

Cenas de reconhecimento na poesia grega



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor

FERNANDO FERREIRA COSTA

Coordenador Geral da Universidade

EDGAR SALVADORI DE DECCA



Conselho Editorial

Presidente

PAULO FRANCHETTI

ALCIR PÉCORÁ – CHRISTIANO LYRA FILHO

JOSÉ A. R. GONTIJO – JOSÉ ROBERTO ZAN

MARCELO KNOBEL – MARCO ANTONIO ZAGO

SEDI HIRANO – SILVIA HUNOLD LARA

Adriane da Silva Duarte

CENAS DE
RECONHECIMENTO
NA POESIA GREGA

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990. Em vigor no Brasil a partir de 2009.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

D85c Duarte, Adriane da Silva.
Cenas de reconhecimento na poesia grega / Adriane da Silva Duarte. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

1. Poesia épica grega. 2. Teatro grego (comédia) I. Título.

ISBN 978-85-268-0984-0

CDD 883.01
882.01

Índices para catálogo sistemático:

1. Poesia épica grega	883.01
2. Teatro grego (comédia)	882.01

Copyright © by Adriane da Silva Duarte

Copyright © 2012 by Editora da Unicamp

Nenhuma parte desta publicação pode ser gravada, armazenada em sistema eletrônico, fotocopiada, reproduzida por meios mecânicos ou outros quaisquer sem autorização prévia do editor.

Editora da Unicamp
Rua Caio Graco Prado, 50 – Campus Unicamp
CEP 13083-892 – Campinas – SP – Brasil
Tel./Fax: (19) 3521-7718/7728
www.editora.unicamp.br – vendas@editora.unicamp.br

*Aos meus queridos, Fábio, Júlia e Pedro,
com todo meu reconhecimento e afeto.*

Agradecimentos

Livro pronto. Eis o momento de agradecer a todos que contribuíram das mais diversas maneiras para sua realização.

Este texto nasce de um projeto de pesquisa encaminhado ao CNPq e contemplado com a bolsa de produtividade em pesquisa no triênio 2007-2010, auxílio fundamental para o bom andamento dos estudos. Foi inicialmente apresentado como tese de livre-docência em literatura grega na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em dezembro de 2010. O auxílio à publicação concedido pela Fapesp propiciou a edição do livro.

Agradeço aos professores Jaa Torrano, Jacyntho Lins Brandão, Joaquim Brasil Fontes, Maria Beatriz Borba Florenzano e Paula da Cunha Corrêa, que, integrantes da banca examinadora do concurso de livre-docência, foram os primeiros leitores deste texto, ajudando a aperfeiçoá-lo com suas sugestões. Meu muito obrigada também a todos os que contribuíram para a reunião da bibliografia consultada nesta pesquisa, especialmente aos colegas Jaa Torrano, Filomena Hirata, Christian e Erika Werner.

Não poderia deixar de lembrar os que pacientemente me ouviram falar deste tema ao longo dos últimos anos em encontros acadêmicos e aulas. Agradeço especialmente aos colegas do Grupo de Pesquisa Estudos sobre o Teatro Antigo e aos alunos das disciplinas de pós-graduação, cujas observações tantas vezes ajudaram a solucionar impasses e a iluminar soluções.

A Giuliana e a Ana Estela agradeço o apoio e a amizade.

Ao Fábio, Júlia e Pedro, que acompanharam tudo desde o início, agradeço por estarem sempre por perto.

Adriane Duarte

SUMÁRIO

RECONHECIMENTO NO MITO E NA POESIA GREGA	11
RECONHECIMENTO NA POÉTICA GREGA: ARISTÓTELES	29
1. <i>Definição e características gerais</i>	31
2. <i>Reconhecimento e hamartia</i>	54
3. <i>Os reconhecimentos segundo suas espécies</i>	62
4. <i>Argumento e episódio: reconhecimentos principais e secundários na tragédia e na epopeia</i>	91
RECONHECIMENTO E ÉPICA: <i>ILÍADA</i> E <i>ODISSEIA</i>	97
1. <i>Trama simples e complexa: Ilíada e Odisseia</i>	97
2. <i>Glauco e Diomedes: uma cena de reconhecimento na Ilíada?</i>	104
3. <i>Varição e tipicidade na Odisseia</i>	114
RECONHECIMENTO EM CENA: TRAGÉDIA E COMÉDIA	189
1. <i>Reconhecimento na tragédia grega: teoria e prática</i>	189
2. <i>Os reconhecimentos entre Electra e Orestes</i>	194
3. <i>Reconhecimentos entre mães e filhos: Bacantes, Édipo rei e Íon</i>	236
4. <i>Reconhecimentos em terras estrangeiras: Helena e Ifigênia em Tauris</i>	257
5. <i>Reconhecimentos cômicos em Aristófanes e Menandro</i>	275

RECONHECER UM RECONHECIMENTO	293
APÊNDICE — <i>CORPUS</i> ESTUDADO	297
BIBLIOGRAFIA	299
1. <i>Autores antigos</i>	299
2. <i>Autores modernos</i>	301

RECONHECIMENTO NO MITO E NA POESIA GREGA

A Odisseia é complexa: é por completo reconhecimento.

Aristóteles, *Poética*, 1459b 15

O propósito deste livro é examinar as cenas de reconhecimento (*anagnórisis*) na poesia grega arcaica e clássica a partir da definição proposta por Aristóteles na *Poética*. A epígrafe, um trecho sempre citado desse tratado, ainda hoje seminal para os estudos literários, busca justificar então o percurso feito nesse trabalho, em que a ordem cronológica é subvertida. De Aristóteles a Homero e não o contrário, porque é o conceito cunhado pelo estagirita a partir da análise da poesia grega que norteará essa investigação.

Para isso, leituras teóricas, sobretudo do texto aristotélico e de seus principais comentadores, somam-se a discussões das cenas de reconhecimento tal qual elas se apresentam na épica homérica (*Iliada e Odisseia*), na tragédia (Ésquilo, Sófocles e Eurípides) e na comédia ática (Aristófanes e Menandro)¹. Como se pode ver, as cenas de reconhecimento estão presentes em diversos gêneros literários gregos, desde a épica homérica até a comédia nova. Seu emprego, no entanto, está mais associado à tragédia clássica. A escolha do *corpus* indicado deu-se em função de concentrar uma maior incidência do fenômeno que se quer estudar e do cuidado de limitar temporalmente a sua observação de modo a preservar os fundamentos teóricos da pesquisa.

1 Para uma relação completa do *corpus* estudado, remeto ao Apêndice. Esclareço ainda que não vou me ocupar aqui dos fragmentos, a não ser excepcionalmente, por entender que a análise das cenas de reconhecimento requer contextualização.

Aristóteles, o primeiro a refletir sobre a função do reconhecimento na poesia grega, muito particularmente na tragédia, em grande parte, deduziu suas características e sistematizou seu emprego a partir da observação das próprias obras, uma relação que também interessa explorar. Certamente a definição e a classificação do fenômeno propostas pelo filósofo refletem, antes de tudo, sua visão da questão e não podem ser tomadas como evidência de que os autores que o antecederam (e mesmo os que o sucederam) considerassem dessa mesma maneira as cenas de reconhecimento. Uma primeira divergência parece residir na predileção que os poetas gregos tinham pelo uso de sinais, corpóreos ou extracorpóreos, nos reconhecimentos, recurso que o filósofo considera grosseiro. Inegável também é a constatação de que os dramaturgos do século V a.C. demonstram ter consciência desse recurso e das possibilidades por ele oferecidas, como atestam Eurípidés, em sua tragédia *Electra* (508-23), e Aristófanes, na comédia *As nuvens* (534-6), em que aludem à cena de reconhecimento criada por Ésquilo nas *Coéforas*. Mas o fato é que, com Aristóteles, “reconhecimento” (*anagnórisis*) torna-se um termo de poética, associado à fábula (*mýthos*), da qual faz parte em conjunto com a peripécia e o patético (*Poética*, 1452b 9). Somente por essa razão justifica-se a escolha dessa perspectiva fundadora para o exame da questão.

Deve-se notar também que, assim como as cenas de reconhecimento continuam a ser um recurso poético e narrativo do qual se valem os mais variados autores ao longo dos séculos, o termo foi apropriado por diversas correntes críticas, que sobre ele se debruçaram na tentativa de descrevê-lo². Nessa longa trajetória tornou-se um conceito fluido, cujas acepções variam de acordo com o perfil teórico de quem o elabora e o objeto ao qual se aplicam. Verificado tal fato, optou-se pela definição de uma matriz teórica clara, a aristotélica, que, além de afeita ao *corpus* a ser estudado, garantisse a uniformidade e o rigor teóricos da pesquisa.

2 Para um histórico do conceito na teoria literária de Aristóteles até os dias de hoje, remeto ao livro de Terence Cave, *Recognitions — A study in poetics*. Oxford, Clarendon Press, 1998.

Além de ser um recurso estruturador da narrativa, capaz de promover o desenlace de um conflito e dotado de grande apelo emocional³, sua vasta presença, igualmente atestada nos mitos, sugere que o reconhecimento seja antes uma resposta às inquietações do homem acerca de sua origem e de sua identidade. Édipo é o exemplo mais acabado dessa necessidade de saber quem somos, condição para definirmos nosso comportamento ante os outros, e das possíveis consequências de ignorá-lo, como ilustra uma passagem de *Assembleia de Mulheres*, de Aristófanes.

Nela, um cidadão ateniense, Blépiro, expressa sua angústia diante da hipótese de vir a viver em uma sociedade em que não mais haja meios de os pais reconhecerem seus filhos ou de serem por eles reconhecidos, resultado lógico da adoção do sistema de sexo comunal idealizado pela heroína da comédia, Praxágora (635-40, tradução nossa):

- B.: Como, vivendo dessa maneira, cada qual
será capaz de *reconhecer* [διαγινώσκειν] os próprios filhos?
- P.: E é preciso? Eles terão por pais todos
os que são mais velhos do que eles em vista da idade.
- B.: Então estrangularão a torto e a direito, um por um, todo velho
por *ignorância* [διὰ τὴν ἄγνοιαν], pois que mesmo agora, que *conhecem*
[γινώσκοντες] o pai, estrangulam. Como será, afinal, quando estiverem
na *ignorância* [ἄγνως]? Como não cagarão em cima então?

Aristófanes põe na boca de Blépiro uma queixa recorrente em suas comédias, o desrespeito dos mais jovens para com os mais velhos, a ponto de os filhos chegarem a agredir os próprios pais⁴. Exageros cômicos à parte, a pergunta de Blépiro esconde o temor de as novas disposições levarem à violação, ainda que involuntária, do tabu do parricídio, colocando o homem comum na mesma situação de Édipo, que, sem saber, agride e mata seu pai após uma

3 Aristóteles coloca o reconhecimento, ao lado da peripécia, entre os elementos trágicos com maior capacidade de comover. Cf. *Poética*, 1450a 28.

4 Cf. Aristófanes, *Acarnenses* (676-91, 703-18), *Nuvens* (1321-41), *Aves* (1347-51), *Rãs* (274).

discussão numa encruzilhada. Praxágora o tranquiliza argumentando que, por ignorar a identidade de seu pai biológico, os jovens tratariam como pais todos os que tivessem idade para sê-lo e não permitiriam agressões contra os mais velhos, pois ninguém admitiria que seu pai fosse agredido por outros. Além disso, os demais idosos também viriam em socorro da vítima por medo de virem a ser maltratados por sua vez. O temor (*déos*), mais do que o respeito (*aidós*), evocados por Sócrates na *República* para conter tal risco, coibiria as agressões⁵.

Na comédia, a interdição do incesto também está ameaçada com a adoção do novo regime sexual. Uma vez que os mais velhos e feios devem ser satisfeitos antes dos mais jovens e belos, a lei estimula o relacionamento entre rapazes e mulheres que poderiam ser suas mães, senão avós — o contrário, o relacionamento entre homens maduros e mocinhas era comum, por isso soa menos escandaloso, mas é claro que esses relacionamentos estariam sujeitos aos mesmos riscos. Na cena em que um rapaz é disputado por três velhas e uma moça, esta, percebendo-se vencida, desabafa (1041-2):

Se vocês instituírem essa lei,
a terra toda encherão de Édipos.

Embora o argumento seja, sobretudo, retórico — já que, ao contrário do que ocorreria com os pais, normalmente a identidade da mãe seria certa —, o que a jovem insinua é que essas relações entre rapazes que têm a idade de filhos e mulheres que têm a idade de mães não são naturais e que tal promiscuidade

5 Cf. Platão, *A República* (465a). De resto, toda a passagem apresenta fortes semelhanças com as ideias defendidas por Sócrates nesse diálogo em que se propõe a reorganização da sociedade, de modo que as crianças tivessem uma educação comum, longe de seus pais biológicos, que não saberiam identificar. À pergunta de Glauco sobre como os parentes consanguíneos poderiam se reconhecer [*διαγνώσονται*], de modo a evitar as relações incestuosas, Sócrates responde que elas não ocorreriam desde que os cidadãos considerassem seus filhos, irmãos ou pais todos os que tivessem idade para sê-lo (cf. 461d). Apesar da proximidade de ideias e das notórias dificuldades em se estabelecer a cronologia da obra de Platão, a composição da *República* é tida como posterior à da comédia aristofânica, o que leva à suposição de que ambas ecoassem teses debatidas em Atenas no começo do século IV a.C.

terminaria por embaralhar os limites do que é socialmente aceitável. Novamente o exemplo de Édipo, que desposa sua mãe ignorando sua identidade e com ela tem filhos, vem assombrar os atenienses.

O sucesso desse tema literário que, assim como os tabus do parricídio e do incesto, não se prende a épocas ou países está justamente em tocar em temores profundos do ser humano, constituindo uma forma de lidar com eles, ao menos antes do doutor Freud entrar em cena. Não por acaso, Aristóteles destaca como superior a situação dramática em que uma ação violenta entre consanguíneos é abortada graças a um reconhecimento (*Poética*, 1453b 36). Nesse caso, as expectativas morais do público são atendidas, uma vez que se evita ato repul-sivo (*miarós*), propiciando uma sensação de alívio decorrente da reafirmação do pacto social. É natural, portanto, que essa situação proporcione mais prazer para o espectador.

Terence Cave (1988, p. 1) inicia sua investigação da *anagnórisis*, termo grego correspondente a reconhecimento, notando seu desprestígio enquanto elemento de poética. Outros conceitos de inspiração aristotélica, como hamartia ou catarse, encontram muito mais eco crítico. Isso se deve, segundo o mesmo autor, ao fato de seu uso ter se associado a um truque narrativo, um artifício fácil para resolver enredos complexos, constituindo assim uma espécie de *deus ex machina*⁶. A meu ver, esse preconceito existe de fato, mas deriva menos do conceito em si do que da sua apropriação pela indústria cultural — em especial da sua disseminação na literatura de massas, em que reina nas novelas e folhetins e é empregado com menos critério. É inegável que se trata de um recurso de forte apelo popular.

Cave tenta explicar essa popularidade lançando mão da noção de *escândalo*. O reconhecimento traz consigo um componente *escandaloso*, tanto na acep-

6 O *deus ex machina* é um recurso frequente na tragédia grega. Trata-se da aparição de um deus sobre uma plataforma que se alça por sobre a cena por meio de um guindaste, a máquina. Em um célebre fragmento do poeta cômico Antífanos, em que a arte da comédia e a da tragédia são comparadas, o *deus ex machina* é descrito como um meio fácil de que se valem os tragediógrafos para contornar dificuldades de composição (fr. 189 KA, D6 Olson, 2007). Quando o enredo se complica e não há tempo hábil para desenvolvê-lo, o poeta podia sempre recorrer à presença divina, que cuidaria de dar aos espectadores o desfecho da trama.

ção literal do termo, remetendo às suas situações de uso que envolvem geralmente graves transgressões morais (incestos, adultérios, fratricídios, parricídios, matricídios), quanto no sentido etimológico, de armadilha ou obstáculo (cf. *tó skándalon*), no caso, a construção do verossímil, dada justamente pela arbitrariedade a que se associa seu emprego.

Eu discordo dessa explicação. Para mim, reconhecimento está mais relacionado à ideia de *reparação* do que à de escândalo. *Reparação* porque ele opera de modo a restaurar algo até então encoberto, normalmente uma identidade, em virtude de que se instauram desequilíbrio e desordem. É significativo que hoje o uso corrente do termo remeta ao universo jurídico, integrando o inquérito. Há que se reconhecer um objeto (uma prova), uma paternidade, um suspeito, um cadáver, de modo a restaurar um elo na cadeia elucidativa, a permitir que as histórias sejam contadas em sua totalidade.

O resultado dessa ação reparadora é o restabelecimento da ordem, o que tem um efeito tranquilizador, de relaxamento das tensões. E isso é assim mesmo quando o efeito imediato é funesto para os envolvidos diretos, como no caso paradigmático de Édipo. A descoberta de sua identidade é acompanhada da constatação do incesto e do parricídio, o que ocasiona o suicídio de sua mãe e esposa, Jocasta, e sua própria mutilação e banimento. No entanto, essa dolorosa descoberta é benéfica na medida em que restaura uma ordem maior, cósmica, que havia sido inadvertidamente violada, violação que fora causa de sofrimento para toda população tebana. Enviada por Apolo, a peste que vitima os habitantes de Tebas é o indício de que algo não estava bem. Dessa perspectiva, o reconhecimento é agente de alívio e opera de uma forma não muito diversa da catarse. Crédito a esse efeito reparador sua popularidade entre leitores (e espectadores), pouco ou muito exigentes que sejam.

Outro motivo para explicar a atração que o conceito produz desde a Antiguidade, e particularmente sobre Aristóteles, reside no seu valor epistemológico. Nas palavras do filósofo, o reconhecimento é “a mudança da ignorância para o conhecimento” (*Poética*, XI, 1452a 33), capaz de promover, portanto, uma nova compreensão da realidade. *Anagnórisis*, o termo grego, que também significa “leitura”, indica que a operação de reconhecer sinais e interpretá-los

pressupõe uma habilidade intelectual. Um método de investigação e explicação da realidade insinua-se sob um conceito poético.

Uma primeira aproximação do tema requer então o esforço de circunscrevê-lo teoricamente através da discussão das acepções aristotélicas contidas na *Poética*. A definição proposta por Aristóteles (*Poética*, XI, 1452a 33) esconde em sua formulação, de uma falsa e quase tautológica simplicidade, nuances que apontam para um raciocínio cuja complexidade convém explicitar. Além da definição propriamente dita, serão examinadas as demais referências ao termo e seus correlatos no âmbito desse tratado de poética.

Num segundo momento, passarei à análise das cenas de reconhecimento no *corpus* indicado, seguindo a cronologia estrita de sua composição: épica homérica, tragédia, comédia antiga e comédia nova. Antes, porém, convém fazer um excuro para tratar da presença pré-literária do motivo no mito grego. Embora a reflexão aristotélica tenha por ponto de partida o emprego desse recurso pelos poetas gregos, é de supor que ele possa ser encontrado na narrativa tradicional, de caráter mítico, que serve de matéria à poesia⁷.

Encontrá-lo, no entanto, não é tão fácil. Entre os gregos, não é possível distinguir uma versão pré-literária de um mito de sua elaboração poética. Em decorrência do prolongado estágio de oralidade e, conseqüentemente, da tardia incorporação dos hábitos letrados, a poesia, ao lado das artes plásticas, tornou-se o principal meio de preservação das tradições e do conhecimento⁸. Assim, pode-se afirmar que, além de ceramistas, escultores, ourives, foram os poetas os principais criadores de mitos na Grécia, pois que é por sua obra que se pode

7 Aristóteles mesmo anota em sua *Poética* (1454a 10-2) que, “quando buscaram situações trágicas, os poetas as encontraram, não por arte, mas por fortuna, nos mitos tradicionais [ἐν τοῖς μύθοις]”. Salvo para as indicações contrárias, as citações da *Poética* estão de acordo com a tradução de Eudoro de Sousa.

8 A bibliografia sobre as questões relacionadas à oralidade e escrita e seu impacto sobre a cultura grega é vasta. Remeto aqui o leitor aos livros de Eric Havelock, traduzidos para o português, por se tratar de um autor central a esse debate e com cuja visão concordo em linhas gerais. Quanto ao papel da iconografia na transmissão e fixação de histórias tradicionais, muitas vezes não atestadas ou divergentes do que se encontra nas fontes escritas, o livro de Carpenter (1994) é um bom ponto de partida.

conhecê-los⁹. Ressalvado o papel da iconografia, poderosa difusora dos mitos, pode-se concordar com Dowden (1994, p. 19), quando diz que “não há dúvida de que nosso acesso a Mitologia Grega se dá sobretudo através de textos e de que, mesmo na antiguidade, os textos, lidos ou representados, foram um instrumental na formação do sentido da mitologia próprio aos gregos”.

No entanto, é consensual que os poetas deram forma a um conjunto de narrativas tradicionais, cuja produção era de natureza coletiva e refletia as ideias que as diversas gerações de homens gregos tinham de si, dos outros e do mundo que habitavam. É razoável supor que o reconhecimento, enquanto motivo narrativo, já fosse parte dessas histórias, uma vez que está amplamente disseminado na literatura tradicional do mundo todo, como atestam os estudos voltados à sua análise¹⁰.

Martin West (2003, pp. 438-9), em *A face leste do Helicon*, aponta elementos comuns à tradição mítica grega e do Oriente Próximo, alguns dos quais devem ser vistos como motivos folclóricos (*folktale motifs*) atestados mundialmente. Entre estes últimos, ele ressalta o tema da “criança abandonada ao nascer ou entregue à morte, que, no entanto, sobrevive e, por vezes, alcança a herança que lhe é devida”. Exemplos gregos desse caso são as histórias de Édipo, Íon, Alexandre (Páris), Álope, Antíope, Tiro, todos conhecidos principalmente através das tragédias que inspiraram¹¹. Decorrente desse motivo e a ele frequentemente associado, o reconhecimento é consequência da ignorância do herói acerca de sua verdadeira identidade. Ao tentar prová-la, “ele se capacita a reclamar sua própria herança” (Burian, 1999, p. 189).

9 Cf. Burian (1999, p. 184): “Em um aspecto importante, os poetas eram os criadores de mitos (*mythmakers*) da Grécia”.

10 A literatura de cunho tradicional comporta tanto histórias transmitidas oralmente quanto registradas por escrito e designadas enquanto folclore, mito, fábula, lenda, saga, balada, conto de fada etc. O *Motif-index of folk-literature* (Thompson, 1955-1958, pp. 370-401) traz um amplo catálogo das principais formas de reconhecimento, associado às provas a que o herói é submetido, com exemplos das mais variadas origens, inclusive gregas.

11 A Sófocles, autor do *Édipo rei*, é atribuída a composição de uma tragédia intitulada *Tiro*; as demais, dentre as quais apenas *Íon* está totalmente preservada, foram objeto da atenção de Eurípidés. Para uma tentativa de reconstrução do *Alexandre*, cf. Hanson (1964).

A principal coletânea de mitos que a Antiguidade nos legou é a *Biblioteca*, de Apolodoro, compilada por volta do século II d.C.¹². Uma leitura de ponta a ponta dessa obra revela nove exemplos desse tipo de enredo, a saber:

- 1) Neleu e Pélias, filhos de Tiro e Posídon, abandonados ao nascer, reconhecem a mãe (I, ix, 8: ἀνεγνώρισαν τὴν μητέρα);
- 2) Télefo, filho de Hércules e Auge, é exposto e, quando parte em busca de seus pais, é adotado por ela e seu marido, Teutras (II, vii, 4 e III, ix, 1);
- 3) Zeto e Anfíon, filhos de Zeus e Antíope, reconhecem sua mãe (III, v, 5: οἱ δὲ ἀναγνωρισάμενοι τὴν μητέρα);
- 4) Édipo descobre seu parentesco com Laio e Jocasta (III, v, 8-9: φανέτων τῶν λανθανόντων);
- 5) Alcmeon compra como escrava, sem saber, a filha que abandonara (III, vii, 7: οὐκ εἰδότα);
- 6) Atalanta é exposta e mais tarde descobre seus pais (III, ix, 2: ἀνευροῦσα δὲ ὕστερον τοὺς γονέας);
- 7) Páris é abandonado e depois descobre seus pais (III, xii, 5: τοὺς γονέας ἀνεῦρε);
- 8) Teseu é reconhecido por seu pai, Egeu (Epítome, i, 5: Θησεὺς δὲ ἀναγνωρισθεὶς τῷ πατρὶ);
- 9) Telégono, filho de Odisseu e Circe, parte em busca do pai, enfrenta-o, mata-o e só então o reconhece (Epítome, vii, 37: ἀναγνωρισάμενος).

Além desses casos, há outras quatro menções a situações que resultam em reconhecimento, mas estas extrapolam o motivo do bebê exposto. Trata-se de reencontros entre parentes ou conhecidos separados por longo intervalo de tempo, a saber:

12 A datação do texto é bastante elástica, abarcando o período compreendido entre os séculos I a.C. e IX d.C. De acordo com a Introdução de James Frazer para a Loeb (Apollodorus, 1954, p. xiv), a data estimada no texto é a mais provável, ao se levar em conta o registro linguístico e o estilo de composição da obra.

- 1) Odisseu disfarçado é reconhecido por Helena em Troia (Epitome, v, 13: γνωρισθεις ὑπὸ Ἑλένης);
- 2) Orestes é reconhecido por Ifigênia em Tauris (Epitome, vi, 27: ἐπιγνωσθεις δὲ ὑπὸ τῆς ἀδελφῆς);
- 3) Menelau descobre Helena no Egito (Epitome, vi, 29: εὐρίσκεται Ἑλένη);
- 4) Odisseu dá-se a reconhecer a Penélope e Telêmaco (Epitome, vii, 32-3: ἀναγνωρίζεται).

É de notar que, em sete dessas menções, ocorre um verbo com a raiz *gno-*, de conhecer: seis vezes formas de *anagnorízo* [ἀναγνωρίζω], reconhecer ou dar-se a conhecer, e uma vez *epigignósco* [ἐπιγιγνώσκω], reconhecer. Também estão registradas formas dos verbos (*an-*)*eurísko* [ἀν-εὐρίσκω], (re-)descobrir, por três vezes, e de *phaino* [φαίνω], revelar, uma vez — nos dois casos restantes, a ideia fica implícita, sem que haja menção a um verbo que descreva o reconhecimento.

Embora entre os poetas épicos e trágicos sejam preponderantes as formas dos verbos (*ana/epi-*)*gignósco* [ἀνα/ἐπι-γιγνώσκω], reconhecer, na cena de reconhecimento, a preferência de Apolodoro por *anagnorízo* chama a atenção, já que sua presença é mais bem atestada nos textos teóricos ou comentários sobre o teatro¹³. O verbo *anagnorízo* tem registro na *Poética*, em que, para Lucas (1971, p. 169), é dotado de um sentido técnico, significando “passar por uma *anagnórisis*”. Também Eustácio, em seu comentário sobre a *Odisseia*, usa esse verbo para se referir aos reconhecimentos do poema. O substantivo de mesmo tema, *anagnorismós* [ἀναγνωρισμός], aparece uma vez na *Poética* como sinônimo de *anagnórisis*, e também na comédia de Menandro, *A arbitragem* (*Epi-*

13 Levando-se em conta as passagens comentadas nesse livro, no contexto de uma *anagnórisis*, formas do verbo (*ana/epi-*)*gignósco* aparecem 22 vezes no *corpus* estudado (*Il.*, I, 205, VI, 231; *Od.*, XIII, 299, 312; XIX, 250, 475; XX, 94; XXI, 218; XXIII, 95, 109, 206; XIV, 217; Eur., *Electra*, 283, 285, 539; *Íon*, 72; *Helena*, 290, 560, 565; Aristóf., *Tesmoforiantes*, 911; *Rãs*, 557, 670), contra apenas duas ocorrências do verbo (*ana-*)*gnorízo* (Eur., *Íon*, 525 e *Bacantes*, 1285). Note-se, entretanto, que nem sempre se atesta um verbo denotando *anagnórisis* em cenas de reconhecimento.