelas notas de rodapé atrás deixadas, *supra*, n.5 e 6.

¹⁸ O termo é de Nuno Simões Rodrigues aplicado a Clitemnestra: Rodrigues 2010: 393-405.

¹⁹ Além deste passo, o coro insiste, mais tarde, no filho de Apolo fulminado por Zeus (124-128).

²⁰ A semelhança dos temas tratados no prólogo do *Hércules* dos Estúdios Disney com os motivos mitológicos da *Teogonia* de Hesíodo não é só evidente devido à enumeração dos acontecimentos que levaram à soberania de Zeus sobre as outras castas divinas. É sobretudo a ligação com as Musas — que no *opus* dos Estúdios Disney instruem um certo narrador (qual aedo onisciente), que começa por dar o tom da peça ao público, para o contexto do nascimento de Hércules—, que insinua uma certa proximidade com a cosmogonia do poeta: a invocação das Musas na *Teogonia* parece orientar o panorama geral da animação e a própria direcção da *mise en scène*. São justamente as deusas, de acordo com a tradição antiga, que derramam a inspiração no poeta para que este possa colher, através da memória daquelas, os dados mitológicos a transmitir a uma audiência. As Musas do *Hércules* dos Estúdios Disney (cinco no geral, em oposição às nove que a tradição antiga cristalizou) explicam, através do uso de cerâmica variada (figura negra sobre fundo vermelho), como Zeus aprisionou os Titãs no Tártaro (assim, nas entrelinhas, o evento da Titanomaquia), preparando, desta forma, a contextualização para o mito de Hércules (e o eventual *topos* da Gigantomaquia). No filme, a história de Hércules, abordada desde a sua juventude, constrói-se como se de um *Bildungsroman* se tratasse. Apenas por curiosidade veja-se a sugestão romana de Hércules como patrono das artes em ligação com as Musas, cf. Newby 2016: 50; para uma possível origem arcaica dessa tendência, vide Barba 2008: 365.

²¹ Fala de Calíope, musa da poesia épica, no filme em versão portuguesa.

²² Para questões de representatividade no audiovisual, assim como de atenção perante a *descolonização* dos clássicos, vide Hinds-Scott *et alii* 2023: 29-38.

²³ Esta particularidade foi já notada por Dan Curley em seminário aberto no link: <https://vimeo.com/434080933/23d5454ddb?share=copy>.

²⁴ Outras produções do mesmo tipo são: *Ziegfeld Follies* (1945, Vincente Minnelli *et alii*), *You'll Never Get Rich* (1941, Sidney Lanfield), *Easter Parade* (1948, Charles Walters), *Cover Girl* (1944, Charles Vidor), *Meet Me in Saint Lewis* (1944, Vincente Minnelli), *The Tales of Hoffmann* (1951, Michael Powell *et alii*), etc.

²⁵ Embora, no Hades, nada disso importe. Cf. Schmitt Pantel 2019: 249.

²⁶ Dar a vida em batalha é um acto masculino elevado aos mais altos píncaros da virtude. Veja-se, sobre os actos masculinos que representam a virtude, entre outras referências, a de Schmitt Pantel 2019: 248-249: “Desde a época homérica, a morte apresenta dois rostos: ela é o ideal da vida do herói e, ao mesmo tempo, ela é o horror indizível e terrífico. Morrer em combate permite inscrever o seu nome na memória dos homens, a exemplo de Aquiles, que aceita morrer jovem. Mas essa sobrevivência gloriosa só é válida para os vivos.”

²⁷ Note-se que Alceste é uma esposa jovem, de “rosto gracioso” (175) nas palavras de uma das servas. Para a ligação do fenómeno de *kalos thanatos* com a beleza e a juventude, vide Papastamati 2017: 361-385.

²⁸ *Supra*, n.5.

²⁹ Para algumas características comuns entre Alceste e Pátroclo, vide Rodrigues 2009: 127.

³⁰ “Esta é a que outrora morreu pelo marido e que se tornou em divindade bem-aventurada” (1001-1004).

³¹ Outra heroína não menos importante é Cassandra, quando afirma: “Se, porém, se chegar a essa situação, é

coroa não desprezível uma morte gloriosa pela cidade; opróbrio é que o não seja.’ (Eurípides. *Troad*. v.403-404)” *apud* Rodrigues 2012: 67. Políxena, na *Hécuba* de Eurípides, também encarna este tropo.

³² Note-se o lamento de Alceste em 293-294, acerca dos pais de Admeto: “... seria belo salvarem o filho e morrer em glória.”

³³ Vale sublinhar o caso de Ifigénia neste contexto. *Supra*, n.6.

³⁴ Esta discussão está registada no *Hípias Maior* de Platão, cf. Pl. *Hp.Ma.* 291d-293c.

³⁵ O conceito de *kalos thanatos* é expandido, entre outros autores, em Vernant 1994: 21-22, Loraux *et alii* 2018: 73-89, Schmitt Pantel 2019: 248-250, apenas para mencionar os principais. A convicção de que Eurípides orienta elementos normalmente tidos como actos heróicos masculinos para a alçada feminina é partilhada por Papastamati 2017: 361-385. Posição alternativa, não necessariamente antagónica, adopta Loraux 1987: 28-30, em que se pode encontrar, como em ocasião anterior se referiu, para Alceste, um estatuto ambíguo. E levando em conta as palavras de Schmitt Pantel, acerca de Ifigénia, para a peça de Eurípides com o título *Ifigénia em Áulis*, é possível reorientá-las para Alceste, porque também esta soberana se imiscuiu de coragem heróica, à semelhança de Ifigénia, a fim de preservar a vida do seu marido e a continuidade do *oikos*, garantindo uma certa estabilidade ao reino que, de contrário, com a morte do seu senhor, estaria em risco. Pode ler-se do texto de Schmitt Pantel: “... ela decide sacrificar-se voluntariamente à causa dos Gregos: a coragem, a juventude e o patriotismo fazem do seu consentimento relativamente à morte um acto heróico... A morte consentida que serve a pátria permite a Ifigénia aceder ao estatuto heróico, porque ela resvalou para o modelo da *andreaia*, a coragem masculina... Esta é, no sentido grego do termo, uma «bela morte» que não é portanto exclusiva dos homens.” (2019: 129-130). Ifigénia parece também ser o molde, ou protótipo, como lhe chama Styliani Papastamati, para a Políxena de Eurípides, em *Hécuba*, cf. Papastamati, *op. cit.*: 366-385.

³⁶ Mégara é a primeira mulher do herói tebano, cf. Barba 2008: 365.

³⁷ Esta leitura encontra apoio em bibliografia variada. Destaca-se Loraux 1988: 40, 59-60, 121 n.40; Rodrigues 2013: 260-261, 265-266.

³⁸ Outra é Ifigénia. *Vide* Loraux 1988: 67, 82-83.

³⁹ Não se deve esquecer que no evento ao vivo que antecedeu a estreia do videoclipe, Lizzo diz, a certa altura, que ela e Cardi B são deusas naquela produção: <https://www.youtube.com/live/uLkGApNtObU?si=plITTLcuL1i9OiD0>.

⁴⁰ O Hércules de *Alceste* é devedor, segundo os especialistas, do “tipo satírico” da tragédia. Este tópico tem discussão em Rodrigues 2009: 128. O mesmo especialista afirma ainda que a postura de pândego associada a Hércules é o que lhe dá “alguma humanidade” dentro do drama euripídiano. A entrada do Hércules fanfarrão é anunciada por um dos servos da casa (748-773).

⁴¹ Note-se que Hércules pertencia ao mundo ambivalente dos semi-deuses; era deus e era mortal; a sua divindade permite-lhe assumir um estatuto violento, porque auto-suficiente, que Silk (1985: 1-22) analisa em profundidade.

⁴² A este propósito ecoam as palavras de Maria de Fátima Sousa e Silva: “... o desenho homérico de Hércules produz uma figura estranha ao contexto dos heróis: trata-se de um super-homem, que actua individualmente contra feras, distinto de um guerreiro que age em colectivo, dentro de uma hierarquia social, em parceria ou em oposição a homens seus pares. Logo tende a ser feroz e incivilizado” (Silva 2013: 10). Acerca do herói que

habita em comunidade, em contraste com o monstro individualizado, perora José Pedro Serra em atenção a Ulisses quando chega à terra de Polifemo no *link*: <https://www.rtp.pt/play/p10954/e673546/mythos>.

⁴³ Vide *infra* n. 57 e 58.

⁴⁴ A respeito do Hércules euripidiano, veja-se Silva 2013: 25 para a explicação de uma transição da faceta selvagem, impelida por Hera, para uma modulação mais humanizada, redentora, *sophros*, através da intervenção de Anfitrião e Teseu, no *Hércules Furioso* de Eurípides. Daí a ideia da sublimação.

⁴⁵ Esta leitura deve muito à análise do mito de Hércules por Maria de Fátima Silva que, traçando a evolução do mitema nos principais autores gregos, em Píndaro revela a predisposição singular de o herói se dirigir aos Hiperbóreos com “o objectivo filantrópico” de ornar Olímpia com a oliveira sagrada, trazendo-a de lá. Essa decisão toma sozinho, sem os habituais inconvenientes a que Hera o submete. Cf. Silva 2013: 14.

⁴⁶ Não deve ser esquecido que os Estúdios Disney adoptam o nome romano do herói grego, devendo portanto importar alguns dos seus traços, justamente adaptados pelo contexto romano ou itálico. Sobre a divinização tardia de Hércules e a sua importação para outras culturas, inclusive a romana, vide Barba 2008: 360-381. A versão latina do herói é adicionalmente abordada em Rodrigues 2005: 39-55 e Barba 2008: 360-362. Veja-se ainda uma breve explicação para a fusão da mitologia grega com as lendas itálicas/romanas em Rodrigues 2005: 13-20. Exemplos em contexto romano da adaptação do mito de Hércules, ou, em alternativa, decorrentes de um efeito de sincretismo preliminar, através de análise de iconografia e epigrafia romana, são glosados em Zahra Newby 2016: 49-50, 157-158 e vide, sobretudo, 240-247, para uma importantíssima discussão do mito de Hércules nos relevos do sarcófago Velletri. Não menos importante é o estatuto que Hércules alcançou no período de Augusto como figura que é “o líder de uma expedição de gregos que chega a Itália depois de conquistar a Península Ibérica e todas as regiões do Ocidente”, demonstrando-se o herói como *exemplum* romano e, através dele, criando-se uma etiologia não afastada de uma agenda política romana, cf. Rodrigues 2021: 25. Deve o leitor ainda estar prevenido de que as afinidades entre o herói grego e a versão itálica/romana não decorrem de um mero efeito de assimilação ou de importação de uma cultura para a outra. Estas questões são aiosamente glosadas por Nuno Simões Rodrigues em aula aberta acerca das lendas fundacionais de Roma, sobretudo a partir do minuto dezassete, a ver no *link*: https://youtu.be/ur_fPnuQdRI. Algumas das questões aí tratadas podem ser colhidas de uma versão por escrito, em Rodrigues 2005: 48-53. Para uma análise comparativa de mitos gregos e lendas romanas, vide, de maneira geral, Hölsher 2018. Ainda a propósito, para uma definição do significado de herói na Antiguidade, vide Rocha Pereira 1997: 335-336.

⁴⁷ Esta leitura apenas se remete aos elementos de inspiração grega. É evidente que a produção musical conjuga motivos gregos e egípcios, estes em menor quantidade porém, entrevistados sobretudo na escolha de certas vestimentas das integrantes, na superintendência dos dourados e no trono fálico em que se senta a *rapper* Cardi B. Embora o uso de uma paleta de estereótipos gregos e signos idealizados em grande quantidade possa obscurecer outros canais de inspiração, é mais do que evidente que o vídeo entronca numa assimilação de estilos egípcios também. Ambas as paletas grega e egípcia evocam conjuntamente um exotismo perdido. Tem sido visto nos últimos anos uma tendência estética que amalgama motivos gregos e egípcios na arte do videoclipe, principalmente a partir da curta-metragem musical *G.U.Y. (an ARTPOP film)* de Lady Gaga, realizado pela própria, lançada em 2014, que combina signos não apenas romanos e gregos como também de apelo à memória cristã. Mais recentemente, no mesmo ano em que a produção de Tanu Muiño estreou no YouTube, Doja Cat apresentou uma temática sincrética, de união bifásica da estética clássica com a egípcia, para o vídeo

musical do single *You Right*, em parêntese com The Weeknd. Ali, Doja é figurada como uma *femme fatale*— aliás, espécie de Dánae, devido a ali estar prefigurado o mito da princesa — dividida entre o amor terreno e o amor divino; Abel Tesfaye (The Weeknd) assume o papel de Zeus que seduz a jovem recorrendo a estratégias— o que abona em confirmação daquele mito.

⁴⁸ Esta simetria fora imediatamente notada pelos fãs da cantora após a estreia do videoclipe. *Vide* <https://www.cinemablend.com/news/2572325/lizzo-reacts-fan-cast-disney-live-action-hercules-cardi-b-muses-tik-tok>.

⁴⁹ Pouco antes também dizia o Coro, em antecipação da *katabasis* de Hércules: “Pois não é com lágrimas que trará do interior da terra cá para cima os que sobre ela pereceram” (986-990).

⁵⁰ Compare-se o episódio com aquele que é tido como o décimo segundo trabalho de Hércules, de um total de doze trabalhos, no qual o herói desce ao Hades para raptar Cérbero, o guardião subterrâneo. Cf. Barba 2008: 374-375. A façanha em casa de Admeto, embora inserida no decurso do ciclo dos doze trabalhos, nomeadamente aquando da ida para a Trácia, para travar os cavalos sanguíneos de Diomedes, não é um dos trabalhos divinos a que Hércules é submetido pelo primo Euristeu, mas uma das “aventuras secundárias (las llamadas *parenga* em grego)”, cf. Barba 2008: 375, 377. Veja-se ainda, nas *Rãs* de Aristófanes, a perspicácia de Dioniso, que, querendo descer aos Infernos para resgatar Eurípides, pede conselho a Hércules por não saber como fazer a descida, cf. Rocha Pereira 1997: 470.

⁵¹ A designação de fantasma aponta para Admeto diante de uma Alceste excepcionalmente silenciosa retornada dos mortos. O passo segue desta forma: “Que prodígio inesperado! É a mulher que vejo verdadeiramente a minha? Ou será que um deus me enviou como uma falsa alegria?” (1124-1126) e, pouco depois; “Olha! Não vá isto ser uma aparição infernal!” (1128). Para discussão das almas no Hades, *vide* Barba 2008: 141-144. Veja-se Silk 1985: 7 para uma pertinente aproximação ao “fantasma” de Hércules na Odisseia.

⁵² O tópico da divinização de Hércules encontra explicação em Barba 2008: 378-381. Para as complicações que o tema da apoteose deste semi-deus convoca, principalmente a partir das *Traquínias* de Sófocles e no *Hércules Furioso* de Eurípides, *vide* Silk 1985: 1-22.

⁵³ Note-se que se usa esta fórmula com propósito. Na *Alceste* de Eurípides, o poeta põe na boca das personagens várias fórmulas que apontam para a glorificação de Alceste em estreita relação com a luz do Sol, por exemplo, nos passos 151, 206, 396, *passim*.

⁵⁴ Deve-se comparar esta reformulação da história com a versão cristalizada na tradição mitológica, cf. Barba 2008: 381.

⁵⁵ Estado este que pode ter ajudado a motivar as perguntas de Admeto e o seu estado de surpresa, em *supra*, n. 51. Após regressar do Hades, a rainha apresenta-se em preparos discutidos em Rodrigues 2009: 131 e notas *ad loc*.

⁵⁶ Além de ser uma parafília, esta prática pode ser considerada um fenómeno estético pela quantidade de vezes que é utilizada no cinema e noutros canais metatextuais e do audiovisual. Deve-se chamar a atenção para o artigo mais completo em contexto nacional desta prática parafílica, também conhecida pelo nome de Pigmalionismo, cf. Rodrigues 2007: 61-71. A *Vénus de Milo* figurativamente encenada no filme *The Dreamers* (B. Bertolucci, 2003) é representativa deste *leitmotiv*, assim como Jo em *Funny Face* (S. Donen, 1957) quando desce a escadaria do Louvre, com a helenística *Vitória de Samotrácia* em pano de fundo, assemelhando-se vicariamente a ela. Esta parafília em contexto cinematográfico tem discussão em Diogo 2016 e, mais recentemente, em Diogo 2022: 195-206.

⁵⁷ Hércules é o herói mais problemático de toda a mitologia grega: a *Alceste* de Eurípides atesta isso precisamente, através da intempestividade e apetites do herói; em *As Traquínias*, de Sófocles, o adultério do herói leva a que Dejanira cometa um crime de vingança; no *Hércules Furioso*, de Eurípides, o herói mata a esposa Mégara e os filhos. Deve-se agradecer ao Professor Dan Curley o apuramento destas questões. Veja-se, a propósito do tema da loucura do herói, Barba 2008: 365-366. Os textos modernos que têm Hércules como figura de proa normalmente fazem uso de um arco histórico redentor criado *ad hoc* para reabilitar a imagem do herói, como se pode ver através do número musical “Zero to Hero” no próprio filme dos Estúdios Disney, em que se dá, da parte do visado, a assimilação de tendências morais contemporâneas: o herói empenha-se em aprender a lição que lhe é devida — no caso, Zeus, no templo homónimo na primeira metade do filme e a começos da segunda, já depois de conquistados os monstros, aponta-lhe o caminho a seguir, que o herói deve encontrar no interior de si próprio (“look inside your heart”) para que se possa converter num herói verdadeiro e imortal (“a true hero”); o sacrifício voluntário no Hades em troca de Mégara confirma essa aprendizagem redentora. O antigo herói problemático dá lugar a um herói revitalizado permanentemente, na acepção contemporânea do termo e para um público moderno. Mas este interesse numa expiação ou capacidade redentora associada ao herói não está ao alcance dos textos clássicos no sentido moderno; veja-se *apropos* o *Hércules Furioso*, aqui já mencionado, em que o assassinato da família ocorre depois da conclusão dos doze trabalhos e a expiação propriamente dita é levada a cabo pela *philia* de Teseu. Quando os trabalhos ocorrem em resposta à morte da família, Hércules, a cada trabalho concluído, granjeia uma forma de expiação temporária, mas não permanente, uma vez que o herói é, no fundo, um ser maravilhoso que em última instância não consegue fugir à sua natureza excessiva.

⁵⁸ Ainda quanto ao *Hércules* dos Estúdios Disney, há, como foi visto, muitas mudanças feitas a partir do mito tradicional que vão ao encontro das exigências artísticas do género de animação. A substituição de uma figura mitológica por uma criação menos problemática é resultado dessa necessidade estética de preocupação não só com os efeitos visuais, mas também com as sensibilidades: no número musical das Musas com que o filme abre, veja-se o caso anacrónico da representação de *Caos*, por ocasião do digladiar agónico de Zeus com as divindades de velha guarda (os Titãs), em que a divindade original é substituída por um ciclone e assimilada aos titãs. É visualmente mais interessante representar um ciclone de olhos arregalados, no contexto da Titanomaquia, do que propriamente a *verdadeira* versão de *Caos* tal como nos chegou de Hesíodo, até porque se está a braços com um filme de animação dirigido aos mais novos. As divindades hesiódicas destinam-se a outros públicos que não este.

⁵⁹ Uma explicação para o modo como os mitos clássicos evoluem para contos a partir do dealbar do século XIX é fornecida em Rodrigues 2012b: 385-402; crê-se que uma abordagem deste tipo pode ajudar a perceber como a mitologia grega acaba por se imiscuir no folclore popular e ser adaptada pelas massas para os mais diversos fins.

⁶⁰ Veja-se a este propósito o caso do romance histórico que influenciou o cinema épico dos anos cinquenta (e mesmo antes), cuja imagem por sua vez é também devedora de pinturas do século XIX e ao mesmo tempo manipulada para atender às convenções estéticas e de gosto do seu século. Cf. Derek Elley 2014: 16-17; Rodrigues 1999: 113-118.

BIBLIOGRAFIA

- Barba, Miguel. (2008), *Arte y Mito. Manual de Iconografía Clásica*, Madrid, Sílex.
- Csapo, Eric, Goette, H. R. et alii (2022), “Theatre and autocracy: a paradox for theatre history”. Eric Csapo et alii (eds.) (2022), *Theatre and Autocracy in the Ancient World*, Berlin, De Gruyter: 1-14.
- Cyrino, Monica/ Safran, Meredith (ed.) (2015), *Classical Myth on Screen*, Nova Iorque, Palgrave Macmillan.
- Diogo, Sílvia Catarina Pereira (2016), *Presenças e representações de escultura grega no cinema*, Universidade de Lisboa, Dissertação de Mestrado, Link para consulta em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/27214>.
- (2022), “El tableau vivant huele a retrofuturism: Les Enfants Terribles, Soñadores y 365 Fresh!”, in *Retrofantástico. Perspectivas de un pasado imaginado*, Alicante, Cinestesia, 209-220.
- Elley, Derek (2014 [1984]), *The Epic Film. Myth and History*, Londres/Nova Iorque, Routledge.
- Eurípides (2009), *Alceste, Tragédias Vol. 1*, tradução de Nuno Simões Rodrigues, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Fialho, Maria do Céu (2016), “O velho e a pólis em Eurípides”, in *O Livro de Tempo: Escritas e Reescritas. Teatro Greco-Latino e sua Recepção I*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra: 59-75.
- Gazis, George Alexander et alii (2021), *Aspects of Death and the Afterlife in Greek Literature*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Grimal, Pierre (1951), *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Linda-a-Velha, Difel.
- Hinds-Scott, Aimee et alii (2023), “Casting Black Athenas: Black representation of ancient greek goddesses in modern audiovisual media and beyond”, in *Journal of Popular Film and Television*, Oxfordshire, Taylor and Francis Group: 29-38.
- Hölsher, Tonio (2018), *Visual Power in Ancient Greece and Rome. Between Art and Social Reality*, California, University of California Press.
- Leão, Delfim F. (2016), “O livro do tempo na Alceste de Eurípides: a narrativa passada e suas reescritas”, in *O Livro de Tempo: Escritas e Reescritas. Teatro Greco-Latino e sua Recepção I*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra: 77-88.
- Loroux, Nicole (1987), *Tragic Ways of Killing a Woman*, Londres, Harvard University Press.
- (1988), *Maneiras Trágicas de Matar uma Mulher. Imaginário da Grécia Antiga*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- Loroux, Nicole/ Pritchard, David M. (2018), “The “beautiful death” from Homer to democratic Athens”, in *Arethusa*, vol. 51, nº 1, Baltimore, Johns Hopkins University Press: 73-89.
- Lourenço, Frederico (2022), *Grécia Revisitada. Ensaios*, São Paulo, Editora Carambaia.
- Newby, Zahra (2016), *Greek Myths in Roman Art and Culture. Imagery, Values and Identity in Italy*, 50BC-AD250, Cambridge, Cambridge University Press.

- Papastamati, Styliani (2017), “The poetics of kalos thanatos in Euripides’ Hecuba. Masculine and feminine motifs in Polyxena’s death”, in *Mnemosyne 70*, Londres, Brill, Leiden: 361-385.
- Platão (2020), *O Banquete*, tradução de Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Lisboa, Edições 70.
- (1990), *Lísis*, tradução de Francisco Oliveira, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Pinheiro, Marília P. Futre (2011), *Mitos e Lendas da Grécia Antiga*, Lisboa, Clássica Editora.
- Renger, Almut-Barbara / Solomon, Jon (2013), *Ancient Worlds in Film and Television: Gender and Politics*, Danvers, Brill.
- Rocha Pereira, Maria Helena da (1997), *Estudos de História da Cultura Clássica, Cultura Grega*, 8ª edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- (2014), *Estudos Sobre a Grécia Antiga*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rodrigues, Nuno Simões (1999), “Roma e o cinema, para uma nova abordagem da história da antiguidade”, in *Classica 23*, Lisboa, Edições Colibri: 113-118.
- (2005), *Mitos e Lendas da Roma Antiga*, Lisboa, Centralivros.
- (2007), “A donzela de marfim: a agalmatofilia como representação estética na antiguidade clássica”, in *Artis 6*, Lisboa, Instituto de História da Arte: 61-71.
- (2009), “Argumento do Dramático Aristóphanes”, in *Eurípides. Tragédias Vol. 1*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (2010), “Ainda Clitemnestra, a ‘mulher de máscula vontade’”, in *Cadmo*, Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa: 393-405.
- (2012), “O cenário de guerra na tragédia euripidiana”, in *Phoînix (18-1)*, Rio de Janeiro, Laboratório de História Antiga – UFRJ: 64-75.
- (2012b), “Por entre mitos e märchen: problemática e perspectiva”, in *Diacrítica*, nº 26, Famalicão, Edições Húmus: 385-402.
- (2013), “Poppaea Serpens. Construções cinematográficas da anti-heroína da antiguidade”, in *Figuras do Herói. Literatura, Cinema, Banda Desenhada*, Lisboa, Húmus: 259-275.
- (2021), “A Península Ibérica como horizonte mitológico do conflito para gregos e romanos”, in *De Ilipa a Munda. Guerra e Conflito no Sul da Hispânia*, Lisboa, Uniarq: 21-30.
- Santos, Fernando Brandão dos (2008), “Alceste, de Eurípides: o prólogo (1-76)”, in *Humanitas* nº 60, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra: 87-100.
- Schmitt Pantel, Pauline (2019), *Uma História Pessoal. Os Mitos Gregos*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Silk, M. S. (1985), “Heracles and Greek tragedy”, in *Greece & Rome*, nº 32, Cambridge, The Classical Association: 1-22.
- Silva, Maria de Fátima Sousa e (1986), “Elementos visuais e pictóricos na tragédia de Eurípides”, *Humanitas*, nº 37-38, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra: 9-86.
- (2008), “Eurípides, o mais trágico dos poetas. O poeta e o pintor”, in *Boletim de Estudos Clássicos*, nº 50, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra: 9-12.

- (2009), “Introdução geral”, in *Eurípides. Tragédias*, vol. 1, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda: 7-19.
 - (2013), “Da violência à civilização. Hércules, o super-homem da antiguidade”, in *Humanitas*, nº 65, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra: 7-26.
 - (2018), “Introdução”, in *Eurípides. Tragédias* Vol. III, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda: 9-10.
- Touyz, Paul (2022), “Autocratic rulers and hellenistic satyrplay”: Eric Csapo *et alii* (eds.) (2022), *Theatre and Autocracy in the Ancient World*, Berlin, De Gruyter: 71-84.
- Vernant, Jean-Pierre (1994), *O Homem Grego*, Lisboa, Editorial Presença.
- Winkler, Martin M. (2005), “Neo-Mythologism: Apollo and the Muses on the screen”, in *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 11, nº 3, Virginia, Springer: 383-423.