

O TRÁGICO E O CÔMICO NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA DA NATIVIDADE DE HÉRCULES

Marco Tindo¹

Aline Layane Souto da Silva²

RESUMO: Este artigo analisa os detalhes do mito do nascimento do herói Hércules conforme aparecem na peça *Amphitruo*, atribuída ao comediógrafo latino Plauto, em comparação com os detalhes correspondentes em outras obras que precederam a composição dessa comédia, a saber: a *Iliada* (atribuída a Homero), o *Escudo de Héracles* (atribuída a Hesíodo), o *Héracles*, de Eurípides, e dois vasos de cerâmica pintados que estão expostos no *British Museum*. Com essa análise comparativa, observa-se que os elementos apresentados nas obras anteriores não se harmonizam com aqueles presentes na peça de Plauto: a intervenção de Hera, na *Iliada*, não coaduna com a ausência de uma Juno plautina; a conjunção de Alcmena com os pais dos seus gêmeos não ocorre do mesmo modo na comédia e no *Escudo*; a paternidade do herói não é tratada da mesma maneira em Plauto e em Eurípides; e os vasos indicam uma tentativa de uxoricídio que não se lê no texto latino. Assim, conclui-se que a narrativa presente no *Amphitruo* é uma versão paródica que subverte elementos narrativos das recontagens anteriores, de forma a causar riso. Como a comédia é a versão da natividade hercúlea que se tornou mais famosa, representa portanto um ponto de inflexão na recepção desse mito na Antiguidade assim como na Modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Plauto; Hércules / Héracles; comédia; tragédia; epopeia.

1 Professor de Línguas Clássicas e de Estudos Diacrônicos da UFRN.

2 Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UFRN.

Introdução

O herói Hércules³ é um personagem mítico da Antiguidade Clássica, aparecendo em obras gregas e romanas de diferentes épocas. Uma dessas é a comédia *Amphitruo*⁴, atribuída ao comediógrafo latino Plauto. A autoria (e a própria existência) de Plauto já foi questionada, mas isso não é de importância para esta análise, porque apenas nos interessa o fato de que o *corpus* plautino data dentre o fim do século III e o início do II A.E.C. (Gratwick, 1982, pp. 94-98). Analisaremos as recontagens do nascimento de Hércules anteriores ao *Amphitruo* e os seus pontos divergentes.

A natividade hercúlea acontece, no *Amphitruo*, da seguinte forma: a humana Alcmena é visitada por Júpiter, rei dos deuses, disfarçado do marido da mortal, o general Anfítrião, que está ausente, em guerra. Mercúrio, disfarçado do escravo de nome Sósia, acompanha o pai divino. Enganada pelo deus, Alcmena torna-se, à revelia, amante dele. O esposo, regressando da guerra, a acusa de traição. Contudo, ao ver Alcmena defender que se deitou apenas com ele, Anfítrião não a pune, preferindo buscar um árbitro que decida qual dos dois tem razão. Ao final, Alcmena, fecundada pelo deus e pelo mortal, gera gêmeos (cujos nomes não aparecem na peça). Um é Íficles, e o outro, mais poderoso, virá a ser conhecido como Hércules.

Essa origem, porém, recebera diferentes tratamentos literários anteriores a Plauto. Ao observar-se a cronologia dos que narraram esse recorte do mito, nota-se que o *Amphitruo* é a iteração cômica mais antiga que nos chegou, pois todas as versões anteriores pertencem aos gêneros épico e trágico. Portanto, em

3 Como este trabalho trata principalmente de uma peça latina, usa-se aqui, preferencialmente, o nome romano do herói: Hércules. No entanto, quando se tratar da personagem em obras gregas, usaremos o nome grego Héracles.

4 Embora seja comum traduzir o nome da peça como *Anfitrião*, optamos por manter o título em latim para evitar confusão com a personagem que dá nome à obra.

comparação a elas, o texto plautino inova trazendo uma versão dessa narrativa noutro gênero. Isso suscita a questão de como essa encarnação do mito se afasta das formulações precedentes, já que os gêneros épico e trágico são muito raramente dados ao ridículo – parte essencial do gênero cômico. É de esperar, assim, que haja divergência entre Plauto e os antecedentes. Traçaremos, portanto, a transformação da natividade de Hércules com base nas epopeias e da tragédia, observando elementos que possam ter sido alterados visando a uma reformulação do material para a comédia.

Para tanto, analisamos os eventos do nascimento conforme aparecem em três textos, comparando-os a essa comédia de Plauto: a *Ilíada*, atribuída a Homero; o *Escudo de Héracles*, atribuído a Hesíodo; e o *Héracles*, de Eurípides. A essas obras literárias, acrescentamos também duas obras de arte plástica, que são pinturas em vasos também anteriores à elaboração plautina.

Antes da análise, é importante mencionar que Plauto pode ter baseado o seu texto em uma comédia grega do período da Comédia Nova, como ocorre com outros textos do *corpus* plautino – o próprio prólogo de algumas peças o declara, como é o caso da *Asinaria* (Plaut., *Asin.*, 10-12). Contudo, o texto grego desse suposto *proto-Amphitruo* nunca foi localizado (Segal, 1987, p. 5-7). Haver ou não haver um original grego, porém, não interfere na análise que aqui se faz, já que o período da Comédia Nova é contíguo ao surgimento da Comédia em latim.

Quer se trate de um autor grego ou de um autor latino, as formas de recepção da tradição variam (Budelmann; Haubold, 2008, p. 17), na maioria dos casos misturando ao mito preexistente algo de ostensivamente inovador, porém integrado sem estranhamento. Corroborar Hardwick (2003, p. 12), quando afirma que a refiguração de material alheio era parte da cultura escrita da Antiguidade, quer as fontes fossem gregas quer romanas. Pâmias (2014), sobre a maleabilidade do mito ao longo da sua recepção, afirma que a formulação escrita ou pictórica dum mito previamente existente em

forma oral o emancipa da sua matriz institucional, envolvendo “a reformulação do mito como narrativa, escrito com novas funções (ética, estética, religiosa, institucional, política)” (Pâmias, 2014, p. 47, tradução nossa⁵). Ainda acerca dessas refigurações dos mitos na Antiguidade, ao exemplificar como uma versão pode estabelecer o paradigma definitivo de uma personagem mítica, que será seguido por recontagens posteriores, Hardwick (2003, p. 14) conclui:

Tais refigurações não se acham apenas em tratamentos antigos de mito, mas também em recepções antigas de textos anteriores da antiguidade (por exemplo, a recepção de Homero por Virgílio). [...] recepções posteriores precisam ser consideradas em comparação com o material que estas mesmas refiguraram e com outros tratamentos do tema (Hardwick, 2003, p. 14, tradução nossa⁶).

Não seria, portanto, inverossímil pensar que os comediógrafos latinos pudessem reimaginar os originais gregos chegando mesmo a transformar uma tragédia numa comédia. E talvez essa reimaginação explique a necessidade de um prólogo tão longo para os padrões de Plauto, no qual se dispensam 46 versos (Plaut., *Amph.*, 50-95) apenas para apresentar divergências em relação ao padrão esperado de uma comédia típica. Nesses versos, Mercúrio usa, pela primeira vez e com bastante ênfase, o termo *tragicomedia*, como se introduzisse uma palavra nova (Stockert, 2020, p. 207), significando essa transformação – ele usa sempre “*faciam*” (*Amph.*, 54, 59, 63) – do trágico em cômico.

5 No original: From this point of view, transcription involves the the reformulation of the myth as a narrative, written with new functions (ethical, aesthetic, religious, institutional, political).

6 No original: Such refigurations are not only found in ancient treatments of myth but also in ancient receptions of earlier texts from antiquity (for instance Virgil's reception of Homer). [...] later receptions need to be considered in comparison with their source texts, so source texts need to be compared with the material which they themselves refigured and with other ancient treatments of the theme.

Em algumas comédias, Plauto se apresenta como mero tradutor, e para uma língua que não tem sequer nome, como diz na *Asinaria* (v. 11): “*Demophilus scripsit, Maccus vortit barbare*” (“Demófilo escreveu, Maco [Plauto] verteu para a língua bárbara”, tradução nossa). Talvez essa humildade não seja sincera; por que levar a sério essa declaração, se todo o resto do texto é pura brincadeira? Além do próprio fato de que os autores romanos usavam uma pluralidade de descrições para designar o processo tradutório, com posicionamentos diversos em relação ao texto-fonte (Hardwick, 2003, pp. 21-22), os romanos não eram subservientes aos gregos:

[...] embora a literatura grega tenha permanecido como parâmetro de comparação, os autores antigos certamente questionavam, por preceito e na prática, as alegações de uma superioridade inevitável dela. [...] A prática poética também envolvia revisões e transplantes de técnicas poéticas em novos contextos e é, talvez, melhor descrita como um desenvolvimento de intertextualidade do que simplesmente uma *imitatio* [...] (Hardwick, 2003, p. 25, tradução nossa⁷).

Passemos, portanto, à observação de convergências e de divergências entre as formas pregressas do mito em comparação com o texto cômico aqui em análise.

Convergências e divergências entre as versões

Dos pontos comuns entre diferentes versões da concepção e do parto, o único elemento que se reitera, explicitamente, em *todas* as recontagens desse episódio no mito de Hércules, é Alcmena. Como seria de esperar de uma narrativa de nascimento, um dos papéis

7 No original: [...] although Greek literature remained as a yardstick for comparison, ancient authors certainly challenged by precept and in practice its claims to inevitable superiority. [...] Poetic practice also involved re-workings and transplantations of poetic techniques into new contexts and is perhaps best described as a development of intertextuality rather than as simply *imitatio* [...].

mais relevantes é o da mãe, o elo principal que une todas as demais personagens. Não há relação, nos outros enredos aqui analisados, entre as personagens de Anfitrião e Zeus, senão por via de Alcmena: à exceção da versão plautina, os dois pais dos filhos de Alcmena nem sequer se encontram. Tampouco haveria relação entre Anfitrião e Hércules, não fosse por Alcmena. Os demais detalhes podem variar.

Uma das variações é a do próprio gênero literário. Entre as narrações que nos chegaram, o nascimento de Hércules é tratado inicialmente em epopeias (a *Ilíada* e o *Escudo de Héracles*), posteriormente em uma tragédia (*Héracles*), até receber o seu tratamento cômico no *Amphitruo* de Plauto (ou no hipotético original grego que seria base para o texto plautino). Para Aristóteles (*Poet.*, 1449b), a proximidade entre os gêneros épico e trágico, em registro linguístico e tom elevado, permite a passagem deste gênero àquele. A comédia, que não acomoda tão bem os elementos da epopeia e da tragédia, necessitaria de uma transformação no mito.

Assim, passamos à investigação dos textos, procurando indícios da transformação de elementos, outrora sérios, em piadas: observaremos a retratação da natividade hercúlea segundo as fontes anteriores à composição do *Amphitruo* e cotejaremos com o mesmo recorte no texto cômico.

O nascimento do Héracles homérico e do Hércules plautino

Das obras analisadas, a *Ilíada* (XIX, 95-125) é a mais antiga e conta que Zeus, sabendo que Alcmena já estava pronta para parir, proclama a todos os numes que as Ilítias, deusas do parto, hão de trazer ao mundo um menino de sua linhagem, o qual, por isso, seria governante de povos. Hera pede-lhe que repita o que dissera sob jura, o que, de imediato, foi feito, mas sem pronunciar o nome específico do rebento. Esse detalhe escapa ao deus, mas não à sua esposa, que se precipita do céu para antecipar o parto da esposa de Estênelo, neto de Zeus (e, portanto, da estirpe crônida),

enquanto atrasa o parto de Alcmena. Quando retorna ao Olimpo, Hera dá as boas novas ao marido o qual toma conhecimento de que sua promessa agraciara o descendente errado.

É perceptível que se enfatizam, nessa versão, o rancor da deusa e a enganação com que se vinga da traição. A figura de Zeus, muito orgulhoso do nascimento de um varão, jacta-se de que a sua descendência adulterina seria, tal qual ele, um dominador. Hera usa da falta de cuidado do filho de Crono, frustrando-lhe os planos e impedindo a herança pretendida. O mito serve como uma prévia do tema recorrente na saga de Hércules: a predileção de Zeus por esse filho gerado com uma mortal sempre faz do herói alvo das artimanhas da rainha divina, traída e humilhada.

Na peça de Plauto, no entanto, Juno (contraparte romana de Hera) nem sequer aparece. Nem mesmo na cena do parto, a deusa é referida. Em Plauto, o parto não é encenado, mas narrado pela serva Brômia a Anfitrião (ato V). A escrava conta o parto, a façanha de Hércules recém-nascido matando duas serpentes, bem como a aparição de Júpiter declarando ser pai do menino forte e estupendo.

A única menção à rainha do céu, em toda a peça cômica, vem de Alcmena, quando seu marido Anfitrião insinua que ela o teria traído (Plaut., *Amph.*, 830-833): “Juro-te pelo reino do rei supremo e por Juno, padroeira da família – que eu devo respeitar e temer acima de tudo –, que nenhum homem, a não ser tu, tocou com o seu corpo no meu corpo para atentar contra a minha honra”, na tradução de Louro Fonseca (1993, p. 94). Essa menção tem um efeito cômico, já que Juno era deusa protetora da mulher e do casamento, o que seria uma ironia peculiar pelo fato de Alcmena ser cúmplice (ainda que inadvertidamente) da traição à própria Juno, a quem ela roga como testemunha de sua fidelidade.

Seria de esperar que houvesse dificuldade no parto de Alcmena por causa da ação impeditiva de Juno. Na versão plautina, porém, expressamente se afirma ter sido um parto tão tranquilo que não houve dor (Plaut., *Amph.*, 1100) e nem ao menos os servos

souberam que acontecera (*Amph.*, 1071). Mesmo a narrativa de como as serpentes tentam atacar o menino Hércules omite o nome daquela que teria enviado os répteis (*Amph.*, 1108-1120). Removendo por completo o papel de Juno da cena do nascimento, a ênfase é desviada do tema da vingança, como visto na versão homérica, em prol do alívio cômico no absurdo de uma mulher que traiu sem se dar conta. Isso também contribui para a comicidade do resultado, já que se apressa a resolução da intriga: Júpiter aparece a Anfitrião explicando minimamente a situação e retorna ao Olimpo. Com isso, Anfitrião apazigua-se e a comédia acaba sem penas, condizendo com os desenlaces pouco problemáticos das comédias antigas.

É interessante notar o contraste da realidade feminina da época romana, em que a mulher ser traída pelo homem era algo encarado com naturalidade. Já uma mulher em adultério seria execrada. Havia, claramente, dois pesos e duas medidas sobre o tema da traição: uma mulher estigmatizada como adúltera perderia a maior porção de seus parcos direitos civis (Chrystal, 2013, p. 47-48). Toda a tensão que essa situação produziria no mundo real é dissipada na peça em poucos versos.

Em suma, constata-se que, na *Iliada*, há influência direta de Hera no parto de Alcmena, o que contrasta com a Alcmena de Plauto, que jura em nome de Juno (a qual não aparece), goza de repetidas incursões sexuais adúlteras e não sofre nenhuma violência ou ameaça grave por isso. A Alcmena épica passa por uma provação, enquanto a cômica é poupada de dores (Bleisch, 1997).

O Escudo de Hércules em contraposição ao *Amphitruo*

Na obra atribuída a Hesíodo⁸, *Escudo de Hércules*, embora o tema principal do poema seja a rivalidade entre Hércules e Cicno,

8 Evitamos aqui a discussão da autoria hesiódica porque o critério de anterioridade à obra cômica já é atendido pelo fato de que Aristófanes de Bizâncio, contemporâneo de Plauto, comenta a obra, que já era, então, antiga o suficiente

filho de Ares, narra-se (Hes., *S.H.*, 34-56) como Zeus se aproveita da ausência de Anfitrião em batalha e, por *θέσκελα ἔργα* (“trabalho divino”, trad. nossa) cujos detalhes não são ditos, consegue deitar-se com a bela Alcmena. Anfitrião, ao regressar, também encontra conforto na cama da esposa. Não há, aqui, nenhum comentário se o marido saberia ou não do que ocorrera entre ela e o deus. Ao fim, Alcmena dá à luz dois meninos: um forte, filho do deus, e outro fraco, filho do mortal (*S.H.*, 48-56):

Ela, submetida ao Deus e ao homem ótimo, / em Tebas de sete portas gerou dois gêmeos / não por igual prudentes, irmãos eram ambos, / um era inferior, o outro era o melhor varão: / terrível e poderoso, o estrênuo Heracles⁹. / Pariu-o, submetida ao negrinublado Cronida, / e pariu Íficles, submetida ao lanceiro Anfitrião. / Distinta prole: um, unida a homem mortal, / e outro, a Zeus Cronida, guia dos Deuses todos (trad. de Torrano, 2000, p. 189).

Apesar de essa narração ter um fio condutor que parece superficialmente semelhante à peça plautina, algumas distinções se podem traçar. Em Plauto (*Amph.*, 114-115, 465, 865-875, 1121-1124), o feito de Júpiter é reiteradamente explicado como uma metamorfose do deus, que toma a forma do próprio marido de Alcmena unicamente para convencer a jovem a satisfazer-lhe os desejos. O regresso do marido também resulta diferente: na peça, ele não chega a deitar-se com ela depois de voltar para casa (tendo-a deixado já grávida antes de partir para a guerra), enquanto na epopeia de Hesíodo (*S.H.*, 37-47), Anfitrião não cuidou de nada antes de sorver dos amores da esposa:

Nessa noite, Anfitrião impele-tropas, brilhante herói,
/ perfeita a proeza, chegou a seu palácio, / nem foi aos
fâmulos e pastores campestres / antes de subir ao

para ser atribuída a Hesíodo.

9 O tradutor usa as palavras “Héracles” e “Crônida” como paroxítonas, seguindo a sua tonicidade grega.

leito de sua esposa, / tal ardor possuía o cor do pastor de tropas. / Qual quando alguém álcacre escapa ao mal de dolorosa doença ou ainda de cruel cadeia, / assim é que Anfítrion perfez a áspera fadiga / e álcacre amante entrava em seu palácio. / A noite toda deitou-se com a pudica esposa / a gozar as dádivas da multi-áurea Afrodite. (Trad. de Torrano, 2000, p. 189)

Na peça latina, toda a cena do reencontro do casal é retratada como uma longa briga, com repetidas acusações de adultério e informações desencontradas (Plaut., *Amph.*, 660-861). A versão cômica também trata o nascimento único de bebês com idades diferentes como uma espécie de compensação pela desonra imputada e como um *mea culpa* divina (*Amph.*, 1131-1141). Todas essas distinções na posterior versão cômica parecem ter sido escolhidas (ou criadas) buscando o efeito do riso.

Ter uma Alcmena já visivelmente grávida no palco reforça o caráter cômico da versão latina. A gravidez é necessária para que tenham graça piadas como a de Sósia no verso 667, quando imagina que Alcmena comeu demais. Não era comum no teatro uma mulher ser representada grávida – e esta o é em estágio avançado. Segundo Christenson (2001, p. 243-244), na Comédia Nova (que é o modelo de diversos enredos de Plauto e outros comediógrafos), era costume que grávidas apenas fossem mencionadas como tal, ou ouvidas parindo extra-palco. Não há razão para acreditar que a comédia romana tenha mudado essa forma de retratar a gravidez ou o parto. Dessa forma, Alcmena, com uma barriga enorme, era “veículo para o humor grotesco” (Christenson, 2001, p. 245, tradução nossa¹⁰).

Enquanto na épica se dá ênfase ao aspecto sobre-humano do deus e do filho do deus, na peça de humor, o foco é a degradação, rebaixando tudo que é elevado (Aristóteles, *Poet.* 1449a). Faz parte também do escárnio a evocação das partes inferiores do corpo, bem como suas atividades, ou seja, atos de evacuação, flatulência,

10 No original: a vehicle for grotesque humor.

relações sexuais, gravidez etc. podem ser elementos de envilecimento, em oposição ao tratamento de algo etéreo. Alcmena, mundana e adúltera, é retratada esdrúxula e inchada, atraindo o riso pela repulsa, do mesmo modo que o barrigudo Cappadox, na peça *Curculio* (2.1.6), dizendo-se grávido de gêmeos (Christenson, 2001, p. 245). Esse corpo pode ser facilmente conectado a deficiências morais. A barriga de Alcmena não poderia ser ignorada pelo público: para além do tamanho, servia como lembrete da sua ofensa moral praticada no adultério (Christenson, 2001, p. 245-254). A própria demonstração de Alcmena de desejo pelo marido já faria dela digna de escárnio, associando-a ao papel da *meretrix* ou *puella* (Bleisch, 1997¹¹), o que se pode deduzir da menção a *scortum* que Sósia faz, logo após Mercúrio descrever o que se passa na casa de Alcmena (Plaut., *Amph.*, 287). Os padrões morais da época circunscreviam o papel sexual feminino ao de uma *hetaira*, caso fosse consensual, ou da violação, caso não fosse (García-Hernández, 2001, pp. 131, 133).

Assim, Plauto, ao detalhar o milagre, preenche a lacuna narrativa do *Escudo de Hércules*, gerando um tratamento cômico da concepção do herói. O comediógrafo também difere do autor épico por explorar o reencontro do marido com a esposa grávida de outro, inserindo uma barriga e uma briga, elementos ausentes da narrativa hesiódica, e tornando o retrato da cena mais ridículo.

A paternidade do herói em Eurípides e em Plauto

A peça euripídiana *Hércules* traz a menção trágica mais antiga de que dispomos sobre a concepção do herói. Nela, Alcmena é, repetidas vezes, mencionada por nome (Eur., *H.F.*, 712, 826, 929, 1260) como aquela que deu à luz Hércules, mas a atribuição paterna parece oscilar ao longo da peça.

11 A fonte não é paginada.

A tragédia inicia (Eur., *H.F.*, 1-2) com Anfitrião indagando se “[a]lguém ignora quem deitou no mesmo leito de Zeus” (Eurípides, 2014, p. 13, trad. de Vieira) A expressão usada é “Διός συλλέκτρον”, referindo-se a si mesmo como aquele que dividiu a mulher com o patriarca olímpiano. Entretanto, o esposo de Alcmena, ao apresentar um prólogo evocando a narrativa pregressa do herói, estando este distante, realizando seus feitos, afirma que Hércules deixara para Anfitrião a guarda do lar, da mulher e dos filhos do herói, o que parece demonstrar a paternidade de Anfitrião. Ele mesmo chama Hércules explicitamente de “meu filho” (παῖς ἐμός e variações dessa expressão) por diversas vezes na peça (Eur., *H.F.*, 14, 46, 97, 184, 223, 1113, 1190).

Outras personagens de Eurípides, como Mégara, Lico, Teseu e o Mensageiro, também tratam com aparente normalidade a relação pai-filho de Anfitrião e Hércules. Até mesmo o herói se dirige ao ancião com o vocativo “pai” (πάτερ) mais de uma vez (Eur., *H.F.*, 587, 619, 1111). No verso 1265, Hércules chega a dizer a Anfitrião: “eu te considero pai em vez de Zeus” (tradução nossa do original “πατέρα γὰρ ἀντὶ Ζηνὸς ἡγοῦμαι σὲ ἐγώ”). O Coro, nos versos 352-356, exime-se de escolher de quem Hércules seria filho: “seja de Zeus”, “seja de Anfitrião”. A paternidade de Zeus, porém, é exclamada em súplicas para que não pereça a família de Hércules (*H.F.*, 875-890). Também Íris, mensageira de Hera, menciona a progenitura ligada ao rei olímpiano quando incita que a Fúria transtorne o herói para que mate seus próprios filhos, cumprindo-se, assim, os caprichos de Hera (*H.F.*, 822-842). A resposta à pergunta de quem seria o pai de Hércules parece variar de cena a cena.

Essa origem de paternidade dupla não é interpretada de maneira cômica ou jocosa nenhuma vez na peça de Eurípides. Mesmo nos versos em que a visita de Zeus ao leito conjugal de Anfitrião é descrita como a tomada da propriedade alheia (Eur., *H.F.*, 344-345), o tom com que se explana o tema é de máxima reverência. E isso pode ser atribuído ao fato de a figura paterna, na Grécia Clássica, ter o maior destaque na hierarquia social. Anfitrião é o

guerreiro derrotado na batalha de virilidade, mas ainda compartilha o papel de pai, fato que lhe é um mérito.

O patriarcado da Roma contemporânea de Plauto também tinha o pai como autoridade suprema do núcleo familiar. O *paterfamilias* tinha, literalmente, poder de vida e de morte (*vitae necisque potestas*) sobre qualquer membro da família, inclusive não só os membros de sangue, mas genros e noras, escravos e animais (Westbrook, 1999). Na esfera pública, os poderes do *paterfamilias* eram entendidos como análogos aos dos membros do senado romano (sendo os senadores chamados *patres*, os pais do povo). Roma, essencialmente paternalista, esgarça a imagem paternal a tal ponto que cai, inevitavelmente, no grotesco, abrindo-se ao risível, ao escárnio do povo, que necessitava desse alívio cômico como um revide a seus pais tiranos. Para Bleisch (1997), a comédia romana é concomitantemente conservadora e escapista, ou seja, a comédia é a imprescindível válvula de escape para que as tensões sociais sejam, ao mesmo tempo, aliviadas e cristalizadas. Os chistes teatrais encantam o público em um espetáculo de vingança ilusória e inofensiva que deixam as hierarquias sociais se perpetuarem sem mais consequências. Quando a comédia permite que os sentimentos de repulsa e ridicularização ocorram naquele ambiente controlado, com horário para começar e terminar, com um fio narrativo premeditado para conduzir o público em direção a um apaziguamento, a catarse acontece e, conseqüentemente, a ordem social é preservada. Plauto usa desses ideais da plateia romana como matéria-prima para suas piadas (Phillips, 1985, p. 126). Talvez, ao observar tamanha exacerbação da figura paterna, o comediógrafo tenha cedido ao ímpeto de desvendar o absurdo por trás de tanto esforço simbólico para afirmar a dominância patriarcal. De acordo com Bond (1999, p. 215), todo o *Amphitruo* é marcado por conflitos éticos básicos como: desejos e ânsias pessoais e deveres de demandas públicas; liberdade e escravidão; divindade e humanidade; masculino e feminino. Na peça, assim, haveria mais

preocupação com as relações de poder entre grupos dominantes e dominados do que com trocadilhos e palavras chulas.

A comédia romana necessita de subversões, como a inversão do poder: o escravo domina o mestre, o pai é subjugado pelo filho. No *Amphitruo* de Plauto não é diferente: Júpiter é um *adulescens amator*, e Anfitrião, general de tropas guerreiras e conquistadoras, é castrado de seus poderes, convertido em *cuculus*. Segundo Bond (1999, p. 209), Anfitrião é uma personagem trágica que é exposta de forma calculada ao riso, especialmente quando Júpiter e Mercúrio o tratam como o próprio general trataria Sósia, seu escravo. Este, por sua vez, é uma personagem que extrapola o seu papel servil, fazendo comentários que, na vida real, seriam passíveis de punição – mas ele nada sofre do seu senhor. O escravo não é sequer repreendido pelo mestre ao contar a estranhíssima história de um segundo Sósia, mesmo que Anfitrião adote uma atitude racional e julgue que o servo está bêbado, louco ou enganando-o. O tema da ausência de sanidade mental, seja por loucura, seja por embriaguez, recebe bastante destaque em Anfitrião (Galinsky, 1966, p. 218), talvez para satirizar o aristocrata romano.

Figuração trágica em vasos

A próxima aparição de Alcmena que nos interessa não é uma obra literária, mas uma imagem pintada em um vaso em que figura o mesmo mito. A arte na cratera de cerâmica é atribuída ao pintor Python, datada entre os anos de 360-320 A.E.C., e encontra-se hoje no Museu Britânico. Nessa obra, as figuras têm rostos sérios, retratados sem as distorções anatômicas que seriam características de uma imagem cômica, e, portanto, expressam o teor grave do tema, como podemos observar a seguir:

Figura 1 – pintura em vaso atribuída a Python



Fonte: British Museum (número de referência no museu: 1890,0210.1)

Na imagem, resumida no *website* do museu como “Alcmene apelando a Zeus contra Anfítrio” (tradução nossa¹²), podemos ver a figura central feminina de mão direita erguida em súplica, sentada sobre uma pira sendo acesa por um jovem imberbe de chapéu, à esquerda, nomeado “Antenor” (ΑΝΘΗΝΩΡ) na própria imagem. É certamente um servo, cujo nome, porém, não é o mesmo do escravo da peça plautina. A terceira figura é um homem barbado que a legenda identifica como Anfítrio (ΑΜΦΙΤΡΥΩΝ) e que espera o desenrolar da cena. Na parte superior do vaso, um casal divino (presumivelmente Zeus e Hera) contempla a cena enquanto derramam jarras d’água duas divindades menores, de

12 No original: Alcmena appealing to Zeus against Amphitryon.

trajes padronizados e menos rebuscados (supõe-se que sejam duas *Nephélai*, personificações das nuvens), as quais, por ordem de Zeus, aplacam o incêndio e salvam a mulher.

Outro vaso, também exposto no Museu Britânico, atribuído ao pintor que se convencionou chamar “pintor do Louvre K491”, datado entre 360 A.E.C. e 340 A.E.C., traz uma composição semelhante, apesar da ausência das figuras representando Anfitrião, Zeus e Hera.

Figura 2 – pintura em vaso atribuída ao pintor do Louvre K491



Fonte: British Museum (número de referência no museu: 1873,0820.341)

Nessa segunda imagem, vê-se uma mulher cabisbaixa, sentada sobre um altar ou uma pira, levantando os braços ao céu. Diante dela, há um jovem com chapéu na cabeça e tochas acesas nas mãos. Acima de ambos, duas figuras femininas derramam água sobre a chama.

A representação da cena é, em ambos os casos, claramente violenta. Alcmena clama aos céus, apresentando as mãos limpas; ela não se vê culpada. O fogo nas mãos do homem diante dela, porém, demonstra a condenação que lhe foi imposta. A resposta dos deuses é favorável à mulher, extinguindo as tochas que a queimariam. Isso parece retratar o momento em que Alcmena, grávida do amante, é condenada pelo esposo à morte por traição.

Pode ser que seja uma repetição de uma cena vista no palco, numa peça que não chegou até nós (a *Alcmena* de Eurípides?), mas não é necessário que seja. De acordo com Bacci e Spigo (2002), as ilustrações míticas em vasos italianos e sicilianos, embora retratem temas e episódios de tragédias, não conservam, necessariamente, o compromisso de refletir fidedignamente *performances* teatrais. Os temas seriam, assim, revisitados e reinterpretados autonomamente pelos artistas sem, contudo, abandonar o ideário comum da época. Isso se aplica a essas duas pinturas: a figura principal, Alcmena, encontra-se no centro da cena, em clara posição de desespero e súplica. Em um plano horizontal, a cena se reparte em duas: o plano inferior (representando o polo das vicissitudes humanas) e o plano superior (o polo divino de onde vem o socorro). Com isso, compreende-se que o vaso indica que o tema da concepção de Hércules era, indubitavelmente, encarado como trágico, tanto na violência que evoca o temor e a piedade, como também no retrato piedoso dos deuses. É importante observar que, pelo fio da narrativa, o episódio retratado nos vasos apenas poderia ocorrer imediatamente depois de Anfitrião saber da infidelidade da consorte. A atrocidade da reação e a desmesura da punição condizem com as de um marido tomado pela fúria, no calor do momento.

Entretanto, na obra plautina, esse momento é risível. E, até onde nos consta, o marido não atea fogo à mulher na peça de Plauto (ou em qualquer comédia greco-latina). Pelo contrário, Anfítrio nunca se encontra em posição de superioridade suficiente para impor que Alcmena seja queimada viva. Na sequência da cena em que ele afirma ter sido traído (da qual ele sai emasculado para procurar o arbítrio de outrem para impor o próprio poder marital), há o solilóquio de Alcmena a alardear a própria virtude matronal como feito de heroína. A piada passa despercebida nos nossos tempos; segundo Bleisch (1997), *virtus*, antes de Cícero, é tipicamente associada ao masculino: *virtus* vem de *vir*. Logo, a exaltação à qualidade viril de Alcmena assume aspectos eróticos por ela encerrar em seu corpo a virilidade do marido, assim como a do amante.

Como as palavras de Alcmena têm uma aparência geral de seriedade, essa cena plautina é o que pode levar a concluir que se trata de uma personagem trágica fora de contexto, o que justificaria a denominação de *tragicomoedia* evocada no prólogo. De fato, o próprio destaque de uma personagem feminina é outro elemento mais frequente em tragédia do que em comédia (Bleisch, 1997). O requinte da personagem de Alcmena reside no fato de que, ao contrário dos outros protagonistas da peça, os quais encontram sua duplicidade em outras personagens, ela encarna o seu próprio duplo; há uma contradição nela, da qual o próprio Plauto pode ter dado uma pista: quando ele faz Mercúrio dizer que a peça será uma tragicomédia, isso não significa que esse termo tenha a conotação que hoje em dia lhe damos. A razão que ele oferece para tal categoria é que ele poderia transformá-la, de tragédia em comédia, sem alterar qualquer palavra (Plaut. *Amph.*, 50-60):

Ora, o pedido que aqui me traz, é o que primeiro vou declarar; depois, exporei o argumento desta tragédia. Mas porque é que franziram a testa? Por ter falado de tragédia?... Sou um deus: posso dar-lhe uma reviravolta. Se quiserem, transformo-a de tragédia em

comédia, sem mudar um único verso. [...] Vou é fazer com que seja uma comédia com uma pitada de trágico, pois não creio que seja justo fazer uma comédia de fio a pavio, quando nela intervêm reis e deuses. Pois quê?! Já que há nela, também, um papel de escravo, vou fazer tal e qual como disse: uma tragicomédia. (Trad. de Louro Fonseca, 1993, p. 26).

É precisamente a tragicidade que faz Alcmena engraçada: o fato de que as falas dela não pertencem ao mundo onde ela está. Ela é cômica por falar tragicamente e por não viver de acordo com as suas palavras. O humor, especialmente envolvendo brincadeiras sexuais, é mais engraçado quando vem de uma fonte inesperada ou de um contexto atípico (Phillips, 1985, p. 126). Ademais, piadas visuais são um dos recursos que uma comédia usa para subverter o tom elevado do discurso, mas sem a necessidade de lhe mudar as palavras. A prenhez de Alcmena converte a canção trágica em cômica (Bleisch, 1997). Assim, explica-se o porquê de o monólogo dela parecer uma fala séria: isso é a piada por ser o inesperado. Numa tragédia, esse momento ocorreria quando ela iria ser executada.

Alcmena não sabe do seu papel ambíguo e proclama a própria justiça como esposa sofrida (Plaut., *Amph.*, 645). O retrato que as suas palavras pintam é o da matrona altruísta, o papel de gênero esperado atribuído à mulher na sociedade romana (Christenson, 2001, p. 253), preocupada com o marido, em primeiro lugar, com a família e com a nação. Quando, mais adiante, confrontada pelo cônjuge com acusações de infidelidade, ela ecoará essa afirmação da virtude com uma lista de valores femininos que atesta em si mesma (*Amph.*, 839-842): “a castidade, o pudor, o domínio dos instintos, o temor aos deuses, o amor filial e a harmonia da família, o ser-te obediente, generosa para com os bons, útil às pessoas de bem” (trad. de Louro Fonseca, 1993, p. 95). Alcmena acredita dizer a verdade, o que também torna a cena engraçada: é impróprio de uma mulher de tal estirpe o que ela nega ter feito. Contudo, ela fez exatamente o que despreza, e em seu próprio

corpo está a irrefutável prova da sua infidelidade. Para Bleisch (1997), ela é casta e adúltera; mulher e viril, cômica e trágica. É um amálgama de alternativas simultâneas e, com isso, torna-se o duplo de si mesma (o que explica ela ser a única das personagens principais da peça a não ter uma contraparte).

Em comédias plautinas, depois de uma personagem ser introduzida, um solilóquio pode ser usado para criar ou reforçar a simpatia do falante aos olhos do público. No monólogo mais longo de Alcmena, o conteúdo informativo é mínimo, porque a emoção é a mensagem central (Slater, 1985, p. 156). É evidência de que a reação de Anfitrião à revelação da gravidez da mulher recebia um tratamento mais sombrio nas recontagens anteriores do mito, o que a versão cômica modificou. O marido, que antes a condenava à morte, resigna-se agora a apenas discutir com ela e a procurar um árbitro que julgue se a história dela merece crédito. A intervenção de Júpiter, antes em forma de chuva, passa a ser apenas uma rápida explicação. Também a pronta aceitação de Anfitrião, anteriormente justificável diante de uma chuva milagrosa, é agora comicamente crédula e ingênua.

O *Amphitruo* como subversão

Demonstra-se, assim, que o *Amphitruo* contém divergências em comparação às fontes anteriores aqui analisadas e essas divergências estão em pontos cruciais da trama. Para Christenson (2001, p. 254-257), todas as personagens principais são subvertidas e degradadas em algum nível ou instância. Anfitrião, de geral viril e dominador, passa a marido traído e, humilhado pelo amante. Mesmo o próprio Sósia já naturalmente ambientado em uma realidade grotesca pelo mero fato de ser escravo, é subvertido: ele apresenta ao público um monólogo típico de tragédias na sua primeira fala, embora o desconstrua com piadas entremeadas. Por fim, Alcmena, encarnando no imaginário romano a figura da *matrona*, em vez de estar oculta e resguardada, como uma

mulher grávida e digna, apresenta um apetite sexual exagerado e satisfaz os desejos carnavais e adúlteros.

Corroborando para afirmar que se trata de subversão intencional o fato de que Júpiter também é ridicularizado. Apenas por ter repetidas aparições na peça, ele já seria uma quebra dos paradigmas, pois, a julgar pela completa ausência de Zeus/Júpiter no drama, não seria corriqueiro, à época, ver esse deus no palco – e em uma comédia. Esse Júpiter cômico não é um deus supremo, mas um animal no cio. E não há aqui apenas um olimpiano, mas dois: a presença de Mercúrio (ausente nas representações anteriores desse mito) também é uma ruptura, sendo esse deus obrigado a colaborar com a luxúria do pai, caindo para o *status* mais baixo da sociedade, o escravo. Segundo Bond (1999, p. 204), os dois deuses têm o comportamento grosseiro de vis mortais, o que torna essa peça peculiar.

As evocações de atividades sexuais servem para aviltamento de personagens, como Nicóbulo e Filoxeno no quinto ato de *Bacchides* (vv. 1087-1211). Plauto elege Júpiter e Alcmena para serem os mais grotescamente obscenos por serem, socialmente, os mais dignos de respeito. Mercúrio alude, desde o prólogo, que a noite havia sido prolongada para Júpiter fruir de Alcmena (Plaut., *Amph.*, 113-114): “meu pai está, neste momento, aqui dentro, na cama com ela e, por esse motivo, foi esta noite prolongada: é o que acontece, sempre que ele está no gozo com qualquer fulana do seu agrado” (trad. de Louro Fonseca, 1993, p. 27). O deus não poupa linguagem explícito referindo-se ao encontro amoroso do casal (*Amph.*, 104-112, 131-135), e quando Sósia, ao notar a extensa duração da noite, brinca que é a noite para se contratar uma prostituta, Mercúrio remete aos amantes que ele vigia. A insistência em fazer obsceno o par Júpiter-Alcmena aponta para a intenção de profaná-los.

Todo esse expediente mexia na expectativa do público, manipulando-o para provocar o riso, porque as pessoas riem quando as coisas saem ao contrário das expectativas: uma determinada

situação ou declaração é antecipada, e algo inesperado ou impossível se desenvolve em seu lugar (Duckworth, 1994, p. 318). O retrato incongruente dessas personagens em comparação com o que o público teria considerado normal torna o enredo engraçado (Chalmers, 1965, p. 21).

Naturalmente, a ausência desse ou daquele elemento não é evidência de que todas essas mudanças foram operadas pelo gênio de Plauto, ou pelo seu possível modelo grego, já que, como advertem Budelmann e Haubold (2008, p. 16), é irrecuperável o conjunto completo de influências literárias subjacentes a uma obra antiga. Conseguimos apontar algumas influências óbvias, mas estas serão apenas algumas em meio a muitas. Há poucas tradições inquestionáveis, e não existe um critério objetivo que estabeleça se algo é tradicional, ou se não faz parte desta ou daquela tradição (Budelmann; Haubold, 2008, p. 24). É possível que os elementos divergentes aqui observados venham de uma versão alternativa do mito, que poderia ter existido em paralelo, e que tenha sido apenas escolhida (e não criada) pelo comediógrafo, talvez por ter mais potencial cômico. No entanto, a própria utilização desses elementos de versões minoritárias já serve para se afirmar que o *Amphitruo* de Plauto é uma obra que se realiza como paródia. Essa versão cômica representa um ponto de inflexão na recepção do mito da natividade de Hércules na Antiguidade, porque, como todas essas diferenças em comparação às versões anteriores congruem para o riso, Plauto se diferencia intencionalmente dos modelos trágicos e épicos. Além disso, e mais importante ainda, essa *subversão* do mito foi a que influenciou as recontagens posteriores, tornando-se a versão mais propagada.

Considerações finais

Confrontando as ocorrências anteriores do natalício de Hércules com a que consta no *Amphitruo*, elementos diferem entre essa retratação cômica e as versões anteriores – épicas, trágicas

e pictóricas. Neste trabalho, tentamos, portanto, esboçar uma linha temporal de evidências com as quais arguir quais elementos podem ter sido parodiados por Plauto (ou pelo modelo grego) visando à transformação desse enredo, originalmente adequado à tragédia, em um enredo de comédia.

A existência de elementos divergentes (entre cada revisitação anterior do mito de Anfítrio e a fábula plautina) fica estabelecida, quer tenha sido inserida pelo comediógrafo, quer tenha sido apenas recebida de outra tradição. O *Amphitruo* difere de Homero porque, na *Ilíada*, Hera dificulta o parto de Alcmena e, na peça plautina, Juno está ausente e o parto é facilitado. Difere de Hesíodo, que nunca explicita o feito de Zeus e traz o marido aos braços da esposa imediatamente ao voltar da guerra, enquanto Plauto apresenta uma briga que levaria ao divórcio. Difere de Eurípides quando este oscila a atribuição da paternidade de Hércules, consoante a cena, mas o pai do bebê-herói está bem definido no *Amphitruo* (vv. 1139-1140). Difere também dos vasos aqui analisados, que mostram uma fogueira e uma chuva salvífica ausentes em Plauto, que traz no lugar a autojustificação de Alcmena.

Como todas as diferenças aqui identificadas em fontes anteriores são menos adequadas ao riso, e somado ao fato de que as mudanças no conteúdo de Plauto levam sempre a um efeito cômico, é sensato supor que tenham sido mudanças efetuadas especificamente para a transformação de um enredo próprio para uma tragédia em um enredo próprio para uma comédia.

Nesse aspecto, portanto, a fábula do *Amphitruo* destaca-se, não apenas das peças do *corpus* plautino, mas também da grande maioria das peças que nos legaram os antigos, por trazer uma recontagem que ultrapassa a fronteira entre gêneros literários de difícil compatibilidade. Sublinhemos o fato de que a representação cômica do mito configurará o modelo mais retomado nas narrativas posteriores sobre o nascimento de Hércules, desde as antigas até as modernas. Por isso, a influência da obra plautina na recepção do mito é de extrema relevância.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: 34, 2015.
- BACCI, Giovanna Maria; SPIGO, Umberto. *Prosopon-Persona*. Testimonianze del Teatro Antico in Sicilia. Lipari: Regione siciliana, assessorato regionale dei beni culturali, ambientali e della pubblica istruzione, 2002.
- BLEISCH, Pamela R. Plautine travesties of gender and genre: transvestism and tragicomedy in *Amphitruo*. *Didaskalia: The Journal for Ancient Performance*. v. 4, n. 1, n.p. Lynchburg: Randolph College, 1997.
- BOND, Robin P. Plautus' *Amphitruo* as Tragi-Comedy. *Greece & Rome*. v. 46, n. 2, p. 203-220. Cambridge: The Classical Association, 1999.
- BRITISH MUSEUM. *The British Museum online collection*, 2024. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection>. Acesso em: 6 maio 2024.
- BUDELMANN, Felix; HAUBOLD, Johannes. Reception and Tradition. In: HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher (ed.). *A companion to classical receptions*. Oxônia: Blackwell, 2008. pp. 13-25.
- CHALMERS, Walter R. Plautus and his audience. In: DOREY, Thomas Alan; DUDLEY, Donald Reynolds (ed.). *Roman drama*. London: Routledge & Keagan Paul, 1965. pp. 21-50.
- CHRISTENSON, David. Grotesque Realism in Plautus' "Amphitruo". *The Classical Journal*, v. 96, n. 3, pp. 243-260. The Classical Association of the Middle West and South: Natchitoches, 2001.
- CHRYSTAL, Paul. *Women in Ancient Rome*. Amberley: Stroud, 2013.
- DUCKWORTH, George Eckel. *The nature of Roman Comedy: a study in popular entertainment*. 2. ed. Londres: Bristol Classical Press, 1994.
- EURÍPIDES. *Hércules*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: 34, 2014.
- GALINSKY, Gotthard Karl. Scipionic Themes in Plautus' *Amphitruo*. *Transactions and proceedings of the American philological association*. v. 97, pp. 203-235. Johns Hopkins University Press, American Philological Association, 1966.

GARCÍA-HERNÁNDEZ, Benjamín. *Gemelos y sosias: la comedia de doble en Plauto, Shakespeare y Molière*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2001.

GRATWICK, Adrian S. Drama. In: KENNEY, E.J.; CLAUSEN, W.V. (ed.). *The Cambridge History of Classical Literature*. v. 2 (Latin Literature). Cambrígia: Cambridge University Press, 1982. pp. 77 – 137.

HARDWICK, Lorna. *Reception Studies. Greece & Rome: new surveys in the classics*. n. 33. Nova Iorque: Oxford University Press, 2003.

HESÍODO. Escudo de Héracles. Tradução de Jaa Torrano. *Revista Hypnos*, n. 6, p. 185-221, 2000. Disponível em: <https://hypnos.org.br/index.php/hypnos/article/view/359/370>. Acesso em 16 jan. 2023.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Haroldo de Campos. Vol 2. São Paulo: Arx, 2002.

PÀMIAS, Jordi. The reception of Greek myth. In: EDMUNDS, Lowell. *Approaches to Greek Myth*. 2. ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014. pp. 44-83.

PHILLIPS, Jane E. Alcumena in the “Amphitruo” of Plautus: A Pregnant Lady Joke. *The classical journal*, v. 80, n. 2, p. 121-126. The Classical Association of the Middle West and South: Natchitoches, 1985.

PLAUTO. *Anfitrião*. Introdução, tradução e notas de Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: edições 70, 1993.

PLAUTUS. *Amphitryon, the comedy of asses, the pot of gold, the two Bacchides, the captives*. v. 1. Tradução de Wolfgang de Melo. Cambrígia / Londres: Harvard University Press, 2011.

SEGAL, Erich. *Roman laughter: the comedy of Plautus*. 2. ed. Nova Iorque / Oxônia: Oxford University Press, 1987.

SLATER, Niall W. *Plautus in performance*. Guilford: Princeton University Press, 1985.

STOCKERT, Walter. Tragicomedy and paratragedy: Plautus’s Amphitruo, Captivi, and Rudens.

WESTBROOK, Raymond. Vitae Necisque Potestas. *Historia, Zeitschrift Für Alte Geschichte*, Estugarda, v. 48, n. 2, pp. 203-223, 1999. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4436540>. Acesso em 24 abr. 2023.

The tragic and the comic in the narrative construction of Hercules' nativity

ABSTRACT: This article analyses the details in the myth of the hero Hercules' birth, as they appear in the play *Amphitruo*, attributed to the Latin playwright Plautus, in comparison with the corresponding details in other works that preceded the composition of this comedy, namely: the *Iliad* (attributed to Homer), the *Shield of Heracles* (attributed to Hesiod), Euripides' *Heracles*, and two painted pottery vases on display in the British Museum. With this comparative analysis, one observes that the elements presented in previous works do not harmonise with those present in Plautus' play: Hera's intervention in the *Iliad* does not match the absence of a Plautine Juno; Alcmena's conjunction with the fathers of her twins does not occur in the same way in the comedy as in the *Shield*; the hero's paternity in Euripides is not similarly treated in Plautus; and the vases indicate an attempted uxoricide that cannot be read into the Latin text. Thus, one concludes that the narrative, as it is in the *Amphitruo*, is a parodic version that subverts narrative elements from previous retellings, in order to cause laughter. Since the comedy is the version of the Herculean nativity that has become the most famous, it therefore represents a turning point in the reception of this myth, both in Antiquity as well as in Modernity.

KEYWORDS: Plautus; Hercules / Heracles; comedy; tragedy; epic.