

FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

CÍNTIA MARTINS SANCHES

***PHOENISSAE* DE SÊNECA:**
ESTUDO INTRODUTÓRIO, TRADUÇÃO E NOTAS



ARARAQUARA
Fevereiro - 2012

CÍNTIA MARTINS SANCHES

PHOENISSAE DE SÊNECA:
ESTUDO INTRODUTÓRIO, TRADUÇÃO E NOTAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP, Câmpus de Araraquara, com vista à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Thamos

ARARAQUARA

Fevereiro - 2012

A pesquisa recebeu apoio financeiro da CAPES
de março de 2010 a janeiro de 2012.

Para Janizete, Cassiano e Fábio

Resumo

O objeto de investigação deste trabalho é a tragédia *Phoenissae*, do autor romano *Lucius Annaeus Seneca* (4 a.C.? – 65 d.C.). Assim, é dividido fundamentalmente em duas partes: 1- estudo introdutório; 2- Tradução do referido drama, com notas de referência. No estudo introdutório, faz-se uma sucinta apresentação sobre o surgimento do teatro e sobre sua trajetória na Antiguidade. São feitas breves referências à vida e à obra de Sêneca. O mito de Édipo e sua expressão em diversos contextos históricos são abordados. Outros assuntos que compõem este trabalho são: a maneira como Sêneca e sua obra trágica foram mencionados pelos autores da Antiguidade e pelos estudiosos posteriores; a questão da datação e da cronologia de suas peças; as fontes do autor para a composição de seus textos (influências gregas e romanas); as influências que ele exerceu nas literaturas posteriores; os conceitos de imitação e de intertextualidade relacionados à sua obra; a métrica utilizada em seus textos trágicos. O estudo trata de características gerais da obra dramática senequiana, que vão desde a maneira como o autor aborda os mitos, até a polêmica sobre os textos terem sido escritos para leitura ou para encenação. Depois, foca-se na tragédia *Phoenissae*, e, a partir dela, discutem-se questões como: incertezas sobre o título, incompletude da obra, diferenças em relação às outras peças que abordaram o mesmo mito, caracterização da personagem Édipo. Para dar um foco mais preciso ao estudo dessa tragédia, é nela observada a presença do *furor*, elemento que transforma as personagens em monstro. O assunto é analisado com base em exemplos de que Édipo, na peça, está sendo consumido pelo *furor*. O *furor*, na tragédia, é comparado ao conceito de *ira* presente na obra filosófica de Sêneca, mais especificamente, no tratado *De ira* (Sobre a Ira).

Palavras-chave: *Phoenissae*, Sêneca, tragédia latina, tradução, *furor*, Édipo.

Abstract

The *Phoenissae* tragedy, by the Roman author *Lucius Annaeus Seneca* (c.4BC–65AC) is the object of study herein. It basically consists of two parts: 1 – initial study; 2 – translation of this tragedy, including reference notes. A brief explanation at the beginning of this study as to how theatre arose and its course in ancient times is presented. Brief references to Seneca's life and composition are quoted. The myth of Oedipus and its expression in sundry historical contexts are also tackled. Other matters herein are: the way Seneca and his dramatic composition was approached by the authors from ancient times and by subsequent scholars; the dating and chronology of his plays; the sources he has used to make his writings up (Greek, Roman influences); how he affected the later literatures; the concepts of imitation and intertextuality concerning his composition; the prosody in his tragic texts. This study addresses the major features of Seneca's dramatic composition, involving how the author deals with myths, the controversy over the texts for literature or staging and suchlike. Afterwards, the *Phoenissae* tragedy is stressed, and from it are considered: doubts about the title; incomplete composition, differences between other plays involving the same myth; describing the character Oedipus. For a sharper focus on this tragedy study, the *furor* is observed, an element that turns the characters into monsters. The subject is based on examples of Oedipus (within the play) being consumed by the *furor*. The *furor* within the tragedy is compared to the concept of *ira* in the Seneca's philosophical composition, particularly including *De Ira* (On anger).

Key words: *Phoenissae*, Seneca, latin tragedy, translation, *furor*, Oedipus.

Sumário

Agradecimentos	6
1. Estudo Introdutório	7
1.1. Introdução geral.....	7
1.1.1. O surgimento do teatro e a tragédia na Antiguidade	8
1.1.2. O mito de Édipo e sua expressão na arte	11
1.1.3. Autor e obra	21
1.1.4. Datação e cronologia das tragédias	26
1.1.5. Encenação ou <i>recitatio</i> ?	28
1.1.6. Imitação	31
1.1.7. Influências que Sêneca exerceu em obras posteriores	38
1.1.8. Métrica	41
1.2. <i>Phoenissae</i>	42
1.2.1. A personagem Édipo	44
1.2.2. <i>Furor</i>	54
1.2.3. Édipo: de homem a monstro	56
1.2.4. <i>Furor</i> em <i>Phoenissae</i>	59
1.2.5. <i>Furor</i> em Sêneca: da filosofia à tragédia	65
2. Tradução e notas	69
2.1. Sobre a tradução e as notas	69
2.2. <i>Phoenissae</i> : tradução e notas	71
3. Considerações Finais	122
4. Referências	124
5. Bibliografia consultada	129

Agradecimentos

Aos meus pais, Cassiano Martins Teixeira e Janizete Chacon da Silva Martins, pela oportunidade de ter uma vida dedicada aos estudos, pelo respeito às minhas escolhas, pela preocupação, pelo amor;

Ao meu marido Fábio Sanches, pelo companheirismo, pelo incentivo, pela paciência, pelo carinho, pela atenção, pelo amor;

Ao professor Cláudio Aquati, pelas maravilhosas aulas de latim que fizeram com que eu escolhesse ser uma estudiosa dessa área; à professora Solange Aranha, pela confiança que depositou em mim como aluna e por me apresentar ao incrível professor Alceu Dias Lima; ao professor Alceu, pela acolhida em Araraquara e por me indicar um orientador tão culto e admirável como é o professor Márcio; ao professor Márcio Thamos, pela orientação, pelo apoio, pela paciência; ao professor José Eduardo dos Santos Lohner, pela ideia do projeto desta dissertação e por acreditar no meu esforço; a todos eles e também aos professores João Batista Toledo Prado, Brunno Vinícius Gonçalves Vieira, Giovanna Longo e Luis Augusto Schmidt Totti, pelos ensinamentos, pela amizade, pela disposição e por todas as dicas;

A tantos outros professores, que não estiveram diretamente ligados à realização do meu mestrado, mas que sempre farão parte da minha história acadêmica e profissional, como Neide Neli Romani Pontes, Arnaldo Franco Jr., João Ângelo de Oliva Neto, Paulo Martins, Ricardo da Cunha Lima, Elaine Cristine Sartorelli, Sanderleia Roberta Longhin-Thomazi, Belmiro Fernandes Pereira, Maria Clara Ferreira de Araújo Barros Greenfield, Silvia de Cassia Rodrigues Damacena de Oliveira e Deodoro Moreira;

Agradeço com sincera afeição.

1. Estudo introdutório

1.1. Introdução geral

O objeto de investigação deste trabalho é a tragédia *Phoenissae*, do autor latino *Lucius Annaeus Seneca* (4 a.C. – 65 d.C.). Este trabalho consiste em um estudo introdutório e em uma tradução do referido drama senequiano, acompanhada de notas de referência. Assim, é dividido fundamentalmente em duas partes: 1- estudo introdutório; 2- Tradução e notas.

No estudo introdutório, far-se-á uma sucinta apresentação sobre o surgimento do teatro e sobre sua trajetória na Antiguidade. Serão feitas breves referências à biografia de Sêneca e citar-se-ão suas obras. O mito de Édipo e sua expressão em diversos contextos históricos serão abordados. Outros assuntos que compõem este trabalho são: a maneira como Sêneca e sua obra trágica foram mencionados pelos autores da Antiguidade e pelos estudiosos posteriores, a questão da datação e da cronologia de suas peças, as fontes do autor para a composição de seus textos (influências gregas e romanas), as influências que ele exerceu nas literaturas posteriores, os conceitos de imitação e de intertextualidade relacionados à sua obra, a métrica utilizada em seus textos trágicos.

Tratar-se-á de características gerais da obra dramática senequiana, que vão desde a maneira como o autor aborda os mitos, até a polêmica sobre os textos terem sido escritos para leitura ou para encenação.

Depois, há de se focar na tragédia que compõe o *cópus* deste estudo, *Phoenissae*, e, a partir dela, discutir-se-ão questões como: incertezas sobre o título, incompletude da obra, diferenças em relação às outras peças que abordaram o mesmo mito, caracterização da personagem Édipo.

Para dar um foco mais preciso ao estudo dessa tragédia, será nela observada a presença do *furor*, elemento que transforma as personagens em monstro (Dupont, 1995). A presença do *furor* tem destaque nas peças de Sêneca e consiste em uma das características inovadoras da obra desse autor. O assunto será analisado com base em exemplos de que Édipo, na peça, está sendo consumido pelo *furor*. O *furor*, na tragédia, será comparado ao conceito de *ira* presente na obra filosófica de Sêneca, mais especificamente, no tratado *De ira* (Sobre a Ira). Essa comparação se fundamenta no

fato de haver grande proximidade entre o sentimento de *furor* do herói trágico e o comportamento do indivíduo possuído pela *ira*, descrito pelo Sêneca filósofo.

Finalmente, será apresentada a tradução, do latim para o português, do texto de *Phoenissae*, juntamente com notas de referência.

1.1.1. O surgimento do teatro e a tragédia na Antiguidade

O teatro surgiu na Grécia, no século VI a.C., e sua origem está ligada aos rituais realizados em honra do deus Dioniso, em cantos denominados ditirambos. Primeiramente, havia apenas a figura de um narrador e a do coro, com declamações e cantos, que consistiam no começo daquilo que mais tarde seria o gênero trágico. Depois, a encenação evoluiu para a presença de uma personagem em cena.

Foi no século V a.C. que o teatro grego teve seu apogeu. Os grandes tragediógrafos gregos contribuíram para a evolução do gênero de várias formas, dentre as quais, com o aumento do número de atores em cena. Ésquilo (525 a.C. – 456 a.C.) introduziu um segundo ator para contracenar com o já existente. Sófocles (496 a.C. – 406 a.C.), posteriormente, escreveu peças com três atores em cena. Eurípides (480 a.C. – 406 a.C.) manteve as três personagens em cena, tendo efetuado outras mudanças que fizeram parte da história da poesia trágica da Antiguidade, como a menor ligação entre as cenas e os cantos corais.

Mas a tragédia não fora o único gênero teatral que nascera. Com ela, surgira, também na Grécia, a comédia. Aristófanes (448 a.C.? – 380 a.C.?) foi autor grego renomado desse outro gênero.

Em Roma, a cultura grega chegou principalmente a partir do século III a.C, por ocasião da invasão romana em territórios dominados pelos gregos. A cultura romana era marcada pela belicosidade e pouco se produziu de literatura ali antes da influência helênica. O primeiro registro que se tem de teatro em Roma é de uma tradução do grego produzida por Lívio Andronico (280 – 200 a.C), representada no ano de 240 a.C¹. Sobre os autores trágicos de Roma, o único de quem dramas completos sobreviveram ao tempo foi Sêneca. Em comparação às inovações dos autores gregos citados, Sêneca escreveu tragédias com quatro atores² simultaneamente falando em cena³ (Kohn, 2005)

¹ Não se sabe, ao certo, se essa tradução era de uma tragédia ou de uma comédia.

² Horácio (65-8 a.C.), em sua *Arte Poética* (escrita entre 14 e 13 a.C.) não admite como conveniente a utilização de um quarto ator falando em cena (Horácio, verso 192; 1984, p. 83).

e foi autor de diversas mudanças na história do gênero trágico. Quanto aos comediógrafos latinos, destacaram-se Plauto (250 a.C.? – 184 a.C.?) e Terêncio (185 a.C.? – 159 a.C.).

A caracterização de tragédia e de comédia e a diferenciação entre elas foram expostas por Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) em sua *Poética*⁴, escrita no século IV a.C. Aristóteles, na verdade, disserta mais longamente sobre o gênero trágico do que sobre comédia. Segundo esse autor, tragédia e comédia, duas formas de imitação de ações humanas, diferem entre si por três vias: os meios utilizados para imitar (ritmo, canto, metro), os objetos imitados (seres superiores ou inferiores aos da atualidade) e o modo como representam cada um desses objetos (narrando, agindo, pela boca da personagem, por meio do coro) (Aristóteles, cap. I-III, 1992, p. 17-25).

No início do capítulo VI (1992, p. 37), Aristóteles define tragédia como

imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.

Além disso, em IX (Aristóteles, 1992, p. 53), o pensador grego ressalta que “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade”. Assim, constituem a alma da tragédia, em primeiro lugar, o mito; em segundo, o caráter e, em terceiro, o pensamento.

São partes do mito a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe (Aristóteles, cap. XI, 1992, p. 63). A peripécia é definida no capítulo XI, sendo “a mutação dos sucessos no contrário” (Aristóteles, cap. XI, 1992, p. 61). No mito de Édipo, por exemplo, ocorre peripécia quando o servo de Corinto, tentando aliviar o rei tebano do receio de vir a ter uma relação incestuosa com sua suposta mãe Mérope, conta que ele não é filho de sangue dos reis de Corinto e acaba por desencadear a descoberta de que o herói já cometera incesto e parricídio.

O reconhecimento “é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para a amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a

³ Não se comprova a inovação senequiana nesse item da técnica dramática, já que outros autores poderiam ter escrito peças com essa característica, que teriam se perdido no tempo.

⁴ Aristóteles (1992), principalmente nos capítulos de II a VI.

desdita” (Aristóteles, cap. XI, 1992, p. 61). Nesse mesmo momento da história de Édipo, citado pelo autor como exemplo de peripécia, também ocorre o reconhecimento - Aristóteles destaca que a ocorrência de peripécia e reconhecimento de uma só vez é de grande valor para o mito.

A catástrofe “é uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes os ferimentos e mais casos semelhantes” (Aristóteles, cap. XI, 1992, p. 63). São exemplos disso, em *Oedipus*, de Sêneca, a cegueira de Édipo e o suicídio de Jocasta. Em *Phoenissae*, também de Sêneca, ocorrem diversas evidências da autoflagelação de Édipo.

O caráter e o pensamento são “causas naturais que determinam as ações” e “nas ações [...] tem origem a boa ou a má fortuna dos homens” (Aristóteles, cap. VI, 1992, p. 39). Caráter consiste naquilo que “faz dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade” (Aristóteles, cap. VI, 1992, p. 39). Pensamento consiste em “tudo quanto digam as personagens para demonstrar o que quer que seja ou para manifestar sua decisão” (Aristóteles, cap. VI, 1992, p. 39).

O fato de as tragédias suscitarem temor e pena é desenvolvido por Aristóteles no capítulo XIII. O melhor é o herói se encontrar em situação intermediária, nem de terror, nem de piedade, e em ambas ao mesmo tempo. Édipo é exemplo de um herói assim. Trata-se de uma personagem que “não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna” (Aristóteles, cap. XIII, 1992, p. 69).

Ainda desenvolvendo a questão do terror e da piedade, o autor coloca em relevo o fato de que, quando a catástrofe acontece entre pessoas que se querem bem, o terror dá lugar à monstrosidade. Como exemplos, são citados em seu capítulo XIV (Aristóteles, 1992, p. 73): “o irmão que mata ou esteja em vias de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe, ou quando aconteçam outras coisas tais”. Além disso, a monstrosidade também pode ser praticada sem que o autor tenha consciência dela, mas venha depois a reconhecer o parentesco (XIV, 1992, p. 75).

Em relação à temática, a tragédia da Antiguidade greco-romana esteve, em geral, centrada na mitologia, nas relações entre homens e deuses. No entanto, vale lembrar, por exemplo, *Os persas*, de Ésquilo, e *Octavia*, do pseudo-Sêneca, que não possuem tema mitológico.

Quanto à estrutura, a tragédia ática possui as seguintes partes: prólogo (parte que antecede a entrada do coro), episódios (situados entre os cantos corais), cantos corais (localizados entre os episódios: párodo é o primeiro e os seguintes são denominados estásimos) e êxodo (parte depois da qual não há coro)⁵. A tragédia latina é dividida em cinco atos separados pelos cantos corais⁶. *Phoenissae*, de Sêneca, não possui essas divisões; nela, esta pesquisa considerará apenas a existência de duas partes.

1.1.2. O mito de Édipo e sua expressão na arte

Basear obras de arte em temas mitológicos era bastante comum na Antiguidade. Sêneca compõe duas de suas tragédias com a temática do mito de Édipo, personagem tragicamente destinada a matar o próprio pai e a se casar com a própria mãe. Esse mito teve ampla representação em textos, em pinturas, em esculturas, além, é claro, da tradição oral muito anterior a todas essas categorias de arte. A história dessa personagem já existia muito antes de haver literatura escrita na Grécia, tendo sido por Homero (século VIII a.C.) citada na *Ilíada* (livro XXIII, versos de 679-680) e resumida na *Odisseia* (livro XI, versos de 271 a 280). Depois, registrou-se o destino trágico do parricida incestuoso nos poemas cíclicos gregos (séc VII a VI a.C.) *Edipodia* e *Tebaida*, que não sobreviveram ao tempo. Em seguida, foi a vez de os três grandes tragediógrafos gregos, no século V a.C., utilizarem essa história em suas obras. Ésquilo escreveu *Laio*, *Édipo* e *Os sete contra Tebas*, só tendo chegado aos dias atuais esta última; Sófocles compôs *Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona*, além da incompleta *Édipo Tirano*; Eurípides foi autor de *Édipo*, *Antígona* e *As fenícias*, das quais somente a terceira sobreviveu ao tempo.

Depois disso, em Roma, Júlio César (100-44 a.C.) escreveu a tragédia *Édipo*⁷, da qual não se tem o texto por se ter perdido no tempo. Outro autor latino que teria usado a história desse mito foi Pôntico, poeta épico que começou a escrever uma *Tebaida*⁸. Ácio (170-86 a.C) escreveu a peça *Phoenissae*, da qual restam hoje alguns fragmentos. E Sêneca, então, compôs os dramas *Oedipus* e *Phoenissae*.

Fora do contexto greco-romano, escreveram-se releituras do mito de Édipo em obras diversas, como *Édipo*, de Pierre Corneille (1606-1684); *Édipo*, de François

⁵ Aristóteles (*Poética*, Capítulo XII, 1992, p. 65).

⁶ Horácio (*Arte Poética*, versos 189-190, 1984, p. 83).

⁷ Suet. *Diu. Iul.* 56,9. (*A vida dos doze Césares*, 2002).

⁸ Prop. I, 7;9. (*Elegias completas*, 2007).

Voltaire (1694-1778); *A máquina infernal*, *Antígona* (1922) e *Édipo-Rei* (1928), de Jean Cocteau (1889-1963); *Édipo e Teseu*, de André Gide (1869-1951); *Antígona* (1944), de Jean Anouilh (1910-1987); *Diálogos com Leucó*, de Cesare Pavese (1908-1950); *O livro dos seres imaginários*, de Jorge Luis Borges (1899-1986) e Margarita Guerrero. No Brasil pode-se citar pelo menos a trilogia de poemas de Olavo Bilac (1865-1918), no livro *Tarde* (1919), intitulada “Édipo”, composta pelas poesias “A Pítia”, “A Esfinge” e “Jocasta”.

Na música, houve inspiração no mito de Édipo para a composição de obras como as óperas⁹ *Édipo Rei*, de Igor Stravinsky (1882-1971) e *Édipo, o Tirano*, de Carl Orff (1895-1982).

Édipo e seu trágico destino também inspiraram obras nas artes plásticas, tais como os dois primeiros vasos que se veem a seguir (figuras 1 e 2), patrimônios da Antiguidade, e que representam o encontro entre Édipo e a Esfinge. A figura três traz um vaso que representa o duelo entre Etéocles e Polinices pelo trono.



Figura 1



Figura 2



Figura 3

⁹ No fim do século XVI, surge a ópera, para que fosse possível o retorno das formas que se desenvolveram no teatro grego, privilegiando-se a música no acompanhamento do texto (Cardoso, 2011, p. 23).

Já na época moderna, a escultura *Édipo e Antígona* (figura 4), do dinamarquês Rudolph Tegner (1873-1950), também se baseou nesse mito, assim como a de Jean-Baptiste Hugues (1849-1930), intitulada *Édipo em Colono* (figura 5).



Figura 4



Figura 5

Entre as pinturas que trataram desse mito estão *Édipo e a Esfinge* (figura 6), de 1808, do francês Jean Auguste-Dominique Ingres (1780-1867); *Édipo e a Esfinge* (figura 7), de 1864, do também francês Gustave Moreau (1826-1898); *As carícias* ou *A Esfinge* (figura 8), de 1896, do belga Fernand Knopff (1858-1921); *A Esfinge questionando Édipo* (figura 9), de 1966, de Giorgio de Chirico (1888-1978); *Édipo e a Esfinge Depois de Ingres* (figura 10), de 1983, de Francis Bacon (1909-1992). Retratando Édipo e Antígona, cita-se: *Édipo em Colono* (figura 11), de Fulchran-Jean Harriet (1776-1805); *Édipo e Antígona* (figura 12), de 1828, de Antoni Brodowski (1784-1832); *Antígona e Édipo* (figura 13), de Camille-Félix Bellanger (1853-1923); entre outras.

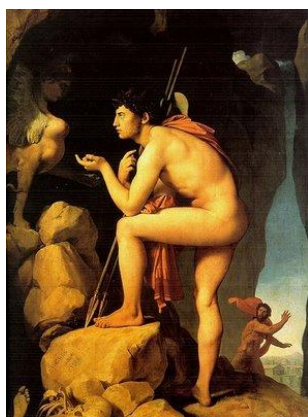


Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13

A saga edipiana fez-se presente também no cinema, em filmes como *Édipo Rei* (1967) do diretor Pier Paolo Pasolini (1922-1975); *Édipo Rei* (1968), dirigido por Philip Saville (1930-); *Contos de Nova York* (1989), no episódio “Édipo arrasado”, de Woody Allen (1935-). Na televisão brasileira, também houve influência desse mito na telenovela *Mandala* (1987-1988), de Dias Gomes (1922-1999).

O mito de Édipo não tem uma mesma versão em todas essas obras citadas, e neste trabalho serão examinadas apenas as versões mais relevantes para o estudo da

tragédia senequiana em questão. As fontes para estas primeiras histórias são, principalmente, a obra *Metamorfoses*, de Ovídio (43 a.C.-17 d.C) e a tragédia *As bacantes*, de Eurípidas. Depois, são consideradas para contar o mito de Édipo as obras *Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona*, de Sófocles, *As fenícias*, de Eurípidas e *Oedipus e Phoenissae*, de Sêneca.

As desgraças sofridas por Édipo são parte de uma maldição que acompanha Tebas e seus governantes desde a fundação da cidade. Cadmo fundou Tebas por ocasião do rapto de sua irmã Europa por Zeus (Júpiter). Ele deveria procurar por ela e não retornar a sua casa (em Tiro, na Fenícia) enquanto não a encontrasse.

Como ela nunca foi achada (na verdade, ela fora instalada por Júpiter na ilha de Creta), Cadmo consultou o Oráculo de Delfos, que o orientou a seguir uma vaca e fundar uma cidade no local em que ela parasse. Ele o fez e o animal parou na região da Beócia, onde Tebas foi fundada. Cadmo quis fazer um sacrifício a Atena (Minerva) antes da fundação. Ele pediu que seus homens buscassem água na fonte de Ares (Marte), mas a fonte era guardada por um dragão que matava todos que até lá chegassem para pegar água. Cadmo matou o dragão e, então, Atena lhe disse para plantar os dentes do monstro. Ele levou água, sacrificou a vaca a Atena e semeou os dentes do guardião da fonte. Nasceram daí alguns homens armados que despertaram o receio de Cadmo. O fundador de Tebas, então, jogou pedras entre eles e os fez lutar uns contra os outros, tendo sobrevivido apenas cinco deles: os *Spartoi*, homens semeados.

Cadmo, alvo do ressentimento de Ares por ter matado o dragão, foi colocado a serviço do deus e tornou-se o primeiro rei de Tebas, tendo se casado com a deusa Harmonia, filha de Afrodite (Vênus) e Ares. Os noivos receberam presentes, alguns deles maléficos, que causariam perdas aos que os herdassem. Uma das filhas desse casal foi Sêmele, que, depois de fecundada por Júpiter, deu à luz Dioniso (Baco). Por querer ver seu amante não em forma de homem, mas como deus, foi queimada pela claridade divina e morreu com o filho ainda no ventre e Júpiter terminou de gerá-lo em sua coxa. Por não ter nascido de Sêmele, ninguém em Tebas considerou Dioniso como seu familiar ou conterrâneo. Por causa disso, o deus se voltaria, futuramente, contra a vida de alguns governantes como Penteu e Lábdaco.

Outra filha de Cadmo e Harmonia foi Agave, futura mãe de Penteu, herdeiro imediato do trono de Cadmo. O primeiro rei e a primeira rainha da cidade ainda viverão outras experiências antes de serem transformados em serpentes. Agave participará ativamente do triste destino do segundo rei de Tebas, seu filho Penteu, o qual, além de

não reconhecer Dioniso como seu familiar, coloca-se contra o culto a esse deus. Como vingança, o deus Dioniso instigaria Agave a participar dos cortejos de bacantes promovidos nos arredores de Tebas e no Monte Citerão. Em delírio, pensando que o filho fosse um animal selvagem, ela o despedaça com a ajuda das outras mulheres, cortando sua cabeça e espetando-a na ponta de um tirso¹⁰.

Polidoro, irmão de Penteu, ocupou por pouco tempo o trono. Com sua morte, o cetro foi passado a seu filho Lábdaco, que, no entanto, ainda era muito jovem para tomar o poder. Assim, os *Spartoi*, casados com as filhas de Cadmo, governaram a cidade enquanto Lábdaco crescia. Esse, então, ocupa o trono até ser, como Penteu, despedaçado pelas bacantes por também se opor ao culto a Dioniso. O herdeiro do trono seria Laio, contudo também muito pequeno para assumir as responsabilidades de um rei. Substituíram-no Nicteu e Lico, filhos de Ctônio, um dos *Spartoi*. Esses governantes são assassinados pelos netos de Lico, Anfíon e Zeto, que haviam sido por ele abandonados quando bebês. Anfíon e Zeto se mantiveram no trono até morrerem.

Com as frequentes invasões a Tebas nesse período, diversas vezes Laio precisou fugir da cidade para não ser morto por inimigos. Em uma dessas fugas, já adulto, foi abrigado pelo rei Pélope, em Corinto, onde se apaixonou pelo príncipe Crisipo. Como a paixão não era recíproca, Laio tentou pela força obter o amor do jovem, o que acarretou sérias consequências: Crisipo suicidou-se e Pélope lançou sobre Laio a maldição de que a raça de Laio jamais se perpetuaria.

Após a morte de Anfíon e Zeto, Laio subiu ao trono de Tebas e se casou com Jocasta. É justamente esse o ponto inicial da fábula¹¹ da tragédia sofociana *Édipo Rei* e da senequiana *Oedipus*. Laio e Jocasta decidiram procurar o Oráculo de Delfos porque não conseguiam ter filhos. O Oráculo os advertiu de que cessassem todas as tentativas para ter esse filho, pois, se nascesse, viria a matar seu pai, o rei, e a se casar com a rainha, sua mãe. Mesmo sabendo disso e procurando evitar a concepção de um filho, Jocasta engravidou, e nasceu um menino. Laio se dispôs prontamente a eliminar qualquer possibilidade de que a predição de Apolo fosse cumprida e ordenou que um criado de sua confiança levasse o menino para a morte no Monte Citerão. Mas o servo teve piedade da criança e a entregou a um pastor que passava pelo mesmo monte. O menino, então, foi chamado “Édipo” por ter seus pés transpassados e inchados (“pés

¹⁰ Bastão envolvido com hera e ramos de videira.

¹¹ O conceito de fábula aqui utilizado é o de história contada, não na ordem em que ela aparece no texto literário, mas na ordem cronológica dos acontecimentos. O termo aparece na *Arte poética* de Horácio (versos 150-155, 1984, p. 79, tradução de Rosado Fernandes).

inchados” – é esse o significado da palavra *Édipo*, em grego) e foi levado ao rei Pólibo e à rainha Mérope, de Corinto, que o criaram como se fosse filho deles. Mais tarde, já adulto, tendo Édipo descoberto, por meio do mesmo Oráculo de Delfos, qual seria o seu destino, fugiu de Corinto para evitar que ele se cumprisse, já que acreditava serem Pólibo e Mérope seus pais verdadeiros.

No caminho por onde andava em sua fuga, Édipo se deparou com alguns homens que o desrespeitaram, considerando-se donos da estrada e exigindo que ele saísse do caminho. Édipo, então, lutou com os homens até que todos eles morressem (mas um deles fugiu). Em seguida, chegou à cidade de Tebas, onde uma terrível peste se alastrava rapidamente. Ele salvou a cidade, decifrando os versos do Enigma da Esfinge, e obteve como prêmio a viúva do rei que fora morto recentemente por desconhecidos. Tornou-se, então, rei de Tebas e teve com Jocasta quatro filhos – Antígona, Etéocles, Ismene e Polinices.

Alguns anos mais tarde, outra peste se difundia sobre a cidade. Consultado o Oráculo de Apolo (em Delfos), foi dito que a cidade seria salva se o assassino do falecido rei Laio fosse descoberto e exilado de Tebas. Édipo, então, proclamou a toda a cidade que o criminoso seria encontrado e, quando isso acontecesse, ninguém deveria dirigir-lhe a palavra e ele seria exilado e morto. E iniciou uma profunda investigação.

Em *Édipo rei*, de Sófocles, Édipo soube que um dos criados de Laio sobreviveu ao ataque que matou o rei e mandou chamá-lo. Também requereu a presença do cego e adivinho Tirésias, para que revelasse o nome dos assassinos (que todos acreditaram ser um grupo de homens, de acordo com o depoimento do servo sobrevivente, que mudara para o campo logo após o casamento de Édipo com Jocasta). Tirésias, o primeiro a ser ouvido por Édipo, diante de toda a cidade, relutou bastante em responder às perguntas do rei, mas acabou por expor a todos que o assassino de Laio era o próprio rei Édipo. O rei não acreditou nas palavras do cego e concluiu que Creonte, irmão de Jocasta, tramava contra ele para tirá-lo do poder e tomar seu lugar.

Em *Oedipus*, de Sêneca, essa parte é contada diferentemente. Édipo manda Creonte ao oráculo de Febo e Tirésias é enviado a Tebas, onde executa um ritual de sacrifícios para descobrir o autor do crime, mas o nome não lhe é revelado. É preciso que Édipo escolha alguém para evocar do Érebo (a escuridão) o nome do autor do assassinato. O escolhido é Creonte e quem lhe revela o autor do delito é o próprio fantasma de Laio. Quando Creonte conta a Édipo que o criminoso é o atual rei de Tebas, Édipo não acredita e ameaça prender o cunhado. Contudo, lembrando-se de ter matado

dois homens numa briga em uma encruzilhada, Édipo pergunta a Jocasta com que idade morreu Laio, em que época e se alguém morreu com ele. Jocasta dá as respostas coincidentes com as mortes pelas quais ele é realmente o responsável. Antes que ele se diga culpado, chega a eles um velho de Corinto, dando a notícia do falecimento, por morte natural, de Pólibo, seu pai (adotivo, mas que ele acreditava ser de sangue).

Também em Sófocles chega à cidade o mensageiro de Corinto para dar a mesma notícia. Édipo contou ao homem sobre o seu trágico fado e disse que ficara feliz com a notícia, já que ela o livrava do destino de matar seu pai, pois Pólibo morreria de velhice. Para tranquilizá-lo ainda mais, o mensageiro revelou que ele nem mesmo corria o risco de casar-se com sua mãe, pois não era filho legítimo do rei e da rainha de Corinto. Ele fora parar lá nas mãos de um pastor de Tebas que trabalhava no monte Citerão e que entregara pessoalmente a ele. É nesse ponto que, em *Édipo rei*, o protagonista se lembra dos homens que matara na encruzilhada perto de Tebas. A única coisa que o tranquilizava era o fato de o rei ter sido morto por mais de um homem. Agora, o depoimento do servo que sobrevivera se tornava fundamental para desvendar o mistério.

Chega ao local o tão esperado servo e é imediatamente reconhecido pelo mensageiro de Corinto como sendo o homem que lhe entregara o bebê no monte Citerão. Como Tirésias, ele reluta em responder às perguntas de Édipo, mas acaba confessando que o bebê que ele entregara ao servo de Corinto era o filho de Laio e Jocasta. Também revelou que foi o próprio rei o único homem que matou Laio e seus servos na encruzilhada. Édipo, diante de todas as tentativas de Laio, de Jocasta e dele mesmo para evitar o cumprimento de seu destino, passou assim mesmo por tudo o que fora previsto pelos Oráculos. Ele entra no Palácio Real e encontra sua mãe-esposa morta enforcada no quarto. Com os alfinetes das roupas que Jocasta usava, ele fura os dois olhos como punição pelo mal que causou à sua família. Esse é o desfecho proposto por Sófocles. Sêneca, em *Oedipus*, escreve outro final: Édipo entra no palácio, perfura seus olhos com uma espada e sai para que o povo veja sua punição. Em seguida, Jocasta usa a mesma espada para matar-se, em cena, fincando-a no próprio ventre.

Édipo rei, de Sófocles, juntamente com *Édipo em Colono* e *Antígona*, forma uma de suas trilogias, na qual a segunda peça é continuação da primeira. Nela, depois de ficar um ano preso nos calabouços de seu próprio Palácio (por Creonte, que queria saber dos deuses o que deveria ser feito com o rei, para que a cidade não precisasse passar por novas maldições), Édipo é exilado, para que morra fora das fronteiras de Tebas, nas proximidades da cidade. Antígona segue junto a seu pai para guiá-lo e tentar convencê-

lo a voltar para Tebas e a interceder pela paz entre seus dois filhos. Acontece que, logo depois da morte de Jocasta e da cegueira de Édipo, Etéocles e Polinices haviam celebrado um acordo pelo qual se comprometiam a alternar-se anualmente no trono. Embora Polinices fosse o primogênito, era Etéocles quem detinha o poder da cidade no ano em que Édipo esteve preso; mas, quando acabou seu período no trono, não aceitou ceder o cetro ao irmão, expulsando-o da cidade. Polinices encontrou abrigo em Argos e se casou com a princesa daquelas terras, obtendo do rei a promessa de que eles iriam a Tebas com os exércitos argivos para conseguir de volta o trono que lhe pertencia. Enquanto isso, Édipo e Antígona chegavam às proximidades do povoado de Colono, governado pelo rei de Atenas, Teseu, o qual, acolhendo Édipo, prometera não permitir que ninguém o tirasse de lá até o fim de sua vida. Ismene aparece com a notícia de que Creonte queria que Édipo morresse perto de Tebas, mas fosse enterrado fora das fronteiras da cidade. Édipo declara que não sairia de lá e a envia para buscar o que era preciso para fazer uma oferenda à deusa cultuada em Colono. Polinices vai até ele para pedir sua benção antes de atacar as sete portas de Tebas com sete exércitos de Argos. Édipo não o abençoa e prevê que morrerão os dois irmãos nessa batalha. Depois disso, quem chega a Colono é Creonte que, já tendo se apoderado de Ismene, chantageava Édipo para que voltasse a Tebas, ameaçando-o de também sequestrar Antígona. Como Édipo não o obedece, Antígona é levada pelos homens de Creonte. Mas o exército de Teseu os segue e traz de volta as duas moças. Édipo, então, deixa de ser guiado pela filha e leva as jovens e Teseu para o local em que morrerá. Pede que as filhas voltem para Tebas e que Teseu retorne para Colono. Então, Édipo perece só, sem o testemunho das filhas. O único a assistir a sua morte é Teseu, que, no entanto, prometera sigilo absoluto sobre os últimos momentos de Édipo. Ismene e Antígona decidem retornar a Tebas para tentar evitar a luta de seus dois irmãos.

Em *Antígona*, de Sófocles, Ismene e Antígona chegam a Tebas e tomam conhecimento de que Etéocles e Polinices mataram-se um ao outro em batalha. Por decreto de Creonte, Etéocles foi enterrado com todas as honras fúnebres, o que fora terminantemente negado a Polinices, então considerado inimigo da cidade. Quem o sepultasse seria condenado à lapidação. Mas Antígona, agindo contra o decreto real, presta honras fúnebres ao irmão. Para puni-la, Creonte decide encerrá-la em uma caverna para que espere a morte ou se suicide. Além disso, Polinices é exumado e tem seu corpo esquartejado e espalhado para ser devorado por aves carnicívoras. Antes que a pena de Antígona fosse executada, Hêmon, filho de Creonte e noivo da moça, aconselha

o pai a não castigá-la, dizendo ser essa a vontade de toda a cidade de Tebas. Mas Creonte não o ouve e cumpre sua decisão. Depois, o cego Tirésias volta a fazer previsões: por não haver enterrado o corpo de Polinices e por ter condenado Antígona à morte, maldições cairão sobre a casa do rei. Creonte, tentando reverter a situação, enterra os restos mortais de Polinices e tenta, em vão, libertar Antígona, que já se enforcara na caverna onde fora encerrada. Hêmon, junto a ela, com uma espada, também se suicidara. Voltando ao palácio, Creonte descobre que também sua esposa Eurídice se matara e decide ter esse mesmo fim. Assim dá-se o fim da peça e da trilogia sofocliana.

As fenícias, de Eurípides, tem a mesma trama e o mesmo herói protagonista, mas é contada sob um ângulo diferente. O início se dá a partir de outro ponto da história e a peça apresenta algumas divergências com relação a algumas personagens. Nesta peça, Édipo está preso no palácio depois de se ter cegado com a descoberta sobre o assassinato de seu pai e o casamento com sua mãe. Jocasta ainda não se matou. Etéocles detém o trono de Tebas e está terminado o prazo de um ano, quando o trono deveria ter sido entregue a Polinices. O título da peça remete ao fato de o coro ser formado por mulheres fenícias prisioneiras de guerra. Há destaque para o ponto de vista feminino por causa do coro e, também, porque a peça tem início com uma extensa fala de Jocasta (no prólogo) e, logo depois, Antígona toma conta da cena, observando os sete exércitos argivos que acompanham seu irmão Polinices e que estão prestes a atacar Tebas. Jocasta promove um encontro pacífico entre os dois irmãos antes que a batalha comece, para tentar evitar que a maldição de Édipo se cumpra (o pai dissera que os dois irmãos haveriam de se matar um ao outro). O diálogo acontece em vão, pois Etéocles não admite passar o trono a seu irmão e Polinices não aceita que o trato seja descumprido. Vale destacar que, nesta tragédia, é Etéocles o irmão mais velho (em Sófocles, o primogênito era Polinices). Sem um acordo entre os irmãos, haverá guerra. Tirésias diz a Creonte que a única forma de salvar Tebas consiste no sacrifício de seu filho Meneceu. Creonte recusa a solução do adivinho e ordena que seu filho fuja da cidade. Mas Meneceu faz o que deve ser feito, oferece seu sangue ao antro do dragão. O combate tem início e o exército tebano está vencendo o argivo, mas muitas mortes ocorrem de ambos os lados. Então, Etéocles propõe que os soldados fossem poupados e que a guerra fosse decidida com um combate singular entre ele e Polinices. Jocasta recebe a notícia de que haverá a luta e vai até o local da batalha junto com Antígona, mas elas chegam tarde demais. Os dois já haviam ferido um ao outro e estão prestes a

morrer. Polinices pede para ser enterrado em solo tebano. Jocasta se mata com a espada de um dos filhos. A guerra continua, até que os homens argivos ainda vivos fujam da cidade, dando vitória definitiva a Tebas. Antígona vai contar a Édipo os últimos acontecimentos. Creonte diz que Édipo será exilado, que Antígona se casará com seu filho Hêmon e que está proibido prestar honras fúnebres a Polinices, inimigo de Tebas. Antígona diz que enterrará o irmão e que não se casará; irá ao exílio junto com Édipo, para guiá-lo. Pai e filha partem rumo a Colono, povoado de Atenas, onde Édipo afirma ser seu destino morrer.

Em *Phoenissae*, de Sêneca, Jocasta está viva e Édipo inicia a peça já cego e autoexilado. O protagonista tem Antígona como guia e quer suicidar-se. Antígona está convencida a morrer junto com o pai caso ele não desista da pena e quase o convence a viver. Um mensageiro de Tebas pede que Édipo retorne para salvar os filhos. Jocasta tenta fazer com que os dois filhos se entendam e cessem as desavenças. Ela se coloca entre os dois e argumenta a favor da paz. Os irmãos continuam a se desentender e a discussão é interrompida, não havendo final para a tragédia¹².

1.1.3. Autor e obra

Lúcio Aneu Sêneca¹³ nasceu em Córdoba (na atual Espanha), em 4 a.C.(?) e viveu em Roma durante os impérios de Augusto (27 a.C. - 14 d.C.), Tibério (14 - 37 d. C.), Calígula (37 - 41 d.C.), Cláudio (41 - 54 d.C.) e Nero (54 - 68 d.C.). Assistiu à sede de poder dos imperadores e aos seus atos torpes e irracionais¹⁴. Foi exilado por Cláudio, mas voltou a Roma para ser tutor de Nero. Posteriormente, foi condenado ao suicídio durante o império do próprio Nero em 65 d.C.¹⁵. Foi orador,

¹² Nessa tragédia há uma quebra abrupta no verso 664. Este trabalho tratará, mais adiante, sobre a questão da incompletude dessa obra (em 1.2.). Além disso, sua fábula será mais detalhadamente contada (em 1.1.3.).

¹³ Sêneca é frequentemente mencionado como “Sêneca, o jovem”, para distingui-lo de seu pai, Sêneca, o velho (60 a.C.-39 d.C), autor de dez livros de Controvérsias (gênero judicial, no qual se simula o julgamento de um caso fictício) e um de Suasórias (gênero deliberativo ou político, tentativa do orador de guiar as ações de uma pessoa famosa, da História ou da Mitologia, que esteja enfrentando uma difícil situação imaginária).

¹⁴ Suetônio descreve o comportamento dos imperadores na sua obra *De vita Caesarum* (A vida dos doze Césares, 2002).

¹⁵ Sua morte é descrita por Tácito nos *Anais* (15, 62-63) - (*Anais*, 1952).

ocupou cargos políticos e se notabilizou posteriormente como filósofo estoico¹⁶ e como tragediógrafo.

Na área da filosofia, escreveu obras variadas, de cunho moral, a saber: as *Ad Lucilium epistolae morales* (Cartas a Lucílio); dez diálogos em 12 livros (nove monossilábicos e o *De ira* em 3 livros) – *Ad Marciam consolatio* (Consolação para Márcia), *Ad matrem Helviam* (Consolação para a mãe Hélvia), *Ad Polybium* (Consolação para Políbio); *De brevitae vitae* (Sobre a brevidade da vida), *De otio* (Sobre o ócio), *De constantia sapientis* (Sobre a constância do sábio), *De vita beata* (Sobre a vida feliz), *De tranquillitate animi* (Sobre a tranquilidade do espírito), *De Providentia* (Sobre a providência), *De ira* (Sobre a ira), em três livros –; três tratados - *De beneficiis* (Sobre os benefícios), em sete livros, *De clementia* (Sobre a clemência), em dois livros e, no campo da física, *Naturales quaestiones* (Investigações sobre a natureza), em sete livros. Além disso, foi autor também da sátira menipeia, *Apocolocyntosis* (Apocolocintose).

Como tragediógrafo atribuem-se-lhe pelo menos oito tragédias¹⁷, que sobreviveram ao tempo: *Agamemnon* (Agamêmnon), *Hercules furens* (Hércules louco), *Medea* (Medeia), *Oedipus* (Édipo), *Phaedra* (Fedra), *Phoenissae* (Fenícias), *Troades* (Troianas) e *Thyestes* (Tiestes).

É possível encontrar, como particularidade das tragédias de Sêneca, várias relações com os preceitos estoicos, como as máximas filosóficas, a caracterização retórica dos diálogos, a presença do *furor* na construção das personagens, etc. Por outro lado, como era comum na dramaturgia antiga, Sêneca desenvolve nas suas tragédias uma temática ligada à mitologia greco-romana.

Assim, *Agamemnon* conta a história do rei que retorna a Argos após dez anos na Guerra de Troia. Tendo sacrificado a própria filha, Ifigênia, em troca da permissão dos deuses para a viagem a Troia, no retorno a Micenas, ele é morto em seu palácio por sua esposa Clitemnestra, com o auxílio do filho de Tiestes, Egisto. A esposa vingava-se da

¹⁶ Em relação ao estoicismo, cabe acrescentar, sucintamente, que, de acordo com os preceitos dessa doutrina filosófica, o homem pode chegar à felicidade por meio da razão, isto é, por meio de reflexões sobre a vida, sobre a moral, sobre as virtudes humanas. Ao comparar o Estoicismo com o Cristianismo, Gazolla (2010, p. 18) os diferencia da seguinte maneira: “para o Cristianismo, a salvação do homem encontra-se em Deus; para o Estoicismo, somente o homem é capaz de salvar a si mesmo”.

¹⁷ Os manuscritos da tradução A atribuem a Sêneca dez peças, incluindo entre as outras *Hercules Oetaeus* e *Otavia*; os da tradução E transmitem nove peças (não incluem *Octavia*). Essas duas, porém, foram depois excluídas do conjunto de obras desse autor (Fitch, 1981 e Lohner, 2009), entre outros motivos, porque esta possui referências posteriores à morte de Sêneca, enquanto aquela é demasiado extensa e possui dados estilísticos que não parecem ser senequianos.

morte da filha e das infidelidades do marido; Egisto ajuda no assassinato do rei a pedido do espectro de Tiestes (no início do drama). Cassandra, a vidente troiana, prisioneira de guerra e amante de Agamêmnon, previra a morte do rei de Argos, mas ele não compreendera as comparações proféticas feitas por ela entre a morte dele e a de Príamo, em Troia. Com uma veste ofertada ao esposo, Clitemnestra o sufoca enquanto Egisto aplica-lhe o primeiro golpe, seguido pelo golpe fatal da esposa. Cassandra é degolada e Electra, filha de Clitemnestra, é presa por ter entregado seu irmão Orestes a um amigo de fora do palácio, com quem estaria seguro.

A peça *Hercules furens* conta a pendência entre o semideus Hércules – filho de Júpiter com a mortal Alcmena – e a deusa Juno (Hera), a esposa traída do deus, que quer destruir todos os frutos originados das traições de seu marido. A deusa conclui, após muitas tentativas malsucedidas de levar o enteado à morte, que a única forma de acabar com ele é colocá-lo contra si mesmo, por meio da loucura. Com a descida de Hércules aos Infernos, sua mulher, Megara, filha de Creonte, e seus filhos ficam sob o domínio de Lico, que assume o trono de Tebas. Lico, querendo se casar com Megara e tendo sido, no entanto, recusado por ela, ameaça matar todos os filhos de Hércules. Este retorna da viagem e, juntamente com Teseu, mata Lico e seus aliados. Mas, posteriormente, tomado pela loucura e pelo *furor*, Hércules confunde seus próprios filhos com os filhos de Lico, bem como também Megara com Juno e os acaba matando a todos. Quando a crise de insanidade chega ao fim, ele se descobre autor dos crimes contra sua família e quer castigar a si mesmo com a morte. Mas Anfitrão o impede de cometer essa nova atrocidade e Teseu promete levá-lo a Atenas para se purificar dos crimes.

Na peça homônima, *Medea* é uma feiticeira que, tendo traído e repudiado seu povo e sua família para construir um lar com Jasão, vive com ele e com os dois filhos que tiveram juntos. Com a notícia de que seu amado a abandonará para se casar com Creúsa, filha de Creonte, o rei de Corinto, Medeia se revolta e planeja contra os três uma severíssima vingança. Expulsa de Corinto por Creonte, ela ganha, no entanto, o prazo de um dia para que possa se despedir dos filhos antes de partir. Medeia, então, tem um dia para se vingar. Antes, porém, ela tenta convencer Jasão a ficar com sua família, mas ele se nega e afirma que esse casamento real dará proteção a eles, principalmente aos dois filhos. Ela, então, inicia o cumprimento de seus planos: envia a Creúsa um manto enfeitado como presente. Assim que a moça o veste, o tecido se

incendeia, matando Creúsa e Creonte. Em seguida, Medeia mata os dois filhos¹⁸ e foge pelos ares em um carro puxado por duas serpentes.

Em *Phaedra*, Fedra é uma rainha que se apaixona por Hipólito, filho de seu marido Teseu com Antíope, a Amazona. Teseu está em sua viagem aos Infernos. Auxiliada pela própria ama e aproveitando a ausência do marido, Fedra tenta seduzir seu amado, o qual, no entanto, foge dela. Tendo sido rejeitada pelo enteado e, com medo de que seu marido ficasse sabendo de sua paixão pelo rapaz, ela e a ama acusam Hipólito de ter violentado a rainha. Teseu, então, impreca contra o filho a vingança de Netuno, provocando a morte do rapaz. Netuno desperta um monstro marinho que põe medo nos cavalos de Hipólito, os quais, apavorados, arrastam-no, até que seu corpo fique despedaçado. Diante das partes do corpo de Hipólito, Fedra revela a verdade e, angustiada e com remorso, mata-se. Teseu se arrepende, pensa em como punir a si mesmo e sepulta os restos mortais de seu filho.

Troades se inicia com os lamentos de Hécuba e das troianas pela queda de Troia. A sombra de Aquiles aparecera sobre seu túmulo pedindo que Políxena lhe fosse sacrificada. Agamêmnon e Pirro discordam sobre o que deve ser feito: Pirro quer sacrificar a princesa como prêmio de guerra ao herói Aquiles, mas Agamêmnon acredita ser esse um ato desumano. Consultado o adivinho Calcante, profeta de Apolo, reafirma-se que ela deveria, sim, morrer, e que, além disso, para que a viagem de volta à Grécia pudesse ser realizada, Astíanax, filho de Heitor e Andrômaca, deveria ser atirado de cima dos muros de Troia. Andrômaca, avisada em sonho por Heitor sobre o que aconteceria ao filho, tentou evitar sua captura. Escondeu-o no túmulo do pai e afirmou que ele morreria. Mas Ulisses não acredita e o apanha. Helena é encarregada de levar Políxena aos chefes gregos, mas não só ela não o faz, como também revela a verdade. Pirro, entretanto, rapta Políxena. As mortes de Políxena e Astíanax são relatadas e Hécuba as lamenta.

Thyestes, da peça homônima, é irmão de Atreu, que reina em Argos. Querendo tomar o cetro do irmão, Thyestes seduzira sua cunhada, a rainha Aérope, que o auxiliara em seu plano de roubar o carneiro (ou velo) de ouro, símbolo do poder real, para mudar o destino do reino. Thyestes fora exilado. O drama começa com o fantasma de Tântalo chegando do mundo subterrâneo para contaminar negativamente o reino de Argos e insuflar a ação criminosa de Atreu. Atreu, para vingar-se do irmão pelo suposto

¹⁸

Na peça, esse ato de Medeia ocorre em cena.

adultério com sua esposa, faz planos de revanche e decide convidar Tiestes e seus filhos a retornarem do exílio para um banquete de reconciliação. Tiestes reluta em confiar no irmão, mas é convencido por seus filhos a aceitar o convite. Atreu recebe-o muito bem e lhe prepara uma refeição: os filhos de Tiestes são mortos, suas carnes são cozidas e o sangue é misturado ao vinho. Tiestes, ainda desconfiado do irmão, mas sem saber como fora preparada a refeição, come a carne dos próprios filhos. O Sol escurece diante de tal atrocidade. Então, os restos mortais de ambos são revelados e o pai reconhece as cabeças dos filhos. Tiestes, enlouquecido de dor, roga aos deuses por vingança.

Oedipus, de Sêneca, tem início com a descrição da peste que assola a cidade e com o desejo de Édipo de pôr fim ao sofrimento dos tebanos. Édipo enviou Creonte ao oráculo de Febo e o próprio Febo mandou que Tirésias fosse ter com Édipo. Seria preciso descobrir o assassino de Laio e exilá-lo para salvar a cidade daqueles males. Tirésias executa um ritual de sacrifícios para descobrir o autor do crime, mas o nome não lhe é revelado. É preciso que Édipo escolha alguém para evocar do Érebo (a escuridão) o nome do autor do assassinato. O escolhido é Creonte e quem lhe revela o autor do delito é o próprio fantasma de Laio. Quando Creonte conta a Édipo que o criminoso é o atual rei de Tebas, Édipo não acredita e ameaça prender o cunhado. Contudo, lembrando-se de ter matado dois homens numa briga em uma encruzilhada, Édipo pergunta a Jocasta com que idade morreu Laio, em que época e se alguém morreu com ele. Jocasta dá as respostas coincidentes com as mortes pelas quais ele é realmente o responsável. Antes que ele se diga culpado, chega a eles um velho de Corinto, dando a notícia do falecimento de Pólipo, seu pai (adotivo, mas que ele acreditava ser de sangue). O mesmo velho acaba por revelar que ele não é filho verdadeiro de Pólipo e Mérope, e que lhe foi entregue, quando bebê, pelas mãos de um pastor de Tebas no monte Citerão. Édipo chama seus pastores para que o homem que entregou a criança ao velho seja reconhecido e interrogado. Os dois (o pastor de Tebas e o velho de Corinto) confirmam que a criança tinha os pés perfurados e, enfim, o pastor diz que o filho era de Laio e de Jocasta. Tudo fora desvendado agora. Édipo entra no palácio, perfura seus olhos com uma espada e sai para que o povo veja sua punição. Em seguida, Jocasta usa a mesma espada para matar-se, fincando-a no próprio ventre. Édipo sai. Fim da peça.

Em *Phoenissae*, Jocasta está viva. A primeira parte do texto (versos 1 a 362) tem início com o protagonista já cego e autoexilado, depois de ter furado os próprios olhos ao descobrir que, sim, cumpriu o destino previsto pelos oráculos – cometeu parricídio e incesto. Nessa cena, Édipo tem Antígona como guia, e partem ambos: ele em busca da

morte (executando a pena que ele mesmo desejou para o assassino de Laio, qual seja, exílio e morte); ela em busca de convencê-lo a desistir dessa pena e de levá-lo de volta a Tebas. Édipo quer que a filha o abandone e retorne para casa; Antígona quer que o pai desista da morte e volte com ela à cidade, para tentar evitar que Etéocles e Polinices matem um ao outro em batalha pelo trono. Antígona está convencida a morrer junto com o pai caso ele não desista da pena. Ele pretende morrer no Monte Citerão, onde sua vida já devia ter chegado ao fim desde criança. Ela, com sua argumentação, sua pureza e seu choro sincero, quase o convence a viver, mas ele torna a professar sua própria morte. Então, chega um mensageiro de Tebas, pedindo que Édipo retorne para salvar os filhos e a cena é interrompida, ficando o protagonista escondido entre rochedos, perto do campo de batalhas tebano, para escutar o que se passa na cena seguinte¹⁹. Na segunda parte (versos 363 a 664), Antígona está de volta à cidade e incentiva Jocasta a interceder na luta entre os dois irmãos. A mãe tenta fazer com que os dois filhos se entendam e cessem as desavenças. Ela se coloca fisicamente entre os dois e argumenta a favor da paz. Os irmãos continuam a se desentender e a discussão é interrompida, não havendo final para a tragédia.

1.1.4. Datação e cronologia das tragédias

Dentre as obras dramáticas de Sêneca, a única de que se tem certa segurança na datação é *Hercules furens*, escrita em meados de 54 d.C. Isso porque essa peça é parodiada na sátira *Apocolocyntosis*, que foi certamente posterior a 54, por causa da morte do imperador Cláudio nesse ano, que é assunto da sátira.

Quanto à cronologia das demais tragédias desse autor²⁰, um estudo de John Fitch (1981) atesta a ordem de composição das oito peças trágicas de acordo com a análise da métrica e dos procedimentos de construção dos versos. Fitch observou que, em algumas peças, havia muito mais trocas de fala de personagens no meio dos versos do que em outras. Em seguida, ele contabilizou o número de pausas de sentido no interior dos versos, existentes nas peças todas (pausas que delimitam uma unidade de pensamento, marcadas nas edições dos textos pela utilização de ponto final, ponto de exclamação, ponto de interrogação, vírgula, ponto-e-vírgula, dois pontos, travessão), e percebeu que

¹⁹ Esse é um indício de que, provavelmente, Édipo estaria em cena durante a segunda parte.

²⁰ Nos dois conjuntos de manuscritos que fizeram sobreviver ao tempo as tragédias senequianas (“Família A” e “Família E”), os dramas estão apresentados em ordens diferentes, o que faz com que seja descartada a hipótese de considerar a cronologia de acordo com a ordem ali encontrada.

os resultados coincidiam com as estatísticas obtidas anteriormente, ou seja, as peças com mais pausas de sentido eram também as que tinham mais trocas de fala de personagens no meio dos versos. Além disso, ele comparou os dados obtidos na análise das tragédias senequianas com os dados resultantes de uma investigação das obras de Shakespeare (1564-1616), de quem se sabe mais sobre as datas de composição, seguindo os mesmos critérios. Confrontou também com a análise desses procedimentos nas tragédias de Sófocles, já que há documentações sobre as datas de apresentação das peças, para investigar se isso acontecia também com peças alguns séculos mais antigas. Tendo feito isso, observou que o critério era, sim, pertinente. Nos três autores, dentre as peças de autoria de cada um deles, quanto mais tardio é o drama, mais pausas de sentido ele possui, e mais trocas de fala no meio dos versos são encontradas.

Não se pode afirmar que o uso de mais ou menos pausas de sentido, por exemplo, tenha sido intencional por parte de Sêneca. Mas, segundo o próprio Fitch, “[...] it is not difficult to accept that largely instinctive feeling would evolve over a period of time” (Fitch, 1981, p. 292). Fitch acrescenta:

At an apprentice stage, I supposed, the poet cautiously used the line as a sense-unit and shaped the sense to fit within it, but with greater experience he could allow the sense to flow over the end of the line, and indeed create an attractive conflict between the metrical units and the free-flowing sense-units (FITCH, 1981, p. 292).

Além desses aspectos, há outras evidências da cronologia das tragédias de Sêneca proposta por Fitch. Uma delas é a de que Sêneca, em suas obras, utiliza de forma não usual o “o” final das terminações verbais de primeira pessoa do singular do indicativo. Se, nos autores anteriores, essa vogal era considerada longa, em Sêneca, encontram-se essas vogais apresentadas ora como longas, ora como breves, com frequência de aparição de acordo com a cronologia das peças. As peças que ele escreveu antes apresentam mais frequentemente o “o” longo, enquanto as escritas por último apresentam menos o “o” longo e mais o “o” breve. *Phoenissae*, por exemplo, apresenta apenas cinco ocorrências de “o” longo e 42 de “o” breve nas terminações verbais de primeira pessoa, segundo esse mesmo estudo²¹. O verso 139 contém um exemplo de “o” breve em *Phoenissae*, no verbo *haerebo*: “*hāerē|bō ° fā|tī || tār|dūs ° īn|tērprēs |mēĩ*” (hesitarei, estúpido, intérprete de meu fado).

²¹ Fitch, 1981, p. 303.

Do mesmo modo, as tragédias posteriores de Sêneca possuem menos variedade métrica que as primeiras, sugerindo a hipótese de que, com o tempo, Sêneca tenha descartado certos metros e optado por ritmos mais contidos.

Por tudo isso, de acordo com Fitch, a ordem de composição das tragédias senequianas, até agora não contestada por nenhum outro estudioso, é a seguinte: teriam sido primeiramente compostas *Agamemnon*, *Phaedra* e *Oedipus*; depois, Sêneca teria escrito *Medea*, *Troades* e *Hercules furens*; por último, viriam *Thyestes* e *Phoenissae*.

Considera-se hoje a hipótese de que todas as tragédias senequianas tenham sido escritas entre 40 e 65 d.C., nos últimos 25 anos de vida do escritor (Lohner, 2009, p. 15). Assim, as peças do primeiro grupo teriam sido escritas entre 40 e 54 d.C., as do segundo grupo, por volta de 54 d.C e as do terceiro grupo, entre 54 e 65 d.C.

1.1.5. Encenação ou *recitatio*?

Se as peças de Sêneca foram escritas para simples leitura ou se se destinaram à encenação, isso sempre foi motivo de polêmica nos estudos sobre o dramaturgo romano.

De Carli (2008, p. 15) afirma que “suas peças [de Sêneca], algumas vezes, são denominadas peças de leitura. Tal designação restritiva é uma tentativa de identificar o teatro senequiano, o qual é visto como distante do ‘padrão teatral’”. E não é o intuito deste estudo, de forma alguma, negar a possibilidade de encenação dos dramas de Sêneca, pois cada um deles pode, perfeitamente, ser levado ao palco. Apenas são apresentadas algumas ponderações sobre o assunto e sobre os costumes do período em que as obras foram escritas.

O teatro é, muitas vezes, primeiramente apresentado como um texto literário. E o texto literário possui, por definição, a finalidade de leitura. Mas, se o texto literário tem por finalidade a leitura, o teatro não se resume a ele; sua existência, por si só, pressupõe a possibilidade de encenação de qualquer texto do gênero dramático. Isso faz parte da própria conceituação de obra dramática.

Não há nenhum registro de que as tragédias de Sêneca tenham sido encenadas durante a Antiguidade. O estudo de Goldberg (1996) é bastante esclarecedor a esse respeito. Na verdade, diz-se que, no tempo em que Sêneca produziu seus poemas trágicos, já não havia mais montagens de peças inteiras como antes. O que ocorria eram apresentações de algumas cenas isoladas, geralmente impactantes. Anteriormente, no

período republicano, já se haviam encenado peças inteiras, mas já com menos falas e mais espetáculo visual. De acordo com Goldberg (1996, p. 727-273),

With mimes, pantomimes, and other public spectacles on the rise, tragedy began losing its popular audience. [...] A distinction between popular entertainment and literary theater that would have been as incomprehensible to second-century Romans as to fifth-century Athenians now becomes an increasingly significant fact of Roman stage history. Under the Principate, literary drama began to abandon public theaters for the more intimate (and more aristocratic) confines of smaller roofed halls and private homes. Recitation rather than fully staged performance became the norm, the kind of performance long established for the presentation of Latin literary works.

A respeito das tragédias senequianas, de acordo com Lohner (2009, p. 9), “em geral, se admite que tenham sido concebidas para a leitura pública ou particular, embora não apresentem, e tampouco lhes falte, qualquer elemento que pudesse, tanto na época quanto hoje, impossibilitar sua apresentação no palco”.

Essa afirmação faz referência à prática da *recitatio*, muito comum no período romano em que viveu Sêneca. Faziam-se frequentemente leituras de textos para um grupo seleto de amigos com a finalidade de se receber opiniões para o aprimoramento dos próprios textos. A *recitatio* consistia, portanto, em uma recitação e, no caso das tragédias, consistia em uma espécie de leitura dramática realizada pelo próprio autor ou por outra pessoa escolhida por ele. Vários estudiosos, como Boissier (1861), Pociña Pérez (1973), Dupont (1995 e 2000), Fitch (2000), Lohner (2009), entre outros, defendem a possibilidade de as tragédias senequianas terem sido lidas em *recitationes*. Segundo Dupont (1995, p. 12):

Il est vraisemblable que Sénèque a écrit ses tragédies en ne les destinant pas aux scènes romaines mais à une lecture publique, comme bien d'autres poètes dramatiques issus de l'élite de la société qui l'avaient précédé, et cela depuis près d'un demi-siècle.

Dupont (2000) afirma que, em uma *recitatio*, o autor apenas lê seu texto não publicado para um pequeno grupo de amigos convidados, em local privado, num evento particular e dissociado de qualquer outro acontecimento de maiores proporções. A autora reconhece as potencialidades teatrais de uma *recitatio* (Dupont, 2000, p. 51):

As a result, the *recitatio* is always on the verge of becoming theater that other pole of ludism. The text, which is always exploited for its formal qualities,

becomes the basis of a vocal exhibition in which the appreciation of a rhetorical piece of writing disappears in favor of a spectacular interpretation on the part of the speaker which in turn calls for a musical and sensuous reception of the text.

Diversos autores já se posicionaram sobre esse assunto. Por exemplo, o fato de a *recitatio* ter sido muito comum no período imperial não leva à certeza de que os textos de Sêneca foram lidos nesse tipo de evento. Para Kragelund (2008, p. 182), “the popularity of such recitals is of course no proof that the extant tragedies belong to this category”.

Beare (1955, p. 208), por sua vez, argumenta que as tragédias senequianas não teriam sido representadas em Roma: “Es increíble que Séneca, uno de los hombres más ricos de Roma, que admite abiertamente su disgusto por el estrecho contacto con el pueblo común o sus diversiones, compusiera obras destinadas a ganarse el favor del gran público”.

Para rebater o argumento de que os teatros antigos não estariam preparados para as peças de Sêneca porque seriam necessários diferentes cenários em uma mesma representação, Cardoso (2005, p. 68) afirma:

Os teatros romanos, sobre os quais temos abundância de informações, se prestariam, por sua arquitetura particular, à representação das tragédias de Sêneca, ou melhor, elas teriam sido escritas, levando-se em consideração a especificidade de tais teatros nos quais o *proscenium*, ou seja, o palco, é largo e profundo, permitindo o deslocamento de grupos de figurantes, o mesmo ocorrendo com o *pulpitum*, que poderia conter todo o coro e era separado da *orchestra* por degraus. Nas peças de Sêneca, a presença do coro é intermitente, o que faz supor que, uma vez executado o canto coral, os coreutas se afastariam do *pulpitum*, aguardando, na *orchestra*, o momento de retornar à cena.

De acordo com Fitch (2000, p. 3), há uma cena escrita por Sêneca que não pode ser destinada à encenação. Trata-se do trecho de *Oedipus* em que um animal é sacrificado em cena e Tirésias, com a ajuda de sua filha, examina suas vísceras para descobrir quem fora o assassino de Laio. Fitch afirma que “it is intended for *recitatio*, where its vivid and detailed descriptions would have a spectacular effect in the audience’s imagination” (2000, p. 11).

Outras cenas, ainda segundo Fitch (2000, p. 3), necessitam veementemente que haja, sim, uma encenação para que possam ser compreendidas, como a parte de *Thyestes* em que Atreu espera que o irmão descubra que está, na verdade, comendo a carne de seus próprios filhos, quando reconhecer os restos mortais deles. O texto não ilustra

explicitamente o que está acontecendo durante o diálogo, e a revelação é somente realizada com as ações das personagens – Atreu abre as portas do palácio e permite, assim, que Tiestes reconheça as cabeças de seus filhos (*Thyestes*, versos 903-907). Para Fitch (2000, p. 4), “the scene’s critical moment of recognition, the moment towards which the whole play moves, depends for its effect on a physical action – Atreus’ revealing of the heads of the children”.

Não é objetivo deste trabalho afirmar se as tragédias senequianas são destinadas somente à leitura ou à encenação. Essas respostas são especulações que dificilmente poderão ser provadas ou suficientemente evidenciadas. Resta, então, admitir que, de qualquer maneira, há certa inovação: se os dramas foram escritos para serem lidos ou recitados, são inovadores por serem os primeiros²² a possuir esse caráter; se foram escritos para serem encenados, são também inovadores, pois sugerem propostas de encenações não previstas pelas técnicas teatrais do período, ousando, inclusive, ultrapassar os limites impostos por Aristóteles e por Horácio em suas obras *Poética* e *Arte poética*, respectivamente. O que importa, na verdade, é que as obras trágicas senequianas possuem valor artístico por sua simples existência como textos literários e, tendo sido ou não destinadas à encenação, são passíveis de serem encenadas com qualidade.

1.1.6. Imitação

Na composição de suas tragédias, Sêneca sofreu influência de autores gregos e também dos autores romanos que o antecederam. Entretanto, *Phoenissae* “does not reveal a great dependence on any Greek or Roman drama, certainly not enough to justify the use of the word ‘model’ with reference to any one of its extant predecessors” (Frank, 1995, p. 27). É com essa certeza que se inicia este tópico sobre as influências exercidas sobre a tragédia senequiana tabalhada neste estudo.

As fenícias, de Eurípides, e *Édipo em colono*, de Sófocles, certamente serviram como importantes fontes para a criação do texto de *Phoenissae*, pelo processo da *imitatio*. Esse conceito é aqui usado como o que hodiernamente se chama intertextualidade. Vasconcellos (2001 e 2007) estabelece relações entre o conceito de intertextualidade e as noções de imitação, emulação (*aemulatio*) e alusão aos modos de

²² Os primeiros que resistiram ao tempo e chegaram aos dias atuais.

enunciação: “trata-se de reproduzir não uma passagem qualquer de um precursor, transformando-a seja como for, mas de concretizar, reatualizando, na nova obra as regras de um código, extraídas de todo um repertório de textos paradigmáticos” (Vasconcellos, 2001, p.42).

Para Juliani (2011, p. 721), “a alusão faz parte do jogo de significação de uma obra, e este só pode ser solucionado por aqueles que percebem tais apropriações”. Assim, a imitação, nessa concepção, não é, de forma alguma, oposta à inovação; aliás, esses são processos complementares. Os autores da Antiguidade produziram, sim, obras com originalidade, assim como se produz até hoje.

A *imitatio* de que tratamos aqui não é aquela que consiste num conceito primeiramente discutido por Aristóteles em sua *Poética* (I; 2005, p. 19-20) quando define a arte como imitação e a tragédia como imitação de ações e, e que posteriormente estará presente em diversos autores até o Renascimento. O conceito de imitação de que tratamos aqui é de um autor para outro, isto é, da obra grega para a romana. “Os próprios poetas tinham consciência clara de seu débito para com seus antecessores” (Achcar, 1994, p.53-54).

Nesse sentido, Horácio (*Arte Poética*, 119-152 e 268-269) menciona e valoriza a imitação como procedimento literário. Em sua *Epístola a Augusto* (II, 1)²³, versos 156-167, Horácio afirma que a verdadeira literatura latina começa por influência grega, depois da conquista da Grécia por Roma. Couto (2002, p. 127) ressalta, sobre o conteúdo essa epístola, que:

No fundo, o que Horácio defende é um juízo estético fundamentado em critérios correctos e objectivos, e não apenas resultante de uma inconsistente valorização da Antiguidade, de tal modo que seja possível valorizar positivamente aquilo que não só os antigos mas também os modernos têm de bom.

Assim, imitação seria um movimento de assimilação e apropriação criativa das fontes. Não se trata de uma visão da arte como algo que deva superar as obras anteriormente realizadas. Além disso, a imitação não consiste no restabelecimento do antigo, mas em sua recriação, ou seja, a imitação diz mais sobre aquele que imita do que sobre quem é imitado. Outrossim, como reforça Achcar (1994, p. 54), O reconhecimento do conhecido e a surpresa de se defrontar com ele num arranjo

²³ Horácio. *Obras Completas* (1941).

imprevisto, além de fonte de prazer estético, eram instrumentos importantes da integração do indivíduo no mundo da cultura e, pois, no mundo”.

Este estudo trata a obra senequiana como inovadora e precursora de formas teatrais posteriores, tanto quanto também foram as obras gregas. Não há que se investigar aqui os aspectos de semelhança entre as tragédias de Sêneca e as de Sófocles e Eurípides. Mesmo assim, o questionamento acerca da imitação é necessário num estudo que faz uma introdução geral sobre *Phoenissae*.

Oedipus é uma peça cuja elaboração segue os preceitos da tragédia grega, de acordo, em termos estruturais, com o padrão descrito por Aristóteles em sua *Poética*. É, indiscutivelmente, uma imitação do *Édipo Rei* de Sófocles e, como tal, consiste numa recriação a partir da assimilação da fonte. Sêneca, porém, tratou com originalidade o mito de Édipo, deixando em sua obra características como: a expressão de seus ideais filosóficos, a humanização do herói, as cenas de horror, a o uso do *furor* na caracterização das personagens, além de haver proposto algumas mudanças no próprio mito, como o fato de ser o próprio fantasma de Laio quem revela o nome do seu assassino.

Phoenissae, em sua primeira parte (versos 1 a 362), tem relações intertextuais com *Édipo em Colono*, de Sófocles. Há semelhanças entre ambas as obras no que diz respeito ao ponto de partida, ao ponto de vista sob o qual é narrada a saga da personagem e à forma de construção dos diálogos. Por isso se fala em imitação. Mas na tragédia de Sófocles, Édipo é exilado por Creonte e lamenta não ter sido defendido pelos filhos Etéocles e Polinices, enquanto na de Sêneca ele se autoexila, cumprindo a punição que prometera para o assassino de Laio, e procura morrer, sem lamentos e sem o desejo de defesa. Na segunda peça da trilogia grega, Édipo aceita Antígona como guia até o seu destino, Colono, aonde vai pedir abrigo ao rei e permanecer até chegar a hora da sua morte. Na tragédia romana, Édipo deseja morrer no Monte Citerão e não quer a companhia de Antígona, sua filha, que está disposta a morrer com ele, se for o caso, e a convencê-lo de desistir da morte. Durante o trajeto de pai e filha, na tragédia senequiana, aparece o fantasma de Laio e, com ele, Édipo trava um diálogo - ocorrência inexistente em Sófocles,

Quanto à segunda parte de *Phoenissae* (versos 363 a 664), a intertextualidade dá-se com *As Fenícias* de Eurípides. Tanto na versão de Eurípides quanto na de Sêneca, há a intensificação da palavra feminina (de Antígona e de Jocasta) sobre um assunto que é, na época em que se passa a ação, exclusivamente masculino. Entretanto, no drama

grego, Édipo está preso no palácio no momento do duelo entre os dois irmãos, enquanto na tragédia romana, perto do campo de batalha, ouvindo a discussão. Na peça de Eurípidés, Jocasta chega ao local da luta quando muitos homens já morreram em combate e os seus filhos já feriram um ao outro, estando prestes a morrer, e se mata em seguida. Em Sêneca, a mãe chega lá antes do início da guerra, coloca-se fisicamente entre eles, entre suas armas, e tenta persuadi-los à paz. Na peça grega, o duelo é apenas narrado pelo mensageiro, enquanto em *Phoenissae* há o diálogo de fato entre os dois herdeiros do trono, já no campo de batalha e em vias de se travar o duelo.

Era muito mais valorizada, no pensamento clássico, a escritura de tragédias a partir de histórias tradicionais do que a partir de fábulas criadas pelos próprios autores. Essa ideia está presente tanto em Aristóteles (*Poética*, XIII; 1992, p. 69) quanto em Horácio (*Arte Poética*, 125-130; 1984, p. 75). Sêneca é fiel a essa tradição e se espelha nos maiores tragediógrafos então conhecidos. Hoje, seu nome também está incluído entre eles. Como afirma Perozim (1977, p. 11):

Sêneca, no *Édipo*, como em suas demais tragédias, utiliza um mito já explorado por outros tragediógrafos, mas o faz, sobretudo, como alegoria, veículo de seus ideais filosóficos, como retrato e crítica de sua época. Isto era comum nos primeiros anos do Império, quando a composição de dramas satíricos, com tais finalidades, era uma constante da literatura. Sêneca, com efeito, assume atitude de independência em relação aos modelos gregos e romanos, servindo-se de seu argumento, não só como afirmação e confirmação de seus ideais, como também da moral estoica, sobretudo a do estoicismo romano.

O tragediógrafo romano acaba por se afastar, em alguns de seus textos, de princípios da tragédia ditados por Aristóteles e Horácio em suas poéticas. Por exemplo, Sêneca quebra a lei das três unidades²⁴ – ações de uma mesma peça se passam em lugares diferentes em tempos diferentes. Em *Phoenissae*, o diálogo entre Édipo e Antígona acontece na floresta das imediações de Tebas, enquanto a disputa dos irmãos Etéocles e Polínicés se passa na cidade, no campo de batalha. Além disso, ações atroz e desumanas, que em outros autores são narradas por terceiros, em Sêneca, muitas vezes acontecem na própria cena, diante dos olhos do público (no caso da encenação dos textos). Embora em sua *Arte Poética* (185-190; 1984, p. 83) Horácio tenha afirmado que uma situação como aquela em que Medeia mata os filhos deveria ser narrada por

²⁴ De acordo com a Lei das Três Unidades (ação, espaço e tempo), as tragédias devem ser dramatizadas segundo uma única ação, se passam em um único espaço e em um único tempo. Essa lei não se aplica à obra de Sêneca.

uma testemunha, na peça senequiana, a princesa bárbara assassina os seus filhos durante a última cena.

Em relação à similaridade com as tragédias de Eurípides e Sêneca, Kenney (1982, p. 521) afirma: “there are very many scenes [...] with have no parallel at all in the Greek; and even those scenes that do follow the general shape of a Greek prototype are given new colours and different proportions”. Além disso, de acordo com Tarrant, “[...] Seneca's plays employ a later Greek dramatic form [...] [and] Seneca's conception of tragic form and style, as well as much of the content of his plays, came to him from Latin writers of the Augustan period” (1978, p. 214). Esse diferencial encontrado em Sêneca distingue-o não só dos gregos como também dos demais autores romanos, e o leva a ser considerado, depois de uma fase em que sua obra foi execrada pela crítica, um dos autores latinos de maior valor.

Fitch (2002, p. 279-280) especifica o que a tragédia de Sêneca em questão possui em comum com as obras gregas citadas e no que se diferencia delas:

[...] there are [...] great differences [between Seneca's play and Sophocles *Oedipus at Colonus*], amounting to complete reversals, in the locale and its significance, and in the meaning of Oedipus' desire to end his life. We cannot tell whether Seneca is responding directly to Sophocles' play, or to intermediate versions, or both. [...] Euripides' *Phoenician Women* [...] contains an episode in which Jocasta pleads with her sons in Thebas, and a later episode in which she hastens to intercede with them on the battlefield, only to find them already mortally wounded. One might infer that Seneca has adapted these two episodes into his single scene of Jocasta intervening between her still living sons on the battlefield. But in fact such a scene is attested long before Seneca wrote. Seneca's imagination was no doubt fulfilled by many versions including Euripides', rather than by Euripides exclusively.

A tragédia de Sêneca é diferente das gregas por servir a outra finalidade. Segundo Marti (1946, p. 216), Sêneca acreditava que “Life is too short [...] to be wasted in such superfluous occupations as the study of philology, of dialectic, or the reading of the lyric poets (Ep. 49.5 ff.). Literature must be the interpreter of life and should teach justice, moral duty, abstinence and purity”. Assim, temos que, de acordo com o pensamento desse autor, a escrita de Sêneca traz seu estilo moralista e filosófico e, também nesse sentido, é inovadora.

Julgar que Sêneca se baseou apenas nos textos de Sófocles e Eurípides é reduzir o leque de possibilidades que a história de Édipo permite. As peças gregas *Édipo em Colono* e *As fenícias*, provavelmente conhecidas pelo tragediógrafo romano, são

elementos importantes usados por ele para escrever sua obra e, mais especificamente, para escrever *Phoenissae*. Mas, além deles, com toda a possibilidade, ele teve acesso a diversas outras fontes sobre a história da personagem Édipo e seus desdobramentos, afinal, a narrativa do mito dos Labdácidas e do ciclo tebano tem muitas versões na Antiguidade, com expressões quer literárias, quer pictóricas (como já se indicou no item 3.1.2.).

Cardoso (2005, p. 41) menciona a possível influência do *Édipo*, de Eurípides, e da *Antígona*, de Sófocles. É relevante observar a existência de outras influências gregas exercidas sobre a obra dramática senequiana, como as obras de tragediógrafos gregos dos séculos V e IV a.C., tais como Néfron e Íon de Quios, e a obra trágica de escritores Alexandrinos, como Lícofron (Cardoso, 2005, p. 38).

Ao falar das influências gregas trazidas pela obra senequiana, há de se realçar o fato de que houve também, obviamente, influências romanas. Por não terem resistido ao tempo, tragédias completas escritas por outro autor romano que não seja Sêneca, torna-se mais difícil dizer quais sejam essas influências. Ênio (239-169 a.C), Pacúvio (220-130 a.C.) e Ácio, os três maiores tragediógrafos romanos da época da República, teriam escrito, respectivamente, 22, 14 e 48 tragédias, das quais restaram apenas alguns fragmentos.

Em razão dessa enorme lacuna, que limita o conhecimento da evolução do gênero trágico entre os gregos depois de Eurípides, e entre os latinos, desde o século III a.C. até a época de Augusto, de modo geral, a poesia dramática de Sêneca mostra-se, aos olhos modernos, repleta de singularidades, sobretudo no tocante aos procedimentos de construção observados (LOHNER, 2009, p. 111-112).

Também escreveram tragédias em Roma Lívio Andronico, Névio (?-201 a.C), Ovídio, Vário (74-14 a.C) e tantos outros²⁵. Os citados, juntamente com Ênio, Pacúvio e Ácio, serviram como fonte para Sêneca, de acordo com a pesquisa de Herrmann (1924) documentada em *Le théâtre de Sénèque*. Seu estudo observou os excertos que restaram das tragédias desses romanos para atestar sua influência na obra senequiana.

Ácio escreveu uma tragédia também denominada *Phoenissae*, da qual sobreviveram alguns fragmentos. Frank (1995, p. 25-27) analisa as influências que a peça de Ácio poderia ter sobre essa obra de Sêneca. Em *Phoenissae*, de Ácio, Édipo está

²⁵ Cardoso (2005) cita diversos autores trágicos latinos em seu capítulo “Tragédia latina: origem e história”, pertencente ao livro *Estudos sobre as tragédias de Sêneca*.

preso em Tebas e ainda não foi exilado, como no texto homônimo euripídiano. Além disso, no drama de Ácio, é Édipo quem decide que os dois filhos devem dividir o trono. Como *Phoenissae* de Sêneca está incompleta, não é possível saber se o autor do período imperial seguiu nesse ponto a ideia apresentada pelo tragediógrafo republicano. Mas essa obra de Ácio apresenta grande probabilidade de ter contribuído para a criação senequiana que tem como suporte a saga de Édipo.

Comumente se reconhece que foram de grande peso para a composição das peças de Sêneca as poesias lírica e épica produzidas em Roma, dentre as quais vale citar as de Virgílio (70-19 a. C.), de Ovídio e de Horácio e, talvez, de Lucano (39 d.C – 65 d.C.).

A título de exemplificação, são apresentados dois trechos de *Phoenissae*, semelhantes a obras respectivamente de Virgílio e de Lucano. Nos versos 89-90 da peça incompleta de Sêneca – *Vnica Oedipodae est salus, / non esse saluum* (A única salvação para Édipo é não ser salvo) – há intertextualidade com a *Eneida* de Virgílio: *Vna salus victis / nullam sperare salutem* (Nenhuma salvação existe para os vencidos, a não ser esperar pela salvação, *En. II*, 354).

Fitch (2002, p. 307) observa que os versos 354-355 do texto senequiano – *non satis est adhuc / civile bellum: frater in fratrem ruat*. (uma guerra civil ainda não é suficiente: que irmão derrube irmão) – assemelham-se aos versos iniciais da *Farsália*, de Lucano: *Bella per Emathios plus quam ciuilia campos / iusque datum sceleri canimus, populumque potentem / in sua uictrici conuersum uiscera dextra / cognatasque acies, et rupto foedere regni / certatum totis concussi uiribus orbis / in commune nefas, infestisque obuia signis / signa, pares aquilas et pila minantia pilis*. (As guerras, sobre o Emátio chão, mais que civis / e a lei, cantamos, dada ao crime, e o povo altivo / que ao ventre seu voltou a destra vencedora, / e hostes irmãs, e, à ruína do pacto regente, / o combate violento de um mundo caduco / por um nefas total, e estandartes adversos / serem águias iguais, e pilos contra pilos²⁶, versos 1 a 7). Sobre a relação da obra trágica senequiana com a produção de Lucano, não se sabe ao certo qual foi influenciada por qual. Apenas se observam pontos de encontro entre seus textos (Mariner, 1985 e Prieto, 1997).

Sobre a métrica utilizada por Sêneca e a influência, nesse sentido, exercida sobre ele pelos autores romanos anteriores, Lohner (2009, p. 147-148) afirma que, “nos cantos

²⁶ Tradução de Brunno V. G. Vieira (Lucano, 2011, p. 74-77).

corais, além do tradicional dímeter anapéstico, Sêneca emprega os metros da lírica grega adaptados por Horácio e até mesmo, em alguns coros das peças *Édipo* e *Medeia*, o hexâmetro datílico, similar, no tratamento, ao de Virgílio”.

Como observa Lohner (2009, p. 12-13), um dos procedimentos de escrita muito usados por Sêneca na composição de suas tragédias é a mistura de gêneros. Sêneca se aproxima na forma e no tema das odes de Horácio em seus coros, nutre afinidades com a poesia épica nos longos relatos feitos por diversas de suas personagens, emprega artifícios característicos da poesia elegíaca na forma como trata o amor, escreve hinos diversos, poesia de caça e catálogos, além de utilizar, em seus dramas, elementos do discurso declamatório. “É um importante aspecto em comum entre a obra de Ovídio e a de Sêneca: a prática de gêneros variados e uma poesia genericamente híbrida” (Lohner, 2009, p. 14). A utilização de tão variados recursos faz com que a obra senequiana apresente certas sutilezas. São recursos que auxiliam o texto a dizer o indizível, que só pode ser expresso com palavras quando há uma manipulação de figuras.

Enfim, sobre o aspecto inovador da obra trágica desse autor, diante de tantas interposições, Perozim (1977, p. 10-11) afirma:

Sêneca é substancialmente original enquanto exprime a luta do homem para fugir à dependência simples e irracional do “Fatum” e da vontade dos deuses. Deve agir, pessoalmente, na procura da verdade – não a coletiva, manifestada nas intervenções do coro ligado ao passado, – mas a pessoal e individual, do homem que rompe as barreiras, os laços que o prendem ao grupo e ao passado, para viver, no presente, de um saber racional proveniente da busca e do esforço pessoal. Essa luta do presente contra o passado, essa oposição do saber revelado e infuso, tem como consequência a queda do mundo mítico, a divinização do humano e a humanização do divino, características essas que levam alguns estudiosos a verem a obra de Sêneca como precursora do “Barroco”.

A obra de Sêneca tem sua originalidade reconhecida pela própria literatura de diversas épocas posteriores à Antiguidade. A influência exercida por suas tragédias em dramas de tantos outros autores é prova disso.

1.1.7. Influências que Sêneca exerceu em obras posteriores

Sêneca não se encontra entre os tragediógrafos citados pelos próprios romanos, além de não ser mencionado entre os autores dramáticos por compêndios de literatura dramática, como o de Brackett (1964) e o de Carlson (1997). Apesar disso, os dois autores, ao falar da literatura europeia, reconhecem que Sêneca exerceu grande

influência para autores como Shakespeare, Montaigne (1533-1592), Racine (1639-1699), Quevedo (1580-1645), entre outros.

De Carli (2008, p. 10; 29-30) cita vários autores que reconhecem a grande influência que Sêneca exerceu sobre o drama europeu, mesmo que alguns deles não tenham afirmado o valor de sua obra dramática. Para Brackett (1964, p. 90) “he was a major influence of Renaissance tragedy”. Conte (1999, p. 423) diz que “Renaissance tragedy is unconceivable without Seneca”. Albrecht (1997, p. 97) afirma que “through Seneca, Rome gave indispensable stimulus to European drama”. Segundo Paratore (1983, p. 611), “através do teatro isabelino, as tragédias de Sêneca influíram também no teatro pré-romântico alemão”. Eliot (1934, p. 65-66) escreve:

No author exercised a wider or deeper influence upon the Elizabethan mind or upon the Elizabethan form of tragedy than did Seneca. [...] In the Renaissance, no Latin author was more highly esteemed than Seneca; in modern times, few Latin authors have been more consistently damned.

Para Cardoso (2011, p. 17), “a influência exercida por esse teatro sobre o mundo ocidental, desde a Idade Média tardia até hoje, acentuando-se na época renascentista, barroca e neoclássica, é um fato incontestável”.

A peça *Édipo* (1715), de Voltaire, coloca em cena o fantasma de Laio informando aos cidadãos tebanos qual a causa dos sofrimentos pelos quais todos têm passado. O autor francês se inspirou, ao que parece, em *Oedipus*, de Sêneca, em que o espectro de Laio revela a Creonte que o assassino a ser punido é o próprio Édipo. Ou, pode ter se influenciado também por *Phoenissae*, em que o fantasma de Laio é personagem e interage com seu filho, aumentando o desejo do protagonista de buscar a própria morte.

A tragédia *Hamlet* (1602?), de Shakespeare, também apresenta um fantasma, logo no início da obra. Trata-se do rei morto, o pai de Hamlet, que clama por vingança. Esse espectro talvez tenha mais semelhanças com o de Tiestes, no drama senequiano *Agamemnon*, em que o pai de Egisto aparece para ele pedindo que o rei de Argos seja morto.

Martinez de la Rosa (1787-1862) escreveu a tragédia *Édipo*, baseando-se em Sêneca e em Sófocles. Estefanía (1997) estuda as influências exercidas pela obra senequiana nessa peça – principalmente na cena de necromancia.

Também influenciado por Sófocles e por Sêneca, José María Pemán (1898-1981) escreveu sua tragédia *Édipo*. Quem destaca os aspectos em comum entre esse drama e o *Oedipus* senequiano é Fuentes (1997).

Em língua portuguesa, considerando-se a obra trágica senequiana em geral, é certo que ela influenciou a composição das duas versões existentes da tragédia que conta a história de Inês de Castro, ambas escritas por Antônio Ferreira (1528-1569). Pociña Lopez (1997) estuda a influência da tragédia de Sêneca nessas obras.

Além disso, o drama de Sêneca “ha influido de forma importante en la filosofía teatral que Antonin Artaud desarrolla entre 1932 y 1936, en su Teatro de la Crueldad” (Sánchez León, 1997, p. 711). Os estudos de Sánchez León, que o fizeram chegar a essa conclusão, baseiam-se no dossiê *Atreu e Tiestes*, de Artaud (1896-1948). O teatro da crueldade está diretamente relacionado à característica senequiana do horror em cena, isto é, ao fato de as tragédias senequianas levarem, aos olhos do público, cenas chocantes, de atrocidades, de mortes.

Cardoso (2011, p. 26) relata mais obras inspiradas nos poemas dramáticos senequianos. Etienne Jodelle (1532-1573) escreveu a tragédia *Dido sacrificando-se* (1552), inspirada na *Eneida* de Virgílio e bastante influenciada pelas peças de Sêneca. *Hipólito*, drama de Robert Garnier (1544-1590), baseia-se em Sêneca, assim como *Medeia* (1629) e *Édipo* (composta entre 1643 e 1671), ambas do francês Pierre Corneille (1606-1684). Racine escreve a tragédia *A Tebaida* (1663).

Ainda com base em Cardoso (2011, p. 42-43), sabe-se que, em 1996, foi encenada *Édipo de Tabas*, dirigida por Renato Borghi (1937-), a partir de adaptação livre dos textos de Eurípides e Sêneca, realizada por Christiane Esteves; em 1997, estreia *Medeia*, dirigida e adaptada por Jorge Takla (1951-), em que também foram levados em consideração os textos de Eurípides e de Sêneca.

Fitch (2002) destaca duas obras pós-senequianas que remontam trechos de *Phoenissae*, de Sêneca. Na obra *The bloody brother*, de Francis Beaumont (1584-1616) e John Fletcher (1579-1625), há intertextualidade com *Phoenissae*. O seguinte trecho, da fala de Sofia a seus irmãos, relaciona-se à tragédia senequiana: “Know yet, my sons, when of necessity/ You must deceive or be deceived, ‘tis better/ To suffer treason than to act the traitor –/ And in a war like this, in which the glory/ Is his that’s overcome”. Nos versos 493 e 494 de *Phoenissae*, Jocasta afirma que *quotiens necesse est fallere aut falli a suis,/ patiare potius ipse quam facias scelus* (Todas as vezes em que é necessário enganar ou ser enganado pelos teus,/ antes sofreres que cometeres o crime).

Na obra *The misfortunes of Arthur 2.2*, do dramaturgo inglês Thomas Hughes (1822-1896), Fitch (2002) encontrou outro trecho que se relaciona a essa mesma tragédia romana: “You lose your country, whiles you win it thus:/ To make it yours, you strive to make it none”. Nos versos 558 e 559 de *Phoenissae*, Jocasta questiona Polinices: *petendo patriam perdis? ut fiat tua,/ vis esse nullam?* (Perderás [tua] pátria reclamando-a? Para que se torne tua,/ queres que ela seja aniquilada?).

1.1.8. Métrica

Sêneca utilizou metros variados em sua poesia dramática. Neste trabalho destacar-se-á o metro utilizado em *Phoenissae*, isto é, o trímetro iâmbico – metro dos diálogos (já que o texto que se tem desse drama não possui coro).

Além do trímetro iâmbico, outros metros são usados para as partes faladas nas demais tragédias senequianas. Assim, como é comum nos dramas latinos, metros líricos ocorrem em falas para “marcar mudanças na dinâmica dos eventos ou caracterizar a tonalidade específica de uma fala em particular” (Lohner, 2009, p. 146-147). Nos coros dos dramas de Sêneca, encontram-se o dímetro anapéstico, o hexâmetro datílico, alguns metros líricos e algumas polimetrias.

Herrero (1997, p. 482) traz “el porcentaje de los distintos versos que contienen las tragedias” de Sêneca:

- Más del 70% son trímetros yâmbicos; en cambio, no llegan al 1% el resto de los yambotrocaicos, y hay que destacar que el tetrâmetro trocaico cataléctico, el segundo del teatro arcaico en importancia numérica, sólo aparece en tiradas cortas en *Medea*, *Fedra* y *Edipo*; esta es ya una diferencia notable con el teatro precedente [...]. Representan un pequeño porcentaje, apenas el 0’57%, los dímetros yâmbicos acatalécticos del *Agamenón*, catalécticos y braquicatalécticos de la *Medea*, tragedia en la que, además, Sêneca incluyó una breve tirada de dísticos epódicos horacianos.
- Alredor de 14% son anapésticos.
- Los eolios rondan el 10%, y en cuanto a los dactílicos, el porcentaje es inferior a 1%.
- Sólo dos tragedias, *Edipo* y *Agamenón*, contienen secciones polimétricas, con un porcentaje algo superior al 1’5%. De colometría muy discutida y distinta según los códices, los versos de estos *cantica* son eolios en su gran mayoría, aunque hay algunos anapésticos y dactílicos.

A utilização do trímetro iâmbico é uniforme e rígida. Sêneca utiliza esse metro em todos os diálogos de suas tragédias, intercalando-o, muitas vezes, com outros tipos

de metro para diferentes efeitos de sentido. O trimetro iâmbico dói usado por Sêneca para seguir a tradição dos demais tragediógrafos da Antiguidade greco-romana, mas com adaptações como as realizadas pelos escritores do gênero no século I d.C., sendo o segundo e o quarto pés sempre puros, com três tempos (iambo ou tríbraco), o quinto pé sempre condensado, com quatro tempos (espondeu ou anapesto) e sendo possíveis as substituições nos outros pés por espondeus, dátilos, anapestos e, no primeiro pé, também por proceleusmático. O esquema desse metro pode ser representado da seguinte forma:

1	2	3	4	5	6
U –	U –	U –	U –	UU –	U –
– –	UUU	– –	UUU	– –	UU
–UU		–UU			
UU–		UU–			
UUUU					

Um exemplo prático desse metro está apresentado logo abaixo, com a escansão dos três versos iniciais de *Phoenissae*, pertencentes à primeira fala de Édipo.

Cāecīs |pārēn|tīs || rēgī|mēn ēt |fēssi_ū|nīcūm
pātrīs |lēvā|mēn, || nā|tā, quām | tānti_ēst |mīhī
gēnūī|ssē vėl |sīc, || dē|sēre_īn|fāustūm |pātrēm.

Guia deste pai cego e único consolo deste pai cansado,
 ó filha, que para mim é muito importante ter gerado,
 ainda que desse modo, abandona este pai desventurado.

1.2. *Phoenissae*

Phoenissae, em português, *Fenícias*, denomina dois excertos que, segundo as pesquisas e os estudos realizados sobre Sêneca e sua obra, poderiam pertencer a uma mesma tragédia e, mesmo que não pertençam a um mesmo drama, podem perfeitamente ser estudados em conjunto, pois tratam do mesmo mito e possuem características estilísticas em comum, próprias de seu autor, Sêneca. Essa tragédia estaria incompleta ou por não tê-la terminado seu autor ou por se terem perdido no tempo as partes restantes da obra. Assim, ela consiste em uma tragédia mais curta que as demais de Sêneca, já que não há material dramático suficiente para compor os usuais quatro ou

cinco episódios comumente encontrados nas tragédias antigas. Além disso, o texto é desprovido de coro, o que seria outro argumento a favor da incompletude da obra. Por fim, há o fato de contar-se uma história com início e meio, mas sem fim – por causa da não finalização da ação no primeiro excerto e por causa da quebra abrupta no último verso, o de número 664. Estando incompleta, não há que se fazer, neste estudo, a divisão do texto em atos.

Sobre o fato de se tratar da junção de dois excertos para formar uma única tragédia, Marica Frank (1995, p. 3) traz alguns argumentos que justificam que essas duas partes sejam consideradas como uma unidade: as duas cenas estão ligadas pelo conflito familiar e pela imprecisão, a segunda sendo o preenchimento da primeira; há também um paralelismo entre as duas que não parece ser aleatório.

O paralelismo a que se refere Frank (1995, p. 3-7), já observado por Mesk (1915), ocorre na relação entre Édipo (primeira parte) e Jocasta (segunda parte) no que diz respeito à responsabilidade de intervir na luta dos irmãos pelo trono. Édipo e Jocasta fazem escolhas opostas, por nutrirem reações distintas e diferentes crenças diante da possibilidade de persuasão de Etéocles e de Polinices. Além disso, são encontrados ecos do primeiro excerto no segundo, como a referência ao mito de Agave e as palavras de Édipo *Ibo, ibo* (Irei, irei, verso 12), repetidas por Jocasta (verso 407); além de haver, desde a primeira parte, a crescente recorrência de alusões à batalha pelo poder que ocorre na segunda parte.

O fato de Antígona estar presente nas duas cenas, que poderia ser um argumento contra a unidade da obra, é explicado por Frank (1995, p. 6):

Antigone's abandonment of Oedipus can, however, easily be justified: because he has refused to intervene in the conflict of the brothers and has insisted that he will remain the woods outside Thebes safely hidden in a cave, Antigone feels that she must return to Thebes to help to resolve the situation.

O conjunto de manuscritos denominados “E” traz, na segunda parte, Ismene no lugar de Antígona. Nos manuscritos “A”, Ismene não aparece e é Antígona quem sugere a Jocasta que acabe com a guerra ou que seja a primeira a morrer, no verso 406 (*aut solve bellum, mater, aut prima excipe* (Ou dissolve esta guerra, mãe, ou seja a primeira a recebê-la, verso 406). Frank (1995, p. 8) afirma ser difícil de acreditar que uma fala como essa pudesse ser proferida por Ismene, já que a personagem não é tão vigorosa quanto as outras.

Quanto ao título do texto senequiano, nos manuscritos há duas variações: *Thebaida* e *Phoenissae*. Esta chegou até a modernidade por meio do conjunto de manuscritos “E”; aquela, por meio do conjunto “A”. Nenhum dos dois nomes possui relação de sentido com o texto que chegou até os tempos atuais. Como o primeiro tem nomenclatura própria de uma epopeia, não seria pertinente associá-lo a uma tragédia. Já o segundo pode ser associado à presença, na peça, de um possível coro de mulheres fenícias prisioneiras de guerra, o que assemelharia o texto de Sêneca ao homônimo do trágico grego Eurípides. Essa associação (e o decorrente título) pode ter sido realizada pelo próprio autor do texto ou, posteriormente, pelos copiadore. De qualquer forma, o coro de fenícias não existe no texto remanescente, o que faz com que esse nome não se adéque àquilo que hoje resta dessa tragédia. Parece não haver, além disso, nenhum indício que aponte para a possibilidade de inserção de um coro de fenícias nesse drama.

Assim, nenhum dos dois títulos parece conveniente, mas foi a denominação *Phoenissae* que permaneceu para essa peça nas publicações do texto.

Phoenissae segue o mesmo padrão das demais peças senequianas, com diálogos metrificadas em trímetros iâmbicos, com os temas gerais presentes nas tragédias do autor – tais como o destino, a inquietação interior e a morte –, com o tratamento de horror dado às imagens presentes no próprio texto e nas cenas propostas pelas falas.

1.2.1. A personagem Édipo

Édipo é o protagonista da primeira parte da tragédia *Phoenissae*. Por causa da existência de tantas variantes no tratamento do mito, neste trabalho é conveniente investigar os procedimentos utilizados por Sêneca na construção dessa personagem. Se há diferenças na forma de abordar o mito, observar-se-á, então, se elas também existem na construção da personagem Édipo.

Regna deserui libens,/ regnum mei retineo (Desisti de bom grado do meu reino, mas conservo o domínio sobre mim mesmo, versos 104-105, *Phoenissae*). Esse trecho demonstra que Édipo, em *Phoenissae*, procedeu livremente ao deixar o posto de rei de Tebas e ao punir a si mesmo com o exílio prometido ao assassino do rei Laio. Outrossim, no texto de *Phoenissae*, não há a ordem sobre o que deveria ser feito com o assassino de Laio, quando encontrado, porque a história tem início em um ponto posterior do drama vivido pelos Labdácidas. Apesar disso, sabe-se, pelas próprias falas

de Édipo (que quer o exílio sozinho e a posterior morte), que a punição prometida é a mesma constante nas outras tragédias.

No início da peça incompleta de Sêneca, o assunto mais recorrente é o suicídio que Édipo pretende cometer assim que encontrar um meio de dar fim à sua própria vida. O desejo de morte é reforçado pela visão que ele tem do fantasma de seu pai (visão essa não compartilhada por Antígona). Existem, então, ao lado do herói, dois acompanhantes: Antígona, que tenta persuadi-lo a desistir da morte e a voltar a Tebas, e o espectro de Laio, que o incentiva a continuar sua jornada e a executar logo a punição prometida.

Na verdade, o desejo de morte de Édipo é provocado não só pela descoberta dos crimes por ele cometidos, mas também pela notícia de que Etéocles e Polinices duelarão em disputa pelo trono de Tebas. Em *Phoenissae*, a morte dos dois irmãos não é exatamente uma maldição lançada por Édipo, mas um evento já programado pelo destino: *optime regni mei/ fatum ipse novi: nemo sine sacro feret/ illud cruore*. (Eu conheço muito bem o fado do meu reino: ninguém o receberá sem sangue derramado, versos 276-278).

Édipo receia a morte de seus dois filhos e receia a si mesmo, porque se crê capaz de cometer mais crimes, como um novo incesto, já que sua filha o acompanha em sua jornada para a morte: *quid segnis traho/ quod vivo? nullum facere iam possum scelus?/ possum miser, praedico - discede a patre,/ discede, virgo. timeo post matrem omnia*. (Por que fraco me arrasto, já que vivo? Já não posso cometer nenhum crime? Posso, eu infeliz, anuncio – afasta-te de teu pai, afasta-te, donzela. Depois de minha mãe, temo tudo, versos 47-50).

Ele não quer a presença da filha porque tem convicção de que precisa morrer para sofrer sua pena pelos crimes que cometeu; porque não quer testar se é realmente capaz de cometer um novo ato incestuoso; porque não quer ser convencido a desistir da morte para resolver a disputa entre Etéocles e Polinices.

Édipo, em *Phoenissae*, sente-se responsável pelas atrocidades que cometeu, não reconhecendo, em absoluto, a possibilidade da inocência. Essa culpa se fortalece pela insegurança de criminoso da personagem. Aqui, ele não se sente culpado por desejar a morte dos dois filhos em combate, pelo contrário, pois sabe que esse tem de ser o destino dos dois. No entanto, ele se julga duplamente culpado: por haver cometido parricídio e incesto; por ser ainda capaz de cometer um novo crime, tendo uma possível vítima em sua companhia.

Além disso, essa culpa está presente na escolha de Sêneca por certos termos e na recorrência de outros. Acerca das numerosas referências que Édipo faz ao fato de ser pai (versos 3, 49, 93, 95, 98, 121, 135, 230, 295, 301, 333, 336), Frank (1995, p. 76) afirma: “The obsessive insistence on his paternity by Oedipus suggests unresolved guilt concerning his incest”.

No quarto verso de *Phoenissae*, Édipo pede a Antígona: “abandona este pai desventurado” (*desere infaustum patrem*). A escolha lexical de *infaustum* designa significados diversos: infausto, infeliz, desgraçado, funesto, fatal, de mau presságio, sinistro, desventurado, perseguido pela desgraça²⁷. Édipo é descrito por si mesmo com este adjetivo. Esses sentidos se somam na obtenção de um significado mais amplo. A personagem não é apenas um pai desventurado. Há uma desgraça maior por trás desse traço distintivo da personagem: uma desgraça que atingiu toda a família e toda a cidade; uma desgraça que os principais envolvidos tentaram evitar, sem sucesso. Depois, na segunda parte, o mesmo adjetivo, *infaustus*, *a*, *um*, é usado por Jocasta para mostrar a particularidade da guerra travada entre Etéocles e Polinices. Nos versos 641 a 643, diz a mãe: *lugebis. infaustas age/ dimitte pugnās, libera patriam metu, / luctu parentes* (Vai, abandona [esta] luta desventurada, libera [tua] pátria do medo [e] os [teus] pais do luto).

Édipo, tanto em *Oedipus* quanto em *Phoenissae*, reconhece a si mesmo como *nocens* (culpado): *bis parricida plusque quam timui nocens/ matrem peremi* (duas vezes parricida e, mais do que o temia, culpado./ minha mãe matei, *Oedipus*, Sêneca, 2005, versos 1044-1045); *non destino unum vulneri nostro locum:/ totus nocens sum* (Não determino um único lugar para minha ferida: sou culpado por inteiro, *Phoenissae*, versos 157-158). Em relação a esse tipo de evidência, Frank (1995, p. 5) introduz um bom argumento no que diz respeito à culpa ou à inocência de Édipo em *Phoenissae*:

Throughout the first act (1-319), Oedipus is obsessed with his own guilt and pollution, and Antigone fails in her attempt to convince him that he is innocent because his crimes were committed in ignorance (204-25). He acknowledges his legal innocence but nevertheless feels morally polluted by his *scelera*.

Scelus, em latim, significa “crime”, “maldade”, “perversidade”, mas também significa “desgraça”, “infelicidade”, “infortúnio” e “vítima”²⁸. A ignorância do herói trágico em relação à sua origem o levou a cometer seus *scelera*, o que o torna, ao

²⁷ SARAIVA, 2006.

²⁸ SARAIVA, 2006.

mesmo tempo, infeliz e criminoso, de acordo com o próprio sentido da palavra empregada por Sêneca – mais especificamente, a citação de Frank se refere ao verso 218 de *Phoenissae: et dira fugio scelera quae feci innocens* (e fujo dos terríveis crimes que cometi inocente).

A inocência, nesse caso, está muito mais ligada à ignorância, ao fato de ele não saber que estava cometendo os crimes no momento em que o fez, do que ao fato de ele se sentir mesmo inocente. A noção de culpa faz parte do caráter da personagem, de sua personalidade e de sua autocaracterização.

De acordo com Lohner (2010), as personagens das tragédias senequianas são extremadas, não realistas e possuem um repertório restrito de lugares-comuns. Mendell (1924, *apud* GARTON, 1959) assim descreveu o Édipo de Sêneca:

He comes on without any reason: he goes off without any reason. He is a device for arousing horror, and he is only that. We do not see the normal man – if such existed in Seneca's mind; we do not really find a man at all, only the mouthpiece of horror, an eloquent and even a moving exponent of dread, but not a sympathetic hero.

A caracterização física das personagens se relaciona direta ou indiretamente com a personalidade ou com o estado de alma que elas possuem em determinado momento. Para Evans (1950, p. 183), “Seneca adapts his characterizations and portraits from earlier sources to meet the interests of his own philosophy and of his own day”.

Em *Phoenissae*, Édipo tem um único estado de alma. No exílio, ele quer, por qualquer via, conseguir a morte para ser punido pelos seus horríveis crimes. Não há finalização ou ações posteriores para esse Édipo devido à incompletude da obra. *Phoenissae* só não pode ser dita como sendo uma continuação de *Oedipus* porque Jocasta morre nesta, enquanto permanece viva naquela. Além disso, a única diferença entre o Édipo de uma e o da outra é o desejo de morte, em *Phoenissae*, que não é explicitado ainda em *Oedipus*. Mas essa é uma pretensão que pode perfeitamente ter tomado a personagem no momento posterior à descoberta dos delitos familiares (parricídio e incesto), e posterior também à sua cegueira. O sentimento de *furor* é a semelhança mais marcante no que diz respeito à personalidade dos Édipos senequianos (de *Oedipus* e *Phoenissae*), que, inclusive, os diferencia dos Édipos das tragédias de Sófocles e Eurípidas.

Além do estado de alma, a caracterização física de Édipo também contribui para a construção da personagem. Para descrever as características físicas do Édipo de

Sêneca, comparam-se as descrições da aparência dessa personagem em *Oedipus*, em *Phoenissae* e nas peças de Sófocles e de Eurípides.

Em *Édipo rei*, o herói trágico é nomeado, antes das descobertas dos crimes, como “Édipo, o famigerado” (Sófocles, 2004, p. 37)²⁹; “melhor dos mortais” (Sófocles, 2004, p. 38); “salvador” (Sófocles, 2004, p. 38); e, durante e depois da revelação, de “infeliz” (Sófocles, 2004, p. 94); “desditoso” (Sófocles, 2004, p. 105). O criado que descreve a morte de Jocasta e de Édipo destaca, na mesma frase, “felicidade”, referindo-se à vida de Édipo (e de sua mãe) no período anterior e “pranto, dano, vergonha, morte” referindo-se aos acontecimentos finais da peça: “Felicidade antiga que eles outrora tinham/ Felicidade foi; no presente, pranto,/ Dano, vergonha, morte – é mal, enfim/ De tudo quanto é nome: não lhes falta nenhum” (Sófocles, 2004, p. 109). Essas antíteses, apesar de não serem apresentadas como descrições físicas, reforçam o sentido funesto da tragédia.

Uma das descrições físicas que podem ser encontradas em *Édipo rei* é a dos “pés trespassados” (Sófocles, 2004, p. 92). Essa descrição traz a maior de todas as evidências que apontam como autor dos crimes o próprio investigador do caso. Sua importância é fundamental para o impacto da descoberta, já que “as juntas dos teus pés [de Édipo] o podem atestar” (Sófocles, 2004, p. 92), fazendo lembrar, com marcas, o incidente ocorrido na infância. Outra significativa descrição da aparência de Édipo, em *Édipo Rei*, é a feita pelo criado que conta sobre sua cegueira: “Suas mãos a elevar golpeava-se as pálpebras/ E as pupilas em sangue o queixo lhe regavam –/ Não só gotas de cruor, mas uma chuva negra/ E granizo de sangue formando a correnteza” (Sófocles, 2004, p. 109). Aqui é posto em relevo o sofrimento físico por que passa a personagem, o que, obviamente, espelha o grande sofrimento interior do rei.

Em *Édipo em Colono*, Édipo é descrito como “o perseguido por todos,/ de todos o mais arrogante” (Sófocles, 2010, versos 119-120, p. 33)³⁰, “atormentado estrangeiro” (Sófocles, 2010, verso 161, p. 35), “mortificado andarilho” (Sófocles, 2010, verso 165, p. 35), “um parricida/ um imundo, um que em relação incestuosa/ com a mãe botou no mundo filhos impuros” (Sófocles, 2010, versos 944-946, p. 93-94). E, aqui sim, há bastantes referências ao estado físico em que se encontra Édipo: “terrível de se ver, terrível de ouvir!” (Sófocles, 2010, verso 140-141, p. 34); “ah, olhos mortos!”

²⁹ Todas as traduções aqui apresentadas de *Édipo rei*, de Sófocles, são de Ordep Serra (Sófocles, 2004).

³⁰ Todas as traduções aqui apresentadas de *Édipo em Colono*, de Sófocles, são de Donaldo Schüler (Sófocles, 2010).

(Sófocles, 2010, verso 149, p. 35); “cara desfigurada” (Sófocles, 2010, verso 286, p. 45); “como sofro ao ver-vos!” (Sófocles, 2010, versos 326, p. 48, fala de Ismene para Édipo e Antígona); “tuas vestes e teu rosto desfigurado/ nos confirmam seres quem és” (Sófocles, 2010, versos 555-556, p. 67, fala de Teseu); “coberto de farrapos. Velhice/ odiosa cobre velhice, e sujeira rói a pele./ A brisa agita o cabelo desgrenhado/ no rosto de órbitas vazias” (Sófocles, 2010, versos 1258-1261, p. 110, fala de Polinices). Nesses exemplos pode ser percebido o estado digno de compaixão em que se encontra o Édipo de Sófocles após o exílio.

Em *As fenícias*, de Eurípides, uma vez que não é Édipo a figura central do texto, mas seus dois filhos, quase não há descrições do parricida incestuoso dos labdácidas. Na última fala do texto, Édipo introduz um paralelo muito semelhante àquele encontrado em *Édipo rei*, sobre sua vida antes e depois da descoberta dos crimes: “vede este Édipo,/ Que penetrou em renomados enigmas, varão poderosíssimo,/ o único que conteve a agressão da Esfinge voraz./ Parto agora banido, desonrado. Quem se compadece de mim?” (Eurípides, 2008, versos 1758-1761, p. 99-100)³¹.

A caracterização física do Édipo em *Édipo rei* e em *Oedipus* é modificada com a cegueira da personagem no final da peça. Essa cegueira, na verdade, não é apenas a caracterização de uma mudança física. Trata-se de uma metáfora do não conhecimento sobre sua origem, sobre seus crimes e sobre a concretização do seu destino. Quando Édipo enxerga, não tem a mínima noção daquilo que ordena que façam a ele mesmo, quando se refere ao assassino de Laio, por exemplo, ou quando contraria o poder dos deuses ao dizer que “os reis costumam temer as coisas dúbias/ como se fossem certas” (Klein, 2005, versos 699-700, p. 80, *Oedipus*).

A metáfora da cegueira é proposta por Tirésias, cego que enxerga o destino de Édipo e seu cumprimento. Aquele que tem a visão aparente das coisas, não compreende sua extensão e profundidade. Aquele que não vê a aparência das coisas enxerga sua essência e prevê os acontecimentos futuros:

Digo, já que você me escarnece por cego,/ Que você, tendo a vista, não vê o próprio mal./ Não enxerga onde mora, nem com quem./ Sabe de quem procede? É inimigo inconsciente/ Dos seus – e tanto em cima como embaixo da terra!/ Praga de pai e mãe, praga de açoite duplo/ E de pés de terror, te enxotará daqui,/ Com a escuridão na vista que agora vê bem. (Sófocles, 2004, p. 58, fala de Tirésias, *Édipo rei*).

³¹ Todas as traduções aqui apresentadas de *As fenícias*, de Eurípides, são de Donald Shüler (Eurípides, 2008).

A fala dúbia do vidente não é respeitada pelo rei. Não é levada em consideração, não passa por reflexão. Assim, no final de sua jornada de descobertas, Édipo passa a compartilhar com Tirésias o mesmo conhecimento que havia sido previsto no início e, conseqüentemente, a falta da visão física passa a ser mesma. São dois os cegos dessa história: “Mas o que mais eu devia de ver?/ Pra que enxergar, se nada de agradável/ À minha vista havia?” (Sófocles, 2004, p. 111, fala de Édipo, *Édipo rei*).

É nítido como as imagens criadas por Sêneca são mais visualmente cruéis do que as dos autores gregos aqui tratados. Sêneca escreveu, por exemplo, um clímax muito mais violento no momento em que Édipo se tornou cego, se comparada essa mesma cena à de Sófocles, em *Édipo rei*. Além disso, as personagens senequianas foram construídas com uma espécie de contraponto às gregas, como afirma Garton (1959, p. 6) sobre a obra do tragediógrafo romano:

In making his characters thus allusive Seneca was merely extending a special property which that had from the beginning by reason of their literary-minded audience, an audience indifferent to the mechanics of getting Oedipus on and off but discerningly aware of this Oedipus as a variation on a theme. Whereas in republican days a tragedy was meant to be received per se, Seneca is writing for fellow literati who have Sophocles and Euripides full in mind, and he often sets the persona in a sort of counterpoint to its Greek original. Instead of the anticipation of uncertainty, this Oedipus embodies the anticipation of suspense.

Em *Oedipus*, ocorre por duas vezes a descrição física de Édipo quando fora entregue à rainha de Corinto. A primeira consiste em uma fala do velho que recebeu o menino no Citerão e o entregou a Mérope: “Trazias perfuradas por um ferro as solas dos pés,/ do inchaço e do defeito dos pés te adveio o nome” (Klein, 2005, versos 812-813, p. 90-92). A segunda é a fala de Forbas, pastor de Laio que entregou o menino ao velho de Corinto: “Um ferro transpassado por ambos os pés/ ligava os membros, o inchaço nascido do ferimento/ devastava o corpo pueril com uma infecção hedionda” (Klein, 2005, versos 857-859, p. 96). Essa descrição justifica duas ações: o nome de Édipo (que significa “pés inchados”) e a atitude do pastor de Laio, que imaginou que o menino não sobreviveria à infecção nos pés. Além disso, a caracterização da aparência de Édipo ilustra o sofrimento pelo qual ele passara desde o seu nascimento, por causa de sua triste sina.

Em *Phoenissae*, são encontradas diversas descrições da autodestruição de Édipo. Depois ter cegado a si próprio dolorosamente, ele pretende se privar do sentido da

audição e, até mesmo, destruir o próprio cérebro. O fantasma de Laio o auxilia nessa destruição: *en ecce, inanes manibus infestis petit/foditque vultus* (eis que ele ataca meus olhos vazios e os escava/ com suas mãos adversas, versos 42-43). Procurando uma forma para matar seu próprio corpo, Édipo se questiona: *cur caput tenebris grave/ non mitto ad umbras Ditis aeternas?* (Por que eu não arremesso esta cabeça pesada de trevas para as sombras eternas de Plutão?, versos 233-234). Ele dá ordens à sua própria destra: *evelle, totos viscerum nuda sinus* (arranca, põe à mostra todos os contornos de minhas vísceras, verso 160). Depois, diz a si mesmo, em segunda pessoa: *nunc manum cerebro indue:/ hac parte mortem perage qua coepi mori.*(Agora insere tua mão no cérebro: executa a morte por essa parte por onde comecei a morrer, versos 180-181).

As diferenças entre esses Édipos devem-se, primeiramente, ao período histórico, ao contexto em que foram produzidas. As tragédias gregas de que trata este trabalho fazem parte do auge da produção e da encenação de textos trágicos em festivais. As romanas, por outro lado, foram escritas no período de declínio do texto trágico clássico, já com mudanças em relação aos preceitos ditados pelas poéticas de Aristóteles e de Horácio.

O que Evans (1950) afirma sobre as tragédias *Medeia* e *Fedra*, de Sêneca, também se aplica às duas tragédias senequianas aqui comentadas: “these plays, though based directly on Greek dramas, are by and large more concerned with the use of facial and bodily expression” (p. 169).

Garton (1959, p. 5) discorre sobre algumas diferenças entre a personagem trágica grega e a romana:

Senecan characterization is not the result of a doctrinaire approach, it does bear the marks of a complicated past. Tragedy in its long decline had modified itself in several ways affecting the characters. [...] The pain and evil in much of Greek tragedy is that of a broken order; Senecan tragic character, at its most vivid, is seen to grow and to become more iron on a word of final disorder.

Em *Oedipus*, eis o que, segundo narra o mensageiro, disse o assassino de Laio quando se descobre culpado pelos crimes de parricídio e incesto: “Poupai agora minha pátria, suplico:/ já fiz justiça, as devidas penas sofri;/ foi achada finalmente uma noite digna do meu tálamo”. (Klein, 2005, versos 975-977, p. 106). E, logo em seguida, quando Jocasta se mata na frente dele e com sua espada: “eu só devia ao fado o pai;/ duas vezes parricida e, mais do que o temia, culpado,/ minha mãe matei: ela acabou-se por causa do meu crime” (Klein, 2005, versos 1043-1045, p. 112).

Em *Phoenissae*, da mesma forma, Édipo tem a postura de um homem que honra a sua palavra e crê na sua culpa e, portanto, deve ser punido: *sequor, sequor, iam parce! sanguineum gerens/ insigne regni Laius rapti furit* (Sigo, sigo, agora me respeita! Laio se enfurece, trazendo a marca de sangue do reino roubado, versos 40-41). Adiante, o pai e irmão de Antígona reforça sua vontade e fala diretamente ao espectro de Laio, que o chama para a morte: *non ego hoc tantum scelus/ ulla expiari credidi poena satis/ umquam, nec ista morte contentus fui,/ nec me redemi parte: membratim tibi/ perire volui* (Eu não acreditei que este tamanho crime pudesse ser compensado suficientemente por algum suplício algum dia, nem fiquei contente com essa morte, nem me redimi por causa disso: quis morrer por ti, membro a membro, versos 167-171).

Em relação à filha que lhe serve de guia, a atitude dos Édipos, grego e romano, também é notadamente distinta. O grego aceita a ajuda de bom grado e agradece com carinho à filha, enquanto acha absurda a atitude de Etéocles e Polinices em tê-lo expulsado do reino. Em *Édipo em Colono*, ele pede: “Quero sentar. Ajuda-me. Cuida deste velho que não vê” (Sófocles, 2010, verso 21, p. 26). Quase igual é o seguinte verso, da euripidiana *As fenícias*: “Vamos, ajuda este teu pai cego” (Eurípides, 2008, verso 1708, p. 97).

Em *Phoenissae*, Édipo não quer que Antígona o guie, exatamente porque ele está em busca da punição que acredita merecer: *Quid me, nata, pestifero tenes/ amore vinctum? quid tenes? genitor uocat* (Por que, filha, tu me manténs preso com este amor maléfico? Por que me deténs? Meu pai me chama, versos 38-39). A relação estabelecida por ele para com sua guia é de repulsa. Ele percebe que ela o está guiando para trilhas seguras, que o manterão vivo. E pede encarecidamente que ela o deixe ou então que o guie para a morte (versos 115-118).

Outro recurso que pode ser comparado entre os textos gregos e os romanos é a caracterização da loucura em Édipo. Evans (1950, p. 181) disserta sobre essa característica em Sêneca, comparando com Sófocles:

The messenger reports the instantaneous physical reaction of the king to his own guilt of murder and incest. Here facial expression is set forth in detail far beyond what is to be found in Sophocles in a characterization of a king, impetuous and uncontrolled, driven on unceasingly by the consciousness of his guilt and impending doom.

A loucura, em Sêneca, é intensificada pelos gestos corporais. Além disso, em *Phoenissae*, três recursos são utilizados para esse fim.

Um deles é o fato de Édipo, na primeira parte da peça, ter vários interlocutores diferentes, quando só há duas pessoas reais com quem ele conseguiria manter um diálogo: sua filha, durante toda a cena, e o mensageiro, no final dessa primeira parte. Ele dialoga com Antígona, com o fantasma de Laio, com o monte Citerão, consigo mesmo e com suas próprias mãos. Quando ele se dirige a Antígona, é recorrente o uso do vocativo *nata*, que aparece cinco vezes durante a peça (versos 2; 38; 43; 229 e 307), além do uso de outros vocativos, como *animosa uirgo*. Para o monte onde deveria ter morrido quando bebê, diz: *mortem, Cithaeron, redde et hospitium mihi/ illud meum restitue, ut expirem senex/ ubi debui infans* (Citerão, devolve-me a morte e me entrega àquele meu abrigo, para que eu morra velho onde deveria [ter morrido] criança, versos 31-33). Édipo se dirige a si mesmo como que em um monólogo interior, para tentar responder suas próprias dúvidas: *quid moror sedes meas?* (Por que me demoro neste lugar?, verso 30). Ele também se refere a si mesmo, em terceira pessoa, com o vocativo do seu próprio nome: *Oedipu:/ minus eruisti lumina audacter tua,/ quam praestitisti*. (Édipo: arrancaste teus olhos com menos ousadia do que os ofereceste, versos 178-180). Além disso, ele faz uso da terceira pessoa para se referir a si mesmo, como em: *Unica Oedipodae est salus,/ non esse salvum* (a única salvação para Édipo é não ser salvo, versos 89-90).

O outro recurso está relacionado, em parte, com esse primeiro. Trata-se da repetitiva aparição das mãos de Édipo, principalmente da mão direita, que é apresentada como uma metonímia, representando o próprio Édipo, sendo ela (a mão) e, conseqüentemente, ele o/a autor/a do crime contra Laio. Há 25 referências à(s) mão(s), em todo o texto³². Por vezes, a metonímia faz da mão direita de Édipo como que uma outra personagem da tragédia: *manumque hanc fugio et hoc caelum et deos* (e desta mão fujo e deste céu e dos deuses, verso 217). Além disso, ela é confrontada com outras duas partes de Édipo: o espírito e o cérebro. O espírito ouve, reflete, hesita em relação à(s) mão(s). O cérebro é a parte que deve ser destruída pela(s) mão(s), como se pode ver pelos seguintes exemplos: *haeret etiamnunc mihi/ ille animus; haesit cum recusantem manum/ pressere vultus* (Aquele plano está fixo em mim mesmo ainda agora. Esteve fixo quando meu rosto aperta minha mão relutante, versos 177-178); *nunc manum cerebro indue* (agora, insere tua mão no cérebro, verso 180, Édipo ordena para si mesmo).

³² Nos versos 8; 10; 51; 61; 91; 93; 154; 155; 173; 177; 180; 217; 222; 227; 268; 275; 329; 436; 439; 454; 474; 480; 506; 567; 659

A mão faz parte de uma unidade temática que liga a primeira parte da peça com a segunda. Frank (1995, p. 94-95) denomina essa temática como “violência *versus* comedimento” pois a mão é usada, pelas personagens, tanto para praticar atos violentos (os crimes de parricídio e incesto, a autopunição de Édipo, o duelo entre os irmãos), quanto para impedir a violência. Antígona, por exemplo, na primeira parte da tragédia, permanece o tempo todo de mãos dadas com seu pai: *Vis nulla, genitor, a tuo nostram manum/ corpore resolvat* (Nenhuma força, pai, separará a minha mão do teu corpo, versos 51/52).

Por fim, o terceiro recurso que intensifica a loucura, o *furor*, em *Phoenissae*, é um jogo entre os cinco sentidos. A parte da fala de Édipo que vai do verso 219 ao 233 contém a figura da sinestesia. *Traho* representa o olfato; *ore pestifero, laticis hausto e satior* representam o paladar; *manum, manibus* representam o tato; *aure, sonos, audiam, voices* representam a audição; *oculi* representa a visão. Édipo atesta o fato de que *aures ingerunt quidquid mihi/ donastis, oculi* (“meus ouvidos me trazem tudo aquilo que [um dia] vós, olhos meus, me destes”, versos 232-233). A alternância entre os sentidos todos em um mesmo curto espaço de tempo leva literariamente até a confusão de pensamentos que passam pela cabeça da personagem dominada pela loucura. É um *furor*, uma sensação de ter o mundo sobre si mesmo, de estar prestes a explodir. Édipo, em *Phoenissae*, sente-se assim, sem entender porque ainda está vivo, sem compreender a razão pela qual suas mãos ainda não executaram a devida punição para ele: *Ego castam manum/ nefandus incestificus execrabilis/ attrecto?* (Toco esta mão casta, eu, nefando, incestuoso, execrável?, versos 222-224).

1.2.2. *Furor*

O *furor* consiste numa característica peculiar das tragédias senequianas. Ele está presente nas personagens centrais de todas as tramas e, além disso, faz parte da essência da obra desse autor, daquilo que a torna original e inovadora. Em *Phoenissae*, Édipo está possuído pelo *furor*³³. E são as evidências dessa configuração que este trabalho agora procura investigar.

³³ Também estão possuídos pelo furor Etéocles e Polinices, mas, como os dois possuem pouquíssimas falas no texto, esta pesquisa escolheu analisar o furor em Édipo, protagonista da primeira parte.

O *furor* (do latim, *furor, furoris*) é a loucura, a fúria, a ira, a cólera, o delírio que estimula personagens a cometerem ações por impulso. O *furor*, no caso de Édipo, na tragédia aqui estudada, é o que o transforma em monstro. Aliás, essa transformação é característica na obra trágica de Sêneca e ocorre com suas personagens iradas. Como afirma Dupont (1995, p. 55), o *furor* é “le spectacle d’une métamorphose d’un homme en monstre”. De acordo com a autora:

Les héros tragiques ne sont pas des mortels un peu plus agités que les autres, ce sont des hommes en proie à des passions qui les entraînent hors de l’humanité: ce sont des surhommes, des personnages effrayants, les héros tragiques sur les scènes romaines se métamorphosent en monstres (Dupont, 1995, p. 50-51).

Há diversas passagens da obra aqui em questão em que se evidencia essa transformação de Édipo em monstro. Em Sêneca, considerando as duas tragédias que remontam a trajetória de Édipo (*Oedipus* e *Phoenissae*), ocorre a queda da personagem de tirano arrogante para monstruosidade. O vocábulo “monstro”, aqui, adquire o sentido proposto por Carla Gonçalves (2003), especificamente falando sobre a obra trágica senequiana:

A sobreposição invulgar de estatutos não é o único desvio da natureza que leva a que uma personagem seja designada *monstrum*. Com efeito, a realização de actos excepcionalmente chocantes ou de uma crueldade que ultrapassa o humanamente concebível conduz a que personagens e actos sejam qualificados como monstruosos (GONÇALVES, 2003, p. 57).

O *furor* de Édipo se relaciona diretamente à dor, que leva o protagonista à loucura e, conseqüentemente, ao crime. Esse último, então, é que causa a cólera, a fúria, o horror, o espetáculo da transformação no monstro que nem ele mesmo imaginava se tornar um dia. Édipo passa por todos os passos usuais de manifestação do fenômeno do *furor*. Dupont (1995) apresenta a esse fenômeno como participante de uma cadeia de ações: *dolor-furor-nefas*. Em *Phoenissae*, no entanto, só ocorrem o *dolor* e o *furor* – até porque a tragédia não chega ao fim e, mesmo que chegasse, não há certeza sobre o final proposto por Sêneca. Caracterizam-se como *nefas* o parricídio, o incesto e o fato de ele ter cegado a si próprio.

Muitas vezes nas histórias mitológicas as personagens são possuídas pelo furor por um curto espaço de tempo, quando cometem alguma atrocidade. No caso do Édipo, em *Phoenissae*, ele está em estado de furor durante toda a primeira parte da tragédia.

Isso porque procura insistentemente, incansavelmente, pela própria morte, causando o máximo possível de danos a si próprio.

1.2.3. Édipo: de homem a monstro

Nas duas peças de Sêneca que contam a saga edipiana, ocorre uma queda da personagem de tirano arrogante a criminoso louco. Em *Oedipus*, de Sêneca, segundo Perozim (1977, p. 23):

Sêneca apresenta Édipo ora como herói, ora como anti-herói, ou vilão [...] de duas maneiras ou focos narrativos. Numa visão “com”, em que a personagem é vista a partir de seu interior, através de seus monólogos, temos um Édipo medroso, o “vilão” que teme enfrentar o destino e os deuses. É a personagem vista ao modo do “ser”. Numa outra visão, também “com”, mas através dos diálogos das demais personagens, temos o Édipo “herói”, visto ao modo do “parecer”.

É desta oposição entre o “ser” e o “parecer” que Sêneca tira todo o efeito trágico e a afirmação dos princípios do estoicismo e de sua filosofia de vida. Com a superposição de um ao outro, ora com a afirmação do herói “parecer”, ora com a realidade do vilão “ser”, a personagem Édipo é desmistificada, degradando-se de semi-divina a simples mortal.

Em *Oedipus*, Édipo, rei de Tebas, salvador de toda a população da cidade, de acordo com a suma autoridade que lhe foi conferida, quer livrar novamente a cidade da peste que a alastra; quer descobrir quem foi o assassino de Laio e aplicar-lhe a devida punição. Só assim, segundo o oráculo dos deuses, a cidade estará novamente segura e ele permanecerá sendo o herói de sua gente. Mas os acontecimentos posteriores não satisfazem suas expectativas.

O texto de *Oedipus* tem início com um Édipo soberano e orgulhoso de seu poder, um rei que tem em suas palavras uma verdade sempre mais que absoluta e que não acredita no oráculo de Febo (por crer ter sido falho destino previsto para ele). Tanto é assim que trava uma severa discussão com Creonte, não admitindo a possibilidade de ter sido ele próprio o assassino do antigo rei. No entanto, Creonte havia ouvido a verdade da boca do fantasma do próprio Laio.

A partir do momento em que ele começa a desconfiar de que poderia, sim, ter sido ele próprio o autor do crime, começa o acelerado processo de decadência moral da personagem. De salvador, ele passa a autor dos males. De rei, a criminoso. Ele pune a si

mesmo com a cegueira, num ato de *furor*, e termina a peça atormentado pelas atrocidades que cometera na ignorância.

Dupont (1995, p. 41) avalia a trajetória do protagonista da peça *Oedipus*, observando características da forma romana, senequiana, de contar o mito:

La tragédie de Sénèque nous offre l'exemple d'une appropriation possible de cette histoire tragique par le théâtre romain. *L'Oedipe* est une succession de tableaux qui culmine à la dernière scène: Oedipe aveugle, les orbites dégoulinantes de sang, avance en titubant, cherchant seul la sortie de la ville, craignant à chaque pas de heurter du pied le corps gisant de sa femme Jocaste qui vient de se suicider à côté de lui. À cette vision finale d'horreur, correspondait en prologue une première scène de douleur. Oedipe seul est tremblant et écrasé de peur, il sait déjà sans que personne ne lui ait rien dit et sans savoir précisément comment il le sait, qu'il est coupable de la Peste de Thèbes. Jocaste surgit ensuite pour lui reprocher ce comportement indigne d'un roi et d'un homme. Entre les deux tableaux du début et de la fin, la peur s'est transformée en assurance. Oedipe ne doute plus, il est enfin lui-même, le parricide et l'incestueux, le monstre qu'il devait devenir depuis toujours. Chronique d'un monstre annoncé: Oedipe répugne à être un héros tragique.

Mas é em *Phoenissae* que ele executa a punição que havia, em *Oedipus*, prometido para o assassino de Laio: o exílio. Na verdade, ele pretende, com isso, conseguir outra punição a si mesmo, também desejada anteriormente ao assassino de Laio: a morte. É o próprio Édipo quem se considera culpado, parricida e incestuoso. Há, de uma tragédia para a outra, uma queda moral ainda maior do que a ocorrida do início ao fim de *Oedipus*. De uma peça à outra: o quase semideus passa a reles mortal; o tirano arrogante passa a nefando, incestuoso e passa ainda mais abaixo: a monstro.

Em *Phoenissae*, o fantasma de Laio pode ser considerado como a representação da verdade, que agora está diante de Édipo, sem que ele precise do sentido da visão para enxergá-la: *nata, genitorem vides?/ ego video* (Filha, vês o meu pai?/ Eu vejo, *Phoenissae*, versos 43-44, p. 284). Essa é a única utilização, no texto, do sentido da visão aplicado a Édipo. Privado da visão, ele tem apenas essa visão, não compartilhada com Antígona. Os outros quatro sentidos aparecem na tragédia com certa frequência durante o diálogo, com destaque ao tato, demonstrando as formas como Édipo vê o mundo à sua volta. O trecho a seguir exemplifica o uso desses sentidos:

Ego hoc solum, frugifera quo surgit Ceres,/ premo? Has ego auras ore pestifero traho?/ Ego laticis haustu satior aut ullo fruor/ almae parentis munere? Ego castam manum/nefandus incestificus execrabilis/attrecto? Ego ullos aure concipio sonos,/ per quos parentis nomen aut nati audiam?/ Vtinam quidem

*rescindere has quirem uias, /manibusque adactis omne qua uoces meant/
aditusque uerbis tramite angusto patet/ eruere possem!*

Eu comprimo este solo onde surgiu a fecunda Ceres? Eu respiro este ar com minha boca venenosa? Eu sou saciado por goles deste leite ou usufruo de alguma dádiva da mãe venerável? Toco esta mão casta, eu, nefando, incestuoso, execrável? Eu percebo com meu ouvido alguns sons pelos quais ouvirei o nome de algum de meus pais ou filhos? Quem dera eu pelo menos pudesse destruir estes caminhos, e pudesse extrair com (o ataque de) minhas mãos as vozes que passam por todos eles e o acesso às palavras que se estende por estreitas vias! (*Phoenissae*, versos 219-229).

Vale enfatizar que esse fragmento também demonstra a desvalorização de Édipo por si mesmo, contribuindo para a construção de sua imagem não humana. Ele se diz, aí, não merecedor dos sentidos que possui e se espanta com o fato de alguém tão abominável (nefando, incestuoso e execrável) ainda poder sentir algo como um solo sagrado em seus pés.

As imagens criadas por Sêneca (não só nas duas peças aqui citadas, mas em todas as suas tragédias) são visualmente cruéis. O autor propôs, por exemplo, um clímax muito mais violento no momento da cegueira de Édipo, se comparado a essa mesma cena em *Édipo rei*, de Sófocles.

No final de *Oedipus*, há duas descrições físicas de Édipo, ambas diretamente relacionadas com a situação vivida por ele nos momentos de fúria em que ele pensa no que fazer consigo mesmo como castigo e em que ele perfura com um punhal e arranca os próprios olhos. As duas são apresentadas pelo mensageiro e auxiliam a imaginação do leitor/espectador a concretizar o que se passa no interior do palácio:

*inuisa propero tecta penetrauit gradu,/ qualis per arua Libycus insanit leo/
fuluam minaci fronte concutiens iubam;/ uultus furore toruus atque oculi
truces,/ gemitus et altum murmur, et gelidus uolat/ sudor per artus, spumat et
uoluit minas/ ac mersus alte magnus exundat dolor./ secum ipse saeuus grande
nescioquid parat/ suisque fatis simile. “quid poenas moror?”/ ait “hoc
scelestum pectus aut ferro petat/ aut feruido aliquis igne uel saxo domet.*

sob o odioso teto penetrou com passo rápido,/ qual leão líbio que pelos campos se enfurece,/ a fulva juba sacudindo na ameaçadora frente;/ o semblante terrível pelo furor e os olhos ameaçadores,/ gemido e alto murmúrio, e gélido suor/ escorre pelos membros, espuma e revolve ameaças,/ e grande dor, profundamente imersa, extravasa./ Contra si mesmo, feroz, prepara não sei o que de grande/ e conforme ao seu fado. (Klein, 2005, *Oedipus*, versos 918- 926, p. 102).

*ardent minaces igne truculento genae/ oculique uix se sedibus retinent suis;/
uiolentus audax uultus, iratus ferox/ tantum eruentis; gemuit et dirum fremens/*

*manus in ora torsit. at contra truces/ oculi steterunt et suam intenti manum/
ultra insecuntur, uulneri occurrunt suo./ scrutatur avidus manibus uncis
lumina./ radice ab ima funditus uulsos simul/ euoluit orbis; haeret in uacuo
manus/ et fixa penitus unguibus lacerat cauos/ alte recessus luminum et inanes
sinus/ saeuitque frustra plusque quam satis est furit.*

ardem as ameaçadoras faces com fogo atroz/ e os olhos mal se contêm em suas órbitas;/ violento, temerário semblante, irado, feroz,/ somente preocupado em escavar os olhos; geme e, de modo terrível bramindo,/ as mãos contra o rosto volta. Mas seus ferozes olhos/ puseram-se-lhes no caminho e, dirigidos para suas mãos,/ por si mesmos as seguiram e vão ao encontro da sua ferida./ Perscruta ávido com seus dedos recurvos os olhos/ e ao mesmo tempo do fundo das raízes inteiramente/ arranca os seus globos; agarra-se ao vazio a mão/ e, fixa no fundo, com as unhas lacerar profundamente/ os cavos recessos dos olhos e as esvaziadas cavidades,/ e encoleriza-se em vão e mais do que o necessário se enfurece. (Klein, 2005, *Oedipus*, versos 958-970, p. 104-106).

Essas descrições demonstram o *furor* característico do protagonista de *Oedipus*. Segundo Poe, “for this intuition of guilt reaches its climax in an access of *furor* in the course of which he attacks his eyes” (1983, p. 153, grifo do autor). O *furor* de Édipo é uma exaltação física em revolta contra sensações e sentimentos que são muito superiores ao entendimento da personagem. Ele se encontra diante de algo já consumado, de que ele fugiu a vida toda. “As a perversion Oedipus elects the only course possible – to act in accordance with nature’s perversity” (Poe, 1983, p. 156).

Assim, *Oedipus* contém evidências palpáveis da transformação por que seu herói trágico está passando. Em *Phoenissae* essa transformação ocorre de forma ainda mais concreta, com a caracterização do monstro, com a materialização da mudança física e, principalmente, psicológica/moral.

1.2.4. *Furor* em *Phoenissae*

O *furor* de Édipo já se mostra logo no início do texto de *Phoenissae*, quando ele descreve a si mesmo como uma pessoa abominável – *nefandi capitis*:

*Permitte labi; melius inueniam uiam,/ quam quaero, solus, quae me ab hac uita
extrahat/ et hoc nefandi capitis aspectu leuet/ caelum atque terras*

Permite que eu me arruíne; sozinho, eu encontrarei melhor o caminho que eu procuro, aquele que me arranque desta vida e alivie este céu e as terras da visão desta pessoa abominável (*Phoenissae*, versos 5 a 8).

Mas os principais trechos que exemplificam a transformação de Édipo em monstro em *Phoenissae* estão entre os versos 118 e 139, nos quais ele se iguala à Esfinge como monstro:

*illuc ire morituro placet,/ ubi sedit alta rupe semifero dolos/ Sphinx ore nectens.
Derige huc gressus pedum,/ hic siste patrem. Dira ne sedes uacet,/ monstrum
repone maius. Hoc saxum insidens/ obscura nostrae uerba fortunae loquar,/ quae nemo soluat*

A mim, que estou prestes a morrer, agrada ir lá, aonde no alto rochedo se assentou a Esfinge, enredando trapaças com sua face metade-fera. Dirige para esse lugar os passos dos (meus) pés, deixa lá (teu) pai. Para [esse] lugar sinistro não ficar vago, repõe um monstro maior. Sentado sobre aquela rocha, Eu falarei das nossas fortunas com palavras obscuras, Que ninguém decifrá (versos 118 a 124).

Saeua Thebarum lues/ luctifica caecis uerba committens modis/ quid simile posuit, quid tam inextricabile?/ “Aui gener patrisque riualis sui,/ frater suorum liberum et fratrum parens;/ uno auia partu liberos peperit uiro,/ sibi et nepotes”. Monstra quis tanta explicet? Ego ipse, uictae spolia qui Sphingis tuli,/ haerebo fati tardus interpres mei

O terrível flagelo de Tebas, unindo ltuosas palavras com cegos ritmos, que coisa semelhante ele propôs? Que coisa tão inextricável? “Genro do seu avô e rival do seu pai, irmão dos seus filhos e pai dos seus irmãos; A avó, em um só parto, deu à luz filhos para [seu] marido e netos para si mesma”. Tantas monstruosidades quem explica? Eu mesmo, que obtive os despojos da Esfinge derrotada, hesitarei, estúpido, intérprete de meu fado (versos 131 a 139).

A Esfinge representa, em *Phoenissae*, a figura de um monstro horrível, capaz de liquidar com uma cidade e toda sua população. Mas esse monstro pertencente à história do ciclo tebano tem uma virtude: ele cumpriu com a palavra dada. A partir do momento em que seu enigma foi desvendado por Édipo, a Esfinge fez o que havia prometido – livrou a cidade da peste e se jogou num abismo. E ele também se equipara a ela nesse sentido de honra diante da palavra dada. Ele está disposto a cumprir a pena que impôs ao assassino de Laio: exilou-se e procura a morte.

A monstruosidade de Édipo se dá em dois níveis: o físico e o psicológico. Sua aparência, no mínimo, é a de um homem com os olhos perfurados e sem curativos, com a face regada em sangue, com roupas respingadas de vestígios da ferida. Mas a monstruosidade maior não é a física. Édipo viveu uma sina não natural, não humana; ele descobriu ser, ao mesmo tempo, filho de sua esposa/marido de sua mãe, pai de seus

irmãos/irmão de seus filhos. Além disso, ele matou o próprio pai e se casou com sua mãe sabendo que era esse o seu destino. Ele sabia de sua sina e, mesmo, assim, matou um homem com idade para ser seu pai e se uniu a uma mulher com idade para ser sua mãe. Édipo zombou do destino, mostrou-se descrente aos deuses. Isso tudo é que ele considera desumano; são ações dignas não de uma pessoa, mas de um monstro, de uma anomalia. O aspecto não humano que Édipo atribui a si mesmo pode ser evidenciado, por exemplo, nos seguintes trechos:

*in altos ipse me immittam rogos,/ haerebo ad ignes, funebrem accendam
struem,/ pectusque soluam durum et in cinerem dabo/ hoc quidquid in me uiuit.*

Eu mesmo me atirarei dentro das altas chamas e me agarrarei às labaredas, incitarei a pira funesta, e derreterei o coração cruel e às cinzas darei seja o que for que vive em mim. (*Phoenissae*, versos 111-114)).

genitorem adortus impia strauit nece
tendo atacado meu pai, eu o derrubei num assassinato desumano (*Phoenissae*, verso 260).

“Seja o que for que vive em mim” denota que ele mesmo não reconhece aquilo em que se transformou, ou aquilo que descobriu ser desde que veio ao mundo. O que existe nele é frio, sem sentimentos, sem escrúpulos, já que por isso ele foi capaz de tantos atos horríveis, como o assassinato de seu pai, como afirma no segundo trecho acima apresentado.

Édipo, por diversas vezes na primeira parte de *Phoenissae*, refere-se a Antígona como pura e casta, como uma exceção a sua raça. Nesse sentido, seriam semelhantes a ele também Jocasta, Polinices e Etéocles (não havendo nenhuma referência no texto a Ismene). Antígona é dita distante de todos: *Vnde in nefanda specimen egregium domo?/ Vnde ista generi uirgo dissimilis suo?* (De onde [vem] tão honroso perfil em uma casa nefanda? De onde [vem] esta virgem diferente de sua [própria] raça?, *Phoenissae*, versos 80-81).

Édipo atesta a existência de outro “eu” para si mesmo. O Édipo que cometeu os crimes e se tornou um monstro não é o mesmo Édipo que pretendia fugir do cruel destino que lhe fora concedido. Assim, em *Phoenissae*, Édipo fala de si mesmo como sendo outra pessoa, como tendo descoberto que, na verdade, nunca foi a pessoa que ele imaginava ser. Só então ele descobriu ser o monstro que ele mesmo procurava aniquilar, isto é, o assassino de Laio. Por isso, Édipo foge de si mesmo, daquilo que se tornou: *Me*

fugio, fugio conscium scelerum omnium/ pectus, manumque hanc fugio [...] (Fujo de mim, fujo deste coração consciente de todos os crimes, e desta mão fujo [...]), Phoenissae, versos 216-217).

Sua *animam duram, inexpugnabilem* (alma dura e inexpugnável, *Phoenissae*, verso 165) não lhe parecia ser assim antes da descoberta dos crimes. Agora, que ele está procurando a morte, sente-se possuído pela monstruosidade de si mesmo: *Inhaeret ac recrudescit nefas/ subinde* (Incessantemente, um monstro se adere a mim e se torna mais cruel, *Phoenissae*, versos 231-232).

Édipo se acha tão indigno da vida e da sua presença no mundo que chega ao ponto de dizer que é motivo de pavor para as pessoas e que nem mesmo a época em que ele vive gostaria de tê-lo acolhido:

facinus ignotum efferum/ inusitatum fare quod populi horreant,/ quod esse factum nulla non aetas neget,/ quod parricidam pudeat

confessa que o meu ato (foi) obscuro, selvagem e extraordinário, que as pessoas ficariam apavoradas, que nenhuma época admitiria existir [esse] fato, que teria vergonha do parricídio (*Phoenissae*, versos 265-267).

Depois de tudo consumado, ele ainda não consegue excluir a si mesmo do convívio com as pessoas, com o seu tempo, com o espaço em que se insere. Ele não consegue alcançar a morte porque Antígona o impede. E ele chega a pensar que haveria mais alguma armadilha do destino, que o monstro que se adere a ele ainda será capaz de mais atrocidades. Édipo já não se crê capaz de respeitar a própria filha, não acredita mais na sua lealdade de pai. Ele chega a ponto de achar que a presença da filha junto a ele pode levá-lo até mesmo a cometer um segundo incesto: *quid segnis traho/ quod vivo? nullum facere iam possum scelus?/ possum miser, praedico - discede a patre,/ discede, virgo. timeo post matrem omnia.* (Por que fraco me arrasto, já que vivo? Já não posso cometer nenhum crime? Posso, eu infeliz, anuncio – afasta-te de teu pai, afasta-te, donzela. Depois de minha mãe, temo tudo, versos 47-50). Ou, talvez, algo ainda mais impensável:

*Quid hic/ manes meos detineo? Quid terram grauo/ mixtusque superis erro?
Quid restat mali?*

Por que detenho meus manes aqui? Por que peso sobre a terra e ando errante misturado às divindades do mundo superior? O que falta de mal? (*Phoenissae*, versos 234-236).

Fortuna, cedis? aliquis est ex me pius?/ non esset umquam, fata bene novi mea,/ nisi ut noceret.

Fortuna, vacilas? Alguém está sendo piedoso comigo?/ Isso não haveria jamais (bem conheço meus fados),/ a não ser que fosse para fazer o mal (*Phoenissae*, versos 82-84).

A respeito da sutil indicação de um possível atentado à pureza de Antígona, a partir da relação feita pelo próprio Édipo com o incesto cometido por ele e por Jocasta, é possível chegar ao tema do *furor* amoroso, presente no seguinte trecho: *in patrios toros/ tuli paterno sanguine aspersas manus/ scelerisque pretium maius accepi scelus* (ao leito paterno levei minhas mãos molhadas do sangue paterno e, como preço pelo meu crime, experimentei um crime maior, *Phoenissae*, versos 267 a 269).

Os dois filhos que disputam o trono na segunda parte de *Phoenissae* são descritos por seu pai, no primeiro excerto da peça, como típicos recebedores dos genes de um pai desumano:

Illis parentis ullus aut aequi est amor,/ auidis cruoris imperi armorum doli,/ diris, scelestis, breuiter ut dicam, meis?

Existe para eles algum amor por seu pai ou pelo que é justo, paracobiçosos de sangue, poder, armas, trapaças, para malditos, criminosos, em suma, que direi, para os meus? (*Phoenissae*, versos 295-297).

Ego ille sum qui scelera committi uetem/ et abstineri sanguine a caro manus/ doceam? Magister iuris et amoris pii/ ego sum? Meorum facinorum exempla appetunt,/ me nunc sequuntur; laudo et agnosco libens,/ exhortor, aliquid ut patre hoc dignum gerant

Eu sou aquele que proibiria os crimes de serem cometidos e ensinaria as mãos a se absterem de sangue familiar? Sou eu mentor de justiça e amor piedoso? Eles [apenas] acatam o exemplo dos meus atentados. Agora me seguem. Exalto-os e os reconheço de bom grado, eu os exorto a fazer algo digno deste pai (*Phoenissae*, versos 328-333).

Observa-se que o uso de *meis*, no primeiro exemplo acima, evidencia que o fato de eles serem filhos de Édipo não só resume, mas também explica todas as outras descrições anteriores. Há, então, pelo menos dois fatores responsáveis pela crueldade dos atos de Polínicos e de Etéocles: o destino da família e o péssimo exemplo de vida que eles receberam de seu pai/irmão mais velho.

O *furor* pode, por fim, ser evidenciado nas tentativas da personagem de acabar consigo mesmo. Édipo fala de si mesmo em terceira pessoa, como que reconhecendo que ele não é a pessoa que imaginava ser – ele julgava ser o salvador de Tebas e, na verdade, descobriu ser o causador de todos os males que destruíam a cidade; além disso, ele pensava ter fugido do destino de matar o pai e se casar com a mãe e, agora, sabe que ele o fez exatamente como previam os fados.

Quem deve morrer é o monstro no qual ele se transformou; daí a utilização da terceira pessoa: *Aliquando terra corpus inuisum tege* (Cubra de terra, de uma vez, este corpo odioso, *Phoenissae*, verso 96). O ex-rei de Tebas, não mais soberano, não mais salvador, sem nenhuma boa ação que não esteja diretamente ligada aos crimes cruéis que cometeu na ignorância, fala de si mesmo que *Vnica Oedipodae est salus./ non esse saluum* (A única salvação para Édipo é não ser salvo, *Phoenissae*, versos 89 e 90).

Já que Antígona o segura pela mão e não o deixa seguir para caminhos perigosos, a própria (outra) mão de Édipo se torna o único meio pelo qual ele pode buscar a sentença capital para o assassino de seu pai e para o criminoso incestuoso que teve filhos com sua mãe. Assim contribuem para a forte presença do *furor* nesta tragédia as diversas aparições da palavra “mão” no texto da peça. O exemplo que se segue ilustra a função delegada por Édipo a sua própria *dextra* no desenrolar dos acontecimentos:

Dextra, nunc toto impetu./ toto dolore, uiribus totis ueni./ Non destino unum uulneri nostro locum./ totus nocens sum: qua uoles mortem exige./ Effringe corpus corque tot scelerum capax/ euelle, totos uiscerum nuda sinus./ Fractum incitatis ictibus guttur sonet/ laceraeue fixis unguibus uenae fluant./ Aut derige iras quo soles: haec uulnera/ rescissa multo sanguine ac tabe inriga./ Hac extrahe animam duram, inexpugnabilem

Mão direita, agora, com toda a violência, com toda a dor, com todas as forças, vem! Não determino um único lugar para minha ferida: sou culpado por inteiro: exige a morte por onde quiseres. Destroí este corpo e este coração capaz de tantos crimes, arranca, põe à mostra todos os contornos de minhas vísceras; que a garganta fraturada ressoe com golpes forçados ou que minhas veias dilaceradas escorram com as unhas fincadas. Ou então dirige tuas iras como já te habituares: molha esta ferida aberta com muito sangue e podridão; extrai por aí esta alma dura e inexpugnável (*Phoenissae*, versos 155 a 165).

Vale pôr em relevo que há aí uma adesão aos sentidos para a abordagem da percepção de mundo da personagem. Cego, Édipo percebe o mundo com os ouvidos, com o contato dos pés no chão. Assim, ele espera que o tato o auxilie na destruição dos

ouvidos, já que a audição lhe traz toda a verdade que lhe foi tirada com a cegueira. Neste trecho abaixo, as mãos seriam a única esperança de destruir os ouvidos e afastar de vez as informações que o mundo quer lhe trazer – seria essa a chance de morrer um tanto mais para o mundo e ir se destruindo pouco a pouco.

*Vtinam quidem rescindere has quirem vias,/ manibusque adactis omne qua
uoces meant/ aditusque uerbis tramite angusto patet/ eruere possem!*

Quem dera eu pelo menos pudesse destruir estes caminhos, e pudesse extrair com (o ataque de) minhas mãos as vozes que passam por todos eles e o acesso às palavras que se estende por estreitas vias! (*Phoenissae*, versos 226 a 229).

1.2.5. *Furor em Sêneca: da filosofia à tragédia*

O elo existente entre a obra filosófica e as tragédias senequianas está em um procedimento de escrita de seu autor, que torna sua obra original e inovadora, a saber, o uso dos *exempla mythologica* – definidos por Lohner (2009) como:

[...] apresentação de uma galeria de caracteres mitológicos tradicionais, retratados não como figuras realistas, porém extremadas, em cuja composição parecem ter sido deliberadamente desconsiderados os limites de verossimilhança com o objetivo de gerar estereótipos de comportamento, aptos a figurar como exemplos (LOHNER, 2009, p. 12).

Sêneca teve, por muitos séculos, sua obra trágica desvalorizada pelos estudiosos em detrimento da obra dedicada ao estoicismo. Já se afirmou que a poesia dramática desse autor não era mais do que uma simples e pouco elaborada declamação de exemplos para ilustrar assuntos tratados em suas obras de filosofia – como Friedrich Leo (1878). Margot Berthold (2001) e August W. Schlegel (1808)³⁴ também criticam negativamente a obra dramática senequiana.

As peças de Sêneca foram mesmo escritas, ao que tudo indica, para servir a uma finalidade didática, como complemento e delimitação dos temas estoicos tratados pelo autor. Se se admitir algum problema para o fato de a poesia dramática senequiana ter fins didáticos, também se poderia criticar nesse sentido, por exemplo, a poesia de Horácio com a temática do “*Carpe Diem*”, que também serviu a esse mesmo fim.

³⁴ Informação de Herington (1982, p. 519) sobre August W. Schlegel (1808).

De acordo com Herrera (1997, p. 212), “El carácter retórico y didáctico de las tragedias ha podido influir en que aparezca en ellas con cierta frecuencia el *exemplum mythologicum* como procedimiento literario”.

Os exemplos mitológicos nas tragédias mostram as consequências do *furor*, das paixões extremadas, das ações impensadas e desequilibradas. Aí reside a importância dos *exempla* para relacionar a filosofia de Sêneca com a presença do *furor* nas suas tragédias. Segundo Lohner (2009):

Resumindo, *grosso modo*, alguns conceitos básicos da psicologia estoica, pode-se dizer que, segundo essa doutrina, a alma seria constituída por uma faculdade racional e uma irracional – esta, por sua vez, abarcaria um terceiro elemento, a faculdade emocional. A fraqueza humana teria origem na interação dessas faculdades opostas, de modo que o comportamento humano seria determinado pelo confronto entre a razão e as paixões, em competição pelo apoio da faculdade emocional, o que enfim motivaria a ação pautada pela *ratio* ou, então, aquela resultante do *furor*. A resolução desse conflito interior geraria o progresso moral (LOHNER, 2009, p. 10).

A filosofia estoica leva à tragédia senequiana as consequências dos atos de pessoas que perdem a razão. De acordo com Pratt (1948, p. 11), “Stoicism contributed largely to make Senecan drama a drama of character, full of strong emotions and violence, and marked by intensity of tone: a landmark, in fact, in the development of psychological drama”. Pratt ainda diz que:

Stoicism shaped the nature of this drama both in superficial and in fundamental ways. The influence of philosophy is much deeper than any simple correspondence between the themes of the two genres. Stoic dogma concerning evil and the conflict between reason and passion lies beneath the plays in various aspects including choral passages, concept of character, introspection, and tone, to a degree which amounts to a distinctive concept of the tragic. (1948, p. 10-11).

Como afirmou Zélia A. Cardoso (2005, p. 130), “Para Sêneca, a paixão descontrolada, o *furor*, é o principal elemento desencadeador da catástrofe”. Cardoso também diz que a abordagem de Sêneca do fato trágico tem resquícios do enfoque da tragédia grega em *Oedipus* e em *Hercules Furens*, enquanto, nas demais, inclusive em *Phoenissae*, encontra-se a visão do filósofo estoico – expressa especialmente nos tratados *De ira* (Sobre a ira), *De tranquillitate animi* (Sobre a tranquilidade do espírito),

De clementia (Sobre a clemência) e nas *Epistulae ad Lucilium* (Cartas a Lucílio) (Cardoso, 2005, p. 129).

Para Dupont (1995, p. 87), “ce furor se construit à partir de l’ira”. Em *De ira*, Sêneca afirma ser a ira o sentimento

[...] más abominable y violento de todos. Pues em los demás hay algo de calma y placidez, este está totalmente lanzado y em plena acometida, rabiando Del bien poço humano deseo de dolor, de armas, de sangre y de suplicios, despreocupado de si mismo mientras haga dano a outro, arrojandose incluso sobre las próprias lanzas y ávido de uma venganza que va arrastrar consigo al vencedor (SÉNECA, Livro I, 1; 2000, p. 129)³⁵.

Em *Phoenissae*, Édipo se diz possuído exatamente por esse sentimento descrito pela obra filosófica senequiana, exatamente em acordo com o trecho acima citado: *tumet animus ira, fervet immensum dolor,/ maiusque quam quod casus et iuvenum furor/ conatur aliquid cupio* ([Meu] espírito está possuído de ira, [minha] dor arde intensamente, e eu desejo algo maior do que (aquilo que) o destino e o furor desses jovens empreende[m], *Phoenissae*, versos 352-354). A semelhança entre a descrição da ira na obra filosófica e o sentimento da personagem trágica caracteriza certa intenção intratextual³⁶.

Sêneca utiliza diversos termos para nomear uma pessoa ou uma personagem possuída pela ira. “*Furor*” é um deles. A palavra “loucura” também é utilizada para descrever tal sensação, já que, de acordo com o próprio autor, a ira consiste numa loucura momentânea (Sêneca, *De ira*, Livro I, 1; 2000, p. 129). Em *De ira*, Sêneca descreve as diversas faces da ira:

Los demás matices que entre los griegos distinguen la ira en clases con numerosos nombres, como entre nosotros no tienen un término adecuado, los omitiré, aunque nosotros decimos amargado y agrio, no menos que bilicoso, rabioso, quejoso, insufrible, áspero, calificativos que son en conjunto las variedades de la ira, entre ellos puedes incluir puntilloso, una refinada especie de iracundia. Pues algunas iras hay que se quedan en los gritos, otras no menos porfiadas que frecuentes, otras sañudas en sus obras, en sus palabras, más moderadas, otras desahogadas con la amargura de las palabras insultantes; algunas no pasan más allá de las quejas y las envidias, otras son profundas y enconadas y reconcentradas en las entrañas. Otras mil clases hay de este mal multiforme (SÉNECA, Livro I, 4; 2000, p. 133).

³⁵ Os trechos da obra *De ira* aqui apresentados são todos traduzidos por Juan Mariné Isidro (2000).

³⁶ Trata-se da intertextualidade entre obras de um mesmo autor.

Considerando as variadas faces da ira propostas por Sêneca, enumeram-se a seguir alguns termos usados pelo autor no texto de *Phoenissae*, que se ligam a esse campo semântico: *crudelis, cruenta, dirus, execrabilis, ferox, fervidus, furens, furo, furor, incestificus, infandus, impius, invisus, ira, iratus, monstrum, nefas, nefandus, odium, pestifer, saevus, scelestus, scelus, semifer*. Além desses termos, há ainda de se considerar a existência dos contextos construídos pela forma de se contar o mito, que sugerem o sentimento do furor, do ódio, da ira.

Esses termos funcionam como palavras-chave, de tal modo que, para Rosenmeyer (1989, p. 74), “they are fused in a spirit of precipitancy; one metamorphoses into another in an irresistible rush of malign enlargement, with dire social consequences and an eventual infection of the cosmos”.

Nomes como esses são dados, em *Phoenissae*, para atitudes atrozes como as de Édipo e de seus filhos Etéocles e Polinices. São ações impensadas, contra a razão humana. Em sua obra filosófica, Sêneca procura levar à reflexão sobre como acabar com a ira – é possível controlar essa loucura momentânea da mesma forma, por exemplo, que um médico procura acabar com uma enfermidade (Sêneca, Livro I, 6; 2000, p. 135).

Nas palavras de Herrera (1997, p. 221), “los *exempla mythologica* se insertan en las tragedias senecanas para reforzar el contenido de las mismas a través de sus diferentes funciones y, todo ello, sin renunciar a su evidente valor estético”. Apresenta-se a seguir um trecho de *Phoenissae* em que há exemplos mitológicos:

*nil grave aut miserum est mihi/ quod te sciam voluisse; tu tantum impera:/ hic
Oedipus Aegaea transnabit freta/ iubente te, flammisque quas Siculo vomit/ de
monte tellus igneos volvens globos/ excipiet ore, seque serpenti offeret/ quae
saeva furto nemoris Herculeo furit;/ iubente te praebebit alitibus iecur,/ iubente
te vel vivet.*

Não me é penoso nem triste que eu saiba o que queres; simplesmente determina: este Édipo atravessará a nado o mar Egeu, tu ordenando, e colherá com a boca as chamas que a terra, fazendo rolar bolas de fogo, expele pelo monte da Sicília, e se oferecerá para a serpente que, cruel, está furiosa com o roubo de Hércules no bosque; tu ordenando, ele dará seu fígado para as aves, tu ordenando, ele até viverá (*Phoenissae*, versos 311-319).

Nessa parte, são citados episódios míticos como o 12º Trabalho de Hércules (roubar os pomos de ouro do Jardim das Hespérides) e os castigos aplicados a Tício e a Prometeu (ter seus respectivos fígados devorados pelas aves todos os dias). Citando os mitos, a personagem os introduz em sua própria história, dispondo-se a fazer parte deles

e a sofrer suplícios outros, como atravessar a nado a mar Egeu. Esse trecho, em específico, faz parte do único momento, no texto, em que Antígona parece convencer o pai a desistir da pena destinada ao assassino de Laio. Logo após, entretanto, ele se recusa a retornar a Tebas para intervir na luta dos filhos e volta a demonstrar o sentimento de *furor*. Assim, os *exempla* se mesclam às falas das personagens e sugerem um aprofundamento dos significados apresentados na proposta textual, o que reforça seu valor artístico.

Como procedimento literário, os *exempla mythologica* “se insetan en las obras senecanas con un objeto, con una serie de funciones no excluyentes entre sí, que hemos denominado: corroborativa, contrastiva, alusiva, idealizadora y persuasiva” (Herrera, 1997, p. 218). Essas funções se complementam na caracterização de cada uma das utilizações dos exemplos mitológicos, ampliando a expressão de sentimentos e desejos universais manifestados nas personagens Édipo, Etéocles e Polinices, de *Phoenissae*.

2. Tradução e notas

2.1. Sobre a tradução e as notas

O principal fator que atribui relevância à proposta deste estudo é o fato de ainda não se ter uma tradução publicada em língua portuguesa do texto de *Phoenissae* de Sêneca. A obra trágica senequiana é importante o suficiente para que haja traduções em português de todos os seus dramas.

A tradução de *Phoenissae* apresentada neste trabalho não pretende ser uma versão definitiva, pois ainda seria preciso considerar, na tradução, a métrica, o ritmo, a construção dos versos. Mas este trabalho teve por finalidade olhar o texto latino com atenção e com tempo suficientes para a produção de uma versão satisfatória quanto aos sentidos pretendidos pelo texto de partida. Trata-se de uma “tradução de estudo”, sem preocupações com a expressão literária, acompanhada de notas de referência – com a função de servir como subsídio para leitura.

O texto em latim utilizado como base para esta tradução é o da *Loeb*, editado por Fitch (2002) – além de ser a publicação mais atual em latim das tragédias senequianas, trata-se de uma edição que considera os dois conjuntos de manuscritos dos dramas do tragediógrafo romano e que compara os conteúdos desses manuscritos por meio das

notas de referência. Além disso, sua edição está apoiada sobre estudos mais recentes que mostram que certas escolhas entre os manuscritos são mais adequadas que outras.

2.2. *Phoenissae*: tradução e notas

Phoenissae

DRAMATIS PERSONAE:

OEDIPUS

ANTIGONA

NUNTIUS

IOCASTA

SATELLES

POLYNICES

ETEOCLES

Fenícias

PERSONAGENS:

Édipo

Antígona

Mensageiro

Jocasta

Guarda

Polinices

Etéocles

OEDIPUS

Caeci parentis regimen et fessi unicum
patris levamen, nata, quam tanti est mihi
genuisse vel sic, desere infaustum patrem.
in recta quid deflectis errantem gradum?
5 permittle labi; melius inveniam viam,
 quam quaero, solus, quae me ab hac vita extrahat
 et hoc nefandi³⁷ capitis aspectu levet
 caelum atque terras. quantulum hac egi manu!
 non video noxae conscium nostrae diem,
10 sed videor. hinc iam solve inhaerentem manum
 et patere caecum qua volet ferri pedem.
 ibo, ibo qua praerupta protendit iuga
 meus Cithaeron, qua peragrato celer
 per saxa monte iacuit Actaeon suis
15 nova praeda canibus, qua per obscurum nemus
 silvamque opacae vallis instinctas deo
 egit sorores mater et gaudens malo
 vibrante fixum praetulit thyrsos caput;
 vel qua cucurrit, corpus invisum trahens,
20 Zethi iuencus, qua per horrentes rubos
 tauri ferocis sanguis ostentat fugas;
 vel qua alta maria vertice immenso premit
 Ino rupes, qua scelus fugiens suum
 novumque faciens mater insiluit freto

³⁷ O vocábulo *nefas* (e, conseqüentemente, *nefandus* e *infandus*) é equivalente, segundo Dupont (1995, p. 56) ao conceito de *Impietas*. *Nefas* é “le crime inexpiable du héros tragique” (Dupont, 1995, p. 59).

Édipo:

Guia deste pai cego³⁸ e o único consolo deste pai cansado,
ó filha, que para mim é muito importante ter gerado,
ainda que desse modo³⁹, abandona este pai desventurado.
Por que desvias os meus passos errantes para a linha reta?
5 Permite que eu me arruíne; sozinho, eu encontrarei
melhor o caminho que eu procuro, aquele que me
arranque desta vida e alivie este céu e as terras da visão
desta pessoa abominável. Quão pouco fiz com esta mão!
Não vejo o dia conhecedor da minha culpa, mas sou visto
10 [por ele]. Desde agora, solte a minha mão ligada a tua
e consente a este pé cego ser conduzido para onde ele quiser.
Irei, irei por onde meu Citerão⁴⁰ estende
os escarpados picos, por onde, tendo percorrido o monte
entre os rochedos, o veloz Actéon⁴¹ caiu, inaudita presa
15 para seus próprios cães; por onde através do obscuro bosque
e da floresta de vale sombrio, a mãe⁴² conduziu
as irmãs animadas por um deus⁴³ e, jubilante com seu próprio mal,
levou uma cabeça fixada em um tirso vibrante⁴⁴;
ou por onde o novilho de Zeto correu, levando
20 o corpo odioso⁴⁵, por onde, através dos eriçados espinheiros,
o sangue do touro feroz revela as rápidas carreiras;
ou por onde o rochedo de Ino comprime os vastos mares
com seu imenso cume, por onde a mãe⁴⁶,
fugindo de um crime e cometendo um novo, lançou-se

³⁸ Édipo cegou a si mesmo como punição ao descobrir ter cometido parricídio e incesto.

³⁹ Antígona é filha do incesto entre Édipo e sua própria mãe, Jocasta.

⁴⁰ Citerão é o monte de onde Édipo deveria ter sido morto quando recém nascido por ordem de seu pai. O empregado não obedeceu à ordem e entregou o menino a um pastor de outro reino (de Corinto).

⁴¹ Actéon viu Ártemis se banhar em uma fonte e, por isso, ela o transformou em um veado e instigou contra ele seus próprios cães.

⁴² Agave.

⁴³ Dioniso.

⁴⁴ Agave, em delírio provocado pelo deus Baco, matou o próprio filho Penteu, que era contra o culto a Baco, e espetou sua cabeça no tirso.

⁴⁵ Corpo de Dirce, atado por Zeto e Anfíon às costas de um touro para vingar Antíope, mãe deles.

⁴⁶ Ino, enlouquecida por Juno por ter acolhido o pequeno Baco, jogou-se no mar matando a si mesma e a seu filho.

25 mersura natum seque - felices quibus
 fortuna melior tam bonas matres dedit!
 Est alius istis noster in silvis locus,
 qui me reposit: hunc petam cursu incito;
 non haesitabit gressus, huc omni duce
30 spoliatus ibo. quid moror sedes meas?
 mortem, Cithaeron, redde et hospitium mihi
 illud meum restitue, ut expirem senex
 ubi debui infans; recipe supplicium vetus.
 semper cruenta saeve crudelis ferox,
35 cum occidis et cum parcis, olim iam tuum
 est hoc cadaver: perage mandatum patris,
 iam et matris. animus gestit antiqua exequi
 supplicia.
 Quid me, nata, pestifero tenes
 amore vinctum? quid tenes? genitor uocat.
40 sequor, sequor, iam parce! sanguineum gerens
 insigne regni Laius rapti furit;
 en ecce, inanes manibus infestis petit
 foditque vultus. nata, genitorem vides?
 ego video. tandem spiritum inimicum expue,
45 desertor anime, fortis in partem tui.
 omite poenae languidas longae moras
 mortemque totam recipe. quid segnis traho
 quod vivo? nullum facere iam possum scelus?
 possum miser, praedico - discede a patre,
50 discede, virgo. timeo post matrem omnia.

ANTIGONA

Vis nulla, genitor, a tuo nostram manum

25 ao mar para submergir com seu filho – felizes aqueles
a quem uma fortuna melhor deu tão boas mães!

Existe outro lugar meu nestas florestas
que me chama: eu irei para lá com passo rápido;
a marcha não vai parar, irei para lá desprovido
30 de todos os guias. Por que me demoro neste lugar?
Citerão, devolve-me a morte e me entrega
àquele meu abrigo, para que eu morra velho
onde deveria [ter morrido] criança.
Permita a antiga punição. Sempre cruel, terrível, desumano, feroz,
35 quando matas e quando poupas⁴⁷, há muito já é teu
este cadáver: executa a ordem do meu pai e agora
também da minha mãe. Minha alma deseja que sejam
executados os antigos suplícios.

Por que, filha, tu me deténs preso
com este amor maléfico? Por que me deténs? Meu pai me chama.
40 Sigo, sigo, detém-te agora! Laio⁴⁸ se enfurece,
trazendo a marca de sangue do reino roubado;
eis que ele ataca meus olhos vazios e os escava
com suas mãos adversas. Filha, vês o meu pai?
Eu vejo. Então expele o espírito inimigo,
45 alma desertora, [que és] valente numa parte de ti.
Abandona os vagarosos adiamentos de um longo castigo
e aceita a minha morte total. Por que fraco me arrasto,
já que vivo? Já não posso cometer nenhum crime?
Posso, eu infeliz, anuncio – afasta-te de teu pai,
50 afasta-te, donzela. Depois de minha mãe, temo tudo⁴⁹.

Antígona:

Nenhuma força, pai, separará a minha mão do teu corpo.

⁴⁷ Quando matas, como matou Actéon, Penteu, Dirce, etc; quando poupas, como poupou Édipo.

⁴⁸ Pai biológico de Édipo.

⁴⁹ Édipo teme cometer novo incesto, atentando contra sua própria filha. Ele já não sabe mais do que é capaz, já que descobriu ter cometido incesto e parricídio sem a intenção de fazê-lo.

corpore resolvet, nemo me comitem tibi
eripiet umquam. Labdaci claram domum,
opulenta ferro regna germani petant;
55 pars summa magno patris e regno mea est,
pater ipse. non hunc auferet frater mihi
Thebana raptio scepra qui regno tenet,
non hunc catervas alter Argolicas agens;
non si revulso Iuppiter mundo tonet
60 mediumque nostros fulmen in nexus cadat,
manum hanc remittam. prohibeas, genitor, licet,
regam abnuentem, derigam inviti gradum.
in plana tendis? vado; praerupta appetis?
non obsto, sed praecedo; quo vis utere
65 duce me, duobus omnis eligitur via.
perire sine me non potes, mecum potes.
hic alta rupes arduo surgit iugo
spectatque longe spatia subiecti maris:
vis hanc petamus? nudus hic pendet silex,
70 hic scissa tellus faucibus ruptis hiat:
vis hanc petamus? hic rapax torrens cadit
partesque lapsi montis exesas rotat:
in hunc ruamus? dum prior, quo vis eo.
non deprecor, non hortor. extinguere cupis
75 votumque, genitor, maximum mors est tibi?
si moreris, antecedo, si vivis, sequor.
sed flecte mentem, pectus antiquum advoca
victasque magno robore aerumnas doma;
resiste: tantis in malis vinci mori est.

Ninguém me impedirá em momento algum de te acompanhar. Que a célebre casa de Lábdaco⁵⁰, que os opulentos reinos a ferro os irmãos⁵¹ reclamem;

55 Do grande reino paterno, a minha parte é a mais importante: o próprio pai. Não o tomará de mim um irmão que, usurpando o reino, detém o cetro tebano⁵², nem o outro que conduz tropas argólicas⁵³; nem se Júpiter trovejar, arrebatando o mundo,

60 e um raio cair no meio do nosso enlaçamento, eu soltarei essa mão. Embora tu te oponhas, pai, eu te guiarei contra a tua vontade, conduzirei teu contrariado passo. Prossegues no chão plano? Eu vou; aproxima-te de um penhasco? Não impeço, mas te antecedo; use-me como guia,

65 aonde queres ir, todo o caminho é escolhido para nós dois. Morrer sem mim não podes, comigo podes. Aqui surge um alto rochedo de acidentado pico e ele encara as regiões do mar situado adiante ao longe. Queres que a ele nos dirijamos? Aqui uma pedra pende só,

70 aqui o solo rachado se escancara em uma garganta abrupta. Queres que a ela nos dirijamos? Aqui cai a ávida torrente e faz rolar por terra pedaços destruídos de um monte caído. Atiremo-nos nela? Contanto que [eu vá] antes, vou aonde queres. Não suplico, não aconselho. Desejas matar-te

75 e a morte, pai, é a tua oferenda maior? Se morres, vou antes; se vives, sigo-te. Mas muda o teu pensamento, evoca o teu antigo coração e domina as tuas enfraquecidas desventuras com grande força; resiste: dentre tantos males, morrer é ser vencido.

⁵⁰ Neto de Cadmo e pai de Laio. Lábdaco morreu despedaçado pelas bacantes por se opor ao culto de Dioniso.

⁵¹ Etéocles e Polinices.

⁵² Etéocles.

⁵³ Polinices.

OEDIPUS

- 80 Unde in nefanda specimen egregium domo?
unde ista generi virgo dissimilis suo?
Fortuna, cedis? aliquis est ex me pius?
non esset umquam, fata bene novi mea,
nisi ut noceret. ipsa se in leges novas
- 85 Natura vertit: regeret in fontem citas
revolutus undas amnis et noctem afferet
Phoebea lampas, Hesperus faciet diem;
ut ad miserias aliquid accedat meas,
pii quoque erimus.
- Unica Oedipodae est salus,
- 90 non esse salvum. liceat ulcisci patrem
adhuc inultum. dextra quid cessas iners
exigere poenas? Quidquid exactum est adhuc,
matri dedisti. mitte genitoris manum,
animosa virgo: funus extendis meum
- 95 longasque vivi ducis exequias patris.
aliquando terra corpus invisum tege;
peccas honesta mente, pietatem⁵⁴ vocas
patrem insepultum trahere. qui cogit mori
nolentem in aequo est quique properantem impedit;
- 100 occidere est vetare cupientem mori.
nec tamen in aequo est; alterum gravius reor:
malo imperari quam eripi mortem mihi.
desiste coepto, virgo: ius vitae ac necis
meae penes me est. Regna deserui libens,
- 105 regnum mei retineo. si fida es comes,
ensem parenti trade, sed notum nece
ensem paterna. tradis? an nati tenent

⁵⁴ *Pietas* (piedade) “é um sentimento ao qual os romanos atribuíam grande valor, uma espécie de cimento afetivo que dá firmeza ao amálgama social: tem em princípio uma dimensão familiar, tomando por base o respeito aos pais e aos antepassados, o que leva naturalmente ao zelo por suas tradições, alcançando assim, por um lado, uma dimensão religiosa, no culto aos deuses ancestrais, e, por outro, uma dimensão política, no amor à pátria” (Thamos, 2007, p. 30).

Édipo:

- 80 De onde [vem] tão honroso perfil em uma casa nefanda?
De onde [vem] esta virgem diferente de sua [própria] raça?
Fortuna, vacilas? Existe alguém piedoso nascido de mim?
Isso não existiria jamais (bem conheço meus fados),
se não fosse para fazer o mal.
- 85 A própria natureza se desviou em novas leis: o rio, retornando,
vai trazer para a nascente [suas] rápidas águas, e a luz de Febo⁵⁵
vai trazer a noite; Héspero⁵⁶ fará o dia;
que algo mais incida sobre minhas misérias,
seremos igualmente justos.
- A única salvação para Édipo
- 90 é não ser salvo. Que me seja permitido vingar meu pai
que ainda não foi vingado. Minha mão direita,
por que tardas, inerte, a executar a pena?
Tudo aquilo que até agora foi realizado dedicaste para minha mãe.
Solta a mão de teu pai, corajosa donzela: estendes minha morte
- 95 e prolongas os extensos funerais do teu pai em vida.
Cubra de terra, de uma vez, este corpo odioso;
Equivocas-te com o pensamento honroso, chamas de piedade
arrastar teu pai sem sepultura. Quem obriga a morrer
alguém que não quer, está na mesma situação de quem impede
- 100 aquele que está pronto. É matar impedir quem está desejoso da morte.
Nem, contudo, é a mesma situação. Creio que a outra (a segunda) é mais grave:
prefiro ter a minha morte ordenada a ser libertado dela.
Desiste dessa tentativa, donzela: o direito sobre a minha vida
e a minha morte está em meu poder. Desisti de bom grado
- 105 do meu reino, mas conservo o domínio sobre mim mesmo.
Se és companheira fiel, entrega a espada para teu pai, mas a espada
reconhecida pela morte paterna⁵⁷. Entregas? Ou meus filhos detêm-na

⁵⁵ Apolo, deus da claridade.

⁵⁶ Héspero é o deus que traz a noite

⁵⁷ Espada com a qual ele matou Laio

cum regno et illum? faciet, ubicumque est, opus.
ibi sit; relinquo. natus hunc habeat meus,
110 sed uterque.
 Flammas potius et vastum aggerem
 compone; in altos ipse me immittam rogos,
 haerebo ad ignes, funebrem accendam struem,
 pectusque solvam durum et in cinerem dabo
 hoc quidquid in me vivit. ubi saevum est mare?
115 duc ubi sit altis prorutum saxis iugum,
 ubi torva rapidus ducat Ismenos vada,
 duc ubi ferae sint, ubi fretum, ubi praeceps locus,
 si dux es. illuc ire morituro placet,
 ubi sedit alta rupe semifero dolos
120 Sphinx ore nectens. derige huc gressus pedum,
 hic siste patrem. dira ne sedes vacet,
 monstrum repone maius. hoc saxum insidens
 obscura nostrae verba fortunae loquar,
 quae nemo solvat. quisquis Assyrio loca
125 possessa regi scindis et Cadmi nemus
 serpente notum, sacra quo Dirce latet,
 supplex adoras, quisquis Eurotan bibis
 Spartenque fratre nobilem gemino colis,
 quique Elin et Parnason et Boeotios
130 colonus agros uberis tondes soli:
 adverte mentem. saeva Thebarum lues
 luctifica caecis verba committens modis

junto com o trono? Onde quer que ela esteja, fará seu trabalho.
 deixe-a lá; eu a desprezo. Que meus filhos agora a possuam,
 110 mas os dois.

Melhor que isso, junta um grande monte de madeira,
 terra e fogo; eu mesmo me atirarei dentro das altas labaredas
 e me agarrarei às chamas, incitarei a pira funesta,
 e derreterei o coração cruel e às cinzas darei
 seja o que for que vive em mim. Onde está o mar impetuoso?
 115 Conduz-me aonde haja um cimo escarpado com altos rochedos,
 aonde o violento Ismeno⁵⁸ conduz seus terríveis bancos de areia,
 conduz-me aonde feras, aonde o mar, aonde precipícios haja,
 se és minha condutora. A mim, que estou prestes a morrer, agrada ir lá,
 aonde no alto rochedo se assentou a Esfinge⁵⁹, enredando trapaças
 120 com sua face metade-fera. Dirige para esse lugar os passos dos (meus) pés,
 deixa lá (teu) pai. Para [esse] lugar sinistro não ficar vago,
 repõe um monstro maior⁶⁰. Sentado sobre aquela rocha,
 eu falarei das nossas fortunas com palavras obscuras,
 que ninguém decifrará. Sejas quem fores tu que separas as paragens
 125 dominadas pelo rei Assírio⁶¹ e que, suplicante, adoras o bosque
 conhecido pela serpente de Cadmo⁶², no qual a sagrada Dirce⁶³
 se esconde, sejas quem fores tu que bebes do Eurotas⁶⁴ e que
 habitas a Esparta conhecida pelos irmãos gêmeos⁶⁵,
 e tu, colono, que a Élide, o Parnaso e os Beócios⁶⁶,
 130 os campos férteis ceifas:
 presta atenção. O terrível flagelo de Tebas⁶⁷,
 unindo ltuosas palavras com cegos ritmos,

⁵⁸ Rio na Beócia, região da Grécia onde se localiza Tebas.

⁵⁹ Monstro com cabeça de mulher, corpo de leoa e asas de ave de rapina.

⁶⁰ Édipo.

⁶¹ Cadmo, que veio da Fenícia em busca de sua irmã Europa, raptada por Júpiter.

⁶² Cadmo foi transformado em serpente.

⁶³ Dirce (ver nota 45), depois de sua morte, foi transformada em fonte, que recebeu o seu nome.

⁶⁴ Rio grego que deságua no Golfo da Lacônia. A cidade de Esparta ficava às suas margens.

⁶⁵ Castor e Pólux.

⁶⁶ Élide e Beócia são regiões da Grécia; Parnaso é uma montanha no centro da Grécia. Tebas ficava localizada na Beócia e Delfos ficava localizada perto do Parnaso.

⁶⁷ Esfinge.

quid simile posuit, quid tam inextricabile?
 “avi gener patrisque rivalis sui,
 135 frater suorum liberum et fratrum parens;
 uno avia partu liberos peperit viro,
 sibi et nepotes”. monstra quis tanta explicet?
 ego ipse, victae spolia qui Sphingis tuli,
 haerebo fati tardus interpretis mei.
 140 Quid perdis ultra verba? quid pectus ferum
 mollire temptas precibus? hoc animo sedet,
 effundere hanc cum morte luctantem diu
 animam et tenebras petere; nam sceleri haec meo
 parum alta nox est: Tartaro condi iuvat,
 145 et si quid ultra Tartarum est. tandem libet
 quod olim oportet. morte prohiberi haud queo.
 ferrum negabis? noxias lapsu vias
 claudes et artis colla laqueis inseri
 prohibebis? herbas quae ferunt letum auferes?
 150 quid ista tandem cura proficiet tua?
 ubique mors est; optime hoc cavet deus.
 eripere vitam nemo non homini potest,
 at nemo mortem; mille ad hanc aditus patent.
 nil quaero: dextra noster et nuda solet
 155 bene animus uti. dextra, nunc toto impetu,
 toto dolore, viribus totis veni.
 non destino unum vulneri nostro locum:
 totus nocens sum: qua voles mortem exige.
 effringe corpus corque tot scelerum capax
 160 evelle, totos viscerum nuda sinus;
 fractum incitatis ictibus guttur sonet
 laceraeve fixis unguibus venae fluant.
 aut derige iras quo soles: haec vulnera

que coisa semelhante ele propôs? Que coisa tão inextricável?
 “Genro do seu avô e rival do seu pai,
 135 irmão dos seus filhos e pai dos seus irmãos;
 a avó, em um só parto, deu à luz filhos para [seu] marido
 e netos para si mesma”. Tantas monstruosidades quem explica?
 Eu mesmo, que obtive os despojos da Esfinge derrotada,
 hesitarei, como inepto intérprete de meu fado.

140 Por que desperdiças demais tuas palavras? Por que
 tentas amolecer um peito bravo com súplicas?
 Neste coração, que luta há muito tempo, está decidido
 dissipar esta alma resistente com a morte e buscar
 as trevas; pois para meu crime esta noite é pouco profunda:
 145 agrada-me ser encerrado no Tártaro⁶⁸, também se algo existir
 além do Tártaro. Finalmente me agrada o que desde outrora me convém.
 Não posso ser afastado da morte. Negar-me-ás uma espada? Fecharás
 os caminhos com risco de queda e que eu insira meu pescoço
 em laços apertados impedirás? Retirarás as ervas
 150 que trazem a morte? Para que exatamente serve este teu cuidado?
 A morte está por toda parte. Um deus cuidou disso muito bem.
 Qualquer um pode tirar a vida de um homem,
 mas ninguém a morte; mil entradas estão abertas até ela.
 Nada peço: também nosso coração costuma usar bem
 155 uma mão desarmada. Mão direita, agora, com toda a violência,
 com toda a dor, com todas as forças, vem!
 Não determino um único lugar para minha ferida:
 sou culpado por inteiro: exige a morte por onde quiseres.
 destrói este corpo e este coração capaz de tantos crimes,
 160 arranca, põe à mostra todos os contornos de minhas vísceras;
 que a garganta fraturada ressoe com golpes forçados
 ou que minhas veias dilaceradas escorram com as unhas fincadas.
 Ou então dirige tuas iras como já te habituastes⁶⁹:

⁶⁸ Mundo subterrâneo, onde ficam os mortos.

⁶⁹ Referência ao fato de Édipo ter arrancado os próprios olhos com suas mãos.

rescissa multo sanguine ac tabe inriga;
165 hac extrahe animam duram, inexpugnabilem.
Et tu, parens, ubicumque poenarum arbiter
astas mearum: non ego hoc tantum scelus
ulla expiari credidi poena satis
umquam, nec ista morte contentus fui,
170 nec me redemi parte: membratim tibi
perire volui. debitum tandem exige.
nunc solvo poenas, tunc tibi inferias dedi.
ades atque inertem dexteram introrsus preme
magisque merge! timida tunc parvo caput
175 libavit haustu, vixque cupientes sequi
eduxit oculos. haeret etiam nunc mihi
ille animus; haesit cum recusantem manum
pressere vultus. audies verum, Oedipu:
minus eruisti lumina audacter tua,
180 quam praestitisti. nunc manum cerebro indue:
hac parte mortem perage qua coepi mori.

ANTIGONA

Pauca, o parens magnanime, miserandae precor
ut verba natae mente placata audias.
non te ut reducam veteris ad speciem domus
185 habitumque regni flore pollentem inclito
peto aut ut iras, temporum haud ipsa mora
fractas, remisso pectore ac plácido feras.
at hoc decebat roboris tanti virum,
non esse sub dolore nec victum malis
190 dare terga. non est, ut putas, virtus, pater,
timere vitam, sed malis ingentibus
obstare nec se vertere ac retro dare.

molha esta ferida aberta com muito sangue e podridão;
165 extrai por aí esta alma dura e inexpugnável.
E, meu pai, onde quer que estejas tu, como juiz
dos meus suplícios, ficas por perto; eu não acreditei que este tamanho crime
pudesse ser compensado suficientemente por algum suplício
algum dia, nem fiquei contente com essa morte,
170 nem me redimi por causa disso: quis morrer por ti,
membro a membro. Exige, finalmente, o que é devido.
Agora pago minhas penas, outrora, ofereci um sacrifício⁷⁰ em tua honra.
Aproximas-te e aperta para dentro minha mão inerte
e afundas mais [esta mão]! Outrora, de forma receosa, minha cabeça
175 fez uma libação com pouco a ser vertido; e, a custo, subtraiu meus olhos
desejosos por segui-la. Aquele plano está fixo em mim mesmo
ainda agora; estive fixo quando meu rosto
aperta minha mão relutante. Ouvirás a verdade, Édipo:
arrancaste teus olhos com menos ousadia
180 do que os ofereceste. Agora insere tua mão no cérebro:
executa a morte por essa parte por onde comecei a morrer.

Antígona:

Ó, meu generoso pai, eu te suplico que ouças, com calma,
umas poucas palavras desta tua deplorável filha.
Eu não te reconduzirei para a visão da velha casa,
185 [nem] para o poder do reino de célebre prosperidade
lhe dirijo, ou, para que, com o coração abrandado e sereno,
suportes as iras não quebradas por esse mesmo espaço de tempo.
Mas também era conveniente que um varão de tanta força
não fosse vencido sob o influxo da dor, nem desse
190 as costas aos males. A virtude não é, como pensas, pai,
temer a vida, mas impedir males desmesurados
e não se desviar nem voltar para trás.

⁷⁰ Édipo furou os próprios olhos ao descobrir ter cometido parricídio e incesto.

qui fata proculcavit ac vitae bona
proiecit atque abscidit et casus suos
195 oneravit ipse, cui deo nullo est opus,
quare ille mortem fugiat aut quare petat?
utrumque timidi est: nemo contempsit mori
qui concupivit. cuius haud ultra mala
exire possunt, in loco tuto est situs.
200 quis iam deorum, velle fac, quicquam potest
malis tuis adicere? iam nec tu potes
nisi hoc, ut esse te putes dignum nece -
non es, nec ulla pectus hoc culpa attigit.
et hoc magis te, genitor, insontem voca,
205 quod innocens es dis quoque invitis.

Quid est

quod te efferarit, quod novos suffixerit
stimulos dolori? quid te in infernas agit
sedes, quid ex his pellit? ut careas die?
cares. ut altis nobilem muris domum
210 patriamque fugias? patria tibi vivo perit.
natos fugis matremque? ab aspectu omnium
Fortuna te summovit, et quidquid potest
auferre cuiquam mors, tibi hoc vita abstulit.
regni tumultus? turba fortunae prior
215 abscessit a te iussa. quem, genitor, fugis?

OEDIPUS

Me fugio, fugio conscium scelerum omnium
pectus, manumque hanc fugio et hoc caelum et deos
et dira fugio scelera quae feci innocens.
ego hoc solum, frugifera quo surgit Ceres,
220 premo? has ego auras ore pestifero traho?

Quem esmagou os fados e abandonou os bens da vida
e até mesmo os interrompeu, e esse mesmo que sobrecarregou
195 suas desventuras, esse, a quem nenhum deus é necessário,
por que ele fugiria da morte ou por que a buscaria?
Uma e outra coisa são próprias de um medroso; ninguém que cobiçou morrer
desprezou isso depois. Alguém de quem os grandes males
não podem propagar-se, em lugar seguro está situado.
200 Cumpro o que desejas, qual dos deuses agora pode
adicionar algo a teus males? Agora nem tu podes algo,
a não ser isto: pensar que és digno da morte –
não és, nenhuma culpa atinge este teu peito.
Mais do que isso, pai, considera-te como não culpado,
205 porque és inocente mesmo contra a vontade dos deuses.

O que é isso

que te tornou enfurecido, que em ti terá fincado
novos estímulos de dor? O que te faz avançar para um lugar
nos infernos, o que te expulsa daqui? Para que te privarás da luz do dia?
Já não a tens. Por que fugirás da pátria e da nobre casa
210 de altos muros? A pátria morreu para ti em vida.
Foges de teus filhos e de tua mãe? A fortuna
te privou de olhar tudo isso, e tudo o que a morte
pode tirar de alguém, a vida já te tirou.
[Foges] dos tumultos do reino? A confusão anterior a tua sorte
215 desapareceu por ordem tua. De quem, pai, tu foges?

Édipo:

Fujo de mim, fujo deste coração consciente de todos
os crimes, e desta mão fujo, e deste céu, e dos deuses,
e fujo dos terríveis crimes que cometi inocente.
Eu comprimo este solo onde surgiu a fecunda Ceres⁷¹?
220 Eu respiro este ar com minha boca venenosa?

⁷¹ Deusa da agricultura.

ego laticis haustu satior aut ullo fruor
 almae parentis munere? ego castam manum
 nefandus incestificus execrabilis
 attrecto? ego ullos aure concipio sonos,
 225 per quos parentis nomen aut nati audiam?
 utinam quidem rescindere has quirem vias,
 manibusque adactis omne qua voces meant
 aditusque verbis tramite angusto patet
 eruere possem! nata, iam sensum tui,
 230 quae pars meorum es criminum, infelix pater
 fugissem. inhaeret ac recrudescit nefas
 subinde, et aures ingerunt quidquid mihi
 donastis, oculi. cur caput tenebris grave
 non mitto ad umbras Ditis aeternas? quid hic
 235 manes meos detineo? quid terram gravo
 mixtusque superis erro? quid restat mali?
 regnum parentes liberi, virtus quoque
 et ingeni sollertis eximium decus
 periere, cuncta sors mihi infesta abstulit.
 240 lacrimae supererant: has quoque eripui mihi.
 Absiste: nullas animus admittit preces
 novamque poenam sceleribus quaerit parem.
 - et esse par quae poterit? infanti quoque
 decreta mors est. fata quis tam tristia
 245 sortitus umquam? videram nondum diem
 uterique nondum solveram clausi moras,
 et iam timebar. protinus quosdam editos
 nox occupavit et novae luci abstulit:
 mors me antecessit. aliquis intra viscera
 250 materna letum praecoquis fati tulit:
 sed numquid et peccavit? abstrusum, abditum

Eu sou saciado por goles desta água ou usufruo de
 alguma dádiva da mãe venerável⁷²? Toco esta mão casta⁷³,
 eu, nefando, incestuoso, execrável?
 Eu percebo com meu ouvido alguns sons pelos
 225 quais ouvirei o nome de algum de meus pais ou filhos?
 Quem dera eu pelo menos pudesse destruir estas vias,
 e pudesse extrair com (o ataque de) minhas mãos as vozes
 que passam por todos eles e o acesso às palavras que se estende
 por estreitas vias! Filha, eu, teu infeliz pai, já deveria
 230 ter fugido do contato contigo, que és parte de meus crimes.
 Incessantemente, um monstro se adere a mim e se torna mais cruel,
 e meus ouvidos me trazem tudo aquilo que [um dia] vós, olhos meus,
 me destes. Por que eu não arremesso esta cabeça pesada de trevas
 para as sombras eternas de Plutão? Por que detenho
 235 meus manes⁷⁴ aqui? Por que peso sobre a terra e ando errante
 misturado às divindades do mundo superior? O que falta de mal?
 Reino, pais, filhos, também a virtude
 e a decência exímia de uma recatada astúcia
 se perderam, essa sorte hostil levou tudo de mim.
 240 As lágrimas tinham sido abundantes: também arranquei-as de mim.
 Afasta-te: minha alma não é favorável a nenhuma súplica
 e busca uma nova punição comparável aos meus crimes.
 E o que poderia ser comparável? A morte me foi decretada
 desde criança. Quem algum dia escolheu
 245 tão tristes fados? Eu não tinha visto o dia,
 não tinha rompido os obstáculos do útero encerrado,
 e já temia. A noite se apoderou de alguns assim que nascidos
 e os levou para uma nova luz: a mim a morte antecedeu.
 Outros sofreram uma morte de fado precoce
 250 dentro do ventre materno, mas seriam eles também
 culpados? Um deus perseguiu o acusado impenetrável,

⁷² Mãe Natureza ou Mãe Terra.

⁷³ A mão de Antígona.

⁷⁴ Alma.

dubiumque an essem sceleris infandi reum
deus egit; illo teste damnavit parens
calidoque teneros transuit ferro pedes,
255 et in alta nemora pabulum misit feris
avibusque saevis quas Cithaeron noxius
cruore saepe regio tinctas alit.
sed quem deus damnavit, abiecit pater,
mors quoque refugit. praestiti Delphis fidem:
260 genitorem adortus impia stravi nece.
hoc alia pietas redimet: occidi patrem,
sed matrem amavi. proloqui hymenaeum pudet
taedasque nostras? has quoque invitum pati
te coge poenas! facinus ignotum efferum
265 inusitatum fare quod populi horreant,
quod esse factum nulla non aetas neget,
quod parricidam pudeat. in pátrios toros
tuli paterno sanguine aspersas manus
scelerisque pretium maius accepi scelus.
270 leue est paternum facinus: in thalamos meos
deducta mater, ne parum sceleris foret,
fecunda. nullum crimen hoc maius potest
Natura ferre.
Si quod etiamnum est tamen,
qui facere possent dedimus. Abieci necis
275 pretium paternae sceptrum et hoc iterum manus
armavit alias. optime regni mei
fatum ipse novi: nemo sine sacro feret
illud cruore. magna praesagit mala
paternus animus. iacta iam sunt semina
280 cladis futurae: spernitur pacti fides;

oculto e incerto de um crime infando; ou acaso seria eu?
 Testemunha disso, meu pai me repreendeu
 e furou meus delicados pés com ferro quente.

255 E me mandou aos altos bosques como comida para as feras
 e para as aves enraivecidas que o perigoso Citerão
 alimenta, frequentemente ensopadas de sangue real⁷⁵.
 Mas quem o deus lesou, o pai enjeitou, também
 a morte subtraiu. Eu executei a palavra de Delfos⁷⁶:

260 tendo atacado meu pai, eu o derrubei num assassinato desumano.
 A piedade se ligará a outro fator: matei meu pai,
 mas amei minha mãe. Poderia ser explicada nossa união
 e nosso casamento? Obriga-te também, [mesmo] contra a
 vontade, a sofrer esses castigos! Confessa que o meu ato (foi)

265 obscuro, selvagem e extraordinário, que as pessoas ficariam
 apavoradas, que nenhuma época admitiria existir [esse] fato,
 que teria vergonha do parricídio: ao leito paternal
 levei minhas mãos molhadas do sangue paterno e
 como preço pelo meu crime, experimentei um crime maior.

270 O atentado paterno é de pouca importância: ao meu leito
 minha mãe foi trazida e, para que o crime não fosse pequeno,
 [ela era] fértil. A natureza não pode conter nenhum crime
 maior que esse.

E, se, ainda agora, isso é possível, nós produzimos
 aqueles que poderiam fazê-lo. Eu renunciei ao trono,

275 recompensa pelo assassinato de [meu] pai, e, pela segunda vez,
 [o próprio trono] armou outras mãos. Eu conheço muito bem
 o fado do meu reino: ninguém o receberá
 sem sangue derramado. Meu espírito paterno prevê
 grandes males. Agora eles já são a semente de

280 um futuro desastre: a palavra dada em promessa é desprezada;

⁷⁵ Citerão - onde morreram Penteu, Actéon e Dirce.

⁷⁶ Oráculo de Apolo.

hic occupato cedere imperio negat,
ius ille et icti foederis testes deos
invocat et Argos exul atque urbes movet
Graias in arma. non levis fessis venit
285 ruina Thebis: tela flammae vulnera
instant et istis si quod est maius malum,
ut esse genitos nemo non ex me sciat.

ANTIGONA

Si nulla, genitor, causa vivendi tibi est,
haec una abunde est, ut pater natos regas
290 graviter furentes. tu impii belli minas
avertere unus tuque vecordes potes
inhibere iuvenes, civibus pacem dare,
patriae quietem, foederi laeso fidem.
vitam tibi ipse si negas, multis negas.

OEDIPUS

295 Illis parentis ullus aut aequi est amor,
avidis cruoris imperi armorum doli,
diris, scelestis, breviter ut dicam, meis?
certant in omne facinus et pensi nihil
ducunt, ubi illos ira praecipites agit,
300 nefasque nullum per nefas nati putant.
non patris illos tangit afflictus pudor,
non patria: regno pectus attonitum furit.
scio quo ferantur, quanta moliri parent,
ideoque leti quaero maturi viam
305 morique propero, dum in domo nemo est mea
nocentior me.

Nata, quid genibus meis
fles advoluta? quid prece indomitum domas?

Este⁷⁷ se nega a ceder o império ocupado,
e aquele⁷⁸ invoca o direito pelo pacto feito e o testemunho
dos deuses e, desterrado, leva à guerra
Argos e as cidades gregas. Não é leve a ruína que vem
285 para a Tebas fatigada: armas, fogo, feridas estão
iminentes e, se existe algum mal maior que esses,
que ninguém ignore: foram gerados de mim.

Antígona:

Se para ti não há nenhum motivo para viver, meu pai,
este é um mais que suficiente; como pai, terás o comando
290 dos filhos gravemente enfurecidos. Tu podes desviar as ameaças
de uma guerra ímpia; e só tu podes inibir esses insensatos
jovens, dar paz aos cidadãos e tranquilidade para a
pátria, [dar] garantia à aliança desfeita.
Se tu mesmo te negas a vida, a muitos a negas.

Édipo:

295 Existe para eles algum amor por seu pai ou pelo que é justo,
para cobiçosos de sangue, poder, armas, trapaça,
para malditos, criminosos, em suma, em suma, para os filhos meus?
Competem em toda espécie de crime e têm para si nada de obrigação,
quando a ira os coage a se precipitarem,
300 e, nascidos da impiedade, pensam que nada é ímpio.
Nem a vergonha de seu despedaçado pai os comove,
nem a pátria. O coração sôfrego pelo reino se enfurece.
Eu sei para onde eles se encaminham, aquilo que cuidam de abalar,
e por isso busco o caminho da destruição rápida
305 e me apresso para a morte, enquanto não há ninguém em minha casa
mais culpado que eu.

Filha, por que choras abraçada aos
meus joelhos? Por que domas com preces um ser indomável?

⁷⁷ Etéocles.
⁷⁸ Polinices.

unum hoc habet Fortuna quo possim capi,
invictus aliis; sola tu affectus potes
310 mollire duros, sola pietatem in domo
docere nostra. nil grave aut miserum est mihi
quod te sciam voluisse; tu tantum impera:
hic Oedipus Aegaea transnabit freta
iubente te, flammisque quas Siculo vomit
315 de monte tellus igneos volvens globos
excipiet ore, seque serpenti offeret
quae saeva furto nemoris Herculeo furit;
iubente te praebabit alitibus iecur,
iubente te vel vivet.

NUNTIUS

320 Te exemplum in ingens regia stirpe editum
Thebae paventes arma fraterna invocant,
rogantque tectis arceas patriis faces.
non sunt minae, iam propius accessit malum.
nam regna repetens frater et pactas vices
325 in bella cunctos Graeciae populos agit;
septena muros castra Thebanos premunt.
succurre, prohibe pariter et bellum et scelus.

OEDIPUS

Ego ille sum qui scelera committi vetem
et abstineri sanguine a caro manus
330 doceam? magister iuris et amoris pii
ego sum? meorum facinorum exempla appetunt,

A fortuna tem este único modo para que eu possa ser apanhado:
sou invencível aos outros; só tu podes amolecer meus ásperos
310 sentimentos, só tu podes ensinar a piedade em
nossa casa. Não me é penoso nem triste que eu saiba
o que queres; simplesmente determina:
este Édipo atravessará a nado o mar Egeu⁷⁹,
tu ordenando, e colherá com a boca o fogo que
315 a terra, fazendo rolar bolas em chama, expele
pelo monte da Sicília⁸⁰, e se oferecerá para a serpente que, cruel,
está furiosa com o roubo de Hércules no bosque⁸¹;
tu ordenando, ele dará seu fígado para as aves⁸²,
tu ordenando, ele até viverá⁸³.

Mensageiro:

320 Por ti, que és um exemplo nascido em notável família real,
por ti chama a Tebas assustada com exércitos fraternos,
e pede que tu afastes as tochas dos tetos pátrios.
Não são ameaças; agora já chegou bem próximo o mal.
Pois um irmão, reivindicando o reino e a alternância combinada,
325 conduz à guerra todos os povos da Grécia;
sete acampamentos cercam os muros de Tebas.
Socorre-nos, impede igualmente tanto a guerra quanto o crime.

Édipo:

Eu sou aquele que proibiria os crimes de serem
cometidos e ensinaria as mãos a se absterem
330 de sangue familiar? Sou eu mentor de justiça
e amor piedoso? Eles [apenas] acatam o exemplo dos meus atentados.

⁷⁹ Localizado entre a Grécia e a Ásia Menor.

⁸⁰ Monte Etna. A Sicília é uma Ilha do Mediterrâneo, próxima da Itália.

⁸¹ Trata-se do 12º Trabalho de Hércules: roubar os pomos de ouro do Jardim das Hespérides, protegidos por um dragão (ou serpente) com cem cabeças a mando de Hera. Hércules matou-o ou fê-lo dormir e ele passou a ser a constelação da serpente.

⁸² Castigo sem fim, já que o fígado se regenera constantemente. Castigo de Títo e de Prometeu.

⁸³ Como o texto não tem um final, aqui está aberta uma possibilidade de rumo diferente para a tragédia de Édipo.

me nunc sequuntur; laudo et agnosco libens,
ehortor aliquid ut patre hoc dignum gerant
agite, o propago clara, generosam indolem
335 probate factis, gloriam ac laudes meas
superate et aliquid facite propter quod patrem
adhuc iuuet vixisse! facietis, scio:
sic estis orti. scelere defungi haud levi,
haud usitato tanta nobilitas potest.
340 ferte arma, facibus petite penetrales deos
frugemque flamma metite natalis soli,
miscete cuncta, rapite in exitium omnia,
disicite passim moenia, in planum date,
templis deos obruite, maculatos lares
345 conflate, ab imo tota considat domus,
urbs concremetur - primus a thalamis meis
incipiat ignis.

NVNTIUS

Mitte violentum impetum
doloris ac te publica exorent mala,
auctorque placidae liberis pacis veni.

OEDIPUS

350 Vides modestae deditum menti senem
placidaeque amantem pacis ad partes vocas?
tumet animus ira, fervet immensum dolor,
maiusque quam quod casus et iuvenum furor
conatur aliquid cupio. non satis est adhuc
355 civile bellum: frater in fratrem ruat.
nec hoc sat est: quod debet, ut fiat nefas
de more nostro, quod meos deceat toros,
date arma matri!

Agora me seguem. Exalto-os e os reconheço de bom grado,
eu os exorto a fazer algo digno deste pai.
Avançai, ó ilustre ascendência, demonstrei sua nobre índole
335 com fatos, superai minha fama e minhas glórias
e fazei algo que agrade o vosso pai de ter vivido
até agora! Fareis isso, eu sei:
Nascestes assim. Tanta nobreza pode satisfazer-se
com crime não usual e não leve.
340 Levai armas, atacai com tochas os santuários dos deuses
E destruí a seara de sua terra natal com fogo,
Perturbai todos, arrastai tudo para a ruína,
Dispersai as muralhas desordenadamente e as entregai ao chão,
Destruí os deuses em seus templos, queimai os lares
345 manchados⁸⁴, toda casa se desmoronará desde o alicerce,
A cidade será incendiada – que a primeira chama se inicie
em meu leito conjugal.

Messageiro:

Põe de lado esse impulso violento
de dor e que os males do povo te convençam,
vem promover a plácida paz entre seus filhos.

Édipo:

350 Vês um velho que se rendeu a um objetivo modesto
e que é amante da plácida paz e o chamas para o seu lado?
[Meu] espírito está possuído de ira, [minha] dor arde intensamente,
e eu desejo algo maior do que (aquilo que) o destino e o furor
desses jovens empreende[m]. Uma guerra civil ainda não
355 é suficiente: que irmão derrube irmão. Nem isso é o bastante:
tal como se deve, para que a atrocidade se faça a nosso modo,
tal como convinha ao meu leito conjugal,
dai armas para vossa mãe!

⁸⁴ Lares manchados (impuros) por causa do parricídio e do incesto.

Nemo me ex his eruet

silvis: latebo rupis exesae cavo
360 aut saepe densa corpus abstrusum tegam.
hinc aucupabor verba rumoris vagi
et saeva fratrum bella, quod possum, audiam.

IOCASTA

Felix Agave! facinus horrendum manu
qua fecerat gestavit et spolium tulit
365 cruenta nati maenas in partes dati;
fecit scelus, sed misera non ultra suo
sceleri occurrit. hoc leve est quod sum nocens:
feci nocentes. hoc quoque etiam nunc leve est:
peperi nocentes. derat aerumnis meis,
370 ut et hostem amarem! bruma ter posuit nives
et tertia iam falce decubuit Ceres,
ut exul errat natus et patria caret
profugusque regum auxilia Graiorum rogat.
gener est Adrasti, cuius imperio mare
375 qui findit Isthmos regitur; hic gentes suas
septemque secum regna ad auxilium trahit
generi. quid optem quidve decernam haud scio.
regnum reposit: causa repetentis bona est,
mala sic petentis. vota quae faciam parens?
380 utrimque natum video. nil possum pie
pietate salva facere; quodcumque alteri
optabo nato fiet alterius malo.
sed utrumque quamvis diligam affectu pari,

Ninguém me tirará desta floresta:

eu estarei escondido no vão de um rochedo carcomido
360 ou cobrirei meu corpo oculto pela densa ramagem.
Daqui espreitarei as palavras de reputação incerta
e a guerra cruel entre irmãos; ouvirei o que posso⁸⁵.

Jocasta:

Bem aventurada Agave⁸⁶! Segurou seu terrível crime nas mãos
com as quais o tinha cometido e, bacante ensangüentada,
365 carregou os despojos do filho dividido em partes;
cometeu o crime, mas a pobre não avançou além
dessa atrocidade. É pouco importante o fato de eu ser culpada:
eu fiz [com que outros fossem] culpados. E isso também é pouco importante:
eu gerei culpados. Faltava à minha desventura
370 que também eu amasse o inimigo⁸⁷! Três vezes o inverno depôs as neves
e o trigo já pela terceira vez caiu pela foice⁸⁸,
desde que meu filho erra exilado e é privado da pátria
e pede, desterrado, o auxílio de reis gregos.
É o genro de Adrasto⁸⁹, com cujo poder é comandado
375 o Istmo⁹⁰ que divide o mar; ele trouxe consigo
sua gente e sete reinos em auxílio ao seu genro.
Não sei o que imaginar ou o que decidir.
Ele reivindica o reino: o motivo da requisição é legítimo,
ilegítimo é a requisição ser dessa forma. Que votos farei como mãe?
380 Dos dois lados eu vejo um filho. Nada posso fazer piedosamente
com a piedade a salvo. Qualquer coisa que eu desejar
a um filho, incorrerá no mal ao outro.
Mas eu tanto amarei a ambos com igual afeto,

⁸⁵ Fim da primeira parte. Mudança de cena dos arredores de Tebas para perto do Campo de Batalha junto aos muros da cidade. Édipo não participa da segunda cena, mas o texto sugere que ele fica escondido ouvindo tudo o que se passa.

⁸⁶ Ver nota 44.

⁸⁷ Polinices.

⁸⁸ Faz três anos.

⁸⁹ Rei de Argos. Deu sua filha em casamento a Polinices e prometeu ajudá-lo a conquistar Tebas.

⁹⁰ O istmo de Corinto.

quo causa melior sorsque deterior trahit
385 inclinat animus semper infirmo favens;
miseros magis Fortuna conciliat suis.

SATELLES

Regina, dum tu flebiles questus cies
terisque tempus, saeva nudatis adest
acies in armis; aera iam bellum cient
390 aquilaeque pugnam signifer mota vocat.
septena reges bella dispositi parant,
animo pari Cadmea progenies subit,
cursu citato miles hinc atque hinc ruit.
vide ut atra nubes pulvere abscondat diem
395 fumoque similes campus in caelum erigat
nebulas, equestri fracta quas tellus pede
summittit. et, si vera metuentes vident,
infesta fulgent signa, subrectis adest
frons prima telis, aurea clarum nota
400 nomen ducum vexilla praescriptum ferunt.
i, redde amorem fratribus, pacem omnibus,
et impia arma matris oppositu impedi.

ANTIGONA

Perge, o parens, et concita celerem gradum,
compesce tela, fratribus ferrum excute,
405 nudum inter enses pectus infestos tene.
aut solve bellum, mater, aut prima excipe.

IOCASTA

Ibo, ibo et armis obvium⁹¹ opponam caput,

⁹¹ Duplo sentido no texto latino: A cabeça de Jocasta é conhecida (afinal, ela é a mãe) ou está exposta às armas (desafiando a guerra).

que meu espírito se inclina por onde se arrasta
385 a melhor causa e a pior sorte, sempre favorecendo o fraco;
A fortuna mais concilia os infelizes aos seus.

Guarda:

Rainha, enquanto tu proclamas dolorosas lamentações
e gastas o tempo, um violento exército está a postos
com as armas à mostra; o bronze já proclama a guerra
390 e o porta-estandarte anuncia a batalha com o avanço da águia⁹².
Os reis postos em ordem preparam sete⁹³ combates;
com igual ânimo avançam os ascendentes de Cadmo⁹⁴;
em marcha rápida, o soldado daqui e de lá para frente se arroja.
Vê como uma nuvem negra de poeira oculta o dia
395 e o campo se eleva ao céu como nuvens de fumaça
que a terra partida produz pelos cascos da cavalaria.
E, se é real o que vêem os temerosos,
brilham os estandartes inimigos, aproxima-se a primeira
vanguarda com os dardos erguidos, as bandeiras anunciam
400 o glorioso nome dos comandantes escrito em letras de ouro⁹⁵.
Vai, restitui o amor aos irmãos e a paz a todos
e impede a ímpia guerra com sua oposição de mãe.

Antígona:

Prossegue, mãe, suscita um passo rápido,
abrandando as armas, derruba a espada dos irmãos,
405 conserva o peito nu entre as espadas inimigas.
Ou dissolve esta guerra, mãe, ou seja a primeira a sofrê-la.

Jocasta:

Irei, irei e apresentarei minha cabeça exposta às armas.

⁹² Estandarte (sendo balançado) com a forma de uma águia. Era um símbolo comum aos exércitos romanos. Embora Sêneca esteja tratando dos exércitos de Tebas, ele utiliza costumes romanos.

⁹³ São sete exércitos nos sete portões de Tebas.

⁹⁴ Cadmo foi o fundador de Tebas. Daí, os ascendentes de Cadmo são os tebanos.

⁹⁵ Outro costume do exército romano (ver nota 92).

stabo inter arma. petere qui fratrem volet,
petat ante matrem. tela, qui fuerit pius,
410 rogante ponat matre; qui non est pius
incipiat a me. fervidos iuvenes anus
tenebo, nullum teste me fiet nefas;
aut si aliquod et me teste committi potest,
non fiet unum.

ANTIGONA

Signa collatis micant
415 vicina signis, clamor hostilis fremit;
scelus in propinquo est: occupa, mater, preces.
et ecce motos fletibus credas meis,
sic agmen armis segne compositis venit.

SATELLES

Procedit acies tarda, sed properant duces.

IOCASTA

420 Quis me procellae turbine insanae vehens
volucer per auras ventus aetherias aget?
quae Sphinx vel atra nube subtexens diem
Stymphalis avidis praepetem pinnis feret?
aut quae per altas aëris rapiet vias
425 Harpyia saevi regis observans famem,
et inter acies proiciet raptam duas?

SATELLES

Vadit furenti similis aut etiam furit.
sagitta qualis Parthica velox manu

Ficarei firme entre as armas. Quem pretender atacar o irmão,
atacará antes a mãe. Quem for piedoso, deporá
410 as armas a pedido da mãe; aquele que não for piedoso,
começará por mim. Eu, velha, deterei os jovens impetuosos;
tendo-me por testemunha, não ocorrerá nenhuma atrocidade;
Ou, se alguma puder ser cometida,
não será a única.

Antígona:

Insígnias próximas brilham,
415 para insígnias junto delas, ressoa o brado hostil;
o crime está próximo: antecede-te, mãe, com tuas súplicas.
E eis que tu acreditarias que eles seriam comovidos com minhas lágrimas,
Tanto que assim o exército vagaroso está vindo com armas abaixadas.

Guarda:

A linha de batalha avança vagarosa, mas os chefes se apressam.

Jocasta:

420 Que vento veloz me conduzirá pelas brisas etéreas,
levada por um turbilhão de desordenada tempestade?
Que Esfinge, ou que Estinfálides⁹⁶, cobrindo o dia
com nuvem sombria, me levará a voar com suas rápidas asas?
Ou que Harpia⁹⁷, observando a cobiça do rei cruel
425 me arrastará pelos altos caminhos dos ares
e soltará sua presa entre os dois exércitos?

Guarda:

Ela marcha parecendo furiosa ou está realmente furiosa.
Tal como a flecha veloz é lançada, disparada pela mão de um Parto⁹⁸,

⁹⁶ Garças ou cegonhas do Estinfalo.

⁹⁷ Gênios alados em forma de aves com cabeça de mulher (ou mulheres aladas).

⁹⁸ O povo parto se instalou na Pérsia e era conhecido por suas surpreendentes táticas de guerra.

excussa fertur, qualis insano ratis
430 premente vento rapitur aut qualis cadit
delapsa caelo stella, cum stringens polum
rectam citatis ignibus rumpit viam,
attonita cursu fugit et binas statim
diduxit acies. victa materna prece
435 haesere bella, iamque in alternam necem
illinc et hinc miscere cupientes manus
librata dextra tela suspensa tenent.
paci favetur, omnium ferrum latet
cessatque tectum - vibrat in fratrum manu.
440 laniata canas mater ostendit comas,
rogat abnuentes, irrigat fletu genas.
negare matri, qui diu dubitat, potest.

IOCASTA

In me arma et ignes vertite, in me omnis ruat
unam iuventus quaeque ab Inachio venit
445 animosa muro quaeque Thebana ferox
descendit arce: civis atque hostis simul
[hunc petite ventrem, qui dedit fratres viro]
haec membra passim spargite ac diuellite!
ego utrumque peperit: ponitis ferrum ocius?
450 an dico et ex quo? dexteris matri date,
date dum piaae sunt. error invitos adhuc
fecit nocentes, omne Fortunae fuit
peccantis in nos crimen; hoc primum nefas
inter scientes geritur. in vestra manu est,
455 utrum uelitis: sancta si pietas placet,
donate matri bella; si placuit scelus,

tal como a nau é arrastada por um furioso vento
430 inquietante ou tal como uma estrela cadente
cai do céu, ferindo de leve o horizonte quando rasga
a via reta com seu facho rápido. Ela corre
em seu curso, atônita, e logo dividiu as duas frentes
de batalha. Os combatentes ficam suspensos,
435 vencidos pela súplica materna e, agora, as mãos,
desejosas de se misturarem em morte mútua,
mantém os dardos suspensos na destra agitada.
É-se favorável à paz, as espadas de todos cessam
e embainham-se protegidas – vibram na mão dos irmãos.
440 A mãe dilacerada mostra os cabelos brancos,
roga aos que se recusam, molha as faces com lágrimas⁹⁹.
Quem hesita durante muito tempo pode dizer não a uma mãe.

Jocasta:

Voltem para mim vossas armas e chamas, em mim somente desabe
toda a juventude, a que veio ardente dos muros de Ínaco¹⁰⁰
445 e a que desceu feroz da cidadela¹⁰¹ tebana:
cidadãos e inimigos ao mesmo tempo,
[ataquem este ventre que deu irmãos para meu marido],
arranquem e espalhem desordenadamente estes membros!
Eu gerei um e outro: depondes as armas mais prontamente?
450 Ou digo também de que pai¹⁰²? Dai as mãos para vossa mãe,
dai enquanto elas são piedosas. O erro nos fez a tal ponto
culpados contra a vontade; toda a falta foi da fortuna
que fez culpados em nós; este crime é o primeiro
executado conscientemente. Em vossas mãos está
455 o que ambos desejais: se lhes parecer bem a bendita piedade,
sacrificai essa guerra para vossa mãe; se agradou o crime,

⁹⁹ Gestos comuns às mulheres romanas para demonstrar luto ou desespero.

¹⁰⁰ Argos.

¹⁰¹ Cidadela tebana.

¹⁰² Referência ao incesto.

maius paratum est: media se opponit parens.

proinde bellum tollite aut belli moram.

Sollicita cui nunc mater alterna prece

460 verba admovebo? misera quem amplectar prius?

in utramque partem ducor affectu pari.

hic afuit; sed pacta si fratrum valent,

nunc alter aberit. ergo iam numquam duos

nisi sic videbo?

Iunge complexus prior,

465 qui tot labores totque perpessus mala

longo parentem fessus exilio vides.

accede propius, claude vagina impium

ensem et trementem iamque cupientem excuti

hastam solo defige. maternum tuo

470 coire pectus pectori clipeus vetat:

hunc quoque repone. vinculo frontem exue

tegimenque capitis triste belligeri leva

et ora matri redde. quo vultus refers

acieque pavida fratris observas manum?

475 affusa totum corpus amplexu tegam,

tuo cruori per meum fiet via.

quid dubius haeres? an times matris fidem?

POLYNICES

Timeo; nihil iam iura naturae valent.

post ista fratrum exempla ne matri quidem

480 fides habenda est.

IOCASTA

Redde iam capulo manum,

astringe galeam, laeva se clipeo inserat:

dum frater exarmatur, armatus mane.

Tu pone ferrum, causa qui ferri es prior.

[algo] maior foi preparado: vossa mãe se põe no meio.

Portanto, ponde fim à guerra ou ao entrave da guerra.

Eu, mãe inquieta com rogo alternado, a quem agora
460 levarei minhas palavras? Desgraçada, a quem abraçarei primeiro?
Sou atraída para ambas as partes com igual afeto.
Este esteve longe; mas se as promessas dos irmãos prevalecem,
agora o outro se afastará. Portanto, a partir de agora,
eu nunca [mais] verei os dois a não ser assim?

Junta-te a mim num abraço primeiro tu
465 que sofreu tantas desventuras e tantos males,
cansado de um longo exílio, vês a tua mãe.
Chega mais perto, encerra essa ímpia espada
na bainha e crava no solo essa lança trêmula
e já ansiosa por ser arremessada. O escudo impede o peito
470 materno de reunir-se ao teu peito:
larga-o também. Livra teu rosto dos liames
e tira esse capacete sombrio de tua belicosa cabeça
e volta a face para tua mãe. Por que desvias o rosto
e observas com olhos receosos as mãos de teu irmão?
475 Eu protegerei teu corpo todo com um abraço,
o caminho para o teu sangue será pelo meu.
Por que te deténs em dúvida? Ou temes a proposta de tua mãe?

Polinices:

Temo; Já nada valem as leis da natureza.
Depois deste exemplo de irmãos, nem de fato na mãe
480 se deve ter confiança.

Jocasta:

Restitui agora tua mão à espada, ata o capacete,
que sua mão esquerda se introduza no escudo:
enquanto teu irmão é desarmado, permanece armado.
Depõe tu as armas, tu que és a causa primeira destas armas.

si pacis odium est, furere si bello placet,
 485 indutias te mater exiguas rogat,
 ferat ut reverso post fugam nato oscula
 vel prima vel suprema. dum pacem peto,
 audite inermes. ille te, tu illum times?
 ego utrumque, sed pro utroque. quid strictum abnuis
 490 recondere ensem? qualibet gaude mora:
 id gerere bellum cupitis, in quo est optimum
 vinci. vereris fratris infesti dolos?
 Quotiens necesse est fallere aut falli a suis,
 patiare potius ipse quam facias scelus.
 495 sed ne verere: mater insidias et hinc
 et rursus illinc abiget. exoro? an patri
 invideo vestro? veni ut arcerem nefas
 an ut viderem propius? Hic ferrum abdidit,
 reclinis hastae parma defixae incubat.
 500 Ad te preces nunc, nate, maternas feram,
 sed ante lacrimas. teneo longo tempore
 petita votis ora. te profugum solo
 patrio penates regis externi tegunt,
 te maria tot diversa, tot casus uagum
 505 egere! non te duxit in thalamos parens
 comitata primos nec sua festas manu
 ornavit aedes nec sacra laetas faces
 vitta revinxit. dona non auro graves
 gazas socer, non arva, non urbes dedit:
 510 dotale bellum est. hostium es factus gener,
 patria remotus, hospes alieni laris,
 externa consecutus, expulsus tuis,
 sine crimine exul. ne quid e fatis tibi

Se a paz é odiada, se te agrada enfurecer-te na guerra,
485 tua mãe te pede uma pequena trégua,
para que de seu filho que voltou do exílio ela receba os beijos,
ou os primeiros ou os últimos. Enquanto eu suplico pela paz,
ouvi-me sem armas. Tu o temes e ele a ti?
Eu temo a ambos, mas a favor de ambos. Por que te recusas
490 a embainhar a espada empunhada? Alegra-te com qualquer demora:
desejais fazer uma guerra em que o melhor é ser
vencido. Receias as trapaças de teu irmão hostil?
Todas as vezes que é necessário enganar ou ser enganado pelos teus,
antes sofreres que cometeres o crime.
495 Mas não temas: a mãe repudiará as emboscadas tanto daqui
quanto, em seguida, dali. Eu os convenço? Ou invejo
vosso pai? Vim para repelir uma atrocidade
ou para vê-la mais de perto? Este arredou a espada
e o escudo pende apoiado na lança imóvel.
500 A ti levarei as preces maternas agora, filho,
mas antes as lágrimas. Por tanto tempo eu tenho
buscado nas minhas súplicas o teu semblante. Os deuses penates¹⁰³
de um rei estrangeiro te protegem, exilado do solo pátrio,
tantos mares distantes, tantas desventuras
505 levaram-te errante! [Tua] mãe não te conduziu
ao [teu] primeiro leito nupcial com benevolência,
nem ornou a casa festiva com sua [própria] mão, nem atou bem
o facho alegre com fitas sagradas¹⁰⁴. [Teu] sogro não [te] deu
pesados tesouros de ouro, nem campos cultiváveis, nem cidades:
510 a guerra é [teu] dote. Do inimigo te tornaste genro,
afastado da pátria, hóspede de outra casa,
tendo obtido [bens] estrangeiros, expulso dos teus,
desterrado sem acusação. Para que nada te falte

¹⁰³

Deuses penates ficavam na entrada das casas. Então, a casa de um estrangeiro protege Polinices.

¹⁰⁴

Ações que geralmente são realizadas pelas mães no casamento dos filhos.

515 desset paternis, hoc quoque ex illis habes,
 errasse thalamis¹⁰⁵. Nate post multos mihi
 remisse soles, nate suspensae metus
 et spes parentis, cuius aspectum deos
 semper rogavi, cum tuus reditus mihi
 tantum esset erepturus, adventu tuo
 520 quantum daturus: "quando pro te desinam"
 dixi "timere?"; dixit inridens deus:
 "ipsum timebis." nempe nisi bellum foret,
 ego te carerem; nempe si tu non fores,
 bello carerem. triste conspectus datur
 525 pretium tui durumque, sed matri placet.
 Hinc modo recedant arma, dum nullum nefas
 Mars saevus audet. hoc quoque est magnum nefas
 tam prope fuisse. stupeo et exsanguis tremo,
 cum stare fratres hinc et hinc video duos
 530 sceleris sub ictu. membra quassantur metu:
 quam paene mater maius aspexi nefas,
 quam quod miser videre non potuit pater!
 licet timore facinoris tanti vacem
 videamque iam nil tale, sum infelix tamen
 535 quod paene vidi. per decem mensum graves
 uteri labores perque pietatem inclitae
 precor sororis et per irati sibi
 genas parentis, scelere quas nullo nocens,
 erroris a se dura supplicia exigens,
 540 hausit: nefandas moenibus patriis faces
 averte, signa bellici retro agminis
 flecte. ut recedas, magna pars sceleris tamen
 vestri peracta est: vidit hostili grege
 campos repleti patria, fulgentes procul

¹⁰⁵

Duplo sentido no texto em latim: "andar errante para casar-se" e "um casamento errado".

dos fados paternos, tens também isso deles:

515 emigrou para as núpcias. Filho, que depois
de muitos sóis, voltaste para mim; filho, medo e esperança
de uma mãe preocupada, cujo olhar sempre roguei
aos deuses quando tua volta haveria de arrebatá-me
tanto quanto haveria de me dar, com tua chegada:

520 “Quando deixarei de temer por ti?”,
eu disse. Um deus, zombando, disse:
“Temerás o mesmo”. Se a guerra não existisse, certamente
eu não te teria; se tu não existisses, certamente
eu não teria [esta] guerra. Um preço triste e duro [me]

525 foi dado de tua visão, mas é do agrado de tua mãe.
Que os exércitos se retirem daqui agora mesmo, enquanto
o cruel Marte¹⁰⁶ não ousa nenhuma atrocidade. Também isso
é uma grande atrocidade: o fato de estares tão perto. Pasma e treme pálida
quando vejo dois irmãos ficarem parados aqui e aqui

530 sob a ameaça do crime. [Meus] membros tremem de medo:
quão por pouco tua mãe avistou um crime maior
do que aquele que teu pobre pai não pôde ver¹⁰⁷!
Ainda que eu esteja livre do medo de tamanho crime
e não veja agora nada de tal natureza, sou desafortunada, entretanto,

535 por quase ter visto. Pelos graves sofrimentos de [meu] útero
durante 10 meses¹⁰⁸ e pela piedade de [tua] ilustre irmã,
eu te suplico, e pelos olhos de teu pai que,
irado consigo mesmo, culpado de nenhum crime,
exigindo de si mesmo duros suplícios por [seus] erros,

540 [ele] vazou: afasta [essas] tochas nefandas das muralhas
da pátria, dirige para trás os estandartes do belicoso
exército. Ainda que retrocedas, grande parte do vosso crime
está, contudo, concluída: a pátria viu [seus] campos serem cobertos
por uma multidão hostil, viu esquadrões refulgentes

¹⁰⁶ Deus da guerra.

¹⁰⁷ Os dois filhos se enfrentando em um duelo.

¹⁰⁸ Refere-se aos dez meses lunares, período de duração da gravidez.

545 armis catervas vidit, equitatu levi
Cadmea frangi prata et excelsos rotis
volitare proceres, igne flagrantibus trabes
fumare, cineri quae petunt nostras domos,
fratresque (facinus quod novum et Thebis fuit)
550 in se ruentes. totus hoc exercitus,
hoc populus omnis, utraque hoc vidit soror
genetrixque vidit: nam pater debet sibi
quod ista non spectavit. occurrat tibi
nunc Oedipus, quo iudice erroris quoque
555 poenae petuntur.

Ne, precor, ferro erue
patriam ac penates neve, quae regere expetis,
everte Thebas. quis tenet mentem furor?
petendo patriam perdis? ut fiat tua,
vis esse nullam? quin tuae causae nocet
560 ipsum hoc quod armis uris infestis solum
segetesque adultas sternis et totos fugam
edis per agros. nemo sic vastat sua;
quae corripit igne, quae meti gladio iubes
aliena credis. rex sit ex vobis uter,
565 manente regno quaerite.

Haec telis petes
flammisque tecta? poteris has Amphionis
quassare moles? nulla quas struxit manus
stridente tardum machina ducens onus,
sed convocatus vocis et citharae sono
570 per se ipse summas venit in turrem lapis:
haec saxa franges? victor hinc spolia auferes
vinctosque duces patris aequales tui

545 ao longe com armas, os prados de Cadmo¹⁰⁹ [serem] destruídos
pela rápida cavalaria e os nobres chefes correrem (voarem)
com [seus] carros, as vigas inflamadas com fogo
fumegarem, as quais procuram em cinzas acometerem nossas casas
e os irmãos (um atentado que foi novo até para Tebas)

550 se atacarem. Todo o exército viu isso.
Todo o povo o viu e ambas as irmãs o viram e
tua mãe o viu: com efeito [teu] pai deve a si mesmo
porque ele não contemplou isso. Que de ti agora
se aproxime Édipo; por esse juiz,

555 pois as penas dos erros são também ansiadas.

Eu te suplico, não arruínes com arma(s)
[tua] pátria nem os deuses penates¹¹⁰, não derrubes a Tebas que
reivindicas reinar. Que furor ocupa [tua] mente?
Perderás [tua] pátria reclamando-a? Para que se torne tua,
queres que ela seja aniquilada? Ademais, isto é próprio de quem
560 prejudica sua própria causa: incendeias o solo com armas inimigas
e derrubas os frutos já crescidos e produzes fuga por
todos os campos. Ninguém devasta assim [o que é] seu;
Aquilo que ordenas ser posto em chamas, aquilo que ordenas ser ceifado
com a espada, crês [ser] alheio. Inquiri qual de vós seja rei,
565 desde que permaneça um reino.

Estas casas procuras atingir
com dardos e fogo? Poderás balançar estas construções
de Anfíão¹¹¹? Não as edificou nenhuma mão
conduzindo, vagarosa, a carga com máquina ruidosa,
mas, convocada pelo som da [sua] voz e da lira,
570 [cada] pedra veio por si mesma até as altas torres:
racharás estas rochas? Levarás daqui, vencedor, despojos
e generais agrilhoados da mesma idade de teu pai

¹⁰⁹ Os prados de Cadmo são os prados tebanos.

¹¹⁰ As casas (ver nota 103).

¹¹¹ Anfíão construiu Tebas tocando a lira. Os blocos se moviam sozinhos ao som do instrumento.

matresque ab ipso coniugum raptas sinu
saeuus catena miles imposita trahet?
575 adulta virgo, mixta captivo gregi,
Thebana nuribus munus Argolicis eat?
an et ipsa, palmas vincta post tergum datas,
mater triumphi praeda fraterni vehar?
potesne cives leto et exitio datos
580 videre passim? moenibus caris potes
hostem admovere, sanguine et flamma potes
implere Thebas? tam ferus durum geris
saevumque in iras pectus? et nondum imperas.
quid sceptra facient? pone vesanos, precor,
585 animi tumores teque pietati refer.

POLYNICES

Ut profugus errem semper? ut patria arcear
opemque gentis hospes externa sequar?
quid paterer aliud, si fefellissem fidem?
si peierassem? fraudis alienae dabo
590 poenas, at ille praemium scelerum feret?
Iubes abire. matris imperio obsequor-
da quo revertar. regia frater meus
habitaret superba, parva me abscondat casa-
hanc da repulso; liceat exiguo lare
595 pensare regnum. coniugi donum datus
arbitria thalami dura felicitis feram,
humilisque socerum lixa dominantem sequar?
in servitutum cadere de regno grave est.

IOCASTA

Si regna quaeris nec potest sceptro manus

e mães roubadas da própria proteção de [seus] maridos,
um cruel soldado as arrastará postas em amarras?
575 Virgens adultas de Tebas caminharão, misturadas
Ao grupo de cativos, [como] presente para as noivas de Argos¹¹²?
Ou eu mesma, atada, com as mãos postas atrás das costas,
mãe, serei levada como despojo do [teu] triunfo fraternal?
Acaso podes ver [teus] concidadãos, indistintamente entregues
580 à morte e à destruição? Podes aproximar o inimigo de
[tuas] queridas muralhas? Podes encher Tebas de sangue
e fogo? Levas, feroz, em [teu] peito duro e insensível,
as tuas iras? E ainda não imperas.
O que o cetro fará? Põe de lado as insensatas perturbações
585 da [tua] alma, eu rogo, e te reconduz à piedade.

Polinices:

Para que eu erre desterrado para sempre? Para que eu seja afastado
da pátria e, hóspede, me persiga com o auxílio de uma nação estrangeira?
O que de diferente eu sofreria se violasse um juramento?
Se mentisse? Eu cederei a castigos de um crime
590 alheio, e ele levará o prêmio de seus crimes?
Mandas-[me] ir embora. Obedeço à ordem de [minha] mãe –
dá-[me] para onde eu seja levado de volta. Que meu irmão habite
em um palácio soberbo, e eu me esconda numa pequena cabana.
Dá isto ao exilado; que seja permitido compensar um reino
595 com um exíguo lar. Oferecido como presente a [minha] esposa,
tolerarei os severos caprichos de um casamento rico
e seguirei, como um humilde servente, [meu] sogro que reina?
Cair da realeza na escravidão é penoso.

Jocasta:

Se buscas reinos e [tua] mão não pode estar desocupada

¹¹² Cidade Grega que acolheu o Polinices exilado. Ele se casou com Argeia, filha de Adrasto, rei de Argos.

600 vacare saevo, multa quae possint peti
in orbe toto quaelibet tellus dabit.
hinc nota Baccho Tmolus attollit iuga,
qua lata terris spatia frugiferis iacent
et qua trahens opulenta Pactolus vada
605 inundat auro rura; nec laetis minus
Maeandros arvis flectit errantes aquas
rapidusque campos fertiles Hermus secat.
hinc grata Cereri Gargara et dives solum
quod Xanthus ambit nivibus Idaeis tumens.
610 hac, qua relinquit nomen Ionii mare
faucesque Abydo Sestos opposita premit,
aut qua latus iam propius orienti dedit
tutamque crebris portibus Lyciam videt,
hac regna ferro quaere, in hos populos ferat
615 socer arma fortis, has tuo sceptro paret
tradatque gentes: hoc adhuc regnum puta
tenere patrem. melius exilium est tibi
quam reditus iste: crimine alieno exulas,
tuo redibis. melius istis viribus
620 nova regna nullo scelere maculata appetes.
quin ipse frater arma comitatus tua
tibi militabit. vade et id bellum gere
in quo pater materque pugnanti tibi
favere possint. regna cum scelere omnibus
625 sunt exilis graviora.

600 de um cetro cruel, a terra no mundo todo oferecerá,
quando aprouver, muitos que possam ser atacados.
Desde aqui o Tmolo¹¹³ eleva seus cumes conhecidos por Baco¹¹⁴
por onde repousam suntuosos solos de terras frutuosas
e por onde o Pactolo¹¹⁵, trazendo suas abundantes águas,
605 inunda os campos com ouro; o Meandro¹¹⁶ dirige [suas]
águas errantes pelos campos não menos fecundos
e o rápido Hermo¹¹⁷ corta campos férteis.
Desde aqui, o Gárgara¹¹⁸, grato a Ceres, e o solo rico
que o Xanto¹¹⁹ rodeia, cheio de neve do Ida,
610 por aqui, [o lugar] aonde o mar Jônio¹²⁰ abandona seu nome
E oprime os desfiladeiros de Sesto à oposta Abido¹²¹;
ou por onde [o mar Jônio] inclina-se mais para perto do oriente
e avista a Lícia¹²² segura por [seus] numerosos portos.
Por aqui, obtém reinos com [tua] espada; que [teu] poderoso sogro
615 leve as armas contra estes povos, que obtenha essas nações
e as entregue a teu cetro¹²³. Pensa, além disso, que este reino
guarda [teu] pai. É melhor o exílio para ti
do que esta volta: por causa de crime alheio estás expatriado,
por teu crime retornarás. Melhor tu cobiçares com estas forças
620 novos reinos com nenhum crime maculados.
Ainda mais, [teu] próprio irmão, acompanhando tuas armas,
combaterá contra ti. Vá e emprenda tal guerra
na qual [teu] pai e [tua] mãe possam favorecer a ti
em batalha. Reinados com crime são mais
625 penosos que todos os destertos.

¹¹³ Monte Tmolo, que fica na Lídia, antiga região da Ásia Menor.

¹¹⁴ Dioniso.

¹¹⁵ Pactolo é um rio da Lídia.

¹¹⁶ Rio Meandro, localizado na Frígia, antiga região da Ásia Menor.

¹¹⁷ Rio Hermo, na Lídia, que deságua no Pactolo.

¹¹⁸ Gárgara, um dos picos do Monte Ida (verso 609), na Troada.

¹¹⁹ Rio Xanto, localizado na Troada antiga região da Ásia Menor.

¹²⁰ Mar Jônio: localizado entre o sul da Grécia e o sul da Itália.

¹²¹ Sestos e Abido eram duas cidades localizadas uma em cada lateral do Estreito de Dardanelos.

¹²² Região montanhosa da Ásia Menor que se tornou província Romana.

¹²³ Os locais citados entre os versos 602 e 616 são da *Iliada* (de Homero). Assim, Polínicês teria a possibilidade de uma Guerra de Tróia inteira para lutar, mas escolheu fazer guerra contra sua própria terra.

Nunc belli mala

proponere, dubias Martis incerti vices.
licet omne tecum Graeciae robur trahas,
licet arma longe miles ac late explicet,
fortuna belli semper ancipiti in loco est.
630 quodcumque Mars decernit; exaequat duos,
licet impares sint, gladius; et spes et metus
Fors caeca versat. praemium incertum petis,
certum scelus. favisse fac votis deos
omnes tuis- cessere et aversi fugam
635 petiere cives, clade funesta iacens
obtexit agros miles: exultes licet
victorque fratris spolia deiectione geras,
frangenda palma est. quale tu hoc bellum putas,
in quo execrandum victor admittit nefas,
640 si gaudet? hunc quem vincere infelix cupis,
cum viceris, lugebis. infaustas age
dimitte pugnas, libera patriam metu,
luctu parentes.

POLYNICES

Sceleris et fraudis suae
poenas nefandus frater ut nullas ferat?

IOCASTA

645 Ne metue. poenas et quidem solvet graves:
regnabit. est haec poena. si dubitas, avo
patrique crede; Cadmus hoc dicet tibi
Cadmique proles. sceptrum Thebano fuit
impune nulli gerere - nec quisquam fide

Agora os males da guerra
expõe, as duvidosas vicissitudes do incerto Marte¹²⁴:
mesmo que leves contigo toda a força da Grécia,
mesmo que [teu] exército estenda armas longa e largamente ,
a fortuna da guerra sempre está em lugar incerto.

630 Marte decide o que quer que seja: a espada iguala dois
ainda que sejam diferentes; e o cego acaso revolve
as esperanças e os temores. Almejas um prêmio incerto
[e] um crime certo. Faz com que sejam favoráveis a teus votos
todos os deuses: teus concidadãos teriam recuado e, afastados,
635 procurariam a fuga; o soldado, jazendo em funestra desgraça
Cobriu os campos: mesmo que exultes vitorioso
e conduzas os despojos do teu irmão desprezado, a vitória¹²⁵
deve ser destruída. De que natureza julgas esta guerra
em que o vencedor comete uma atrocidade execrável

640 se ele se rejubila? Este que tu, desafortunado, desejas vencer,
quando vences, lamentarás. Vai, abandona [esta]
luta desventurada, libera [tua] pátria do medo [e]
os [teus] pais do luto.

Polinices:

[E] que meu irmão nefando não sofra
nenhum castigo pelos seus crimes e delitos?

Jocasta:

645 Não temas. Ele também certamente pagará graves penas:
ele reinará. Essa é a punição. Se duvidas, acredita em
teu avô e em teu pai; Cadmo te dirá isso e os filhos de Cadmo.
Empunhar o cetro não foi impune para nenhum tebano¹²⁶,
nem alguém o conservaria com

¹²⁴ Deus da guerra.

¹²⁵ Os louros da vitória

¹²⁶ Todos os reis tebanos viveram histórias trágicas (Cadmo, Penteu, Polidoro, Nicteu, Lico, Lábdaco, Laio, Édipo, Creonte, Etéocles).

650 rupta tenebat illa: iam numeres licet
fratrem inter istos.

ETEOCLES

Numeret, est tanti mihi
cum regibus iacere. te turbae exulum
ascribo.

POLYNICES

Regna, dummodo inuisus tuis.

ETEOCLES

Regnare non vult, esse qui invisus timet.
655 simul ista mundi conditor posuit deus,
odium atque regnum. regis hoc magni reor,
odia ipsa premere. multa dominantem vetat
amor suorum; plus in iratos licet.
qui vult amari, languida regnat manu.

POLYNICES

660 Invisa numquam imperia retinentur diu.

ETEOCLES

Praecepta melius imperi reges dabunt;
exilia tu compone. pro regno velim –

POLYNICES

Patriam penates coniugem flammis dare?

ETEOCLES

Imperia pretio quolibet constant bene¹²⁷.

¹²⁷ Quebra no texto. Fim do que se tem da segunda parte.

650 uma promessa quebrada – já podes enumerar
[teu] irmão entre estes.

Etéocles:

Que ele me enumere entre eles. Vale muito para mim
jazer junto com os reis. Eu te acrescento à multidão
dos desterrados.

Polinices:

Reina, desde que detestado pelos teus.

Etéocles:

Reinar não quer aquele que teme ser detestado:

655 o deus criador do mundo colocou juntamente estas coisas,
o ódio e a realeza: isso [é próprio] de um grande rei, creio,
comprimir estes ódios. O amor dos seus impede quem domina
muitas coisas; mais é permitido aos irados.
Quem quer ser amado, reina com mão fraca.

Polinices:

660 Impérios odiosos nunca são conservados por muito tempo.

Etéocles:

Os reis estabelecem melhor as leis do império;
constrói tu o exílio. Pelo reino, eu exigiria...

Polinices:

Entregar ao fogo a pátria, as casas, a esposa?

Etéocles:

Impérios são bem mantidos, qualquer que seja o preço.

3. Considerações Finais

Pretende-se contribuir com esta investigação para as discussões acerca da literatura latina, da literatura comparada, da obra de Sêneca e, mais especificamente, da tragédia *Phoenissae*. Para isso, procurou-se detectar procedimentos de construção textual e projetos artísticos que amparam os efeitos de expressão obtidos pelo autor em sua obra.

As peças gregas, principais fontes de Sêneca, serviram, com certa frequência, de base comparativa para esta análise, apesar de haver muitas outras influências nas tragédias do autor romano. A comparação não tem de forma nenhuma o intuito de desvalorizar nenhuma das obras citadas e, muito menos, valorizar apenas uma, em detrimento das outras. Vale esclarecer ainda que Sêneca e *Phoenissae* estão em destaque devido ao objetivo desta investigação, que sempre foi trabalhar este autor e esta obra. Para isso, foram de grande utilidade as comparações com as outras peças, que mantêm relações muito próximas com essa tragédia incompleta de Sêneca.

Este trabalho elencou alguns recursos estilísticos da obra senequiana utilizados em *Phoenissae*. Discorreu-se acerca de algumas figuras de linguagem encontradas na obra, a saber, a antítese, a metonímia, a sinestesia, a sinédoque. Garton (1959) acrescenta interessantemente um vazio e uma grande contribuição da obra senequiana:

Seneca lacked the realizing vision of the individual which has been the glory of the modern stage, and his achievement was often a by-product of concentration on some other end. But in his unique context of time, place, and circumstance he was able in a number of ways to extend the tragedian's means of characterization (p. 9).

Este trabalho focou uma das características particulares da obra de Sêneca – o *furor*. No caso de *Phoenissae*, o *furor* é um elemento fundamental para a construção da personagem principal, Édipo, além de tornar a obra trágica senequiana original e inovadora, dada a grande diferenciação da personagem em comparação às demais ocasiões em que foi contada a mesma fábula da saga edípiana. Esse aspecto do estilo senequiano está ligado, de forma muito íntima, a tantos outros citados nestas páginas, todos pertencentes àquilo que seria a essência da obra trágica do autor em questão.

Trata-se de uma observação do horror das imagens presentes tanto no texto escrito, quanto nas cenas que poderiam vir a ser encenadas a partir do texto. Além disso, o *furor* presente nas tragédias se relaciona com as próprias ideias estoicas do autor,

presentes em sua obra filosófica – e o elo entre essas duas, os exemplos mitológicos. Também há relação com o exagero nos moldes físicos e psicológicos da construção de personagens – no caso deste estudo, da personagem Édipo. Sobre outras características da obra senequiana, também importantes para a relação estabelecida aqui, De Carli (2008, p. 227) afirma o seguinte:

[...] essas características que perfazem a configuração do teatro senequiano – a distensão discursiva, a clareza de imagens, a conjugação de espaços cênicos e extracênicos – acreditamos que podem ser colocadas sob a qualificação do termo intensidade. E por ser um teatro de intensidade para ter um efeito bombástico não só junto ao público bem como junto ao cânone.

Finalmente, resta acrescentar que este trabalho pretendeu consistir em uma introdução geral para a obra cuja tradução foi apresentada. A obra trágica senequiana em geral possui as características que foram, neste estudo, destacadas em *Phoenissae* – por exemplo, a presença do *furor*.

4. Referências

- ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- ÁLVAREZ MORÁN, M. C.; IGLESIAS MONTIEL, R. M. La fuerza de la palabra en el Edipo de Séneca. In: RODRIGUES-PANTOJA, M. (ed). *Séneca dos mil años después: Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del bimilenario de su nacimiento*. Cordoba: Universidad de Cordoba y Cajasur, 1997.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. Trad. M. Zurowski, J. Guinsburgo, S. Coelho e C. Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BOYLE, A. J. *Tragic Seneca*. London/New York: Routledge, 1997.
- BRACKETT, O. *The theatre: an introduction*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1994.
- CARANDE HERRERO, R. Tradición e innovación en los versos de Séneca. In: RODRIGUES-PANTOJA, M. (ed). *Séneca dos mil años después: Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del bimilenario de su nacimiento*. Cordoba: Universidad de Cordoba y Cajasur, 1997.
- CARDOSO, Z. A. *A literatura latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.
- CARDOSO, Z. A. *Estudos sobre as tragédias de Sêneca*. São Paulo: Alameda, 2005.
- CARLSON, M. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.
- COUTO, A. Horácio crítico literário. *Máthesis - Revista do Departamento de Letras da Universidade Católica de Portugal*, 11, 2002, p. 125-163. Disponível em www4.crb.ucp.pt/biblioteca/Mathesis/.../mathesis11_125.pdf. Acesso em 03/01/2012.
- DE CARLI, E. *A espacialidade no teatro de Sêneca: um estudo sobre As Troianas e Agamêmnon*. Tese (Doutorado), Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2008.
- DUPONT, Florence. *Les montres de Sénèque*. Paris: Berlin, 1995.
- DUPONT, Florence. *Recitatio and the reorganization of the space of public discourse*. Translated by Thomas Habinek and André Lardinois. In: *The Roman Cultural Revolution*. Edited by Thomas Habinek and Alessandro Schiesaro. Cambridge: University Press, (1997) 2000.
- ELIOT, T.S. Seneca in Elizabethan translation. In:_____. Selected Essays. 2.ed. London: Faber and Faber, 1934.

- ESTEFANÍA, D. El Edipo de Martínez de la Rosa y el tremendismo senecano. In: RODRIGUES-PANTOJA, M. (ed). *Séneca dos mil años después: Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del bimilenario de su nacimiento*. Cordoba: Universidad de Cordoba y Cajasur, 1997.
- EURÍPIDES. *As fenícias*. Tradução do grego e introdução de Donaldo Schuler. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2008.
- EVANS, E. C. A stoic aspect of Senecan drama: Portraiture. In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. The Johns Hopkins University Press, 1950, vol. 81, p. 169-184. Stable URL: <http://www.jstor.org/>. Accessed: 15/06/09.
- FANTHAM, E. Nihil iam iura naturae ualent: Incest and fratricide in Seneca's *Phoenissae*. In: *Seneca tragicus*. Edited by A. J. Boyle. Australia: Aureal Publications, 1983.
- FITCH, J. G. Sense-pauses and relative dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare. In: *American Journal of Philology* 102 (1981) 289-307.
- FITCH, J. G. Playing Seneca? In: *Seneca in performance*. Edited by George W. M. Harrison. London: Duckworth with The Classical Press of Wales, 2000.
- FRANK, M. *Seneca's Phoenissae: introduction & comentary*. New York: E.J.Brill, 1995.
- GARCÍA FUENTES, M. C.. El Edipo de Pemán y sus antecededentes clásicos. In: RODRIGUES-PANTOJA, M. (ed). *Séneca dos mil años después: Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del bimilenario de su nacimiento*. Cordoba: Universidad de Cordoba y Cajasur, 1997.
- GARTON, C. The background to character Portrayal in Seneca. In: *Chicago Journals/Classical Philology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1959. vol 54, no. 1, p. 1-9. Stable URL: <http://www.jstor.org/>. Accessed: 15/06/2009.
- GOLDBERG, S.M. The fall and rise of Roman Tragedy. In: *Transactions of the American Philological Association* (1974-), vol 126 (1996). Published by The Johns Hopkins University Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/>. Accessed: 20/03/2009.
- GONÇALVES, C. S. V. *Invectiva na tragédia de Sêneca*. Lisboa: Colibri, 2003.
- HENRY, D; WALKER, B. The Oedipus of Seneca: an imperial tragedy. In: *Seneca tragicus*. Edited by A. J. Boyle. Australia: Aureal Publications, 1983.
- HERINGTON, C. The younger Seneca. In: KENNEY, E. (ed.). *The Cambridge history of classical literature: latin literature*. Cambridge University Press, 1982 (v. II).

- HERRERA, G. R. *Exempla mythologica en las tragedias de Séneca*. In: RODRIGUES PANTOJA, M. (ed). *Séneca dos mil años después: Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del bimilenario de su nacimiento*. Córdoba: Universidad de Córdoba y Cajasur, 1997.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. Haroldo de Campos; introdução e organização Trajano Viera; 2v. (bilíngue). São Paulo: Arx, 2003
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- HORACE. *Odes et épodes*. Texte établi et traduit par F. Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1946.
- HORÁCIO. *Arte Poética*. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.
- HORÁCIO. *Obras Completas*. Traduções de Elpino Duriense, José Agostinho de Macedo, Antônio Luiz de Seabra e Francisco Antônio Picot. São Paulo: Cultura, 1941.
- JULIANI, T. J. Tisbe ovidiana no De Claris *Mulieribus* (1361-1362) de Giovanni Boccaccio: primeiros passos de um estudo intertextual. Anais do SETA - ISSN 1981-9153, Vol. 5 (2011). Disponível em: cedae.iel.unicamp.br. Acesso em 03/01/2012.
- KENNEY, E. J. *The Cambridge History of Classical Literature II: Latin literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- KLEIN, G. R. *O Édipo de Sêneca : tradução e estudo crítico*. Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, 2005.
- KOHN, T. D. Seneca's use of four speaking actors. In: *The Classical Journal*, 2005. vol 100, no. 2, p. 163-175. <http://www.jstor.org/>.
- KRAGELUND, P. Senecan Tragedy: back on stage? In: *Oxford Readings in Classical Studies: Sêneca*. Edited by John G. Fitch. Oxford: Univ. Press, 2008.
- LARSON, V. T. The role of description in Senecan Tragedy. In: ALBRECHT, M. (ed.) *Studien zur Klassischen Philologie*. New Jersey: Peter Lang, 1993.
- LEFEVRE, E. A cult without Go dor The unfreedom of freedom in Seneca tragicus. In: *The Classical Journal*. The Classical Association of the Midle West and South, 1981. vol. 77, no. 1, p. 32-36. Stable URL: <http://www.jstor.org/>. Accessed: 18/06/2009.
- LEO, F. *De Seneca tragoediis obervationes criticae*. Berlin, 1878.
- LOHNER, J. E. S. Nota Introdutória. In: SÊNeca. *Agamêmnon*. São Paulo: Globo, 2009.

- LOHNER, J. E. S. Posfácio: O Agamêmnon de Sêneca. In: SÊNECA. *Agamêmnon*. São Paulo: Globo, 2009.
- LOHNER, J. E. S. *Elementos do discurso declamatório nos dramas de Sêneca*. Conferência proferida na Semana de Estudos Clássicos da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, em 07/10/2010.
- LUCANO. *Farsália*: cantos de I a V. Introdução, tradução e notas: Brunno V. G. Vieira. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- MARTI, B. M. *Seneca's tragedies. A New Interpretation*. *TAPhA* 76 (1946) 216-245. Stable URL: <http://www.jstor.org/>. Accessed: 05/07/2008
- MENDELL, C. W. Our Sêneca. London: New Haven, 1941. p. 10. *apud* GARTON, C. The background to character Portrayal in Seneca. In: *Chicago Journals/Classical Philology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1959. vol 54, no. 1, p. 1-9.
- MESK, Josef, Senecas Phönissen, in: *Wiener Studien* (WS) 37, 1915.
- MOSTAÇO, E. Sêneca e o espetáculo do furor. In: SÊNECA. *Fedra*. Tradução Daniel Peluci Carrara e Fernanda Messeder Moura. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.
- PEROZIM, J. *O Édipo de Sêneca: do mito à razão*. Tese (Doutorado), USP, São Paulo, 1977.
- POCIÑA LOPEZ, A. J. Influencia de Séneca en la “Castro” de António Ferreira. In: RODRIGUES-PANTOJA, M. (ed). *Séneca dos mil años después: Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del bimilenario de su nacimiento*. Cordoba: Universidad de Cordoba y Cajasur, 1997.
- POCIÑA PEREZ, A. Una vez mas sobre la representación de las tragedias de Séneca. In: *Emerita: Revista de Linguística y Filología Clásica*. Tomo XLI, fasc. 2º. Madrid, 1973.
- POE, J. P. The sinful nature of the protagonist of Seneca's Oedipus. In: *Seneca Tragicus*. Edited by A. J. Boyle. Austrália: Aureal Publications, 1983.
- PRATT Jr., N. T. The Stoic Base of Senecan Drama. In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 79 (1948), pp. 1-11. The Johns Hopkins University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/283349> Acesso em: 15/06/2009.
- PROPERCIO. *Elegías completas*. Traducción, prólogo y notas de Hugo Francisco Bauzá. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- REQUEJO PRIETO, J. M. Las tragedias de Séneca y la Farsalia. In: RODRIGUES-PANTOJA, M. (ed). *Séneca dos mil años después: Actas del Congreso*

- Internacional Conmemorativo del bimilenario de su nacimiento. Cordoba: Universidad de Cordoba y Cajasur, 1997.
- ROSENMEYER, T. G. *Senecan Drama and Stoic Cosmology*. University of California Press. Berkeley . Los Angeles . Oxford. 1989.
- SÁNCHEZ LEÓN, J. C. A propósito de Séneca y Antonin Artaud: el dossier Atreo y Tiestes. In: RODRIGUES-PANTOJA, M. (ed). *Séneca dos mil años después: Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del bimilenario de su nacimiento*. Cordoba: Universidad de Cordoba y Cajasur, 1997.
- SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português*. 8.ed. Rio de Janeiro: Garnier, s.d.
- SENECA'S Tragedies* (vol. I). Edited with Introduction and translation by John G. Fitch. London, (Cambridge, Massachusetts): The Loeb Classical Library, 2002.
- SENECA'S Tragedies* (vols. II). Edited with Introduction and translation by John G. Fitch. London, (Cambridge, Massachusetts): The Loeb Classical Library, 2004.
- SENECA, L. A. *Sêneca's Phoenissae*: introduction and comentary by Marica Frank. New York: E. J. Brill, 1995.
- SÓFOCLES. *Édipo em Colono*. Tradução de Donaldo Shüler. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- SÓFOCLES. *Rei Édipo*. Tradução de Ordep Serra. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.
- STROH, W. Staging Seneca: the production of Troas as a Philological Experiment. In: *Oxford Readings in Classical Studies: Sêneca*. Edited by John G. Fitch. Oxford: Univ. Press, 2008.
- SUÉTONE. *Les douze Césars*. Paris: Ambassade du Livre, 1963.
- SUETÔNIO. *A vida dos doze Césares: a vida pública e privada dos maiores imperadores de Roma*. Apresentação de Carlos Heitor Cony; Tradução de Sady-Garibaldi. São Paulo: Prestígio, 2002.
- TACITE. *Annales*. Éd. et trad. de P. Wuilleumier. Paris: Les Belles Lettres, 1975.
- TÁCITO. *Anais*. Prefácio de Breno Silveira; Tradução de J. L. Freire de Carvalho. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1952.
- THAMOS, M. *As armas e o varão: leitura e tradução do Canto I da Eneida*. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus de Araraquara, 2007.
- TARRANT, R. J. Seneca's drama and its antecedents. *Harvard Studies in Classical Philology (HSCP)* 82 (1978) 213-263. Stable URL: <http://www.jstor.org/>. Accessed: 05/07/2008.

TARRANT, R. J. Greek and Roman in Seneca's tragedies. *Harvard Studies in Classical Philology* (HSPH), n. 97, 1995.

VASCONCELLOS, P. S. *Efeitos Intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas, 2001.

VASCONCELLOS, P. S. Reflexões sobre a noção de arte alusiva e intertextualidade no estudo da poesia latina. *Clássica*, v. 20, n. 2, 2007.

VIRGÍLIO. *Eneide*. Texte établi et traduit par Perret. Paris: Les Belles Lettres, 1981.

Referências das Figuras:

- Capa - *Édipo e Antígona*, de 1828, de Antoni Brodowski (1784-1832):
MAGALHÃES. R. C. *O grande livro da mitologia nas artes visuais*. Trad. Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

- Figura 1:
<http://artemarginalia.blogspot.com/2009/08/esfinge.html>

- Figuras 2, 6, 8 e 12:
MAGALHÃES. R. C. *O grande livro da mitologia nas artes visuais*. Trad. Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

- Figura 3:
http://www.museunacional.ufrj.br/MuseuNacional/arqueologia/Cult_Mediter.htm

- Figuras 4 e 11:
<http://www.fflch.usp.br/dh/heros/personas/edipo/iconografia/fim/fim.html>

- Figura 5:
<http://origemdacomedia.blogspot.com/2011/04/antigona.html>

- Figuras 7 e 10:
RABELLO, I. D. Ao redor do mito. In: DAVIDSON, M. *Édipo, o maldito*. Tradução Heitor Ferraz Mello. São Paulo: Edições SM, 2006.

- Figura 9:
http://filosofiapidufba.blogspot.com/2010_11_01_archive.html

- Figura 13:
<http://www.mlahanas.de/Greeks/Mythology/OedipusAntigoneCamilleBellanger.html>

5. Bibliografia Consultada

ACCIUS. *Oeuvres* (fragments). Texte établi et traduit par J. Daniel. Paris: Les Belles Lettres, 1995.

- BEARE, W. *La escena romana*. Trad. De E. J. Prietto. Buenos Aires: Editorial Universitária de Buenos Aires, 1955.
- BOISSIER, G. *Les tragédies de Sénèque ont-elles été représentées*. Paris, 1861.
- CALDER III, W. M. *Seneca: tragedian of imperial Rome*. *The Classical Journal* 72 (1976) 1-11.
- CALDER III, W. M.. *Seneca's Agamemnon*. *Classical Philology* 71 (1976) 27-36.
- CÂNDIDO, A. A personagem do romance. In: ROSENFELD, A. *et alli*. *A personagem de ficção*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 53-80.
- CART, A. *et al*. *Gramática latina*. Trad. Maria Evangelina Villa Nova Soeiro. São Paulo: Taq; Edusp, 1986.
- ENNIO, Q. *Fragmentos*. Texto revisado y traducido por Manuel Segura Moreno. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999.
- ERNOUT, A. & MEILLET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*. 4e éd. Paris: Klincksieck, 1959.
- FARIA, E. *Dicionário escolar latino-português*. 4.ed. s.l.: Ministério da Educação e Cultura. 1967.
- FARIA, E. *Gramática superior da língua latina*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1958.
- FORSTER. E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1974.
- FRANCO JR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIM, L. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EdUEM, 2003, p. 33-56.
- GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. De Victor Jabouille. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1993.
- HERRMANN, L. *Le théâtre de Sénèque*. Paris: Les Belles Lettres, 1924.
- HEYDEN, Antoine van der (dir.). *Atlas de l'Antiquité classique*. Paris-Bruxelles: Sequoia, 1961.
- HOUAISS, A. & VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- OLIVEIRA. L. *Sêneca: uma vida dedicada à filosofia*. São Paulo: Paulus, 2010.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de M. M. B. du Bocage; introdução de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Hedra, 2000.

- RABELLO, I. D. Ao redor do mito. In: DAVIDSON, M. *Édipo, o maldito*. Tradução Heitor Ferraz Mello. São Paulo: Edições SM, 2006.
- SENECA. *Ad Lucilium Epistulae Morales* (vols. I, II, III). London: Harvard University Press, 1989.
- SENECA. *Phaedra*. Edited by Michael Coffey and Roland Mayer. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- SÊNECA, Lúcio Aneu. *As Troianas*. Introdução, tradução e notas de Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo: Hucitec, 1997.
- SENECA. *Agamemnon*. Edited with introduction and commentary by R. J. Tarrant. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- SENECA. *Teatro*. Testo critico, trad. e commento a cura di G. Viansino. Milano: A. Mondadori, 1993.
- SENECA'S *Thyestes*. Edited with introduction and commentary by R. J. Tarrant. Atlanta: American Philological Association (Textbook Series 11), 1985.
- SÊNECA, L. A. *Tragedias*. Introd., trad. y notas de J. Luque Moreno. Madrid: Gredos, 1987.
- SENECA'S *Hercules Furens*. A critical text with introduction and commentary by John G. Fitch. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1987.
- SENECA'S *Tragedies*. With an english translation by F. J. Miller. London, (Cambridge, Massachusetts): The Loeb Classical Library, 1917.
- SENECA, L. A. *Tragedias*. Introd., trad y notas de J. Luque Moreno. Madri: Gredos, 1987.
- SENECA, L. A. *Tragédies*. Texte établi et traduit par L. Herrmann. Paris: Les Belles Lettres, 1971.
- SENECA, L. A. *Moral essays* (vol. I). Translated by J. W. Basor. London, (Cambridge, Massachusetts): The Loeb Classical Library, 1928.
- THE Oxford Classical Dictionary*. Ed. By M. Cary *et alii*. Oxford, Clarendon Press, 1950.
- TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. et al. Teoria da literatura: os formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 169-204.
- TORRINHA, F. *Dicionário Latino Português*. Porto: Gráficos Reunidos, 2003.