

A PRESENÇA DE ESPECTROS NAS TRAGÉDIAS SENEQUIANAS

RESUMO

A finalidade deste artigo é apresentar um comentário sobre o diversificado papel dos espectros nas tragédias de Sêneca. Em *Thyestes* e *Agamemnon*, os fantasmas de Tântalo e de Tiestes aparecem como personagens que assumem o discurso nos prólogos e fazem previsões sobre o futuro. Em *Troades*, os fantasmas de Aquiles e de Heitor são mencionados como aparições. Em *Oedipus* e *Hercules furens*, pessoas vivas se dirigem ao mundo das sombras onde têm contato com espíritos. Essa diversificação é um dos traços da originalidade que marcou os textos de Sêneca.

Palavras-chave: Sêneca. Tragédias. Espectros.

THE PRESENCE OF GHOSTS IN SENECA TRAGEDIES

Abstract:

The purpose of this article is to present a commentary on the diversified role of the specters in Senecan tragedies. In *Thyestes* and *Agamemnon*, the ghosts of Tantalus and Thyestes appear as characters who assume the discourse in the prologues and make predictions about the future. In *Troades* the ghosts of Achilles and Hector are mentioned as apparitions. In *Oedipus* and *Hercules furens*, living people go to the kingdom of shadows where they have contact with spirits. This diversification is one of the features of the originality that marked Seneca's texts.

Keywords: Seneca. Tragedies. Ghosts.

LA PRESENCIA DE ESPECTROS EN LAS TRAGEDIAS SENEQUIANAS

Resumen:

El propósito de este artículo es presentar un comentario sobre el papel diversificado de los espectros en las tragedias de Séneca. En *Thyestes* y *Agamemnon*, los fantasmas de Tántalo y Tiestes aparecen como personajes que asumen el discurso en los prólogos y hacen predicciones sobre el futuro. En *Troades*, los fantasmas de Aquiles y Héctor son mencionados como apariciones. En *Oedipus* y *Hercules furens*, las personas vivas van al infierno donde tienen contacto con espíritus. Esta diversificación es una de las características de la originalidad que marcó los textos de Séneca.

Palabras Clave: Séneca. Tragedias. Espectros.

De uma vasta produção de tragédias, escritas por teatrólogos latinos, do século III a.C. ao século I de nossa era, somente se preservaram para a posteridade as obras de Sêneca e duas peças que lhe foram atribuídas, mas que hoje são consideradas apócrifas ou pseudosenequianas¹.

Para compor as tragédias, Sêneca se inspirou principalmente na obra eurípidiana, mas sofreu também influência de Ésquilo e Sófocles, da tragédia latina da época republicana e de poetas épicos e líricos do tempo de Augusto: Virgílio, Horácio, Ovídio (Herrmann, 1924, p. 254-258). Embora se baseie em modelos anteriores e pratique a *contaminatio* e a *imitatio* procedimentos estéticos próprios da época (Vasconcellos, 2001, p.13-19), Sêneca conseguiu ser original, conferindo elementos filosóficos aos textos, modificando os mitos, tirando-lhes por vezes o caráter sagrado, trabalhando a personalidade dos personagens e cuidando rigorosamente da linguagem.

Entre seus traços originais está o tratamento dado aos mortos. Além de atribuir grande poder a figuras de personagens ilustres já extintos, Sêneca cria figurações de espectros vindos do além, a exemplo do que ocorre nos prólogos de *Tiestes* e de *Agamêmnon*, insere nos textos descrições do aparecimento de espíritos, o que se verifica em *As troianas*, e apresenta narrações descritivas de incursões e visitas ao reino das sombras, como as que se encontram em *Édipo* e *A loucura de Hércules*. Há uma curiosa interface aproximando vivos e mortos, portanto.

Sendo tal procedimento bastante especial, fazemos algumas reflexões sobre o assunto, iniciando-as com comentários sobre os espectros presentes nos prólogos mencionados, cujos discursos lhes conferem o estatuto de sujeitos do enunciado.

No prólogo de *Tiestes*, o espectro de Tântalo, egresso do mundo dos mortos, dialoga com uma das Fúrias; no de *Agamêmnon*, o fantasma de Tiestes recita um monólogo. Ambos os prólogos evocam, de algum modo, aparições observadas na tragédia grega, mas apresentam bastante originalidade. Em *Os persas*, Ésquilo se utili-

zara, entre os versos 681 e 851, do artifício da aparição do fantasma do rei Dario, a interpelar inicialmente o coro e, em seguida, sua viúva (Ésquilo, 2009, p. 91-101). Trata-se, porém, de uma figura que vem pedir informações sobre o que ocorrera, sem ter a ciência do futuro, prerrogativa dos fantasmas senequianos. No prólogo das *Eumênides*, entre os versos 93 e 139, após uma prece da pítia e um diálogo que se trava entre Apolo e Orestes, Ésquilo nos apresenta o fantasma de Clitemnestra, a dirigir-se às divindades adormecidas, em desesperança e revoltada reclamação. De acordo com o que diz o fantasma, o espírito da rainha morta “vagueia ignóbil” sem que aquele que a feriu de morte tenha sido punido (Ésquilo, 2004, p. 79-83)².

Em Eurípidés, no prólogo de *Hécuba*, encontramos a aparição de um espírito sob a forma de Polidoro, o fantasma-vítima, uma figura trágica passiva, que surge na praia, diante de troianas ali presentes, antecipando-se ao encontro de seu próprio cadáver pelas mulheres (Eurípidés, 2004, p. 3-5). As palavras que pronuncia não têm destinatário preciso e ele apenas conta sua história – a história que Hécuba vai descobrir mais tarde e que será o móvel de sua vingança contra Polimestor, o rei da Trácia, responsável pela morte do jovem.

Deixamos de lado referências ao fantasma de Alceste, presente na peça homônima, por tratar-se esta, conforme Kitto (1990, p. 164-165), de uma tragicomédia que sofreu tratamento particular, situando-se os personagens ali apresentados num patamar especial.

Bastante diferente desses espectros são os que aparecem nos prólogos das duas tragédias senequianas a que nos referimos. Em ambos os casos, agem como os personagens de alguns dos prólogos de comédias do período republicano, isto é, operam como apresentadores e comentadores do assunto que vai ser explorado na tragédia e não participam da ação desenrolada pela trama trágica (Hunter, 2010, p. 43-55).

Os dois prólogos apresentam vários pontos em comum. Os espectros pertencem à mesma família. Tântalo é o responsável pela formação da estirpe dos Tantálidas, clã maldito, marcado por crimes hediondos, que contou,

entre seus membros, com Pélops, Atreu, Tiestes, Menelau, Agamêmnon e Egisto. É uma figura sobre cuja lenda existem numerosas controvérsias, havendo diferentes tradições que se reportam a seus crimes³, entre os quais o mais conhecido é, sem dúvida, o assassinio de seu filho Pélops, cuja carne seria servida aos deuses em um festim.

Os filhos de Pélops – Atreu e Tiestes – também tiveram a vida marcada por numerosos delitos, sendo notável o último deles, quando Atreu, depois de expulsar seu irmão do reino, por ter sido traído por ele, simulou uma reconciliação com Tiestes e o convidou, bem como a seus filhos, para retornarem a Micenas. Aceito o convite, Atreu matou os sobrinhos, assou-os e os ofereceu a Tiestes como a iguaria principal de uma refeição, reproduzindo, de certa forma, o que Tântalo, seu avô, havia feito anteriormente.

Como se pode observar, os crimes cometidos por Tântalo e por Atreu ocorrem no seio da família, entre parentes, e devem ser incluídos na categoria dos *nefas*, os delitos para os quais não há perdão por atentarem contra valores preciosos tais como os deuses, a pátria e os familiares.

Em estudo relativo às causas do *nefas*, feito por Florence Dupont (1995, p. 55 ss.) em *Les monstres de Sénèque*, “a tragédia latina promete ao público romano o espetáculo de uma metamorfose de um homem em monstro”. Essa metamorfose é produzida pelo *furor*, a paixão exacerbada que leva ao *nefas*, o crime inexpriatível, a profanação em seu grau mais alto.

Na família dos Tantáidas todos os crimes cometidos por seus membros são decorrentes da exacerbção de paixões. Tântalo e Tiestes, que aparecem como paradigmas sob a forma de sombras que recitam os prólogos das referidas tragédias de Sêneca, são apenas dois exemplos.

Conforme o texto das peças, ambos escapam do inferno, supondo uma comutação de pena, mas, na verdade, vão receber uma punição maior ao contemplar os novos crimes prestes a ser cometidos por descendentes

seus, crimes tão grandes ou ainda maiores do que os que eles próprios haviam cometido: Tântalo vai presenciar o assassinio dos filhos de seu neto Tiestes, cometido pelo irmão, e o oferecimento da carne dos meninos ao próprio pai, durante um banquete; Tiestes vai contemplar o bárbaro crime contra Agamêmnon, filho de Atreu, levado a termo pela esposa, Clitemnestra, com a cumplicidade de seu amante, Egisto, o filho de Tiestes que foi fruto de um incesto, quando este se uniu carnalmente a Pelóia, sua própria filha.

As falas das duas sombras têm muitos pontos em comum, embora as de Tântalo estejam inseridas em um diálogo, de que participam ele e uma das Fúrias, e a de Tiestes se constitua em um monólogo.

Bem mais extenso do que o prólogo de *Agamêmnon*, o de *Tiestes* se compõe de 121 versos. O texto se abre com a lamentação do espectro de Tântalo que, saindo do inferno, se dirige ao palácio real de Micenas para presenciar novos crimes a serem cometidos.

O fantasma surge em cena fazendo uma série de indagações retóricas por meio das quais pretende saber se houve uma comutação de sua penalidade e se ele será castigado com as mesmas punições que haviam sido infligidas aos outros célebres criminosos do inferno:

“Quem me arranca da infausta morada dos infernos quando eu,
com boca ávida, procuro apanhar alimentos
que fogem de mim?
Qual dos deuses, desgraçadamente, mostra de novo a Tântalo
as moradas já dele conhecidas? Inventou-se algo pior que esta sede
abrasadora nas ondas? Pior que esta fome que continuamente
me escancara a boca? Vem-me acaso a escorregadia pedra de Sísifo,
que deve agora ser transportada por meus ombros?
Ou a roda, que, numa corrida veloz,
desarticula os membros?”

Ou então o sofrimento de Tício, que,
abrindo-se em profundo ferimento,
nutre com suas vísceras dilaceradas as negras
aves,
e, recuperando durante a noite tudo o que
perdeu durante o dia,
jaz como um repasto abundante oferecido a
um novo monstro?
Para que outro castigo estou sendo
transferido?”⁴ (*Thy.* 1-13)

O que poderia ser mais terrível do que a fome e a sede eternas? Sofrer o suplício de Sísifo, Ixíon, Tício? Ou voltar ao palácio de Micenas e presenciar o crime hediondo a ser cometido por um descendente seu?

Tântalo prevê o que vai acontecer e se dirige em apóstrofe, retoricamente, a um dos juizes do inferno, encarregado de escolher as penas para os criminosos. A Fúria responde a Tântalo e sua resposta é estarrecedora. Em terrível maldição, ela pormenoriza o que ocorrerá na “casa de Pélops”, horrorizando Tântalo, com suas palavras finais:

“Compensa teus jejuns; sangue misturado a
Baco beber-se-á
perante ti, enquanto estiveres observando;
imaginei refeições das quais
tu próprio fugirias. Detém-te; para onde,
impetuoso, te precipitas?”⁵

Tântalo responde às palavras da Fúria, expressando sua intenção: é melhor retornar sem demora ao inferno a permanecer na terra e presenciar as atrocidades do crime que vai ser levado a termo por Atreu. A Fúria insiste com Tântalo para que permaneça no palácio real e inspire a guerra atroz que ainda há de perdurar por muito tempo, marcando de forma indelével a família maldita.

Comparado com o diálogo que se trava entre Tântalo e a Fúria, o prólogo recitado pelo espectro de Tiestes, em *Agamêmon*, é bastante curto. Compõe-se de 56 versos e pode ser dividido em duas partes. Na primeira (*Aga.* 1-36), Tiestes fala de seu retorno ao palácio de Micenas,

cotejando a habitação maldita com o inferno dos grandes criminosos entre os quais ele se inclui por seus crimes passados; na segunda prevê o novo crime a ser ali perpetrado: o assassinio de Agamêmon (*Aga.* 37-56).

A fala de Tiestes é sóbria, alusiva, condensada, contida. Exige reflexão do leitor/espectador para que ele possa penetrar no sentido exato das palavras. A sombra saiu do inferno para encontrar outro inferno – o palácio dos reis de Micenas. Amedrontado, Tiestes se recorda da vida passada: “Meu espírito se horroriza e o pavor me abala os membros”⁶. Seria desejável esse retorno? pergunta-se ele a si próprio. Já não lhe “seria suficiente habitar os tristes lagos?”⁷ e estar perenemente entre criminosos? Tiestes fala, então, de seus companheiros de infortúnio na mansão dos mortos. Ao mencionar Tântalo, Tiestes o compara a si próprio: o velho antepassado tem apenas uma pequena parcela da culpa imensa do descendente, do genitor que se saciou com a carne dos filhos e que se uniu incestuosamente com a filha, tornando-se um marido-pai, gerando com ela um filho-neto e transformando-se num pai-avô, tumultuando as leis da natureza e misturando “o dia com a noite”⁸.

O destino, entretanto, ainda não colocara um ponto final na história dos Tantálidas. Agamêmon, o filho de Atreu, está voltando de Troia como vencedor de uma longa guerra. Tiestes o vê em sua imaginação e pronuncia o que vai acontecer. A segunda parte do prólogo é reservada a sua profecia: o rei “oferecerá o pescoço a sua esposa”⁹; o palácio, que fora inundado com o sangue de Tiestes – o dos meninos trucidados pelo tio – voltará a sê-lo, agora, com o de Atreu, na figura de seu filho: “Já, já, o palácio se inundará com o outro sangue”¹⁰; “O banquete está sendo preparado”¹¹ e o agente da vingança será Egisto, o filho do incesto.

O crime vai ser cometido. O assassinio dos filhos de Tiestes vai ser vingado com o sangue de Agamêmon, o filho de Atreu, que vai ser derramado de forma cruel. Mas a natureza, a mesma natureza que foi tumultuada com os crimes dos irmãos, não quer presenciar o que está para acontecer. Tiestes se dá conta da alteração dos elementos, termina seu monólogo e se retira, exortando-se a si próprio a devolver a normalidade ao universo:

“Mas por que, de repente, em vez da noite estiva,
surgem os tempos inverniais, com sua longa duração?
O que detém no céu as estrelas em declínio?
Eu retardo a vinda de Febo. Restitui a luz ao mundo”¹².

Tal é o papel dos fantasmas-personagens que aparecem nas tragédias de Sêneca como sujeitos do enunciado. São autores de palavras que compõem dois belos excertos, carregados de significados e vazados numa linguagem elaborada e rica – a linguagem retórica que fez do teatrólogo um modelo para a dramaturgia que se lhe seguiu.

Contrapontando com as aparições de espectros que assumem a função de sujeitos de enunciados em *Tiestes* e *Agamêmnon*, as sombras dos mortos também figuram em narrativas de pessoas vivas, como sujeitos de enunciação. É o que ocorre, de forma bastante especial, em *As troianas*, onde observamos dois relatos de aparições.

No primeiro episódio¹³ da tragédia (v. 163-202) o arauto Taltíbio descreve a aparição do fantasma de Aquiles, que viera do além para exigir sua parte no espólio: já que todos os próceres gregos haviam recebido uma escrava, como recompensa, ele também exigia um prêmio semelhante, mas, como estava morto, desejava que uma virgem fosse sacrificada sobre seu túmulo, escolhendo para tal “cerimônia” a jovem Políxena, filha de Príamo e Hécuba.

No segundo episódio (v. 434-460), Andrômaca fala de um sonho em que “vira” o espectro de Heitor. O que instiga o leitor do texto é que entre os dois episódios, no primeiro estásimo, o coro de mulheres ergue sua voz para discutir a questão da sobrevivência após a morte e, depois de encadear reflexões, adota a tese da mortalidade da alma, defendida por Epicuro e Lucrecio. O canto coral é bastante curto (v. 371-408), compondo-se de trinta e sete versos asclepiadeus maiores, dos quais nos interessam sobretudo os onze primeiros e os doze últimos, que se equilibram numa simetria quase perfeita.

Nos primeiros onze versos as mulheres falam de suas dúvidas e se questionam quanto à existência de uma pós-vida:

“É verdade que as almas vivem, depois de enterrados os corpos? Ou será uma fábula que ilude os temerosos?
Quando um cônjuge pôs a mão sobre os olhos (do outro), o último dia lhe roubou o sol e a urna fúnebre recebeu suas cinzas, será que de nada vale entregar a alma ao funeral, mas que resta aos infelizes viver por mais tempo ainda?
Ou morremos inteiramente e nada sobra de nós quando, com o último suspiro, nosso espírito se perde no ar, misturado às névoas, e a tocha sotoposta nos toca os flancos nus?”¹⁴

No final do canto, após algumas considerações exemplares, elas chegam à conclusão que a tantos surpreendeu:

“Depois da morte nada mais existe e nada é a própria morte, a meta suprema de uma corrida veloz. Que os gananciosos aí deixem a esperança, os tímidos o medo. O tempo guloso nos devora bem como o Caos. A morte é indivisível: destrói o corpo e não poupa a alma. O Tênaros, reino sob um senhor inflexível, e Cérbero, guardião que bloqueia o limiar de uma entrada não fácil, são sons vazios e palavras inofensivas, miragens iguais às do sono agitado. Queres saber em que lugar jazerás após a morte? No lugar em que jazem os que não nasceram”¹⁵.

Léon Herrmann¹⁶, responsável por uma das edições das tragédias de Sêneca publicadas pela Société d'Édition "Les Belles Lettres", refere-se à grande beleza do canto epicurista e lembra que esse trecho da tragédia fora bastante criticado por estudiosos de todos os tempos "por estar inserido entre a aparição de Aquiles e o relato da de Heitor". Herrmann não encara com estranheza, contudo, o canto em questão, uma vez que, para ele, o desespero das troianas seria responsável pelas ideias que expressam, e não a adesão consciente ao que se configuraria como uma doutrina anacrônica.

Nossa opinião sobre esse assunto é diferente. O teor do canto, apesar de "moderno" como diz o estudioso de Sêneca, não nos parece incoerente com as "aparições" pelo simples fato de que não há na tragédia nenhuma evidência de que elas correspondam a "realidades diegéticas". O primeiro relato tem algumas características que permitem a suposição de que se trate de um discurso forjado pelo arauto Taltíbio – ou por alguém que nele estaria interessado – e não da narração de uma "visão" propriamente dita; o segundo, conforme as palavras de Andrômaca, é a narração de um sonho.

A "aparição" de Aquiles é descrita pelo arauto grego que se dirige a narratários não definidos. Ele fala da aparição, como se a tivesse presenciado. Na maior parte das edições, considera-se que a fala é dirigida ao coro de troianas que acabara de cantar o párodo e ainda não saíra de cena. Tal solução oferece alguns problemas. Se o arauto tivesse contado às troianas que Aquiles lhe aparecera, reivindicando a imolação de Políxena em sua honra, o estratagema de Helena, vindo buscar a vítima com a promessa de um casamento com Pirro e a revolta das troianas com a revelação da verdade, fatos que ocupam todo o terceiro episódio, não teriam justificativa. Além disso se o relato fosse endereçado às troianas, o primeiro episódio seria dividido em duas partes distintas, sem conexão: na primeira estariam o arauto e as destinatárias; na segunda, Pirro e Agamêmnon, que discutem sobre a exigência de Aquiles. Esse procedimento não é comum nas tragédias senequianas. Filippo Amoroso (1981, p. 87) procura solucionar esses problemas, mediante a proposta de uma hipótese baseada em uma argumentação bastante convincente: a de ter-se o arauto dirigido aos

gregos e não às troianas¹⁷. Essa interpretação resolveria os problemas. Não só seria desfeita a suposta incoerência entre o conhecimento e o desconhecimento da exigência de Aquiles por parte das mulheres como também não haveria ruptura de unidade no primeiro episódio: na primeira cena estaria a fala do arauto, dirigindo-se aos gregos e revelando-lhes o que presenciara; na segunda, depois que ele se tivesse ausentado, ocorreria a discussão entre Pirro e Agamêmnon sobre a pretensão de Aquiles.

Partindo, pois, dessa hipótese – a de que o arauto comunica aos gregos o que vira, e não às troianas, descrevendo a aparição e enfatizando a exigência –, analisamos o relato.

As primeiras palavras, pronunciadas em tom exclamativo, sugerem sucintamente a situação: não há ventos que possam permitir o retorno dos guerreiros à Grécia, após a destruição de Troia; repete-se a calma ocorrida em Áulis, quando, para iniciar-se a viagem, teria sido necessário o sacrifício de Ifigênia:

"Oh! Que longa demora para os gregos, sempre no porto, quer desejem partir para a guerra, ou regressar à pátria!"¹⁸.

Aqueles aos quais foram dirigidas tais palavras, respondem com uma pergunta indireta, desejando uma explicação:

"Fala-nos! Que motivo retardaria os dânaos e suas naus? Que deus lhes fecharia os caminhos do retorno?"¹⁹

O arauto procura, então, obter a *captatio benevolentiae* do auditório, dando a impressão de que faz uma auto-defesa prévia, isentando-se de suspeitas:

"Minha alma se enche de pavor, um horrível tremor agita-me os membros. Os grandes prodígios dificilmente merecem confiança como as coisas verdadeiras. Mas eu vi! Sim, eu vi!"²⁰.

Inicia-se, então, a narrativa propriamente dita. O arauto descreve o cenário do evento, falando do momento e do local em que teria ocorrido a anábase, a aparição do fantasma de Aquiles, saindo do Inferno. A descrição, a princípio estática, adquire aos poucos um movimento crescente:

“O sol nascente já tocava
os mais altos cumes e o dia vencera a noite,
quando a terra
sacudida, convulsionando-se com um súbito
rugido surdo,
revolveu todas as suas entranhas, desde as
mais íntimas profundezas.
As árvores agitaram as copas; o bosque excelso
e a floresta sagrada ressoaram com imenso
fragor;
desprenderam-se rochas do Ida, solapadas as
elevações.
E não foi só a terra que tremeu; também o mar
percebeu
que seu Aquiles estava presente e alastrou suas
vagas”²¹.

A dinâmica substitui a estaticidade. À claridade nascente, com o surgir do sol, se opõe a escuridão das “íntimas profundezas” das entranhas da terra, somadas às do bosque e das florestas. À imagem visual se justapõe a auditiva, com as referências ao rugido da montanha fendendo-se, ao fragor das árvores agitadas e das rochas caindo, bem como ao ruído crescente das vagas encapeladas, alastrando-se pelo mar²².

O arauto continua:

“Então o vale fendido escancarou uma
caverna enorme
e a fauce hiante do Érebo abriu, na terra
rachada, um caminho
acessível às regiões superiores, e aplainou a
elevação”²³.

O mundo das sombras se pôs em contato com o dos vivos. E, com toda a imponência de seus tempos de herói, o fantasma de Aquiles apareceu: “Saiu para fora a

sombra imensa do chefe tessálico”²⁴, diz o arauto. Surgiu grandioso e clamou em altos brados para fazer sua exigência macabra, o sacrifício de Políxena, para que se celebrassem suas núpcias com a virgem no mundo do além: “O som de sua voz enraivecida encheu toda a praia”²⁵, diz Taltíbio.

Conforme a crença dos antigos povos mediterrâneos, os fantasmas dos mortos, quando apareciam aos vivos, apresentavam altura superior à que tinham em vida²⁶. As palavras do arauto, entretanto, embora de acordo com essa ideia, não respeitam outros aspectos da crença. A descrição da figura de Aquiles apresenta particularidades que a distinguem das visões oníricas: aparece à luz do dia, e não durante a noite, tem voz forte e faz uma exigência sinistra que destruirá a vida de um ser vivente. No estudo intitulado “A categoria psicológica do duplo”, Vernant (1973, p. 263-276) considera a *psyché* (alma) como uma das formas que pertencem à categoria dos “duplos”. Segundo o autor, admitia-se na Grécia arcaica que, quando um homem morria sem que lhe tivessem sido prestadas honras fúnebres, sua *psyché* ficava errando e seu espectro encobria uma força perigosa que se manifestava por crueldades em relação aos vivos. Não seria o caso de Aquiles. Intencionalmente – se tiver realmente querido mostrar que a “aparição” de Aquiles foi uma farsa –, ou por casualidade, Sêneca atribuiu ao herói, que havia sido homenageado com pompas funerárias, um modo de agir próprio dos espectros vagantes.

A descrição da aparição e a referência à exigência do morto apresentam uma série de incongruências. Embora a exigência de Aquiles seja o móvel da tragédia, pois que toda a ação dela vai decorrer, a “aparição” se afigura estranha e problemática. O leitor atento poderia formular-se, com razão, uma série de perguntas sobre o fato, sem encontrar, no texto, resposta para nenhuma delas. A primeira indagação haveria de relacionar-se provavelmente com a percepção do tremor da terra descrito pelo arauto. Se ele o descreve é porque supõe que ninguém, a não ser ele próprio, teria ouvido o “imenso fragor” ou sentido o estremecimento da terra. Como isso teria sido possível? O terremoto violento e ruidoso deveria obrigatoriamente ter sido percebido por alguém mais.

Perguntamo-nos em seguida: de que modo Aquiles, um simples herói e não um deus, teria tido condições de escapar do inferno para formular exigências? Como explicar que um morto pudesse exigir um sacrifício humano em sua própria honra, condicionando-lhe a presença de ventos necessários à movimentação da armada? Por que o espectro teria aparecido ao arauto, mero porta-voz das ordens do rei? E o que estaria fazendo esse arauto ao raiar da manhã no bosque sagrado (o *lucus sacer*) de Troia?

Nenhuma das perguntas pode ser respondida satisfatoriamente. Tudo acena para informações falsas, parecendo indicar que a “aparição” de Aquiles foi “criada” por alguém.

O final da narrativa do arauto corrobora cabalmente nossa hipótese. Aquiles retorna ao mundo dos mortos depois de expressar seu desejo-ordem – “Que Políxena, oferecida como esposa a minhas cinzas/ seja sacrificada pela mão de Pirro e regue [com seu sangue] meu túmulo!”²⁷. E o arauto conclui:

“Tendo dito tais palavras com voz estrondosa,
ele fendeu a claridade
e, dirigindo-se à morada de Dite, mergulhou
na enorme caverna
e a fechou, unindo-se a terra. O oceano
estende-se imóvel
com a calma. O vento suspendeu as
ameaças
e o mar tranquilo murmura numa ondulação
suave.
Nas profundezas, o coro dos Tritões²⁸ entoa os
cânticos do himeneu”²⁹.

O último verso é o melhor argumento para ratificar nossa hipótese. Mesmo que o arauto tivesse contemplado tudo o que diz que contemplou – a convulsão da natureza, a aparição assustadora, o retorno do herói ao mundo das sombras –, ele jamais poderia ter ouvido o canto dos tritões nas profundezas oceânicas. É o que atesta a falsidade do relato.

Completamente diferente é a “aparição” de Heitor, narrada por Andrômaca a um ancião. A narrativa se insere

no segundo episódio da tragédia, que se abre com uma indagação da viúva dirigida às mulheres de Troia que haviam acabado de cantar o primeiro estásimo. Pergunta ela às troianas, evocando os atos que haviam sido por elas anteriormente praticados, durante a entoação do primeiro estásimo:

“Por que, triste povo da Frígia, arrancais os cabelos
e, depois de terdes ferido o pobre peito,
banhais as faces
com o pranto derramado?”³⁰

Sem aguardar a resposta do coro, ela própria responde a sua indagação, fazendo uma comparação entre a situação que vive e a das demais mulheres. Para estas, a grande dor ocorreu com a queda da cidade; para ela, bem antes, com a morte de Heitor. E ela só não partiu ao encontro do esposo porque o filho, o pequeno Astianax, a impediu.

Nesse momento, um ancião a interpela, querendo saber das causas de seu temor. Andrômaca lhe fala, então, do sonho que tivera (“o sonho de uma noite horrenda” que aterrorizou seu espírito³¹), passando a narrá-lo com minúcias. A narrativa se abre com a referência ao momento da “visão” e com a reiteração da observação de que deveria ter sido um sonho:

“A noite revitalizadora ultrapassara quase duas partes de seu percurso³²
e as sete estrelas³³ haviam feito voltar seu carro luminoso;
uma tranquilidade desconhecida, entretanto,
tomou conta de minha alma aflita e um rápido sono deslizou sobre minhas pálpebras cansadas – se é que é sono aquele torpor da mente fatigada...”³⁴

Em seguida, Andrômaca descreve a “visão”:

... “quando, de súbito, eis que Heitor apareceu
ante meus olhos.
Não como outrora, quando, fazendo guerra
aos argivos,

ameaçava os navios com as tochas do Ida;
 nem como quando,
 enfurecendo-se com os gregos pela grande
 mortandade,
 arrancou despojos verdadeiros de um falso
 Aquiles³⁵.
 Seu semblante não mostrava o olhar ardente:
 apresentava-se,
 ao contrário, cansado e vencido, abatido pelo
 choro e semelhante
 ao de um ser alquebrado, coberto pela
 cabeleira desgrenhada³⁶.
 Alegro-me, contudo, por tê-lo visto. Então,
 sacudindo a cabeça,
 ele me disse: – Dissipa teu sono, esposa fiel, e
 toma o teu filho.
 É preciso que ele se esconda. Há apenas um
 meio de salvação:
 para de chorar. Choras porque Troia caiu?
 Oxalá toda ela estivesse por terra! Apressa-te,
 porém.
 Oculta, em qualquer lugar que seja, a
 pequenina estirpe de nossa casa³⁷.

A descrição feita por Andrômaca tem muitos pontos comuns com a que foi relatada por Eneias no canto 3 da *Eneida*, quando ele se refere à aparição do mesmo Heitor; é evidente a influência da épica latina sobre a tragédia senequiana, o que permite um estudo da *imitatio* e da intertextualidade.

A aparição, tal como foi descrita, tem todas as características do que, na categoria dos *êidola*, Jean-Pierre Vernant (1973, p. 267) designa por *óneiros*. É simplesmente uma imagem de sonho. Revela-se intangível, transforma-se em fumaça quando a esposa procura tocá-lo e traz o semblante desfeito, cansado, enfermiço. Aconselha a mulher a proteger o filho, mas é impotente e ineficaz em seus conselhos. Parece ser uma presença querida, mas se revela apenas como uma ausência irremediável, um sopro, uma sombra. Andrômaca percebe que o que viu não é um espírito propriamente dito, mas, sim, uma imagem onírica; sabe que os mortos não podem sair do inferno muito embora a crença popular o admita. Daí o fato de procurar atemorizar os soldados

gregos, fingindo que está vendo o fantasma do esposo, quando, mais adiante, eles se preparam para derrubar o túmulo de Heitor:

“... ele brandiu as armas com a mão;
 está lançando chamas. Vedes Heitor, gregos?
 Ou só eu o vejo?”³⁸

Mais uma vez se confirma o que antes foi sugerido. As aparições mencionadas em *As troianas* não são reais. A de Aquiles parece ter sido mero pretexto para as últimas crueldades dos gregos: imolar Políxena e, na sequência, assassinar Astíanax; assemelha-se a uma montagem, uma “armação”, destinada a mostrar a superioridade de Aquiles sobre Agamêmnon. A de Heitor foi um sonho, uma ilusão, portanto, muito frequente em circunstâncias tais como as que Andrômaca enfrentava. O próprio Lucrecio, epicurista por excelência, após ter demonstrado, por numerosos argumentos, que a alma é material e perecível, admite as visões noturnas que aterrorizam as pessoas, procura explicá-las com a teoria dos *simulacra*³⁹ e afirma após a explicação:

“...muitas vezes essas (imagens) nos
 arrancaram do sono de maneira
 assustadora, quando estávamos repousando;
 não cremos que são almas
 que fugiram do Aqueronte ou sombras que
 esvoaçam entre os vivos,
 nem que depois da morte algo de nós possa
 sobreviver
 já que o corpo e a alma perecem
 simultaneamente
 e se dispersam em seus elementos”⁴⁰.

Não existe, pois, no que diz respeito à questão analisada, nenhuma incoerência no texto de *As troianas*.

Passamos, portanto, adiante em nossas reflexões sobre a interface que aproxima vivos e mortos nas tragédias de Sêneca. Ao lado de trabalhar somente com espíritos que vêm do além, para, de alguma forma, entrar em contato com os vivos, Sêneca, a exemplo de numerosos outros autores da Antiguidade, inclui, em seus textos trágicos, relatos de pessoas vivas que dizem ter estado

com mortos no próprio local em que estes permanecem, o mundo das sombras. Estão nesse caso a narrativa de Creonte, em *Édipo*, dando conta ao rei de Tebas do que ouvira do espectro de Laio, e a de Teseu, em *A loucura de Hércules*, traçando para Anfitrião um retrato do reino infernal. Ricos em detalhes, os dois relatos merecem uma análise.

Embora inspirada no *Édipo Rei* de Sófocles, do qual extrai o argumento, a tragédia *Édipo*, de Sêneca, apresenta muitos aspectos originais. Os fatos que compõem a trama das duas tragédias são basicamente os mesmos e podem ser resumidos em três: procurando descobrir as causas da peste que assola Tebas, Édipo toma conhecimento de que a cidade está profanada por um crime não punido, o assassinio de Laio; as investigações cruzadas levam o rei a saber que havia sido ele o assassino, que é filho do rei morto e que se casara com a mãe; Édipo e Jocasta se autopunem: Édipo vaza seus próprios olhos e a rainha se suicida.

Sêneca se vale da conhecida trama anteriormente explorada pela épica e pela tragédia grega⁴¹, mas a trabalha de forma original em alguns pontos. Os coros da tragédia são bastante especiais e revelam alguma influência de escritores que se dedicaram a outros gêneros literários e não especificamente a tragédia⁴². Alguns pormenores são modificados. As formas como se deram o cegamento de Édipo e o suicídio de Jocasta são criações senequianas⁴³. A relação de Édipo com seu cunhado Creonte e com o adivinho Tirésias é bastante particular no texto de Sêneca.

Na tragédia de Sófocles, o primeiro encontro entre Creonte e Édipo ocorre no prólogo. O rei está dialogando com um sacerdote, que lhe fala sobre as atribuições dos tebanos, quando Creonte retorna de uma consulta que fora fazer ao oráculo de Apolo. Segundo as palavras divinas seria preciso purificar Tebas e punir o assassino de Laio. Édipo faz indagações sobre as circunstâncias da morte do antigo rei e se dispõe a encontrar a testemunha que teria presenciado o assassinio do ancião. No primeiro episódio, o corifeu aconselha Édipo a procurar Tirésias, que poderia desvendar o mistério. A chegada do profeta aumenta a angústia de Édipo: inicial-

mente Tirésias se nega a fazer revelações, mas, pressionado e ameaçado pela autoridade real, diz o que vê com os olhos de sua sensibilidade. Em resposta à acusação de que ele e Creonte haviam maquinado a morte de Laio, Tirésias acusa o próprio Édipo de ser o culpado⁴⁴.

Édipo se enfurece e Tirésias se retira do palácio. Aos poucos, porém, Édipo começa a desvendar os mistérios que o cercam, ouvindo vagas informações dadas por Creonte e Jocasta, e, em seguida, pelas palavras de um mensageiro vindo de Corinto e de um servo da casa real que exercia funções de pastor. Édipo junta as peças esparsas e monta o quebra-cabeças, chegando à verdade. E a tragédia se cumpre.

No *Édipo* senequiano os detalhes constroem outra realidade, semelhante, mas com muitas diferenças. No prólogo, como em Sófocles, encontramos também um Édipo angustiado com a peste que se abate sobre Tebas. Ao invés de apenas mencioná-la, como faz o Édipo sofocliano, o de Sêneca, num procedimento muito comum no autor, fala minuciosamente de seus aspectos mais terríveis. A esposa tenta reanimá-lo e ele se diz confiante na resposta do oráculo de Apolo que seria trazida por Creonte. O coro retoma as palavras de Édipo e insiste na descrição pormenorizada da desgraça que aflige a cidade.

No primeiro episódio, Édipo se encontra com Creonte que acabava de voltar da missão de que fora encarregado. Encetam uma conversação. Creonte fala do problema da purificação da cidade, profanada pelo assassinio de Laio e pela impunidade do criminoso. Édipo lhe pede informações sobre as circunstâncias que envolveram o crime. Quando Creonte está completando sua resposta Tirésias se aproxima, acompanhado por sua filha, Manto. Para revelar quem é o assassino, Tirésias ordena à jovem que proceda a um sacrifício divinatório e a ordem é cumprida. Esse sacrifício é criação de Sêneca. Um touro é morto, mas todos os sinais são nefastos. O fogo se divide em duas partes, o vinho derramado se transforma em sangue, a fumaça cerca a cabeça de Édipo; uma novilha que também deveria ser morta em holocausto se atira espontaneamente sobre o ferro que a mataria, o sangue do touro volta em sua

própria direção. Segue-se uma sincrética prática de haruspicina. O ventre da novilha é aberto, mas o exame feito em suas entranhas prenuncia o horror: as vísceras, completamente desordenadas, movimentam-se como se tivessem vida – é o que Manto relata ao pai cego –, o coração se esconde, o fígado está corrompido, um feto aparece dentro do ventre, mas fora do lugar habitual em que deveria estar. *Natura uersa est* (SEN. *Oed.* 371), diz Manto aterrorizada; “a natureza se convulsionou”.

Édipo pede a Tirésias explicações sobre os estranhos sinais e insiste em saber o nome do criminoso, mas o adivinho mais uma vez se furta a dizê-lo e propõe uma solução alternativa, percebendo-se em suas palavras alusões a práticas sincréticas, procedimento muito comum em Sêneca:

“Nem os pássaros ligeiros que fendem as alturas do céu,
nem as entranhas arrebatadas de peitos palpitanes podem
revelar esse nome; o caminho a ser procurado é outro: é ele mesmo (o morto),
quem deve ser chamado das regiões da noite eterna para que, enviado do inferno, indique o autor de sua morte.
A terra deve ser aberta, o implacável nume de Dite
deve ser invocado, a população do infernal Estige
deve ser arrancada de lá: dize a quem vais confiar essa missão
sagrada; pois é proibido a ti, que tens a supremacia do poder,
contemplan as sombras”⁴⁵.

Édipo deve designar alguém para ir ao encontro do espírito de Laio. E mais uma vez para o cumprimento da tarefa ele nomeia Creonte, o irmão de Jocasta, o segundo homem em poder no reino.

Inicia-se a missão de Creonte, da qual se tem o relato quando de sua volta ao palácio. Tirésias o acompanha para abrir-lhe as portas do inferno. Um longo canto coral é entoado, separando os dois momentos: o da

partida e o do retorno, quando Creonte dá contas ao rei daquilo que viu.

O relato de Creonte é mais uma criação senequiana, ausente, ao que se saiba, em tragédias anteriores. Como Tirésias, Creonte hesita em contar a Édipo o que vira. Trava-se um diálogo entre os cunhados, ponteados de ameaças, por parte de Édipo, e de frases sentenciosas, de ambas as partes: “Quando o remédio é ruim, repugna o curar”⁴⁶, diz Creonte; “Os reis odeiam as palavras que mandaram dizer”⁴⁷. “Muitas vezes, para o rei e o reino, a liberdade muda é mais perigosa do que as palavras”⁴⁸, responde Édipo, tentando, após tê-lo ameaçado, convencer Creonte a falar.

Creonte inicia, então seu relato. Num procedimento já adotado anteriormente por Virgílio e Ovídio, começa por descrever o local para onde ele e Tirésias se dirigiram. É a descrição de um lugar distante, escuro, onde as próprias árvores parecem participar da tragicidade dos eventos que ali se realizam.

Creonte narra em seguida os atos de Tirésias: ele cava a terra, atira na escavação o fogo tirado de uma pira funerária, cobre o corpo com uma capa negra que lhe chega aos pés, cinge os cabelos brancos com um ramo de fúnebre teixo. As vítimas são atiradas vivas no fogo que se alastra pela escavação. Tirésias invoca os manes e pronuncia palavras mágicas e conjuros. Os cães de Hécate ladram. As árvores circundantes oscilam, os carvalhos se fendem. A terra se abre e as sombras aparecem. Creonte vê as divindades pálidas – as mesmas que Virgílio enumerara como presentes no átrio do inferno – e a própria Manto, acostumada com os sortilégios do pai, se queda aterrorizada. As sombras saem para fora: Depois de invocado muitas vezes, Laio aparece.

Creonte reproduz a fala do velho rei. O sujeito do enunciado se transforma em sujeito da enunciação. Suas palavras terríveis, cheias de ódio e ressentimento, vazam uma das mais cruéis maldições, expressas em textos de todas as épocas (*Oed.* 626-658).

Édipo não acredita nas palavras de Creonte. Sabe que não é culpado da morte de seu pai e do incesto com a

mãe: Pólipo e Mérope estão a salvo, em Corinto. Ele é inocente dos crimes que lhe são imputados. Como entender, então, o discurso de Laio? Édipo entrevê a solução: Creonte está mentindo, reproduzindo a mentira de Tirésias. Os dois são cúmplices, sugere o rei. Para Édipo tudo não passou de uma falácia, inclusive a aparição de Laio. Só com as revelações do emissário de Corinto e do velho pastor, entretanto, é que ele chegará à verdade.

Além do encontro de Creonte e Tirésias com o espectro de Laio, temos exemplos de contatos de vivos e mortos no mundo das sombras em *Hercules furens* (*A loucura de Hércules*).

No prólogo da peça, a deusa Juno, em irado monólogo, falara de sua intenção de enlouquecer Hércules, o enteado que ela odiava, e de causar-lhe a ruína. No primeiro episódio, Anfitrião, pai terreno de Hércules, e Mégara, a esposa do herói, estão falando sobre as desgraças que os afligem quando são surpreendidos pela chegada de Lico, o usurpador do trono de Tebas, que, para legitimar seu governo, intima a mulher a casar-se com ele, sob pena de sofrer pesados castigos se o recusar. Anfitrião clama pela proteção de Júpiter, quando se ouvem passos de Hércules que, a mando de Euristeu, estava no reino das sombras, encarregado de capturar o cão Cérbero.

Após um canto coral entoado por tebanos, que lamentam as agruras sofridas por Hércules e relembram Orfeu, o segundo episódio se inicia com a chegada do herói, acompanhado de Teseu, que fora salvo por ele e também voltava à terra. Sabendo do que ocorrera em sua ausência – assassinio do pai e dos irmãos de Mégara, usurpação do trono e terríveis ameaças a pairar sobre sua família –, Hércules sai de cena, disposto a vingar-se de Lico, e pede a Teseu que permaneça entre os seus.

Nesse momento, atendendo a um pedido de Anfitrião, Teseu lhe descreve o mundo dos mortos. Faz inicialmente uma descrição da paisagem do Inferno, a partir da entrada no fúnebre mundo:

“A região espartana se ergue em uma nobre elevação

onde com suas densas florestas o Tênaro refreia o mar;

ali abre suas portas a residência do odioso Dite

e uma elevada rocha escancara sua boca hiante; e numa imensa caverna

uma ingente voragem se mostra em suas vastas fauces

e largo caminho se estende para todos os povos.

No princípio a estrada se inicia ainda não obscurecida

pelas trevas; uma tênue claridade da luz deixada para trás

e o dúbio fulgor de um sol esmaecido desfalecem

e enganam a vista; dessa mesma forma, misturado com a noite,

o dia nascente ou tardio costuma mostrar a luminosidade”⁴⁹.

Embora a descrição do Inferno seja um *tópos*, comum na épica e na lírica clássicas, em *A loucura de Hércules* ela se reveste de originalidade por não estar presente no modelo grego, a tragédia *Héracles*, de Eurípidés. Na descrição da paisagem infernal, feita por Teseu, observa-se nítida influência de Virgílio (*Aen* 6, 237 ss.). Sêneca constrói seu texto, referindo-se ao mesmo mundo descrito pelo mantuano, mas introduzindo algumas variantes na descrição. Enquanto para o épico a entrada do Inferno se situa na península itálica, nas proximidades de Cumas, no texto senequiano ela se encontra nas florestas do cabo Tênaro. Mas como na descrição virgiliana⁵⁰, a abertura que leva ao mundo dos mortos fica no interior de uma caverna que abre sua boca imensa, cercada pela escuridão da selva.

Há também influência de Ovídio, na descrição (*Met.* 4, 432-511 e 10,1-85). A referência à amplitude da cidade infernal – “Ali, com seus lugares vazios, se estendem amplos espaços/ nos quais, submergida, toda a raça humana poderia perder-se”⁵¹ – lembra a descrição encontrada nas *Metamorfoses* (4, 432-480): “a cidade, espaçosa, tem mil entradas/ e portas abertas em todos os lados”⁵².

Para referir-se ao percurso feito pelas almas até chegarem ao âmago do Inferno, Sêneca, pelas palavras de Teseu, constrói uma bela imagem:

“Não há dificuldade em caminhar; a própria estrada leva para baixo.
Assim como a corrente muitas vezes arrasta os navios sem
o controle destes, da mesma forma um sopro de ar faz avançar,
bem como o caos insaciável; eles jamais permitem que retrocedam
o passo as sombras obstinadas”⁵³.

A descrição prossegue. Teseu fala das águas infernais, das aves de mau agouro, das árvores escuras, de vagas personificações sombrias que habitam a primeira parte do inferno⁵⁴.

Diante do caráter sombrio da éctrase, Anfritião interrompe o narrador e faz uma pergunta para saber se ao menos trigo e uva, elementos fundamentais no mundo mediterrâneo são ali produzidos: “Existe ali alguma terra fértil em dons de Ceres e de Baco?”⁵⁵.

Teseu responde, prosseguindo em sua descrição:

“Nem prados alegres germinam com sua superfície verde,
nem uma seara madura ondula sob o Zéfiro suave,
nem árvore alguma tem ramos carregados de frutos.
A vastidão estéril do solo profundo é esquelada e a terra devastada se entorpece em decadência eterna;
é o triste fim das coisas e o término do mundo;
o ar se mantém imóvel e a noite negra se estabelece
no mundo inerte. Tudo é horrível pela tristeza
e o lugar da morte é pior que a própria morte”⁵⁶.

O trecho é trabalhado ao nível dos significantes e dos significados. A sonoridade se expressa pelas repetições anafóricas “nem/ nem/ nem” (*non/ nec/ non* – v. 698-700) e por jogos fônicos decorrentes de assibilações, como em “nem árvore alguma tem ramos carregados de frutos” (*non ulla ramos silua pomiferos habet* – v. 700). O emprego de palavras que correspondem ao campo semântico da aridez, “vastidão estéril”, “terra devastada”, “decadência eterna”, “ar imóvel”, “mundo inerte”, “noite negra – (*sterilis uastitas, foeda tellus, aeterno situ, immotus aer, pigro mundo, nox atra* – v. 701-705), , formam impressionante contraste retórico quando comparadas com os elementos mencionados na preterição inicial: “prados alegres”, “superfície verde”, “seara madura”, “ramos carregados de frutos” – (*prata laeta, uiridi facie, adulta seges, ramos pomiferos* – v. 698-700). O verso final fecha o trecho numa síntese perfeita: “e o lugar da morte é pior que a própria morte” (*ipsaque morte peius est mortis locus* – v. 706).

Prosseguindo em sua narração descritiva, Teseu se refere ao aspecto físico do interior do inferno, ao nevoeiro que unifica tudo “por meio de pesadas sombras” (*grauibus umbris* – v. 710), aos rios que por ali correm – o Estige e o Aqueronte –, ao “hostil palácio de Dite” (*aduersa Ditis regia* – v. 716), por eles cercado. Descreve, em seguida, o deus das sombras, com sua “fronte torva” (*frons torua* – v. 723), os juizes infernais, os conhecidos criminosos que ali cumprem suas penas. Narra, na sequência, a chegada de Hércules, transportado por Caronte, a luta com Cérbero e o retorno triunfante dos heróis ao mundo dos vivos.

Com a narrativa de Teseu concluímos as observações, com as quais, em nosso rápido estudo, procuramos caracterizar as relações interfaciais que aproximam vivos e mortos nas tragédias de Sêneca. Como procuramos demonstrar, os procedimentos empregado pelo escritor são originais e criativos, revelando tanto seu conhecimento das práticas retóricas e dramáticas como sua sensibilidade poética.

REFERÊNCIAS

- AMOROSO, F. “*Les Troyennes* de Sénèque: dramaturgie et théatralité”. In: *Théâtre et spectacles dans l'Antiquité – Actes du Colloque de Strasbourg* 5-7 novembre 1981 81-94, p. 87 ss.
- BOYLE, A. J. *An introduction to Roman tragedy*. London & New York: Routledge, 2006.
- DUPONT, F. *Les monstres de Sénèque*. Paris: Belin, 1995.
- ÉSQUILO. *Tragédias. Os persas; Os sete contra Tebas; As suplícantes; Prometeu Cadeiro*. Estudos e traduções de Jaa Torrano. São Paulo: FAPESP/ Iluminuras, 2009.
- _____. *Eumênides (Oresteia III)*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: FAPESP/ Iluminuras, 2004.
- EURÍPIDES. *Dois tragédias gregas: Hécuba e Troianas*. Tradução e introdução de C. Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- HERRMANN, L. *Le théâtre de Sénèque*. Paris: Les Belles Lettres, 1924.
- HESÍODO. *Teogonia. A origem dos deuses*. Ed. rev. Estudo e tradução de Jaa TORRANO. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HOMÈRE. *L'Odysée*. Trad., introd., notes et index de M. Dufour et J. Raison. Paris: Garnier, 1934.
- HUNTER, R. L. *A comédia nova da Grécia e de Roma*. Tradução de R. T. Gonçalves e outros. Curitiba: Editora da UFPR, 2010.
- KITTO, H. D. F. *A tragédia grega*. Vol. II. Trad. e prefácio de J. M. C. Castro. Coimbra: Armênio Amado. 1990.
- LUCRECE. *De la nature*. Texte ét. et trad, par A. ERNOUT. Nouvelle éd. rev. et corr. 3^e. tir. Paris : Les Belles Lettres, 1971.
- OVIDE. *Les métamorphoses*. Tomes 1 (1-5) et 2 (6-10). Texte ét. et trad. par G. Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1928.
- SEABRA FILHO. *O livre-arbítrio na tragédia latina: o Tiestes de Séneca*. Monografia de Mestrado. São Paulo, USP, 1985.
- SENECA, L. A. *Le troiane*. Intr. texto, trad. e note de F. Caviglia. Roma, Edizione dell' Ateneo, 1981.
- SÊNeca. *Tragédias. A loucura de Hércules. As troianas. As fenícias*. Tradução, introdução, apresentações e notas de Z. A. Cardoso. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2014.
- SÊNÈQUE. *Tragédies*. Tome I. *Hercule furieux, Les troyennes, Les phéniciennes, Médée, Phèdre*. Texte établi et traduit par L. Herrmann. Paris: Les Belles-Lettres, 1971.
- _____. *Tragédies*. Tome II. *Oedipe, Agamemnon, Thyeste, Hercule sur l'Oeta*. PSEUDO-SÊNÈQUE. *Octavie*. Texte établi et traduit par L. Herrmann. Paris: Les Belles-Lettres, 1967.
- SÓFOCLES. *Rei Édipo. Antígona*. ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Prefácio, tradução e notas de J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 2001.
- VASCONCELLOS. P. S. *Elementos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas/ FAPESP, 2001.
- VERGILE. *Oeuvres*. Introdução e notas de F. Plessis e P. Lejay. Paris: Hachette, 1953.

NOTAS

1. São consideradas como tragédias autênticas de Sêneca, de acordo com Boyle (2006, p. 189), *Hercules furens* (A loucura de Hércules), *Troades* (As troianas), *Phoenissae* (As fenícias), *Medea* (Medeia), *Phaedra* (Fedra), *Agamemnon* (Agamemnon), *Oedipus* (Édipo) e *Thyestes* (Tiestes). São consideradas apócrifas a tragédia *Hercules Oetaeus* (Hércules no Eta) e a pretexto *Octavia* (Otávia).
2. Segundo Kitto (1990, p. 164-165), Clitemnestra “é ainda mais impressionante morta do que viva”. Fala com as Eumênides com autoridade, censura-as e “acicata-as a perseguirem seu filho assassino”.
3. Vejam-se, por exemplo, as passagens encontradas na *Odisseia* (Od. 11, 582-594) e nas *Metamorfoses* (Ov. Met. 6, 401-411).
4. *Quis inferorum sede ab infausta extrahit/audivo fugaces ore captantem cibos?/ quis male deorum Tantalos inuis domos/ostendit iterum? peius inuentum est siti/arente in undis aliquid et peius fame/hiante semper? Sisyphi numquid lapis/ gestandus umeris lubricus nostris uenit/ aut membra celeri differens cursu rota,/ poena Tityi qui specu uasto patens/ uisceribus atras pascit effossis aues/ et nocte reparans quidquid amisit die/plenum recentis pabulum monstro iacet?/ in quod malum transcribor? (Thy. 1-13)*. Os textos em latim são extraídos de Sêneca, 1967 e 1971. As traduções dos trechos do Tiestes são da autoria de José Rodrigues Seabra Filho (Seabra Filho, 1985) e se encontram em sua monografia de mestrado.
5. *ieiunia exple, mixtus in Bacchum cruor/ spectante te potetur; inueni dapes/ quas ipse fugeres - siste, quo praeceptis ruis? (Thy. 65-67)*
6. *Inhorret animus et pauor membra excutit (Aga. 5)*. As traduções dos trechos de *Agamemnon* são de nossa responsabilidade.
7. *Nonne uel tristes lacus / incolere satius? (Aga, 13-14)*.
8. *miscui [...] nocti diem (Aga 36)*.
9. *daturus coniugi iugulum suae (Aga. 43)*.
10. *Iam iam natabit sanguine alterno domus (Aga. 44)*.
11. *Parantur epulae (Aga. 48)*.
12. *Sed cur repente noctis aestiuae uices/ hiberna longa spatia producunt ora,/ aut quid cadentes detinet stellas polo? Phoebum moramur. Redde iam mundo diem (Aga. 53-56)*.
13. Embora atualmente muitos dos estudiosos das tragédias senequianas considerem o prólogo e o êxodo como episódios, preferimos manter a nomenclatura estabelecida por Aristóteles (1992, p. 65), que, ao enumerar as partes da tragédia, considera o prólogo como a parte que precede a entrada do coro, os episódios como as partes que se situam entre dois cantos corais, e o êxodo como a parte à qual não sucede canto do coro (Poet. 1452b).
14. *Verum est an timidus fabula decipit/ umbras corporibus uiuere conditis?/ Cum coniunx oculis imposuit manum/ supremusque dies solibus obstitit/ et tristis cineres urna cohercuit,/ non prodest animam tradere funeri/ sed restat miseris uiuere longius?/ An toti morimur nullaque pars manet/ nostri, cum profugo spiritus halitu/ immixtus nebulis cessit in aera /et nudum tetigit subdita fax latus? (Tro. 371-381)*. As traduções dos trechos de *As troianas* são de nossa responsabilidade e se encontram em Sêneca, 2014, p. 119-194.

15. *Post mortem nihil est ipsaque mors nihil/ uelocis spatii meta nouissima;/ spem ponant auidi, solliciti metum:/ tempus nos auidum deuorat et chaos./ Mors indiuidua est, noxia corpori/nec parcens animae: Taenara et aspero/regnum sub domino limen et obsidens/ custos non facili Cerberus ostio/ rumoris uacui uerbaque inania/ et par sollicito fabula somnio./ Quaeris quo iaceas post obitum loco?/ Quo non nata iacent (Tro. 397-408).*
16. Além de manifestar sua opinião em nota, Léon Herrmann (Sêneca, 1971, p. 74, n.1) também faz uma referência ao caráter epicurista do primeiro estásimo em *Le théâtre de Sênèque* (Herrmann, 1924, pp. 369-373). Franco Caviglia, porém, lembra que em *As troianas* de Eurípides, ao dialogar com Andrômaca, Hécuba dissera que “a morte não é nada”, frase que parece servir de mote ao estásimo em questão (Seneca, 1981, pp. 48-49).
17. Em nota apresentada no texto estabelecido por Léon Herrmann (Sêneca, 1971, p. 65B, n. ante 163), embora ao iniciar-se o segundo ato da tragédia conste a indicação *CHORUS TROADUM, TALTHYBIUS* (Coro de troianas, Taltibio), existe a informação de que tal indicação aparece nos manuscritos pertencentes à recensão A; nos que se filiam à tradição E (*Etrusco*), a indicação é *Talth. Chor.* (Taltibio, coro); nos que são designados por *psi*, *CHOR. GRECORUM* (Coro de gregos). A proposta de Amoroso coincidiria, portanto, com a **última indicação presente na mencionada** nota ao texto.
18. *O longa Danais semper in portu mora,/ seu petere bellum, petere seu patriam uolunt! (Tro. 162-163).*
19. *Quae causa ratibus faciat et Danais moram, / effare, reduces quis deus claudat uias (Tro. 164-165).*
20. *Pauet animus, artus horridus quassat tremor./ Maiora ueris monstra uix capiunt fidem:/ ipse uidi, uidi. (Tro. 166-168).*
21. *Summa iam Titan iuga/ stringebat ortu, uicerat noctem dies,/ cum subito caeco terra mugitu fremens/ concussa totos traxit ex imo sinus;/ mouere siluae capita et excelsum nemus/ fragore uasto tonuit et lucus sacer;/ Idaea ruptis saxa ceciderunt iugis./ Nec terra solum tremuit: et pontus suum/ adesse Achillem sensit ac strauit uada. (Tro. 169-177).*
22. Sêneca se vale de enfáticas assonâncias e aliteraões onomatopaicas para criar um “clima sonoro” condizente com a cena descrita.
23. *Tum scissa uallis aperit immensos specus/ et hiatus Erebi peruuium ad superos iter/ tellure fracta praebet ac tumulum leuat. (Tro. 178-180).*
24. *Emicuit ingens umbra Thessalici ducis (Tro. 181).*
25. *Impleuit omne litus irati sonus (Tro. 190).*
26. Cf. *VIRG. Aen. 2, 772* e *SEN. Thy. 671*.
27. *... desponsa nostris cineribus Polyxena/ Pyrrhi manu mactetur et tumulum riget – Tro. 195-196.*
28. Referindo-se ao coro dos Tritões, Sêneca partilha da opinião segundo a qual havia uma série de divindades com esse nome, que faziam parte do cortejo de Posêidon. A tradição, entretanto, considera Tritão como uma divindade marinha única (Cf. Hes. *Theog.* 930 ss.).
29. *Haec fatus alta uoce diuisit diem/ repetensque Ditem mersus ingentem specum/ coeunte terra iunxit. Immoti iacent/ tranquilla pelagi, uentus abiecit minas/ placidumque fluctu murmurat leni mare./ Tritonum ab alto cecinit hymenaeum chorus (Tro. 197-202).*
30. *Quid, maesta Phrygiae turba, laceratis comas/ miserumque tunsae pectus effuso genas/ fletu rigatis? (Tro. 409-411)*
31. *... exterret animum, noctis horrendae sopor (Tro. 436).*
32. Considerando-se de doze horas a duração média da noite, dois terços corresponderiam às primeiras oito horas. Como a noite convencionalmente se inicia às dezoito horas, Andrômaca teria tido o sonho-visão aproximadamente às duas horas da madrugada.
33. As sete estrelas mencionadas por Andrômaca formam a constelação das Plêiades.
34. *Partes fere nox alma transierat duas/ clarumque septem uerterant stellae iugum;/ ignota tandem uenit afflictæ quies breuisque fessis somnus obrepsit genis,/ si somnus ille est mentis attonitæ stupor. (Tro. 438-442)*
35. Quando Heitor matou Pátroclo, o guerreiro grego estava vestido com as roupas de Aquiles e portava as armas do amigo. Heitor o despojou de seus pertences, conforme o costume (Cf. *Il. 15 e 16*).
36. Na *Iliada* há referências aos cabelos longos e bem tratados de Heitor (*Il. 22, 402*), mas são as obras pós-homéricas que lhe atribuem um corte e um penteado especial, a *nymphíous hektoreíous*. Tratava-se de uma cabeleira abundante, caindo em cachos até as espáduas, mas cortada baixo na frente e na parte anterior do crânio. A imagem que aparece a Andrômaca é semelhante à que surge em sonhos a Eneias, quando este vê também um Heitor triste e choroso, com barba esquelada e muito diferente do herói troiano (Cf. *Virg. Aen. 2, 274-280*).
37. *cum subito nostros Hector ante oculos stetit,/ non qualis ultro bella in Argiuos ferens/ Graias petebat facibus Idaeis rates,/ nec caede multa qualis in Danaos furens/ uera ex Achille spolia simulato tulit; non ille uultus flammeum intendens iubar,/ sed fessus ac deiectus et fletu grauis/ similisque maesto, squalida obiectus coma./ Iuuat tamen uidisse. Tum quassans caput:/ “Dispelle somnos” inquit “et natum eripe,/ o fida coniunx; lateat: haec una est salus./ Omitte fletus. Troia quod cecidit gemis?/ Utinam iaceret tota. Festina, amoue/ quocumque nostrae paruulam stirpem domus” (Tro.443-456).*
38. *... arma concussit manu/ iaculatur ignes: cernitis, Danai, Hectorem?/ An sola uideo? (Tro. 683-685)*
39. Para Lucrécio (*RN. 4, 33 ss.*), os *simulacra* são «como que membranas arrancadas da superfície das coisas», «esvoaçam de um lado para outro, nos ares, e, vindo ao nosso encontro quando estamos em vigília ou dormindo, aterrorizam nossas mentes cada vez que deparamos com figuras espantosas e imagens dos que já não mais veem a luz». A tradução é de nossa responsabilidade.
40. *... quae nos horrífice languentis saepe sopore/ excierunt, ne forte animas Acherunte reamur/ effugere, aut umbras inter uiuos uolitare,/ neue aliquid nostri post mortem posse relinqui,/ cum corpus simul atque animi natura perempta/ in sua discessum dederint primordia quaeque (Luc. RN. 4, 40-45).* A tradução é de nossa responsabilidade.
41. De todas as referências à lenda de Édipo a mais antiga se encontra na *Odisseia* (*XI, 271 ss.*) quando, ao mencionar sua descida ao mundo dos mortos, Odisseu relata o encontro com figuras ilustres e fala da mãe de Édipo: “Vi, então, a mãe de Édipo, a bela Epicasta que, sem o saber, cometeu um crime terrível: casouse com o próprio filho. Este, após ter assassinado o pai, tornou-se esposo da mãe. Os deuses, porém, sem demora, revelaram tudo isto aos homens. Ele reinava sobre os descendentes de Cadmo, em Tebas, acabrunhado de males, pela vontade dos deuses. Mas a rainha, arrebatada pelo sofrimento, desceu ao Hades de portas fechadas após terse enforcado por meio de um barão atado ao teto do palácio” (Tradução de minha responsabilidade). Mais tarde a lenda e seus prolongamentos foram trabalhados em outros textos. Dos poemas cíclicos, inspirados nas epopeias de Homero e compostos entre os séculos VII e VI a.C., dois, pelo menos, a *Edipodia* e a *Tebaida*, atestaram a importância conferida à história de Édipo. O desenvolvimento da tragédia, no século

- 5, se encarregou de realçar tal importância. Ésquilo com *Laio*, Édipo e *Os sete contra Tebas*, Sófocles com Édipo-Rei, Édipo em Colono e *Antígona*, Eurípides com Édipo, *Antígona* e *As fenícias*, revitalizaram o tema, adotando ou criando variantes da lenda, explorando sob ângulos diversos e dela logrando extrair incomparável força trágica. O Édipo de Sêneca se baseia principalmente no Édipo Rei, de Sófocles, mas apresenta numerosas modificações e possivelmente teria sofrido influência dos “Édipos” compostos por Lícofron, Nicômaco, Diógenes e outros; não se sabe se Sêneca teria chegado a conhecer o Édipo de Júlio César, cuja publicação, de acordo com Suetônio (*Diu. Caes.* 56), foi proibida por Augusto.
42. O párodo mostra alguma influência da descrição da peste de Atenas feita por Tucídides; o terceiro estásimo, parece ter sido inspirado pelas odes 1, 1 e 1, 3 de Horácio.
43. Em Sófocles, Édipo vaza os olhos usando alfinetes de Jocasta; em Sêneca, ele arranca os olhos com as próprias mãos; em Sófocles, Jocasta se enforca, conforme a tradição homérica; em Sêneca, desobedecendo aos princípios de conveniência, ela se apunhala em cena, ferindo o “ventre fecundo que carregou o esposo e seus próprios filhos” (Sen. *Oed.* 1039).
44. Sófocles, 2001, p. 111.
45. *Nec alta caeli quae leui pinna secant/ nec fibra uiuis rapta pectoribus potest/ ciere nomen; alia temptanda est uia:/ ipse euocandus noctis aeternae plagis/ emissus Erebo ut caedis auctorem indicet./ Reseranda tellus, Ditis implacabile/ numen precandum, populus infernae Stygis/ huc extrahendus: ede cui mandes sacrum;/ nam te, penes quem summa regnorum, nefas/ inuisere umbras* (Sen. *Oed.* 390-399).
46. *Vbi turpis est medicina, sanari piget* (Sen. *Oed.* 517).
47. *Odere reges dicta quae dici iubent* (Sen. *Oed.* 520).
48. *Saepe uel lingua magis / regi atque regno muta libertas obest* (Sen. *Oed.* 520)
49. *Spartana tellus nobile attolit iugum,/ densis ubi aequor Taenarus siluis premit;/ hic ora solvit Ditis inuisi domus/ hiatque rupes alta et immenso specu/ ingens uorago faucibus uastis patet/ latumque pandit omnibus populis iter./ Non caeca tenebris incipit primo uia;/ tenuis relictæ lucis a tergo nitor/ ulgorque dubius solis adflucti cadi/ et ludit aciem : nocte sic mixta solet/ praeberè lumen primus ac serus dies* (HF. 662-672). As traduções dos trechos de *Hercules furens* são de nossa responsabilidade e se encontram em Sêneca, 2014, p. 17-103.
50. *spelunca alta fuit uastoque immanis hiatus/ scrupea, tuta lacu nigro nemorumque tenebris* - *Aen.* 6, 237-238
51. *Hinc ampla uacuis spatia laxantur locis/ in quae ome mersum pereat humanum genus* (HF. 673-674).
52. *mille capax aditus et apertas undique portas/ urbs habet* (*Ov. Met.* 4, 439-440).
53. *Non ire labor est: ipsa deducit uia:/ ut saepe puppes aestus inuitas rapit, / sic pronus aer urguet atque auidum chaos/ gradumque rectro flectere haut umquam sinunt/ umbrae tenaces.* (HF 675-679).
54. Mais uma vez o trecho descritivo revela influência de Ovídio e Virgílio. Além de a paisagem ter pontos de contato com textos anteriores, também o têm as referências às divindades que correspondem a personificações – o Sono, a Fome, o Pudor, o Medo, o Pavor, a Dor, o Luto, a Guerra e a Velhice – e que evocam Hesíodo (*Theog.* 226 ss.) bem como o trecho da *Eneida* (6, 274-284) em que há referências a figuras semelhantes, presentes no vestibulo do Inferno: o Luto, os Cuidados, a Doença, o Medo, a Fome, a Miséria, a Morte, o Trabalho, o Sono, a Guerra e a Discórdia.
55. *Estne aliqua tellus Cereris aut Bacchi ferax?* (HF 697)
56. *Non prata uiridi laeta facie germinant/ nec adulta leni fluctuat Zephyro seges:/ non ulla ramos silua pomiferos habet: / sterilis profundi uastitas sqalet soli/ et foeda tellus torpet aeterno situ,/ rerumque maestus finis et mundi ultima;/ immotus aer haeret et pigro sedet/ nox atra mundo: cuncta maerore hórrida/ ipsaque morte peior est mortis locus* (HF 698-706).

A AUTORA

Zélia de Almeida Cardoso

Professora Titular Sênior, de Língua e Literatura Latina, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Membro do Grupo de Pesquisa “Estudos sobre o Teatro Antigo”, filiado à Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos e certificado pela USP e pelo CNPq. Sócia honorária da SBEC. E-mail: zlvdacar@usp.br; orcid: <http://orcid.org/0000-0001-9525-9522>.

