

PAISAGENS NATURAIS
E PAISAGENS DA ALMA
NO DRAMA SENEQUIANO
“Troades” e “Thyestes”

MARIANA MONTALVÃO MATIAS

IMPRESA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

ANNABLUME

PAISAGENS NATURAIS
E PAISAGENS DA ALMA
NO DRAMA SENEQUIANO
“Troades” e “Thyestes”

MARIANA MONTALVÃO MATIAS

IMPRESA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA

COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

ANNABLUME

Todos os volumes desta série são sujeitos a arbitragem científica independente.

AUTOR: MARIANA MONTALVÃO MATIAS

TÍTULO: PAISAGENS NATURAIS E PAISAGENS DA ALMA NO DRAMA SENEQUIANO. *TROADES E THYESTES*

EDITOR: IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

ANNABLUME

EDIÇÃO: 1ª/2009

COORDENADOR CIENTÍFICO DO PLANO DE EDIÇÃO: MARIA DO CÉU FIALHO

CONSELHO EDITORIAL: JOSÉ RIBEIRO FERREIRA, MARIA DE FÁTIMA SILVA,

FRANCISCO DE OLIVEIRA, NAIR CASTRO SOARES

DIRECTOR TÉCNICO DA COLEÇÃO: DELFIM F. LEÃO

CONCEPÇÃO GRÁFICA E PAGINAÇÃO: RODOLFO LOPES

IMPRESSÃO:

SIMÕES & LINHARES, LDA.

AV. FERNANDO NAMORA, N.º 83 - LOJA 4

3000 COIMBRA

OBRA REALIZADA NO ÂMBITO DAS ACTIVIDADES DA UI&D

CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

FACULDADE DE LETRAS

TEL.: 239 859 981 | FAX: 239 836 733

3000-447 COIMBRA

ISBN: 978-989-8281-19-7

ISBN DIGITAL: 978-989-26-0813-6

DOI: <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0813-6>

DEPÓSITO LEGAL: 303924/09

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA
POCI/2010

@ IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

@ ANNABLUME

Reservados todos os direitos. Nos termos legais fica expressamente proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio, em papel ou em edição electrónica, sem autorização expressa dos titulares dos direitos. É desde já excepcionada a utilização em circuitos académicos fechados para apoio a leccionação ou extensão cultural por via de *e-learning*.

ÍNDICE

PREÂMBULO	9
OBSERVAÇÕES PRELIMINARES	13
NOTA INTRODUTÓRIA	15
I – A NATUREZA COMO PRINCÍPIO ESTÉTICO-DRAMÁTICO NA OBRA DO POETA-FILÓSOFO CORDUBENSE	19
1.1. A natureza em Sêneca: pressupostos ético-filosóficos	21
1.2. <i>Natura</i> : a inesgotável porosidade e pluralidade de um conceito	28
1.3. O mundo natural e o espaço do humano na poesia de Sêneca	31
II – SÊNeca E O TEATRO DA FRUSTRAÇÃO DA ALMA HUMANA: ENTRE A FORÇA DA RAZÃO E O PODER DA PAIXÃO	43
1. Originalidade e especificidade do drama senequiano face às suas fontes	45
2. <i>Talis fuit oratio qualis uita</i> (Sen., <i>Ep.</i> 114, 1): o estilo é o homem	59
3. A policromia e a polifonia da natureza humana	66
3.1. O desenho das personagens e a natureza do coro	66
3.2. A morte intrínseca à natureza do homem	69
III – A NATUREZA E A <i>POIESIS</i> TRÁGICA SENEQUIANA: <i>TROADES</i> E <i>THYESTES</i>	73
1. <i>Troades</i> : tempos de pó, cinza e dor, cores de uma “natureza morta-viva”	75
1.1. A destruição da paisagem da alma, da natureza e do homem	80
1.2. O sofrimento cósmico da natureza	82
1.3. O pictorismo dos elementos naturais	83
1.4. Nas malhas do desespero: o <i>ethos</i> de Hécuba	84
1.5. Na senda da <i>sympatheia</i> natural	85
1.6. O corpo como templo da dor	86
1.7. A natureza incorpórea: o (s) fenómeno (s) do espectro de Aquiles	88
1.8. A harmonia celeste: imagética moral	92
1.9. Personificação de ideais: <i>bona mens/natura</i> vs. <i>furor</i>	92
1.10. A poética da natureza ao serviço do <i>pathos</i>	95
1.11. A visita do fantasma de uma pátria vencida	97
1.12. A funesta hereditariedade de uma <i>physis</i> : a imagética do reino animal	100
1.13. A toponímia do desconhecido como estado de alma colectivo	106
1.14. A natureza física: o carácter simbólico da torre e da colina	109
1.15. Imagens da natureza: o resplendor da hora derradeira	111
1.16. O peso da vida sobre o túmulo da morte	113

2. <i>Thyestes</i> : os <i>loca horrida</i> e o <i>mundus inuersus</i> ou a poética do inferno na terra	114
2.1. A (des)ordem cósmica: os infernos visitam as moradas humanas	117
2.2. A natureza celeste: imagética poético-simbólica	121
2.3. <i>Amate poenas</i> : a paisagem infernal como refúgio	124
2.4. O <i>affectus</i> é fogo que arde sem se ver	125
2.5. O <i>locus horrendus</i> como prelúdio da catástrofe	126
2.6. À mercê de uma natureza traidoramente sedutora: o suplício de Tântalo	130
2.7. A natureza de um tirano: a autocaracterização de Atreu	133
2.8. A linear hereditariedade de uma <i>physis</i> : o paradigma do <i>furor regni</i>	135
2.9. A projecção da violência interior na paisagem natural	139
2.10. A imagética marítima: o perfil do bom rei e a instabilidade da fortuna	143
2.11. Entre a (feliz) provação da natureza agreste e a incerteza da terra-mãe	145
2.12. Tiestes embarcado: a força dos remos contra a força da corrente	148
2.13. A natureza efêmera e o desassossego do poder vertical	149
2.14. A poesia dos <i>impossibilia</i> e a alteração das leis da natureza	150
2.15. A imagética animal: recurso por excelência no delineamento dos <i>ethe</i>	152
2.16. A inconstância da natureza, espelho fiel da mutabilidade humana	155
2.17. O relato do horror e o “refúgio” na natureza: 1. ^a alusão ao eclipse solar	157
2.18. A mansão dos Pelópidas: a paisagem do poder	160
2.19. O pictorismo descritivo do <i>locus horrendus</i>	161
2.20. A sensibilidade de uma <i>natura animata</i>	166
2.21. A metáfora animal na caracterização do tirano	167
2.22. A crueza macabra de um crime e a revolta de uma natureza emotiva	170
2.23. A inversão da marcha do carro solar	171
2.24. Eclipse solar: prenúncio de cataclismo universal	173
2.25. Contemplação, sadismo e corporalidade: monstruosidade física e ética	177
2.26. A antecipação de uma dor cósmica	179
2.27. A metáfora da tempestade: a tumultuosa existência humana	180
2.28. <i>Natura</i> : elementos de revolta e de presságio	180
2.29. Tiestes entre a <i>libido moriendi</i> e a <i>libido euertendi</i>	184

REFLEXÕES CONCLUSIVAS 191

BIBLIOGRAFIA 195

A meus pais

(Página deixada propositadamente em branco)

PREÂMBULO

Séneca, o poeta-filósofo, é, juntamente com Cícero, Virgílio e Horácio, um dos autores maiores da literatura latina, pelo valor intrínseco e influência que exerceu na posteridade. Desde sempre o Cordubense se interessou pela temática naturalista, e exemplo significativo dessa predilecção é a obra *Naturales Quaestiones*. Contudo, esse naturalismo – nos seus mais variados matizes semânticos – é patente também no *corpus tragicum* senequiano, não como uma noção estóica em actuação passiva, mas como um elemento estético-dramático de inigualável expressividade.

O conteúdo de *Paisagens naturais e paisagens da alma no drama senequiano: Troades e Thyestes* corresponde, salvo algumas reformulações, à dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (2007), sob a orientação da Professora Doutora Nair Castro Soares. Neste estudo procuramos analisar o papel da *natura* na tragediografia senequiana, abraçando-a como uma componente dramática activa, uma forma poética privilegiada do delineamento preciso e característico de figuras, acções e ambientes. Na esteira da máxima estóica *sequi naturam*, o elemento natural surge como uma verdadeira *natura animata* na caracterização das atmosferas mas também na influência que exerce nos *ethe* das personagens, através da manifestação daquilo que parece ser a sua característica distintiva: a sua humanidade/ humanização.

À Professora Doutora Nair Castro Soares, dirijo as primeiras palavras de apreço, uma vez que, graças ao seu acompanhamento, à motivação que sempre procurou inspirar em mim e às suas palavras de incentivo, pôde este trabalho vir a lume. A sua erudição, rigor científico e a sua inigualável sensibilidade estética foram determinantes na prossecução deste projecto, desde a fase de investigação à presente publicação. Cumpre-nos também agradecer aos docentes e funcionários do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sem os quais teria sido impossível levar a bom porto esta tarefa. À Professora Doutora Cristina Pimentel, da Universidade de Lisboa, uma palavra de gratidão pelas preciosas observações que fez a este trabalho e que tanto o valorizaram.

Dedicamos uma palavra de especial apreço à Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Agradecimento esse extensivo ao Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, à sua Coordenadora,

Professora Doutora Maria do Céu Fialho, bem como ao Professor Doutor Delfim Leão, pelo continuado incentivo e pelo interesse com que acolheram estas páginas na biblioteca *online Classica Digitalia*.

À minha família, ao Rui, aos amigos e colegas, agradeço todo o apoio e palavras de ânimo nas horas menos inspiradas. Um especial agradecimento à amiga e colega classicista, Dra. Raquel Gafanha, pelo seu inestimável apoio informático.

Os agradecimentos finais reservo-os às duas pessoas a quem dedico este trabalho, porque só com elas, e por elas, ele tem sentido: os meus Pais. Obrigada *imo corde* por todo o (imenso) amor, apoio e estímulo que sempre me deram ao longo desta jornada de trabalho.

Lisboa, Dezembro de 2009
Mariana Montalvão Matias

OBSERVAÇÕES PRELIMINARES

As citações das tragédias de Sêneca seguem a edição de Otto Zwierlein, *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Oxford, 1986. As traduções apresentadas são as de Zélia de Almeida Cardoso, *As Troianas*, São Paulo, 1997, e de José António Segurado e Campos, *Tiestes*, Lisboa, 1996.

As abreviaturas usadas para autores e obras da Antiguidade grega são as de Liddell-Scott, *A Greek-English lexicon*, Oxford, 1996; para a Antiguidade latina, as do *Oxford Latin dictionary*, Oxford, 1982.

Os periódicos são referidos segundo o critério de abreviação de *L'année philologique*. Transcrevem-se integralmente os títulos que não figuram nesta bibliografia da Antiguidade greco-latina.

(Página deixada propositadamente em branco)

NOTA INTRODUTÓRIA

Graças à arte, em vez de ver um único mundo, o nosso, vemo-lo multiplicar-se, e quantos artistas originais existem, tantos mundos teremos à nossa disposição, mais diferentes uns dos outros do que aqueles que rolam no infinito e, muitos séculos após se ter extinguido o foco do qual emanavam, (...) ainda nos enviam o seu raio especial.

Proust, *Em busca do tempo perdido*

Filosofia e Literatura entrecruzam-se, de forma aturada, pela sábia mão de um homem que se dedicou ao difícil *labor* da escrita, largamente inspirado e orientado por conceitos e métodos que, de forma tão personalizada e apurada, soube beber da escola outrora dirigida pela batuta de Zenão e Crisipo.

Numa altura em que *abyssus abyssum invocat*¹ – para usar a terminologia salmódica –, Séneca encarnou a figura de um verdadeiro “evangelizador” de mentes, numa época complexa, sanguinária, caracterizada por excessos e devaneios de toda uma geração – a dinastia Júlio-Cláudia (31 a.C. – 68 d.C.) – que atingiu o seu clímax, em termos de dissolução de costumes e ideais, com o imperador Nero, de quem Séneca foi preceptor e ministro.

A influência do Cordovês chegou até aos dias de hoje, graças à sua vasta obra filosófica, mas também à sua afortunada produção trágica, um teatro que se revela eminentemente filosófico, «na medida em que as principais linhas de força da teoria estoica, particularmente da Moral, nele se encontram representadas e cada

¹ Salmo 41, 8.

personagem assume o carácter de “exemplum” que demonstra um ou mais aspectos do que deve ou não ser o comportamento humano». ²

Foi motivado pelos tempos negros em que viveu, pela época conturbada e excessiva, pelos crimes e crueldades a que foi assistindo, e por uma descrença ao nível ideológico e religioso (que conduziu a uma avassaladora crise de valores na sociedade), que Séneca construiu os seus dramas. Soube detectar com precisão e corrigir, por meio dos seus escritos filosóficos e da sua obra teatral, o *mal du siècle* da Roma de então. Um *mal du siècle* que parece, contudo, continuar a assombrar-nos nos nossos dias. Herança da condição humana...

Apesar da enorme incerteza relativa à datação das peças, dada a escassez de elementos informativos, são conhecidas da pena de Séneca nove tragédias: *Hercules Furens*, *Troades*, *Phoenissae*, *Medea*, *Phaedra*, *Oedipus*, *Agamemnon*, *Thyestes*, e *Hercules Oetaeus*. Quanto a *Octavia*, o único exemplar de tragédia *praetexta* que chegou até nós, também a sua autoria se mantém envolta em grande incerteza e indefinição.

Inspirando-se nos *mythoi* da tragédia ática e, especialmente, na tragediografia de Eurípidés, Séneca soube apropriar-se de temas, motivos e tradições mitológicas, conferindo-lhes uma nova roupagem revestida de verdadeiro significado poético universal. Com tintas tipicamente romanas, coube ao teatro o propósito de servir uma mensagem que, baseada na doutrina estoica, tinha por missão encaminhar toda uma geração, dando-lhe novos rumos e horizontes. O seu teatro serviria, assim, de catalisador da restauração de costumes e do *mos maiorum* da sociedade coeva.

A doutrina do Pórtico modelou todo o pensamento de Séneca, que viu no “*ethos* do perfeccionismo” ³ o meio mais adequado e eficaz de o Homem alcançar a *virtus*, o *summum bonum*. Ideal esse acessível apenas por meio de uma caminhada ascética pejada de dificuldades que testam as capacidades do ser humano. A aquisição, ou melhor, a conquista da *tranquillitas animi* revela-se um processo construtivo, lento, que requer tempo, aprendizagem e maturação. Aliás, deve diariamente o Homem trilhar o caminho em direcção a esta virtude, que é também o caminho para a felicidade. A passagem do estado de *fluctuatio animi* ao de tranquilidade dá-se todas as vezes que o espírito se

² Pimentel (1987) 257.

³ Expressão de Edelstein (1966) 11.

consegue libertar e evitar as sufocantes e alienantes paixões (*uitia*) que o seduzem constantemente, na tentativa de o afastar do seu verdadeiro destino. Em busca da tão desejada (e inatingível) ataraxia estóica.

Estas problemáticas sobre as quais se debruça Séneca-filósofo são as mesmas que preocupam e merecem atenção por parte de Séneca-trágico nos seus dramas. O seu teatro, «um prolongamento da sua obra em prosa»⁴, visa transpor para as tábuas essas mesmas questões e, por isso, assistimos em palco a um desfile de personagens que, na sua essência tão humana, sofrem, lutam, duvidam e, inevitavelmente, tomam decisões. Atormentados por conflitos interiores que dilaceram o seu espírito, estas figuras debatem-se entre a emoção e a razão, o *furor* e a *bona mens*.

Sequi naturam – viver segundo a Natureza – era, por assim dizer, o lema dos Estóicos que viam no cumprimento da lei da natureza, ou seja, da razão, a única forma de alcançar o *summum bonum*, ideal difícil de atingir e concretizar, que o filósofo não se cansava de repetir nos seus escritos. Num cosmos que obedecia a leis universais e racionais, a *Natura* estava, desta feita, organizada por um *logos* divino, ele próprio concebido como *ratio* cósmica, existindo, portanto, uma clara identificação entre Natureza e Razão.

A tragédia senequiana espelha isso mesmo – a dificuldade em seguir a natureza, uma vez que a voz da paixão, contrária ao *meden agan*, parece falar sempre mais alto. Em Séneca, é sempre assim: homem e cosmos são um só, por isso, quando aquele se desvia do caminho do “Bem”, a primeira a ressentir-se dos actos humanos é a natureza; é essa entidade universal e divina que sofre.

Os dramas *Troades* e *Thyestes* que integram o milenar drama dos Atridas são exemplo expressivo da presença da natureza como elemento literário, estético e dramático. Na verdade, o “naturalismo” patente no drama do Cordubense integra toda uma estética teatral bem lapidada, contribuindo de forma impressionante para o delineamento preciso, característico dos ambientes naturais e, acima de tudo, das suas personagens. Por um lado, analisamos a influência da *natura* nos *ethe*; por outro, pretendemos demonstrar que a natureza na tragédia senequiana se revela uma verdadeira *natura animata*. Abandona o seu estatuto de paisagem estática, para colaborar de forma viva e enérgica

⁴ Pimentel, op. cit., 257.

na acção, como uma componente dramática activa num teatro definido por J. P. Poe como «o drama do homem que olha para o monstro que há em si».⁵

⁵ Poe (1969) 360.

PARTE I

A NATUREZA COMO PRINCÍPIO ESTÉTICO-DRAMÁTICO NA
OBRA DO POETA-FILÓSOFO CORDUBENSE

(Página deixada propositadamente em branco)

1.1. A NATUREZA EM SÊNeca: PRESSUPOSTOS ÉTICO-FILOSÓFICOS

Pode imaginar-se algo tão ridículo como esta miserável e infeliz criatura, que é tão pouco senhora de si mesma, sujeita aos danos de todas as coisas, considerar-se senhora e imperatriz do mundo, de que não tem poder para conhecer a menor parte, quanto mais para comandar o todo?

Montaigne, *Essais*

O conceito de *natureza* atesta, na perfeição, a estreita e necessária ligação de solidariedade estabelecida pelos estóicos entre as várias partes em que se divide a Filosofia (Lógica, Física e Ética).¹ De facto, a doutrina do Pórtico construiu a sua concepção de Homem e de ética, apoiando-se sempre na imagem que forjou do cosmos, numa cosmologia sincrética, que absorveu elementos cínicos, peripatéticos e heracliteanos, preocupando-se em apresentar um mundo totalmente dominado pela *ratio*, sem qualquer resíduo de tipo irracional.² Apesar de Sêneca, ao longo dos seus escritos, raramente proceder a uma exposição sistemática da cosmologia estóica, a verdade é que a frequência com que menciona as suas ideias sobre a estrutura do cosmos revela o seu à-vontade, pelo menos, com os contornos gerais desta matéria. Assim, cumpria também um dos deveres do filósofo: contemplar a estrutura do universo.³

Os estóicos consideram que tudo é corpo⁴, à excepção do pensamento (*to lekton*) que produz a consciência e que é incorpóreo (*asomaton*), decorrendo dessa concepção a ideia da realidade cósmica como corpórea e material. Substituem as quatro causas aristotélicas (matéria, forma, causa eficiente e causa final) por dois princípios: o princípio activo (Deus) e o princípio passivo (matéria) que são ambos materiais e inseparáveis um do outro. O princípio activo é a razão que actua sobre o princípio passivo, ou seja, sobre a substância privada de qualidade, produzindo, deste modo, os seres singulares, como o próprio Sêneca afirma.⁵ É a

¹ Vide D.L. SVF I, 46. Vide Bréhier (1948) 266: «[Física, Lógica e Ética] sont (...) indissolublement liées, puisque c'est une seule et même raison, qui, dans la dialectique, enchaîne les propositions conséquentes aux antécédentes, dans la nature lie ensemble toutes les causes, et dans la conduite établit entre les actes le parfait accord».

² Bréhier, op. cit., 273.

³ Lapidge (1989) 1401.

⁴ Cf. Sen., *Ep.* 106, 6-7. Até os vícios e as paixões são corpos.

⁵ Vide *Ep.* 62, 5.

razão divina que forma, que molda a matéria – *a priori* inerte, e que permaneceria ociosa se não fosse movida –, dirigindo-a para onde quer e produzindo as suas determinações. Tal como o mundo é composto por um princípio activo e um passivo, assim o Homem é constituído pela alma, o seu princípio activo, e o corpo, princípio passivo.⁶

O Pórtico apresenta-nos, assim, uma natureza que é também ela uma realidade de tipo corpóreo e material.⁷ Apesar de este materialismo aproximar o estoicismo do epicurismo, a verdade é que não falamos de um mero movimento mecânico de átomos, como entendiam os epicuristas, mas de uma totalidade que tende para um mesmo fim – concepção teleológica. Trata-se de uma natureza que se estrutura e organiza as suas partes constituintes em função da finalidade a que tende o cosmos, alcançando, desta forma, o equilíbrio. Os estóicos concebem o mundo natural como um organismo vivo, material, animado por uma força divina, organizado por um *Logos* que é concebido como razão cósmica. Este entendimento que têm da natureza é muito diferente do dos epicuristas e, opondo-se à concepção mecanicista destes, consideram que tudo o que existe é produto do *Logos* divino, imanente ao próprio cosmos, e que tudo acontece segundo a razão providente. O cosmos organiza-se como uma totalidade plena de sentido, ordem e harmonia, e a alma humana é uma parcela desse elemento activo, coesivo e criativo e, por isso, parte integrante do todo.

Uma das ideias-base do pensamento de Heraclito que foi recuperada, com mestria, pelo estoicismo, foi a da importância do fogo como “artífice” do universo⁸, tornando-se num dos conceitos fundamentais da sua física e cosmologia.⁹ Não nos referimos ao fogo de que o homem se serve, que tudo queima e destrói, mas a uma espécie de brilho luminoso celeste, ao qual se dá o nome de sopro cálido (*pneuma*) e que é, em si, *Logos* e divindade. Este tudo conserva, alimenta, faz crescer e sustém. A divindade identifica-se com este fogo que penetra todos os seres vivos, sendo a causa da geração de tudo o que é necessário, pois este sopro também tem o nome de *logos spermatikos*, ou razão seminal do mundo, na medida em que contém em si as sementes

⁶ SVF II. 300.

⁷ Sen., *Ep.* 106, 4.

⁸ Frg. 30 DIELS.

⁹ Vide Long (1984) 145-147.

racionais que estão na origem dos seres vivos. O fogo, na sua condição de *logos*, fecunda a matéria passiva, sendo causa do acontecer, e expande-se pelo universo de forma gradual, gerando a diversidade das coisas: nas inorgânicas, actua como força que lhes confere coesão; nos vegetais, como princípio de crescimento e reprodução; nos animais, como princípio de vida; no homem, é, além disso, razão, *Logos*.¹⁰

Este elemento activo que está na origem do universo, e a partir do qual posteriormente se criam e organizam os quatro elementos (água, fogo terrestre, ar e terra), é consagrado como uma entidade suprema, vigilante, que guia o corpo do cosmos segundo a *ratio*, daí que tudo seja predeterminado e controlado pelo espírito divino racional.

A cosmologia grega foi sempre dominada, de uma forma geral, pela crença num universo cíclico, e esta noção foi também reaproveitada pela doutrina do Pórtico. Assim, após um longo período de tempo, as coisas voltam ao seu ponto de partida, os astros tornam ao mesmo signo e à mesma posição em que se encontravam no início, e dá-se a conflagração final (*ekpyrosis*), que transformará tudo em vapor incandescente, destruindo todos os seres. Depois, segundo a tradição estóica, Zeus, que é identificado com o fogo ou a força activa, tornará a criar o mundo (*palíngenesia*), iniciando um novo ciclo, que tem a mesma ordem cósmica do anterior, e em que se verificam os mesmos acontecimentos do ciclo precedente. A recorrência de todas as coisas é eterna, repetindo-se os ciclos indefinidamente, sempre com os mesmos pormenores, os mesmos homens, as mesmas preocupações, os mesmos receios e esperanças, num eterno retorno que não deixa margem para a originalidade.

Zenão e Crisipo viam na conflagração um modo de purificação do mundo, numa espécie de retorno a um estado de perfeição, evocativo da paz e harmonia da Idade do Ouro, conceito caro aos estóicos¹¹ e, em particular, ao Cordubense.¹² A verdade é que sempre que no mundo antigo se queria expressar o regresso a estados de pureza e felicidade se evocava o mito dourado que Hesíodo “talhara”¹³, numa espécie de escapatória ideal à dureza e degeneração dos tempos vigentes. Na ausência de paraísos

¹⁰ Vide Martin Sánchez (1984) 57.

¹¹ Cf. Kennedy (1972) 475.

¹² Vide *Ep.* 90.

¹³ Hes., *Erga*, 109-201.

terrenos, o homem refugia-se na primeira áurea e mítica geração de homens.¹⁴ Este ideal, que é definido, em termos psicológicos, como a expressão sublimada de uma ânsia de regresso à vida intra-uterina, parece, acima de tudo, revelar uma imagem perfeitamente natural, nomeadamente aos olhos dos estóicos: a ideia de que o ser vivo não se liberta do processo energético da natureza, permanecendo profundamente ligado a esta, que se assume como *natura parens omnia*.¹⁵ Esta concepção de natureza é, em certa medida, perfilhada pela doutrina da *Stoa*, num mundo natural que se assume como divindade, pai de todas as coisas, criador que inspira razão e finalidade em todos os produtos fecundados.

Segundo o estoicismo, tudo o que acontece está de acordo com a natureza universal, numa verdadeira cosmologia vitalista em que todo o universo é um ser vivo cuja alma, sopro ígneo (*pneuma*), através da tensão (*tonos*), sustenta as suas partes, daí a noção de simpatia universal (*sympatheia ton olon*). É este *pneuma*, sopro quente, que dá vida à matéria e se reparte e actua pelos diferentes corpos. Tal como o corpo humano que aparece animado pelo *pneuma*, o cosmos encontra-se dinamizado por um princípio vital divino que se expande por todo o universo. Assim como vivem as diversas partes do corpo humano, de igual forma vivem as diferentes partes do universo, daí a ideia do mundo como ser vivo e orgânico, que surge como orientação fundamental da cosmologia estóica, de estilo biológico ou médico. Referimo-nos a um universo que, qual organismo natural, nasce, vive, e se regenera na sua morte. Da mesma forma que o corpo de um ser vivo é composto por diversos membros que estabelecem uma estreita relação de interdependência entre si, assim todas as partes cósmicas do universo se encontram solidariamente interligadas, numa verdadeira “simpatia” entre as parcelas constituintes, sublinhando a sua unidade. Séneca repete frequentemente a concepção antropomórfica do mundo na sua obra, nomeadamente nas *Naturales Quaestiones*, afirmando que as perturbações de que padece a terra são similares às de que sofre o corpo.¹⁶ A partir deste conceito orgânico da natureza nasce uma linguagem que atribui ao mundo funções tipicamente humanas, surgindo um

¹⁴ Urraca Gaztelu-Urrutia (1965) 14.

¹⁵ *Ibid.*, 12.

¹⁶ *Nat. quaest.*, 6, 14, 1-2.

mundo dotado de sensibilidade, desejos e vontade.¹⁷

A partir de Crisipo, os estóicos estabelecem um paralelo entre a noção de “simpatia corporal”, que era já um conceito familiar na medicina grega, e uma simpatia cósmica universal, em que cada movimento ocorrido numa parte do cosmos tem obrigatoriamente um movimento recíproco e correspondente noutra local.¹⁸ Existe, pois, uma concordância intrínseca entre todas as coisas, a que o estóico filósofo-imperador Marco Aurélio deu o nome de “nó sagrado” que tudo liga e, segundo o qual, todos os seres concorrem para a consonância e equilíbrio do próprio mundo.¹⁹

Ernst Cassirer afirma que o estóico, à semelhança do homem primitivo, comunga de uma visão da natureza que não é, na sua essência, nem meramente teórica, nem prática. Ela é *simpática*, na medida em que o homem vivencia um profundo sentimento de harmonia com o mundo natural. Ainda que dotado de capacidade para apreender as diferenças específicas das coisas, a sua concepção de natureza e de vida leva-o a esquecer essas mesmas diferenças e a reger-se «por um sentimento mais forte: a profunda convicção de uma fundamental e indelével *solidariedade da vida* que estabelece a ponte sobre a multiplicidade e variedade das suas formas singulares».²⁰

Esta convicção de que existe um laço comum que une todas as coisas, nomeadamente entre o homem e a natureza, e que aquele é uma parte desse todo, relaciona-se também, de forma directa, com as noções de macro e microcosmos. A organização do Universo, entendido como *macrocosmos*, serve de modelo²¹ ao ser humano – *microcosmos* – síntese do universo, visão que será mais tarde recorrente nos escritos dos humanistas, radicando-se no contexto da cultura renascentista.²² O Homem é concebido como uma estrutura, uma reprodução esquemática do cosmos

¹⁷Ibid 3, 7-2; 3, 8.

¹⁸ Vide Lapidge, op. cit., 1383.

¹⁹ Vide Marc. Aur., *Ad se ipsum*, VII, 9.

²⁰ Cassirer (1995) 78.

²¹ Cf. Segurado e Campos (1997) 80: «(...) Seria de esperar que, sendo o homem um microcosmo constituído segundo o mesmo modelo que o macrocosmos – o universo –, funcionasse também segundo uma ordem perfeita e inalterável, isto é, que o homem, na sua qualidade de ser racional, fosse por completo regido pela *ratio*. O que sucede, contudo, é que os Estóicos, e Séneca também, apontam a relação entre a razão e a vida humana, não como um facto *mas apenas como um ideal*».

²² Vide Colombero (1985).

em menor escala, num sentido cosmocêntrico, mas também antropocêntrico. Homem e natureza apresentam-se como duas entidades dotadas de individualidade própria, mas de forma alguma contrapostas, e que se harmonizam por uma relação de acção recíproca. O ser humano inclui-se na totalidade da natureza como elemento desta, penetrado pelo *pneuma*, sopro quente que não é outra coisa senão a própria alma do universo, e o homem, centelha divina. A alma humana é um fragmento do *Logos* ou Razão, por isso cada razão individual participa da Razão universal e assim se submete à ordem universal. Assim, entre o universo e o homem existe similitude, uma vez que são dois organismos vitais em constante actividade.²³

Sêneca não cessa de exortar o homem, nomeadamente nas suas *Epistulae*, para que viva de acordo com a natureza – *Quod est hominis summum bonum? Ex naturae uoluntate se gerere*²⁴ –, uma vez que a razão é a imitação da natureza. De facto, a ideia que o poeta-filósofo professa sobre o cosmos e a natureza tem ligações profundas e intrínsecas com outros conceitos como o da Razão, Deus, Providência ou o *Fatum* (*eimarmene*).

O Cordovês estabelece uma identificação entre Deus e natureza, entre Razão e destino, e teologia e cosmologia surgem como saberes idênticos. Natureza, Zeus, éter, fogo criativo, destino, ordem, *logos* são apenas algumas das designações que os estóicos, bem como Sêneca, atribuem à entidade “Deus”. Sendo Deus e a natureza uma e a mesma coisa é natural que esta se organize de acordo com uma ordem racional, porque ela é *Logos*, é razão, *fatum*. Assim, Deus identifica-se com a *Physis*, conferindo ao cosmos a racionalidade e a ordem necessárias ao seu correcto funcionamento, na prossecução de uma finalidade imanente ao próprio universo. Todos os seres e acontecimentos são insuflados e governados pela Razão Universal, pela Vontade de Deus. É neste sentido que os estóicos entendem o *naturam sequi* como objectivo prioritário e grande máxima a alcançar, uma vez que a natureza é a Razão.²⁵ Se seguirmos a ordem racional estabelecida, a lei ditada pela *Natura*, no decorrer da nossa jornada terrestre, estaremos a caminhar em direcção ao Bem, evitando os males, os vícios que vão contra a ordem natural, a razão cósmica.²⁶

²³ Cf. Martín Sánchez, op. cit., 56.

²⁴ *Ep.* 66, 39.

²⁵ Vide *Ep.* 5, 4.

²⁶ Vide *Ep.* 50, 8; 122, 5.

Identificando Deus com o cosmos, isto é, com a harmonia necessária ao mundo, a doutrina estoíca revela-se um rigoroso panteísmo. Ao penetrar o mundo como a alma penetra o corpo humano, Deus é a alma do universo – *anima mundi, mens universi* –, afirmando Séneca que «Todo este universo que nos rodeia é uno, e é Deus».²⁷ A identificação de Deus com a natureza implica, por sua vez, uma correlativa despersonalização da divindade habitualmente antropomorfizada, para passar a ser entendida e designada de forma mais impessoal²⁸, apesar da insistência de alguns estudiosos na progressiva concepção senequiana de um deus pessoal, descrito já por meio de caracteres que o vão assemelhando ao Deus cristão.²⁹ Mas o Deus estoíco não é um deus olímpico; ele é o “compositor do mundo”, divindade que vive em sociedade com os homens, *logos* que dispõe todas as coisas do universo, não deixando nada ao acaso. Ele é *natura, ratio*, Providência.

Séneca rege-se, deste modo, por um estoicismo racional naturalista, cuja visão panteísta celebra «a unidade vivente de todas as coisas, e a correlação harmoniosa de terra e céu, e a onipotência do *Fatum* que liga intrinsecamente, numa *conspiratio omnium* racional, as almas e as estrelas».³⁰

É, pois, tarefa impossível falar de Séneca, como é nosso propósito, sem evocar a base estoíca que subjaz a toda a sua produção. Os conceitos e princípios de ordem moral que os seus escritos filosóficos veiculam são, de facto, os mesmos que enformam todo o seu *corpus* dramático. A doutrina do Pórtico serviu de bússola na concepção do seu teatro e, acima de tudo, no desenho firme das personagens intervenientes nos seus dramas. Como poeta, Séneca transpõe para o palco a meditação sobre a *rerum humanarum condicio* que explanara na sua obra filosófica. No entanto, as suas peças não são meros instrumentos de parénese estoíca, como alguns estudiosos afirmam. São fruto de uma combinação única de ingredientes, e julgamos que negar isso significa desmerecer o trabalho de um tragediógrafo que se revelou inovador no modo como concebeu o teatro e também a vida.

Nas palavras de Jean Barrault «o teatro é o primeiro soro que o homem inventou para se proteger da doença da angústia»³¹.

²⁷ *Ep.* 92, 30. Trad. de Segurado e Campos (1991) 471.

²⁸ Martín Sánchez, *op. cit.*, 67.

²⁹ *Ibid.*, 58.

³⁰ Faggin (1967) 31.

³¹ Jean-Louis Barrault, actor e director do teatro francês, dirigiu a “Comédie

Sêneca, autêntico médico e director de consciências, encontrou nesse “soro” da arte teatral não uma forma de alienação do ser humano, mas o antídoto ideal para combater o veneno que corroía toda uma época.

1.2. *NATURA*: A INESGOTÁVEL POROSIDADE E PLURALIDADE DE UM CONCEITO

Quando constatamos a facilidade e frequência com que empregamos o vocábulo “natureza” no quotidiano, isso leva-nos a tecer considerações que carregam consigo necessárias conclusões: em primeiro lugar, o uso recorrente que fazemos do termo revela incontestavelmente a sua larga abrangência semântica e contextual, na medida em que o seu significante assume uma série de acepções significativas, que se instalaram e intervêm confortavelmente em variados campos da vida. No entanto, e apesar de se tratar de uma palavra tão comum, nem por isso a sua definição se torna menos complexa. Segundo Gillian Beer, «nature and the natural are the most porous words in the language; they soak up ideology like a sponge»³², daí a construção milenar de um verdadeiro mosaico de significações que nos conduz a uma multiplicidade e ambiguidade de sentido cada vez maior.

O mais interessante será verificar a nossa “inconsciência” na aplicação deste termo, ou melhor, o modo instintivo e automático com que dele fazemos uso, esquecendo, na maioria das vezes, o peso e a excelência da sua carga histórica e semântica. Não pretendemos traçar em pormenor o percurso e evolução da palavra latina *natura*, até porque isso extravasaria a nossa área de estudos e, além disso, a obra justamente intitulada *Natura: étude sémantique et historique du mot latin* (Paris, 1966), da autoria de André Pellicer, constitui o fruto de uma aturada e rigorosíssima investigação sobre a história (e pré-história) deste mesmo vocábulo latino. Julgamos, contudo, essencial recordar, em jeito de reencontro de conceitos, o sentido primordial de uma noção significativa que nem sempre é fácil de fixar. Maurice Merleau-Ponty afirma mesmo que esta se trata do «produto de uma história no decorrer da qual adquiriu uma série de acepções que acabaram por torná-la ininteligível»³³, sendo que se torna

Française”. O seu desempenho no clássico de Marcel Carné, “O Boulevard do crime”, de 1945, imortalizou-o para a sétima arte.

³² G. Beer apud Rosenmeyer (2000) 100.

³³ Merleau-Ponty (2000) 3.

vão buscar o segredo de uma palavra num sentido único.³⁴ As palavras de uma língua, segundo Lachelier, não são como fichas de jogo com valores impressos e inalteráveis; elas próprias têm uma ‘φύσις’.³⁵

No seu estudo, Pellicer faz uma viagem pela literatura latina, desde as suas origens até à época imperial, descrevendo as circunstâncias que ditam o nascimento, desenvolvimento e maturação de um vocábulo que se construiu e enriqueceu ao longo dos tempos, tendo-se adaptado às necessidades constantes da língua, organismo em permanente mutação. O autor analisa também o “equivalente” grego – *physis* (de φύω) –, bem como a fisionomia da palavra grega e as grandes linhas do seu emprego, que em muito contribuíram para o desenho semântico da *natura* latina (de *nascor*) que absorveu os seus vários sentidos e acepções.³⁶

Pellicer distingue os dois empregos principais de *natura*, nos quais reencontramos e revemos as duas acepções de “natureza” que, *grosso modo*, a maioria das línguas antigas e modernas atestam³⁷ e que correspondem aos dois sentidos fundamentais do grego *physis*.³⁸ Por um lado, *Natura* apresenta-se com um sentido passivo e particular ao designar a maneira de ser, os caracteres próprios dos seres vivos, mas também de objectos inanimados ou abstrações; por outro, significa a Natureza universal, concebida, quer como um estado, uma existência, uma totalidade de seres e de fenómenos, quer como causa, princípio activo, poder criativo e organizador do universo.³⁹ Veja-se também nesta noção, decalcada já da *physis* grega, a ideia de *natura* como princípio de espontaneidade, opondo-se aos produtos da arte e actividades humanas (*physis* vs. *nómos*; *physis* vs. *technê*). Quando falamos em natureza, falamos de «uma produtividade que não é nossa, embora possamos utilizá-la, ou seja, uma produtividade originária que continua sob as criações artificiais do homem».⁴⁰

Segundo Rosset, estamos perante um conceito que parece conter na sua (relativa) imprecisão a sua verdadeira eficácia. A ideia de natureza é invencível porque ela é vaga. Por outras

³⁴ Ibid.

³⁵ J. Lachelier apud Lalande (1972) 670.

³⁶ Vide Pellicer (1966) 339; 465; 497-498.

³⁷ Vide Collingwood (1965) 43-44.

³⁸ Sobre os vários sentidos de *physis*, veja-se Pellicer, op. cit., 17-35.

³⁹ Vide também Lalande, op. cit., 667-673.

⁴⁰ Merleau-Ponty, op. cit., 203.

palavras, uma vez que não existe a não ser como ideia, nada é mais invencível do que aquilo que não existe.⁴¹ Não desejando enveredar pela perspectiva filosófica da questão, que foge decerto da nossa competência, pretendemos com esta breve nota introdutória sobre o vocábulo *natura* invocar algumas das ideias-base que estão por detrás da sua definição, e que julgamos essenciais para o desenvolvimento do nosso trabalho.

Na verdade, os dois grandes vectores semânticos em que Pellicer divide a noção de Natureza constituem as grandes linhas orientadoras desta nossa análise, na medida em que vão ao encontro daquele que é o nosso principal objectivo: estudar de que modo Séneca em *Troades* e *Thyestes* “pinta” a natureza, numa presença que consideramos ser muito mais do que meramente filosófica, para se revelar uma forte componente estética e dramática do espectáculo teatral. O Cordovês revela uma rara capacidade de colocar em palco uma *natura* activa, que abandona o seu habitual papel de mero cenário. Mais do que isso, o dramaturgo esforça-se por demonstrar a sua crença, decorrente do sistema filosófico que professa, na existência do forte e inabalável laço que une os dois sentidos de natureza anteriormente referidos: as naturezas particulares (homens) recebem as suas qualidades (caracteres) da Natureza universal. Daí a riqueza semântica e comunicativa de uma palavra que carrega consigo o feito prodigioso e singular de poder aplicar-se, dependendo do contexto, ao indivíduo, à espécie e ao universo, concebendo o Homem como parte do todo, e o cosmos como uma unidade que engloba a totalidade e multiplicidade dos seres e fenómenos existentes.⁴²

O que Séneca faz é conferir personalidade própria à Natureza universal e racional de que tanto fala nos seus escritos filosóficos, corporalizando-a na influência directa que esta exerce no comportamento das personagens. Por outro lado, a *natureza* humana e particular das figuras por si criadas também ela influi sobre os elementos físicos que a circundam, numa verdadeira ligação de interdependência. Quando Maurice Merleau-Ponty afirma que a natureza «é o nosso solo, não aquilo que está diante, mas o que nos sustenta»⁴³, depois de se pronunciar sobre o carácter enigmático do “objecto” natural⁴⁴, parece reportar-se a

⁴¹ Rosset (1995) 21.

⁴² Pellicer, op. cit., 349.

⁴³ Merleau-Ponty, op.cit., 4.

⁴⁴ Ibid.

este compromisso quase umbilical entre Homem e *natura*, numa relação que, à semelhança de todas as relações, oscila entre tempos de bonança e de tempestade.

1.3. O MUNDO NATURAL E O ESPAÇO DO HUMANO NA POESIA DE SÉNECA

De acordo com Séneca, a Natureza, consciente da sua arte e beleza, terá gerado em nós o dom da curiosidade, para que pudéssemos ser espectadores privilegiados de tamanha grandiosidade estética. Para isso, terá colocado o Homem propositadamente no centro do mundo, moldando o seu corpo de modo a que fosse dotado de uma capacidade verdadeiramente contemplativa: não só o criou vertical, como o dotou de um *uultum*, orientado para os céus e que, sustentado pela flexibilidade de um pescoço, era capaz de seguir o incessante movimento dos astros, abarcando, assim, todo o esplendor da máquina natural.⁴⁵ Afirma também o filósofo que esta ordem, de que é composto o universo, em nada se deve a um acaso – *non esse materiae errantis hunc ordinem*⁴⁶ –, pois tudo obedece a uma lei universal, em que tudo é razão, apesar do erro cometido por alguns mortais, ao realizarem a “leitura” do mundo como um produto accidental. Na verdade, o Homem deve sentir-se continuamente honrado por ser parte integrante de um plano divino e de um universo que é ele o arquétipo da beleza, da ordem e da conformidade com a divindade.⁴⁷

Esta ideia de ordem, de coerência e de excelência do mundo, tão valorizada pelo Cordubense, não é, contudo, uma ideia original. Trata-se de uma concepção cosmológica de origem grega que se encontra, nomeadamente, na base do *Timeu* platónico, tendo sido também adoptada por Aristóteles⁴⁸, mas reaproveitada e desenvolvida com grande fervor, pela escola estoíca. Cícero, no *De Natura Deorum*, afirma que «não há nenhuma outra coisa, excepto o mundo, a que nada falte que seja no seu todo tão completo, perfeito e acabado em todas as suas proporções e partes».⁴⁹ Acrescenta ainda que «Crisipo disse que tal como a cobertura feita para o escudo e o gládio, assim tudo o resto,

⁴⁵ *De Otio*, 5, 3-4.

⁴⁶ *De Providentia*, 1, 2.

⁴⁷ Vide *Naturales Quaestiones*, I, pr. 14.

⁴⁸ Arist., *Met.*, XI, 10, 1075 a 11.

⁴⁹ Cic., *De Natura Deorum*, II, 37. Trad. de Falcão (2004) 78.

excepto o mundo, foi criado para um outro efeito: os cereais e os frutos que a terra gera foram criados por causa dos animais, os animais por causa dos homens, o cavalo para o transporte, o boi para arar, os cães para caçar e viajar, e o próprio homem nasceu para contemplar e imitar o mundo – não é que ele seja de modo algum perfeito, apenas é uma parcela da perfeição». ⁵⁰ Falamos de um mundo que justifica a sua coerência intrínseca e a sua própria existência em nome e em função do Homem, pois «as revoluções do Sol, da Lua e dos restantes astros mantêm o mundo compacto, além de oferecerem um espectáculo aos homens». ⁵¹ O homem nunca se cansa de contemplar estes fenómenos, e é através da medição dos seus cursos que passa a conhecer a chegada, variações e mudanças das estações, «e pois se só os homens têm conhecimento disto, então é forçoso admitir que tal foi criado por causa do homem». ⁵²

Cícero professa, deste modo, uma interdependência entre Homem e Natureza, entidades que se correlacionam, determinadas por uma ordenação que, mais do que puramente estética, se manifesta eminentemente racional. Séneca, à semelhança do Arpinate, considera ainda que, no que concerne a beleza e a ordem do universo, se destaca, pela sua perfeição, a abóbada celeste, ou seja, a *pars superior mundi*, aquela que está mais próxima dos astros, onde não se aglomeram nuvens, nem tempestades. ⁵³ Além disso, não deve o ser humano privar-se do magnífico espectáculo da contemplação do firmamento e dos fenómenos que ocorrem, como a observação da lua, das estrelas que brilham na noite, dos movimentos dos astros, pois aquele que o faz está intimamente ligado aos seres celestes, e aspira, em certa medida, à visão da sua verdadeira pátria. ⁵⁴ É esta noção de que a alma humana partilha da razão, da ordem e da beleza divina e universal, integrando-se totalmente numa natureza a que pertence *ab ouo*, sem a qual nada é, que se torna nota dominante no pensamento senequiano. Estamos perante uma perspectiva e uma convicção que ultrapassa, indubitavelmente, o campo dos escritos filosóficos do Cordovês, passando para «um novo reino: o reino, não das coisas vivas, mas das *formas vivas*» ⁵⁵, a arte dramaturgica, naquela que é a

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid., II, 155. Trad. de Falcão, op. cit., 124.

⁵² Ibid.

⁵³ *De Ira*, III, 6, 1.

⁵⁴ Cf. *Consolatio ad Heluiam*, 8, 6.

⁵⁵ Caillois (1972) 132.

experiência estética que vive do sabor e do «ritmo das formas espaciais, no equilíbrio da luz e sombra».⁵⁶

Assim, o fascínio e curiosidade que o mundo natural desde sempre exerceu sobre Séneca e que espelhou, na sua vertente mais científica, em obras como as *Naturales Quaestiones*, surgem convertidos num fenómeno estético e dramático na sua tragediografia. De facto, tal como os seus antecessores e contemporâneos que vêem na Natureza um objecto predilecto, quase primário (e obsessivo) de poetização, também o nosso autor não foi alheio a este motivo literário quase tão frequente como o do sentimento amoroso. Falamos de uma *Natura* que Séneca abraça em todo o seu esplendor e potencialidade dramática e que “pinta” ora em quadros de tintas idílicas⁵⁷, – porque cabe ao artista, segundo Albrecht Dürer, a tarefa de «extrair da natureza a beleza»⁵⁸ –, ora em telas violentas de traços mais largos e espessos, num prenúncio romântico *avant la lettre*.⁵⁹ Em qualquer dos casos, a Natureza não serve ao autor de cenário idealizado, ou de simples pano de fundo sobre o qual vão decorrendo os acontecimentos, e que, do ponto visto teatral, “compõe” o espectáculo numa espécie de mero deleite visual para os espectadores.

Deparamos com uma natureza viva, que não é morta nem muda, porque ouve, entende e fala, à sua maneira, com o homem. Na esteira da concepção providencial e racional da *natura* estoica, os elementos naturais intervêm, sempre que podem, na acção, influenciando o seu poder nas personagens que o Cordovês constrói para as suas míticas histórias. Há, de facto, muitas das vezes, um desejo de identificação do indivíduo com o espaço, com a matéria, que é frequente na literatura lírica, num panteísmo de fusão do homem (microcosmos) no todo (macrocosmos), «tema onde a psicanálise vê, precisamente, a expressão de uma espécie de sentimento da inconsciência pré-natal».⁶⁰ Constata-se, contudo, como teremos oportunidade de verificar, não só um sentimento maternal, de apoio, de consolo por parte dos elementos físicos, mas a consolidação de uma verdadeira relação de acção/reacção entre as duas entidades. A natureza não se mostra, definitivamente, em nada alheia à diversidade das atitudes humanas, nomeadamente no que diz respeito às acções funestas e cruéis, levadas a cabo pelas

⁵⁶ *Ibid.*, 133.

⁵⁷ Vide *Phaed.*, 505ss ; *Troad.*, 199ss ; *Herc.fur.*, 125ss.

⁵⁸ Albrecht Dürer apud Caillois (1972) 132.

⁵⁹ Vide *Agam.*, 460; *Herc.fur.*, 662ss., 861ss., 939; *Thy.*, 789ss.

⁶⁰ Caillois (1972) 87.

figuras senequianas. A ligação cósmica que parece unir as duas instâncias leva a que a *natura* revele sempre a sua visão, faça o seu juízo de valor, demonstre o seu acordo ou desagrado, manifeste o seu júbilo, tristeza ou revolta perante os passos (tremidos ou não) que os heróis do drama do Cordovês vão trilhando. Em boa verdade, procuramos saber como Séneca envolve os vários sentidos de *natura* – a cósmica e universal, e aquela que diz respeito aos caracteres, à *physis* das personagens – e em que medida ambas se relacionam e influenciam.

É essencialmente por meio de um recurso eminentemente épico – a *ecphrasis* ou *descriptio* poética – que o dramaturgo apresenta o desenho da sua natureza trágica, numa transposição clara da narrativa épica para o contexto da tragédia. Homero ou Virgílio teriam necessidade de, a determinada altura, clarificar o leitor ao longo da sua narração, descrevendo os objectos e seres referenciados. Desta forma, aqueles que liam (ou ouviam) podiam, através de explicações pormenorizadas dos autores, visualizar nas suas mentes, com um rigor quase cinematográfico, aquilo que lhes era contado.

Séneca, por seu turno, no seu papel de tragediógrafo, criador *a priori* de um texto que se viria a materializar visualmente, deveria, na opinião de alguns críticos, ser mais “comedido” no emprego que faz da descrição, sob pena de quebrar o ritmo e o desenvolvimento da própria acção. O que sucede é que o filósofo-poeta parece ver-se compelido por um desejo enorme de completar, de complementar a acção, com momentos (aparentemente) de pausa dramática, nos quais sobressai a sua veia narrativa e expressionista, que vai ao encontro da afirmação «description is concerned with picture-making».⁶¹

Séneca é exímio na construção de quadros vivos, herança de um pictorismo de que o arcaico Pacúvio foi precursor. Na criação artística de que o dramaturgo é autor, as *descriptions*⁶² são bastante frequentes, comparativamente ao número de descrições que ocorre nas tragédias gregas, frequência essa que leva a que o seu teatro seja considerado, por alguns, irrepresentável, questão

⁶¹ Larson (1994) 13.

⁶² Zapata Ferrer distingue vários tipos: as *descriptions locorum* ou topografias referentes a «lugares estrechamente unidos a los personajes del drama»; as *descriptions rerum*; as prosopografias (de personagens que se encontram fora e dentro de cena); as *descriptions ferarum*; as *descriptions commixtae* (na opinião da autora, as mais necessárias ao espectador/leitor, pois surgem como clarificadoras de um relato). Vide Zapata Ferrer (1988) 373-380.

que não julgamos essencial abordar neste estudo. Na verdade, quando nos referimos ao poder descritivo do drama senequiano estamos não só a evocar uma influência estilística, consequência da sua formação retórica, mas, acima de tudo, um gosto muito pessoal que o poeta tinha pela imagem, pelo visualismo, e que as palavras de Mireille Armisen-Marchetti tão bem traduzem: «(...) il y a chez Sénèque un plaisir du regard (...), une jubilation de l'image, qui ne sont pas la négation de sa densité philosophique, mais s'y superposent, et s'en nourrissent».⁶³ Estamos perante um compositor de tragédias, invulgar nos “excessos” que comete, movido por um gosto inusitado pelo espectáculo, ou melhor, pelo «espectacular próprio da paixão»⁶⁴, e por uma curiosidade, quase obsessiva, pelo inumano que nos habita⁶⁵.

De facto, o “catálogo” de imagens de que o dramaturgo se serve nas suas tragédias, nomeadamente nos momentos em que dá vida à natureza física e à exploração da natureza humana, revela esse ascendente retórico que Séneca professava já nos seus escritos filosóficos, mas com tonalidades diferentes e menor frequência.⁶⁶ Na verdade, existe uma especificidade de imagens trágicas que se distingue das imagens parenéticas da filosofia.⁶⁷ Séneca mune-se de comparações tradicionais da poesia épica e trágica, de tipo homérico, apropriando-se de *topoi* poéticos, aos quais confere o seu cunho pessoal, de modo a que o seu público os interprete à luz dos olhos do tempo coevo. Dá a primazia, na construção dos seus dramas, às imagens, algumas da tradição estóica, que permitem descrever os movimentos da psique e o estudo, em geral, da natureza humana: a metáfora do jugo (*iugum*) e do freio; as tempestades da alma; o fogo e o frio das paixões.⁶⁸ A sua preocupação não é tanto a de exortar o leitor a enveredar pelo caminho da virtude estóica, como o fazia nos tratados e cartas, mas a de empregar nas suas tragédias as imagens que mais fielmente descrevam a *constantia* e a *inconstantia* interiores das

⁶³ Armisen-Marchetti (1989) 376.

⁶⁴ Charles-Saget (1998) 151: «Sénèque, auteur de tragédies, ne peut pas être innocent d'un certain goût pour le spectacle ou, au moins, pour le spectaculaire et pour le spectaculaire propre à la passion. Il faut bien aussi lui reconnaître une complicité d'âme avec le douloureux et avec la manière non-sage dont le douloureux fait de sa douleur un destin».

⁶⁵ *Ibid.*, 154.

⁶⁶ Armisen-Marchetti, *op. cit.*, 365.

⁶⁷ *Ibid.*, 347-350.

⁶⁸ *Ibid.*, 351-354.

suas personagens, representativas das diferentes flutuações da alma humana.

Mireille Armisen-Marchetti constata que, apesar de o autor enriquecer a sua tragiografia com imagens e motivos tradicionais, a personalização desse legado passa por uma selecção de imagens que não se define somente como uma estratégia estilística, mas é ela também um dos meios que Séneca elegeu para nos dar a conhecer algum do seu mundo psicológico, ético e estético.⁶⁹ Nota-se, assim, uma especial predilecção – que se vem a revelar uma constante do imaginário senequiano – pelo movimento e pela metamorfose, influência porventura de Ovídio. Um movimento que resulta, habitual e consequentemente, em violência e numa exacerbação do *pathos* dramático, servindo-se de elementos “móveis” como o mar, o fogo, o vento, e a natureza violenta dos animais selvagens ou o delírio das Bacantes, na expressão magnífica do *furor*, do descontrolo humano. A introdução de elementos estáveis como montanhas, rochedos ou florestas surge como metáfora de uma firmeza ameaçada ou a fragilidade das coisas e dos seres humanos. O vento fustiga incessantemente as montanhas, o mar os rochedos, e as florestas, na sua aparente apatia, são objecto de constantes mudanças com a sucessão das estações, numa simbologia da fugacidade da beleza e do tempo. Séneca parece conseguir, como tragiógrafo, cumprir uma tarefa que, como *philosophus*, se anuncia sempre mais complexa: a partilha. Porque é através dos seus dramas que atinge o coração e a razão de um maior número de pessoas, uma vez que «só a arte (...) é capaz de objectivar de maneira completa e evidente para todos aquilo que o filósofo só pode exprimir subjectivamente».⁷⁰

No “naturalismo” senequiano, bem patente nas *descriptions* e imagens que integram as suas “estórias” trágicas, insere-se também, e de forma expressiva, a vertente toponímica do conceito de *natura*, tão cara ao Cordovês. A geografia trágica do autor não brota *ex nihilo* e, de facto, vários são os factores apontados como justificação para este gosto particular. A sua formação retórica terá condicionado esta preferência, que o próprio autor não parece considerar uma estratégia estilística meramente gratuita, uma vez que é possível definir um padrão orientador das suas escolhas. A maioria dos topónimos empregues pode ser categorizada em três grandes grupos: em primeiro lugar, o destaque dado às referências

⁶⁹ Ibid., 374.

⁷⁰ Schelling apud Merleau-Ponty, op. cit., 75.

à Grécia, explicado fundamentalmente pelo facto de a acção das tragédias decorrer nesse local; em segundo lugar, as menções feitas a paragens do Oriente que carregam consigo uma sensação de barbárie, estranhamento, exotismo, e mesmo de algum erotismo; por fim, as referências geográficas ao Ocidente são em menor número, sendo poucas citadas mais do que uma vez.⁷¹ Mark Grant está convicto de que Séneca manuseia a sua geografia, consciente da forte capacidade que esta tem de descrever o remoto.⁷² Bishop, por seu lado, defende mesmo a teoria (improvável) de que todos os nomes próprios, incluindo os geográficos, carregavam consigo uma espécie de código político oculto, acessível apenas à elite de espectadores do teatro do Cordubense.⁷³ Na verdade, esta apetência (e deleite) do poeta-filósofo por nomes de cidades, rios, montanhas e de países mais ou menos conhecidos, vem já na sequência de uma tradição poética iniciada por Homero, e que o nosso autor herdou, inspirado pelos *opera* de Virgílio, Ovídio, Horácio e mesmo Lucano. As comparações, metáforas e imagens tradicionais obrigavam a que o poeta fizesse uso desses elementos geográficos, na concretização de um alexandrinismo que o autor abraça e que gerava então obras plenas de erudição mitológica e geográfica.⁷⁴ Syme sugere que a inclusão de nomes de localidades estranhas e longínquas servia, no fundo, como instrumento de ostentação do conhecimento de todo aquele que gostaria de ser intitulado *doctus*.⁷⁵ O Cordovês teria porventura essa preocupação, mas não terá sido, com certeza, esse o motivo essencial por detrás do uso frequente da toponímia.

Numa época em que toda a literatura era lida em voz alta e a prosódia ocupava um lugar de destaque na formação do jovem romano, a questão da sonoridade era determinante.⁷⁶ Séneca parece tirar partido da concepção das “palavras como música”, nomeadamente nos coros das suas tragédias⁷⁷, ao introduzir referências geográficas que, de acordo com os temas e as ideias,

⁷¹ Cf. Grant (2000) 88-91.

⁷² *Ibid.*, 90.

⁷³ J. D. Bishop apud Grant, *op. cit.*, 94.

⁷⁴ Cattin (1963) 686.

⁷⁵ Syme (1987) 49; Grant, *op. cit.*, 88.

⁷⁶ Cf. Grant, *op. cit.*, 90. Vide também Syme, *op. cit.*, 49.

⁷⁷ Vide Davis (1993) 242-6. Vide Syme, *op. cit.*, 50: «In Seneca's tragedies they tend to proliferate in the chorus. That was proper. The chorus commonly signifies escape. It declares aversion from pomp and power, as from dynastic crime. Detesting kings and courts, it recommends the simple life, not often to be found in that vicinity».

se tornam verdadeiros elementos de diversidade e de harmonia, na sua estranheza sonora.⁷⁸ Marouzeau acrescenta ainda que a utilização frequente dos topónimos não é senão a prova do gosto que os Romanos tinham pela evocação do real e do particular.⁷⁹

Esta “necessidade” de afirmação naturalista toponímica, bem patente na tragediografia latina, mais do que puro ornamento poético, exprime também a realidade do período em que Séneca viveu, e que ele expressa, por variadas vezes, nas suas obras em prosa. Encontrando-se o império romano numa era de grande florescimento, viajava-se bastante, em lazer, negócios, e no cumprimento do desempenho de tarefas públicas. Toda esta movimentação gera um conseqüente progresso e desenvolvimento ao nível dos conhecimentos geográficos⁸⁰, e a geografia, como ciência, exigia obrigatoriamente deslocções para obter certezas; deslocções que, mesmo nessa época de fortuna, eram complicadas porque necessitavam de tempo, dinheiro e gosto pela aventura.⁸¹

O que é interessante ressaltar é o facto de o Cordovês, ele próprio, nunca ter viajado muito. Além do abandono da terra-natal, *Corduba*, ainda pequeno, de que não deveria ter grandes recordações, as únicas deslocções que terá feito para fora de Itália terão sido ao Egipto, por razões de saúde, e à ilha de Córsega, durante o seu exílio. Séneca nunca foi muito dado a viagens, mesmo na sua Itália, informando-nos nas suas *Cartas a Lucílio* dos escassos e curtos percursos que efectuou ao longo da sua vida⁸², e que raramente lhe merecem boas memórias. A única vantagem que o poeta-filósofo reconhecia nas viagens era o bem que estas proporcionavam à sua saúde e a promoção do seu enriquecimento intelectual⁸³, porque, segundo o autor, «viajar dá-nos a conhecer novas gentes, mostra-nos formações montanhosas desconhecidas, planícies habitualmente não visitadas, ou vales irrigados por nascentes inesgotáveis; proporciona-nos a observação de algum rio de características invulgares (...)».⁸⁴ Assim, como o próprio faz questão de salientar, o maior benefício que consegue extrair da realização de viagens é, indubitavelmente, o alargamento dos conhecimentos geográficos. De resto, não recomenda as

⁷⁸ Cattin, op. cit., 702.

⁷⁹ J. Marouzeau apud Cattin, op. cit., 686-687.

⁸⁰ Cattin, op. cit., 685.

⁸¹ Ibid., 701-702.

⁸² Vide *Ep.* 51.

⁸³ *Ep.* 84, 1.

⁸⁴ *Ep.* 104, 15. Trad. de Segurado e Campos (1991) 574.

deslocações, entendendo que a necessidade de um constante deambular é indício de uma alma doente (*Ep.* 2, 1), e que aqueles que viajam na vã esperança de dissiparem a tristeza de alma se enganam, pois devem mudar é de alma, não de clima (*Ep.* 28, 1). Assim, «o contínuo movimento de um lado para o outro acentua a instabilidade (...) do espírito, tornando-o ainda mais inconstante e incapaz de se fixar»⁸⁵, uma vez que «viajar não torna ninguém melhor de carácter nem mais são de espírito» (*Ep.* 104, 5).

Assim, apesar de não viajar muito, Séneca esteve sempre, durante mais de uma década, junto a Nero no centro de todas as decisões políticas, tendo mesmo participado em deliberações concernentes à política do império romano, daí também ter tido acesso a informações preciosas ao nível da geografia. A proliferação de toponímia, além de estratégia retórica e poética, reflecte essa mesma realidade: a actualidade de um império que atingia, então, o limite da sua extensão preocupando-se em salvaguardar as suas conquistas.⁸⁶ Constata-se uma velada exaltação do império e dos seus domínios, e de um povo que, por meio da sua expansão territorial, enriquecia também intelectualmente.

Além disso, o uso da toponímia surge como forma de realçar emoções, por exemplo, através de evocações sonoras que, muitas das vezes, não se desligando totalmente do seu sentido real, assumem simultaneamente um papel figurativo, quase alegórico: por exemplo, “vencer os Persas, as tribos da Média, ou os povos guerreiros para além da Dácia” significa, na verdade, “derrotar a avidez, a ambição e o medo da morte”.⁸⁷ Por um lado, a toponímia alcança um valor metafórico; por outro, ao nível dramático, a geografia surge como (o único) elemento de constância descritiva, que envolve uma galeria de personagens que nada têm de constante, reféns de um destino imutável, de uma *Natura* imutável.⁸⁸

Tendo em conta todos os aspectos anteriormente referidos, podemos afirmar, sem grandes reservas, que a natureza geográfica do drama senequiano é, em todos os sentidos, verdadeiramente trágica.⁸⁹ Em boa verdade, como toda a natureza de Séneca o demonstra ser. Podemos falar de uma espécie de “determinismo

⁸⁵ *Ep.* 104, 14. Trad. de Segurado e Campos, op. cit., 573. Vide também *Ep.* 28, 2; 104, 13.

⁸⁶ Vide *Ep.* 71, 37; Cattin, op. cit., 686.

⁸⁷ Grant, op. cit., 95.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*: «Seneca's geography is in every sense tragic».

do espaço”, na medida em que cada personagem parece estar vinculada ao espaço físico (locais, paisagens) em que habita e se move, num gosto que Séneca tem por envolver as suas figuras «with what one could call a cloud of their milieu». ⁹⁰ Numa frase, podemos dizer que as figuras senequianas *são* os lugares que habitam. ⁹¹

Charles Segal considera a existência de duas formas distintas, mas complementares da afirmação dramática do herói senequiano: por um lado, aquilo a que dá o nome de “I-statement”, ou seja, a auto-dramatização da magnitude emocional, ou melhor, do sofrimento; por outro, existe a estratégia dramática da projecção cósmica que significa, por sua vez, o envolvimento de todo o mundo na desgraça humana, na relação de base estoica da *sympatheia* entre indivíduo e cosmos. ⁹² Quando os críticos apontam o dedo a Séneca pelo facto de não se concentrar plenamente na estrutura da acção e dos eventos, não fogem muito à razão, na medida em que «the real action occurs in the spaceless and timeless realm of the emotional life» ⁹³. O recurso frequente à natureza parece servir esse propósito de destacar o espaço interior de *pathos*, de sofrimento, como uma realidade distinta. O drama senequiano apresenta-nos, assim, uma *natura animata*, uma paisagem que deixa de ser uma cenografia estática, um elemento semanticamente neutro, dotado de uma função puramente descritiva, para adquirir um estatuto de “paisagem trágico-dinâmica”. Em Séneca, a *Natura* intervém dramaticamente como se fosse uma personagem, colaborando na caracterização indirecta das personagens e das acções, através da manifestação daquilo que parece ser a sua característica distintiva: a sua humanidade/humanização. ⁹⁴

É de salientar também que, quando falamos em *natura*, nos referimos também à *natureza* humana, física e exterior, que tanto interesse desperta em Séneca, aquando do delineamento dos caracteres das suas figuras. Estóico como era, comprazia-se na descrição da emoção e da sensação, na descrição da expressão física dos sentimentos que, variadas vezes, explorava através da comparação com os elementos do mundo natural. ⁹⁵

⁹⁰ Bruno Snell apud Segal (1983) 180-1.

⁹¹ Rosati (2002) 229.

⁹² Segal, op. cit., 173.

⁹³ Ibid., 75.

⁹⁴ Vide Mugellesi (1973) 56.

⁹⁵ Fantham (1982) 283: «The Stoics were extremely interested in physical description, both of permanent features and shifting expressions of the face as

Tendo como ponto de partida um *corpus* textual trágico que versa sobre o drama da casa dos Atridas, problemática que sempre exercera fascínio nos autores anteriores a Séneca⁹⁶, e cujas lendas sombrias também seduziram o dramaturgo, o objectivo do nosso estudo consiste em analisar o conceito de natureza, numa tentativa de compreensão e demonstração do valor estético-dramático que o Cordovês lhe imprimiu, além da componente filosófica tantas vezes aflorada. É nosso intuito verificar se existe, de facto, um padrão estabelecido por detrás da interferência do mundo natural (na maioria das vezes, na sua vertente agressiva) no espaço dos humanos e no desenho dos *ethe*, e se o poeta-filósofo abraça a Natureza ao longo das duas peças do ciclo – *Troades* e *Thyestes* – da mesma maneira ou se, por outro lado, a importância e a abordagem que lhe dá variam de obra para obra, aceitando a premissa de que os dois elementos cardeais do drama senequiano são a participação da natureza e o aprofundamento psicológico do *pathos* emocional.⁹⁷

reflections of inner passions».

⁹⁶ Das trinta e duas tragédias gregas que conservamos, recorrem a este mito os dramas que integram a *Oresteia* de Ésquilo (*Agamémnon*, *Coéforas*, *Euménides*), a *Electra* de Sófocles, quatro peças de Eurípidés (*Electra*, *Ifigénia na Táuride*, *Orestes* e *Ifigénia na Áulide*). Para além dos autores da tragédia ática, a sua temática prendeu a atenção dos criadores latinos, desde Énio com a composição do seu *Tiestes*, o *Atreus* de Ácio e o *Tiestes* de Vário.

⁹⁷ Mugellesi, op. cit., 65-66.

(Página deixada propositadamente em branco)

PARTE II

SÉNECA E O TEATRO DA FRUSTRAÇÃO DA ALMA HUMANA: ENTRE
A FORÇA DA RAZÃO E O PODER DA PAIXÃO

(Página deixada propositadamente em branco)

1. ORIGINALIDADE E ESPECIFICIDADE DO DRAMA SENEQUIANO FACE ÀS SUAS FONTES

Contemporâneo nosso é aquele que ainda nos fala. Contemporâneo nosso é aquele que, de tão fundo, ter descido ao abismo do humano, continua a iluminar-nos com a sua descoberta, a instruir-nos com o seu discurso, a acompanhar-nos com a sua irmandade. Contemporâneo nosso é aquele em que a própria história quase se tornou espírito.

Manuel Antunes, *Grandes Contemporâneos*

Fernando Pessoa terá dito que «o homem é um animal irracional complexo».¹ Explica o escritor esta definição, alegando que o ser humano se caracteriza, tal como os restantes animais, pela irracionalidade, pois tanto numa como noutra espécie «o subconsciente, inconsciente, é que dirige e impera (...)».² Enquanto os animais são irracionais *simples*, o homem é irracional mas *complexo*. Acrescenta ainda que a consciência, a razão e o raciocínio são meros espelhos e que, em boa verdade, o homem tem apenas um espelho mais polido do que o dos animais.³

Foi esta “irracionalidade complexa” – característica que revela, de forma hiperbólica, o sério descontentamento pessoano em relação ao comportamento humano – que Séneca também sentiu de forma latejante no Homem do seu tempo e à qual não conseguiu ficar indiferente. O filósofo-poeta sabia que o único verdadeiro bem, pertença e privilégio do homem, era o uso que este podia fazer da Razão: *Rationale animal es. Quod ergo in te bonum est? Perfecta ratio* (*Ep.* 124, 23).

Tendo vivido numa época complexa, na verdadeira «crista que separa as duas vertentes da História: a vertente pagã e a cristã»⁴, e incapaz de assistir impávido ao horrível espectáculo de uma sociedade que se vergava ao poder das emoções, o Cordubense encontrou na escrita o seu maior aliado numa contenda que parece não encontrar o seu desfecho nas páginas da História – a luta entre a Razão e a Paixão.

Testemunha de tempos conturbados, pautados por uma aura de violência, morte, perseguições e torturas, coube-lhe o papel

¹ Pessoa (1968) 162.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Bovis (1948) 9.

de director espiritual do seu tempo⁵, através da sua prosa e dos seus versos, numa tentativa de fornecer aos seus contemporâneos (e aos vindouros) ferramentas morais que permitissem ao Homem orientar a sua conduta, na promoção de uma espécie de re-educação que se baseava no enraizamento de convicções activas no íntimo do ser humano.⁶

Das peças (re) conhecidas como fruto do *labor* trágico do Cordovês, a grande maioria, salvo duas excepções, agrupa-se em torno de um mesmo ciclo mitológico. Assim, à história de Hércules, o dramaturgo consagra dois dramas: o *Hercules Furens* e o *Hercules Oetaeus*. A casa dos Atridas dá lugar a três tragédias: *Thyestes*, *Agamemnon* e *Troades*. Por seu lado, *Oedipus* e as *Phoenissae* inscrevem-se no mito de Édipo. Isoladas, as heroínas Fedra e Medeia têm direito a dramas homónimos.

Inspirou-se grandemente na tragédia ática do séc. V, especialmente no modelo de Eurípides – o mais trágico de todos os poetas, no dizer de Aristóteles⁷ – com quem partilhava o interesse pela psicologia humana, bem como a tendência retórica ao nível do estilo. Parece uni-los um gosto comum pela especulação filosófica e pela vida humana⁸, pelos golpes de efeito, pelas descrições pictóricas, pelo patético, bem como pelas reflexões sentenciosas. De facto, o teatro de Séneca parece apresentar muitos mais elementos comuns com o de Eurípides do que com qualquer um dos restantes grandes trágicos do séc. V. a. C., Ésquilo e Sófocles.

Além do teatro grego do séc. V, considerado o principal modelo inspirador do drama do Cordovês, é indispensável salientar os antecedentes de Séneca, ou seja, a tragédia latina arcaica, da qual chegaram até nós apenas fragmentos soltos. É opinião generalizada que o poeta-filósofo terá conhecido a obra dos poetas trágicos latinos, colhendo neles alguns motivos literários e insinuações estilísticas⁹, sendo os três grandes autores deste período Ênio, Pacúvio e Ácio, que os Romanos gostavam de elevar a equivalentes dos três tragediógrafos gregos máximos. A análise aturada da tragediografia senequiana permite-nos, com alguma facilidade, constatar o influxo que as concepções estilísticas e ideológicas do

⁵ Vide Foix (1955) 208-9.

⁶ Vide *Ep.* 95, 44.

⁷ Arist., *Poética*, 1453.

⁸ Vide Cardoso (1997) 16: «O fatalismo, presente na maioria das tragédias gregas, é substituído, nas de Séneca, pelo drama psicológico».

⁹ Vide, por exemplo, Aricò (1981) 339-356.

drama trágico arcaico latino terão exercido sobre Séneca. A Énio foi colher o patético e o dramatismo; de Pacúvio parece ter herdado o pictorismo expressionista do poeta, fruto da sua faceta artística de pintor e músico, visível, por exemplo, nas suas pormenorizadas descrições da natureza; a Ácio, o último dos grandes trágicos da época arcaica e o mais prolífico de entre os três autores, foi beber a sua expressão retórica, pejada de exclamações, interrogações, *sententiae*, e uma linguagem engrandecida de palavras sonoras. A soberba e altivez que são vulgarmente atribuídas a Ácio, como traço de personalidade, encontram eco no titanismo e gigantismo das suas personagens, características de que Séneca é devedor na construção das suas figuras dramáticas, cruas, ásperas, e de uma atrocidade letal. *Oderint dum metuant*, frase que Ácio coloca na boca de Atreu, na sua peça homónima, e que Suetónio afirma ter-se tornado uma das “máximas” predilectas do temível imperador Calígula, encerra em si mesma o carácter do seu teatro – verso paradigmático que Séneca reaproveita em *Thyestes* (v. 168).

Influência incontestável na obra trágica senequiana é a dos três grandes poetas da era augusta: Virgílio, Horácio e Ovídio. Uma expressividade lírica que encontramos, por exemplo, nas descrições de ambientes naturais e no próprio desenho dos *ethé* das personagens. Um lirismo que contrasta, como uma lufada de ar fresco, com o drama negro de que Séneca é pai, e que surge sobretudo nas intervenções corais e na arquitectura do discurso das personagens femininas. O Cordovês soube incorporar o legado da poesia épica e lírica na sua tragédia, transformando-o e adaptando-o de acordo com o seu gosto e com as finalidades do seu drama.

Como sabemos, da inesgotável fonte da tragédia ática bebeu Séneca os argumentos, os motivos, as figuras mitológicas, a matéria lendária que é reformulada em alguns dos seus pormenores¹⁰, bem como alguns aspectos técnicos e estruturais que melhor se enquadravam nos seus propósitos e princípios. Mas o poeta-filósofo soube criar um teatro original, moldando ao estilo romano esse legado tradicional, claramente condicionado e motivado pelos pressupostos literários, filosóficos e sociopolíticos da sua época.

Conscientemente ou não, o recurso a uma herança lendária cumpria um objectivo inteligente, o de simplificar, apresentando

¹⁰ Cardoso, op. cit., 15.

personagens conhecidas *a priori* de todos, evitando, desse modo, a concepção de um teatro em que os espectadores se perdessem no desconhecimento ou na complexidade da acção.¹¹ E isso não interessava de todo a Séneca, numa arte que ele pretendia universalizante e universalizadora, que chegasse ao coração de todos, daí ter desenvolvido, dotando-as de uma profunda intervenção pessoal, as mais conhecidas e tristes lendas do repertório clássico

Hécuba, Andrómaca, Aquiles, Agamémnon, Cassandra, Tiestes e Atreu, Hércules, Édipo, Medeia, e Fedra eram parte integrante de um imaginário colectivo comum e, obviamente, a familiaridade com essas figuras tornava-se uma mais-valia na composição trágica de Séneca e, principalmente, no seu propósito pedagógico e de edificação moral.

O Cordovês, bem como os tragediógrafos gregos do séc. V, e, em particular, os autores do Renascimento que o imitaram, souberam reconhecer na herança mitológica um novo mundo: o mundo do mito. Um universo que Cassirer entende como sendo um mundo verdadeiramente dramático, caracterizado por acções, forças, e poderes em constante conflito. Acrescenta ainda que, nesta realidade, «tudo o que se vê ou sente está rodeado por uma atmosfera especial, uma atmosfera de alegria ou desgosto, de angústia, de excitação, de exultação ou depressão».¹² Nada está ou é morto, ou indiferente. Nesta estrutura de dupla face, conceptual e perceptual, todos os objectos possuem uma essência: ora são «benignos ou malignos, amigos ou inimigos, familiares ou severos, atraentes e fascinantes ou repelentes e ameaçadores».¹³ Com mestria, se apropria Séneca deste vasto conjunto de histórias predeterminadas com linhas mestras em termos de acção e desenlace a que não pode fugir¹⁴, mas cuja riqueza semântica e literária lhe permite proceder a uma reciclagem original. Assim, mesmo dentro deste espartilho mitológico, não só consegue revitalizar metáforas e símbolos como alcança novas interpretações dos mitos¹⁵ que servem na perfeição as finalidades da sua obra trágica, fruto de uma tentativa explícita de conciliação entre o estoicismo e a tragédia. O Cordovês terá seleccionado os temas e motivos das lendas que mais e melhor matéria-prima lhe

¹¹ Grimal (1964) 5-6.

¹² Ibid., 75.

¹³ Ibid., 75.

¹⁴ Pimentel (1999) 27.

¹⁵ Cf. Owen (1968) 313.

pareciam fornecer para a composição de dramas que, moldados de acordo com a expressão literária vigente, constituíam um estudo profundo das paixões humanas.

O autor latino conferiu ao drama que criou uma nova dimensão, uma profundidade psíquica muito própria, consequência de um pensamento constituído e firme, de aspirações claras e convictas. A sua tragédia apresenta-nos uma exploração das tensões e lutas da existência humana, mas reelaborada de acordo com pressupostos completamente novos, que se tornaram na marca distintiva deste autor.

Frente à tragédia grega que *grosso modo* desvelava «os grandes problemas das relações dos homens com os deuses e dos homens com os homens, ou seja, da εὐσέβεια (piedade), da ὕβρις (insolência para com a divindade) e da δίκη (justiça) (...)»¹⁶, Séneca concebe um teatro que se define pela tentativa de reduzir ao nível do humano muitos dos problemas que na tragediografia ática diziam respeito a questões de ordem religiosa ou teológica. Aliás, este facto relaciona-se com a noção de culpabilidade que é, no drama senequiano, encarada de um modo bem distinto relativamente à tragédia grega, fruto da concepção que o autor latino tinha da vida humana, apoiado nos *praecepta* da doutrina do Pórtico. Falamos de um teatro tão oposto na sua semântica literária ao grego que, por isso, lhe terá sido atribuída a designação de “antitrágico”.¹⁷ Séneca, na verdade, intui a tragicidade de uma forma diferente da dos tragediógrafos gregos do séc. V: o trágico é, para si, um fenómeno imanente à própria natureza humana, que não supera os limites da alma e se relaciona com a parte do homem que foge à razão, que age, quase irresistivelmente, de acordo com os instintos e as paixões.¹⁸ O trágico radica no próprio homem.

As suas tragédias centram-se no Homem e no sofrimento que, em todas as suas cambiantes – *formas dolor errat per omnes*¹⁹ –, o assola. Afirma Mariner que o que mais caracteriza o teatro de Séneca é o esforço prometeico de roubar aos deuses a tocha

¹⁶ Rocha-Pereira (1997) 390.

¹⁷ «Séneca llama a sus dramas ‘tragedias’, pero el nombre no es a voluntad y acaece que tales dramas tiran a ser algo muy distinto que trágicos y aun descaradamente son antitrágicos. Sus temas están tomados de la tragedia griega, pero avistados desde una filosofía antitrágica». J. S. Lasso de la Vega apud Luque Moreno (1979/1980) I 22.

¹⁸ Marcosignori (1960) 232.

¹⁹ *Herc. O.*, 252-253.

trágica para a entregar aos homens.²⁰ O autor latino chamou a si conceptualizações herdadas da Sofística grega, nomeadamente a atitude antropológica e antropocêntrica, de que comunga o pensamento de todas as figuras que participam deste movimento, e que se resume na máxima *homo mensura*. De facto, o dramaturgo injecta na sua tragediografia e, em particular, nas personagens que modela, todo o racionalismo que subjaz ao fragmento de Protágoras: *O homem é a medida de todas as coisas, das que são, enquanto existem, e das que não são, enquanto não existem.*²¹

Na tragédia grega, a *hybris* assumia uma função exemplar pois, como elemento atávico que se transmitia às gerações sucessivas, comprovava «a ligação do pecado e dos sofrimentos dos filhos às culpas dos pais»; «a causa das desgraças humanas ter sido sempre a rebeldia dos homens aos decretos dos deuses»; bem como «a vacuidade das acusações que os mortais lançam contra os imortais».²² Em Séneca não se trata tanto de um Homem em luta contra os deuses, ou mesmo contra uma inexorável Moira, mas um Homem que se debate contra si mesmo, e que predomina na ausência de entidades divinas. O destino, o *Fatum*, não pune agora em nome de uma culpa original que deve ser expiada, porque, na verdade, a felicidade e infelicidade não dependem dos favores dos deuses para com os humanos. Dotados de vontade própria, ainda que sujeitos a uma ordem universal estoíca, os homens fazem uso do livre arbítrio que a própria Divindade lhes concedeu. O Mal ou Bem advirá do correcto ou inadequado uso que fizer da Razão e da força de vontade (*uoluntas*) que tiver para se afastar das paixões, dos conflitos que atraem o sofrimento. Os males que a Divina Providência lhe “atribui”, sem terem sido suscitados pelo próprio, deve o homem encarar não como inquietações, mas como um teste às suas capacidades, com o propósito de o tornar mais forte. A coragem, a serenidade, a resistência ao sofrimento constroem o caminho para a ambicionada *uirtus*.

Com Séneca, já não estamos perante o drama que se resume à gigantesca e indecifrável distância que separa o mundo dos deuses do dos homens, como sucedia na tragédia ática. O autor latino rompe, até certo ponto, com a religiosidade subjacente e basilar da tragédia grega, que deixa também ela de ser uma espécie de representação coral de uma comunidade. Passamos

²⁰ S. Mariner apud Luque Moreno, op. cit., I 37.

²¹ Frg. 1 DIELS. Trad. de Rocha-Pereira (1995) 257.

²² Ricci (1967) 56.

a ter figuras individualizadas que, desenhadas com profundo realismo sentimental, se vêem, desligadas da vontade dos deuses, na obrigação de tomar decisões, através das quais traçam a sua própria história de seres mortais transitórios. Desabrocha, assim, no drama senequiano um sentido de individualismo desconhecido até então, em que o homem ocupa o lugar central e cimeiro, e os seus actos são fruto de deliberações individuais exclusivamente terrenas.

Pierre Grimal define as tragédias do poeta-filósofo como o confronto de uma alma e do seu destino. Um destino que não é abstracto, mas particular e pessoal, que não é imposto à alma pelo exterior, pois ele preexiste aos acontecimentos, uma vez que a personagem o carrega consigo. A alma não lhe pode fugir de modo algum. É um fado que se encontra inextricavelmente ligado àquilo a que chamamos “carácter”. Acrescenta Grimal que, no que concerne às escolhas que o homem pode fazer, às opções que pode tomar, esse factor é anterior à vida consciente, fazendo referência à teoria platónica da migração das almas. Explica que existiria uma região do mundo onde as almas primeiramente elegem, de acordo com a sua natureza, os seus destinos. Estes concretizam-se mais tarde em virtude da ordem do mundo. Conclui o autor que as peripécias da tragédia senequiana têm como finalidade e consequência «revelar a alma a si mesma, de desvelar, como sob tortura, a sua verdade profunda».²³

O forte sentido moral(ista), expresso nos ensinamentos que ministra ao longo da acção e no seu desfecho, e de que se revestem as suas peças tem a sua base, como é do nosso conhecimento, na corrente filosófica que sempre fascinou e orientou Séneca tanto na vida, como no seu trabalho: a doutrina do Pórtico. Uma filosofia que o Cordovês, «duas vezes estóico» nas palavras de Erasmo²⁴, elevou a um nível diferente, a um *modus uiuendi* que nunca definiu como simples e fácil, mas que vai ao encontro do aforismo popular que sempre diz que “as coisas só têm realmente valor quando adquiridas com esforço, empenho e sacrifício”.

Séneca frequentava e movia-se sem dificuldade numa Roma imperial, que se caracterizava pelo seu carácter eminentemente sincrético. Sem problemas, o mundo intelectual romano e a sua sociedade, de uma forma geral, assimilavam na altura crenças e práticas religiosas de procedência oriental, tradições filosóficas

²³ Grimal, op. cit., 9.

²⁴ Erasmo (s/d) 55.

herdadas do classicismo helénico, bem como convicções geradas nos usos e costumes autóctones.

A este sincretismo de ordem filosófica e religiosa não foi Séneca alheio, como é possível verificar ao longo do estudo da sua obra, nomeadamente na sua produção dramática que assume frequentemente essa pluralidade de registos. Apesar dessa permeabilidade, foi nos *praecepta* do estoicismo, filosofia que desde cedo exerceu sobre si uma forte influência, que se apoiou para desempenhar a tarefa de pedagogo de consciências. Recuperou as mais antigas concepções da doutrina, de Zenão e Crisipo, mas conferiu aos princípios da escola um cunho muito próprio, «um compromisso pessoal, um sentido da vida interior, da sua riqueza, do papel da afectividade, que faltava aos velhos mestres».²⁵ De facto, o Cordovês reveste os preceitos do estoicismo de um grande humanismo e individualismo, quebrando a marmórea e fria ataraxia que, por vezes, caracterizava o conceito tradicional de *sapientia* estóica.

Baseando as suas ideias no estoicismo antigo²⁶, também Séneca entende que a felicidade e a moral estão interligadas, não sendo possível a existência de uma sem a outra. Julgam os estóicos que agir de forma moralmente aceitável significa *sequi naturam*, ou seja, viver de acordo com a natureza. Dado que esta é de carácter racional, a fórmula equivale a afirmar “viver conforme a razão”. Assim, para alcançar a virtude, deve o homem submeter-se a esta Natureza que é ela Razão e que exprime a vontade de Deus ou da Providência. Uma vez que tudo obedece a uma ordem universal e a um *Logos*, o destino de cada ser humano está perfeita e definitivamente talhado nas malhas deste cosmos racional. Frente a um mundo completamente deixado ao acaso pelos epicuristas, ao poder da *tyché*, os estóicos vêem no universo uma ordem dotada de finalidade (teleologia) e na natureza um ser vivo dotado de alma. Fazem de Deus a própria alma do mundo. Estamos perante um determinismo que nada tem de fatalismo persecutório. Segundo Jean Brun, «Com o estoicismo, o Destino cessa de ser uma expressão exclusivamente trágica, ou uma força essencialmente extramundana, para se tornar uma realidade

²⁵ Grimal (1985) 1992.

²⁶ Cf. Grimal, op. cit., 1969: «(...) il se rattache, consciemment, au plus ancien Portique, il en accepte les thèses dans toute leur rigueur et condamne les adoucissements doctrinaux, aussi bien que les excès d'abstraction (...), tout ce qui risque d'affaiblir l'efficace de la morale stoïcienne dans la vie réellement vécue».

natural, ética e teológica que se inscreve na estrutura do mundo, na vida que anima o universo e os seres».²⁷

Assim, a infelicidade e a dureza da vida que tanto atormentam a existência humana devem ser encaradas como acontecimentos naturais e aceites, por isso, como meios de aperfeiçoamento do ser humano na sua caminhada em busca da *uirtus*. Se existe mal, dor e sofrimento é porque a ordem natural assim o exige e contra isso nada podemos fazer, senão aceitar, quase resignadamente, o que a vida nos oferece, suportando os golpes do acaso, e submetendo-nos à lei da natureza. De nada vale contrariar um destino que deve ser seguido. Na verdade, ao fazê-lo, o homem só estará a prejudicar-se, porque por ele afirma Séneca será inevitavelmente arrastado: *Ducunt uolentem fata, nolentem trahunt*.²⁸

Ainda que submetido a uma ordem racional e cósmica, e condicionado por contingências exteriores, contra as quais nada pode a vontade humana, a liberdade deste Homem determinado na sua essência assume-se, na verdade, no *modo* como vive e encara essas mesmas determinações que a natureza, ou seja, o destino, lhe impõe. É, de facto, a sua liberdade interior que o conduzirá na escolha entre o caminho do bem, da *uirtus*, ou o do mal, do *uitium*. Só é verdadeiramente livre aquele que se submete ao domínio da *ratio*, aquele que conforma a sua existência à Natureza. Assim, o estoicismo, como filosofia de ascese moral, exige do homem um esforço contínuo no combate das pulsões contrárias, das paixões, dos nefastos *uitia*, sendo necessária uma autodisciplina, um autocontrolo individual e diário.²⁹ Só desta forma vigilante e autocrítica conseguirá o homem alcançar a desejada *tranquillitas animi* e tornar-se sábio (*sapiens*) atingindo, assim, a almejada *uirtus*. Segundo Séneca, « (...) A virtude subdivide-se em quatro aspectos: refrear os desejos, dominar o medo, tomar as decisões adequadas, dar a cada um o que lhe é devido. Concebemos assim as noções de temperança, coragem, de prudência e de justiça, cada qual comportando os seus deveres específicos» (*Ep.* 120, 11)³⁰.

²⁷ Brun (1986) 56.

²⁸ *Ep.* 107, 11: «O destino guia quem o segue, arrasta quem lhe resiste!». Trad. de Segurado e Campos, op. cit., 590.

²⁹ Vide *De Ira*, II, 2, 3.

³⁰ Trad. de Segurado e Campos (1991) 673. Estamos perante as quatro virtudes cardeais do estoicismo: a temperança (*temperantia*), a coragem (*fortitudo*), a justiça (*iustitia*) e a prudência (*prudentia*). Foram bem acolhidas pelos Romanos, pois encontram eco na tradição do código de valores romanos

Bens são a reflexão, a justiça, a coragem e a sagesa; males são a irreflexão, a injustiça, a cobardia, e as paixões. Faz-se uma divisão objectiva e directa entre os bens, que têm todos o mesmo peso, assim como os males. Não há um bem melhor do que outro, nem um mal pior do que outro. Além destas duas, os estóicos estabeleceram uma outra classe: a dos “indiferentes” (ἀδιάφορα) entre os quais se encontra a vida, a morte³¹, a saúde, a doença, a beleza, a riqueza, a pobreza, a força e a fraqueza.³² Segurado e Campos resume de forma bem clara esta classificação moral: «Tudo quanto se conforme com o bem moral será bom; tudo o que contrarie o bem moral será mau; toda a coisa que apenas seja boa ou má em função do uso que dela fizermos, e não em si mesma, será indiferente». Estas coisas “indiferentes” estão, como afirma Séneca, «a meio caminho: a diferença surge quando o homem as enfrenta com cobardia ou com virtude».³³

Uma vez que para Séneca é a *uoluntas* do homem, essa vontade interior, que permite ao homem sujeitar ao seu domínio as mais violentas paixões, a *sapientia* deixa de ser, como advogava o estoicismo mais ortodoxo, algo que se possui ou não, sem qualquer tipo de gradação.³⁴ Para o filósofo imperial existem, assim, várias etapas na caminhada que conduz à aquisição da sabedoria, chegando a admitir que é possível atingir um grau tal de aproximação a essa mesma sabedoria, que se torna impossível o seu retrocesso.

O *sapiens* estóico é aquele que alcançou a virtude, e que age, no seu dia-a-dia, com uma imperturbabilidade assombrosa

a que pertenciam as qualidades de valor, clemência, justiça e *pietas*. Vide também *SVF*, I, 200; *Cic.*, *De Officiis*, I, 5.

³¹ O poeta-filósofo aconselha o Homem a preparar-se durante a vida para um momento que não deve ser considerado, na existência humana, uma fatalidade mas um acontecimento natural, registado na ordem universal. Assim, a conquista da liberdade passa por esta *meditatio mortis* ou “educação para a morte”, que consiste num (certo) desprendimento em relação à vida, uma vez que é o amor a esta que nos impede de entender a sua necessidade. Só é verdadeiramente livre aquele que encara, como o mais natural dos dias, o seu derradeiro dia. Sem angústia e sem revolta, experienciando o verdadeiro *amor fati*.

³² D. L., *SVF* III, 117; Estobeu, *SVF* I, 190.

³³ *Ep.* 82, 12. Trad. de Segurado e Campos, op. cit., 363.

³⁴ Vide *SVF* I, 216: «Segundo Zenão e os filósofos estóicos seus seguidores não há mais do que dois tipos possíveis de homens, os sábios e os idiotas. O que distingue os *sapientes* é que ao longo da vida eles praticam sempre todas as virtudes, enquanto os *stulti* só praticam más acções». Trad. de Segurado e Campos (1997) 88.

(*apatheia*). Auto-suficiente (*autarqueia*), livre de afectos, desfruta da verdadeira *ataraxia*, fruto de esforços contínuos, na tarefa de alheamento das paixões que estão para a alma, tal como as doenças estão para o corpo. A paixão (*πάθος*, *affectus*) é, para os estóicos, todo o movimento irracional que a alma executa, e que não é, por isso, conforme à natureza, derivando de um falso juízo de valor, de uma opinião falsa.³⁵ Todas as acções do sábio são correctas, porque este alcançou a virtude, mas o valor destas não reside no conteúdo, no resultado do acto em si, mas na intenção que o *sapiens* coloca na sua concretização. É a validade moral dessa intenção que está, na verdade, na origem do referido acto e que prova se este é correcto ou não.

À luz da perspectiva estóica, Séneca entende que «a vida não é um bem que se deve conservar a todo o custo: o que importa não é estar vivo, mas sim viver uma vida digna!».³⁶ De facto, não é com a duração de uma existência, que não está nas nossas mãos, que nos devemos preocupar, mas com a qualidade da nossa actuação como “actores” que somos neste palco da vida.³⁷ Assim, quando Séneca afirma «(...) A vida agrada-te? Então, vive! Não te agrada? És livre de regressar ao lugar donde vieste!»³⁸ refere-se ao conceito de liberdade interior e, em particular, à liberdade que o homem tem para escolher o momento em que pretende abandonar a vida terrena.³⁹ Falamos do suicídio, acto que os estóicos permitiam e que, em determinados casos, consideravam mesmo exigível. Esta decisão de pôr termo à vida não poderia ser tomada de leve ânimo, como muitas vezes se faz crer quando se fala na relação entre estoicismo e suicídio.

A decisão deve ser tomada apenas após ponderada reflexão e avaliação das circunstâncias, e não como fruto de um acto irreflectido ou uma fuga injustificada às adversidades da vida. Ao sábio cabe avaliar se tem condições para prosseguir com a sua vida ou se, pelo contrário, só através da morte poderá salvaguardar a sua liberdade. O suicídio só se justifica se se vir confrontado com obstáculos verdadeiramente inultrapassáveis como, por exemplo, a sujeição

³⁵ Dividiam os Estóicos as paixões em quatro categorias: o medo, o desgosto, o prazer e o desejo. Vide D.L. e Estobeu, *SVFI*, 211; Cic., *Tusculanae Disputationes* III, 11, 24 e 25.

³⁶ *Ep.* 70, 4. Trad. de Segurado e Campos (1991) 264.

³⁷ Vide *Ep.* 77, 20.

³⁸ *Ep.* 70, 15. Trad de Segurado e Campos, op. cit., 267.

³⁹ Cf. Pimentel, op. cit., 32 : «A decisão de morrer é o supremo acto em que se manifesta o livre arbítrio».

a outrem que implique a perda da dignidade ou a abdicação de valores e princípios, cujo exemplo máximo é o de Catão de Útica; a total privação de recursos materiais que também comprometam a sua dignidade; bem como a degradação física e psicológica, fruto dos anos de vida; ou ainda a existência de uma doença incurável.⁴⁰ Não deve também o homem escolher o caminho da morte por mero *fastidium uitae*⁴¹, ou seja, náusea da vida, ou, nas palavras de Séneca, por «uma paixão que tem assaltado muita gente, a *libido moriendi*».⁴² Na verdade, o suicídio deverá sempre ser uma escolha tomada em consciência, não podendo o estóico optar por esta solução por medo ou falta de coragem perante as contrariedades.

As situações inultrapassáveis a que é sujeito, de ausência de liberdade, e de incapacidade para, nomeadamente, cumprir os seus deveres sociais, são entendidas, pelos estóicos, como manifestações claras da vontade divina, que o “informa” assim de que a sua missão na terra chegou ao fim. Ao suicidar-se, o homem mais não faz então do que responder a esse chamamento da Providência, acatando com tranquilidade o que esta lhe havia reservado, neste caso, a *indiferente* morte. E a *mors uoluntaria* «assume afinal o carácter de aceitação e não de recusa, de decisão serena e firme que nasce do cumprimento de um dever»⁴³, que, neste caso, se torna o único meio de conservar ou recuperar a liberdade. Uma morte gloriosa porque liberta da prisão, da dureza e infelicidade da vida terrena: a *libera mors*.

No que diz respeito à questão *post mortem*, é com a já habitual serenidade que os seguidores da doutrina estóica encaram a transição entre os dois “mundos”. Não acreditavam nas *fabulae* (*Ep.* 82, 15-16) infantis e infundadas que referem os tenebrosos *Inferi*, o Hades e o Tártaro, onde as almas cumprem as suas penas além-túmulo (*Ep.* 24, 18). Esses castigos, à luz da moral estóica, não faziam qualquer sentido, uma vez que em vida é dada ao homem a possibilidade de escolha – o livre arbítrio – entre a *uirtus* ou o *uitium* e, de facto, «o próprio *uitium*, com o cortejo das paixões que o compõem, é punição, tal como a *uirtus* é a recompensa do *sapiens*».⁴⁴

⁴⁰ Nesta última situação, não se deve escolher a morte para fugir à dor e ao sofrimento, mas quando aquela se torna um entrave em relação a tudo por que merece a pena vivermos. Vide *Ep.* 58, 36.

⁴¹ Cf. *Ep.* 24, 26.

⁴² *Ep.* 24, 25. Trad. de Segurado e Campos, op. cit., 95.

⁴³ Pimentel, op. cit., 33.

⁴⁴ Pimentel, op. cit., 43.

Os estóicos oscilavam entre duas hipóteses para o destino após a morte: ora tudo acaba com a chegada desta, ora a alma sobrevive ao corpo. Esta última visão era partilhada pelo estoicismo antigo e médio, ainda que divergissem as opiniões sobre a respectiva duração dessa sobrevivência. Por um lado, Cleantes afirmava que toda e qualquer alma sobrevivia até ao momento da próxima conflagração universal (*conflagratio*, ἐκπύρωσις) e sucessiva palingénese (παλιγγενεσία).⁴⁵ Esta palingénese não é sinónimo de castigo, mas de ponto de partida, pois nessa altura as almas reencarnavam e iniciava-se um novo ciclo: o mito do *eterno retorno*. Crisipo, por outro lado, considerava que só as almas dos sábios, dos *sapientes*, persistiam para além da morte.⁴⁶

Séneca, porém, parece nunca ter encontrado uma resposta definitiva e conclusiva para esta questão, pois as suas obras fornecem dados de uma tal diversidade e até mesmo contradição que a sua leitura poderá provocar alguma perplexidade sobre a real crença do nosso filósofo. Apesar das cinco tendências apontadas por Hoven no delineamento do *post mortem* senequiano⁴⁷, a verdade é que o Cordovês oscila, *grosso modo*, entre duas linhas de pensamento: a morte como termo, como fim; ou, como passagem, mudança, como se verifica pelos passos *Mors quid est? aut finis aut transitus* (Ep. 65, 24), ou *mors nos aut consumit aut exiit* (Ep. 24, 18)⁴⁸. Hesitando, assim, entre estas duas concepções, por vezes opta mais convictamente pela ideia de que a morte não significa o final, daí que afirme *ueniet iterum, qui nos in lucem reponat dies* (Ep. 36, 10), na esperança de que a *mors* seja o princípio de uma nova fase, o renovar de um ciclo. Por exemplo, os espectros que voltam dos Infernos, quais almas penadas, são uma constante na

⁴⁵ D.L., SVFI, 522.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Vide Hoven (1971). No capítulo dedicado a Séneca (pp. 109-126), o autor agrupa as diversificadas respostas relativas ao *post mortem* senequiano em cinco correntes/tendências que o pensamento do Cordovês segue: a estóica; a alternativa socrática; a epicurista; a mística ou pitagórico-platónica; e a corrente mitológica (que é eliminada, no fim, desta listagem, por ser utilizada na tragediografia meramente por razões literárias). O autor justifica esta hesitação como sendo fruto provável da evolução de um pensamento que bebeu das várias influências com que contactou.

⁴⁸ Vide a intervenção do coró em *Troades* (vv. 371-408) em que surge, de forma pungente, a perspectiva de um *post mortem* que é nada. Depois da morte não existe nada, não poupando esta à sua destruição nem o corpo nem a alma.

sua dramaturgia.⁴⁹ E a sua aparição arrasta consigo a questão da morte como fim, ou a possibilidade de uma vida *post mortem*, à qual Séneca parece não saber dar resposta.

Foi, assim, a esta doutrina filosófica – cuja máxima *sustine et abstine*, síntese da sua moral, não constituiria decerto motivo de atracção para muitos⁵⁰ – que Séneca se apegou, consciente de que estava perante um *modus uiuendi* de muito difícil concretização. No entanto, o filósofo-poeta terá considerado que os tempos que se viviam não eram fáceis e exigiam, por isso, medidas extremas. Nestas circunstâncias, o estoicismo e os seus preceitos morais apresentavam-se como a forma ideal de norrear uma sociedade perdida, e a sua produção teatral espelha isso na perfeição.

De facto, não só na sua obra filosófica de parénese estóica, mas também na sua tragediografia se revelou um autêntico psicólogo de almas, de consciências. A reflexão e análise crítica da existência humana fá-las por meio da composição de dramas e de personagens que se pautam pelo excesso, pelo horror, pelo pessimismo e pela constante obsessão com a morte. As suas tragédias são documentos vivos da sua época, o reflexo de uma tragicidade real, autêntica. Falamos de um *pathos* que o próprio dramaturgo viveu na pele, pois «Séneca foi ele trágico, sentiu na carne a tragédia de existir».⁵¹

Quando Bertrand Russell afirma que o homem dividido, contra si mesmo, procura estímulos e distrações, e ama as paixões fortes e arrebatadoras, não por razões sérias e profundas, mas porque momentaneamente elas lhe permitem evadir-se de si mesmo e afastar dele «a dolorosa necessidade de pensar», o filósofo do séc. XX vai, de certa maneira, ao encontro do pensamento moral de Séneca, na medida em que entende a paixão, o sentimento, como um meio de intoxicação que o homem julga, erroneamente, ser o único alívio para o seu sofrimento.⁵²

Séneca entendia que o mal sobrevinha ao homem, pois é ele mesmo que o procura. Não agindo segundo a *ratio*, segundo a natureza, e deixando-se constantemente levar pelo sentimento, que poderia conduzir ao *furor*, uma espécie de delírio psíquico, nunca ele poderia alcançar a felicidade. E enquanto não se convencesse disso, só poderia esperar da Divina Providência o pior.

⁴⁹ Veja-se Aquiles e Heitor em *Troades*; em *Thyestes*, Tântalo; em *Agamemnon*, Tiestes.

⁵⁰ Fórmula que Aulo Gélio atribui a Epicteto. Vide *Noct. Att.* 17.19.6.

⁵¹ Soares (1996) 43.

⁵² Russell (1997) 93.

E foi, na verdade, esta fuga à «dolorosa necessidade de pensar» e esta intoxicação voluntária, infeliz característica atemporal e intemporal da raça humana, que Séneca enfrentou, de forma mais acesa, na sua época, assistindo ao declínio moral do Homem, em verdadeira queda livre. Assim, através do espectáculo da representação, deseja o dramaturgo que, pela observação dos pérfidos e irracionais comportamentos das suas personagens, neles encontre o leitor/espectador o reflexo da sua própria imagem, para daí partir rumo a uma longa caminhada de auto-interrogação e (re)construção. Em busca do outro lado do espelho... O lado B(om).

Os preceitos da *Stoa* ganham vida, materializando-se nas figuras que o filósofo-poeta desenha e que encarnam a verdadeira luta entre a Razão e a Paixão, o *Logos* e os *Affectus*, «il leitmotiv, l'idea-madrede *corpus* tragico senechiano». ⁵³ A tragédia senequiana é o drama da condição humana, em que Séneca nos conduz pelas trevas do ser humano, dividido na sua essência, entre racional e irracional, num teatro que parece amiúde basear-se numa poética reformulada do existencialismo de Sartre: o Inferno deixa de ser “os Outros” para, clara e inequivocamente, se manifestar no Eu. ⁵⁴

2. *TALIS FUIT ORATIO QUALIS VITA* (SEN., *EP.* 114, 1): O ESTILO É O HOMEM

Não podemos também deixar de fazer referência, ainda que de forma breve, à retórica melodramática do drama senequiano, um dos aspectos mais discutidos e controversos aquando da análise da sua obra trágica.

Filho de um retórico, e tendo a retórica como pilar da sua educação, é perfeitamente compreensível a sua presença nos seus dramas. A simbiose da literatura com a técnica retórica ocorre em Séneca, sendo que, em boa verdade, toda a literatura latina, desde os seus primórdios, se desenvolveu mais ou menos dentro das coordenadas da retórica, principalmente no que diz respeito à prosa, tendo começado a fazer-se sentir a sua influência na poesia no séc. I. Nessa altura, a retórica deixa de ser matéria exclusiva de formação de jovens que almejam tornar-se exímios oradores

⁵³ Giancotti (1953) 55.

⁵⁴ Vide Sartre (1965) 144: «Então o inferno é isto. Nunca julgaria... Lembram-se, o enxofre, a fogueira, as grelhas... Ah! Que brincadeira. Não são precisas grelhas, o inferno são os Outros».

e que, para isso, ingressavam em escolas onde, através de dois tipos de exercícios (*suasoriae* e *controuersiae*), procuram adquirir destreza e engenho no uso da língua, e aprendem a encontrar argumentos sólidos e subtis, e a dominar uma série de técnicas estilísticas e persuasivas, de forma a alcançar uma expressão brilhante. Com o fim da República, a retórica começa a perder a sua função e sentido originais, para passar a norma geral, ainda que hipertrofiada, de uma arte declamatória de salão e expressão literária, cuja preocupação se detinha exclusivamente no aspecto formal. É este ambiente sociopolítico e literário, bem como a sua formação de raiz, que subjazem ao predomínio da técnica retórica nas suas tragédias.

O seu estilo, a sua expressão trágica, foi sempre motivo de demoradas e controversas opiniões. A chamada “retoricidade” das suas tragédias nem sempre foi bem aceite e compreendida, subvalorizando-se constantemente o aspecto formal deste teatro. Terá contribuído também para este facto a impopularidade, nos últimos tempos, da retórica, e a separação que a crítica literária actual estabelece entre o que hodiernamente se entende por criatividade poética e as rigorosas directrizes da antiga preceptiva retórica.⁵⁵

Friedrich Leo chamou ao drama de Séneca *tragoedia rethorica*. No ano de 1834, também Nisard atribuiu ao drama de Séneca o título de “tragédie de recette”, ou seja, “tragédia de receita”, numa espécie de “pronto-a-escrever”, cujos “ingredientes” eram invariavelmente os mesmos: descrições, declamações e *sententiae*.⁵⁶

Foi alvo de variadas críticas a sua articulação discursiva altissonante e artificiosa, a exuberância verbal que se traduzia num estilo pouco natural, e a exagerada erudição no emprego de alusões mitológicas, geográficas e astronómicas que, segundo Giancotti, «supera i limiti ammissibili».⁵⁷ Trata-se de um tipo de retórica que Giancotti inscreve na categoria da «retorica per eccesso» que se caracteriza pela prolixidade, e por um descomedimento plástico verbal que o autor opõe à «retorica per diffeto», outro tipo de retórica que também surge nas tragédias de Séneca. Esta segunda forma é aquilo a que Giancotti chama

⁵⁵ Vide Owen, op. cit., 292.

⁵⁶ D. Nisard apud Luque Moreno, op. cit., I 38.

⁵⁷ Giancotti, op. cit., 164.

de retórica da “estreiteza conceptual”⁵⁸, que se define pela sua *brevitas* asiática, numa expressão conceituosa, incisiva e lapidar. É possível verificar esta última característica da escrita senequiana, nomeadamente nos diálogos que cria entre personagens que debatem ideias e posições contrárias. Aí o poeta-filósofo acelera o ritmo da discussão por meio de versos quebrados em esticomitia, que se sucedem rapidamente uns aos outros. Agudos como espadas, estes manifestam o gosto retórico pela *sententia*, de que o Cordovês é excelso herdeiro, e cuja função moralizante interessava particularmente ao autor.

Este barroquismo *ante litteram*, expresso por um enérgico gosto pela ênfase, pela ornamentação da frase, pela pompa estilística, manifesta-se objectivamente através do artifício de recursos retóricos como exclamações, interrogações, antíteses, hipérboles, perífrases, metonímias, metáforas e as tão características *sententiae*.⁵⁹ Estas, «pequenas frases em que, de forma concisa e paradigmática, geralmente se enunciam verdades que o decorrer da peça vai confirmar»⁶⁰, ocorrem não só ao longo dos diálogos, mas também nas falas mais longas, e são expressões que chegam mesmo a desligar-se da realidade passional individual para se generalizarem, se cristalizarem, conhecendo, deste modo, um alcance e registo ideológico universais.⁶¹

Afirma Bonelli que Séneca calibra a palavra de maneira a exprimir através dela um pictórico quadro da situação humana.⁶² No entanto, essa “calibragem” nem sempre foi bem compreendida pelos estudiosos, avaliando-se que o emprego exagerado de certos processos estilísticos entorpece o aprofundamento psicológico das personagens e o desenvolvimento de reflexões e diálogos ao longo das tragédias, quebrando o seu ritmo.

Contudo, Giacotti é da opinião de que todo aquele que ler a obra teatral de Séneca com espírito aberto e sensível concluirá que, além de um conceptualismo retórico (que o autor justifica como desvio), existe um conceptualismo resultante não da extinção, mas da intensificação dos sentimentos que se traduz e define como «vibrata oratoria» e, por vezes, verdadeira poesia dramática.⁶³

⁵⁸ Giacotti, op. cit., 165.

⁵⁹ Bonelli (1978) 400.

⁶⁰ Pimentel (1987) 258.

⁶¹ Vide Giacotti, op. cit., 165.

⁶² Bonelli, op. cit., 393.

⁶³ Giacotti, op. cit., 166.

O que nos parece de suma importância é não subestimar a tragédia de Séneca pela presença desse aspecto “retórico”, sustentando a ideia errônea de que essa componente estilística impossibilita todo e qualquer rasgo de autêntica originalidade e beleza. Por outro lado, justifica-se também esse excesso de expressividade, de que é o autor acusado, pela época em que viveu e em que, provavelmente, algumas das suas tragédias terão visto a luz do dia. A corte de Nero mostrava-se especialmente propícia à equiparação entre vida e mito, sobretudo a versão trágica do mito.

Julgamos, na verdade, que Séneca soube apropriar-se dos temas e dos motivos tradicionais da retórica, disciplina basilar na sua formação, conferindo-lhes o seu cunho pessoal. Manejando lugares-comuns, tópicos e imagens disponíveis da preceptiva retórica, o autor foi capaz de lhes atribuir significados verdadeiramente originais, demonstrando que, dentro do espalho da retórica e da temática tradicional, existem possibilidades de criatividade e singularidade literárias.⁶⁴

Aliás, dá-nos conta das suas ideias sobre esta matéria, de forma disseminada, nas reflexões das suas *Epistulae*, debruçando-se sobre as noções de eclectismo e sincretismo, que subjazem à sua concepção literária, e que revelam a natureza composta do seu trabalho: «É assim mesmo que eu quero o nosso espírito: que ele domine muitas técnicas, conheça muitos preceitos e exemplos de muitas épocas, mas tudo isso dotado de uma alma própria e individual».⁶⁵ Devemos ser como as abelhas – afirma o filósofo-poeta – e «discriminar os elementos colhidos nas diversas leituras (...) e, depois, aplicando-lhes toda a atenção, todas as faculdades da nossa inteligência, transformar num produto de sabor individual todos os vários sucos coligidos de modo a que, mesmo quando é visível a fonte donde cada elemento provém, ainda assim resulte um produto diferente daquele onde se inspirou».⁶⁶

De entre as concepções estéticas que Séneca nos dá a conhecer, de forma assistemática, ao longo da sua obra filosófica, existe uma ideia prevalecte, e que parece à primeira vista entrar em contradição com a prática trágica senequiana. Referimo-nos a

⁶⁴ Vide Owen, op. cit., 291-313. Neste estudo, o autor demonstra a criatividade senequiana a partir de um tópico retirado da actividade estelar e celeste.

⁶⁵ *Ep.* 84, 10. Trad. de Segurado e Campos, op. cit., 382.

⁶⁶ *Ep.* 84, 5. Trad. de Segurado e Campos, op. cit., 381.

um princípio fundamental regedor do seu *labor*: nas palavras de Merchant, «the principle that excellence of style results from employing language according to nature».⁶⁷ A verdade é que, se nas obras filosóficas o filósofo propõe a naturalidade e a simplicidade, na sua composição trágica parece trair essa mesma teoria, na escrita de um teatro que nada aparenta de simples ou espontâneo. No entanto, também Séneca, na sua condição de estóico, defende, nos seus escritos em prosa, uma poética que se baseia nos princípios da mimese⁶⁸ e da dependência entre a forma e o conteúdo, da razão e da realidade, daí que, para o autor, uma obra literária não tenha de ser moralmente elevada. Essencial é que esta seja verdadeira, e que essa verosimilhança se expresse numa forma e estilo adequados ao respectivo conteúdo, numa opção estética a que poderíamos dar o nome de realista ou racionalista.⁶⁹

Assim, ainda que efectivamente possamos reconhecer um certo desacordo entre a teoria e a prática que leva a cabo, é possível encontrar uma base comum, na medida em que Séneca parece desejar reflectir na forma as distorções do conteúdo. E, deste modo, teremos de interpretar a extravagância do seu estilo trágico não apenas como um desvio dos seus próprios princípios, nem como fruto fácil dos seus hábitos retóricos ou consequência de um vício estilístico da época, mas como hábil recurso pictórico, meio de exteriorização dos complexos caracteres das suas personagens. O Cordovês procura, acima de tudo, uma escrita que traduza, da melhor forma, a intensificação dos sentimentos humanos e das contrariedades da existência terrena.

A verdade é que muitos são os que partilham uma visão recorrentemente negativa sobre a retórica da tragediografia senequiana, declarando frequentemente este virtuosismo, aparentemente exibicionista, do seu estilo eloquente e empolado, como um defeito que vicia todas as suas tragédias.⁷⁰ Entendem que o autor se fixa e se concentra mais na filigrana linguística das argumentações que arquitecta do que no desenvolvimento do enredo e das personagens. Julgamos, no entanto, indiscutível o poder que esse estilo nervoso e patético, tão próprio de Séneca, exerce nos leitores e espectadores das suas tragédias, obras que

⁶⁷ Merchant (1905) 44ss.

⁶⁸ Vide *Ep.* 65, 3: *Omnis ars naturae imitatio est.*

⁶⁹ Giardina (1964) 172.

⁷⁰ Paratore (1987) 599.

«sabem muitas vezes comunicar-nos o frémido de uma sensibilidade nova, aberta às mais tenebrosas perversões e aos mais temerosos abismos da passionalidade humana».⁷¹

Nas palavras de Segurado e Campos, a dramaturgia do Cordovês pode considerar-se «um antepassado remoto do modernamente chamado teatro épico, tal como praticado e teorizado por Bertolt Brecht».⁷² Teatro épico porque, ao contrário da oposição aristotélica radical entre drama e épica (nomeadamente pelo modo de apresentação)⁷³, Brecht afirma que «independentemente de tudo o mais, existe “o dramático” mesmo nas obras épicas e existe o “épico” nas obras dramáticas».⁷⁴ À semelhança do de Brecht, o teatro seneciano abraça e encarna, de forma positiva, esta categorização.

Anti-mimética⁷⁵, um verdadeiro teatro do “estranhamento” (*Verfremdung* – termo introduzido por Brecht para designar este tipo de teatro épico em que o dramaturgo procura provocar no espectador este mesmo efeito, o do *estranhamento*), a sua tragediografia parece inserir-se numa poética não-aristotélica, na medida em que se afasta de alguns dos preceitos da *Poética* do Estagirita. Ao contrário da mimese (imitação) aristotélica que rege o teatro naturalista, em que se conduz o público a julgar e aceitar como natural a acção que decorre em palco, neste teatro do estranhamento pretende-se que quem assiste à peça considere que aquilo que tem diante dos seus olhos é tudo menos natural e que não haja identificação, nem qualquer espécie de empatia, entre os actores e os espectadores. O objectivo é levar o público a criticar, a formular juízos acerca daquilo que vê e que lhe provoca esse mesmo estranhamento.

O drama do preceptor de Nero dá ao herói trágico um tratamento inovador, surgindo como um homem portador de falhas moralmente graves. Consequentemente, a catástrofe que o atinge

⁷¹ Ibid.

⁷² Segurado e Campos (1999) 15. Neste artigo, o autor apoia-se em Bertolt Brecht e na sua concepção de teatro para justificar a tragediografia, muitas vezes mal compreendida, de Séneca. Utilizando o conceito de *influência*, ao jeito de Harold Bloom em *The Anxiety of Influence*, demonstra como a obra de um autor mais recente pode influenciar o modo como podemos ler obras de autores mais antigos, neste caso, partindo de Brecht, nascido em finais do séc. XIX, para compreender Séneca do séc. I d.C.

⁷³ Arist., *Poética*, 1449b 11; cf. 1449b 26-27; 1453b 1-10.

⁷⁴ Brecht apud Segurado e Campos, op. cit., 16.

⁷⁵ Vide Segurado e Campos, op. cit., 9-26. Séneca parece não preocupar-se em construir um teatro realista ou naturalista.

é plenamente merecida, ao contrário da concepção de Aristóteles em que a catástrofe que atinge o herói se revela ilegítima aos olhos do espectador, porque motivada por um erro (ἀμαρτία).⁷⁶ No seguimento deste desvio em relação à preceptiva aristotélica, pode entender-se melhor a alegada inexistência de catarse (κάθαρσις) ou purificação na tragédia de Séneca. Aceitando-se o desfecho da vivência do herói como mais do que merecido, e não se produzindo, dessa forma, nenhuma forma de identificação ou de empatia entre o espectador e o protagonista, será difícil provocar no público terror e compaixão⁷⁷ como sucedia na tragédia ática do séc.V. Paratore afirma, pois, que o teatro de Séneca é um teatro sem catarse, porque é o primeiro teatro do desespero humano, em que o autor, nos seus mais brilhantes momentos, procura não corrigir mas representar de forma fidelíssima a passionalidade intensa e desesperada que, como filósofo, repudiava com horror.⁷⁸ O Cordubense não parece, efectivamente, empenhar-se numa catarse aristotélica, mas num *pathos* intensificado que tem por função provocar uma espécie de choque moral.⁷⁹

Também da “norma” aristotélica que dita a fábula/o argumento como a alma da tragédia⁸⁰ se desvia Séneca, que reduz a acção à sua expressão mais elementar, concentrando a sua atenção na análise profunda dos caracteres. Na verdade, o seu grande mérito e talento residem no tratamento que soube dar às personagens, na rara capacidade de análise psicológica dos *ethe* que foi capaz de *fingere*. Com um especial gosto e cuidado na construção de personagens femininas⁸¹, o poeta-filósofo apresenta verdadeiros sujeitos divididos no seu *eu*, confrontados com decisões que têm de tomar, suspensos entre a *bona mens* e o *furor*, a *ratio* e os *affectus*, à boa maneira estoíca. O espectador assiste a todas as dificuldades por que passam estas figuras, para se realizarem numa busca incessante pela aniquilação das emoções e hesitações, numa luta que é travada no seu íntimo.

⁷⁶ Arist., *Poética*, 1453a 15-16.

⁷⁷ *Ibid.*, 1449b 24-28.

⁷⁸ Paratore (1957) 69.

⁷⁹ L. Bieler apud Luque Moreno, *op. cit.*, I 37.

⁸⁰ Arist., *Poética*, 1450 a. Dos seis elementos que constituem a tragédia – fábula, caracteres, locução, reflexão, espectáculo e música –, a fábula é, segundo o filósofo, o elemento que tem precedência sobre os demais.

⁸¹ A título de exemplo, Hécuba e Andrómaca em *Troades*; Jocasta e Antígona em *Phoenissae*; Clitemnestra em *Agamemnon*; ou, Medeia e Fedra nas tragédias homónimas.

Na ausência de uma *moira*, de uma *tyche* que regule e defina as instâncias espaço-temporais dos heróis senequianos, sem deuses nem entidades metafísicas que velem pela *bona fortuna*, resta-lhes a sua própria *ratio* e, acima de tudo, a *uoluntas*⁸² – a força, a necessidade de fazer coincidir o *impulso* com o *juízo* –, de forma a refrear e a dominar as paixões mais fortes. Contudo, na tragédia de Séneca, as paixões “levam a melhor”, acabando por vencer o homem, superando a razão, e demonstrando a fraqueza do ser humano, num drama que parece assentar no «pressuposto pedagógico da eficácia do exemplo negativo».⁸³

3. A POLICROMIA E A POLIFONIA DA NATUREZA HUMANA

3.1. *O desenho das personagens e a natureza do coro*

Séneca é verdadeiramente exímio na leitura que faz da policromia e polifonia da natureza humana, através da composição de figuras propositadamente excessivas, dominadas por um *furor* característico de uma época.⁸⁴ Apresenta-nos personagens⁸⁵ que só “encaixam” na categoria de figuras-tipo na medida em que são símbolos, *exempla*, e concentram em si traços elementares e distintivos de um vasto número de pessoas. A estas, contudo, o génio e sensibilidade do poeta-filósofo souberam dar uma profundidade e uma densidade psicológicas invulgares. Por exemplo, Atreu representa o poder do ódio, um verdadeiro «Titá do mal»⁸⁶; Ulisses encarna a força do poder que corrompe e da ambição que leva ao erro; Astíanax, apesar de figura muda, personifica, pela tenra idade, pela coragem demonstrada e atitude estóica de aceitação do *fatum*, o modelo do *sapiens*; Fedra é o retrato do amor desenfreado que conduz à loucura; Medeia simboliza os excessos do ciúme e o desejo de vingança.

Falamos de figuras que chegaram até nós, em toda a sua plenitude e força anímica, pois Séneca não fez delas meras

⁸² Sobre este conceito, vide Segurado e Campos (1997) 79-92.

⁸³ Oliveira (1999) 51.

⁸⁴ Giancotti, op. cit., 159: «La truculenza, l'efferatezza, l'atrocità, la morbosità, in una parola il *furor* di certi personaggi di Séneca richiama le passioni furenti ed atroci da cui quei personaggi storici furono caratterizzati».

⁸⁵ Em relação às personagens, Séneca segue *ad litteram* o preceito horaciano (*Ad. Pis.* 192) da presença de apenas três personagens em palco. Recorre, por vezes, a *personae mutae* (em *Troades*, Políxena e Astíanax). Também cumpre a regra dos cinco actos (*Ad. Pis.* 189-190).

⁸⁶ Expressão de U. Knoche apud Oliveira, op. cit., 51.

marionetas ao serviço de uma doutrina filosófica, e esculpiu caracteres intemporais na sua grandiosidade dramática. Os extensos monólogos de análise interior que as suas personagens proferem em cena, e que parecem revelar uma “falha de comunicação” no sentido em que cada personagem tende a falar como se existisse sozinha no mundo⁸⁷, são nada mais do que as suas confissões, numa tentativa de se definirem a elas mesmas, ao longo de um caminho de tortura.⁸⁸

A grandeza das suas figuras compensa, em larga medida, a falta de movimentação, ou melhor, o (algum) desequilíbrio rítmico com que construiu a acção das suas peças. A agilidade técnica e sentido cénico que caracterizam as suas antecessoras congéneres gregas são substituídos por um certo estaticismo. De uma forma geral, parte-se de uma crise inicial que se mantém até ao fim, e que dita uma catástrofe que é, logo desde cedo, previsível.

A “crise inicial” sente-se, desde logo, nos prólogos que, *grosso modo*, são um desenvolvimento das técnicas dos de Eurípidés, mas com algumas inovações ao nível da função estratégica que desempenham no seio da estrutura trágica. Assim, frente a um prólogo eurípidiano, de carácter expositivo, dirigido ao público, rico em didascálias e precisões espaço-temporais, Séneca apresenta-nos solilóquios mais abstractos e de tendência introspectiva.⁸⁹ Mais do que expor a intriga, têm por função desenhar as grandes linhas de uma situação moral, daí que – como afirma Dupont – o prólogo de uma tragédia de Séneca seja sempre o espectáculo de uma paixão.⁹⁰ Este momento

⁸⁷ Kennedy, *op. cit.*, 467. Kennedy entende esta tendência como um eventual reflexo do sentimento que também Séneca experienciava nessa altura, e além disso, uma estratégia de construção de personagens, que potencia o dramatismo e o impacto que as mesmas poderiam provocar no público.

⁸⁸ Grimal (1964) 9: «On comprend mieux ainsi pourquoi les personnages centraux des tragédies de Sénèque se complaisent si volontiers dans d'interminables monologues: c'est qu'ils essaient de se définir eux-mêmes. Ils se cherchent: ce sont leurs «aveux» au cours de la torture».

⁸⁹ Mazzoli (1998) 121.

⁹⁰ Dupont (1995) 125. A autora afirma que as duas principais paixões dos prólogos são o *dolor* e o *furor*, que nascem de uma hipertrofia da tristeza e da cólera. Começar uma peça a partir de uma ou de outra paixão é como escolher uma abertura musical, seleccionando assim um tom dominante. Por isso, podemos afirmar que existem “tragédias de *furor*” (*Thyestes*) e “tragédias de *dolor*” (*Troades*, *Medea*), o que não equivale a dizer que essa paixão seja exclusiva de uma ou de outra peça; o que sucede é que existe uma cor predominante, uma tonalidade que sobressai. Vide Dupont (1995) 128.

constitui, por si só, uma base fundamental na criação do suspense dramático, que é produzido, não tanto por uma incerteza que cria na mente do espectador, mas pela antecipação de um sentimento de catástrofe. Em certos casos, e se atentarmos ao jogo de sinais prolépticos que o autor nos oferece, é possível identificar uma ligação semântica que se estabelece entre o prólogo e o respectivo epílogo, criando uma espécie de *ring-composition* (por exemplo, *Troades*, *Agamemnon*, *Thyestes*).⁹¹

O papel atribuído ao coro é um dos elementos mais interessantes na tragédia senequiana. No drama grego do séc. V, o coro, apesar da evolução que foi sofrendo através dos tempos pelos autores, conserva sempre a essência original religiosa da tragédia, constituindo uma peça vital no desenvolvimento da acção. Cabem-lhe as tarefas de comentar, na qualidade de ouvinte ou espectador, os acontecimentos; de anunciar a entrada de personagens; de comunicar feitos inesperados; de dirigir palavras de consolo ao protagonista; entre outras. Estamos perante um coro que tem uma participação directa e activa no próprio evoluir da história, e sem o qual a tragédia ficaria mutilada, quebrando-se o elo interior que une esta componente ao resto do enredo, pondo mesmo em causa a funcionalidade do drama.

Em Séneca, alguns autores consideram que esta personagem colectiva funciona como uma unidade autónoma, com uma existência *per se*, e cuja ligação com o contexto da acção é frequentemente artificial e forçada.⁹² Entendem que o papel interventivo que o coro desempenha na tragédia ática não encontra eco nas odes corais senequianas, que surgem afinal como fruto da criação de uma determinada atmosfera, uma espécie de “*décor* espiritual”⁹³ no seio da própria acção.

Contudo, julgamos que, apesar do carácter eminentemente lírico das intervenções corais, estes *cantica* não se distanciam, como frequentemente se quer fazer crer, do desenrolar dos acontecimentos, uma vez que os temas abordados estão directamente relacionados com a acção trágica, não podendo assim ser encarados como momentos apartados da dinâmica dramática. Assim, o coro interessa-se pela acção através de reflexões

⁹¹ Mazzoli, op. cit., 129-131.

⁹² Uscatescu (1981) 378: «Non c'è in Seneca, connessione tra Coro ad azione. Il coro possiede una pura *funzione lirica*; si tratta di un Coro sdrammatizzato, personaggio minore della tragedia, in posizione equivoca di interludio esterno della azione».

⁹³ Grimal, op. cit., 4.

poéticas e filosóficas que se revestem de uma natureza lírica, mas também crítica. Séneca consagra estes momentos a reflexões de teor ideológico e filosófico que se filiam numa tradição literária anterior a si, verificando-se a influência de motivos de autores líricos (Horácio, Virgílio e Catulo) e também de elegíacos (Tíbulo e Propércio). De entre os temas mais desenvolvidos encontramos a fragilidade e a brevidade da vida humana; a instabilidade da Fortuna; a mítica Idade do Ouro; o poder cósmico do amor; o ideal do bom governante *versus* tirano; a riqueza e o poder como fontes de desgraça, bem como o elogio da *aurea mediocritas*, entre outros.

O coro senequiano já não funciona tanto como o porta-voz da cidade. Numa altura em que a cidade se alarga à dimensão da humanidade, o coro torna-se, inevitavelmente, com Séneca, o orador da condição humana.⁹⁴

3.2. *A morte intrínseca à natureza do homem*

Para um verdadeiro tempo de quietude nos transporta o lirismo que perpassa pelas meditativas e filosóficas intervenções corais, numa obra trágica que se pauta maioritariamente por momentos em que Séneca não se preocupa com o decoro, nem com a conveniência. As cenas de horror, violência e sangue – especificidade, segundo Uscatescu, por excelência, do teatro de Séneca⁹⁵ – são uma constante, além de um sentimento recorrente de pessimismo – *tota uita flebilis est*⁹⁶ – em relação à existência humana, e à morte, de que o poeta-filósofo comunga.⁹⁷

Há, na obra trágica, tal como na filosófica, uma preocupação com a morte mas que naquela se relaciona especificamente com o aspecto do macabro e do horrendo, tendo-lhe sido atribuída a designação, já mais tardia de “tragedies of blood”.⁹⁸ Uma obsessão com a morte e a violência que muitos dos críticos entendem, habitualmente, de forma negativa. Consideram o seu uso exagerado e justificam-no como uma forma “fácil” de prender a atenção do público, ou um gosto pervertido pelo derramar de sangue, próprio do espírito romano.⁹⁹

⁹⁴ Grimal, op. cit., 5.

⁹⁵ Uscatescu, op. cit., 372: «Una delle caratteristiche essenziale e differenziali del teatro di Seneca è quella di essere teatro d'orrore e di sangue».

⁹⁶ Sen., *Ad Marc.*, 10-7 (II, 1); Vide também *Ep.* 82, 4.

⁹⁷ Vide Favez (1947) 158-163.

⁹⁸ Expressão de A. L. Motto apud Mans (1984) 101.

⁹⁹ Poe, op. cit., 356.

Otto Regenbogen, autor de *Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas* (München, 1928), terá afirmado que a obsessão que Séneca revela, na sua tragediografia, pela violência e morte não é de todo um sentimento artificial nem um desejo pelo puro sensacionalismo, mas um conceito inteiramente compatível com ideias apresentadas nos seus escritos filosóficos, uma vez que esta desde sempre esteve presente nos seus pensamentos (*Ep.* 26, 5-7; 49, 9-10; 54, 7). Considera que as tragédias de Séneca não são mero produto da escola do Pórtico, mas fruto de uma conjectura sociopolítica que o autor vivenciou.¹⁰⁰ Reconhece que em muitos dos seus contemporâneos se instalara uma *libido moriendi* (*Ep.* 24, 25), que também ele partilhava, uma espécie de necrofilia que resulta de uma perversão dos instintos naturais.¹⁰¹ Este desejo de morte surge acompanhado de um impressionante apetite de matar, a *libido occidendi*, que, por sua vez, levava à vontade de tudo aniquilar, a *libido euertendi*, uma fome de destruição que se manifesta nas personagens de Séneca de dupla forma: por um lado, o impulso para a autodestruição; por outro, o desejo de tudo e todos destruir.¹⁰²

Poe acusa Regenbogen de justificar esta morbidez trágica senequiana sob uma perspectiva meramente “sociológica”, ao entendê-la como um sintoma, uma reacção contra as circunstâncias sociopolíticas em que se movia o poeta-filósofo.¹⁰³ De facto, este gosto pelo macabro, mais do que uma influência dos tempos de tirania e de abuso de poder¹⁰⁴, parece ter como principal objectivo demonstrar o agudizar das terríveis consequências destrutivas das indomáveis paixões.¹⁰⁵

Nas cenas em que o macabro tem o seu papel principal e que se traduzem habitualmente em pormenorizadas descrições de mortes e atrocidades, Séneca põe em prática a sua destreza retórica no emprego estratégico de técnicas e procedimentos estilísticos e psicológicos que têm como meta o enfatizar, o reforçar dos

¹⁰⁰ Regenbogen apud Poe, op. cit., 356-358.

¹⁰¹ Poe, op. cit., 359: «This necrophilia (...) is inspired by the feeling that life is unwholesome, a death-thing, a dealer and a receiver of death. This idea is an oxymoron. But necrophilia is itself a psychological oxymoron. It is a perversion of normal instincts, a love of what is beautiful in its repulsiveness, desirable in its horror».

¹⁰² Mans, op. cit., 111. Veja-se, por exemplo, a atitude de Tiestes no fim do drama homónimo.

¹⁰³ Poe, op. cit., 357-358.

¹⁰⁴ Vide Grimal (1992) 409-416; Oliveira, op. cit., 49-83.

¹⁰⁵ Mans, op. cit., 110.

aspectos horrendos das situações. Não se trata de uma mera vontade de chocar o público, mas uma necessidade de demonstrar o desejo natural do homem pela violência e pela destruição. Para isso, o autor desenha personagens cuja pérfida conduta revela um instinto que é, no fundo, universal, próprio da natureza humana, o *furor*. Através das suas tragédias, força-nos a olhar para nós mesmos, a analisarmo-nos, e a tomarmos consciência de que são essas emoções descontroladas que conduzem o Homem à violência e à morte. Assim, o que leva Séneca a insistir nas cenas de horror, e também o sentido que está por detrás destas, é a demonstração pela derrota sofrida de uma razão na constante luta contra a paixão.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Ibid., 113-114.

(Página deixada propositadamente em branco)

PARTE III

A NATUREZA E A *POIESIS* TRÁGICA SENEQUIANA: *TROADES* E *THYESTES*

(Página deixada propositadamente em branco)

1. TROADES: TEMPOS DE PÓ, CINZA E DOR, CORES DE UMA “NATUREZA MORTA-VIVA”

*Ah!, Só deve agradar-lhe a sepultura,
Que a vida para os tristes é desgraça,
«A morte para os tristes é ventura».*

Bocage, *A morte para os tristes é ventura*

O par Atreu e Tiestes (os Atridas), irmãos inimigos, eram descendentes de Tântalo, filho de Zeus e da ninfa Pluto, que reinava na Frígia ou na Lídia, e se casara com Dione, filha de Oceano e Tétis (ou de Crono e Geia), tendo nascido deste casamento dois filhos: Níobe e Pélops. Tântalo, filho dos pais dos deuses, desejoso de pôr à prova a presciência das divindades, ousou servir, durante um banquete que lhes ofereceu, o próprio filho Pélops como manjar, para ver se viam que se tratava de carne humana. Estes apercebem-se imediatamente do sacrilégio e do crime, e todos se detêm, não tocando na comida, à excepção de Deméter que, obnubilada pelo apetite, devora uma espádua de Pélops. Os deuses horrorizados apressam-se a devolver o filho de Tântalo à vida, reconstituindo-lhe o corpo e substituindo-lhe a espádua ausente por uma de marfim, que viria a tornar-se objecto de culto e de veneração na Grécia. Mais tarde, pai e filho são expulsos da Frígia por Ilo, rei de Tróia, e refugiam-se no Peloponeso. No entanto, o crime de Tântalo não fica impune e os deuses castigam-no, infligindo-lhe uma pena severa e horrenda: Tântalo estaria condenado a suportar nos Infernos uma sede e fome eternas, rodeado por água e frutos que fogem constantemente de si, quando tenta alcançá-los. Também Pélops, seguindo as pisadas do pai, comete um delito de engano e de traição. Pélops desejava a mão da bela princesa Hipodamia, filha de Enómao, rei de Pisa, que não a queria dar em casamento a ninguém. Aos pretendentes da filha desafiava-os para uma corrida de cavalos, aos quais ganhava sempre. Aos derrotados, mandava-os matar, dependurando-lhes as cabeças às portas do palácio como aviso para futuros pretendentes. Sabendo de tudo isto, Pélops suborna um cocheiro, Mírtilo, que trata de sabotar o carro de Enómao na corrida que travaria com este, provocando assim a morte do rei, e sagrando-se o filho de Tântalo vencedor e, por isso, habilitado a casar com Hipodamia. Contudo, Pélops atraiçoa Mírtilo, pagando-lhe com a morte, lançando-o ao mar. Contudo, antes

de morrer, o cocheiro tem ainda tempo para lançar uma maldição eterna sobre a família dos Pelópidas, uma maldição que perseguiu gerações. Pélops e Hipodamia estabeleceram-se no Peloponeso e, mais tarde, dois dos seus filhos, Atreu e Tiestes, são chamados, por força de um oráculo, a reinar em Micenas, depois da morte de Euristeu. Tântalo e Pélops são assim os fundadores de uma família criminosa – os Tantálidas, Pelópidas, ou os Atridas – cujas sucessivas gerações se ligam entre si pelas piores e mais tenebrosas razões, por uma maldição antiga e eterna que se faz representar por um mesmo denominador comum: o motivo do delito endógeno, do *scelus* praticado na consanguinidade e repetido no âmbito de uma mesma estirpe segundo esquemas comportamentais constantes. A culpa hereditária, transmitida de geração em geração, perseguidora de um *genus*, qual miasma que tudo e todos contagia, e motiva constantemente o *scelus*, era já um elemento dramático central na tragédia ática, que o Cordubense recupera com expressiva insistência ao longo da sua obra trágica.¹ Na verdade, os delitos que Séneca representa através dos crimes de Tântalo e Atreu no *Thyestes* e de Clitemnestra no *Agamemnon* pertencem a uma única tipologia, que é comum à dos Pelópidas: o sacrifício humano e o banquete ímpio, ambos realizados através do engano e da traição.²

O poeta-filósofo fez representar o abundante filão das lendas sombrias do drama dos Atridas em três peças – *Thyestes*, *Troades* e *Agamemnon* –, sendo que a primeira – elevando ao estatuto de motivo central o *topos* senequiano da tirania – se detém na tenebrosa relação de ódio, traição e vingança entre os dois Pelópidas irmãos, Atreu e Tiestes; na segunda, o *mythos* encontra-se representado na *persona* do filho de Atreu, Agamémnon, chefe dos Aqueus, que consente, incapaz de fazer frente às ameaças de Pirro, as mortes de Políxena e de Astíanax; a última peça da “trilogia” inicia-se com a sombra de Tiestes que vem agora reclamar a sua vingança, através do seu filho Egisto (nascido de incesto), sobre o filho de Atreu, cumprindo os votos formulados no final do *Thyestes*. Mas é a Clitemnestra, esposa do atrida, auxiliada pelo amante Egisto, que cabe perpetrar a morte de Agamémnon responsabilizando-o pela morte da filha Ifigénia, sacrificada em Áulis; pelo adultério com a cativa Cassandra; e pelos amores disputados com Aquiles em nome de Briseida.

¹ Rivoltella (1993) 113. Vide também Soares (2003) 110.

² Rivoltella, *ibid.*, 125. Vide também Soares, *ibid.*, 110.

As *Troades*, provavelmente a tragédia mais bem sucedida e construída de Séneca³ e uma das suas mais dramáticas obras poéticas, constituem um verdadeiro trabalho de mosaico por parte do seu criador que soube recolher nos mais diversos autores elementos para construir um drama que desejou que encerrasse em si uma forte intenção moral. Escreveu um verdadeiro libelo contra a guerra, uma acirrada denúncia da sua crueldade e inutilidade, através da ilustração do binómio vencidos/vencedores, na expressão do sofrimento, da angústia e sentimento de impotência decorrentes do flagelo bélico.

A grande inovação do poeta latino terá sido o facto de apresentar uma acção bipartida, pois condensou numa só tragédia os temas de dois dramas que extraiu do ciclo troiano e que não surgem habitualmente ligados: por um lado, o sorteio das cativas troianas e o sacrifício de Políxena, geralmente considerada a filha mais nova de Hécuba e Príamo; por outro, a morte do filho de Andrómaca e Heitor, o pequeno Astíanax, natural herdeiro do reino de Tróia.

Apoiou-se, ao nível das fontes literárias, principalmente nas *Troianas* e na *Hécuba* de Eurípidés. No entanto, são visíveis ao longo da obra elementos de origem virgiliana, como a influência, de um modo geral, do espírito da *Eneida*, e em particular dos cantos II e III. Terá recorrido também às *Metamorfoses* de Ovídio, especialmente o canto XIII, que diz respeito ao sacrifício de Políxena, bem como aos sofrimentos e morte de Hécuba. Séneca não foi alheio também aos *Poemas Homéricos*, nomeadamente nos elementos colhidos na *Iliada*.

Não concordamos completamente com a ideia de que esta tragédia carece de unidade estrutural⁴, uma vez que a julgamos um exemplo típico da composição em anel (*ring-composition*), cabendo a Hécuba a abertura e o fecho do drama.⁵ Além disso,

³ Cardoso, op. cit., 17. Vide Amoroso (1984) *passim*.

⁴ Muitos são aqueles que realçam a falta de unidade da peça senequiana, nomeadamente Giancotti, op. cit., 107-108; Caviglia (1981) 10-11; Owen (1970) 123.

⁵ Hécuba foi, dada a importância das suas intervenções ao nível estrutural, por várias vezes, apontada como a personagem principal, apesar da constatação de uma certa monotonia no seu papel. Cf. Herrmann (1924) 434: «Hécube est la figure centrale des *Troyennes*». Giancotti, por exemplo, encontra na figura de Agamémnon o verdadeiro protagonista – personagem que concentra em si e adensa os motivos de um drama – das *Troades* senequianas. Agamémnon «incarna il motivo piú denso, centrale e unificatore della tragedia: la comunione degli uomini, vincitori e vinti, nel dolore e nella sottomissione al fato (...)».

justificamos a (aparente) deficiente distribuição de cenas – quadros que parecem, numa primeira abordagem, sobrepor-se indefinidamente, sem uma ligação coerente – como uma propositada disposição quiástica.⁶ Apesar disso, tal como Herrmann, entendemos que, de facto, a preocupação primária de Séneca não vai tanto ao encontro dos temas, da composição ou da intriga em si mesma. Este canalizou efectivamente todo o seu esforço para a psicologia das personagens⁷, opção estética e dramática que se encontra bem expressa em todos os seus dramas, e à qual as *Troades* não constituem excepção.

Para esse delineamento dos caracteres das figuras, contribui bastante o papel interventivo que confere ao elemento *natura*, em todos os seus matizes semânticos. Em *Troades*, verdadeira liturgia fúnebre, “tragédia de luto”⁸, é o *dolor* que toma conta do ambiente e da maioria das personagens, na sequência da ideia da dor como o “sol” de toda a acção trágica, e da tragédia como fruto do queixume do sofredor que não consegue sequer responder, reduzir ou transformar o seu sofrimento.⁹

A abertura da peça cabe a Hécuba, rainha de Tróia, viúva de Príamo, que profere um longo lamento, pessimista e de derrota. No prólogo¹⁰ chora e recorda, em jeito de sinopse, a queda do seu império. A desgraça e o declínio de um povo vencido surgem como notas dominantes da situação inicial do drama, pela voz da rainha derrubada, nobre representante de uma Tróia, outrora grandiosa, e agora destruída.

Após dez anos de guerra e de muitos sofrimentos, finalmente os Aqueus conseguiram alcançar o seu objectivo: vencer os Troianos. Agora, Hécuba carrega consigo todo o *dolor* de uma pátria. Qual personagem-símbolo, vemos e entendemos esta figura como a personificação da cidade destruída.¹¹ De facto, é a própria que, logo desde o início, se auto-identifica com a cidade e se associa a esta numa relação de interdependência, como se as duas fossem uma só entidade – *me uideat et te, Troia*

Vide Giacotti, op. cit., 111.

⁶ Soares (1996) 57.

⁷ Herrmann, op. cit., 391: «(...) ni les sujets, ni la composition, ni l'intrigue ou ses ressorts n'ont été pour lui l'essentiel: tout son effort a été orienté vers la psychologie des personnages».

⁸ Dupont, op. cit., 206.

⁹ Charles-Saget, op. cit., 151.

¹⁰ *Tro.*, 1-66.

¹¹ Giacotti, op. cit., 109.

(v. 4). Além dessa simbiose emocional que Hécuba experiencia, é por meio de versos talhados na doutrina do Pórtico que a mãe do falecido herói troiano, Heitor, se exprime, nesta lamentação inicial: *non umquam tulit/ documenta fors maiora, quam fragili loco/ starent superbi* (vv. 4-6). É através de uma máxima estoíca, motivo poético caro a Séneca e recorrente na sua obra, que se inicia o drama, numa evocação do *topos* da instabilidade dos reis e soberanos que, colocados em posições mais elevadas, se encontram mais expostos às viragens e vergastadas da Fortuna. A rainha assume-se como claro exemplo do infortúnio que se abate sobre estas mesmas figuras.

Os versos que se seguem são reveladores dos sentimentos de dor de uma velha mulher, que se move, ao longo de toda a peça, presa e refém, mais do que dos vencedores, de um saudosismo do passado e de uma obsessão com a dor que a sua cidade, os mortos e a destruição infligem no seu coração: *columen euersum occidit/ pollentis Asiae, caelitum egregius labor*.¹² Através da imagem poética do *columen*¹³, vocábulo colocado no verso em posição estratégica, Séneca traz ao espectador a queda de um império que era, ele próprio, o sustentáculo da Ásia e fruto outrora de trabalho divino (*caelitum labor*), pois, conforme o mito, Apolo e Poseidon teriam participado na construção das muralhas de Tróia.

Para reforçar a ideia da majestosa grandeza da sua pátria, a rainha evoca – por meio de perífrases, recheadas de referências toponímicas – os três maiores e mais distantes povos aliados que vieram ao auxílio dos Troianos no combate contra os Áqueus. Atente-se, nesta passagem, o gosto particular, já referido neste estudo, que o Cordovês demonstra pela geografia e pela toponímia, que faz questão de envolver em tamanha poetização, apesar de alguma imprecisão das informações dadas. Neste caso, a distância e o carácter exótico dos povos serve o propósito concreto de reforçar a natureza nobre e magnificente de uma Tróia agora caída por terra.

¹² *Tro.*, 6-7: «Caiu por terra, derrubado, o baluarte da Ásia grandiosa, a obra magnífica dos deuses!». Todas as traduções apresentadas de *Troades* são de Cardoso (1997).

¹³ Também no v. 123, o coro se refere a Heitor, filho de Hécuba, como *columen patriae*. A metáfora arquitectural surge como forma de pensar a organização social e política. Vide Armisen-Marchetti, op. cit., 111; 186.

1.1. A destruição da paisagem da alma, da natureza e do homem

Imediatamente a seguir, Hécuba descreve o ambiente terrífico e assustador que tomou conta de Tróia e em que vive, desolada e sem esperança. Apesar de a guerra ter terminado, o ar que se respira é de destruição e de morte:

*En alta muri decora congesti iacent
tectis adusti; regiam flammae ambiunt
omnisque late fumat Assaraci domus.
non prohibet avidas flamma uictori manus:
diripitur ardens Troia, nec caelum patet
undante fumo: nube ceu densa obsitus
ater fauilla squalet Iliaca dies.*¹⁴

A descrição contida nestes versos é reveladora de uma atmosfera em que as personagens principais são as chamas (*flammae*), o fogo (*flamma*), o fumo (*undante fumo*) e as cinzas (*fauilla*). Logo desde o início da peça, parece-nos que Séneca quis que um dos elementos naturais, por excelência, deste drama fosse o fogo¹⁵, na sua correlação com a morte, a desgraça, a ruína. Este fogo, infelizmente, nada tem a ver com o “fogo” regenerador e “positivo” da *conflagratio* estoíca que, na sua concepção, daria origem a um novo ciclo de vida. Por outro lado, as chamas devoram Tróia e o palácio real. Mesmo *ardens Troia*, o vencedor não se condói do vencido e a cidade é violentamente pilhada. O próprio céu é ofuscado pelo denso fumo que cobre a urbe. À semelhança de um filtro solar, o fumo não deixa passar a luz (*ater dies*) do astro-rei, símbolo de vida e de esperança.

Metaforicamente, Hécuba transmite-nos, ao longo da sua descrição, a desolação e falta de fé que tem no futuro, representada, por exemplo, pela presença objectiva, mas também figurada da *fauilla* que envolve em negrume a cidade. Esta relembra, por um lado, a proximidade de uma catástrofe ocorrida, e pressagia, por

¹⁴ *Tro.*, 15-21: «Queimados os tectos, eis que os ornamentos da alta muralha jazem amontoados no chão! As chamas cercam o palácio do rei e toda a casa de Assáracos lança espessa fumaça. Mas o fogo não afasta as mãos cobiçosas do vencedor. Mesmo ardendo, Tróia é pilhada. O céu não se mostra sob o fumo que se evola em espirais; o dia sombrio, como que escurecido por densa nuvem, se envolve em negrume por causa das cinzas de Ílio».

¹⁵ A propósito da simbologia do elemento fogo na obra trágica de Séneca, vide Segurado e Campos (1972) 185-247.

outro, a impossibilidade da ressurreição de um povo vencido. As cinzas contaminam a urbe, numa antecipação dos males que estão para ocorrer e das (mais) mortes que hão-de vir. Aqueles que sobreviveram à destruição de Tróia são agora reféns. Reféns dos vencedores e de um aniquilamento que não tem ainda os seus dias contados.

Constatamos que a natureza surge, logo desde o início do drama, não apenas como cenário, mero pano de fundo da acção, mas como participante activo, influenciando as personagens, bem como espelho racional dos estados de alma. A escuridão, o clima de terror e de desolamento que enformam esta paisagem natural exterior – carregada de simbolismos e de presságios – são o reflexo também de uma paisagem interior conturbada – a do espírito de Hécuba – e a de um funesto futuro iminente.

Mais à frente, a rainha, possuída por um grande desespero e dor, atribui a si própria as culpas de tudo o que aconteceu. Retira o mérito e os louros da queda de Tróia ao astucioso Ulisses (*cautus Itacus*), ao companheiro Diomedes e ao mentiroso (*fallax*) Sínon. A ela se deve toda aquela desgraça, uma vez que foi dela que se gerou aquele fogo – *meus ignis iste est, facibus ardetis meis* (v. 40). Hécuba refere-se a um sonho premonitório que tivera quando estava grávida de Páris. Nesse sonho dava à luz uma tocha acesa que, após incendiar o palácio real, se alastrava a toda a cidade. O archote, símbolo de destruição, representa Páris, o causador da guerra entre Aqueus e Troianos.

Desta forma, Hécuba responsabiliza-se – aliás como é seu apanágio, traço da sua *persona* – por todos os males que sobrevieram a Tróia. Atente-se na construção do verso iniciado por *meus* e rematado com *meis*, salientando a característica mais pungente da personalidade da viúva de Príamo: a sua obsessão com a *dor*, num constante auto-centramento, rasando quase uma atitude egocêntrica. Caracteriza-a essa submersão no sofrimento, que tolda, na maioria das vezes, os seus movimentos, tornando-a numa figura passiva.

Continua o seu lamento, recordando o terrível assassinio – *execrandum nefas* (v. 44)¹⁶ – do seu estimado Príamo, cometido sacrilegamente junto aos altares, pela mão do Eácida, Pirro, filho de Aquiles, a que a própria Hécuba teve a infelicidade de assistir (*uidi*). Chora ainda, numa espécie de ironia trágica, o facto de o

¹⁶ A descrição da morte de Príamo que ocupa os vv. 44-56 apresenta evidentes semelhanças com a narração de Virgílio, *Aen.* II, 552 ss.

seu esposo, numa Tróia em chamas, não ter sequer direito a uma pira fúnebre, ao eterno descanso.

No fim do prólogo, anuncia mais uma desgraça, a acrescentar a todas aquelas que tem vivido e sobrevivido: as cativas vão ser sorteadas e distribuídas pelos vencedores. Hécuba é a mais temida, a única que os Aqueus receiam (vv. 56-62).

1.2. O sofrimento cósmico da natureza

O prólogo termina com uma incitação repentina da rainha ao coro de Troianas, em apóstrofe, ordenando-lhes que não cessem o seu lamento, devendo, para esse efeito, lacerar o peito com as mãos e chorar. Deste modo estarão a honrar Tróia:

*Lamenta cessant? turba captivae mea,
ferite palmis pectora et planctus date
et iusta Troiae facite. iamdum sonet
fatalis Ide, iudicis diri domus.*¹⁷

Atente-se na aliteração em -p- em 64, a sugerir o ritmo das pancadas no peito: *palmis*; *pectora*; *planctus*. O desejo de Hécuba é que a natureza se ressinta dessas mesmas lamentações. Neste caso, é vontade da rainha que o monte Ida, que se localizava não longe de Tróia, aqui personificado, antropomorfizado, sinta “na pele” as dores de um povo que ele próprio ajudou a derrubar, pois foi nesse local que Páris presidiu ao célebre julgamento. Ao deixar-se seduzir pela promessa de Afrodite, que lhe affiançou, caso ele a escolhesse, dar-lhe como prémio a mais bela das mulheres, comprometeu *ad aeternum* os destinos de Tróia. Assim, tendo o Ida presenciado tal acto funesto, Hécuba responsabiliza-o também a ele por não ter interferido e impedido o desenrolar dos acontecimentos. Por isso, na perspectiva da viúva de Príamo, aquele que foi o palco fatal do princípio do fim merece agora sofrer com os choros, as lamentações e lacerações. Consideramos que a velha rainha deseja, em certa medida, uma resposta simpatética da natureza para com o seu sofrimento. Assim, não será apenas ela a lamentar-se, pois o resto do universo participará da sua dor, numa alusão que podemos considerar uma referência ao conceito de *sympatheia* da doutrina estóica. Além disso, esta mulher encontra

¹⁷ *Tro.*, 63-66: «Cessam as vossas lamentações? Ó povo meu, ó escravas, lacerai o peito com as mãos, chorai e fazei algo digno de Tróia. Que o Ida fatal, teatro de um julgamento desastrado, possa agora ressoar!».

nesta projecção cósmica da sua desgraça no mundo natural um pequeno sabor a vingança, em nome de uma espécie de “traição” que a própria natureza troiana cometeu.

O párodo, que tem o seu início no verso 67, apresenta uma particularidade, na medida em que se apresenta como um prolongamento do prólogo. Assim, esta intervenção coral toma a forma de um diálogo entre Hécuba e o coro de prisioneiras, que se dedicam, encabeçadas e orientadas pela rainha, a uma emocionada lamentação, em primeiro lugar em honra de Heitor, e depois Príamo. O coro revela que está preparado para levar a cabo a tarefa de que foi incumbida por Hécuba – fazer o luto de Tróia – pois as cativas estão já habituadas a chorar, porque a dor não é de agora, provém já de um passado de longos anos de tristeza e sofrimento.¹⁸

1.3. *O pictorismo dos elementos naturais*

Num curto momento lírico e descritivo, o coro explica que a sua dor começou imediatamente quando Páris (em perífrase, *Phrygius hospes*) chegou à Grécia e o *pinus* troiano fendeu o mar, ou seja, os navios troianos partiram rumo a terras helénicas. Recorre, então, aos elementos naturais para reforçar a ideia da passagem do tempo, dos dez terríveis anos que mantiveram os seus corações em contínuo suspense, angústia e terror. Anos que serviram de *meditatio mortis* para o momento presente, numa linha de pensamento que vem corroborar a afirmação de Hécuba no prólogo¹⁹:

*decies niuibus canuit Ide,
Ide totiens nostris nudata rogis,
et Sigeis trepidus campis
decumas secuit messor aristas,
ut nulla dies maerore caret,
sed noua fletus causa ministrat.*²⁰

Assim, o coro conta que dez Invernos passaram, pois dez vezes embranqueceu o Ida, notando-se na construção do verso, uma vez

¹⁸ *Tro.*, 67-69: *Non rude uulgu lacrimisque nouum/ lugere iubet: hoc continuis legimus annis (...).*

¹⁹ Vide *Tro.*, 43: *Troia iam uetus est malum.*

²⁰ *Tro.*, 73-78: «O Ida embranqueceu dez vezes com as neves e dez vezes foi despojado para as nossas piras; o segador temeroso, nos campos do Sigeu, cortou sua décima seara, sem que nenhum dia fosse isento de dor».

mais, a importância que é dada ao monte, colocado em posição estratégica (em final de verso). Além disso, veja-se o apontamento pictórico, tão ao gosto senequiano, do uso da cor, que se reflecte na escolha do verbo *canuit* – que dota a natureza de um sentido anímico – e do substantivo no plural *niuibus*. Acrescentam ainda as cativas, em nota de tristeza, que todas as vezes que o monte revelou a sua nudez (*nudata*), serviram os seus despojos para alimentar as piras. Também os frutos dos campos do Sigeu, promontório de Tróia, foram ceifados dez vezes (*decumas aristas*) pelo segador sempre receoso. Durante todo este tempo e durante o decorrer das várias estações do ano – que Séneca faz questão de representar em longas e expressivas perífrases – não houve um dia sequer isento de aflição: *ut nulla dies maerore caret* (v. 77).

1.4. Nas malhas do desespero: o *ethos* de Hécuba

De seguida, toma a palavra Hécuba que orienta o coro de cativas, suas *fidae comites* na dor, transmitindo-lhes todas as indicações necessárias para que os lamentos produzam o efeito desejado. Para isso, devem soltar os cabelos, cobri-los com cinza, desnudar o peito, e desimpedir as mãos para os golpes que deverão infligir em si próprias (vv. 83-93). Parece haver, por parte da rainha, um certo grau de comprazimento neste ritual, provavelmente num misto de desespero e de loucura que se traduz pelos versos que esta profere: *placet hic habitus, / placet* (vv. 93-94). Note-se o gosto de Séneca pela descrição da natureza humana na expressão da fisicalidade que traduz, de forma pungente, a violência interior das suas personagens. A própria repetição da forma verbal *placet* em uso anafórico e a aliteração em *hic habitus* denota um gosto quase sádico por este luto, numa espécie de possessão dos *affectus*. Assim, Hécuba representa, neste drama, o papel do ser humano que se excede nas emoções, que não controla o sofrimento e o eleva mesmo ao seu expoente máximo. A rainha de Tróia não só tem necessidade de beber da dor, como se embriaga com esta, atitude irracional, condenada pelos preceitos da doutrina do Pórtico.

A viúva de Príamo ordena que se chore Heitor, o seu falecido filho. O coro responde com aquilo que podemos denominar de uma “autodescrição” porque as cativas enumeram cada pormenor da sua preparação para o lamento. Imediatamente, Hécuba invoca a dor a mostrar todas as suas forças – *Nunc, nunc vires exprome, dolor* (v. 106) –, num verso conciso mas enriquecido

poeticamente pelo uso da repetição anafórica do advérbio *nunc*, e da apóstrofe à dor, em posição final.

1.5. Na senda da *sympatheia natural*

Os versos que se seguem são bem expressivos da dor que a rainha sente e dos efeitos que esta pretende que tenha na natureza:

*Rhoetea sonent litora planctu,
habitansque cauis montibus Echo
non, ut solita est, extrema brevis
uerba remittat:
totos reddat Troiae gemitus;
audiat omnis pontus et aether...*²¹

O desejo da rainha é que o pranto – o seu e o das restantes cativas – faça ressoar (*sonent*) as praias do Reteu, promontório de Tróia; desejo que aliás manifestara anteriormente para o monte Ida. Além disso, é sua vontade que a ninfa Eco, ao contrário do habitual²², não repita apenas as últimas palavras, mas que devolva os gemidos de Tróia por inteiro. Note-se a expressiva aliteração em *totos reddat! Troiae gemitus* que realça esta necessidade agressiva, quase obsessiva, de que as lamentações se façam sentir de forma pungente nos elementos da natureza. Reclama também a atenção do mar e do céu, para que escutem esses mesmos gemidos. A propósito destes versos, discordamos de Elaine Fantham que considera desnecessário ver neles uma referência à doutrina estóica da *sympatheia*, argumentando que a resposta simpatética do mar e da terra se trata de uma falácia poética frequentemente encontrada na poesia bucólica, e uma tradição específica dos lamentos bucólicos.²³ Em boa verdade, toda a participação da natureza, bem como a própria inversão da dinâmica mitológica, nos faz crer que o poeta-filósofo terá sido influenciado pelo

²¹ *Tro.*, 107-112: «Que as praias do Reteu ressoem com o pranto e Eco, habitante dos montes escavados, não repita, como costuma, só as últimas palavras, breve que é: que nos devolva os gemidos de Tróia, todos eles! Que o mar e o céu os escutem (...)».

²² Eco era uma ninfa dos bosques que teimava em distrair Hera com histórias e interessantes conversas, enquanto Zeus, o marido desta, traía a esposa com belas mortais. Quando Hera descobriu a artimanha de Eco, castigou-a, condenando-a a repetir apenas as últimas palavras que ouvisse.

²³ Fantham, op. cit., 227-228.

conceito da *sympatheia*, noção estoica que se encontrava enraizada no seu pensamento.

1.6. O corpo como templo da dor

Hécuba prossegue, incitando as cativas à auto-mutilação que serve o luto de Heitor, e as mulheres respondem com uma passagem que reflecte todo o ambiente de violência físico e verbal que as envolve:

*Tibi nostra ferit dextra lacertos
umerosque ferit tibi sanguineos,
tibi nostra caput dextera pulsat,
tibi maternis ubera palmis
 laniata patent:
fluat et multo sanguine manet
quamcumque tuo funere feci
 rupta cicatrix...²⁴*

Atente-se na expressiva repetição anafórica de *tibi* e de *ferit* em posição simétrica, bem como na área semântica vocabular que exprime, de forma extraordinária, o ambiente violento e macabro que estas prisioneiras criaram. O corpo – braços, ombros, cabeças, seios – ferido e ensanguentado serve de templo para a dor, numa espécie de *sympatheia* entre o físico – auto-mutilação de Hécuba e das cativas – e o abstracto – a queda de Tróia. Além de se auto-infligirem, dirigem ao filho de Hécuba todos os louvores merecidos a um homem que foi a fortaleza, a muralha (*murus*)²⁵ de um povo, e que suportou uma pátria durante dez anos.

Subitamente, a velha rainha decide dirigir o seu pranto a Príamo. O coro imediatamente segue as suas orientações e chora o soberano que ainda não teve direito a túmulo. Hécuba, contudo, na sua volubilidade altera novamente a sua posição e afirma que *non est Priami miseranda meil mors*²⁶, porque escapou

²⁴ *Tro.*, 117-124: «Por ti, Heitor, nossas mãos laceram nossos braços, por ti laceram os ombros ensanguentados; por ti nossas mãos esmurram as cabeças, por ti nossos seios se mostram feridos por destros de mães. Que os ferimentos reabertos, quaisquer que tenhamos feito por tua morte, produzam muito sangue e o deixem escorrer».

²⁵ *Tro.*, 126: *tu murus eras umerisque tuis*. Séneca faz aqui uso de uma imagem homérica: *Il.* III, 229; *Od.*, 11, 556. Cf. *Ov.*, *Met.* XIII, 281. Vide Armisen-Marchetti, op. cit., 123.

²⁶ *Tro.*, 143-144: «A morte de meu Príamo não deve ser chorada (...)».

à humilhação dos vencidos. Pôde descer às profundezas dos manes sem levar na cabeça o jugo (*iugum*) helénico.²⁷ Assim, o rei de Tróia, ao contrário de Hécuba e das restantes cativas, é feliz – “*Felix Priamus*” – pois não terá, como estas, de suportar e acatar as ordens dos vencedores. Surge, assim, o tema estóico da morte como libertação – *libera mors* – de todos os males; neste caso, a morte é um bem. Hécuba continua o seu lamento em honra do esposo-rei, enumerando a vergonha e os horrores de que este se livrou. Cabe ao coro terminar este particular párodo, que responde a Hécuba da forma que esta lhe pediu, entoando “*Felix Priamus*”²⁸, bendizendo a situação de morto que aceita a sua condição e tem uma feliz existência *post mortem* nos campos Elísios.²⁹ Esta referência à “vitória em morte” do Príamo “vencido na vida” representa, em certa medida, a antecipação da glória que alguns troianos, também vencidos, irão alcançar através da morte, nas figuras de Políxena e Astíanax.

Segue-se o primeiro episódio do drama, altura em que se configura a intensificação da acção, e que, ao contrário do que é habitual nas tragédias do poeta-filósofo, se divide em dois momentos distintos: o relato de Taltíbio e o *agon* entre Pirro e Ulisses.

É pela boca de Taltíbio, arauto grego, presente na *Iliada* e em Eurípides, que o tema da *mora* – de importância fulcral na peça – ganha a sua verdadeira expressão. O mensageiro, preocupado, entra em cena abruptamente, contando que, tal como no passado os Gregos tiveram de suportar *longa mora* até poderem partir para Tróia, assim hoje, dez anos depois, tardam em regressar à sua pátria.³⁰ É de lembrar que a partida só foi possível após a morte de Ifigénia, filha de Agamémnon, reclamada pelo adivinho Calcas, para que os deuses proporcionassem ventos favoráveis e os navios se pusessem a caminho. Assim, o chefe dos Aqueus viu-se

²⁷ *Tro.*, 144-146: (...) *liber manes/ uadit ad imos, nec feret unquam/ uicta Graiumm ceruice iugum.*

²⁸ *Tro.*, 156; 161.

²⁹ *Tro.*, 158-163. Note-se a frequência do adjectivo *felix* que ocorre quatro vezes ao longo destes versos, numa insistência na beatitude de alguém que ao morrer soube desligar-se por completo da vida e de tudo o que a esta diz respeito (vv. 162-163: *felix quisquis bello moriens lomnia secum consumpta tulit*).

³⁰ *Tro.*, 164-165: *O longa Danais semper in portu mora,/ seu petere bellum, petere seu patriam uolunt.* Note-se a posição expressiva, em final de verso, do substantivo *mora*, e a disposição quiástica do segundo verso, que intensifica a ideia de mudança de direcção.

obrigado a sacrificar a filha em nome da *mora maris*.³¹ As palavras que o arauto profere trazem à memória um passado funesto e não se revelam um bom augúrio.

O coro deseja conhecer a causa da dita *mora* que retém no porto os navios aqueus e o mensageiro passa, então, a contar o prodígio extraordinário – *maiora monstra* – a que assistiu e que o deixou trespessado de horror. O relato inicia-se com uma pequena introdução concentrada em dois versos e meio, através dos quais Taltíbio nos dá a conhecer as emoções que esse acontecimento provocou em si. O vocabulário de que se serve expressa, na perfeição, o pavor e o medo que viveu e dos quais não se encontra ainda refeito.³² Espantado com tudo o que viu, afirma *ipse uidi, uidi* (v. 170), numa reduplicação que atesta bem a estranha emoção que ainda o domina. Ao criar uma atmosfera de horror e de suspense, servem estes versos para preparar o espectador (ou o leitor) para o relato que se avizinha: a aparição do fantasma de Aquiles.³³

1.7. A natureza incorpórea: o (s) fenómeno (s) do espectro de Aquiles

Taltíbio inicia a sua *rhexis* com a descrição detalhada do ambiente em que se desenrolou o aparecimento do herói grego. Vários foram os fenómenos meteorológicos que ocorreram, tornando esta manifestação ainda mais extraordinária. Em primeiro lugar, tudo aconteceu durante o dia, ao amanhecer, numa tradicional identificação e associação do dia com a vida. Começam, então, as transformações do mundo natural que preparam a chegada de Aquiles:

*cum subito caeco terra mugitu fremens
concussa totos traxit ex imo sinus;*

³¹ Aspecto do mito explorado pela tragédia euripídiana *Ifigénia na Áulide*.

³² Vide *pauet animus* (v.168); *horridus tremor* (v.168); *maiora monstra* (v.169).

³³ Herrmann, op. cit., 388: «Un autre moyen d'exciter la terreur est l'emploi du merveilleux, source d'émotion religieuse (...)». Acrescenta ainda o autor que as evocações de espectros e de figuras infernais são comuns a Séneca e aos três trágicos gregos do séc. V, sendo no Cordovês as referências em maior número. Contudo, também o objectivo da sua utilização é distinto: já não se trata apenas de um sentimento religioso que se encontra em jogo; estas aparições são simultaneamente destinadas a explicar os sentimentos puramente humanos que dominam a intriga da tragédia.

*mouere siluae capita et excelsum nemus
fragore uasto tonuit et lucus sacer;
Idaea ruptis saxa ceciderunt iugis.
[nec terra solum tremuit: et pontus suum
adesse Achillem sensit ac strauit uada]
Tum scissa uallis aperit immensos specus
et hiatus Erebi peruium ad superos iter
tellure fracta praebet ac tumulum leuat.
emicuit ingens umbra Thessalici ducis...³⁴*

A terra é subitamente sacudida e entra em profunda convulsão, revolvendo as suas entranhas; as árvores agitam as suas copas; o bosque elevado e a floresta sagrada ressoam com um tremendo fragor³⁵; dá-se um desprendimento das rochas do Ida. No entanto, este cataclismo natural não afectou apenas a terra, pois também as águas se juntaram a esta verdadeira revolução dos elementos naturais. Não é de estranhar esta movimentação por parte do mar em honra de Aquiles; este está ligado àquele por laços de parentesco, uma vez que o herói troiano é filho de Tétis, uma das Nereides. Por isso, também o mar se apercebeu da presença de Aquiles e lhe foi favorável, tendo alastrado as suas vagas, numa resposta simpática. Note-se que, neste relato, que tem o seu início no verso 167, apenas ao fim de vinte versos Taltíbio anuncia o nome de Aquiles. Estamos, na verdade, perante um tipo de natureza de difícil classificação, oscilando entre o *locus horrendus* e “a paisagem do sublime”, caracterizada por altas montanhas, cavernas, rios de fortes correntes e florestas profundas, e assim denominada em referência a Longino, autor do *De Sublime*, que terá exortado o Homem a apreciar a beleza e a grandiosidade do mundo natural.³⁶

³⁴ *Tro.*, 171-181: «Quando a terra, sacudida, convulsionando-se com um súbito rugido surdo, revolveu todas as suas entranhas, desde as mais íntimas profundezas, as árvores agitaram as copas; o bosque elevado e a floresta sagrada ressoaram com imenso fragor; desprenderam-se rochas do Ida, solapsadas as bases. E não foi só a terra que tremeu; também o mar percebeu que Aquiles estava presente e alastrou suas vagas. Então o vale fendido escancarou uma caverna enorme; a fauce hianete do Érebo abriu, na terra rachada, um caminho acessível às regiões superiores e aplainou, em seguida, a elevação. Saiu para fora a sombra imensa do chefe tessálico».

³⁵ Em 173-174 atente-se no paralelismo da segunda parte dos versos e, principalmente, na notação de som em *uasto fragore*, posicionado de forma expressiva em início de verso.

³⁶ Vide Larson, op. cit., 89. A autora acrescenta, a propósito também dos vv. 170-177, que «Scenery of this kind [“do sublime”] appears very frequently

No entanto, esta autêntica revolução não se fica por aqui: a garganta faminta do Érebo abriu na terra, entretanto rachada, uma caverna, e um caminho acessível às regiões superiores, levantando o túmulo do herói. É então que, finalmente, surge a *ingens umbra* de Aquiles, que se revela tão terrível como quando se encontrava vivo, dotado de uma pujança física equivalente àquela que tinha quando ainda combatia e cumpria feitos impressionantes (vv. 182-189).

O herói, numa voz irada – *irati sonus* (v. 190) – que encheu toda a praia, vem reclamar as honras devidas aos seus manes: *debitos manibus meis/auferte honores* (vv. 191-192). Para que os navios aqueus possam regressar à sua pátria, Aquiles exige que Políxena, a filha mais nova de Hécuba e Príamo, lhe seja oferecida como esposa em morte, devendo ser imolada às suas cinzas. O espectro ordena que seja o seu próprio filho, Pirro, a conduzir o sacrifício “matrimonial”, devendo com o sangue da jovem regar o seu túmulo.³⁷ Mais uma vez se revela, tanto no ambiente criado, como na figura do fantasma que regressa do mundo dos mortos, como no próprio discurso colérico de Aquiles, o gosto de Séneca pelo macabro, na sua função educativa e edificante, no hábil manuseio da arte teatral como paradigma pela negativa. Falamos de um morto que regressa à vida para exigir a morte; um vencedor que, mesmo na morte, tem o poder de fazer exigências; um espectro que surge em todo o seu vigor, ditando a lei dos vivos, vencedores e vencidos, num titanismo e gigantismo, provavelmente influenciado pelo poeta Ácio.

Depois de proferir tais palavras, deixou a luz do dia e regressou à sua morada (vv. 197-199). A reação da natureza à sua partida é extraordinariamente expressiva:

*...immoti iacent
tranquilla pelagi, uentus abiecit minas
placidumque fluctu murmurat leni mare,
Tritonum ab alto cecinit hymenaeum chorus.*³⁸

in Senecan tragedy and may often overlap with descriptions which I have classified as *loci amoeni* or *horridi* (...)».

³⁷ *Tro.*, 196: *Pyrrhi manu mactetur et tumulum riget.*

³⁸ *Tro.*, 199-202: «Estende-se uma calmaria pelo oceano imóvel. O vento suspendeu as ameaças e o mar tranquilo murmura numa ondulação suave. Nas profundezas, o coro dos Tritões entoia os cânticos do himeneu».

Novas transformações se verificam, e o cataclismo que “deu à luz” o espectro do herói, trazendo-o dos confins dos Infernos, dá agora lugar a um ambiente completamente oposto. Por todo o oceano se instalou uma imensa calma, os ventos serenaram, e o mar, que tranquilizou a sua fúria, murmura agora numa ondulação tão doce e suave, que permite que, das profundezas se ouça o presságio cantado do “casamento” que o herói viera reclamar. Este era necessário para aplacar a sua ira e acabar, desse modo, com a *mora maris*. Assim, como serva fiel do espectro, a natureza volta à sua ordem natural, e os seus elementos, nomeadamente o mar, revelam-se complacentes, numa espécie de resposta simpática ao desejo macabro do herói defunto. É interessante verificar o estado da natureza que acolhe o herói na sua anábase e aquela que este deixa para trás. Primeiramente temos uma *natura* tempestiva, em plena convulsão, em que todos os elementos percebem a presença de Aquiles e, por isso, se ressentem de forma violenta. Esta natureza revolta e irada que prepara e propicia a chegada do fantasma grego é o verdadeiro reflexo do *ethos* da personagem, numa descrição que sugere a epifania de um deus. Presenciamos uma sintonia, uma simpatia, dos “estados de espírito” das duas entidades, pois natureza e homem parecem ser um só nas suas intenções e manifestações.

Quando o filho de Tétis se ausenta, a paisagem é antitética: tudo está calmo, e o arauto coloca a ênfase na paisagem marítima – à qual Aquiles está directa e afectuosamente relacionado – que é agora símbolo de paz e quietude, graças ao facto de Aquiles ter já cumprido a sua missão: reclamar a morte de Políxena para aplacar a sua ira. Na verdade, uma vez cumprida a primeira fase desta necessidade pessoal – que, para os Aqueus, se torna numa necessidade colectiva –, é natural que a ira, de Aquiles e da natureza diminua, pois tudo parece encaminhar-se para o desfecho. Sinal visível da aprovação, por parte da natureza, desta exigência do herói é a participação das divindades, o coro de Tritões, que, ao entoarem cânticos do himeneu, confirmam não só o apoio de Neptuno, como pressagiam o sucesso do (funesto) matrimónio.

A segunda parte do primeiro episódio, como referimos, detém-se no *agon* entre Pirro, filho de Aquiles, e Agamémnon, chefe dos Aqueus.³⁹ O jovem vem reclamar a Agamémnon os despojos a que o pai falecido tem direito, e culpa, de forma arrogante,

³⁹ *Tro.*, 203-352. O *agon* entre Agamémnon e Aquiles, no Canto I da *Iliada*, terá servido de inspiração a Séneca.

imatura e insolente, o seu interlocutor pelo esquecimento a que Aquiles foi votado, aquando da distribuição das recompensas. Começa por recordar, em dois momentos, as proezas do pai, traçando dele a imagem de um guerreiro terrível e destruidor: as cidades saqueadas (vv. 219-228), e os heróis mortos em Tróia (vv. 238-243).

1.8. *A harmonia celeste: imagética moral*

Das mortes que o pai causou, relembra Pirro a de Heitor, que faleceu diante do pai; a de Pentesileia, rainha das Amazonas; e a de Mémnon, filho de Titono, irmão de Príamo, e de Eos (a Aurora) que terá morrido diante dos olhos do tio. Salientamos, em particular, a morte de Mémnon, pelo efeito que teve na natureza e a que Séneca, pela boca de Pirro, faz alusão, num uso mais complexo, mas convencional da imagética dos céus como reflexo da ordem (ou desordem) moral da vida humana:

*patruique Memnon, cuius ob luctum parens
pallente maestum protulit uultu diem...*⁴⁰

A Aurora ficou inconsolável com a morte do filho, terá empalidecido – *pallente uultu* –, como se escondesse o rosto, criando, assim, um dia triste, *maestum diem*.⁴¹ Atente-se na personificação mitológica da natureza que, também ela, sofre com os acontecimentos humanos. A alteração da natureza é reveladora de que, de uma qualquer forma, se quebrou a harmonia terrena, daí a necessidade de expressar a sua emoção, traduzida na modificação dos seus hábitos. Julgamos poder afirmar que este passo é, em certa medida, representativo da noção de *sympatheia* cósmica entre o mundo natural e o mundo dos humanos.

1.9. *Personificação de ideais: bona mens/natura vs. furor*

Antes mesmo de ouvir Agamémnon, mas já à espera de uma opinião desfavorável, Pirro ataca o herói grego com um argumento (quase) irrefutável: tendo o chefe dos Aqueus sacrificado a própria filha Ifigénia para partir de Áulis, por que razão se há-de opor à

⁴⁰ *Tro.*, 239-240: «Mémnon – por cuja morte a mãe, com o rosto empalidecido, fez avançar um triste dia (...)».

⁴¹ O mito conta ainda que, destrojada com a morte do filho, a Aurora chora copiosamente, derramando, todas as manhãs, lágrimas que se transformam em gotas de orvalho.

imolação da jovem Políxena, que não passa de uma cativa? Não será isso uma hipocrisia? (vv. 244-249). A esta tirada responde Agamémnon não directamente, mas tecendo uma espécie de lição ao espírito juvenil e insultuoso de Pirro (vv. 250-352). Aos seus olhos, o filho de Aquiles surge como um jovem imaturo que não sabe refrear os impulsos e a insolência. Por seu lado, o discurso de Agamémnon apresenta-nos um “homem novo”⁴², defensor de uma governação baseada em firmes princípios, que nada têm que ver com a prática habitual. Tendo aprendido com tudo o que viveu, com os dez anos de guerra, a sua visão das coisas alterou-se por completo, e ele é agora o “representante da nobre humanidade”.⁴³ Acusa Pirro de se deixar levar pelas paixões, pela *intemperantia* (v. 250), apelando à moderação, à recusa da violência, da tirania (vv. 256-259) e do *furor regni* em que ele próprio confessa ter caído algumas vezes (vv. 266-267). A preocupação constante daqueles que detêm o poder deve ser a da moderação e a da sempre presente noção da inconstância da Fortuna (vv. 268-269). Para si, o castigo que foi infligido a Tróia é mais do que suficiente (v. 286), não permitindo ele que se perpetre o atroz crime da jovem, pois a culpa recairá nele, na medida em que *qui non uetat peccare, cum possit, iubet*.⁴⁴ Agamémnon sugere mesmo alternativas: sacrifícios de animais, uma vez que já se cometeram demasiados sacrifícios humanos.

Entretanto, Pirro vai assumindo um tom cada vez mais insultuoso e chega mesmo a ameaçar o seu interlocutor. O confronto vai-se agudizando, e Agamémnon não desiste de enunciar as virtudes de um soberano, num discurso filosófico pejado de máximas (vv. 327-338), apesar das duras réplicas de Pirro, representativas do seu carácter tirânico, violento e de soberba.⁴⁵ A partir do verso 338, o debate “construtivo” cede o lugar a invectivas de carácter pessoal de parte a parte. Agamémnon “entra no jogo”, envereda pela maledicência e fraqueja através das críticas que tece a Pirro e sobretudo ao seu

⁴² Anliker chama-lhe «uomo trasformato». Apud Schetter (1965) 401.

⁴³ Expressão de Gerhard Müller apud Schetter, op. cit., 401.

⁴⁴ *Tro.*, 291: «Quem não impede um crime, quando pode, o ordena».

⁴⁵ Oliveira insere esta figura na galeria das personagens políticas que são *exempla* negativos. Vide Oliveira, op. cit., 60: «Assim, apesar de jovem, Pirro, violento nas palavras e nos actos, soberbo e intemperante, não deixa adivinhar uma governação louvável, pese embora o seu grande desejo de honrar a memória do pai». Cf., contudo, opinião de Herrmann, op. cit., 405: «sa piété filiale n'est que vanité (...)».

pai. O *agon* que, inicialmente, parecia ser um debate entre a *bona bens* (Agamémnon) e o *furor* (Pirro) começa a esvaír-se quando a firmeza e a determinação do chefe dos Aqueus cede à arrogância do filho de Aquiles e, sobretudo, quando Agamémnon transfere a responsabilidade da decisão para o adivinho Calcas (vv. 349-352).

Deste *agon*, sai manchada a imagem de Agamémnon como “pastor de povos”, paradigma do herói homérico e épico, desenhado aqui por meio de tonalidades mais negras, como assassino da própria filha, como vencedor incapaz de fazer valer a sua vontade na defesa da vida dos vencidos ou mesmo de impedir a tiragem à sorte das cativas como prémios de guerra. A sua intervenção nas *Troades*, caracterizada pela falta de firmeza e fraqueza de carácter, é essencial para a compreensão e caracterização de uma culpa que o herói carrega em si, e que Séneca exploraria, em pormenor, no drama *Agamemnon*.

Surge então o adivinho, que tem a palavra final sobre o assunto, e que personifica a *ananke* trágica, confirmando a efectiva necessidade da consumação do sacrifício da filha de Hécuba, que deve ser imolada no túmulo de Aquiles, de acordo com o cerimonial do matrimónio, e pela mão do filho do herói. No entanto, Calcas é o portador de uma nova ainda mais terrível: uma outra razão impede os navios de partirem. É exigida também pelos destinos – *fata quaerunt* – a morte de mais um ser humano, com um sangue mais nobre do que o de Políxena: Astíanax, neto de Príamo, filho de Heitor.⁴⁶ Cabe, assim, a Calcas a introdução deste novo elemento de extrema importância para a construção do drama. É, afinal, em torno deste duplo *nefas*⁴⁷ que se desenvolve todo o enredo da peça. Em Políxena e, sobretudo, em Astíanax viam os Gregos a semente da prole troiana, o reerguer de uma nação destruída. Por isso, importava ao vencedor, refugiado na questão da *mora maris*, proceder ao extermínio do sangue real, potenciador do ressurgimento dos vencidos.

Após esta revelação surge o famoso segundo coro das *Troianas* senequianas que tanta polémica suscita, dado o seu carácter epicurista, aparentemente tão contrário ao pensamento filosófico do seu autor (vv. 371-408). Contudo, o que nos interessa, no

⁴⁶ *Tro.*, 368-369: *quem fata quaerunt, turre de summa cadat/ Priami nepos Hectoreus et letum oppetat*. Atente-se já nos contornos rudes e violentos do sacrifício, surgindo o elemento topográfico da torre, que teremos oportunidade de analisar mais adiante em pormenor.

⁴⁷ Vide Dupont, op. cit., 178.

seguimento do estudo que temos vindo a realizar, é analisar de que forma a natureza se encontra presente e se revela um elemento activo no desenrolar da acção. E é nesse sentido que abordaremos, de forma breve, esta intervenção coral.

1.10. *A poética da natureza ao serviço do pathos*

O canto entoado pelas cativas é de pessimismo e de completa descrença na vida para além da morte, numa atitude totalmente niilista, que nega qualquer existência depois da morte, ideia que, como tivemos oportunidade de verificar, não é corroborada pelo resto da peça.⁴⁸ Diz o coro que, depois da morte, nada sobra de nós – nem alma, nem corpo – e que os Infernos e o Cérbero são fábulas, palavras sem sentido, pois *post mortem nihil est ipsaque mors nihil* (v. 397). As cativas expressam esse seu desalento fazendo uso de três comparações em que os elementos da natureza assumem um papel poeticamente significativo. Afirmam que o tempo – *aetas* –, ou seja, a morte arrebatará com a velocidade de Pégaso tudo o que o sol contempla ao nascer e ao anoitecer, e tudo o que as águas do mar banham.⁴⁹ A vida é um instante e nada escapa à morte, cuja rapidez é comparada à velocidade do cavalo mágico e alado. Na verdade, a rapidez da natureza, espelhada no movimento rápido das constelações (v. 386), do sol (vv. 387-388) e da lua (vv. 388-389) revela que todos buscamos a morte, ou melhor, esta persegue-nos. Tal como o fumo que se desvanece após um fogo ardente (vv. 392-393), ou o vento que dissipa as nuvens outrora carregadas (vv. 394-395), assim também se esvai, com a morte, o sopro (*spiritus*) pelo qual nos regemos – a nossa vida.⁵⁰ Servem estas comparações com o mundo natural e a sua transitoriedade para reforçar a ideia de que a nossa existência, à semelhança da natureza, é fugaz, mas, pior do que isso, nada mais há para além dela. O desalento, a frustração e o desespero levam estas mulheres vencidas a proferir um canto de inspiração tão pessimista. Confrontadas com o desconhecimento dos seus destinos, mas antecipando o

⁴⁸ Veja-se, por exemplo, a aparição do espectro de Aquiles, bem como o aparecimento do fantasma de Heitor em sonhos a Andrómaca, que parecem ser fortes indicativos de uma crença no *post mortem*.

⁴⁹ *Tro.*, 382-385: *Quicquid sol oriens, quicquid et occidens/ nouit, caeruleis Oceanus fretis/ quicquid bis ueniens et fugiens lauat, / aetas Pegaseo corripit gradu.* Atente-se na repetição anafórica de *quicquid* a sublinhar o desalento e a falta de esperança que tomaram estas mulheres como reféns.

⁵⁰ Armisen-Marchetti, op. cit., 93.

sofrimento que estes poderão trazer consigo, tudo lhes parece melhor do que a vida; até a morte, que representa para estas mulheres o fim absoluto, o antídoto para a desgraça presente e vindoura.

O segundo episódio abre com um diálogo entre um ancião (*senex*) e a voz de uma das mais impressionantes figuras da galeria de personagens femininas senequianas: Andrômaca.

Hécuba e as troianas formam um *continuum* social, ao qual Andrômaca deveria estar natural e intrinsecamente ligada, como esposa-viúva de Heitor. No entanto, isso não acontece em toda a sua plenitude, pois existe uma explícita e deliberada desassociação desta mulher em relação à *maesta Phrygiae turba*⁵¹, como Séneca faz questão de demonstrar logo nos versos iniciais da sua intervenção.⁵² Para a mulher do herói troiano, as dores de agora são leves, na medida em que Tróia caiu verdadeiramente quando Heitor morreu e Aquiles arrastou o seu cadáver cruelmente em torno das muralhas da cidade (vv. 409-415). Poética é a forma como Andrômaca se refere ao corpo do marido falecido – *mea membra* (v. 414) – como se se referisse ao seu próprio corpo e tivesse este sido arrastado, numa total identificação com o esposo e com o seu sofrimento. Além disso, atente-se no pormenor do gemido pesado – *gravi sono* – que o eixo do carro do filho de Peleu soltou⁵³, quando Heitor era vítima de tal atrocidade. Nem mesmo a natureza se mostrou indiferente à crueldade a que assistia e na qual participava.

Andrômaca, esmagada e destruída, afirma que a sua única razão de viver é o seu filho, o jovem Astíanax. Só por ele suporta ainda a vida, ou melhor, a realidade de miséria e desgraça. Se não fosse o pequeno Astíanax, depois da terrível morte do seu amado esposo, teria posto fim à sua própria existência. É este que a impede de morrer, num tempo que só lhe traz mais sofrimento (v. 421), numa *mora mortis* que a agrilhoa à vida.

⁵¹ *Tro.*, 409: «triste povo da Frígia».

⁵² *Tro.*, 409-423. Vide Owen (1970) 129: «The existence of Astyanax has forced her displacement from her natural society and condition. Thus she cannot afford the luxury of retreat into lament which characterizes her mother-in-law. The past for her is displaced by an even more pressing immediate future, and this displacement forces her, unlike her “maesta Phrygiae turba”, into concrete attempts to act».

⁵³ *Tro.*, 414-415: (...) *et gravi gemeret sono/ Peliacus axis pondere Hectoreo tremens.*

É, então, em diálogo com um ancião⁵⁴ que Andrômaca, protótipo da mulher esposa-mãe, confia o receio que nunca abandona, bem como aos restantes Frígios: o medo dos Gregos. No entanto, não é o *communis terror* que mais a aflige, mas o sonho de uma noite horrível – *noctis horrendae sopor* (v. 436). É através destes versos iniciais que a viúva de Heitor prepara o espectador/leitor para o relato da aparição do espectro do seu falecido marido, em sonhos, numa passagem, cuja influência Séneca terá bebido na *Eneida*, nomeadamente na visão que Eneias tem de Heitor.⁵⁵

1.11. A visita do fantasma de uma pátria vencida

Conta Andrômaca, que, passava já grande parte da noite quando, finalmente, uma tranquilidade desconhecida – *ignota quies* – tomou conta da sua alma aflita, e um sono rápido – *brevis sono* – a embalou (438-442). Foi então que apareceu diante de si Heitor, cujo aspecto Andrômaca, num tom triste, passa a descrever. A verdade é que o espectro em nada lembrava o valente homem de outrora, que guerreava contra os Gregos ameaçando-os com *facibus* (notação de violência, de *furor*), ou quando despojara Pátroclo – *Achille simulato* –, depois de o matar (443-447). A imagem que agora apresentava era não a do herói de olhar ardente – *flammeum iubar* –, mas a de um homem derrotado, cansado, e abatido pelo choro:

*non ille uultus flammeum intendens iubar,
sed fessus ac deiectus et fletu grauis
similisque nostro, squalida obtectus coma.*⁵⁶

A aparição de Heitor em tudo contrasta com a de Aquiles, relatada pelo mensageiro. Por um lado, temos o espectro do herói grego, vencedor mesmo na morte, que surge em todo o

⁵⁴ Este *Senex* – provavelmente um aio do príncipe – funciona como as “amas” da tradição literária greco-latina. Em Séneca, tem correspondência na *Nutrix* da *Phaedra* e no *Satelles* do *Thyestes*. Conselheiro e confidente, desdobração, *alter-ego* de Andrômaca, o *senex* adverte a viúva de Heitor, fazendo uso do bom senso, fruto de uma vida já longa.

⁵⁵ *Aen.*, II, 268-295. A propósito deste sonho vide estudo de López Moreda (1998) 361-381.

⁵⁶ *Tro.*, 448-450: «Seu semblante não mostrava o olhar ardente: apresentava-se, ao contrário, cansado e vencido, abatido pelo choro e semelhante ao de um ser alquebrado, coberto pela cabeleira desgredada».

seu esplendor, apoiado pela natureza viva, por um dia que acaba de nascer e por uma série de elementos naturais que propiciam e abençoam a sua aparição; por outro, temos um fantasma, uma alma penada, que surge à mulher durante a noite – parte do dia conotada com as forças do mal, a fraqueza, o pessimismo –, em sonho, como o reflexo do herói vencido em vida e, neste caso, também na morte. A diferença das circunstâncias que envolvem o aparecimento dos dois espectros, bem como o aspecto das duas personagens, reflectem bem a situação dos vivos: vencedores e vencidos. Aquiles é o espelho de uma pátria vitoriosa, mesmo morto continua a ditar a lei dos vivos, assim como Heitor é o eco de um povo destroçado e sem esperança. Aquiles exige o sacrifício de Políxena, e consegue-o: continua vencedor; Heitor pretende salvar o seu filho, Astíanax, e não consegue concretizá-lo: continua vencido.

Andrómaca salienta que, apesar da desoladora imagem do marido, ficou feliz por vê-lo, e prossegue com o seu relato, contando aquilo que Heitor a aconselhara a fazer⁵⁷: parar de chorar⁵⁸, e apressar-se a esconder, por meio de emotiva perífrase, «a pequenina estirpe da nossa casa»⁵⁹, ou seja, Astíanax, a semente da casa de Tróia. Relata que, tendo despertado aterrorizada deste sonho, os seus primeiros pensamentos foram para o marido, cuja sombra tenta alcançar (vv. 457-460). Só depois se lembra do filho e do perigo que este corre, pois ele é a imagem viva do pai, um rebento que em tudo lembra o progenitor – os mesmos traços; o modo de andar; a postura⁶⁰ –, uma ameaça em potência para o povo Aqueu. Andrómaca receia pela vida de Astíanax e percebe porque tem de o esconder: este é a única esperança para os Frígios – *spes una Phrygibus*.⁶¹ O petiz parece ter herdado a *physis* nobre do pai – *physis* que, contudo, dita o seu fim –, e Andrómaca chega mesmo a interrogar-se se não será ele um dia o vingador da pátria vencida e aquele que ressuscitará Tróia (vv. 470-474). Mas logo se arrepende de ambicionar “voos tão altos”, e concentra-se na questão prioritária de salvar o filho, e, mais concretamente, em pensar em que local o vai esconder. Numa cidade devastada

⁵⁷ Fantham, op. cit., 281: «Hector's speech as in *Aen.* II.289f. is an urgent call to action (...)».

⁵⁸ *Tro.*, 454: *omitte flectus*.

⁵⁹ *Tro.*, 455-456: (...) *festina, amouel quocumque nostrae paruulam stirpem domus*.

⁶⁰ *Tro.*, 461-468.

⁶¹ *Tro.*, 462. Cf. *Tro.*, 490-491.

pelas chamas e pelas cinzas, o único lugar que parece restar intacto e venerado pelo inimigo é o túmulo de Heitor. A viúva decide, então, confiar o filho ao pai (vv. 483-486). A partir deste momento, a topografia⁶² do sepulcro do ilustre filho de Príamo torna-se um elemento fulcral no desenrolar da tragédia, e Séneca explora de forma sábia a sua simbologia. No momento exacto em que decide ocultar o nobre rebento, a mãe Andrómaca sente um presságio, um presságio de morte que aquele funesto lugar lhe traz, que se traduz por um frio suor que percorre todo o seu corpo. Dominada pelo medo e insegurança da decisão que está prestes a tomar, cabe ao ancião acalmá-la, aconselhando-a a seguir em frente com a empresa, e lembrando-lhe a necessidade de afastar testemunhas e de mentir ao inimigo, dizendo-lhe que o petiz morreu (v. 495).

Assim, Andrómaca invoca a protecção de Heitor: a ela, que encubra o seu ardil; ao filho, que o acolha com a sua cinza fiel. Ainda que temerosa, a mãe mostra, nesta passagem, a esperança que alimenta de que o filho não só se salvará como será um dia vencedor e o defensor da Tróia que há-de renascer pelas suas mãos. Astíanax é, então, encaminhado para o túmulo do pai, mostrando-se inicialmente reticente, pois a sua grandeza e orgulho, a sua nobre *physis*, herdada do progenitor, não lhe permite tomar atitude tão indigna (vv. 503-510). A partir deste momento, *alea jacta est*, e está nas mãos do destino, dos *fata*, ajudar ou não o filho de Heitor. Depois de o pequeno obedecer, o ancião aconselha Andrómaca a afastar-se dali e, nesse momento, anuncia a chegada de Ulisses que para ali se dirige, com um passo odioso.⁶³ Então, Andrómaca apela à terra cúmplice para abrigar Astíanax nas suas profundezas, e ao marido para que o esconda o melhor possível.⁶⁴ Através deste excelente exemplo de ironia trágica, a mãe que deseja somente a vida para o filho, pelas palavras de que faz uso, formula, inconscientemente, um pedido de morte macabro. Um “pedido” de morte que se vem a concretizar.

⁶² Zapata Ferrer, op. cit., 374: Trata-se de uma *descriptio loci*, que, como todas as *descriptiones locorum*, se encontra intimamente ligada às personagens do drama. Nesta tragédia, Zapata Ferrer destaca duas topografias de proeminências do terreno: o túmulo de Heitor onde Andrómaca esconde Astíanax e a colina que servirá de ponto de observação para a contemplação do trágico fim da criança (vv. 1078-1080).

⁶³ *Tro.*, 518: *gressus nefandos dux Cephallanum admouet.*

⁶⁴ *Tro.*, 519-521: *Dehiscite tellus, tuque, coniunx ultimo! specu reuulsam scinde tellurem et Stygis! sinu profundo conde depositum meum.*

Andrômaca descreve ainda a atitude de Ulisses. A sua presença não augura nada de positivo mas, além disso, o seu rosto e os seus passos hesitantes⁶⁵ são sinal de que congemma algo de terrível na sua mente. Trata-se de uma interpretação que a própria Andrômaca extrai do seu comportamento, pois «o comportamento físico [como temos tido oportunidade de verificar ao longo da peça] das figuras constitui, para lá da linguagem verbal que o veicula, uma *segunda linguagem* que se articula com, ou se substitui a ela».⁶⁶

1.12. *A funesta hereditariedade de uma physis: a imagética do reino animal*

Segue-se, assim, o *agon* entre Andrômaca e Ulisses, um dos momentos mais altos de toda a peça, quer pela importância estrutural de que se reveste, quer pela beleza e emoção transmitidas. O rei de Ítaca surge em cena, dirigindo-se a Andrômaca. Identifica-se imediatamente como mero *minister* de um oráculo e porta-voz de uma nação que acredita residir no descendente de Heitor o motivo da *mora maris*. Por isso, os *fata* reclamam a morte da criança. Além disso, se esta não for eliminada, os Aqueus viverão sempre em clima de medo e de desconfiança, sob a constante ameaça de guerra que o petiz representa. Enquanto os Frígios reconhecerem nele a sua grande esperança, nunca os Aqueus poderão ter descanso.

Ulisses dá seguimento à sua argumentação, afirmando que *generosa in ortus semina exsurgunt suos*⁶⁷, ou seja, mais uma vez reproduz a ideia da hereditariedade da nobre *physis* de que Astíanax é (infeliz) herdeiro; falamos de uma natureza corajosa, guerreira, e de uma *physis* de vencedor que o filho de Heitor carrega consigo. É este “código genético”, em tudo similar ao do seu defunto pai, que a armada grega teme que brote e que os conduza, mais tarde, à desgraça.

Os três símiles consecutivos, à boa maneira homérica, de que Séneca faz uso, pela voz de Ulisses, não só representam um meio de glorificar o petiz, engrandecendo-o, como expressam – por meio de comparações verdadeiramente poéticas e emotivas⁶⁸ – a

⁶⁵ *Tro.*, 522-523: *Adest Vlixes, et quidem dubio gradul' uultuque:/ nectit pectore astus callidos.*

⁶⁶ Segurado e Campos (1987) 110.

⁶⁷ *Tro.*, 536: «As sementes de boa raça elevam-se conforme a sua origem».

⁶⁸ Armisen-Marchetti, op. cit., 358: «les comparaisons tragiques (...) elles servent le plus souvent a souligner les sommets dramatiques ou les paroxysmes psychiques. A ces moments-là, l'image agit comme un signal qui, dans la

ameaça embrionária que constitui, para os Aqueus, a figura de Astíanax. São as metáforas retiradas do mundo animal e vegetal a forma mais eficaz de demonstrar a grandeza do menino. Primeiramente, é comparado a um novilho que, logo desde muito cedo, revela a inata capacidade de conduzir e comandar o restante gado paterno:

*sic ille magni paruus armenti comes
 primisque nondum cornibus findens cutem
 ceruice subito celsus et fronte arduus
 gregem paternum ducit ac pecori imperat...*⁶⁹

Depois, como um tenro ramo – *tenera uirga* – que se levanta de um tronco já cortado e, em pouco tempo – *tempore exiguo* –, se ergue para os céus tal como o progenitor, concedendo sombras à terra e os bosques ao céu.⁷⁰ Finalmente, retoma uma imagem recorrente – o fogo e a cinza –, comparando o pequeno Astíanax à cinza de um grande fogo que, depois de abandonada, depressa recupera as suas forças – *sic male relictus igne de magno cinis/ uires resumit* (vv. 544-545). Este grande fogo – *igne de magno* –, trazendo-nos à memória as recentes chamas fumegantes, representa Tróia ardida; e a cinza corporizada, o rebento de Heitor e Andrômaca, símbolo de um vigor que pode ser readquirido, de uma Tróia que, qual fénix, pode renascer das cinzas. Não é apenas uma criança que os Gregos vêem em Astíanax, mas o *futurus Hector* (v. 551). Ulisses pede a Andrômaca que liberte o povo Aqueu desse medo, não dificultando a morte do filho.

Seguindo os sábios conselhos do ancião, Andrômaca tenta enganar o astuto rei de Ítaca, dizendo-lhe que desconhece o paradeiro do pequeno e que, por esta altura, se deve encontrar perdido por entre as ruínas da cidade, ou mesmo morto. Ulisses

convention théâtrale, invite le spectateur à redoubler d'attention, tout en ajoutant à l'intensité de l'émotion: convention du même ordre que celle qui, au cinéma, régit l'introduction de la musique».

⁶⁹ *Tro.*, 537-540: «Assim, o pequeno membro de um grande rebanho, ainda sem ter a pele rasgada pelos primeiros chifres, repentinamente, com a cerviz levantada e a fronte altiva, conduz a grei paterna e comanda o gado». Note-se a forma verbal *imperat* em final de verso, demonstrando a consciência, por parte de Ulisses, da capacidade de liderança da criança.

⁷⁰ *Tro.*, 541-543. Note-se a expressividade do vocabulário relacionado com a noção de elevação, poder de alcance, de destaque (*stetit/ subit*), bem como de dádiva e protecção (*reddit*).

sente que está a ser ludibriado pelos *simulata uerba*⁷¹ desta mãe e, a partir desse momento, o diálogo torna-se cada vez mais intenso. O herói grego ameaça Andrômaca de morte, intimidação que esta rejeita e à qual se mostra indiferente e que, na verdade, produz o efeito contrário do pretendido.⁷² Contudo, o rei não se convence de que a viúva lhe diz a verdade e exige provas. Esta, não podendo justificar as suas afirmações, presta-lhe um juramento, cuja expressiva e trágica ambiguidade induz Ulisses em erro, pela interpretação que o grego dele faz: *inter extinctos iacet/ datusque tumulo debita exanimis tulit*.⁷³

Por momentos, o Ítaco acredita nas palavras de Andrômaca, mas logo cai em si, ao ver a agitação de uma mãe que se inquieta, chora e se aflige com a perda de um filho. É a *physis* de mãe que a trai. É nessa altura que Ulisses decide fazer uso do seu engenho (v. 618). De forma a testar Andrômaca, felicita-a pela (suposta) morte do filho, revelando-lhe a “sorte” que este tivera em escapar à morte cruel que o esperava, se fosse vivo: ser lançado da última torre que resta.⁷⁴ Com estas afirmações, a viúva de Heitor ressent-se. As suas emoções revela-as, por meio de uma expressiva auto-descrição, uma espécie de aparte teatral⁷⁵, que permite a Ulisses continuar com a sua estratégia. Este dá, então, ordens aos soldados para que busquem o menino e faz crer Andrômaca de que o encontraram. Mais uma vez, as suas reacções denunciam-na. Como a mãe do pequeno oscila entre a convicção e o desamparo, Ulisses inventa um novo oráculo, com uma nova exigência que a deixa completamente arrasada: uma vez que Astíanax já morreu, os navios apenas poderão partir se o túmulo de Heitor for completamente destruído e as suas cinzas lançadas ao mar. É a partir daqui que se instala no coração desta mulher um grande dilema: revelar o esconderijo do menino ou permitir a demolição do túmulo (vv. 642-662). Ulisses fá-la escolher entre o amor de mãe e o amor de esposa, e pressiona-a a confirmar as

⁷¹ *Tro.*, 568-571.

⁷² *Tro.*, 576-577: *Si uis, Vlixee, cogere Andromacham metu, / uitam minare: nam mori uotum est mihi.*

⁷³ *Tro.*, 603-604: «Ele jaz entre os mortos. Posto no túmulo, recebeu o que é devido aos que já morreram».

⁷⁴ *Tro.*, 619-622. De novo, o elemento “torre”, de capital importância para o desfecho da peça, que surgira já no v. 368 pela voz de Calcas, é aqui retomado. A propósito vide Walter de Medeiros (1995) 381-390.

⁷⁵ *Tro.*, 623-624: *Reliquit animus membra, quatiuntur, labant/ torpetque uinctus frígido sanguis gelu.* Note-se a acumulação assindética de formas verbais a descrever a angústia interior que se espelha fisicamente.

suas suspeitas. Para isso, afiança-lhe que cumprirá o oráculo, ao arrasar por completo o túmulo do marido. Andrômaca resiste, afirmando que a sua ira lhe dará forças para defender o túmulo e as cinzas do esposo – *dabit ira uires* (v. 672).⁷⁶ Por ora, parece pensar apenas no ultraje que constitui a possível demolição do sepulcro do marido e, para impedir tal acto sacrílego, agirá com bravura: qual feroz amazona e Ménade possuída⁷⁷, lançar-se-á com bravura e angústia sobre o túmulo, para defender o defunto marido e as suas cinzas (vv. 672-677). Em desespero, tenta resistir aos soldados que se aproximam dela, por ordens de Ulisses. Apela ao espectro de Heitor a quem pede, em vão, que rompa a terra e as *moras* da morte para vir em seu auxílio e fazer frente ao inimigo. Mesmo como sombra, julga Andrômaca ser Heitor poderoso o suficiente para deter o rei de Ítaca (vv. 680-683). Ora fruto de alucinação – tão grande era o desejo de que o seu marido a ajudasse –, ora como forma de aterrorizar os soldados gregos⁷⁸, Andrômaca afirma ver o marido brandir as suas armas e lançar fogo, numa clara alusão à natureza guerreira e violenta do herói.

Quando Ulisses declara preempitoriamente que destruirá todo o túmulo (v. 685), a viúva parece, finalmente, aperceber-se de que a demolição implicaria a morte do petiz e vê-se obrigada a confessar a verdade. Assim, para não ver a memória manchada e as cinzas do marido espalhadas, entrega-lhe o filho, mas suplica que tenha piedade dela como mãe que tem aquele infante como único lenitivo para a vida. Ulisses, cuja crueldade e perfídia constituem os dois principais traços do seu carácter⁷⁹, mostra-se indiferente e ordena simplesmente: *Exhibe natum et roga* (v. 704). Imediatamente, a viúva de Heitor chama Astíanax do seu esconderijo. Tenta novamente a súplica, incitando o filho a proceder do mesmo modo, fazendo ver a Ulisses o quão absurdo é recear uma criança inofensiva. O herói grego, contudo, não se comove com o choro desta mãe que lhe pede que poupe a criança

⁷⁶ Note-se a expressiva assonância em –i que parece traduzir a agressividade e a força interior com que Andrômaca enfrenta a situação.

⁷⁷ Vide Armisen-Marchetti, op. cit., 357: «Amour, haine, colère, volonté de vengeance, et (...) souffrance (...), se résolvent dans les paroxysmes du *furor*. Les emportements des héros tragiques comme leurs plaintes appellent des comparaisons avec la sauvagerie des fauves et l'égarément de la possession mystique: Andromaque au plus fort de son angoisse maternelle s' imagine en Amazone ou en Ménade».

⁷⁸ Esta é a opinião de Cardoso (1997) 141.

⁷⁹ Herrmann, op. cit., 407.

à morte porque castigá-lo verdadeiramente será fazê-lo suportar o jugo da escravidão (vv. 746-748). Ulisses responde que essa decisão não lhe cabe a ele, pois é Calcas, o adivinho, que assim o exige (v. 749).

Andrômaca, perante a desresponsabilização do Aqueu, insulta-o, movida pelo desespero e pela raiva. Pede-lhe uma pequena *mora* para se despedir do filho poder e saciar a sua dor, pedido a que Ulisses se digna atender. E Sêneca presenteia-nos com uma despedida pautada por uma sensibilidade verdadeiramente invulgar: Andrômaca desfaz-se em lágrimas, lamentando terrivelmente a morte daquele que era o testemunho vivo do seu esposo, a glória de uma casa arruinada. Ao ver partir o petiz, grande temor dos gregos, para o outro mundo, vê partir aquela que seria a última esperança da cidade em ruínas. Celebra-se, a seu ver, o derradeiro funeral de Tróia, uma morte ainda mais terrível que a de Heitor, a que as muralhas – *muri* – terão oportunidade de assistir (v. 784). Apesar de tudo, reconhece que a morte trará ao filho a liberdade que ele não teria em vida (v. 791). Surge, deste modo, a noção estoíca da *libera mors* ou *mors liberatrix*, explorada com maior profundidade no êxodo da peça, com o relato das mortes do pequeno e da jovem Políxena.

A única intervenção verbal que Astíanax tem é reveladora de um medo que, apenas por breves momentos, ensombra o coração de um menino que até então se definira de uma coragem impressionante. É a mãe que se dirige, agarrando-se às suas vestes, e suplicando-lhe *Miserere, mater* (v. 792), julgando encontrar na progenitora uma última protecção. É a propósito dessa quebra de ânimo do filho de Heitor que Sêneca coloca na voz de Andrômaca um símile de típica inspiração homérica:

*fremitu leonis qualis audito tener
timidum iuuencus applicat matri latus.*⁸⁰

Compara a atitude de Astíanax a um frágil novilho – *tener iuuencus* – que se aproxima da mãe ao ouvir o rugido do leão – *fremitu leonis audito* – que, neste caso, identificamos facilmente com a figura de Ulisses. Prolonga o símile, afirmando que, tal como o feroz leão⁸¹ – *saeuus leo* –, depois de afastar a mãe, sustém

⁸⁰ *Tro.*, 794-795: «(...) Qual frágil novilho que aproxima da mãe o flanco temeroso ao ouvir o rugido do leão?».

⁸¹ Sobre a imagem do leão vide Armisen-Marchetti, op. cit., 129-130.

a presa menor – *praedam minorem* – entre os seus grandes dentes – *morsibus uastis* –, e a despedaça e arrasta, da mesma maneira o inimigo arrancará – *rapiet* – Astíanax de junto de si:

*at ille saeuus matre summota leo
praedam minorem morsibus uastis premens
frangit uehitque: talis e nostro sinu
te rapiet hostis...*⁸²

Note-se a carga emotiva, mais do que estritamente descritiva, dos adjectivos utilizados – *tener*; *timidum*; *saeuus*; *minorem*; *uastis* – e as respectivas antíteses que tão bem contribuem para a intensificação do *pathos*. A natureza surge como forma poética de expressar emoções, de caracterizar ambientes, por meio de imagens que, em Séneca, mais do que pictóricas, se revelam meios singulares de veicular emoções e afectos⁸³, e de revelar ao espectador os sentimentos mais íntimos das personagens. Falamos de uma *natura* que nada tem de mero pano de fundo, e privilegia a descrição de ambientes, promovendo também a intertextualidade com os autores que influenciaram o *labor* do Cordubense.

No fim do episódio, Astíanax recebe os beijos de despedida de sua mãe, que lhe pede que transmita ao pai uma mensagem de amargura por permitir a sua morte e o seu cativo, como sombra que jaz inerte e fraca, ao contrário da de Aquiles que regressara em todo o seu vigor.⁸⁴ Sente-se nas palavras de Andrómaca a desilusão pela incapacidade de Heitor de a proteger, a si e ao seu filho. Pede, por fim, a Astíanax que lhe deixe a veste que envergara quando estivera escondido no túmulo, na esperança de encontrar consolo, ao procurar, com os seus lábios, algum resquício de cinza do marido – uma marca presente e sempre constante do macabro, tão ao gosto de Séneca e da sua tragediografia. Ulisses leva, então, o rapaz e, como afirma Bishop, a partir desse momento «there is to be no phoenix-like resurrection for Troy».⁸⁵

⁸² *Tro.*, 796-799 : «Mas assim como o leão feroz, depois de arrear a mãe, abocanhando com uma grande dentada a presa menor, a despedaça e arrasta, assim, o inimigo te arrancará de meu seio».

⁸³ Armisen-Marchetti, op. cit., 358: «(...) D'ailleurs, le traitement de l'image considérée en elle-même confirme son rôle d'élément d'intensité: on retrouve là un trait général des images de Sénèque, qui est leur caractère plus affectif que pittoresque».

⁸⁴ *Tro.*, 805-806.

⁸⁵ Bishop (1972) 329.

Andrómaca é uma das grandes figuras deste drama, dada a complexidade do seu carácter. Numa primeira fase, revela-se, ainda que temerosa, esperançosa, ao ocultar o menino e ao seguir os conselhos do ancião e do espectro do marido; depois, com Ulisses mantém, de início, alguma firmeza e determinação mas, pressionada, passa por um momento de hesitação, sem saber o que fazer, e revela a sua impotência perante a situação. Por fim, entrega Astíanax ao inimigo e mergulha numa profunda tristeza. São os sentimentos paradoxais, a sua constante oscilação emocional⁸⁶, e o seu poder de iniciativa (apesar de infrutífero) – tão oposto ao excesso de dor que prende todos os movimentos de Hécuba –, que fazem de Andrómaca uma das figuras femininas mais bem delineadas da tragediografia senequiana.

1.13. A toponímia do desconhecido como estado de alma colectivo

Segue-se o segundo estásimo (vv. 814-860), numa pausa lamuriosa, em que o coro se questiona sobre os locais onde irá suportar o seu cativeiro: *Quae uocat sedes habitanda captas?* (v. 814). Trata-se de uma intervenção que vem sendo considerada uma amplificação dos versos 189-191 das *Troianas* de Eurípides⁸⁷. Séneca presentia-nos com um verdadeiro catálogo, constituído por uma série de interrogações encadeadas de referências geográficas de cidades, ilhas ou regiões da Grécia: os locais para onde as cativas conjecturam ir parar. A enumeração termina com os votos das mulheres para que não sejam enviadas para as terras de seus grandes inimigos: Esparta, Argos, Micenas, e Ítaca (vv. 851-860). Cada topónimo é acompanhado pelo respectivo epíteto ou atributo mais marcante. Trata-se de um catálogo que revela a vertente toponímica da natureza senequiana, traduzida num gosto pela evocação de nomes de regiões longínquas, exóticas e desconhecidas, num alexandrinismo retórico e literário, próprio da época do autor. Além disso, serve também este exercício de erudição para trazer de volta o tema do sorteio das cativas, que será desenvolvido posteriormente. Justifica Zélia Cardoso a pobreza e monotonia destes versos – por parte de um autor que

⁸⁶A propósito dos comportamentos de Medeia e Andrómaca fala Bonelli dos «paradossale psicologico che dà luogo ad una verbosa incertezza del personaggio sulla condotta da tenere». Vide Bonelli, op. cit., 398-399.

⁸⁷ «Quem, dentre os Argivos, levará/ esta desgraçada para a terra de Ftia/ ou para as ilhas, longe de Tróia?». Trad. de Rocha-Pereira (2000) 37.

tantas vezes, foi criticado pelo exagero da palavra – como «um recurso para simbolizar o estado de espírito das troianas, prestes a partir, despojadas de tudo, estioladas, inermes e sem acção». ⁸⁸

No último episódio da peça, surge Helena que se apresenta, à semelhança de Ulisses, como alguém incumbido de executar uma tarefa que lhe foi destinada: contar a história de um falso casamento entre Políxena e Pirro e preparar a cerimónia. A princípio parece mostrar-se um tanto ou quanto compadecida da infelicidade da jovem e dos Troianos em geral, mas logo ultrapassa esse momento, “lavando” desse acto “as suas mãos” (vv. 868-871). Dirige-se, então, a Políxena, felicitando-a pelo casamento – *felici thalamo* – que fará dela parente das divindades, uma vez que Pirro é neto de Tétis e Peleu. Diz-lhe que se prepare para a boda, abandonando as vestes de luto, e que esqueça o seu estatuto de cativa e vista roupas festivas e brancas – cor das vestes matrimoniais mas também da indumentária sacrificial. ⁸⁹ Andrómaca insurge-se perante mais esta desgraça que sobrevém agora aos Troianos e, num acesso de revolta, culpa Helena das calamidades e mortes que têm sucedido: *Haec hymen sparsit tuus* (v. 895). Em tom irónico e sarcástico, afirma não serem necessárias tochas nupciais para iluminar o casamento, pois as chamas de Tróia ardente servem esse propósito funesto. ⁹⁰

Helena tenta eximir-se da culpa e afirma que sofre penas maiores, pois é cativa há já dez anos, e contra ela se volta constantemente a ira de vencidos e vencedores. É traída, porém, pelas lágrimas que, a custo, retém, e Andrómaca apercebe-se de que esconde algo e força-a a contar a verdade. Qualquer que seja o castigo, tudo será melhor do que Pirro tornar-se genro de Príamo e de Hécuba. Helena cede e revela, então, o que na realidade espera Políxena: a jovem deve ser imolada junto das cinzas de Aquiles, por sua ordem, e tornar-se sua mulher nos campos Elísios (vv. 938-944). Ao ouvir isto, Andrómaca descreve a reacção de Políxena – *persona muta* ⁹¹ –, que se regozija com a

⁸⁸ Cardoso, op. cit., 21. Acrescenta ainda a autora que neste caso o coro estaria a desempenhar o que Roland Caillios considera um dos principais papéis corais: «personificar a inactividade, a impotência em mudar o curso do mundo e a angústia decorrente simultaneamente da inacção e da percepção do espectáculo de um futuro que se constrói à sua revelia».

⁸⁹ *Tro.*, 883-885.

⁹⁰ *Tro.*, 898-900.

⁹¹ Boyle (1997) 74: «Polyxena, whose silence speaks more poignantly than all the words Euripides gives her in “Hecuba”».

revelação e que, com alegria, aceita a notícia da sua morte como se de um decreto de vida se tratasse. Caminha feliz para o seu fim, pois o casamento, esse, seria a sua morte. É a *libera mors* que a vem libertar das peias da humilhação e servidão.

Entretanto, Hécuba, que ouvira o anúncio e desfalecera, recupera o ânimo e evoca o seu passado com saudade e tristeza. Andrômaca aproveita também para incitar Helena a divulgar o resultado do sorteio das cativas: Andrômaca coube a Pirro; Cassandra – que Andrômaca julgava excluída do sorteio – ao chefe supremo dos reis, Agamémnon; e, por fim, revela o triste destino de Hécuba, que será presa do Ítaco, que a não queria (vv. 975-980). Esta revelação leva a que a rainha se revolte contra os deuses que permitem que reis sejam escravos de outros reis. Aliás, não é da servidão que se envergonha, mas do senhor que lhe coube em sorte, e profere uma maldição que denota a sua ânsia de vingança: Ulisses levá-la-á, mas com ela irão os seus fados, a guerra, o fogo (ou seja a destruição), e todas a desgraças que a arruinaram a ela e a Príamo. Essas sobrevirão aos Aqueus, equiparando, dessa forma, vencidos e vencedores. Pressagia que a viagem de regresso à Hélade seja funesta, que os mares não tenham paz e os ventos enfureçam as águas.⁹² O primeiro castigo já Ulisses o teve: ter-lhe calhado, em sorteio, a cativa que ele mais detestava – Hécuba. Desse gosto a vingança já a velha rainha o pôde desfrutar.

É da boca da viúva de Príamo que surge o anúncio da chegada de Pirro que se aproxima em passo apressado – *citato gradu* – e rosto irado – *uultuque toruo* (v. 1000) – numa referência sugestiva ao comportamento físico do jovem, que também ele parece ter herdado a *physis* impulsiva do pai, na expressão da crença senequiana da hereditariedade da natureza. Esta pressa não se prende com a preocupação de que Políxena fuja, ou de fazer esperar mais tempo o espectro de seu pai, Aquiles. A sua atitude é, na verdade, sinal evidente da grande violência interior e da falta de autodomínio que caracterizam o jovem guerreiro.

Após a última intervenção coral que encerra um lamento antecipador do momento da partida das cativas, numa antevisão da paisagem de fumo, representativa agora da sua pátria, que vão abandonar quando partirem nos barcos aqueus (vv. 1009-1055), inicia-se o êxodo que corresponde à descrição da catástrofe e ao desfecho do drama. Apesar de, na sua tragediografia, o

⁹² *Tro.*, 981-991. Vide também vv. 1006-1008.

dramaturgo cordubense parecer pouco se interessar pelo preceito clássico horaciano, herdado da tragédia ática, que recomendava o desenvolvimento das cenas de horror *coram populo*, segue-o, à sua maneira, construindo relatos em discurso indirecto de tal forma pictóricos que se revelam tão cruéis como se de imagens reais se tratassem.

Surge, então, um mensageiro que vem horrorizado com os crimes que presenciou e, de uma forma concisa mas também abrupta, resume em dois versos as notícias que traz consigo, numa espécie de título e subtítulo noticioso actual: *Mactata uirgo est, missus e muris puer;/ sed uterque letum mente generosa tulit.*⁹³ Dois fins distintos que apresentam, porém, um traço comum: o heroísmo com que ambos receberam a morte. Andrómaca, também presente, pede ao mensageiro que lhes conte, a ela e a Hécuba, com todo o pormenor, como sucederam os crimes, numa espécie de comprazimento masoquista: *gaudet magnus aerumnas dolor/ tractare totas. ede et enarra omnia* (vv. 1066-1067).

1.14. A natureza física: o carácter simbólico da torre e da colina

O mensageiro inicia o seu relato, situando geográfica e fisicamente o local onde decorreu o primeiro crime: a última torre de Tróia⁹⁴, local evocador de memórias emotivas. Era aí que Príamo se sentava para observar as tropas e mostrava ao neto as duras peijas que o pai Heitor travava contra os Aqueus (vv. 1068-1074). Essa torre, outrora famosa e glória da muralha, tornara-se um sinistro rochedo – *saeva cautes* –, num nítido contraste entre a beleza antiga de um símbolo de poder e a presente ruína de um monumento que se convertera numa natureza selvagem. Foi exactamente o seu isolamento que permitiu que, à sua volta, se reunisse uma imensa multidão de chefes e soldados que, tendo abandonado os barcos, se preparavam para assistir ao sacrifício do menino (vv. 1075-1078).

O mensageiro descreve, então, detalhadamente, o ambiente que antecedeu o trágico fim do petiz. A turba tentava posicionar-se

⁹³ *Tro.*, 1063-1064: «A virgem foi sacrificada, o menino foi atirado do alto da muralha. Mas ambos receberam a morte com nobreza de espírito».

⁹⁴ Vide Zapata Ferrer, op. cit., 375: «Sólo una *descriptio rei* aislada (...) nos ofrece Séneca (*Troad.*, 1068-1071) y es tal por el objeto que aparece en la descripción: una torre, pero en realidad se trata de un *locus in quo*; es el empleo topográfico de un elemento hecho por la mano del hombre (...). Lo único que al autor interesa destacar de la torre en sí es su elevada altura y su aislamiento (...)».

nos locais onde obtivesse uma vista melhor: uns instalavam-se na colina⁹⁵; alguns, num alto penhasco; outros ainda empoleiravam-se no cimo das árvores, fazendo-as balançar com o seu peso.⁹⁶ Larson entende que a descrição desta natureza, composta por colinas, rochedos, penhascos, se enquadra na paisagem típica do “sublime”.⁹⁷ Há mesmo quem não queira perder o espectáculo que se avizinha e se sente sacrilegamente sobre o túmulo de Heitor, acto que o próprio mensageiro condena.

Continua o seu relato, contando que Ulisses avança com o seu andar altivo – *sublimi gradu* –, trazendo pela mão o *Priami nepotem* que sobe, sem hesitação – *nec gradu segni* –, à muralha (vv. 1088-1091). Atente-se na forma afectuosa como é introduzida a referência a Astíanax, e como as duas figuras são caracterizadas pelos seus passos distintos mas simultaneamente idênticos. Num rigor quase cinematográfico, narra o mensageiro que, ao parar na parte mais alta da torre, terá lançado Astíanax um olhar de uma coragem e energia invulgares⁹⁸, que a todos surpreendeu por se tratar de um ser de tão tenra idade. Qual jovem filho de uma fera, incapaz ainda de actuar mas revolvendo-se no seu interior, assim Astíanax, agarrado pela mão do inimigo, fervia de ódio e de soberba – *feruet superbe*. A criança havia sido já comparada a um tenro animal, através de outros símiles⁹⁹ mas, neste momento, a emotividade da comparação adequa-se à intensidade dramática da cena, daí comparar-se a criança a uma cria de um animal feroz – *ferae paruuus tenerque fetus* (vv. 1093-1098).

A sua coragem e altivez comoveram o povo, os chefes e o próprio Ulisses, e uma multidão inteira – numa comunhão de vencedores e vencidos – se uniu para chorar o petiz que, por seu lado, não verteu nem uma lágrima – *non flet e turba omnium qui fletur* (vv. 1098-1100). A sua verdadeira intrepidez e nobreza de espírito revelam-se quando, sem deixar que Ulisses termine as preces sacrificiais, se lança *sponte sua* do alto da muralha, antecipando-se

⁹⁵ *Tro.*, 1078-1079.

⁹⁶ *Tro.*, 1082-1083. Note-se em 1083 a ambiguidade da expressão *populo suspenso* que carrega dois sentidos: por um lado, o desconforto de um povo suspenso nas árvores; por outro, suspensos pela ansiedade que viviam, pelo suspense que se fazia sentir no ar.

⁹⁷ Vide supra nota 261.

⁹⁸ *Tro.*, 1091-1093: (...) *ut summa stetit/ pro turre, uultus huc et huc acres tulit/ intrepidus animo.*

⁹⁹ *Tro.*, 537-540; 794.

e abortando a actuação de Pirro.¹⁰⁰ É o ideal estóico da *libera mors* espelhado numa criança que se liberta da vida servil e miserável, e aceita a morte libertadora que lhe trará a felicidade merecida.

O mensageiro, questionado por Andrómaca, acrescenta ainda – numa passagem cujo macabro expressa bem o “goût de l’horrible” de Séneca – que o corpo do pequeno ficou completamente dilacerado: espalharam-se os ossos despedaçados; o pescoço partiu-se; e a cabeça abriu-se, bolçando o cérebro (vv. 1110-1116). Astíanax é um corpo que jaz sem formas e até nesse pormenor cruel da sua morte se assemelha ao pai.¹⁰¹ Esta descrição revela o gosto do Cordovês pelo pictorismo e pela crueza na expressão dos acontecimentos e emoções, elevando o desenho da natureza, neste tipo de momentos, ao seu grau mais básico. Uma natureza cruel, sem filtros, sem rede, como a morte de Astíanax, cuja tenra idade, simpatia, coragem e atitude estóica de aceitação do destino transformam num modelo de *sapiens*, no *herói positivo* senequiano.¹⁰²

1.15. *Imagens da natureza: o resplendor da hora derradeira*

Posteriormente, o embaixador das más novas passa a relatar o segundo crime, informando que, mal Astíanax pereceu e foi chorado pela turba, essa mesma multidão acorreu, em massa, ao segundo local de sacrifício: o túmulo de Aquiles sobre o qual seria Políxena sacrificada. Atente-se na preocupação de Séneca em descrever com pormenor as características naturais do espaço, salientando a forma em anfiteatro do vale – *theatri more* –, numa alusão à componente espectacular do relato (vv. 1118-1125). Afirma Amoroso que as *rheseis* dos mensageiros senequianos são, por norma, de uma grande força dramática, e as acções são contadas como se de crónicas ou relatos dos nossos dias se tratassem. Em Séneca, o interesse da narração está na componente espectacular da cerimónia e na descrição dos humores, das reacções de quem assiste e das vítimas, qual jogo mortal entre gladiadores e cristãos.¹⁰³ O povo aqueceu nutre desprezo pelo acto abominável mas constata-se simultaneamente um comprazimento na sua

¹⁰⁰ *Tro.*, 1100-1103.

¹⁰¹ *Tro.*, 1117: *Sic quoque est similis patris.*

¹⁰² Vide Oliveira, op. cit., 71-72.

¹⁰³ Amoroso, op. cit., 198. Vide também Owen (1970) 135: «Seneca’s attention is elsewhere than on the slaughtered innocents. In fact, he is interested in the nature of the participation in these deaths by the multitude».

observação.¹⁰⁴ Os troianos, por seu lado, pávidos de terror (*pauidi metu*) assistem ao último espectáculo de Tróia ruída.

Surgem, então, as tochas “nupciais”, e sente-se no ar o terror que mantém presos tanto um povo como outro. À frente surge Helena, a *pronuba*, cujo triste semblante – *maestum caput demissa* – contrasta com o de Políxena que, apesar de trazer os olhos baixos por pudor¹⁰⁵ – numa expressão da sua dignidade e condição social de princesa –, se apresenta com as faces brilhantes, e dotada de uma beleza mais resplandecente do que o habitual. A jovem é comparada, na hora derradeira, ao pôr-do-sol, momento em que o astro-rei se cobre das mais belas e doces cores:

*ut esse Phoebi dulcius lumen solet
iamiam cadentis, astra cum repetunt uices
premiturque dubius nocte uicina dies.*¹⁰⁶

A heroína trágica, como é costume, alia à beleza moral a beleza física, resplandecendo de encanto e dignidade. A beleza é vista não apenas como um dom que a sorte concede, mas é equiparada a algo muito próximo da virtude.¹⁰⁷ Todo o povo se extasia com a jovem e esta é motivo de admiração e louvor. A uns comove mais a sua beleza; a outros, o verdor dos anos; e a outros ainda, as voltas da fortuna (vv. 1143-1145). À semelhança do pequeno Astíanax, também Políxena caminha para a morte destemida. A todos, sem excepção, comove a sua alma corajosa e indiferente à morte – *mouet animus omnes fortis et leto obuuius* (v. 1146) –, bem visível na atitude de antecipação a Pirro¹⁰⁸, num acto de espontaneidade,

¹⁰⁴ *Tro.* 1128: (...) *magna pars uulgi leuis/ odit scelus spectatque.*

¹⁰⁵ Vide Ovídio, *Met.* 13. 479-480.

¹⁰⁶ *Tro.*, 1140-1142: «(...) assim como a luz do sol poente costuma ser mais doce que nunca no momento em que as estrelas aparecem e o dia é premido pela noite próxima». Vide Armisen-Marchetti, op. cit., 81.

¹⁰⁷ Mossman (1995) 145.

¹⁰⁸ *Tro.*, 1147. Este verso encontra paralelo no v. 1102 (referente ao sacrifício de Astíanax) em que o mensageiro narra a Andrómaca a morte do seu filho e salienta o grande destemor da criança, na sua caminhada para a morte. Atente-se também na ternura com que Séneca descreve o sacrifício de Astíanax, na alusão que faz à ausência de choro da criança numa situação de tamanho horror para alguém tão pequeno (v. 1099-1100). Simetria pode também estabelecer-se entre a expressão *audax uirago non tulit retro gradum* e a descrição do sacrifício de Astíanax, em particular, com *sublimi gradu* (v. 1088) e *nec gradu segni puer* (v. 1090). Mais uma vez estamos perante passagens ideológicas similares: a atitude heróica, a grandeza do filho de Heitor é a mesma de Políxena.

voluntarismo e ousadia, louvado mas também temido pelo povo que estremece. O mensageiro conta ainda que, quando Políxena alcançou o ponto mais alto da colina, a *audax uirago* não recuou o passo, e ela própria se voltou em direcção ao golpe fatal com olhar feroz – *truci uultu ferox* (vv. 1151-1152).

1.16. O peso da vida sobre o túmulo da morte

À semelhança da hesitação de Ulisses com Astíanax, a grandeza do acto de Políxena e o facto de se tratar de um ser muito jovem levam a que Pirro, o filho cumpridor de Aquiles, tarde em pôr-lhe fim à vida. Mas, no momento em que o grego desferiu o golpe profundo, o sangue irrompe pujante, símbolo da força de uma vítima que nem na morte perde a coragem. Mais do que isso, a jovem lança-se com todo o seu peso para o túmulo do seu noivo. É a ira (*irato impetu*), a determinação, o espírito superior de um “vencido” que se equipara ou suplanta o vencedor¹⁰⁹, que leva Políxena a cair com violência para tornar mais pesada a terra para Aquiles, numa espécie de combate surdo.¹¹⁰ Políxena dá vida para acrescentar à morte, pois o morto tem a esperança e a aspiração de ganhar um simulacro de vida através da absorção do sangue derramado. Mas esta jovem arrebatada, através do seu silêncio, esplendor e desprendimento interior a máxima glória, revelando-se um verdadeiro modelo de *sapientia* estoica. É o êxodo que o dramaturgo latino reúne os destinos, aparentemente separados de Astíanax e Políxena, numa unidade dramática fechada, por meio de uma disposição quiástica na apresentação das figuras.¹¹¹

O mensageiro remata a sua *rhexis*, acrescentando-lhe, contudo, três versos que constituem um importante apêndice ao relato, transmitindo uma imagem de horror. Numa humanização de um

¹⁰⁹Futre (1992) 103-110; Balula (1994) *passim*.

¹¹⁰*Tro.*, 1157-1159. Vide Segurado e Campos (1987) 122: «*ut Acchili grauem factura terram* traz-nos à memória a fórmula ritual que termina as inscrições funerárias – *sic tibi terra leuis* –, pelo que devemos entender que o poeta, ao traduzir em palavras a imagem visual de Políxena tombando sobre o túmulo de Aquiles, quis fazer dessa imagem o significante não verbal de um significado cuja versão em linguagem verbal seria qualquer coisa como *sit tibi terra grauis*».

¹¹¹ Surge Políxena no primeiro episódio; no segundo, bem como no terceiro, é dada relevância ao pequeno Astíanax; o quarto episódio volta a ter Políxena como figura central. No êxodo, surgem as duas personagens e a consumação das duas mortes, dos dois destinos.

túmulo que se identifica com a figura de Aquiles, todo o sangue de Políxena foi imediatamente absorvido pelo sepulcro, como se Aquiles estivesse sôfrego de vida:

*... non stetit fusus cruor
humoue summa fluxit: obduxit statim
saeuusque totum sanguinem tumulus bibit.*¹¹²

É o lamento final de angústia e incerteza de Hécuba que remata o drama, num desejo de morte libertadora.¹¹³ Afirmar Nair de Nazaré Castro Soares que «o espectador sai da peça confrangido, sem encontrar bálsamo para a sua alma. O fecho é doloroso».¹¹⁴ A peça parece terminar em falsa catarse, pois apesar de o sangue derramado poder propiciar agora uma viagem feliz, os Aqueus carregam consigo o pesado presságio de Hécuba e os actos de *hybris* que cometeram.¹¹⁵ Nessa altura, de entre todos os elementos da natureza integrantes do macrocosmos que envolvem e influenciam o ser humano, «só o mar sorriu: porque só ele sabia o segredo da última justiça».¹¹⁶

2. *THYESTES: OS LOCA HORRIDA E O MUNDUS INUERSUS* OU A POÉTICA DO INFERNO NA TERRA

*Eu sou o homem. O Homem.
Desço ao mar e subo ao céu.
Não há temores que me domem.
É tudo meu, tudo meu.*

António Gedeão, *Poema do homem-rã*

De entre as peças que constituem o núcleo dramático senequiano da casa dos Atridas, o *Thyestes* – muitas vezes

¹¹² *Tro.*, 1162-1164: «Não coalhou o sangue derramado, e nem escorreu à flor da terra: afundou-se imediatamente e, impiedoso, aquele túmulo absorveu o sangue todo».

¹¹³ *Tro.*, 1165-1177.

¹¹⁴ Soares (1996) 58.

¹¹⁵ *Ibid.* Acrescenta ainda a autora que «a catarse é ainda mais falsa se reflectirmos no contraste real que existe entre a afirmação do Coro II – ‘depois da morte não há nada’ – e a realidade verificada ao longo da peça. A desmentir as palavras proferidas por este Coro, temos duas aparições, a de Aquiles – um morto que reclama uma vida – e a de Heitor. A paz esperada nem no túmulo é consentida».

¹¹⁶ Medeiros, *op. cit.*, 381.

considerado uma das melhores tragédias do autor – é indubitavelmente «o teatro privilegiado da tragédia familiar»¹¹⁷, pois nele amplamente se realiza e culmina o paradigma pela negativa¹¹⁸ da maldição eterna que pesa sobre a família dos Pelópidas, e que condiciona e contamina os laços que unem os seus elementos.

O mito de Atreu e Tiestes sofreu, ao longo da história da literatura clássica, contínuos e sucessivos tratamentos dramáticos. O motivo essencial ligado aos dois irmãos – o ódio – parece ter tido a sua origem (ou, pelo menos, despertado maior interesse) depois dos Poemas Homéricos, tendo atingido o seu máximo desenvolvimento com a produção poética trágica. De Sófocles temos conhecimento de duas peças relacionadas com os irmãos inimigos, um *Atreu* e uma peça intitulada *Tiestes em Sícion*; e de Eurípides subsistem oito fragmentos de um *Tiestes*.

O tema, contudo, parece ter suscitado continuamente o interesse dos poetas romanos, pois Ênio foi autor de um *Tiestes*, do qual chegaram até nós alguns fragmentos. Conservam-se também numerosos fragmentos da tragédia intitulada *Atreu* que Ácio, o maior trágico da época republicana, compôs, parecendo esta versar o mesmo momento do *mythos* que Séneca posteriormente elegeu para o seu *Thyestes*. Além disso, a estrutura de ambas é bastante semelhante no que diz respeito à sequência episódica e à composição. Também a figura de Atreu, delineada por Ácio, parece conter em si todos os traços da tirania com que o Cordubense acentuadamente caracterizaria o irmão de Tiestes. O poeta Vário Rufo terá também escrito um *Tiestes*, tendo chegado até nós apenas um verso. Sobre a mesma temática parece também ter versado um outro autor, Mamerco Emílio Escauro, que terá composto uma tragédia intitulada *Atreu* que entretanto se perdeu. Também Pompónio Secundo terá escrito um *Atreu*, do qual subsiste apenas um fragmento.¹¹⁹

Pelo facto de não se ter conservado a maioria destes escritos, não podemos afirmar, com certezas, que Séneca se tenha inspirado nas várias versões, gregas e latinas, do tema dos irmãos adversários, porque, em boa verdade, nem sequer sabemos se delas teve conhecimento. O problema das (possíveis) fontes parece não

¹¹⁷ Soares (2003) 113.

¹¹⁸ *Ibid.*, 121.

¹¹⁹ A propósito das fontes do *Thyestes* senequiano vide a síntese apresentada na introdução de Segurado e Campos (1996) 9-27.

passar de terreno de mera conjectura, apesar de alguns estudiosos considerarem o *Atreu* de Ácio como uma forte influência, pois as peças revelam-se bastante similares na arquitetura formal e mesmo nalguns detalhes, como referimos anteriormente.¹²⁰

Segundo Carter, Séneca, apesar dos escassos testemunhos e informações sobre os seus antepassados literários, foi mais longe do que qualquer um dos seus predecessores latinos, elegendo como temáticas centrais do seu teatro a crueldade e o abominável, bem como a colorida e pictórica descrição das terríveis consequências que advêm do *affectus*: o desespero, a tortura, o ódio, a fúria e a vingança. O *Thyestes* senequiano é o mais claro e puro – se nos é lícito falar em “pureza” quando nos referimos a esta composição ao nível ideológico – exemplo da exploração que o poeta-filósofo faz do *furor* como instinto enraizado na natureza humana, e da violência como impulso universal.¹²¹ Neste caso, é o acto individual de Atreu que permite a Séneca «to bring over the message that fury is peculiar to mankind». ¹²² Como sabemos, a sua tragediografia e, em particular, o *Thyestes*, influenciaram, em larga medida, Shakespeare e o teatro inglês da época isabelina (sécs. XVI-XVII), o chamado “teatro de vingança” (*revenge tragedy*), tão amado pelos espectadores e autores de então, e que encontra em *Hamlet* o seu exemplo mais célebre. Também o príncipe da Dinamarca, toldada a razão pelos insondáveis poderes do *furor*, qual Atreu, apenas consegue pensar em vingar a morte do pai.

Como tivemos já oportunidade de referir, a obra de Séneca foi distintamente influenciada pelas circunstâncias sociopolíticas do tempo em que foi gerada. Por isso, a excessiva crueza de que é acusado por vezes o *Thyestes* justificar-se-á, em parte, pela época em que o seu autor terá vivido e as condições humanas da altura. Uma peça que constitui possivelmente um retrato dos tempos e inclusivamente um reflexo da própria experiência de um Séneca que, em primeira mão, presenciou e sofreu as malhas terríveis da tirania.

Considerada uma tragédia extraordinariamente coesa, para a qual contribuem de forma determinante todos os elementos essenciais do drama – enredo, personagens, cenário e linguagem –, o *Thyestes* senequiano versa sobre a vingança de Atreu sobre o irmão Tiestes, por este ter cometido adultério com a sua mulher,

¹²⁰ Vide Tarrant (1985) 41.

¹²¹ Poe, op. cit., 361; Mans, op. cit., 113.

¹²² Mans, ibid.

Aérope, e com o seu auxílio ter roubado dos estábulos o carneiro de velo dourado (símbolo da realeza), para assim substituir Atreu, o irmão mais velho, a quem cabia o poder. Desde cedo, o *furor regni* começava a ganhar forma e a tomar conta das figuras.

A peça de Séneca centra-se, ao nível do *mythos*, no reencontro entre os dois irmãos, após o exílio de Tiestes, que regressa, aparentemente, um novo homem, que aprendeu, durante o tempo que passou na floresta com os filhos, que a felicidade reside na renúncia e na moderação.

Atreu engana o irmão, ao simular a reconciliação entre ambos. O ponto máximo da tragédia é o banquete sinistro que Atreu – personagem em que o autor concentrou todas as características típicas do tirano cruel e sanguinário – ofereceu ao irmão, dando-lhe a comer os próprios filhos, em vingança por tudo o que este lhe fizera no passado. Além disso, era movido por uma tremenda insegurança de que Tiestes lhe preparasse uma nova cilada, com o intuito de o destronar.

O Cordovês desejou opor à figura titânica de Atreu as notas definidoras do ideal de *sapiens* estóico em Tiestes que, à custa do exílio e das dificuldades por que passara, endurecera e consolidara o seu espírito. Os dois irmãos, como Séneca os entende e delinea, constituem dois tipos altamente representativos dentro da psicologia e ética estóicas: por um lado, Tiestes representa – até certo ponto – a face positiva da doutrina do Pórtico, encarnando o *sapiens* virtuoso; por outro, Atreu, o tirano que se deixa enredar pelas malhas da paixão, do *furor*, não seguindo a razão, como advogavam os estóicos.

2.1. A (des)ordem cósmica: os infernos visitam as moradas humanas

É sob a forma original de um prólogo dialogado – uma vez que, de entre o *corpus tragicum* do autor, o *Thyestes* é a única peça a apresentar um prólogo que é um verdadeiro diálogo¹²³ – que Séneca enceta a sua viagem pelo mito de Atreu e Tiestes. Como sabemos, o prólogo senequiano, ao contrário do de Eurípidés, tem por função, mais do que fornecer aos espectadores os antecedentes da acção, cimentar o ambiente psicológico caracterizador da “estória” a ser contada e, acima de tudo, a antecipar, de forma elíptica, toda a acção do drama. Mais do que uma introdução, trata-se, nas palavras de Tarrant, de uma espécie de microcosmos

¹²³ Tarrant, op. cit. 86.

da peça¹²⁴, e o prólogo do *Thyestes* – que enforma o acto I – também não constitui excepção. Na verdade, o primeiro sinal de que a ordem natural das coisas, quer do mundo “superior”, quer do “inferior”, não será observada é o facto de o prólogo ser proferido por duas figuras infernais: o espectro de Tântalo e uma Fúria, catalisadoras da atmosfera de ansiedade e desorientação.

Surge-nos em cena o fantasma de Tântalo que imediatamente questiona quem o arrebatou do seu *habitat* natural – *inferorum sede ab infausta* (v. 1). Não se identifica imediatamente através do seu nome, mas do suplício a que está sujeito nesse mesmo local – *avido fugaces ore captantem cibos* (v. 2) – pelo facto de ter cometido o tenebroso crime e sacrilégio de oferecer o filho Pélops como banquete aos deuses. Apercebemo-nos do sentido de deslocamento que esta figura sente, ignorando a razão da sua “convocatória” às moradas humanas, e colocando a hipótese de algum deus ter descoberto um castigo maior do que aquele que lhe foi atribuído: a sede e fome eternas – *peius inuentum est siti arente in undis aliquid et peius famel hiante semper?* (vv. 4-6). Note-se o *enjambement* que sugere a separação da comida e da bebida.

Passa, então, em revista os restantes suplícios infernais que sofrem outros célebres criminosos, e que Tântalo parece também temer: o de Sísifo que, condenado a empurrar um penedo até ao cume de uma montanha, nunca conseguia chegar ao fim, porque a enorme pedra voltava a cair e obrigava-o a recomeçar, eternamente, o seu trabalho (vv. 6-7); o de Ixíon que, amarrado a uma roda que gira, sem repouso, no fundo do Tártaro, distorce o seu corpo (v. 8); e por fim, Tício, a que os deuses, segundo a lenda, atiraram para o Tártaro, servindo o seu corpo, ou melhor, as suas vísceras, de alimento eterno – uma vez que o corpo devorado de noite se renova de dia – às aves fúnebres e monstros sempre famintos (vv. 9-12).

As figuras criminosas de Tântalo, Sísifo, Tício e Ixíon faziam já parte do imaginário literário dos infernos¹²⁵, mas o receio que o espectro de Tântalo demonstra ao equacionar a necessidade (por vontade dos deuses) de ter de trocar de lugar com outro membro deste revela-se, por parte de Séneca, um tratamento inovador da temática tradicional. Esta adaptação do *topos* adquire a sua

¹²⁴ Ibid., 85.

¹²⁵ Vide *Od.*, XI, 576-600 onde todos se encontram presentes, à excepção de Ixíon.

pertinência ideológica e dramática, se pensarmos que contribui, ainda que de forma subtil, para o estabelecimento da noção de ruptura, de rompimento com a ordem, que perpassa por toda a obra – nem mesmo nos infernos pode a ordem estabelecida permanecer intacta.

É importante também salientar o facto de a descrição terminar com a referência ao suplício de Tício que é mais desenvolvido do que os anteriores, pois enquadra-se perfeitamente no contexto da tragédia, na medida em que a última imagem que o espectador/leitor retém é a de um banquete perverso. Na verdade, e de acordo com Tarrant, ao nível verbal, Séneca estabelece virtualmente, através do prólogo, os motivos e imagens que unem toda a peça. Logo nos primeiros doze versos encontramos referências aos sentidos de deslocamento, desejo insaciável, fuga, festins perversos e saciedade, bem como a ultrapassagem dos limites normais.¹²⁶

De forma eufemística, Tântalo pergunta *in quod malum transcribor?* (v. 13), desejando saber o porquê da sua anábase, e que novas torturas planeia o duro juiz das sombras – *durus umbrarum arbiter* –, isto é, perifrasticamente, o deus Hades/Plutão atribuir aos mortos condenados (v. 14-15). Aconselha Tântalo ao deus dos Infernos que, se porventura quiser acrescentar mais horrores às penas já existentes, deverá procurar muito bem – *quaere* (v.18) –, pois será difícil congeminar e “dar à luz” algo de mais horrendo, que chegue a horrorizar (*horreat*) o próprio Cérbero, o cão tricéfalo, *ipse custos carceris diri* (v. 16); a arrepiar (*paueat*) o rio dos Infernos, o Aqueronte; e a fazê-lo tremer a si (*nos tremamus*), como terrível criminoso que foi (vv. 17-18). Será difícil, senão impossível, gerar algo tão terrível que amedronte mesmo os monstros e figuras míticas mais temíveis, bem como os próprios elementos da natureza, nomeadamente o Aqueronte, que é personificado (*maestus Acheron*), ganhando sentimentos ao “arrepiar-se” perante tais atrocidades. Surge-nos, desta forma, pela mão do Cordovês, a imagem de uma natureza infernal que nada tem de morta, nem de insensível, na medida em que os próprios monstros têm medo, e uma *natura* física que ganha vida, revelando sentimentos.

Tântalo pretende com estes versos demonstrar é que será necessário criar um crime de tal forma horrendo que ultrapasse a elevada fasquia delituosa que ele próprio e a geração que a partir dele (*nostra stirpe*) se ergueu estabeleceram. A verdade é que,

¹²⁶ Tarrant, op. cit., 85; 87.

segundo ele, os seus descendentes – numa referência velada aos netos Atreu e Tiestes e, posteriormente, a Agamémnon e Egisto – são capazes dos actos mais ousados – *inausa audeat* (v. 20) –, de crimes tão monstruosos que fazem dele, antepassado iniciador da série criminosa, um verdadeiro inocente – *ac me innocentem faciat* (v. 20) – numa afirmação hiperbolizada do espectro. Refere também que ele próprio, ou melhor, o seu espírito assolará – *complebo* – o espaço que resta daquelas paragens ímpias; e que, enquanto existir a casa de Pélops, «nunca Minos estará inactivo» (vv. 22-23)¹²⁷, ou seja, muitas serão as culpas a ser julgadas pelos terrores cometidos pela sua descendência.

Entra, então, em cena a Fúria que inicia a sua pungente intervenção, dirigindo-se a Tântalo. Chama-lhe *detestabilis umbra* e faz uso de formas verbais no modo imperativo que salientam o dinamismo que pretende instigar no pai de Pélops.¹²⁸ Falamos de uma acção que se traduz no incitamento de Tântalo – figura que corporiza a ancestralidade do crime da casa dos Pelópidas – para que “inspire” o seu instinto criminoso no já ímpio palácio de Micenas, onde decorre a acção da peça, e, em especial, nos irmãos que devem rivalizar em variados crimes, atacando-se, movidos pelas fúrias (*furiis*) e pela ira imoderada e despudorada – *ne sit irarum modus/ pudorue* (vv. 26-27). É, de facto, a ira – a pior e a mais destrutiva das paixões – que serve de força motora à peça; é o furor cego – *caecus furor* (v. 27) – que a Fúria quer ver instalado nas mentes desta família, concretamente em Tiestes e Atreu.¹²⁹

É seu desejo profético que se transmita a raiva (*rabies*) e o crime (*nefas*) de pais para filhos e para netos, qual terrível legado hereditário (vv. 28-29). Sequiosa de criminalidade, a Fúria afirma que não deve sequer haver tempo para odiar um crime passado, devendo imediatamente surgir um novo; e que cada crime, ao ser punido, origine logo novos crimes (vv. 29-32).

¹²⁷ Trad. de Segurado e Campos (1996). Todas as traduções de *Tiestes* seguirão a versão de Segurado e Campos. Minos era um antigo rei de Creta que, pelo seu espírito de rectidão e justiça, foi, após a morte, feito juiz dos infernos.

¹²⁸ *Thy.*, 23-24: *Perge, detestabilis/ umbra, et penates impios furiis age.* «Caminha, espectro/ odioso, desencadeia as fúrias sobre estes ímpios penates!».

¹²⁹ É comum a metáfora da cegueira das paixões, indiciando a incapacidade de observação e observância das causas racionais visíveis, nomeadamente no que diz respeito à filosofia estoica. Vide Armisen-Marchetti, op. cit., 176.

Após estas “normas” de vil comportamento, pelas quais se devem reger os seus descendentes, a Fúria detém-se nos acontecimentos funestos, passados e presentes, que ocorreram na casa dos Pelópidas, desde a contenda pela posse do poder entre os irmãos Atreu e Tiestes, passando pelo seu exílio, regresso, e a ira que conduzirá os dois à desgraça. Prediz também os delitos que viriam a acontecer no seio da família dos Pelópidas, desde a horrorosa morte dos filhos de Tiestes ao nascimento pavoroso de Egisto, fruto da união incestuosa entre Tiestes e a filha Pelópia (vv. 41-42). É às mãos de Egisto que Agamémnon, filho de Atreu, terá o seu fim; por sua vez, Orestes, filho do chefe dos reis, vingará a morte do pai, assassinando Egisto e Clitemnestra. Sem mencionar nomes, antecipa a ameaça que constituiu (e continuará a constituir) a esposa – *infesta coniunx* – para o marido, relembrando ao espectador/leitor o adultério de Tiestes com Aérope, mulher de Atreu, e predizendo o de Clitemnestra, mulher de Agamémnon, com Egisto, bem como o de Helena com Páris (vv. 42-43). Anuncia também a guerra cruel e sangrenta que será levada além-mar por esta mesma família, neste caso, por Agamémnon e Menelau, filhos de Atreu (vv. 43-44). Em suma, deseja esta Fúria, movida pelo *furor* e pela sua irracionalidade voraz, que se extinga, para sempre, deste clã qualquer resquício de honra, lealdade e direitos fraternais que ainda possam existir (vv. 47-48).¹³⁰

2.2. A natureza celeste: imagética poético-simbólica

A natureza, como temos oportunidade de verificar ao longo da nossa análise, desempenha neste drama um papel muito característico, procedendo o filósofo-poeta a uma exploração estético-dramática da mesma, que julgamos, sem precedentes. Em *Thyestes*, Séneca confere à temática da inversão dos processos celestes uma função especial na acção do drama, transferindo-a da imagética tradicional da “gramática” decorativa literária para o âmbito da simbologia poético-dramática.¹³¹ Essa inovação, ou expansão, estabelece-se imediatamente no início da tragédia (vv. 48-51), assumindo, a partir de então, capital importância no desenvolvimento de toda a trama, e no delineamento dos *ethe* das

¹³⁰ *Thy.*, 47-48: «Extingam-se por completo a honra,/ a lealdade, os direitos fraternais». Note-se a aliteração em –*f*– no primeiro verso a sublinhar a força, a ferocidade da linguagem deste ser infernal, ávido de crime, lascívia e sangue.

¹³¹ Cf. Owen (1968) 296.

personagens:

... *non sit a uestris malis*
immune caelum – cur micant stellae polo
flammaeque seruant debitum mundo decus?
*nox alia fiat, excidat caelo dies.*¹³²

Estamos perante uma espécie de oração em que a Fúria reclama o distúrbio dos céus, que terá lugar mais tarde na peça (vv. 776-788; 789-884). As palavras da figura infernal – no desejo manifestado de que o ambiente natural se adapte, em resposta à maldade humana que esta vem instigar na casa dos Pelópidas – trazem-nos à memória a noção estoíca de *sympatheia ton olon*. Ao identificar-se tradicionalmente o dia/luz com o Bem e a noite/escuridão com o Mal, fará todo o sentido que, para a perpetração de todos os crimes anunciados, se dê a “fuga do sol”, retirando-se do céu o dia, e nascendo então a noite imensa. Para a Fúria conseguir estabelecer a ligação cósmica, a “sua” maléfica consonância entre o mundo dos homens e o mundo natural que tanto deseja, é necessário corromper a ordem natural do cosmos – *debitum mundo decus* (v. 50). Atente-se na construção do verso 51 – *nox alia fiat, / excidat caelo dies* –, em que a divisão bipartida sublinha o carácter antagónico dos seus dois elementos, *nox* e *dies*, estrategicamente colocados em posição inicial e final.

Dirigindo-se a Tântalo, e mais uma vez fazendo uso de formais verbais no modo imperativo, incita-o a confundir as linhagens, a induzir o ódio, o assassinio e a morte, e a encher com o seu espírito toda a casa. É impressionante o ritmo destes versos que sublinham, na perfeição, o *furor* desmedido que a figura corporiza. O assíndeto em *Misce penates, odia caedes funeral accerse* (vv. 52-53) é revelador dessa cadência galopante e frenética que domina a personagem, bem como o uso metonímico em *imple Tantalo totam domum* (v. 53). A vinda de Tântalo é motivo de regozijo para a Fúria e, por isso, recomenda que, em jeito de festejo, se ornamente o palácio condignamente, em honra do criminoso (vv. 54-56). Fala imediatamente da necessidade de se cometer um *Thracium nefas / maiore numero* (vv. 56-57), numa referência à lenda das irmãs Procne e Filomela¹³³, que adianta já

¹³² *Thy.*, 48-51: «Não fique o céu ao abrigo/ dos vossos crimes – Mas porque brilham no firmamento as estrelas,/ conservando com a sua luz a beleza natural do universo?! Surja uma noite imensa, retire-se do céu o dia!».

¹³³ Procne casou-se com Tereu, rei dos Trácios, e tiveram um filho, Ítis. O

o tipo de crime que Atreu havia de cometer – o banquete ímpio. Mas, entretanto, a Fúria vai dando mostras de impaciência quando questiona *dextra cur patruī uacat?! [nondum Thyestes liberos deflet suos?] / ecquando tollet?* (vv. 57-59)¹³⁴, adiantando os intervenientes do crime: os filhos de Tiestes morrerão às mãos de Atreu. Acrescenta ainda algumas referências que encontrarão eco alargado no relato do mensageiro ao coro (vv. 749-ss), relativas à preparação da carne das vítimas para o banquete: o fogo que arde e os caldeiros que espumam, esperando os corpos dilacerados, retalhados (vv. 59-62); o sangue jorrado, que será servido como bebida, misturado com vinho (vv. 65-66) numa combinação malévola que embriagará os sentidos de Tiestes.¹³⁵ A verdade é que o macabro e a morbidez, o “goût de l’horrible” senequiano, se exprimem logo desde o início do drama. É possível constatar a especificidade do prólogo senequiano, pois este adianta o que vai acontecer no corpo da peça; aliás, contém em si a própria acção. Ao longo destes versos, toda a acção nos chega «de uma forma velada, em esboço, por acumulação de imagens sinistras que, conquanto mencionando os pormenores de uma forma diluída, traçam de imediato o ambiente que envolve personagens e acção».¹³⁶

Em jeito de ironia, a Fúria dirige-se novamente a Tântalo, sugerindo que o banquete a que terá oportunidade de assistir e, mais do que isso, de incitar, será uma forma de saciar a sua fome: *liberum dedimus diem/ tuamque ad istas soluimus mensas famem:/ ieiunia exple* (vv. 63-65).¹³⁷ Esta sabe, contudo, que a reacção do pai de Pélops não será de regozijo, mas de repugnância pois, orgulhoso por ter descoberto um crime ainda mais terrível, afirma: *inueni dapes/ quas ipse fugeres* (vv. 66-67). Mesmo sendo Tântalo um criminoso terrível, a Fúria tem noção de que a monstruosidade do delito que deseja ver inspirado por ele na

rei, contudo, seduziu e violou a irmã Filomela, e Procne decidiu vingar-se: matou o próprio filho, cortou-lhe os membros, cozeu-os e serviu-os como refeição ao marido. Depois, revelou-lhe a verdade e fugiu com a irmã. Tereu ainda as perseguiu, mas as duas suplicaram aos deuses que as poupassem à morte. Assim, foram transformadas em aves: Procne, num belo rouxinol, e Filomela, numa bonita andorinha.

¹³⁴ «Porque está inactiva a mão de Atreu?/ Porque não chora ainda Tiestes os seus filhos?/ Quando serão eles mortos?».

¹³⁵ Vide *Thy.*, 982-983: *poculum infuso capel/ gentile Baccho*.

¹³⁶ Segurado e Campos (1996) 28.

¹³⁷ «Dou-te um dia de liberdade,/ deixo-te matar a fome com estes manjares! Desforra-te do jejum!».

família dos Pelópidas é tremenda, sendo que o próprio Tântalo sente-se aterrorizado. Perante a situação, apressa-se a fugir.

2.3. Amate poenas: a paisagem infernal como refúgio

Tântalo roga que o deixe partir para o seu *habitat* natural, ou seja, regressar à paisagem infernal, à natureza subterrânea dos rios e pântanos, às águas fugidias e árvores carregadas de frutos que escapam dos seus lábios (vv. 68-69). Em suma, pede-lhe que o deixe voltar ao seu suplício ou, então, que o encarcere num local escuro, ou ainda que o ponha no meio do Flegetonte, rio de fogo dos infernos (vv. 68-73). De forma já mais solene e desapaixonada, dirige-se aos companheiros de suplício, dizendo-lhes que brevemente voltará para junto deles, e que confiem nele quando os incita – por meio de uma *sententia* paradoxal – a amar os castigos que suportam nos Infernos: *amate poenas* (v. 82). Aqueles que se encontram nos Infernos devem dar-se por muito felizes, pois as moradas humanas e superiores são bem mais infernais e temíveis. E é no seguimento desse raciocínio que, logo de seguida, solta *quando continget mihi effugere superos?* (v. 82-83)¹³⁸, numa pergunta que expressa de forma evidente o seu desespero em fugir da vida e de todas as atrocidades que serão cometidas. É um grito de socorro, um pedido de ajuda, emitido por um dos mais famosos “pecadores” de toda a Antiguidade, que, porém, parece não ter perdido toda a sua humanidade. De facto, nada neste drama segue a ordem estabelecida pelo cosmos; é aliás, a anti-ordem, a desordem da natureza, que vigora.

A Fúria, no entanto, não deixa que Tântalo parta sem antes fazer o que ali o trouxe: atormentar aquela casa, inflamando os corações tumultuosos dos irmãos, para que se guerreiem incessantemente (vv. 83-86). A reacção de Tântalo à pressão exercida consolida-se na sua última intervenção, que se divide em dois momentos fulcrais: primeiro, rebela-se contra a Fúria, não aceitando o seu papel de «emanação infernal» e peste epidémica¹³⁹, que tem por função conduzir, como avô, os próprios netos a um *horrendum nefas*. Afirma que não se calará (*nec hoc tacebo* – v. 93) e tenta mesmo alertar, em espírito, os seus netos para que não cometam tal acto sacrílego. Além disso, ele próprio impedirá o crime: *stabo*

¹³⁸ «Ah, quando me será permitido fugir à luz do dia?».

¹³⁹ *Thy.*, 87-89: *mittor ut dirus uapor! tellure rupta uel grauem populis luem! sparsura pestis*. «Mandam-me por um rasgão da terra como emanação infernal, como peste destinada a espalhar entre as gentes tremenda epidemia!?».

et arcebo scelus (v. 95). Estamos perante versos que exploram a tensão dramática da “ameaça” de Tântalo em obstruir a acção da peça, revelando a imensidão do crime de Atreu através do horror que inspira num prevaricador como Tântalo. Este não deseja ser o carrasco da própria estirpe.

2.4. *O affectus é fogo que arde sem se ver*

É, contudo, a partir deste momento que a tímida resistência que até então Tântalo demonstrara em relação aos poderes passionais e criminosos da Fúria se desvanece por completo. Excitada a fome que corrói o fundo das suas entranhas (*quid famem infixam intimis/ agitas medullis* – vv. 97-98), e “ardendo” de sede o seu coração (*flagrat incensum sibil cor* – vv. 98-99), Tântalo sente-se subjugado e cede. *Sequor* (v. 100) – afirma ele.

É de salientar a hábil construção destes versos, nos quais surge como elemento predominante o fogo como metáfora para a paixão (*affectus*) que inflama o espírito do pai de Pélops. Veja-se a proliferação de vocábulos relacionados com esta área semântica: *flagrat* (v. 98); *incensum* (v. 98); *perustis* (v. 99); *flamma* (v. 99); *micat* (v. 99). Atestam a tradição literária (e filosófica) que define as paixões – o vício, a cólera – e, neste caso, a dor, como fogo.¹⁴⁰ Por um lado, a Fúria consegue que este se deixe dominar porque “atiça” mais a fome e sede que o queimam¹⁴¹; por outro estas são representativas de um apetite pelo mal, a que este não consegue fugir, nem eliminar.

Na verdade, este conflito de vontades entre Tântalo e a Fúria, com que Séneca decidiu dar início ao seu drama, não é mais do que a simbólica determinação e antecipação de uma outra luta: a de Atreu e Tiestes. Também Tântalo prefigura a fútil resistência de Tiestes que, à semelhança do seu avô, tentará fazer frente ao poder do mal e das paixões, mas que no final acaba derrotado pelo seu próprio apetite. Além disso, a figura da Fúria encontra eco na de Atreu, quer pelo seu ávido desejo pelo crime, quer pela vitalidade e ferocidade da sua linguagem.

Concordamos com Tarrant quando o autor parece entender Tântalo e a Fúria como “metáforas dramatizadas”, personificações das paixões herdadas que conduzem os irmãos Atreu e Tiestes.¹⁴² Tanto o espectro de Tântalo como a Fúria

¹⁴⁰ Armisen-Marchetti, op. cit. 116-117.

¹⁴¹ Cf. *Thy.*, 171ss.

¹⁴² Tarrant, op. cit., 85.

são elementos que representam a irracionalidade da mente humana, neste caso de Atreu. O primeiro incorpora os antecedentes criminosos da família, é o miasma «que infecta tudo quanto a sua presença toca, é a ancestralidade do crime a que só um violento esforço da vontade conseguiria escapar».¹⁴³ A Fúria, por seu lado, encarna a paixão avassaladora e o vício que forçam o espírito de Tântalo a prosseguir por um caminho que ainda tentou evitar.

2.5. O locus horrendus como prelúdio da catástrofe

Na sua última intervenção, apela a Tântalo à partilha do seu património – o *furor* – por toda a casa (v. 101) e incita à sede pelo sangue entre os descendentes, através de expressivas repetições anafóricas¹⁴⁴ que sublinham a sua excitação. Depois, a Fúria revela a primeira reacção da *domus*:

...sentit introitus tuos
domus et nefando tota contactu horruit. ¹⁴⁵

Estamos, mais uma vez, na presença de uma paisagem que também ela reage aos estímulos exteriores, a natureza humanizada de Séneca que, ora se revela ameaçadora e se rebela, ora sofre, como é o caso. Habitualmente empregues na caracterização de seres humanos, os verbos *sentit* e *horruit* denotam o carácter personificado e anímico de uma *natura* que não fica indiferente, nem é insensível a uma presença maléfica como a de Tântalo. Entretanto, a Fúria considera que é altura de Tântalo voltar ao submundo, pois já cumpriu a sua missão (vv. 105-106) e, além disso, nem a própria Terra suporta já os passos do fantasma criminoso (vv. 106-107).

A partir desse momento, a Fúria passa a catalogar, com algum pormenor as alterações que a presença de Tântalo provocou não na *domus*, mas no mundo natural, e o seu continuado efeito, apesar da partida do espectro:

...cernis ut fontis liquor
introrsus actus linquat, ut ripae uacent

¹⁴³ Segurado e Campos, op. cit., 42.

¹⁴⁴ Cf. *Thy.*, 102.

¹⁴⁵ *Thy.*, 103-104: «Deu conta da tua entrada/ o paço, todo ele estremeceu ante o contacto sacrílego».

*uentusque raras igneus nubes ferat ?
palescit omnis arbor ac nudus stetit
fugiente pomo ramos...*¹⁴⁶

A enérgica e expressiva acumulação descritiva de elementos naturais serve o propósito de mostrar a funesta influência que a aparição de Tântalo teve, num primeiro momento, no ambiente natural mais próximo, em “objectos” imediatos e circundantes.

O horror provocado pelo avô de Atreu e Tiestes foi tal que a água das fontes abandonou o seu curso habitual, invertendo o sentido da corrente, e as margens secaram; um vento de fogo afastou as nuvens, já raras, que o calor do próprio ar se encarregara de evaporar. Parece que o fogo da fome e da sede de Tântalo se projectaram no mundo exterior. Refere também o empalidecimento (*palescit*) das árvores após o contacto com o fantasma infernal, uma palidez que parece funcionar em dois sentidos que Séneca sabiamente soube explorar. Literalmente, terão perdido a cor graças ao anormal calor; em sentido figurado, como entidades personificadas, as árvores empalideceram amedrontadas pela presença de Tântalo. Descrita pela Fúria, a nudez dos ramos das árvores, provocada pelo abandono dos frutos (*fugiente pomo*), reflecte o estado de tristeza e, acima de tudo, de terror inspirado pela figura surgida dos infernos. Estamos perante a representação do tipo de natureza por excelência da tragediografia senequiana, o *locus horrendus*¹⁴⁷, tendo-se Séneca inspirado na composição da maioria das suas paisagens *horrida* nos modelos de Virgílio e de Ovídio.¹⁴⁸ O conceito de *locus horrendus* corresponde a uma inversão dos motivos do *locus amoenus*, a negação dos atributos típicos da paisagem idílica, cuja ancestralidade literária decorre de Homero (a descrição dos jardins de Alcínoo em *Od.* VII. 112-131; a descrição da ilha de Calipso em *Od.* V. 63ss), inspirando posteriormente toda a poesia clássica, nomeadamente a poesia bucólica, bem como a contemporânea. As árvores que oferecem frescas sombras, os pássaros que cantam alegremente, as águas puras e límpidas que correm em rios e fontes, os ventos amenos e ligeiros são alguns

¹⁴⁶ *Thy.*, 107-111: «Não vês como a água abandona/ as fontes, invertendo o sentido da corrente, como as margens estão secas/ e um vento de fogo empurra as raras nuvens?/ As árvores amarelecem, os ramos ficam nus/ abandonados pelos frutos (...)».

¹⁴⁷ Rosati, op. cit., 228. Vide também Mugellesi, op. cit., 29-66.

¹⁴⁸ Vide Larson, op. cit., 89.

dos elementos convencionais desta natureza fértil, complacente e harmoniosa. Falamos de uma paisagem tipicamente primaveril, à qual se opõe o carácter sombrio e invernal do *locus horrendus*, representativo de uma natureza carregada de ameaças para o Homem. Terá sido Virgílio a fornecer o modelo para o “estabelecimento” de um novo tipo de lugar com a descrição dos Infernos em *Aen.*, VI. 268ss.

A atenção da Fúria detém-se na descrição de “vítimas” físicas e geográficas mais longínquas (vv. 115-119): o Istmo de Corinto, cujo alargamento é espelho da perturbação da ordem natural; o Lerna, lago da Argólida no Peloponeso, que recuou (*retro cessit*) devido ao medo; do mesmo modo, assustadas, as nascentes Forónides¹⁴⁹ se esconderam (*latuere*); as águas sagradas do rio Alfeu¹⁵⁰ deixaram também de correr (*profert*); a neve já não cobre os cumes da alva Citéron; e a própria Argos receia a aridez de outrora, fruto do “calor” que Tântalo trouxera consigo.¹⁵¹

A Fúria conclui a sua febril e apaixonada intervenção sobre os terríveis efeitos da presença do avô de Atreu e Tiestes com uma alusão, ou melhor, uma antecipação do recuo do sol aquando do banquete de Tiestes:

*En ipse Titan dubitat an iubeat sequi
cogatque habenis ire periturum diem.*¹⁵²

Após a cuidadosa observação da paisagem murcha e debilitada, merecedora de deleite por parte da Fúria, surge a dúvida do sol. Personificado nesta passagem, hesita (*dubitat*) em prosseguir o seu curso, colocando a hipótese de terminar o dia antes do previsto. O próprio astro-rei não ficou indiferente a Tântalo e à sua crueldade, daí que a sua atitude seja de temor e de mau augúrio em relação aos acontecimentos vindouros. Desta forma, surge mais uma vez o *topos* que a tragédia introduzira já através dos versos 48-51 e que será gradualmente amplificado, de forma cada vez mais assombrosa: a corrupção da ordem natural do cosmos. O *leitmotiv* do *mundus inuersus* enforma todo drama, desde o início até ao seu assombroso desfecho.

¹⁴⁹ Foroneu é um homem-rio, filho do deus-rio Ínaco.

¹⁵⁰ O Alfeu era um rio que atravessava a região de Olímpia, daí a santidade das suas águas.

¹⁵¹ Cf. *Il.* IV, 171.

¹⁵² *Thy.*, 120-121: «O próprio Sol não sabe se há-de prosseguir o seu curso/ e forçar com as rédeas os cavalos a levar o dia ao termo!».

Como Tarrant afirma, os distúrbios da natureza com que termina esta cena constituem uma versão em miniatura do caos que ocorre no clímax da acção (vv. 776-884).¹⁵³ Em Séneca, a paisagem serve de prelúdio angustiado, o ambiente carrega já em si as futuras catástrofes, os horrores vibram no ambiente circundante.¹⁵⁴

Segue-se a primeira ode coral do drama que se detém na história terrível da casa real, sob uma perspectiva mais abrangente do que a estabelecida no prólogo. A intervenção, entoada pelo grupo de cidadãos de Argos, pode definir-se em três momentos: primeiro, os representantes do povo, preocupados com a ameaça ruínosa do mal que paira sobre a cidade e as suas vidas, solicitam a protecção dos deuses para a sua urbe, pedindo-lhes que impeçam a repetição do ciclo de mal na presente geração (vv. 122-137). A seguir, o coro, revoltado com o excesso de delitos (*peccatum satis est* – v. 138), recorda dois crimes, começando pelo assassinio do traidor Mítilo às mãos de Pélops, numa referência em que o realce colocado no carácter desleal faz parecer a sua queda, no mar da costa Argólida, quase justa, e eventualmente uma falta menos gravosa. A traição de Pélops valeu-lhe, contudo, uma maldição eterna sobre a sua família. Esta recordação, menos indignada, contrasta com a do crime de Tântalo, que é contada de forma mais pormenorizada. O coro relembra a tentativa do avô de Atreu de servir Pélops, o próprio filho, como manjar aos deuses, salientando a brutalidade do crime através do uso de diminutivos afectivos na referência à criança como *paruulus* (v. 144), e emitindo frases enraivecidas dirigidas em apóstrofe ao autor do crime: *diuisusque tua est, Tantale, dextera* (v. 147). O coro remata a sua descrição, aludindo ao castigo a que Tântalo foi sujeito pelo crime cometido:

*hos aeterna fames persequitur cibos,
hos aeterna sitis; nec dapibus feris
decerni potuit poena decentior.*¹⁵⁵

É notória, através da repetição anafórica, a forte carga emotiva destes versos, que denunciam o sentido punitivo do passado, mas revelam, por outro lado, uma insegurança latente por parte daqueles que os proferem. Além disso, estas linhas servem de

¹⁵³ Tarrant, op. cit., 85.

¹⁵⁴ Mugellesi, op. cit., 64-65.

¹⁵⁵ *Thy.*, 149-151: «Tais manjares são punidos por eterna fome/ e sede eterna: a tão feroz banquete/ pena mais apta não podia dar-se!».

ponte estratégica para o último momento da ode: a elaborada descrição do suplício de Tântalo no outro mundo (vv. 152-175), de inspiração homérica (*Od.* XI, 582-592).

2.6. *À mercê de uma natureza traidoramente sedutora: o suplício de Tântalo*

A propósito do *locus amoenus* em Sêneca, Victoria Larson afirma que este tipo de paisagem surge ao longo da tragediografia do Cordubense especialmente como forma de valorização, de fazer sobressair o desagrado inerente ao *locus horrendus*, que, por sua vez, pode ser entendido como um *locus amoenus* negativo.¹⁵⁶ É nessa medida que encara também a autora os versos respeitantes àquela que é a mais elaborada descrição do castigo de Tântalo nos infernos, e cuja extensão se justifica dada a importância temática no drama.

Com pormenor o coro descreve-nos um Tântalo que permanece inicialmente estático, resistente (*stat lassus*) às tentações dos frutos que pendem sobre si, cuja fugacidade é comparada perifrasticamente à das aves de Fineu (*Phineis auibus praeda fugacior*), ou seja, as Harpias.¹⁵⁷ Resiste ao movimento oscilante das árvores carregadas de frutos que provocam (*alludit*) a sua boca faminta (*patulis hiatibus*) e, apesar de esfomeado, contém-se, por já tantas vezes enganado, e nem sequer lhes toca (*tangere neglegit*). Sêneca é exímio no desenho da corporalidade das suas personagens que exprime com um realismo de herança ovidiana:

*obliquatque oculos oraque comprimit
inclusisque famem dentibus alligat.*¹⁵⁸

É visível a construção simétrica do verso 160, bem como o realce conferido às formas verbais colocadas em início e fim de verso que parecem sublinhar a dificuldade de resistência de Tântalo, num momento que reporta o espectador/leitor para a

¹⁵⁶ Larson, op. cit., 86.

¹⁵⁷ As Harpias eram monstros alados, de aparência pavorosa, de cuja maldade os deuses se serviam para atormentar os mortais, como é o caso do referido Fineu, rei da Trácia, castigado com a cegueira por ter revelado segredos divinos. Estas figuras, muitas vezes assimiladas pelos Latinos às Fúrias, atormentavam-no, roubando-lhe e conspurcando os alimentos que se preparava para comer. Vide descrição física das Harpias em *Aen.*, III. 214-218.

¹⁵⁸ *Thy.*, 160-161: «Desvia os olhos, aperta os lábios/ e reprime a fome entre os dentes cerrados».

cena imediatamente anterior – o encontro entre a Fúria e Tântalo, e a inicial resistência deste. Além disso, apresenta-se como um prelúdio da acção/reacção de Tiestes às investidas de Atreu, seu irmão, e ao carácter credulamente jovem e persuasivo do filho Tântalo.

A pormenorizada descrição prossegue mas, a partir do verso 162 constatamos uma espécie de viragem na acção, destacada pela adversativa *sed* acompanhada do advérbio *tunc* que anuncia alterações.¹⁵⁹ De facto, a natureza não desiste dos seus intentos e coloca em acção toda a sua capacidade de tortuosa sedução, exercendo um poder caracterizado por manifestações tipicamente humanas:

*Sed tunc diuitiae omne nemus suas
demittit propius pomaque desuper
insultant foliis mitia languidis
accendantque famem...*¹⁶⁰

Salientamos o uso das formas verbais correspondentes ao(s) movimento(s) da *natura*, destacadas pela posição em início de verso (*demittit; insultant; accendant*), bem como a expressiva adjectivação que atesta o carácter dinâmico e estimulante dos elementos da natureza que parecem trabalhar para um mesmo fim: todas as árvores (*omne nemus*) se unem para fazer sofrer o pobre Tântalo; os frutos saborosos (*poma mitia*) provocam-no (*insultant*) por entre as tenras folhas (*foliis languidis*) e acendem nele (*accendant*) a fome que tanto o atormenta. A riqueza (*diuitiae*), a abundância e a fertilidade que o rodeiam “ajudam-no” a fraquejar e a quebrar as suas defesas, mas é indubitavelmente a sua falta de força de vontade e de *ratio* que leva a que, mais uma vez possuído pelos *affectus*, sucumba inutilmente (*irritas*) à tentação, e estenda as mãos para o bosque enganador e movediço (*rapitur; mobilis*).¹⁶¹

¹⁵⁹ Tarrant considera que esta passagem apresenta uma cuidada estrutura bipartida: numa primeira secção (152-161) os verbos de acção aplicam-se exclusivamente aos frutos que tentam a fome de Tântalo; numa segunda parte (162-175), quando este cede, a passividade de Tântalo dá lugar a uma movimentação que é agora recíproca em relação às entidades que o seduzem. Vide Tarrant, op. cit., 112.

¹⁶⁰ *Thy.*, 162-165: «Então todas as árvores baixam/ mais perto os frutos, sobre ele os pomos/ saborosos pulam entre as tenras folhas/ excitando o apetite (...).».

¹⁶¹ Tarrant chama a atenção para o alargamento da cena através da gradação

Entretanto, sobrevém-lhe uma sede tão forte como o apetite – *Instat deinde sitis non leuior fame* (v. 169) –, paixão que é traduzida, à semelhança da fome que a natureza inflamara (*accendant*), por meio de vocábulos e expressões que remetem o espectador/leitor para a metáfora da paixão como fogo (*percaluit* – v. 170; *exarsit* – v. 171; *igneis facibus* – vv. 170-171). É a sede que queima Tântalo e que o leva a tentar sorver a água que o cerca, mas que fugidia (*profugus latex* – v. 172) se escapa do criminoso e deixa um rasto de leito seco e estéril (*sterili uado* – v. 173). A descrição do castigo termina com a imagem grotesca e macabra de Tântalo a beber o espesso lodo (*altum puluerem* – v. 175), numa última tentativa frustrada de saciar a sua sede.

Concordamos com a afirmação de Gianpero Rosati quando se refere à natureza do teatro senequiano como uma «natura maschile, gerarchica»¹⁶² que impõe inexoravelmente os seus direitos. Mas este final de ode traz-nos também o seu lado feminino, apesar de não o fazer no seu sentido protector e maternal. Animizada, dotada de atitudes humanas, surge-nos uma natureza consciente da sua beleza e da sua irresistibilidade, que faz uso do seu charme para seduzir e provocar até ao limite a vítima, levando-a a cair no seu ardil. Mais do que mero instrumento de tortura por parte dos deuses, autonomiza-se e age como se de uma verdadeira personagem se tratasse.

Na verdade, as linhas finais deste canto coral sublinham o motivo central da peça: a descrição pormenorizada de Tântalo – que tenta resistir à fome e à sede nos infernos mas acaba por sucumbir à terrível tentação – recapitula o clímax do prólogo, em que Tântalo ainda resiste à Fúria mas no final a ela se submete; além disso, antecipa a luta e a falha última de Tiestes perante as atracções da riqueza e da posição social.

O episódio seguinte – o Acto II – constitui um dos momentos de maior significado na estrutura dramática da obra, na medida em que o aceso diálogo a que os espectadores/leitores têm oportunidade de assistir entre as duas personagens intervenientes, Atreu e um Valido (*Satelles*)¹⁶³, representa a terrível vitória das paixões sobre a razão, mais em concreto, do *furor regni* sobre a *bona mens*.

crescente: a árvore em 157 (*arbor*) torna-se num bosque em 162 (*omne nemus*), e já no fim da descrição (168) é referida uma floresta (*silua*). Vide Tarrant, op. cit., 112.

¹⁶² Rosati, op. cit., 230.

¹⁶³ Segurado e Campos traduz *Satelles* por Ministro.

2.7. *A natureza de um tirano: a autocaracterização de Atreu*

Atreu começa por dar voz a um solilóquio que, além de servir de catalisador para o diálogo que, versos mais tarde, estabelece com o Valido, tem por função dar a conhecer o insaciável e obscuro desejo de vingança que nutre pelo irmão Tiestes. O seu discurso pauta-se, desde o início, por uma explosão de energia verbal e por um exagero emocional que espelham, na perfeição, o turbilhão psicológico que esta personagem encarna. A linguagem irracional, vingativa e egocêntrica serve de “cartão-de-visita” à sua figura, numa autocaracterização habilmente desenhada pelo poeta-filósofo.

Uma expressiva sequência assindética de epítetos negativos que atribui a si mesmo (*ignave; iners; eneruis* – v. 176) revela a cólera, o *furor* – e também a vergonha – que o domina pelo facto de, tirano pleno como se assume, não ter ainda agido e vingado todos os crimes que o irmão cometeu (vv. 178-180). *Iratius Atreus* (v. 180) ele próprio se autocaracteriza e, paralelamente a Medeia e a Clitemnestra, é provavelmente o herói senequiano que encarna de forma mais completa, radical e metódica as complexas paixões do *furor* e da *insania*.¹⁶⁴

Atreu sente que os vãos gemidos de pouco lhe valem, e que já deveria ter-se iniciado o processo de vingança: o mundo inteiro e os mares deviam tremer (*fremere*) sob o efeito das suas armas; a armada devia já estar a operar no mar; cidades e campos já deveriam ter sido consumidos pelas chamas; a todo o lado deveria ter chegado a guerra. A *Argolica tellus* já devia por esta altura ressoar (*sonet*) com os seus esquadrões (vv. 180-185). Estes versos descrevem imagens de guerra e destruição que não chegarão a ocorrer na realidade, pois o “plano de ataque” a Tiestes desenhar-se-á com outros contornos. No entanto, servem para Atreu exhibir a sua implacável energia e o prazer que advém da ostentação, ainda que imaginada, do seu poder¹⁶⁵, através de uma paisagem que é o reflexo do seu carácter tremendamente turbulento.

O tirano está convencido de que Tiestes – a quem não se refere pelo nome, mas através de uma antonomásia (*hostem* – v. 186) – se encontra escondido algures em Argos e, por isso, apela a que a própria natureza (vv. 185-187) não lhe dê abrigo, e ameaça de morte todo aquele que acolher e proteger esse homem

¹⁶⁴ Guastella (1994) 105.

¹⁶⁵ Tarrant, op. cit., 117.

(*inuissum caput*). Veja-se a forma como Atreu caracteriza o irmão, ao tratá-lo por “odioso”, delineando desde o início uma natureza, o *ethos* negativo desta figura ausente.

Atreu coloca também a hipótese de, nesta senda por Tiestes, ser necessário que a «egregia morada do nobre Pélope»¹⁶⁶ ruia. É irrelevante que o destrua a si próprio, desde que soterre o irmão (vv. 190-191). Esta prontidão em morrer, e este desprendimento enquanto se destrói o inimigo são próprios das personagens dominadas pelo *furor* da vingança, em que a destruição do outro passa pela própria auto-destruição.

A partir do verso 192, o ritmo parece acelerar, à medida que Atreu desvela o ódio profundo que nutre pelo irmão, e que se acende no seu peito:

*Age, anime, fac quod nulla posteritas probet,
sed nulla taceat. aliquod audendum est nefas
atrox, cruentum, tale quod frater meus
suum esse mallet...*¹⁶⁷

Por meio de uma exortação agitada ao próprio espírito Atreu apela ao crime e à emergência de se cometer um *nefas* tal forma grandioso que nenhuma posteridade aprove (*probet*), mas também não cale (*taceat*), numa oposição quase paradoxal. Atreu fala de um *nefas* ousadamente *atrox* e *cruentum*, numa adjectivação que denota a imoderação deste rei-tirano. As formas verbais no modo Imperativo (*age; fac*), bem como a apóstrofe ao *animus* em início de verso são sintomáticas da fúria que toma conta de si. Note-se a assonância inicial de *age, anime*, e a aliteração em final de verso de *posteritas probet*, numa construção que ao nível fonético contribui também para uma maior expressividade.

Ao referir que deseja perpetrar um crime a que o irmão gostaria de chamar seu (vv. 194-195), Atreu induz, mais uma vez, no espectador/leitor uma “determinada” caracterização do seu irmão, ao veicular a ideia de um ser humano de personalidade pérfida, de carácter indómito (*ingenium indocile* – vv. 199-200). A partir destas pistas que Atreu vai deixando sobre a personalidade do irmão, o espectador vai desenhando na sua imaginação a imagem de um Tiestes monstruoso, convencido que está de que este se

¹⁶⁶ *Thy.*, 190.

¹⁶⁷ *Thy.*, 192-195: «Ânimo, Atreu, comete algo que nunca a posteridade aprove, / mas jamais esqueça também! Devo ousar um crime/ atroz, sangrento... um crime tal que meu irmão/ gostaria de chamar seu!».

prepara para o atacar e contra ele congemma um plano. Obcecado com suspeitas infundadas, Atreu, contudo, não quer ser apanhado desprevenido e, por isso, deseja antecipar-se ao irmão, admitindo que o crime – qual prémio – “pertencerá” àquele que, de entre os dois, se adiantar (vv. 199-204).

2.8. *A linear hereditariedade de uma physis: o paradigma do furor regni*

A partir do verso 204 inicia-se o diálogo entre Atreu e *Satelles* – um ministro seu confidente, um Valido –, momento fulcral do drama que vem confirmar a linearidade da *physis* da figura de Atreu, assumida pelo próprio no monólogo de abertura da cena.

Apesar de coexistirem em cena duas personagens, temos apenas uma: Atreu. A verdade é que não assistimos a um autêntico debate de ideias entre figuras distintas, porque tudo, de facto, se passa no seu espírito, numa espécie de monólogo interior, representando o Valido o seu alter-ego, a projecção externa da consciência do tirano. É através deste processo dramático que Séneca objectiva a luta interior entre o bem e o mal que Atreu vivencia, evitando ao nível técnico que essa reflexão se traduza num monólogo demasiado longo e penoso para o espectador.

Ao longo do diálogo (vv. 204-335), Atreu revela todas as características que o definem como o paradigma do tirano, do mau governante, em oposição ao Valido que desempenha na acção o papel de *bona mens*, a voz da consciência, na defesa de princípios morais, éticos e políticos próprios do rei ideal, definidos já desde a doutrina política de Aristóteles.¹⁶⁸ Em toda a sua actuação, o Valido tenta opor-se ao *furor regni* que domina o seu senhor e que o faz desejar levar a cabo um crime de vingança atroz.

A primeira parte do diálogo (vv. 204-219) decorre de forma rápida, por meio da *antilabê* e da esticomítia que exprimem o pulsar intenso de um desvario, a veemência de uma paixão que nem os apelos à calma e moderação e as racionais objecções do Valido – por meio de sábias *sententiae* – conseguem controlar. Determinado em cumprir a sua vingança, e confrontado pelo Valido com a opinião pública adversa, Atreu mostra-se verdadeiramente indiferente à apreciação alheia. Prepotente, afirma que o poder oferece a vantagem de forçar (*cogitur*) o povo a suportar e a louvar as acções do seu rei (vv. 205-207). O Valido adverte-o para o facto de que o medo instaurado nos súbditos pode torná-los seus inimigos e que

¹⁶⁸ Vide Soares (1994); Oliveira, op. cit., 49-83.

o bom governante deve preferir ser honestamente louvado em silêncio a ser aplaudido com grande alarido (vv. 207-210). Atreu pouco se importa se os elogios são verdadeiros ou não; aliás, a *laus uera* nada lhe interessa pois essa é própria do homem humilde (*humili uiro*), entendendo, portanto, que a lisonja e a adulação exprimem a grandiosa dimensão do seu poder (vv. 211-212). O Valido continua a sua argumentação, proferindo uma *sententia* que defende que um rei honesto há-de inspirar um povo honesto, ao que Atreu responde ser a honestidade a base de um governo fraco (*precariorum regnatur*), na medida em que o poder do soberano depende do consentimento de todo um povo (vv. 214-215).

Imediatamente a seguir, o *Satelles* formula uma *sententia* que se revela uma das mais vigorosas e firmes deste “debate”, não só pela mensagem moral que veicula, como pela apurada retoricidade com que se define: *Vbi non est pudor/ nec cura iuris sanctitas pietas fides, / instabile regnum est* (vv. 215-217).¹⁶⁹ Contribuem para a sua expressividade o poder conciso de que se revestem os três versos, a enumeração assindética, e o remate da sentença que é colocado no último verso, qual “chave” suspensa de um soneto, o que lhe confere ainda uma maior projecção. A reacção de Atreu à afirmação do Valido é de (quase) zombaria¹⁷⁰, revelando uma total ausência de princípios morais, de desrespeito pela lei e pela humanidade, ao declarar, num acto de prepotência extrema: «O rei segue o caminho que lhe apraz!».¹⁷¹ Define-se, sem pudores nem pesos na consciência, como o verdadeiro tirano, perverso e sádico. A ambição de reinar e o anseio de vingança sobre o irmão Atreu exprimem-se ao longo do drama, e em particular neste momento, através das ideias cognatas de «poder» e de «querer», atestadas pela proliferação de vocábulos relacionados com essa área semântica – *regni* (v. 205); *domini sui* (v. 206); *cogitur* (v. 206); *laudare* (v. 207); *potenti* (v. 212); *dominanti* (v. 214); entre outras; e de verbos e expressões volitivas como *nolunt* (v. 212); *uelint* (v. 212); *uolet* (v. 213), etc.

Recuperando a questão fulcral da vingança, que ficara entretanto “esquecida” entre o debate mais teórico da *bona mens/furor regni*,

¹⁶⁹ «Mas quando falta o pudor, o respeito pela lei, a honra, a virtude, a confiança,/ o poder torna-se instável».

¹⁷⁰ A propósito desta cena, Tarrant afirma que «(...) rather than responding to the attendant’s point, Atreus repeats some of his words in a dismissive tone. (It is easy to imagine an actor sarcastically mimicking the attendant’s impassioned delivery. This is one of many passages where Seneca’s rhetoric has a strong theatrical flavor)». Tarrant, op. cit., 122.

¹⁷¹ *Thy.*, 218: *Qua iuuat reges eant*.

o Valido comenta que Atreu deveria considerar um crime fazer mal a um irmão, mesmo sendo este mau. Irado, o tirano mostra que nunca Tiestes se absteve de praticar o crime e aproveita o mote para, numa longa intervenção (vv. 220-244), recordar as ofensas que aquele cometeu contra ele, desde o adultério com a sua mulher Aérope, à privação do poder através do roubo do carneiro de ouro, símbolo da realeza. É na descrição do carneiro de velo dourado e do respectivo roubo de Tiestes, auxiliado por uma Aérope cúmplice, que se detém o tirano, numa passagem digna da melhor tradição poético-dramática (vv. 225-235).

No verso 240, surge a primeira referência a um aspecto que se revela inovador ao nível do *mythos* e a que Atreu faz alusão mais duas vezes durante o drama¹⁷²: a dúvida da pureza de sangue de Agamémnon e Menelau, filhos de Atreu e Aérope – *domus aegra, dubius sanguis est*. Desde sempre a tradição mitológica encarou os irmãos como filhos de Atreu – daí a denominação de “os Atridas” – por isso nos parece que os versos que denotam essa suspeita terão sido compostos pelo Cordubense com o intuito de salientar a cólera e o ódio que o tirano sente por ter sido traído pela mulher e pelo próprio irmão.¹⁷³ Atreu afirma mesmo que nada tem de certo na vida, a não ser um *frater hostis* (v. 240-241), e o facto de rememorar todos os delitos leva-o a incitar-se a si próprio ao crime e a encetar o seu plano de vingança, seguindo como *exempla* os seus antepassados Tântalo e Pélops: *ad haec manus exempla poscuntur meae* (v. 243).¹⁷⁴ Trata-se de um costume romano olhar para os antecessores como modelos de virtude; neste caso, porém, a tradição familiar da *domus* de Tântalo inspira apenas crime, e é sob a orientação desse legado que Atreu começa a delinear o seu plano.

Dando por terminada a sua intervenção soliloquial, retoma o diálogo com o *Satelles* perguntando-lhe de que modo (*qua uia*) poderá pôr termo à vida do irmão¹⁷⁵, ao qual se refere através da expressão *dirum caput* (v. 244). Por esta altura, não se trata de decidir se cometerá o crime ou não, mas de escolher a via mais tortuosa de o fazer. O ministro sugere que o tirano o mate com a espada, ideia que Atreu rejeita imediatamente, pois considera

¹⁷² Vide *Thy.*, 327-330; 1098-1102.

¹⁷³ Cf. Ruiz de Elvira y Serra (1974) 256.

¹⁷⁴ «Segundo o seu exemplo actuarão as minhas mãos».

¹⁷⁵ Soares salienta o uso de vocabulário religioso (*mactem*) empregado por Atreu, pois este executará o crime como se de um sacrifício ritual se tratasse. Soares (2003) 119.

que não se trataria de um castigo, mas sim de um favor, uma graça, uma forma de libertação. O que ele deseja é uma pena autêntica: *ego poenam uolo* (v. 246). O uso de pronomes pessoais e possessivos na primeira pessoa – uma constante no discurso de Atreu – marca o carácter voluntário, deliberado dos seus actos e, em especial, da vingança que maquina e leva a cabo. O herói trágico senequiano assume-se inteiramente responsável pelas suas acções, independente e alheio a instâncias e determinações divinas.

O Ministro ainda tenta dissuadi-lo do crime, perguntando-lhe se não existe no seu coração um resquício de piedade que o demova, ao que Atreu responde: *Excede, Pietas, si modo in nostra domol umquam fuisti* (vv. 249-250). A verdade é que Atreu não expulsa, de facto, a Piedade do seu palácio, pois sabe que esta nunca habitou aquele espaço funesto. Interessa-lhe, por outro lado, invocar os espíritos infernais de vingança como as Fúrias, a Erínia da discórdia e a Megera com os seus archotes, uma natureza maquiavélica que o inspire ainda mais. É seu desejo que o *furor* que inflama (*ardet*) o seu peito aumente e o torne capaz de um *maiore monstro* (vv. 250-254). Surge neste momento um dos elementos centrais do pensamento de Atreu: a sua recorrente insatisfação e insaciabilidade (*non satis*), que ele retoma quase imediatamente a seguir no v. 256, afirmando que dos “modelos” de crimes antigos nenhum o satisfaz (*nullum est satis*).¹⁷⁶ Ele deseja algo de inédito, algo de grandiosamente horroroso, como já fizera questão de salientar no monólogo inicial (vv. 192-193).

O diálogo prossegue, acelerado graças à organização dos versos em esticomítia e *antilabê*, que reflectem de forma expressiva o grau de intensidade que a emoção do protagonista alcançou. O ministro, tentando amenizar a situação, vai sugerindo meios de violência como o ferro e o fogo para a vingança de Atreu, mas este considera-os inadequados e insuficientes – *Parum est* (v. 257); *Etiamnunc parum est* (v. 257) – num desmedido anseio de vingança.

O culminar destas rápidas linhas surge com a declaração prepotente e orgulhosa, a propósito da escolha da arma que iria vingar tanta dor: *Ipsa Thyeste* (v. 259). Uma afirmação que parece vir-lhe qual inspiração divina. Apesar de o público conhecer o significado por inteiro destas palavras, para Atreu é apenas a resolução de que Tiestes será, de alguma forma, o agente do seu

¹⁷⁶ A este propósito, vide *Thy.*, 267-268; 273-275; 279-280; 889-890; 1056-1068.

próprio castigo. Trata-se de uma decisão basilar para o desenrolar da acção, para o cumprimento da vingança macabra que Atreu deseja infligir no irmão, e que culmina na opção final do crime a perpetrar: *liberos avidus pater/ gaudensque laceret et suos artus edat* – «Que Tiestes, esfomeado, dilacere/ os filhos com prazer, coma a carne da sua carne».¹⁷⁷

2.9. A projecção da violência interior na paisagem natural

Atreu, ao estabelecer o irmão como o próprio instrumento da vingança, e após um comentário mais amargo por parte do ministro (*maius hoc ira est malum* – v. 259), determina algumas transformações em si mesmo e, essencialmente, no mundo natural:

... *tumultus pectora attonitus quatit
penitusque uoluit; rapior et quo nescio,
sed rapior. – imo mugit e fundo solum,
tonat dies serenus ac totis domus
ut fracta tectis crepuit et moti lares
uertere uultum – fiat, hoc, fiat nefas
quod, di, timetis.*¹⁷⁸

É notável a rapidez frásica através da qual Atreu auto-descreve as emoções sugerindo a sua crescente excitação. É um tumulto, decorrente da inspiração criminosa que abala e revolve o seu espírito de forma espantosa, e que Séneca reforça pela ritmada aliteração em –t– (*tumultus pectora attonitus quatit/penitusque uoluit*). Assistimos ao domínio do *furor* e do *dolor*, sublinhados pela repetição da fórmula verbal *rapior*, vocábulo que cria indubitavelmente impacto no espectador/leitor, remetendo a figura do tirano para uma espécie de possessão divina que o próprio desconhece (*nescio*). Atreu sente-se arrebatado, excitado pelo espírito do mal da sua família, e isso agrada-lhe.

Relevante é a reacção da natureza circundante à preparação da vingança de Atreu. Como é costume no drama senequiano,

¹⁷⁷ *Thy.*, 277-278.

¹⁷⁸ *Thy.*, 260-266: «É verdade! Uma agitação espantosa abala-me o ânimo/ e revolve-o até à medula! Sinto-me arrebatado...nem sei para onde,/ mas sinto-me arrebatado! A terra ruga desde as profundezas,/ o dia sereno troveja, esta casa range de alto a baixo/ como se os tectos rachassem, os Lares atemorizados/ desviam o olhar: far-se-á, far-se-á esse mesmo crime/ que vós temeis, ó Deuses!».

e em especial no *Thyestes*, a alteração da ordem moral humana desperta reacções violentas no mundo físico e verdadeiros distúrbios ambientais. Como vemos, num primeiro momento, os sentimentos centram-se em Atreu, mas logo se projectam na natureza que o circunda, através da qual o herói dramatiza o seu sofrimento por meio de uma ousada rede de correspondências imagéticas entre o homem e o mundo natural.¹⁷⁹ Assim, a natureza entra em verdadeira convulsão perante a decisão titânica de Atreu: o chão treme (*mugit*) desde as mais íntimas profundezas; o dia, até então sereno, troveja (*tonat*); e toda a casa range (*crepuit*) como se os tectos rachassem. A *domus impia* pressente que algo de terrível irá acontecer e que algo *contra natura* se vai desenvolver no seu interior, daí a sua revolta. Além disso, também as divindades que presidem ao palácio, horrorizadas com a decisão e cientes de que testemunharão a perpetração de um *nefas* horrendo, desviam o olhar (*uertere ultum*).

As palavras de Atreu denotam – por meio da repetição enfática da forma verbal *fiat* – o prazer e o sadismo que advêm da concepção e execução de um crime inédito, que apavora não só os elementos físicos e os homens, como os próprios deuses. Atreu, que desafia os próprios limites divinos (*quod, di, timetis*), na tragédia ática do séc. V seria duramente castigado pelo seu acto de *hybris*.

Num discurso inflamado, revelador da desmesura total dos seus *affectus*, declara uma vez mais a necessidade (e a vontade) de cometer um crime que transponha os limites dos costumes humanos (vv. 266-267), num delito que ele sabe ser *grande*. É a esse propósito que surge a referência ao banquete criminoso a que os paços odrísios assistiram, numa alusão ao crime de Procne e Filomela, a que a Fúria fizera já referência nos vv. 56-57. Após solicitar um rasgo de inspiração à mãe daúlia e à sua irmã, Atreu formula finalmente o crime que vai perpetrar – servir os filhos de Tiestes como banquete ao pai (vv. 277-278) – revelando total satisfação com o seu plano final (*bene est, abunde est* – v. 279). Exasperado pela demora na prossecução do crime, delicia-se com a imagem grotesca, que erra diante dos seus olhos, das crianças devoradas pela boca do próprio pai (vv. 281-283). Apesar de um ou outro momento de hesitação *ante rem*, logo os sentimentos de ódio o impelem: *quod est in isto scelere praecipuum nefas, hoc ipse faciet* (vv. 285-286).¹⁸⁰ É neste momento que Atreu compreende

¹⁷⁹ Segal (1983) 173.

¹⁸⁰ «(...) o sacrilégio principal deste crime/ será Tiestes a cometê-lo!».

o anterior “indeterminado” *Ipsa Thyeste* (v. 259) e as suas terríveis implicações. Assim, os versos 267-286, através dos quais Atreu dá a conhecer o tipo de vingança que vai infligir ao irmão, definem-se como um dos mais extraordinários retratos da mente humana sob as duras rédeas da ira.¹⁸¹

O *Satelles* pergunta a Atreu como irá ele apanhar o irmão, uma vez que este *inimica credit cuncta* (vv. 285-287). Veja-se a caracterização do carácter de Tiestes que vem sendo delineado desde o início do drama como alguém pérfido, e de quem Atreu suspeita constantemente – *Non poterat capi, nisi caperet uellet* (vv. 288-289) –, julgando que este deseja roubar o seu reino. Estas são palavras proféticas, na medida em que Tiestes irá deixar o caminho da *sapientia*, acabando por ceder ao erro, porque nele, apesar das provações e do aperfeiçoamento por que lutou, permanecia ainda a vontade de voltar a reinar: a hereditariedade de uma *physis* perversa, a centelha do *furor regni*. Pagaria caro e sofreria na carne as consequências da sua fraqueza moral.

Atreu decide, então, que fingirá uma reconciliação de forma a atraí-lo a Argos, e fará dos seus filhos, Agamémnon e Menelau, intermediários desse pacto, cabendo-lhes, portanto, a função de seduzir o tio. Deveriam dizer-lhe que abandonasse o exílio, que trocasse a miséria por um reino, e que, aquando do seu regresso, poderia governar, como soberano, uma parte de Argos (vv. 297-299). O tirano acrescenta que, se Tiestes porventura recusasse esta proposta, certamente os filhos, inexperientes (*rudés*) e exaustos de tão grandes males (*malisque fessos grauibus*), facilmente se deixariam cativar. Mas Atreu está convencido de que o velho *furor regni*, acrescido das carências, provações e sofrimentos por que tem passado, o fará ceder.

O ministro discorda de Atreu e acredita que Tiestes já se habituou à miséria, daí que não seja assim tão fácil conquistá-lo, ao que Atreu responde com uma espécie de *sententia*, uma opinião pessoal que profere como se de uma verdade universal se tratasse: *malorum sensus accrescit die. / leue est miserias ferre, perferre est graue* (vv. 306-307).¹⁸² Aconselha ainda o tirano a não envolver os seus filhos e a escolher *alios ministros* para os seus planos, pois ao prosseguir estará a iniciar a sua descendência no caminho do mal. Segundo o irmão de Tiestes, estes não necessitam de ninguém que os encaminhe nesse sentido, pois o poder encarregar-se-á disso e,

¹⁸¹ Tarrant, op. cit., 128.

¹⁸² «Suportar a miséria é fácil, mas é árduo suportá-la sempre».

além disso, a sua *physis* é a mesma do pai e da restante família (vv. 312-314): o mal corre-lhes nas veias. Séneca defende muitas vezes nas suas peças a força de uma hereditariedade positiva (Heitor/Astianax em *Troades*), mas também de uma negativa, como é o caso presente, não colocando em causa, contudo, a convicção de que o homem se deixa atacar pelo erro, pelas paixões, e daí decorre a sua ruína.¹⁸³

Numa espécie de teoria da conspiração, justificada pelos *affectus* que dominam a sua alma, Atreu reitera a “paranóia” de que Tiestes decerto prepara, como ele, um crime terrível e selvagem. Entretanto, hesita no envolvimento dos próprios filhos, afirmando que não lhes vai contar para os isentar de qualquer culpa (vv. 321-323); logo a seguir, muda de opinião e decide que a participação destes será determinante para comprovar aquele que vem sendo um *leitmotiv* ao longo da peça: a incerteza da sua legitimidade como filhos – *prolis incertae fides/ ex hoc petatur scelere* (vv. 327-328). Atreu convence-se de que se eles se recusarem a colaborar nesta guerra e se chamarem “tio” a Tiestes é porque este é pai deles (vv. 328-330); por fim, receando que os jovens filhos denunciem, mesmo que involuntariamente, os seus desígnios, decide não os informar do crime de que vão ser cúmplices.

O diálogo termina com o pedido ao ministro para que oculte os seus planos, ao qual o *Satelles* responde solícito, como é traço da personalidade deste tipo de personagens, declarando que guardará silêncio por temor mas, acima de tudo, por lealdade: *fides timorque, sed magis claudet fides* (v. 335). Tendo em conta que o diálogo a que assistimos representava o debate travado entre o *furor* e a *bona mens*, e que a figura do guarda não era mais do que a encarnação da própria *ratio* do tirano, constatamos, sem dificuldade, pela afirmação final, quase patética, de total submissão

¹⁸³ É de salientar a figura de Agamémnon, apenas referenciado neste drama, mas já apresentado como uma personagem que carrega em si uma culpa hereditária. Em *Troades*, como tivemos oportunidade de verificar, o seu carácter é delineado, num primeiro momento, como um homem que, à semelhança de Tiestes, se tentou redimir dos males que cometera durante a guerra de Tróia, enveredando pelo caminho do estoicismo. No entanto, aquele que parecia ser um homem mudado e moldado pela *sapientia*, defensor da ética do bom governante, vem a revelar-se uma autêntica desilusão pela falta de firmeza e passividade com que enfrenta a decisão de morte de Políxena. A peça homónima trar-nos-á a morte do “pastor de povos” às mãos da mulher Clitemnestra e de Egisto, fruto do incesto de Tiestes com a própria filha. Agamémnon é, assim, a vítima da vingança que Tiestes invoca no final da peça homónima.

do ministro, que a razão sai vencida. Apesar de inicialmente apelar à calma e ao bom senso de Atreu, a argumentação da *bona mens* foi enfraquecendo à medida que aquele se deixava conduzir inebriado pelos *affectus*, pelo furor e pela ira, que iam tomando conta da sua alma.

2.10. *A imagética marítima: o perfil do bom rei e a instabilidade da fortuna*

Na segunda intervenção coral do drama, o grupo de cidadãos de Argos detém-se numa reflexão sobre a governação e sobre o perfil do soberano ideal, momento que constitui, por um lado, um interlúdio mas, por outro, um comentário implícito à acção (vv. 336-403). O coro surge em cena credulamente convencido de que finalmente é chegada a altura da tão aguardada reconciliação entre irmãos (vv. 336-338)¹⁸⁴, recordando a guerra pelo poder que os dois têm mantido, alimentados pelo desejo incontrolado de reinar, o *furor regni*. O coro defende que esta destruição mútua sucede porque ambos desconhecem o que é e onde reside o verdadeiro poder: *nescitis, cupidi arcium, / regnum quo iaceat loco* (vv. 342-343).¹⁸⁵ É a partir desta afirmação que o coro, durante o resto da ode, desenvolve o tema do bom rei, identificado com o *sapiens* estóico, em oposição ao retrato do tirano. Perante a malvadez e falta de carácter de Atreu, revelava-se urgente a apologia de um modelo de governação recto e justo.

A verdadeira realeza não consiste no desejo de bens materiais e ânsia de poder. É pela anáfora negativa que se declara que o bom rei deve recusar a riqueza e o poder político: *non uestis Tyriae color, / non frontis nota regia, / non auro nitidae trabes* (vv. 345-347). A realeza no seu estado puro baseia-se em propriedades morais, valores fundamentais para o homem, princípios em que assenta a ética da *Stoa*, daí a identificação do bom rei com o *sapiens*. Assim, o bom rei deve resistir ao medo, bem como à ambição, e ser indiferente às atracções da glória e ao desejo de enriquecimento

¹⁸⁴ *Tandem regia nobilis, / antiqui genus Inachi, / fratrum composuit minas*. Estas afirmações levantam algumas questões relativamente à presença do coro em cena (ou não) durante o diálogo entre Atreu e o Ministro. Na verdade, se o coro tivesse presenciado a cena, saberia das tréguas fictícias, bem como dos planos macabros subsequentes, facto que não sucede. Sendo assim, o coro provavelmente estaria fora de cena e teria sido informado da reconciliação, sem suspeitar dos intentos malévolos de Atreu. Vide Segurado e Campos, op. cit., 29.

¹⁸⁵ «Vós que cobiçais os palácios, ignorais / em que lugar está o poder».

(vv. 348-357). Deve saber suportar as fatalidades da Fortuna, que Séneca traduz por meio de imagens marítimas, como o mar revolto, a tempestade e os ventos fustigantes, motivos metafóricos da instabilidade e incerteza da vida humana. Falamos de *topoi* poéticos, herdados de Tibulo, Propércio, Virgílio e Horácio, e também da retórica romana, que o nosso autor recupera com mestria revestindo-os de uma natureza filosófica de cariz estoico.

Indiferente à ameaça da violência da lança e da espada, o bom governante aceita sem temor e livremente o seu destino e a morte que o espera, sem qualquer suspiro de queixume – *occuritque suo libens/ fato nec queritur mori* (vv. 367-368) – no cumprimento de uma *meditatio mortis* tão cara ao Cordovês. De nada valem reinos exóticos, vastos impérios – que o autor expressa por meio de variadas referências topográficas –, pois *mens regnum bona possidet* (v. 380), ou seja, o verdadeiro domínio de um rei é a sua *bona mens*, a razão. E desse sublime império da mente só o *sapiens* desfruta. À violência deve o rei ser avesso, não necessitando de cavalos, de armas, nem de arrasar cidades com máquinas de guerra. Fazendo uso de duas *sententiae*, simetricamente elaboradas, o coro proclama a coragem e a ausência de desejos como qualidades inerentes à figura do governante ideal: *rex est qui metuit nihil, rex est qui cupiet nihil* (vv. 388-389).

O coro termina a ode, desejando – agora a um nível mais pessoal – uma existência tranquila, uma *dulcis quies* e um suave *otium*, deixando para quem quiser «a altura movediça de uma corte»¹⁸⁶, num exemplo da identificação do poder com o topo de uma estrutura arquitectónica, a expressão da imagem da “natureza vertical” do poder – apesar da sua (re)conhecida inconstância. Este sentimento do coro é reflexo de uma atitude de contemplação da vida sem perturbações e tristezas, uma temática que Séneca terá ido beber a Horácio e também a Virgílio. Na verdade, o princípio da ataraxia, juntamente com o do *otium*, são bastante representativo na produção literária de ambos os poetas.

Deseja, assim, o coro passar os anos calmamente, até ao fim dos seus dias, morrendo de forma humilde e alheado das questões políticas e inquietações que estas acarretam. Entenda-se que esta vontade pessoal do coro exprime também outra das qualidades do bom rei: a capacidade de evitar as agitações e os transtornos próprias da governação, fazendo uso da sua *tranquillitas animi*. As palavras finais remetem para a necessidade de o bom

¹⁸⁶ *Thy.*, 392: *aulae culmine lubrico*.

governante ter um autodomínio e um autoconhecimento de si mesmo aprofundado – *illi mors grauis incubat/ qui, notus nimis omnibus,/ ignotus moritur sibi* (vv. 401-403) – numa crítica a todo o soberano que, cego pela ânsia de poder e riqueza, se esquece do essencial: conhecer-se a si mesmo, conhecer a natureza do seu carácter, a sua *physis*.

2.11. *Entre a (feliz) provação da natureza agreste e a incerteza da terra-mãe*

O acto III do drama que traz-nos finalmente Tiestes, o odioso irmão de Atreu. Composto por duas cenas (vv. 404-490 e 491-545), o acto revela-se vital na delineação do *ethos* de uma personagem que inicialmente causará alguma surpresa no espectador/leitor. Tendo em conta todas as referências negativas feitas por Atreu, esperar-se-ia um homem terrível, um ladrão adúltero, desejoso de vingança e de reinar no trono de Argos. O seu solilóquio inicial e o diálogo com o filho mais velho demonstram que estamos perante alguém de uma estirpe aparentemente diferente daquela que o seu irmão quis fazer crer. Os traços de criminoso com que sempre o representou não se adequam à figura, pois Tiestes apresenta-se como um homem que, durante o exílio, se iniciou no caminho da verdadeira felicidade, através da adopção de uma vida simples, de moderação e de renúncia: a ascese moral do *sapiens* estóico. No entanto, como poderemos ter oportunidade de verificar, outros “valores” mais altos se erguerão e farão vergar Tiestes, que se deixará dominar pelas paixões, num verdadeiro retrocesso no caminho da sabedoria.

Aliciado, com certeza, pelos filhos do irmão – como este planeava –, Tiestes entra em cena rejubilante com o regresso à sua pátria, à sua terra-natal, detendo-se numa emocionada descrição da mesma (vv. 404-410). As palavras iniciais da sua intervenção (*Optata patriae tecta*) sugerem a ideia de que ansiava pelo retorno, facto que revela, logo à partida, ainda que subtilmente, que não se tornou um verdadeiro *sapiens*. Se o fosse, nada deveria desejar.¹⁸⁷ Apesar de se afirmar satisfeito com a vida simples que levava, as suas palavras traem-no. Depois da alegria e excitação por rever a casa paterna, logo o seu estado de espírito se altera quando se lembra de que ao seu encontro virá não só o povo de Argos, mas também Atreu (vv. 410-412). Ou seja, Tiestes não se sente confortável com este reencontro, daí que, subitamente, deseje voltar à reclusão:

¹⁸⁷ Vide *Thy.*, 387.

...*Repete siluestres fugas*
saltusque densos potius et mixtam feris
*similemque uitam...*¹⁸⁸

É à natureza selvagem e inhóspita, que o acolheu durante o exílio, que Tiestes procura voltar, incitando-se a si próprio (*repete*) a um regresso que não é mais do que a prova viva de que sabe que não deveria ali estar, de que nunca, de facto, deveria ter voltado. A aliteração em –s– (*siluestres fugas/ saltusque densos potius et mixtam feris/ similemque*) parece sugerir a ideia de necessidade de fuga, a ânsia de voltar para trás, antes que algo de terrível suceda. A contemplação da bela e esplendorosa terra-mãe fá-lo feliz, mas Tiestes tem noção de que o contacto com o irmão e com todo este ambiente de poder o poderá prejudicar, daí aspirar voltar à sua vida passada na floresta, numa existência, segundo ele, comum e semelhante à das feras. Pretende com estes versos transmitir a ideia de que levava – com e como os animais – uma vida de inocência, simplicidade e mesmo de privação. Este momento remete o leitor/ espectador para prólogo (vv. 68-82) em que também Tântalo, frente à situação que tinha de enfrentar no mundo dos humanos, ambiciona voltar para o seu *habitat* natural, um lugar considerado insuportável, mas ao qual estava já acostumado. À semelhança do seu avô, Tiestes parece preferir voltar a suportar a penosa vida, na condição de exilado, a enfrentar todas as consequências que o seu retorno acarreta, nomeadamente a sedução do poder, cujo falso fulgor (*fulgore falso*) – qual pedra preciosa – cega o homem. Mas não a si (vv. 414-417). Parece convicto da sua posição, da urgência de voltar para o exílio, mas imediatamente afirma:

modo inter illa, quae putant cuncti aspera,
fortis fui laetusque; nunc contra in metus
reuoluor; animus haeret ac retro cupit
*corpus referre, moueo nolentem gradum.*¹⁸⁹

Tiestes apercebe-se da alteração do seu estado de espírito e descreve-a, estabelecendo a oposição entre o passado (recente)

¹⁸⁸ *Thy.*, 412-414: «Regressa aos esconderijos silvestres,/ volta antes aos densos bosques, à vida em comum/ com as feras e à delas semelhante!».

¹⁸⁹ *Thy.*, 417-420: «Há pouco, num ambiente que todos julgam áspero,/ estava forte e alegre./ Agora, pelo contrário, sinto-me tremer/ de medo: o meu espírito hesita, apetece-me recuar,/ e apenas contra a própria vontade vou avançando».

e o momento presente. Afirma que, quando se encontrava no ambiente que todos, de uma forma geral, consideravam áspero e agreste, se sentia *fortis* e *laetus*, numa clara definição do espírito do *sapiens* estoíco. No entanto, agora que regressou a uma paisagem supostamente mais calma e acolhedora, são os sentimentos de medo e de inquietação que tomam conta de si. Existe uma forte sensação de contradição inerente às circunstâncias que o rodeiam. O uso dos advérbios temporais *modo* e *nunc*, bem como o emprego da forma verbal *fui* no pretérito perfeito do Indicativo – que sugere bem a ideia de uma acção terminada, fechada – e das acções no presente do Indicativo (*reuoluor*; *haeret*; *cupit*; *moueo*) sublinham, de forma expressiva, o movimento de alma antitético de Tiestes.

Envolvido por uma natureza que, apesar de não ser sempre pacífica e benevolente, mas que o ajudou a trilhar o caminho da sabedoria, porque o punha à prova diariamente, todo ele era quietude de espírito e contentamento; agora, que está de volta àquela que deveria ser a sua casa, sente-se deslocado, pois iniciara, no exílio, uma filosofia de vida que nada tinha que ver com o seu antigo “mundo”. O seu espírito hesita, e deseja recuar, mas o corpo (os *affectus*) parece não querer fazer-lhe a vontade. Por isso, avança – diz ele – contra a própria vontade: *moueo nolentem gradum* (v. 420). Tiestes sabe que o não deve fazer mas mesmo assim continua.

Entretanto, dos três filhos presentes, é Tântalo, o mais velho, que, apesar de não ter ouvido o monólogo inicial do pai, repara no seu comportamento estranho e profere um aparte em que comenta a hesitação, a lentidão no passo e o olhar irresoluto do progenitor (vv. 421-422).

Tiestes prossegue o seu solilóquio, interrogando-se por que razão teima a sua alma em vacilar na tomada da decisão certa, que ele sabe ser afastar-se dali e voltar para o exílio. Um tempo que o próprio designa por *aerumnas bene collocatas*, ‘sofrimentos bem aproveitados’, pois foi através dessa experiência que tomou consciência da verdadeira importância das coisas na vida. Assim, deve recusar duas coisas mais que incertas: o irmão e a realeza (*rebus incertissimis, / fratri atque regno* – vv. 424-25). Tiestes sabe que corre riscos e que só poderá salvar-se se mudar o sentido da sua marcha: *reflecte gressum, dum licet, teque eripe* (v. 428).¹⁹⁰ Neste momento, a lucidez e a razão ainda operam na mente de Tiestes.

¹⁹⁰ «Muda de direcção enquanto podes, salva-te!».

2.12. *Tiestes embarcado: a força dos remos contra a força da corrente*

O diálogo entre Tiestes e o jovem Tântalo inicia-se no verso 429. Confiante na reconciliação entre pai e tio e, seduzido, como Atreu previra, pelo conforto e benefícios da vida palaciana, o filho mais velho de Tiestes incita o progenitor a voltar à pátria. Persuade-o a ir em frente, crente na futura concórdia familiar e na conquista de uma parte do reino (vv. 429-433). A primeira réplica de Tiestes surge sob a forma de um expressivo símile marítimo que exprime de forma singular a intensidade da luta psicológica com que se debate. Temendo continuamente um mal desconhecido, sente que se move numa direcção oposta àquela para onde caminha:

*sic concitatam remige et uelo ratem
aestus resistens remigi et uelo refert.*¹⁹¹

O próprio se compara a uma embarcação que avança graças ao esforço tenaz de remos e velas, mas que a força da corrente contraria. Tiestes sabe qual o caminho a seguir – não voltar para Argos nem reencontrar o irmão – mas sente que há algo mais forte que o desvia desse destino: o forte desejo inconsciente de voltar a ser rico e poderoso. A posição das palavras nos versos é quase simétrica, reflectindo de forma concisa e harmónica o dilema entre voltar para o exílio – como manda a razão –, ou satisfazer o apetite do *furor regni* e de todas as comodidades inerentes ao poder – como dita a paixão. Eis a luta entre a *bona mens* e os *affectus*, que sempre divide as figuras senequianas. É a partir deste momento que cabe a Tiestes evitar ou não a desgraça, pois o herói senequiano é inteiramente responsável pelas suas acções. Distingue perfeitamente o bem do mal, o caminho que deve trilhar e aquele que deve evitar, contudo o problema subjacente a muitas das personagens, em que incluímos Tiestes, é o facto de o Homem não conseguir estabelecer uma relação entre o que pensa e o que faz. Ou seja, é capaz de reconhecer a acção correcta a praticar *secundum naturam* mas não faz concordar *aquilo que pensa* com *aquilo que faz*, quando opta pela desobediência ao juízo intelectual. Segurado e Campos recupera um verso da boca de Medeia das *Metamorfoses* de Ovídio que parece resumir esta contradição interior:

¹⁹¹ *Thy.*, 438-439: «Pareço um barco avançando à força de remos e velas, / mas que a corrente empurra, contrariando remos e velas».

*Uideo meliora proboque
Deteriora sequor*¹⁹²

Segundo Séneca, entre o juízo intelectual e a decisão final tem de existir um factor que os faça coincidir, a que ele dá o nome de *uoluntas*. É precisamente essa vontade forte, essa *uoluntas*, ou melhor, a ausência dela que marca e caracteriza a maioria das figuras da galeria senequiana.¹⁹³

Tântalo, contudo, prossegue o seu discurso de persuasão, dialogando com o pai por meio de uma expressiva esticomitia pautada por um vocabulário reflexo da ambição e da ânsia de poder do jovem filho.¹⁹⁴ Como argumentos para atrair o pai para Argos, invoca as recompensas que o esperam; a importância do poder, que considera o maior dos bens; e, chega mesmo a apelar ao pai para que zele pelos interesses dos filhos (vv. 440-445). Tiestes recusa peremptoriamente todos os argumentos, naquela que parece ser uma atitude (momentânea) de resistência.

Quando Tântalo lhe pergunta *Miser esse mauult esse qui felix potest* (v. 445)¹⁹⁵, Tiestes demora-se numa longa resposta (vv. 446-470) em que desenvolve a oposição *miser/felix*, parecendo resistir aos argumentos do filho. Proclama a superioridade da vida humilde sobre a opulenta, um ideal de vida de moderação – a *aurea mediocritas* – em que todas as formas de luxo, desde a habitação aos costumes, bem como todos os excessos inerentes à riqueza (nomeadamente o consumo imoderado de álcool¹⁹⁶) são censurados.

2.13. *A natureza efêmera e o desassossego do poder vertical*

Ao nível da descrição da natureza, é de salientar uma ideia em que Séneca vem insistindo ao longo do drama: a estrutura vertical como reflexo de um poder que mantém sob controlo a realidade, e que se combina com a metafórica noção de poder como construção, como edifício. Comandar, deter o poder, significa habitar uma casa sólida, que se encontra ‘in alto’¹⁹⁷ mas,

¹⁹² Ovídio, *Met.*, VII, 20-21.

¹⁹³ Segurado e Campos (1997) *passim*.

¹⁹⁴ Para uma análise mais aprofundada deste passo e do vocabulário empregado vide Soares (2003) 124-126.

¹⁹⁵ «Preferes ser um desgraçado quando podes ser feliz?».

¹⁹⁶ Ironicamente (ou não) é o excesso de bebida (e de comida) que tolda o seu espírito, no acto último do drama.

¹⁹⁷ Rosati, *op. cit.*, 232. Cf. *Thy.*, 392.

por isso, também mais exposta aos ventos e às intempéries da Fortuna¹⁹⁸:

*Non uertice alti montis impositam domum
et imminentem ciuitas humilis tremit*¹⁹⁹

Tiestes congratula-se por viver em cabanas, onde não tem lugar o crime, e descreve o palácio real como uma casa, desligada do resto da cidade e dos seus habitantes, devido à sua “fisionomia” geográfica. Do cimo de um monte (*uertice alti montis*) o sumptuoso palácio intimida (*tremit*) a população, mantendo-a sob ameaça constante, lembrando-a sempre da sua condição inferior. É a visualização da verdadeira paisagem do poder que Séneca retoma aquando da descrição mais detalhada da *domus* de Atreu pela voz do mensageiro no acto IV (vv. 641-645).

Tiestes faz o elogio da simplicidade da vida, enumerando todos os luxos de que se abstém, num catálogo tão pormenorizado que revela um certo saudosismo, comparativamente às escassas linhas que dedica às vantagens da filosofia de vida adoptada. É com uma tentativa de *sententia* – não muito convincente – que termina a sua intervenção: *rebusque paruis magna praestatur quies. / immane regnum est posse sine regno pati* (vv. 469-470). A verdade é que o seu longo discurso, ao invés de o fortalecer, enfraquece-o, pois traz-lhe à memória todos os confortos que não tivera no exílio. Tântalo prossegue com a sua estratégia de persuasão e Tiestes começa a ceder, a faltar-lhe a firmeza até então demonstrada, facto verificável pelo vocabulário de temor que, a dada altura assalta, o texto (*timendum est; times; timore*).²⁰⁰ Tiestes teme as consequências, pois sabe que se expõe a graves riscos.

2.14. A poesia dos impossibilia e a alteração das leis da natureza

Reage intempestivamente, e com tremenda incredulidade, à sugestão, proferida pelo filho, da existência de um justo amor entre si e o irmão:

¹⁹⁸ Vide Hor., *Carm.*, II, 10, 9-12.

¹⁹⁹ *Thy.*, 455-456: «Ante a minha casa, alcandorada no cumel/ de alto monte, não treme a população humilde».

²⁰⁰ Vide Soares, op. cit., 124-126. A propósito do vocabulário do temor, quer em Séneca, quer em outros autores latinos, vide Thomas (1999) 216-233.

*Amat Thyesten frater? aetherias prius
perfundet Arctos pontus et Siculi rapax
consistet aestus unda et Ionio seges
matura pelago surget et lucem dabit
nox atra terris, ante cum flammis aquae,
cum morte uita, cum mari uentus fidem
foedusque iungent.*²⁰¹

O estilo dramático senequiano, marcadamente retórico, caracteriza-se pela evocação frequente de imagens colhidas nas manifestações do mundo natural, da terra, da água, do ar, e do fogo.²⁰² Séneca, porém, mune-se dessa *natura*, por excelência omnipresente e interventiva no drama de *Thyestes*, para exprimir, de forma impressionante, o arrebatamento emocional das suas personagens. A natureza em Séneca ultrapassa o poder descritivo e decorativo, neutro, quase sempre inerente, para adquirir uma feição mais humana, reflectindo, num campo esteticamente virtual, a dor, a alegria, o furor, o ódio que as figuras vivenciam.

O passo anteriormente transcrito retoma uma imagem/simbologia tradicional que enforma todo o drama: a convenção dos céus como reflexo da ordem ou desordem moral do mundo dos humanos.²⁰³ Por meio de uma série de *adynata* astronómicos, de *impossibilia* – figura de retórica erudita e de tradição helénica –, Tiestes reforça a sua convicção de que “Atreu gostar de Tiestes” se trata de uma possibilidade tão extraordinária como a alteração da ordem cósmica desde sempre estabelecida.

Para a declaração do ódio fraternal eterno, Tiestes convoca dois tipos de *adynata*: em primeiro lugar, profere um conjunto variado de fenómenos *contra naturam* (476-480) e depois uma série de três uniões (aparentemente) impossíveis: o popular *adynaton* da união da água com o fogo; da vida com a morte; e dos ventos com o mar. O mais interessante é verificar que esta tradicional escala cósmica de eventos impossíveis ganha também

²⁰¹ *Thy.*, 476-482: «Tiestes ser amado por seu irmão?! Antes a celeste Ursa/ se banhará no oceano, pararão as devoradoras/ águas do turbilhão sículo, no Mar Jónio surgirá/ uma seara madura, e a negra noite dará luz/ à terra! Antes farão um pacto/ a água com as chamas, a vida com a morte/ e os ventos com o mar!».

²⁰² Também a literatura do séc XVI, nomeadamente a tragédia do Renascimento, se revela verdadeiramente influenciada pela poesia senequiana, numa autêntica intertextualidade, em que as imagens da natureza são uma constante. A este propósito, vide Soares (2000) 67-93.

²⁰³ Owen (1968) 293-294.

um novo significado no seio da peça. O facto é que as leis da natureza, numa espécie de ironia trágica, serão mesmo invertidas e alteradas antes do desfecho do drama, precisamente por causa do *foedus* entre Atreu e Tiestes.

No verso 489 – eco do verso 100 proferido no prólogo por Tântalo – fraqueja completamente, cedendo à vontade dos filhos, ou melhor de Tântalo, uma vez que os outros dois são *personae mutae* ao longo da peça: *ego uos sequor, non duco*.²⁰⁴ Apesar da resistência inicial e da relutância em trocar a serenidade da indigência pelas perturbações do poder, e mesmo profundamente desconfiado das intenções de Atreu por detrás da reconciliação proposta, deixa-se persuadir e vai ao seu encontro. Seria o princípio do fim.

2.15. *A imagética animal: recurso por excelência no delineamento dos ethe*

É na segunda cena do Acto III (vv. 491-545) que se dá o encontro dos dois irmãos, momento em que Atreu «representa convincentemente a comédia da reconciliação».²⁰⁵ Ao nível da análise da natureza como elemento estético-dramático, interessam-nos particularmente os versos iniciais da cena, em que o tirano profere um longo aparte²⁰⁶ antes de se dirigir ao irmão e aos sobrinhos. Sadicamente satisfeito por avistar já o irmão e os sobrinhos, resume a sua atitude e esse mesmo comprazimento fazendo uso de uma fecunda metáfora trágica: *Plagis tenetur clausa dispositis fera*.²⁰⁷ O motivo da caça, já aludido nos versos 286-287, ou melhor, das técnicas da caça (*plagis*), serve perfeitamente a motivação de um Atreu predador que conseguiu prender a sua presa no arдил preparado. Note-se o emprego do vocábulo *fera* para designar Tiestes, quando a verdadeira fera é Atreu; além disso, é expressiva a posição antitética, nos extremos do verso,

²⁰⁴ «Sigo-vos, não vos guio». Vide Oliveira, op. cit., 68: «Perante os pedidos dos filhos, baqueia e o seu regresso a Micenas, em vez de um progresso no caminho da sabedoria, é um retrocesso, justificado como cedência ao seu *entourage*».

²⁰⁵ Segurado e Campos (1996) 31.

²⁰⁶ O discurso é um cruzamento entre duas convenções dramáticas: o monólogo de abertura de Eurípides e o aparte da Comédia Nova, em que uma personagem tece observações sobre as acções a desenvolver ou sobre o comportamento de outras personagens em palco, antes do início de um diálogo. Tarrant, op. cit., 161.

²⁰⁷ *Thy.*, 491: «Está presa a fera na armadilha preparada».

dos elementos oponentes – *plagis* por Atreu e *fera* por Tiestes –, salientando o ódio que o tirano nutre pelo irmão.

Atreu é invadido por um contentamento desmedido, incontrolável, que com dificuldade consegue refrear (*frenos*):

*uix tempero animo, uix dolor frenos capit.
sic, cum feras uestigat et longo sagax
loro tenetur Vmber ac presso uias
scrutatur ore, dum procul lento suem
odore sentit, paret et tacito locum
rostro, pererrat; praeda cum propior fuit,
ceruice tota pugnat et gemitu uocat
dominum morantem seque retinent eripit:
cum sperat ira sanguinem, nescit tegi –
tamen tegatur.*²⁰⁸

No passo transcrito, o irmão de Tiestes recorre a uma metáfora com um cão de caça, que desenvolve com apurado pormenor. Na verdade, Séneca revela-se um mestre na delineação do *ethos* das suas personagens, e contribui grandemente para esse feito o emprego de símiles épicos no discurso dramático, uma das características mais notáveis da sua tragediografia. Nestes versos, Atreu compara-se a um «úmbrio sagax», cão proveniente da Úmbria, especialmente vocacionado para a caça e bastante afamado.²⁰⁹

Equipara-se ele próprio na sua atitude a um cão de caça, que paciente²¹⁰ e discretamente (*tacito rostro*) percorre a sua presa, um javali, seguindo o seu odor mas que, porém, no momento em que desta se aproxima, não se contém e larga-se em latidos pela demora do dono que o mantém preso por uma trela. À semelhança deste cão de caça, também Atreu soube até ali ser paciente, preparando

²⁰⁸ *Thy.*, 496-505: «Mal domino o ânimo, a minha dor mal se refreia./ Assim como ao buscar as feras o úmbrio sagax/ seguro por longa correia fareja a pista/ com as narinas no chão e, enquanto sente ao longe/ o javali pelo lento odor, obedece e percorre o local/ com o focinho calado, mas quando a presa está mais perto/ luta com todos os músculos, chama com latidos/ o dono que se demora e escapa-se quando o detém:/ quando o ódio espera por sangue é incapaz de ocultar-se!/ Todavia ocultemo-lo!».

²⁰⁹ Vide *Aen.* XII, 753-5.

²¹⁰ Note-se, na construção dos versos iniciais do símile, a posição deslocada dos adjectivos em relação aos substantivos (*longo/loro; presso/ore; lento/odore; tacito/rostro*) na sugestão de uma perseguição acautelada, que se realiza num movimento lento e sem pressas, de forma a cumprir o plano traçado.

a armadilha com calma e ponderação, e, por isso, não pode revelar no momento da “captura” o seu ardente ódio, os seus intentos, e colocar em risco o seu plano: *cum sperat ira sanguinem, nescit tegi* (v. 504). É importante não se denunciar a ele próprio e ocultar as suas verdadeiras intenções, para conseguir cumprir o seu funesto objectivo último: o banquete ímpio.

É de salientar a extensão e o carácter detalhado do símile, desenvolvido num acumulado de frases descritivas, reflexo de um claro controlo da linguagem e de toda a situação por parte de Atreu, bem como de uma excitação, de um prazer consciente que decorre da visualização mental da cena que representa assumidamente a metaforização da manipulação que ele executará na realidade. Não é de estranhar a analogia de Atreu com um animal; aliás, o mensageiro, mais adiante, compara-lo-á a um raivoso tigre e a um leão (vv. 707-711; 732-736).²¹¹

O discurso que se segue, no diálogo com o irmão, é o do cinismo e da hipocrisia, do uso e abuso da ideia de fraternidade (v. 538. 508; 525; 528). As palavras de ordem são a reconciliação, o esquecimento e o perdão. Toda a inimizade que existia entre ambos Atreu a esqueceu, e o ódio que os unia faz parte do passado (vv. 509-511). Tiestes, que acredita nas palavras dissimuladas do irmão, chega mesmo a humilhar-se, ajoelhando-se, tocando-lhe nos pés, e pedindo-lhe perdão por todos os crimes que cometeu: *supplicem primus uides* (v. 516). À súplica de Tiestes, Atreu reage com gestos de um cinismo atroz, chamando a si o irmão e os sobrinhos para os abraçar, como que saboreando uma vingança antecipada. A verdade é que a primeira parte do seu plano se cumpriu, pois Tiestes veio ao seu encontro juntamente com os filhos – é o prelúdio do crime.

Atreu conhece o irmão e não perde tempo. Por isso, logo lhe oferece a parte do reino que lhe cabe para governarem ambos (monarquia dualista), oferta que Tiestes, ainda imbuído de alguns dos princípios e ideais dos tempos de exílio, recusa. Proclama preferir manter-se afastado. É a indigência e a culpa dos crimes

²¹¹ Na tragédia de Séneca, é frequente a comparação e associação das personagens a animais, sobretudo a animais selvagens, na exploração dos estados anímicos de agudo desassossego, irascibilidade e crueldade. No *De Clementia* (3.3.5) a irascibilidade é considerada pelo Cordovês uma manifestação de irracionalidade, própria, portanto, dos animais e que deve ser alheia à tranquilidade humana; no *De Ira* as metamorfoses do rosto humano invadido pela ira são comparadas a comportamentos animais. Vide Poe, op. cit., 365.

passados que o não permitem aceitar o poder (vv. 530-534). Atreu, contudo, não desiste e, por meio de uma chantagem emocional em que alega renunciar ele próprio ao poder, leva o irmão a aceitar a partilha do reino e o diadema com o qual perfidamente lhe cinge a fronte.

Atreu sai de cena proferindo uma terrível afirmação, exemplo perfeito da ironia trágica: *ego destinatas uictimas superis dabo* (v. 545). Sacrificará os filhos de Tiestes como vítimas inocentes, não em honra dos deuses que ele próprio pretende afrontar, mas em nome da sua ira e do seu *furor*. O acto termina com um Tiestes completamente subjugado à vontade do irmão, e que perdeu por inteiro o controlo da situação, apesar da consciência que tinha dos perigos que corria. Essa consciência não foi suficiente, pois, pressionado pelos filhos, e enganado e seduzido pelo irmão, não os conseguiu evitar. Tornou-se uma verdadeira marioneta nas mãos de todos. Assim, no final do acto, Atreu, Tiestes e os sobrinhos entram no palácio, onde se desenrolará a terrível vingança.

2.16. *A inconstância da natureza, espelho fiel da mutabilidade humana*

Na sua terceira intervenção, o coro parece ter permanecido em cena e assistido à (fingida) reconciliação, dado que as suas palavras demonstram uma profunda surpresa (*Credat hoc quisquam?* – v. 546) e também alívio pelas tréguas dos irmãos desavindos. Perante o súbito sossego presente (*alta pax urbi reuocata laetae est* – v. 576), recordam o passado recente, em que o tumulto da guerra ameaçava a cidade e o seu povo (*modo per Mycenasl arma ciuilis crepuere belli* – vv. 561-562). É a propósito desta pretensa mudança tão repentina da acção dramática que o coro se detém num temática cara a Séneca e aos líricos que o precederam: a mutabilidade das coisas humanas. Assim, a inconstância da Fortuna surge frequentemente representada através de imagens marítimas, designadamente a tempestade e o naufrágio, numa concepção recorrente da vida como uma travessia. O coro reflecte sobre a flutuação da acção dramática – os sentimentos de guerra e de ira que, desde há muito, uniam os irmãos inimigos subitamente dão lugar a uma fraterna e (ansiada) reconciliação –, estabelecendo um paralelo metafórico com a instabilidade própria dos elementos da natureza, por meio de um longo e detalhado símile (vv. 577-595).

O coro descreve uma terrível tempestade, provocada por ventos fustigantes, que assustam marinheiros e mesmo alguns dos elementos naturais (os promontórios Cila e Caríbdis, além do fero Ciclope), naquela que parece ser a memória dos perigos recentes, do ódio entre irmãos e a iminência de uma guerra (vv. 577-587). Mas se, de repente, os ventos perdem as suas forças, o mar torna-se mais calmo e dócil do que um pantâno (*si suae uentis cecidere uires, / mitius stagno pelagus recumbit* – vv. 588-589), e permite uma navegação tão serena que permite aos marinheiros contar – numa imagem de ingénuo beleza – através da translucidez das águas os peixes submersos. A descrição da acalmia da natureza após a forte procela remete, por seu lado, ao nível do desenvolvimento do *mythos*, para o estado de aparente pacificação entre Tiestes e Atreu, fruto do apaziguamento do ódio entre ambos, testemunhado entretanto pelo coro. Mas logo esta inesperada mudança relembra a inconstância da Fortuna que o coro formula por meio de verdadeiras *sententiae*:

*Nulla sors longa est: dolor ac uoluptas
inuicem cedunt; breuior uoluptas.
ima permutat leuis hora summis.*²¹²

Até então, o coro tem vindo a opor o alívio presente à ameaça recente. Agora, contudo, apresenta passado e presente como fases de um ciclo contínuo, e a felicidade começa a ser vista como um prelúdio de renovado infortúnio.

Sente-se que o coro tem plena noção de que, à semelhança da natureza que rapidamente passa da agitação a um estado de bonança, também os homens estão sujeitos a uma sorte que não é duradoura. Aliás, passa-se mais depressa do prazer à miséria, do que o oposto. É de salientar esse pessimismo já no desenvolvimento do símile, que confere maior ênfase ao momento tempestivo (11 versos) do que à calma que lhe sucede (9 versos).

Mais expostos às vergastadas da sempre inconstante Fortuna estão aqueles que detêm o poder e que tremulamente seguram o ceptro, receosos dos insondáveis desígnios da Fortuna (vv. 599-606). O coro passa então da reflexão à exortação, dirigindo-se em primeiro lugar aos reis (vv. 607-614) e, por fim, a toda a humanidade (vv. 615-622). Aos monarcas, apela a que deponham

²¹² *Thy.*, 596-598: «Nenhuma sorte é duradoura; o prazer e a dor/ revezam-se; mais breve, contudo, é o prazer./ O tempo inconstante troca a grandeza pela miséria».

a soberba e a arrogância, pois a Fortuna é instável, e relembra-lhes também que, acima deles, existe uma força superior que dirige o Universo e que, na sua implacabilidade, “põe e dispõe” da frágil existência terrena.

Ao Homem, em geral, dada a instabilidade da vida humana, aconselha-o a não confiar demasiado na felicidade e a não desesperar por melhores dias, aquando da miséria. Ninguém, na verdade, pode estar seguro da sua (boa ou má) sorte, pois *res deus nostras celeri citatas/ turbine uersat* (vv. 621-622).²¹³ Pouco ou nada podemos fazer para evitar os terríveis golpes da Fortuna. Os versos finais da ode carregam consigo um tom premonitoriamente pessimista no que diz respeito ao desenvolver da acção dramática.

Essa negra e profética convicção confirmar-se-á concretamente no IV acto da peça, com o relato pelo mensageiro do assassinio e desmembramento dos filhos de Tiestes ao coro. É, de facto, ao longo de todo este acto que se desenrola o núcleo da acção que ocorre fora de cena, respeitando a sensibilidade dos espectadores, como advogava o princípio horaciano.²¹⁴ Segundo Tarrant, à excepção de alguns traços de artificialidade, esta parece ser uma das mais bem conseguidas cenas de mensageiros, quer ao nível da estrutura formal, quer da densidade que perpassa por todo o relato.²¹⁵ Contribui para isso o estilo dialogante e a figura do mensageiro que, dentro da impessoalidade característica deste tipo de entidades, é porventura o mais pessoal de todos os mensageiros senequianos²¹⁶, na evolução singular de atitude em relação à história que ele próprio relata: de um estado inicial de horror, o arauto envolve-se de forma crescente na sua narração, chegando mesmo, a dada altura, a transmitir uma certa ligeireza na maneira como descreve os eventos.

2.17. O relato do horror e o “refúgio” na natureza: 1.^a alusão ao eclipse solar

O mensageiro entra em cena visivelmente apavorado com algo a que acabou de assistir, solicitando à natureza que o afaste para

²¹³ Note-se a imagem da tempestade, mais frequentemente associada à da navegação, aqui a simbolizar as ameaças externas, a infelicidade, ou melhor, a Fortuna. Vide Armisen-Marchetti, op. cit., 127-128.

²¹⁴ *Ad. Pis.* 179-188.

²¹⁵ Tarrant, op. cit., 180.

²¹⁶ Segurado e Campos (1996) 35.

longe, ou melhor, que um tornado vertiginoso o leve pelos ares e o envolva em negra nuvem para poupar os seus olhos da visão de tão horrível *nefas*:

*Quis me per auras turbo praecipitem vehet
atraque nube inuoluet, ut tantum nefas
eripiat oculis? o domus Pelopi quoque
et Tantalò pudenda!*²¹⁷

Surge-nos, assim, um claro eco das últimas palavras da anterior ode coral que se revestem aqui de um sentido completamente diferente. Enquanto os elementos do coro consideram a *turbine celeri* da mudança como um mal, o mensageiro encara a tempestade (*turbo*) como algo positivo, a sua “salvação”, na medida em que seria a única forma de o afastar do incomportável crime que ainda retém na mente. Interrogações e exclamações pautam o seu discurso e reflectem a angústia interior que lhe provocou a cena a que teve o “privilégio” de assistir. A monstruosidade foi tal que até os precursores da cadeia de maldição se envergonhariam, cumprindo assim o objectivo de Atreu, ávido de ultrapassar os modelos familiares criminosos.

Entretanto, como é habitual, o coro interroga o mensageiro, indagando saber que novidades traz (v. 626). Contudo, apenas no verso 641 o arauto se resolve a narrar os acontecimentos que presenciou, e após vários e insistentes pedidos por parte do coro, daí que até essa altura o breve diálogo entre as duas entidades surja como estratégia de manter o espectador/leitor em suspense. Neste caso, Séneca parece transcender a convencionalidade, na medida em que «the Messenger’s hyperbolic outcries are not dramaturgical formulae but a plausible reaction to an experience that beggars description».²¹⁸ O pavor que traz consigo leva-o a questionar-se, incrédulo, se não terá chegado a terras remotas e exóticas – na expressão de uma topografia cara ao estilo do Cordovês –, vistas como locais bárbaros, de costumes selvagens. Só assim se explicaria a ocorrência de um crime tão monstruoso (vv. 627-632). Contudo é Argos e, em específico, a casa de Tântalo o *locus noxius* do delito perpetrado (*Quis hic nefandi est conscius monstri locus?* – v. 632).

²¹⁷ *Thy.*, 623-626: «Que tornado me levará vertiginosamente pelo ar/ e me envolverá em negra nuvem, para que tão atroz crime/ me tire de ante os olhos? Ó casa esta, que até mesmo a Pélope/ e a Tântalo envergonharia!».

²¹⁸ Tarrant, op. cit., 181.

À nova interpelação do coro, o mensageiro responde:

*Si steterit animus, si metu corpus rigens
remittet artus. haeret in uultu trucis
imago facti. ferte me insanae procul,
illo, procellae, ferte quo fertur dies
hinc raptus.*²¹⁹

É interessante verificar a forma como o mensageiro, ele próprio, descreve a sua reacção. Não só a sua alma (*animus*) foi tomada de assalto pelo pavor, como também todo o seu corpo ficou enregelado (*corpus rigens*) de medo. Mal refeito de tudo o que viu, apela mais uma vez à natureza, ou melhor, às *insanae procellae*, por meio de poderosa apóstrofe, que o afastem daquele local, num desejo amplificado que ecoa as suas primeiras palavras. É notória na sua linguagem ainda alguma ansiedade, nomeadamente pela repetição anafórica da forma verbal imperativa *ferite*. Ele deseja ser levado para onde o dia corre de forma veloz para os confins da terra. Esta parece ser uma alusão subtil ao eclipse que teria ocorrido entretanto, em consequência do crime, e que o próprio mencionaria no final do seu relato com relativa preocupação (vv. 784-788). Sobre este fenómeno o coro deter-se-á reflexivamente na sua última ode (vv. 789-884).

O coro logo entende, perante a agitação do mensageiro, que um dos irmãos acabou de cometer um crime horrendo, numa surpreendente afirmação que sugere que os cidadãos de Argos nunca terão acreditado verdadeiramente na reconciliação fraterna: *non quaero quis sit, sed uter* (v. 640).

O portador das más-novas inicia finalmente o seu relato com uma larga *descriptio loci*, que ocupa os versos 641 a 682, e que, ao contrário das breves *descriptions* da tragédia ática que serviam apenas de simples contextualização da cena seguinte, desempenha no teatro senequiano uma função vital na construção da narrativa dramática.

Por exemplo, no relato do mensageiro a que nos referimos, não nos parece que Séneca se detenha longa e pormenorizadamente na descrição dos elementos que constituem a esfera vivencial das personagens, por mero capricho estilístico decorrente do

²¹⁹ *Thy.*, 634-638: «Se a minha alma recobrar forças, se o corpo inteirado pelo medo/ retomar o movimento! Tenho fixa no olhar a imagem/ do selvagem crime. Levai-me para longe daqui, enlouquecidas/ procelas, levai-me para onde se dirige o dia que daqui foge veloz».

barroquismo característico da sua expressão literária. Na obra do Cordubense, a descrição – recurso eminentemente épico – define habitualmente não só o local mas toda a atmosfera que envolve essas mesmas paragens, atribuindo-lhes significados e interpretações que nada têm de neutro ou de impessoal. Esta colabora de forma decisiva e pungente na delineação de comportamentos. Surge-nos, como já várias vezes tivemos oportunidade de verificar, uma natureza que, apesar de ao serviço da acção e do desenho dos *ethe* senequianos, alcança uma espécie de identidade “semi-individualizada”. Esta não é só “paisagem de fundo”, ela intervém, comovendo-se, revoltando-se, regozijando-se com os feitos das figuras humanas. Também ela é, de certa forma, uma personagem, com um estatuto diferente, mas uma personagem. Auxiliar, talvez; poética, de certeza. É, assim, com uma *descriptio comixta*, ou seja, uma descrição composta de variados tipos descritivos, nomeadamente de *descriptions locorum* e *descriptions rerum*²²⁰, que o mensageiro dá início à narração da assustadora cena a que assistiu, num desenho que destila claramente a influência virgiliana da descrição do palácio-templo do rei Latino na *Eneida*.²²¹

2.18. A mansão dos Pelópidas: a paisagem do poder

Num primeiro momento, Séneca detém-se na topografia do lugar onde se situa a mansão da família dos Pelópidas:

*In arce summa Pelopiae pares est domus
conuersa ad Austros, cuius extremum latus
aequale monti crescit atque urbem premit
et contumacem regibus populum suis
habet sub ictu,*²²²

A *domus* desta família maldita é, mais uma vez²²³, caracterizada, à semelhança do palácio de Latino, como uma estrutura

²²⁰ Por exemplo, *topographiae* (vv. 641-645; 648-657); *descriptions rerum* (vv. 645-648); *series rerum* (vv. 657-664); *locus horridus* (vv. 668-682); etc. Vide Zapata Ferrer, op. cit., 377-378.

²²¹ *Aen.*, VII. 170-191.

²²² *Thy.*, 641-645: «No alto da cidadela, uma grande parte da mansão de Pélope/ vira-se ao norte; a sua última ala/ cresce semelhante a um monte; domina a cidade,/ ameaçando de alto o povo que acaso contra o rei/ ouse rebelar-se».

²²³ Cf. vv. 455-456.

imponente, ocupando a parte mais elevada da cidade, e definida como *arx* ‘fortaleza’, na sugestão da ideia de um poder absoluto que tudo controla. Além disso, a sua geografia parece indicar uma separação entre a *domus*, sede do poder, e a *urbs* que é dominada e ameaçada (*urbem premit*) pela posição e tamanho do edifício. A comparação hiperbólica em *aequale monti crescit* reforça a noção de verticalidade associada ao conceito de poder e de hierarquia social e política. A casa de Atreu, construção da qual a comunidade é mantida afastada, é uma estrutura remota no tempo e inacessível no espaço. A sua arquitectura, ao invés de promover uma sensação de protecção, apresenta-se manifestamente como uma paisagem de ameaça e de controlo.

De facto, Séneca institui, designadamente no *Thyestes*, uma relação privilegiada entre paisagem e poder, fazendo representar no espaço físico o reflexo da paisagem social. A mensagem sub-textual desta topografia é uma clara mensagem de poder – estamos perante uma paisagem do poder²²⁴ –, contribuindo para a definição deste mesmo contexto o léxico relacionado com a verticalidade (*summa; extremum; immane*) e a distância (*discedit; arcana; imo; secessu; alta; uetustum*).²²⁵ Ambas as áreas semânticas acentuam a sensação de distanciamento, angústia e exclusão que “abraça” os cidadãos desta urbe, ameaçados desde logo por uma entidade não animada. Neste caso, o *locus horrendus* não surge apenas na forma em que é mais comumente (re)conhecido, ou seja, como lugar natural; é, acima de tudo, uma composição humana, um produto do mundo civilizado que o representa: a casa de Atreu.²²⁶

2.19. *O pictorismo descritivo do locus horrendus*

Entretanto, a visão do mensageiro, qual *zoom* cinematográfico, aproxima-se e entra pelo palácio adentro, dando a conhecer ao leitor/espectador uma sala que se destaca pela sua dimensão e por uma luxuosa decoração, um espaço frequentado amiúde pelo povo (vv. 645-648). A “câmara” aproxima-se cada vez mais. Informa o arauto que, para lá deste local *uulgo nota*, o palácio se desdobra em inúmeros compartimentos, numa transição espacial de uma área conhecida para um mundo secreto. E porque os locais secretos são sempre mais apetecidos, é aí que o mensageiro se detém:

²²⁴ Rosati, op. cit., 238.

²²⁵ Ibid., 235.

²²⁶ Ibid., 233.

*Arcana in imo regio secessu iacet,
 alta uetustum ualle compescens nemus,
 penetrare regni, nulla qua laetos solet
 praeberere ramos arbor aut ferro coli,
 sed taxus et cupressus et nigra illice
 obscura nutat silua, quam supra eminens
 despectat alte quercus et uincit nemus.*²²⁷

É nas profundezas, na parte mais retirada e escondida da *domus*, como que em comunicação directa com os infernos, que se encontra o local secreto – um bosque antigo (*uetustum nemus*) – cuja descrição ocupa, na sua maioria, a primeira parte do relato do mensageiro. Este faz questão de não falhar nenhum pormenor no delineamento do espaço onde decorrerá o atroz crime da morte dos filhos de Tiestes, um espaço que materializa, na perfeição, o conceito de *locus horrendus*.²²⁸

A topografia do jardim interior obedece aos preceitos da paisagem tenebrosa convencional: afastado e longe da civilização; mergulhado em intensa escuridão (*alta ualle compescens*) e composto de velhas árvores; o seu carácter *contra naturam* é visível pelos versos que afirmam que nele nenhuma árvore floresce. A visão é a de um sombrio bosque (*obscura silua*) constituído apenas por árvores cuja variedade se limita ao tipo de mau-agoiro e de aspecto lúgubre: o teixo (*taxus*) considerado venenoso e, por isso, relacionado com o inferno; o cipreste (*cupressus*) habitualmente associado à morte e ao luto; e a negra azinheira (*nigra illice*) que, segundo Tarrant, «was not intrinsically unlucky but its dense shade could easily evoke feelings of mystery and dread».²²⁹ A enumeração é rematada com a referência a um carvalho (*quercus*) que se destaca, de entre as restantes funestas árvores, pela sua imponência e pelo facto de “olhar de alto” para as demais companheiras, numa atitude de absoluto domínio sobre um pequeno reino (*uincit nemus*). O léxico empregue (*supra; eminens; despectat; alte; uincit*) manifesta claramente a posição de poder, de controlo deste elemento sobre todo o bosque.

²²⁷ *Thy.*, 650-656: «Na parte mais profunda e retirada da casa há um lugar secreto/ que abriga em profundo vale um antigo bosque,/ santuário real, onde árvore alguma jamais/ mostra ramos floridos ou se submete ao podador;/ de teixos, ciprestes e negras azinheiras/ agita-se sombrio bosque, no qual sobressai/ altaneiro um carvalho que as outras copas domina».

²²⁸ Larson, op. cit., 86-89.

²²⁹ Tarrant, op. cit., 185.

Estamos perante uma espécie de microcosmos natural, cuja organização sociopolítica reflecte exactamente a dinâmica da tirania do macrosocosmos em que se integra: o regime de Atreu. Também a natureza parece partilhar a mesma fome de poder, o *furor regni*, da família dos Pelópidas. À semelhança da presença ameaçadora do palácio, também este eminente carvalho, ao invés de proteger os seus “súbditos”, os olha de cima e os ostraciza.

Depois de salientada a função de oráculo do bosque (vv. 657-658) – nota introduzida provavelmente para providenciar um contexto religioso para o “sacrifício” de Atreu –, e que é retomada novamente no final da primeira parte da narração (vv. 679-682), são referidas as ofertas, os despojos comemorativos das vitórias desta *domus*, que por todo o lado pendem (*inhaerent*), numa enumeração que confirma a criminalidade desta família (vv. 659-664).

Elemento convencional do *locus horrendus* é o rio ou a fonte caracterizada pelas suas águas estagnadas e impuras:

*Fons stat sub umbra tristis et nigra piger
haeret palude: talis est dirae Stygis
deformis unda quae facit caelo fidem.*²³⁰

O mensageiro detém-se brevemente no desenho da fonte que se distingue pela sua localização lúgubre e escura (*tristis; sub umbra*), bem como pelo seu carácter inactivo e estático, visível através dos vocábulos empregues na descrição: a forma verbal *stat* em início de verso, o adjectivo humanizante *piger* e o verbo *haeret* contribuem para a clara definição de uma natureza morta, que não permite que as suas águas fluam naturalmente. Cria-se um negro pântano – veja-se a notação de cor em *nigra* – que o arauto compara às águas disformes e lodosas do principal rio dos infernos, a Estige, numa óbvia ligação entre o bosque e o submundo.

Do verso 668 ao 682 deparamos com os terrores próprios de um *locus horrendus*. Na escuridão da noite, são as figuras dos Numes e dos Manes que povoam este espaço, numa autêntica anábase do reino infernal ao mundo dos humanos, a fazer lembrar o prólogo da peça. É de salientar o destaque que o mensageiro confere nesta passagem ao som e à sua expressiva manifestação. Os gemidos

²³⁰ *Thy.*, 665-667: «Uma triste fonte encontra-se na sombra e, preguiçosa, estagna/ formando negro pântano: assemelha-se à água disforme/ da tremenda Estige pela qual os deuses juram».

(*gemere*), a ululação (*ululant*), o ressoar do bosque (*sonat*) com o arrastar dos grilhões²³¹ (*catenis excussis*) colaboram na composição de uma atmosfera sinestésica de horror. Acrescenta ainda a referência àquele que parece ser um costume, uma ocorrência diária naquele local (vv. 671-673): a errância de uma multidão de espectros que, saída dos seus túmulos, sem necessidade aparente, se passeia pelo bosque. Falamos de monstros claramente maiores do que é habitual (*maiora notis monstra* – v. 673), não fosse a família dos Pelópidas conhecida pela sua insaciável avidez de superar os graus anteriores de criminalidade.

O mensageiro revela mais uma característica horrenda do bosque: este arde continuamente, num fogo que crepita mas não se vê (*ardent sine igne*) e que misteriosamente não consome as folhagens (*tota solet micare silua flamma, et excelsae trabes ardent sine igne* – vv. 673-675). Além disso, a natureza deste particular jardim interior anima-se e animaliza-se frequentemente. Qual fera raivosa, emite um rugido (*remugit*) sob a forma de um triplo ladrar (*latratu rino*), a evocar o infernal Cérbero, ou a maléfica divindade tricéfala Hécate.²³²

O último elemento da descrição do *locus horrendus* surge com a referência à escuridão em que está mergulhado o bosque, numa convencional identificação da vida com o dia/ luz e da noite com a morte:

*nox propria luco est, et superstitio inferum
in luce media regnat.*²³³

O facto de o jardim “ter a sua própria noite” – na medida em que, em pleno dia, é o negrume que domina toda aquela natureza – reflecte a transgressão e violação dos limites estabelecidos (ao nível físico, moral, psicológico) que caracteriza o cosmos trágico senequiano. No *Thyestes* em particular, esta inversão (ou suspensão) das normas – o *topos* do *mundus inuersus* – torna-se a metáfora dominante do drama e a sua assinatura, começando, logo no prólogo, com a migração do mundo infernal para o mundo dos humanos e culminando com a perturbada ordem cósmica (v. 813). Neste caso, as leis da natureza não são cumpridas, uma vez que neste

²³¹ Vide *Aen.*, VI. 557-558.

²³² Tarrant defende a segunda hipótese. Vide Tarrant, op. cit., 188.

²³³ *Thy.*, 678-679: «o bosque tem a sua própria noite, e o terror dos infernos/ reina mesmo em pleno dia».

bosque não se opera a cíclica sucessão dia/noite, naquela que parece ser uma antecipação da reacção do cosmos aos crimes de Atreu (vv. 777 e 789-792).

No v. 682, o mensageiro dá por concluída a descrição do bosque. Por meio de um recurso retórico²³⁴ que serve o propósito de demonstrar a dúvida da capacidade de expor adequadamente um determinado tema, o mensageiro faz a transição desesperada – *quis queat digne eloqui?* (v. 684) – para o segundo momento da narração: a preparação e a perpetração do crime. Conta que Atreu *furens* entrou pelo jardim adentro, arrastando (*trahens*) os sobrinhos e amarrando-lhe as mãos atrás das costas. Além disso, ornamenta os altares, e coloca à volta das tristes cabeças dos jovens (*maesta capita*) uma banda púrpura (vv. 683-686).²³⁵ Não faltam requisitos como o incenso, o vinho, um cutelo, e a mistura de sal e farinha com que se polvilhava a frente da vítima. O motivo do sacrifício adquire um novo significado, pois é através deste que Atreu adquire o seu estatuto divino (v. 885) ao imolar vítimas não em honra de um deus, mas em seu nome, em nome do *furor*. Existe uma preocupação, diríamos quase psicótica, em seguir à risca o ritual: *seruatur omnis ordo, ne tantum nefas/ non rite fiat* (vv. 689-690).²³⁶ O mensageiro explica ao coro que quem presidiu ao ritual foi o próprio Atreu – *Ipse est sacerdos* (v. 691) – desempenhando todas as funções a que tinha direito neste drama sacrificial, não deixando por mãos alheias nenhuma das tarefas.²³⁷

²³⁴ Recurso retórico a que M. Alexiou deu o nome de “initial hesitation” e E. R. Curtius de “inexpressibility topos”. Vide Tarrant, op. cit., 189.

²³⁵ Era comum colocar-se uma fita de lã em volta da cabeça da vítima sacrificial, sendo a notação da cor púrpura uma macabra ironia ao estatuto real das vítimas.

²³⁶ Mader (2000) 160: «The sacrificial slaughter is related as nothing short of a consummate work of art, a choreographed spectacle of gratuitous violence celebrating an aesthetic of inversion and displacement; the eloquent gestures of Atreus *artifex*, supplemented by the glosses of the messenger-commentator, together provide something like a grammar of the *mundus inuersus*. Atreus as *agens* in the messenger-speech is presented as systematically and wittfully deconstructing the conventional notion of a sacrifice, fastidiously observing formal prescription (...) in what becomes instead a ritual of self-apotheosis (...).».

²³⁷ Vide *Thy.*, 691-695. Veja-se a repetição do demonstrativo *ipse* a reforçar a furiosa vontade de Atreu em ser ele a executar todos os passos do ritual, no cumprimento total da vingança.

2.20. *A sensibilidade de uma natura animata*

Mais uma vez²³⁸ a natureza, na sua apurada sensibilidade, reage ao mal que é obrigada a testemunhar e a participar:

*Lucus tremescit, tota succusso solo
nutavit aula, dubia quo pondus daret
ac fluctuanti similis; e laeuo aethere
atrum cucurrit limitem sidus trahens.
libata in ignes uina mutato fluunt
cruuenta Baccho, regium capiti decus
bis terque lapsum est, fleuit in templis ebur.*²³⁹

Por meio de frases curtas e incisivas – reflexo da sucessão rápida dos diversos distúrbios naturais e premonitórios – o poeta-filósofo traz-nos, repetida e propositadamente, a manifestação externa de um mal iminente, numa *sympatheia* cósmica, de cariz estóico, que não se verifica. Homem e natureza não estão em sintonia.

O bosque, qual figura humana, estremeceu de pavor (*tremescit*). É interessante verificar a sua atitude, na medida em que mesmo tratando-se de um local recôndito, habituado a conviver com os monstros mais terríveis e com as maiores atrocidades, não consegue ficar indiferente ao crime tenebroso que se avizinha. São os elementos da natureza que manifestam a sua desaprovação, a sua revolta. Um tremor de terra abalou toda a sala; os céus também revelaram o seu desagrado, lançando uma estrela cadente com um rasto de cor negra, em sinal óbvio de mau augúrio; o vinho, numa antecipação do banquete (vv. 914-17; 984-88), metamorfoseia-se em sangue, escorrendo sobre o fogo; e o marfim dos altares, na sua alva tristeza, chora (*fleuit*) o crime vindouro, exemplo de uma natureza que faz parte integrante de todo um cosmos regido pela *ratio*.

Sequi naturam era o lema dos estóicos, tendo em conta que “seguir a natureza” significava abraçar o caminho da razão. Quando o homem, neste caso Atreu, se afasta desse curso, ou seja, embarca na via das paixões, dos *affectus*, todo o universo sente esse “desvio de rota” e todo ele partilha do mal, numa constante

²³⁸ Cf. *Thy.*, 262-265.

²³⁹ *Thy.*, 696-702: «O bosque estremece, com um abalo do solo toda/ a sala tremeu; parecia não saber para que lado cair,/ mais parecendo flutuar. No céu, à esquerda/ uma estrela tombou deixando negro rasto./ O vinho libado escorre sobre o fogo, vinho/ transformado em sangue; na frente do rei o diadema/ duas ou três vezes escorregou, no templo o marfim chora!».

interpenetração entre micro e macrocosmos. Nem o símbolo do poder ficou imune: o diadema fez questão de deslizar da fronte do tirano duas ou três vezes, numa sugestão da insegurança do poder dos Tantálidas. Além disso, haveria porventura por parte desse símbolo, de certa forma personificado, algum pudor e vergonha no acto que, contra vontade, “apadrinhava”. Perante um crime tão abominável, apenas Atreu se manteve imperturbável (vv. 703-704), assustando mesmo os próprios deuses.

2.21. *A metáfora animal na caracterização do tirano*

Sem demoras (*dimissa mora*) e com um semblante hostil (*toruum et obliquum intuens*), aproxima-se do altar. Séneca representa a feroz insaciabilidade de Atreu por meio de um símile que reflecte brilhantemente a intensidade psicológica do tirano: a violenta e destrutiva paixão que o move assemelha-se à de um tigre das florestas do Ganges²⁴⁰ que, possuído pelo *furor*, não consegue decidir qual das vítimas sacrificar primeiro (vv. 713-716):

*ieiuna siluis qualis in Gangeticis
inter iuuenos tigris errauit duos,
utriusque praedae cupida quo primum ferat
incerta morsus (flectit hoc rictus suos,
illo reflectit et famem dubiam tenet),
sic dirus Atreus capita deuota impiae
speculatur irae.*²⁴¹

É em nome da ímpia ira de Atreu que as crianças serão oferecidas em sacrifício; é o seu *furor* que ocupa o lugar da divindade. Entretanto, o coro deseja saber qual das vítimas foi trespassada primeiro, respondendo o mensageiro que o *primus locus* foi dedicado ao avô, ou seja, a primeira criança morta foi Tântalo. Interrogado sobre o ânimo com que o menino terá enfrentado o seu fim, conta o mensageiro que morreu seguro

²⁴⁰ A alusão à Índia, neste caso, ao rio Ganges é recorrente na tragediografia de Séneca, carregando consigo um forte sentido de exotismo de que o Cordovês gostava particularmente. Vide Grant, op. cit., 89.

²⁴¹ *Thy.* 707-713: «Tal como nas florestas do Ganges um tigre/ esfomeado hesita entre dois vitelos,/ ávido de ambas as presas, mas sem saber qual/ há-de morder primeiro: abre a mandíbula para um,/ vira-se depois para o outro, e mantém a fome em suspenso;/ assim o duro Atreu observa as vítimas destinadas/ à sua ira sacrílega».

de si e firme (*stetit sui securus* – v. 720), não tentando sequer a súplica, à semelhança do jovem Astíanax em *Troades*.²⁴²

Atreus ferus trespassa a criança, enterrando a espada profundamente, numa passagem em que o gosto seneciano pelo macabro salta à vista. O corpo, porém, não tombou, ficou em pé – *stetit* (v. 723)²⁴³ – e hesitou durante algum tempo para que lado haveria de cair, até se “decidir” a tombar para cima do tio assassino – *educto stetit/fero cadauer, cumque dubitasset diu, / hac parte an illa caderet, in patruum cadit* (vv. 723-725) – naquela que parece uma sugestão da maldição da descendência de Atreu.²⁴⁴ A atitude, na sua gestualidade, lembra a cena das *Troades* em que também Políxena, decidida, se lança com força sobre o túmulo de Aquiles, seu noivo na morte.²⁴⁵

Conta o mensageiro que, imediatamente a seguir, é arrastada também para o altar a segunda vítima, Plístenes, para junto do irmão já assassinado, tendo-lhe o cruel (*saevus*) Atreu cortado o pescoço de um só golpe. Toda a descrição desta cena se constrói baseando-se na semântica da emotividade do macabro e da intensa exploração da fisicalidade humana, tão ao gosto de Séneca: *ceruice caesa truncus in proum ruit, / querulum cucurrit murmure incerto caput* (vv. 728-729).²⁴⁶ Interrogado pelo coro sobre a eventualidade de Atreu ter poupado o terceiro filho de Tiestes, o mais novo, o mensageiro responde:

*Silua iubatus qualis Armenia leo
in caede multa uictor armento incubat
(cruore rictus madidus et pulsa fame
non ponit iras: hinc et hinc tauros premens
uitulis minatur dente iam lasso inpiger),
non aliter Atreus saeuit atque ira tumet,
ferrumque gemina caede perfusum tenens...*²⁴⁷

²⁴² Cf. *Tro.*, 1091-1102.

²⁴³ *Stetit* surge como forma verbal repetida (v. 720; 723) traduzindo a firmeza da criança tanto na vida como na morte.

²⁴⁴ Vide Segurado e Campos (1987) 121-122: «(...) O “gesto descrito” (...) é uma *significante* de que não é muito difícil descobrir o significado: a queda do cadáver de Tântalo para cima de Atreu significa a maldição que se há-de abater sobre a casa deste, se não directamente na sua pessoa, pelo menos na de seus filhos».

²⁴⁵ Cf. *Tro.*, 1158-1159.

²⁴⁶ «(...) decapitado, o tronco tombou para a frente, / enquanto a cabeça rolou, queixando-se com um murmúrio indistinto».

²⁴⁷ *Thy.*, 732-738: «Tal como nas florestas da Arménia o leão hirsuto/ se

Através de um desenvolvido e expressivo *símile*, à boa maneira homérica, a atitude de Atreu é comparada à de um leão vencedor (*uictor*) que continua a chacinar mesmo quando a sua fome já foi saciada (*pulsa famel non ponit iras*). É o furor, o ódio, o desejo de vingança que tomam conta de Atreu (*saeuit atque ira tumet*), a expressão de uma *physis* cruel que herdou dos seus antepassados, à qual faz questão de fazer jus. Assistimos ao movimento que a espada, que trespassa o corpo da criança, realiza, num rigor quase cinematográfico que, por segundos, coloca em realce o instrumento da ira, sublinhando o aspecto mórbido desta morte violenta (vv. 739-741). A nota final que refere que no momento em que a terceira (e última) vítima tombou, apagou com o seu sangue o fogo do altar parece sugerir, nas palavras de Tarrant, que «this bloodshed extinguishes not only the fire, but also the system of belief and practice that the altar represents».²⁴⁸

Gottfried Mader afirma que os três elaborados *símiles* – o tigre da Índia, o leão da Arménia e o cão da Úmbria (vv. 496-505) – sugerem como Atreu, na sua sede de sangue, progressivamente se desprende da sua identidade humana.²⁴⁹ O mundo da natureza, neste caso a fauna, surge, na tragédia senequiana, na maioria das vezes, através do recurso eminentemente épico do *símile*, como meio por excelência de definição, amplificação e intensificação dos *ethe* das personagens. Note-se também nos *símiles* mencionados a notação topográfica do exotismo das regiões de onde provêm as feras – Índia e Arménia – paragens que, além do perfume de exotismo que emanam, carregam consigo também uma outra simbologia: a da violência selvagem.²⁵⁰

O coro fica terrivelmente chocado com as revelações do mensageiro, mas é imediatamente informado de que a monstruosidade do crime não se ficou por ali. O coro espantado questiona-se se é possível a natureza suportar uma atrocidade ainda

lança sobre a manada, vencedor, fazendo enorme massacre./ com as fauces enopadas de sangue e já sem fome/ nem assim perde a fúria: aqui e ali persegue os touros/ e ameaça preguiçosamente os vitelos com os dentes cansados./ assim Atreu se enfurece e espuma de ira,/ segurando o ferro ensanguentado por um duplo crime».

²⁴⁸ Tarrant, op. cit., 196-197.

²⁴⁹ Mader, op. cit., 161: «(...) together the three similes suggest the progressive intensification of his rage: Umbrian dog (496-505 – Indian tigress (707-713) – Armenian lion (732-738). First restrained energy and the scent of blood (504), then hunger (707) and finally a murderous rage that continues beyond satisfaction of hunger (...).».

²⁵⁰ Tarrant, op. cit., 195.

maior: *An ultra maius aut atrocius! natura recipit?* (vv. 745-746). Por este comentário, Atreu parece ter conseguido vingar as suas intenções de perpetrar um crime que a natureza nunca tivesse visto e não aprovasse, desafiando, deste modo, toda a organização cósmica e racional que rege o mundo. Ao contrariar as leis da natureza, Atreu contraria a lei da razão, da *ratio* que insufla o cosmos e pela qual todo o ser humano se deve guiar. O *topos* do *mundus inuersus* domina total e absolutamente a acção da peça.

Incrédulo, o coro não consegue perceber o que de pior podia ainda fazer Atreu, colocando a hipótese de o tirano ter infligido algum terrível tratamento aos corpos, cometendo o sacrilégio de os lançar às feras ou privá-los do fogo (vv. 747-748). Sob este mote, o mensageiro parte para a segunda parte do relato, afirmando que, comparado com o que Atreu fez, essa crueza teria sido um acto piedoso: *uotum est sub hoc quod esse supplicium solet* (v. 752).

2.22. *A crueza macabra de um crime e a revolta de uma natureza emotiva*

O mensageiro passa então a descrever com um rigor macabro o momento em que Atreu, não satisfeito com os assassinios dos sobrinhos, prepara o banquete que irá servir ao irmão. É notável a fisicalidade inerente a toda a descrição²⁵¹ desde que, com uma paciência e um rigor quase cirúrgicos, Atreu inspecciona – num verdadeiro *extispicium* – os corpos das vítimas ainda quentes, as vísceras arrancadas, as veias que ainda pulsam, até que prepara o banquete, propriamente dito, para o irmão. É com tranquilidade (*securus*) que prepara os alimentos a confeccionar: corta em pedaços os corpos, os tendões dos braços, quebra os seus ossos, e cruelmente lacera a carne das vítimas (vv. 760-764). Deixa intactas as mãos e os rostos, partes do corpo que eram habitualmente poupadas nos verdadeiros sacrifícios, mas que neste ritual adquirem um significado diferente, atribuído por Atreu: «the heads serve for identification (...), and the hands as grotesque souvenirs of the pretended reconciliation».²⁵²

²⁵¹ Vide Segal, op. cit., 186: «This language of the body, especially of the viscera, (...) is disturbing because it reminds us of our physicality, of our inevitable reduction to being mere body. (...) By reminding us of our visceral physicality too, such descriptions indirectly evoke the inevitability of death. We are forced to see ourselves in the context of the corruptible entrails of animals. This ultimate reduction of our being to physical matter, to the fate that we share with all living (and dying) things is profoundly disquieting».

²⁵² Tarrant, op. cit., 200.

Trata de cozinhar os “alimentos” preparados, colocando as vísceras, uma a uma, em caldeiros quentes a cozer, outras a assar lentamente sobre o fogo (vv. 765-767). É nessa altura que, mais uma vez, a natureza ganha vida, animizando-se:

*impositas dapes
transiluit ignis inque trepidantes focos
bis ter regestus et pati iussus moram
inuitus ardet. stridet in ueribus iecur;
nec facile dicam corpora an flammae gemant:
gemuere. piceos ignis in fumus abit;
et ipse fumus, tristis ac nebula grauis,
non rectus exit seque in excelsum leuat:
ipsos penates nube deformi obsidet.*²⁵³

É o fogo que demonstra uma profunda repulsa e se recusa a compactuar num acto de tal barbaridade: foge (*transiluit*) das iguarias, mas é forçado várias vezes²⁵⁴ a voltar para o forno crepitante, onde finalmente permanece, ardendo contra vontade (*inuitus ardet*). Confundem-se também os ruídos estridentes (*stridet*) que os corpos emitem ao serem queimados com os gemidos (*gemuere*) que as próprias chamas soltam, na expressão da tristeza e impotência perante tão duro crime. O próprio fumo, num gesto de solidariedade, também ele não sobe em direcção aos céus, como seria de esperar, mas transforma-se numa pesada e triste névoa (*tristis ac nebula grauis*) que, disforme (*nube deformi*), fica a pairar sobre a casa, a cercar, e a profanar os próprios Penates.

2.23. *A inversão da marcha do carro solar*

Surge, já no fim da descrição, a referência a uma das alterações naturais que domina toda a acção dramática do *Thyestes*:

²⁵³ *Thy.*, 767-775: «De tais iguarias/ até o fogo foge: mas para o forno crepitante/ duas e três vezes é forçado e por fim permanece,/ ardendo contra vontade. O fígado guincha nos espetos./ Dificilmente diria quem mais geme: se os corpos/ ou as chamas! O fogo evola-se em fumo cor de pez./ Até o fumo, semelhante a pesada e triste névoa,/ não sobe a direito, não se eleva para o alto: qual nuvem disforme, cerca os próprios Penates».

²⁵⁴ Duas ou três vezes (*bis ter*) o fogo é obrigado a desempenhar a sua função; a referência lembra o diadema que também tombou da frente de Atreu duas ou três vezes (v. 702).

*O Phoebe patiens, fugeris retro licet
medioque ruptum merseris caelo diem,
sero occidisti.*²⁵⁵

A fuga do do sol, o eclipse, a que o mensageiro havia aludido, de forma fugaz, na sua entrada em cena (vv. 637-638), regressa agora mencionado de forma mais explícita, apesar de não ser narrado directamente, numa característica da técnica alusiva de Séneca. Neste passo, o mensageiro dirige-se em apóstrofe a Febo – divindade que se identifica frequentemente na poesia latina, na tradição clássica posterior e até aos nossos dias com o elemento Sol –, salientando o seu carácter sofredor (*patiens*) na medida em que, apesar dos seus esforços para arrebatat o dia, o seu ocaso se revelou demasiado tarde, para prevenir o que iria acontecer.

Assim, o inevitável sucede e o arauto descreve a aterradora cena de Tiestes que, no banquete, devora avidamente (*lancinat*) os seus filhos, numa descrição que em nada abona a sua imagem. A fome desbragada (vv. 778-779), a embriaguez que o entorpece (v. 781) bem como o perfume que destila dos seus cabelos revelam a consumação da sua completa transformação: a cedência à intemperança, aos prazeres e luxos do poder, com que o traidor irmão lhe acenara desde o início. E aqui, mais uma vez, a fome e a sede a servirem de expressão metafórica do *furor regni*, intrínseco ao mito dos Tantálidas, num drama em que a emoção/paixão equivale ao apetite e este ao impulso.²⁵⁶

Dirigindo-se a Tiestes, o mensageiro dá por concluída a sua intervenção:

*uerterit currus licet
sibi ipse Titan obuium ducens iter
tenebrisque facinus obruat taetrum nouis
nox missa ab ortu tempore alieno grauis,
tamen uidendum est. tota patefient mala.*²⁵⁷

²⁵⁵ *Thy.*, 776-778: «Ó paciente Febo, embora recuasses em fuga/ e no meio do céu escondesses o dia arrebatado,/ por demais tardio foi o teu ocaso!».

²⁵⁶ Poe, op. cit., 368.

²⁵⁷ *Thy.*, 784-788: «Pode o Sol inverter a marcha do carro/ e obrigá-lo a seguir um caminho contrário ao normal,/ pode o hediondo crime ocultar-se sob as trevas inesperadas/ dum noite pesada, saída do céu fora de tempo,/ mesmo assim tudo hás-de ver, todo o teu mal te será desvendado».

Reporta-se novamente ao eclipse, ou seja, ao Sol que, ao invés de prosseguir a sua marcha habitual²⁵⁸, horrorizado com o que assiste, vê-se obrigado a dar lugar a uma noite cerrada (*nox grauis*) “fora de horas” (*tempore alieno*), de forma a ocultar o terrível crime.²⁵⁹ Essa tentativa de esconder o *tetrum facinus* por entre trevas que anormalmente se instalam não impedirá, contudo, que Tiestes tenha conhecimento de todo o mal que ele próprio semeou graças ao seu *furor regni*: a morte dos filhos e o banquete antropofágico de que é funesto actor principal.

Os versos finais da intervenção do mensageiro estabelecem a ponte temática entre este momento e a última, e mais longa, ode coral do drama (vv. 789-884). É numa atmosfera de medo e confusão pela escuridão, que subitamente envolveu a cena, que se encontram os cidadãos de Argos, numa estratégia de repetição que Séneca sabiamente maneja. Ao permitir que o eclipse se repita em diferentes alturas e aos olhos de variadas personagens, este aumenta o seu poder estético-dramático. A cena do mensageiro estabeleceu uma relação causal entre a condição moral da casa de Atreu e o caos celeste; aqui, o coro amplifica os dois factos acrescentando-lhe o terror de um cataclismo universal.

Clara e intimamente ligada à situação dramática, esta intervenção coral permanece, contudo, desligada dos factos, pois o coro não parece ter noção do verdadeiro motivo que se esconde por detrás do negrume, apesar de o arauto ter explicitado anteriormente. Este o coro parece uma entidade totalmente diferente daquela que participou na cena anterior.

2.24. Eclipse solar: prenúncio de cataclismo universal

O coro entra em cena, endereçando uma série de questões ao sol fugidio, desejando saber porque desapareceu em pleno dia, muito antes do previsto:

²⁵⁸ A imagem da alteração da marcha do carro do sol aquando do funesto banquete de Tiestes tornar-se-ia um autêntico *topos* literário. Vide Camões, *Lusíadas*, III, 133, 1-4.

²⁵⁹ Note-se que nestes versos o sol inverte o seu curso, dando lugar à noite, para calar a terrível visão do crime; nos versos 776-778, o eclipse ter-se-ia dado para prevenir o próprio crime. Vide Owen (1968) 298: para o mensageiro, na sua simplicidade, o eclipse parece duplamente paradoxal pois, por um lado, ocorre demasiado tarde para esconder o banquete ímpio (vv. 776ss); por outro, é demasiado fraco para garantir que o crime se mantenha escondido (vv. 784-788).

*Quo terrarum superumque potens,
cuius ad ortus noctis opacae
decus omne fugit, quo uertis iter
medioque diem perdis Olympo?
cur, Phoebe, tuos rapis aspectus?*²⁶⁰

Constata não estarem presentes os sinais habituais da noite (vv. 794-801) e, com espanto, tenta perceber por que razão se deu o câmbio do curso do sol que, retrocede no mesmo dia e, ao invés de se pôr a Ocidente, fá-lo pelo Oriente, trazendo consigo a cerrada e estranha noite. Colocam várias hipóteses como causa para tal catástrofe, nomeadamente a possibilidade de um novo conflito mítico entre Gigantes e deuses que tivesse, assim, anulado a sequência regular dia/noite. A referência aos Gigantes, como manifestações arquetípicas da violência e da anarquia, não surge por acaso – aliás, ela é justificada pela expressão *apertol carcere Ditis* (vv. 804-805) –, pois desde o prólogo que a “porta” dos infernos se abriu, com a anábase de Tântalo.

O coro sente que a rotina normal dos céus foi alterada e que, em concreto, as alternâncias comuns como o nascer e o pôr-do-sol já nada significam: *Solitae mundi periere uices;/ nihil occasus, nihil ortus erit* (vv. 813-814). As especulações do coro detêm-se em afirmações que descrevem a confusão gerada entre os diferentes corpos celestes, designadamente a Aurora, o Sol, a Lua e as estrelas que se encontram perdidas e confusas com a inversão da ordem natural das coisas. Os corações dos elementos do coro tremem de medo, alvoraçados por tais alterações – *trepidant, trepidant pectora magnol percussa metu* (vv. 829-830) –, e temem que estes estranhos fenómenos celestes, consequência da alteração do sol, causem um verdadeiro cataclismo universal:

*ne fatali cuncta ruina
quassata labent iterumque deos
hominesque premat deforme chaos,
iterum terras et mare cingens
et uaga picti sidera mundi
natura tegat.*²⁶¹

²⁶⁰ *Thy.*, 789-793: «Para onde, ó pai das terras e dos deuses,/ a cujo advento da obscura noite/ todo o luzeiro foge, para onde mudas de rumo/ abandonando o dia em pleno firmamento?/ Porquê, Febo, nos privas da tua contemplação?».

²⁶¹ *Thy.*, 830-835: «não vá o Universo, abalado por fatal/ ruína, desmoranar-se, não vá de novo aos deuses/ e aos homens oprimir disforme

É, na verdade, o receio de que o *deforme chao*, a ruína total do universo se abata sobre as suas cabeças, de que a natureza confunda a terra, o mar, os astros, que leva o coro a desenvolver um tema integrante da concepção estoíca do mundo e, em especial, da sua cosmologia: o cataclismo universal, intimamente ligado à noção de *ecpyrosis*, ou seja, a destruição periódica do mundo pelo fogo. Os estoícos acreditavam que o universo estava sujeito a ciclos alternados de ordem e caos, e recorrendo ao Mito das Idades, admitiam a sua periódica aniquilação após um processo de contínua degeneração. Assim, partindo de um período pleno e perfeito (Idade de Ouro), por um processo de constante degeneração, ia decaindo a nível moral, acabando por voltar ao caos primordial. Daí, regenerando-se, regressaria uma nova fase de esplendor e assim sucessivamente, ciclo após ciclo, numa renovação eterna.

Todos os sinais parecem indicar ao coro que estão na iminência de um cataclismo que começa por uma descrição da ruína celestial, descrita em ordem rigorosa dos elementos da natureza, cujo comportamento se altera: o sol; a lua; os planetas; por fim, as constelações do Zodíaco, e outras, despenham-se dos céus, e o caos toma conta do universo. Serve a passagem para celebrar uma ordem cósmica que está definitivamente condenada a desaparecer.

Os versos finais da ode (vv. 875-884) rematam efectivamente a visão apocalítica, numa convicção de que tais fenómenos anormais da natureza indiciam a chegada de um cataclismo, a que os elementos terão oportunidade de assistir, e que marcará o (inevitável) regresso ao caos, ou melhor, à Idade do Ferro. Esta ideia explica-se pois parece impossível que a humanidade possa degenerar mais em termos éticos e morais após o crime de Atreu, apesar de esta última noção – a da relação do *mundus inuversus* com o crime do tirano –, não ser sequer uma vez aludida ao longo da intervenção coral.

Concordamos com Tarrant quando afirma que esta concepção de um universo na iminência do colapso surge como uma poderosa metáfora para ilustrar a anarquia moral, quer dentro da estrutura dramática desta peça, quer do mundo romano exterior com o qual o *Thyestes* se relaciona.²⁶²

caos, nem de novo a terra, o mar, o fogo/ e os errantes astros do colorido Universo/ a natureza confundir».

²⁶² Tarrant, op. cit., 204.

O derradeiro acto da peça (vv. 885-1112), de uma grandeza verdadeiramente shakespeariana, apresenta-nos a revelação do crime. O culminar da tragédia passa por um primeiro momento de euforia sádica por parte do tirano, por um monólogo angustiado de Tiestes, e finalmente o confronto entre os dois irmãos, do qual se destaca a *libido occidendi* de Atreu, e a *libido moriendi* e *euertendi* de um Tiestes desesperado. A violência, o macabro e a morte marcam indelevelmente esta obra e, na verdade, toda a tragediografia de um autor profundamente influenciado por tempos sangrentos de tirania.

Quando o acto inicia, Atreu vem possuído literalmente pelo *furor regni*, rejubilante com o crime cometido, com palavras que parecem vir no seguimento da esplêndida descrição do coro:

*Aequalis astris gradior et cunctos super
altum superbo uertice attingens polum.*²⁶³

Num monólogo, que não é ouvido por Tiestes, Atreu revela que se sente semelhante a um astro, um verdadeiro deus. A atrocidade perpetrada, que tanto orgulho lhe dá (*superbo uertice*), revelou-se um autêntico processo de perversa deificação. Chega mesmo ao cúmulo de afirmar que não precisa dos deuses para nada (*dimitto superos* – v. 888), agora que alcançou o seu objectivo. A satisfação do seu apetite, da sua paixão, é insaciável: *bene est, abunde est, iam sat est etiam mihi. / sed cur satis sit? pergam* (vv. 889-890).²⁶⁴

Atreu retoma o tema do eclipse solar que surge aqui novamente como um evento passado:

*... ne quid obstaret pudor,
dies recessit: perge dum caelum uacat.
utinam quidem tenere fugientes deos
possem, et coactos trahere, ut ultricem dapem
omnes uiderent - quod sat est, uideat pater.
etiam die nolente discutiam tibi
tenebras, miseriae sub quibus latitant tuae.*²⁶⁵

²⁶³ *Thy.*, 885-886: «Sinto-me entre os astros, superior a todos,/ atinjo com a minha testa orgulhosa o pólo alto».

²⁶⁴ *Thy.*, «Estou inteiramente satisfeito, estou mais do que satisfeito!/ Mas porque hei-de estar satisfeito? Vou prosseguir (...)».

²⁶⁵ *Thy.*, 891-897: «Para que nenhum pudor mo impedisse,/ o Sol recuou: vamos, enquanto o céu está livre./ Oxalá eu pudesse deter os deuses em fuga/ e fazê-los voltar à força, para que todos contemplassem/ o banquete da vingança! Mas contempla-o Tiestes, e isso chega!/ Embora contra a vontade do Sol,

Na sua prepotência, Atreu julga mesmo que o sol recuou para não o inibir e incita-se a si próprio (*perge*) a concluir o crime, ou seja, a dar a conhecer ao irmão a verdade. Fáz-lo-ia tremendamente feliz que todos os deuses – que horrorizados fugiram (*fugientes deos*) para bem longe – contemplassem o banquete. Apesar do seu imenso poder, ele não é capaz de os deter (*tenere*). A exclamação proferida atesta na perfeição a loucura, a insânia que toma conta do espírito de Atreu. Empregando uma expressão metafórica, o tirano, apesar de incapaz de obrigar as divindades a assistir, diz-se capacitado para fazer frente à resistência dos deuses, numa atitude de insolência, ao contrariar a vontade do sol (*die nolente*), dissipando para o irmão as trevas instaladas. Estamos perante a imagem platónica por excelência do conhecimento e verdade como luz, em directa oposição às trevas e à escuridão que simbolizam a ignorância e o erro.²⁶⁶ Significam estes versos que será ele próprio, Atreu, a “iluminar” Tiestes, ou seja, a dar-lhe a conhecer o terrível crime que a natureza, ou melhor, Febo tentara em vão esconder.

2.25. *Contemplação, sadismo e corporalidade: monstruosidade física e ética*

Numa alusão à expressão facial do irmão que já se banqueteia há largo tempo, abusando do álcool, condena essa sua alegria que lhe está estampada no rosto e ordena aos criados (*turba familiaris* – v. 901) que abram as portas do palácio para que se veja o que se passa no seu interior. Atreu deseja ver, numa manifestação de extremo sadismo, a reacção do irmão ao saber que se banqueteara com a carne dos próprios filhos:

*libet uidere, capita natorum intuens
quos det colores, uerba quae primus dolor
effundat aut ut spiritu expulso stupens
corpus rigescat. fructus hic operis mei est.
miserum uidere nolo, sed dum fit miser.*²⁶⁷

É impressionante a crueza do discurso de Atreu que exprime a insaciabilidade que *de profundis* consome (e alimenta) o seu

dissiparei para ti/ as trevas sob que se oculta a tua desgraça».

²⁶⁶ Armisen-Marchetti, op. cit., 144-145.

²⁶⁷ *Thy.*, 903-907: «Quero ver de que cor ele fica ao contemplar/ as cabeças dos filhos, quais as palavras que a primeira dor / lhe faz soltar, e como, atónito, perdendo quase a respiração,/ o seu corpo fica rígido. Aqui assenta o fruto da minha acção./ Não o quero ver infeliz, mas vê-lo ao ficar infeliz».

espírito. Não lhe basta cometer ele mesmo a atrocidade, mas também faz parte do seu plano de vingança “enfartar-se” com a contemplação da desgraça alheia do irmão, num ódio perverso que atinge o seu cúmulo através da expressão apurada da natureza física humana: desde as cores alteradas da expressão de Tiestes, passando às palavras que soltará aquando do *primus dolor* do impacto, até à rigidez (*rigescat*) de um corpo que *stupens* perderá, com a funesta surpresa, quase o seu fôlego (*spiritu expulso*). O que deseja ver, na verdade, é a alteração de Tiestes, a passagem (*sed dum fit*) de um estado de ignorância, de uma passageira felicidade, ao da ruína total. Daí, sim, tirará Atreu o máximo gozo de toda a sua acção.

Entretanto, os escravos de Atreu abrem as portas e passa a comentar a visão que tem do interior da *domus impia* (vv. 909-919). É um Tiestes reclinado, embriagado pelo vinho, pela comida, e também pela púrpura e ouro (notações de cor directamente ligadas ao poder e à riqueza) que o rodeiam que Atreu descreve com júbilo. Atreu traça-nos um Tiestes fraco, completa e totalmente subjugado ao prazer e aos luxos do poder, aqueles que timidamente outrora recusara, ainda lembrado dos princípios estóicos que regiam a sua caminhada ascética na via da sabedoria. Mas Tiestes perdeu-se pelo caminho...

Com *eructat* (v. 911) surge mais uma vez a fisicalidade humana, tão cara a Séneca e a que este confere grande destaque na descrição e delineamento dos comportamentos das suas personagens. Assim, o facto de Tiestes arrotar não surge como um elemento meramente repugnante ou desagradável, com o intuito de chocar o leitor/espectador, mas de um pormenor importantíssimo para Atreu, porque se trata de um indicador de que o irmão está saciado... com a carne dos filhos! E isso faz Atreu sentir-se realizado, o “deus dos deuses”, o rei dos reis nas suas palavras: *o me caelitum excelsissimum, / regumque regem!* (vv. 911-912). No final do seu monólogo, Atreu, num aparte, incita o irmão a beber ainda mais, pois é o sangue das vítimas que se esconde sob a cor de Baco (vv. 914-916). A sua personalidade é de uma perfídia incomensurável, tornando-o numa das mais fortes e impressionantes figuras da galeria senequiana.

O Tiestes exultante e embriagado que Atreu nos descrevera nos versos anteriores revela-se, na verdade, através do monólogo que ocupa os versos 920-969, uma personagem bem mais complexa e densa ao nível psicológico. Conquistado pelos prazeres que

advêm do poder, desviado do seu caminho de *sapiens*, Tiestes, desinibido pelo poder de Baco, confessa a sua verdadeira natureza, ao demonstrar desprezo pela vida de indigência e de simplicidade que levava no exílio e que tanto exaltara perante Tântalo (vv. 446-470) e Atreu (vv. 530-540). Este Tiestes tenta esquecer os longos “males passados”, chamando a si a alegria: *fugiat maeror fugiatque pavor, / fugiat trepidi comes exiliil tristis egestas / rebusque grauis pudor afflictis* (vv. 920-925). Dizia-se feliz com o caminho que tomara, mas a verdade não é bem essa: *redeant uultus ad laeta boni, / ueterem ex animo mitte Thyesten* (vv. 936-937). Quer esquecer o “velho Tiestes”, o Tiestes de outrora, o da austeridade, da moderação, da mediania, e aceitar naturalmente os prazeres da recuperada posição. Contudo, essa tarefa não se revela fácil, pois surgem ansiedades que ele próprio não consegue explicar, e que o não deixam usufruir de um estado de nova felicidade. Uma dor insondável oprime o seu peito e proíbe-o (*uetas*) de festejar, ordenando-lhe um pranto que é para ele incompreensível. Sente-se mal, tem vontade de chorar, e não sabe porquê; tenta alegrar-se, não o consegue, e justifica essa incapacidade como própria dos míseros que, de tão habituados à infelicidade, dificilmente crêem na *bona fortuna* quando esta surge (vv. 938-941; 951-952).

2.26. A antecipação de uma dor cósmica

É própria natureza que se revolta e lhe transmite subtis sinais de que aquele não deveria ser um tempo de celebração:

*Vernae capiti fluxere rosae,
pingui madidus crinis amomo
inter subitos stetit horrores,
imber uultu nolente cadit,
uenit in medias uoces gemitus.*²⁶⁸

As flores que engalanavam as grinaldas tombaram da sua cabeça; o cabelo húmido e perfumado, como que petrificado, pôs-se em pé subitamente horrorizado; as lágrimas caem *uultu nolente*; e da sua boca, ao invés de se elevarem palavras doces e festivas, soltam-se gemidos. A *natura*, em boa verdade, avisa Tiestes

²⁶⁸ *Thy.*, 947-951: «Da fronte me tombaram as rosas primaveris, / o cabelo húmido de untuosos bálsamos / põe-se-me em pé entre súbito horror, / contra vontade caem-me lágrimas pelo rosto / e no meio das palavras eleva-se um gemido».

de que, sob aquele manto de enganadora festividade, paira algo terrível; um aviso que já não funciona bem como aviso, uma vez que o mal já está feito e Tiestes não pode voltar atrás. Parece-nos, portanto, que mais do que anúncios e presságios funestos, – Séneca pretende transmitir com esta reacção da natureza, além da condenação de uma celebração que nada tem de feliz – é a capacidade de esta comungar de uma dor que será excruciante para Tiestes, e que começa agora a manifestar-se. O *dolor* de um cosmos que se antecipa mesmo à dor do Homem.

2.27. *A metáfora da tempestade: a tumultuosa existência humana*

Um medo terrível vai-se apoderando de Tiestes e o seu espírito desespera, ao sentir a necessidade de soltar prantos, rasgar as vestes, de gritar a sua dor. A sua alma dá-lhe sinal de futuro luto (*luctus futuri* – v. 957) e a propósito desse mau presságio que o invadiu, num momento de algum lucidez, afirma que *instat nautis fera tempestas, / cum sine uento tranquilla tument.*²⁶⁹ O Cordovês recupera, mais uma vez, a clássica imagem marítima como metáfora para a inconstância da existência humana. Tão depressa o homem alcança a almejada felicidade, como logo a Fortuna, quando menos espera, o traz de volta à miseranda infelicidade. Tendo conhecimento das voltas e reviravoltas da vida, Tiestes parece, por segundos, dar ouvidos às suas angústias e ansiedades, ao temer que sobre ele se abata uma feroz tempestade, incauto como está. Tenta acalmar-se e convencer-se de que vive medos infundados, e que está bem entregue nas mãos de Atreu, seu irmão. Contudo, nem um vago terror (*uagus terror*) que vagueia dentro dele o larga, nem as lágrimas deixam de cair do seu rosto (vv. 960-969).

Em 970, surge Atreu no salão, que se dirige para junto de Tiestes, com efusiva e irónica emoção, incitando o irmão a celebrar o dia festivo e o restabelecimento de uma perfeita harmonia fraterna (vv. 970-972), encetando assim o diálogo final entre ambos e o início da tenebrosa revelação do crime.

2.28. *Natura: elementos de revolta e de presságio*

Tiestes revela que se encontra já saciado de iguarias e do licor de Baco, pois a sua alegria só poderia aumentar se pudesse gozá-la

²⁶⁹ *Thy.*, 959-960: «desaba sobre os marinheiros feroz tempestade/ quando, sem vento, o mar tranquilo cresce».

na companhia dos filhos (*cum meis* – v. 975). À reclamação da presença das crianças, o tirano reage com um discurso que se pauta, de forma impressionante, por uma linguagem impregnada de ironia trágica, de *double entendres*²⁷⁰ (vv. 976-983), que prolongam o prazer sádico do anúncio do crime. O momento que então se vive é, «avant la lettre», verdadeiramente shakespeariano: Atreu garante ao irmão que os filhos se encontram ali, junto do pai, nos seus braços (*in amplexu*). O horror e o escárnio vão-se amplificando à medida que Atreu continua – *hic sunt eruntque; nulla pars prolis tuae/ tibi subtrahetur* (vv. 977-978). Entretanto, em mais um gesto de aparente gentileza fraterna e familiar, Atreu oferece, num acto de total perfídia, uma bela taça de vinho que o leitor/espectador sabe conter o sangue das tenras vítimas, mas que Tiestes, ludibriado, aceita. Contudo, no momento em que prova a bebida, algo de extraordinariamente terrível acontece, que o próprio, aterrorizado, passa a descrever:

*sed quid hoc? nolunt manus
parere, crescit pondus et dextram grauat;
admotus ipsis Bacchus a labris fugit
circaque rictus ore decepto fluit
et ipsa trepido mensa subsiluit solo.
uix lucet ignis; ipse quin aether grauis
inter diem noctemque desertus stupet.
quid hoc? magis magisque concussi labant
conuexa caeli; spissior densis coit
caligo tenebris noxque se in noctem abdidit;
fugit omne sidus.*²⁷¹

A natureza reage, mostrando a sua repulsa, opondo-se à consumação de mais um crime – é ela que tenta “dizer” a Tiestes que não deve beber mais. Deixa de ter controlo sobre o seu corpo, pois as mãos não lhe obedecem (*nolunt*); o peso da taça parece

²⁷⁰ Soares (2003) 134: «Toda a linguagem de Atreu, repassada de ironia trágica, tem entendimento duplo: objectivo e subjectivo. Diz-se uma coisa, entende-se outra. Sugere uma coisa mas conclui-se outra».

²⁷¹ *Thy.*, 985-995: «Mas que é isto? As mãos negam-se/ a obedecer-me, o peso da taça aumenta e oprime-me a mão,/ o vinho levado aos lábios foge deles/ e, enganando-me a boca, escorre-me pelos cantos,/ até a mesa saltou no solo tremendo./ Mal reluz o fogo, até o céu está pesado,/ como atónito e indeciso entre o dia e a noite. Que é isto? Cada vez mais tremem as abóbadas/ abaladas do céu, forma-se um espesso nevoeiro/ de densas trevas, a noite esconde-se na noite:/ todos os astros fogem!».

aumentar cada vez mais (*pondus; crescit; grauat*), oprimindo a mão; o vinho foge (*fugit*) dos lábios e escorrega (*fluit*) pelas comissuras da boca. Todos os elementos colaboram para que Tiestes não se deixe levar ainda mais pelo excesso, pela sua insaciabilidade, herança de uma família maldita, e ingira a bebida sacrílega – o sangue dos próprios filhos. Aqui, como noutros passos já analisados ao longo da peça²⁷², não encontramos a noção de *sympatheia ton olon* estóica, mas, na verdade, o oposto dessa simpatia do todo, na medida em que a natureza, o cosmos não comunga do mal que é praticado. Aliás, esta age, com profunda revolta perante a iminência do mal.

Ocorrem, assim, uma série de fenómenos antinaturais que prenunciam a revelação do crime. A agitação alastra-se também à mesa e ao chão que tremem repentinamente (*trepido solo; subsiluit*); ao fogo que a muito custo (*uix*) reluz; ao céu que ficou subitamente carregado (*grauis*)²⁷³ e deserto de deuses que, horrorizados, dali fugiram. A repetição da interrogação *quid hoc* (v. 992) sublinha bem o desvario, o pavor que assalta o espírito de Tiestes. Também as abóbadas celestes parecem ruir (*labant*), forma-se um nevoeiro cerrado de densas trevas (*densis tenebris*) e a noite esconde-se na própria noite, de onde fogem (*fugit*) todos os astros. Em certa medida, podemos dizer que os quatro elementos da natureza colaboram activamente nesta reacção de revolta e de presságio funesto: o solo que treme representa o poder da Terra; os céus revoltos, invertidos e tenebrosos, o Ar; o *ignis* que quase se apaga, o Fogo; e, por fim, fazendo as vezes da água, o licor de Baco a representar o elemento líquido. A acumulação dos fenómenos, como o *crescendo* na música, contribui para a percepção da aproximação do clímax. No culminar da sua intervenção, reclama angustiadamente, como se pressentisse que estes corresse perigo, a presença dos filhos: *Redde iam gnatos mihi!* (v. 997). Atreu responde-lhe, em mais um verso carregado de ironia trágica, que lhos há-de trazer e que nenhum dia lhos há-de arrebatar (v. 998).

Cria-se uma verdadeira cena de horror, preparatória da revelação (vv. 999-1004). Tiestes sente uma revolução (*tumultus*) nas suas vísceras, tremem-lhe (*tremuit*) as entranhas, sente um peso insuportável (*impatiens onus*), e do seu peito soltam-se gemidos que sabe não serem seus. Os filhos não lhe saem da

²⁷² Cf. *Thy.*, 106-121; 262-265; 700-702; 789-826.

²⁷³ Note-se o expressivo oxímoro em *aether grauis*.

cabeça e chama-os novamente, interpretando os ruídos que saem do seu corpo como as suas vozes suplicantes – *unde oblocuntur?* (v. 1004). À pergunta desesperada do irmão, responde Atreu, no auge da sua sádica satisfação, destapando as travessas onde colocara as cabeças e as mãos das crianças: *Expedi amplexus, pater;/ uenere. natos ecquid agnoscis tuos?* Estamos perante o culminar do crime, o clímax da cena. Tiestes, horrorizado, solta o famoso grito dramático que, na sua brevidade, condensa toda a expressão do *dolor*: *Agnosco fratrem* (v. 1006). Tiestes finalmente apercebe-se da verdadeira *physis* do irmão que, alegando uma dissimulada reconciliação, o convidou, para perpetrar uma vingança terrível que se abateu sobre ele e sobre os filhos. Lembremo-nos, contudo, que neste momento Tiestes tem apenas acesso a uma revelação, a uma verdade parcial.

Em gritos de dor, dirige-se à Terra numa poderosa apóstrofe, não compreendendo como pôde esta permitir tamanho crime – *Sustines tantum nefas! gestare, Tellus?* (vv. 1006-1007) –, apelando a que destrua Micenas, e a que rasgando uma enorme via, ela própria mergulhe nas profundezas dos infernos, local aliás onde a sua criminosa família verdadeiramente pertence – *si quid infra Tartara est/ auosque nostros, huc tuam immani sinul demitte uallem, nosque defossos tegel Acheronte toto* (vv. 1013-1016). É com pesar que constata que o seu apelo não foi ouvido e que a terra permaneceu inalterada (*immota tellus*) perante as suas súplicas.

É com ironia e sarcasmo que Atreu se dirige ao irmão, dizendo-lhe para beijar e abraçar os três filhos que há tanto almejava reencontrar. Tiestes reage com uma série de exclamações que intensificam o *pathos*, e revolta-se com a traição do irmão que tudo dissimulou: o pacto (*foedus*), o perdão (*gratia*), a lealdade (*fides*). Roga-lhe apenas que lhe permita sepultar os filhos e, para isso, lhe ceda os restos dos corpos (vv. 1024-1030). Atreu faz a revelação final, afirmando, num *double entendre* de um sadismo terrível, que tudo o que resta e não resta dos filhos se encontra ali, na posse do pai: *Quicquid e natis tuis/ superest habes, quodcumque non superest habes* (vv. 1030-1031). O jogo de palavras de Atreu confunde Tiestes e leva-o a perguntar se, porventura, lançou os corpos às aves de rapina ou às selvagens feras. Deixando-se, finalmente, de ambiguidades revela: *epulatus ipse es impia natos dape* (v. 1035).

2.29. *Tiestes entre a libido moriendi e a libido euertendi*

Tiestes fica horrorizado e completamente desesperado com a revelação e percebe, finalmente, a causa moral para o recuo do sol:

*Hoc est deos quod puduit, hoc egit diem
auersum in ortus.*²⁷⁴

O *dolor* toma conta de um Tiestes desesperado que, entre gritos e prantos, perante a mórbida e macabra contemplação dos corpos mutilados (*abscisa capita; auulsas manus; rupta uestigia*), chega a desejar a morte através da espada, que o irmão lhe nega, para poder gozar selvaticamente o espectáculo da sua dor (vv. 1036-1045). Pensa então em fazer ressoar o seu peito com golpes, ideia de que desiste quando se apercebe de que ao fazê-lo estaria a profanar os restos mortais dos seus filhos, de que ele é sepulcro vivo (vv. 1045-1047). É um pai que pesa sobre os próprios descendentes, e por eles é esmagado – *genitor en natos premol premorque natis* (vv. 1050-1051) –, num crime que ultrapassou, a seu ver, todos os limites. Contudo, Atreu, apesar de satisfeito com o seu crime, julga que este ficou aquém do que ele próprio desejava (v. 1053). Lamenta o impossível: que Tiestes, enquanto devorava os filhos, não soubesse conscientemente que estava a comer os seus descendentes e que as próprias vítimas também não soubessem que estavam a ser comidas pelo pai (vv. 1066-1068)! Atreu encarna uma monstruosidade que, definitivamente, não tem limites! Trata de fazer sofrer ainda mais o irmão, ao contar-lhe, “sem dó nem piedade”, com pormenores de uma insana morbidez, todo o ritual que cumpriu na execução dos sobrinhos, numa descrição que relembra o relato do mensageiro ao coro.

A reacção de Tiestes é de profundo desespero, apelando a todos os domínios do mundo – os mares, os deuses “fugitivos”, os Infernos, as terras e o próprio Tártaro²⁷⁵ – para que reajam, de algum modo, ao enorme mal que foi cometido:

*Clausa litoribus uagis
audite maria, uos quoque audite hoc scelus,
quocumque, di, fugistis. audite inferi,*

²⁷⁴ *Thy.*, 1035-1036: «Aí está o que repugnou aos deuses, o que fez o dia / regressar ao oriente!».

²⁷⁵ Já se dirige à Terra, apelando à destruição de Micenas em *Thy.* 1013-1016.

*audite terrae, Noxque Tartarea grauis
et atra nube, uocibus nostris uaca*²⁷⁶

É de salientar a repetição anafórica da forma verbal *audite*, no modo imperativo, que reflecte, de forma singular, a ânsia e o desespero que tomam conta de um Tiestes que procura a última ajuda junto dos poderosos elementos naturais, parte constituinte do cosmos, para que se manifestem de algum modo em relação ao tenebroso crime (*hoc scelus*) no qual também ele participou. Não obtendo nenhuma reacção, imediatamente a seguir dirige súplicas a Júpiter:

*Tu, summe caeli rector, aetheriae potens
dominator aulae, nubibus totum horridis
conuolue mundum, bella uentorum undique
committe et omni parte uiolentum intona*²⁷⁷

Atribui-lhe o epíteto de «supremo senhor do céu» e faz uso de uma linguagem de cariz retórico, de frases longas que contêm em si uma força verbal estranha ao discurso de Tiestes. Novamente por meio de formas verbais imperativas (*conuole; committe; intona*), exorta o pai dos deuses a gerar um verdadeiro cataclismo: horrendas nuvens devem abraçar todo o universo; uma verdadeira guerra entre os ventos deve ser criada; o mundo inteiro deve tropejar com violência – tudo em nome de um crime que alterou a ordem natural.

Tiestes deseja que Júpiter vingue o dia que se escondeu (*uindica amissum diem* – v. 1085), obrigando-o a mostrar o poder dos deuses. Torna-se cada vez mais amargurado, angustiado, e chega mesmo a pedir ao deus dos deuses, primeiro que o condene a ele e ao irmão com chamas e relâmpagos, depois que o castigue só a ele, trespassando o seu peito com o tríplice raio de fogo. Subitamente, Tiestes vê nesta forma de morte o único meio de conceder aos filhos dentro de si uma sepultura digna. No entanto, os seus intentos são infrutíferos e vendo que os deuses

²⁷⁶ *Thy.*, 1068-1072: «Ó mares fechados em sinuosos/ litorais, ouvi, e vós ouvi também este crime,/ ó deuses, onde quer que tendes fugido! Ouvi, Infernos, ouvi, terras, e tu, densa noite do Tártaro/ de negras nuvens, atende às minhas vozes!».

²⁷⁷ *Thy.*, 1077-1080: «Tu, supremo senhor do céu, que poderoso reinas/ em celeste palácio, envolve em horrídas nuvens todo/ o universo, lança por todo o lado os ventos/ em guerra, tropeja com violência em toda a parte».

nada fazem (vv. 1092-1093), Tiestes desiste, submetendo-se à vontade do Sol:

*aeterna nox permaneat et tenebris tegat
immensa longis scelera. nil, Titan, queror,
si perseueras.*²⁷⁸

Surge a última referência ao eclipse, motivo que domina o *mythos* e o *Thyestes* senequiano logo desde o prólogo (vv. 48-51). Owen assinala a forma talentosa como o poeta-filósofo se agarrou à convencionalidade de um lugar-comum astronómico para o converter num motivo estético-dramático que enforma toda a peça. Afirma que a novidade de Séneca consistiu no modo de exploração do significado do *topos*. O público tem a possibilidade (e o privilégio) de experienciar o fenómeno não apenas uma vez, mas repetidamente, pelos olhos e pelas reacções das várias entidades – o mensageiro, o coro, Atreu e, por fim, Tiestes – como se o evento se repetisse indefinidamente. Tempo e acção deixam de ser sequenciais, tornam-se multidimensionais, pois o público é apresentado com várias perspectivas do mesmo acontecimento.²⁷⁹

Neste passo, Tiestes dirige um voto ao Sol, desejando que este se mantenha na via por onde tem prosseguido (ou seja, permaneça recuado), criando uma noite eterna (*aeterna nox*) que esconda os horríveis crimes com as suas imensas trevas (*tenebris longis*). Essa será pelo menos uma prova viva do crime cometido, e a forma que o cosmos alcançou, através da alteração da ordem natural do universo, de se manifestar, não ficando assim o *scelus* totalmente impune.

A peça termina com uma violenta troca de palavras, de ameaças de parte a parte, num final que nos mostra um Atreu satisfeito com o crime macabro que perpetrou (v. 1112) e o conseqüente desvario do irmão, bem como a promessa de Tiestes de que a sua vingança não tardará, dando assim continuidade à cadeia criminoso iniciado por Tântalo: *Vindices aderunt dei;/ his puniendum uota te tradunt mea* (vv. 1110-1111). Será, pois, o filho de Tiestes, Egisto – fruto de mais um crime, neste caso da relação incestuosa com a filha Pelópia – que vingará o pai,

²⁷⁸ *Thy.*, 1094-1096: «então que dure eternamente esta noite e cubra de trevas/ infindas tão monstruosos crimes! De nada, ó Sol, me queixo/ se prosseguires nessa via!».

²⁷⁹ Vide Owen (1968) 297.

numa parte do *mythos* a que o Cordovês dedicou a sua atenção em *Agamemnon*, encerrando assim um ciclo dramático, apesar de termos conhecimento de que não compunha trilogias, no verdadeiro sentido do termo.

Em relação à figura de Tiestes, que dá nome ao drama, esta personagem não pode (nem deve) ser encarada como uma vítima da perfídia do irmão. Foi inteiramente responsável por tudo o que lhe aconteceu, pois cedeu perante o filho e, depois, capitulou perante o irmão. Prova viva de que é difícil ser *sapiens*, na sua qualidade de *quasi-proficiens*, é encarado por vezes como uma figura menos negativa do que Atreu, designadamente pela cor filosófica que pautava (mas pouco) o seu *ethos*; outros autores, porém, vêem em Tiestes alguém que não vale muito mais do que o irmão. Para essa constatação contribuem todos os detalhes que Séneca desenha, construindo um retrato repugnante, tornando-o um objecto de repulsa tão grande ou maior do que o seu irmão.²⁸⁰ Afirma Poe que, apesar de obviamente diferentes – por um lado, um Atreu activo, malévolo e sedento de vingança; por outro, um Tiestes passivo e talvez menos malvado – existe para ambos um denominador comum: Tiestes termina a peça, tomado pelo *furor* com que Atreu iniciou o drama.²⁸¹ É a sujeição à paixão que equipara os dois irmãos, pois Tiestes revela, no final, uma emoção que ameaça tornar-se mais violenta e destrutiva do que a do próprio Atreu. Na verdade, a violência de Tiestes não é dirigida apenas contra si próprio e o seu irmão, pois deseja a conflagração total, o fim do mundo. A sua figura, apesar de ter elementos positivos, ao contrário da «figura monolítica, monstro de *uoluptas* sádica»²⁸² que Atreu encarna ao longo de toda a peça, conspurca-se totalmente no final da peça, ao invocar, possuído pelo *furor* e pelo *dolor*, a destruição do universo.

²⁸⁰ Aygon (2003) 277.

²⁸¹ Poe, op. cit., 374-375. Jean-Pierre Aygon considera, contudo, que a tonalidade da sua reacção é mais de dor do que de cólera. Afirma que «cette absence de colère n'est pas pour autant le signe d'une quelconque prise de conscience qui marquerait chez lui une supériorité éthique par rapport à son frère: ses vœux appellent une véritable destruction du monde (v. 1077-86) et son *dolor* immense et "cosmique" ne fait pas de lui un homme maître de des émotions. S'il est incapable de haine, ce n'est pas par sagesse. Au lieu d'être fou de rage, il est purement et simplement fou de douleur (...)». Aygon, op. cit., 280.

²⁸² Soares (2003) 140. A autora salienta, porém, o resquício de bem que parecia existir aquando do diálogo entre Atreu e o *Satelles*, o seu alter-ego, mas que entretanto desapareceu por completo.

Há uma equiparação entre Tiestes e Atreu, torturado e torturador, pois ao ceder ao *furor regni*, aos excessos e prazeres da saciedade e de Baco, Tiestes foi trilhando um caminho – pelo qual é inteiramente responsável – e que o elevou ao estatuto (i) moral de um verdadeiro Atreu, especialmente nos versos finais do drama. O desejo de aniquilação total, a *libido moriendi* e a *libido euertendi* não são mais do que a projecção da sua natureza criminosa, de uma *physis* hereditária que ele carrega, e que vai alimentando dentro de si mesmo.²⁸³ O *Thyestes* traz-nos, apesar de tudo, segundo Motto & Clark, catarse. É uma anticatarse, a da abominação, centrada exactamente no próprio horror.²⁸⁴ As acções terríveis a que assiste e os comportamentos vis da psicologia humana com que é apresentado levam a que o espectador sinta aversão pelas trevas dos *affectus* e se afaste, portanto, da prática do crime.

No *mundus inuersus* de *Thyestes*, todos os limites da natureza, humanos e divinos, são violados, e o macrocosmos, que corporiza a ordem e a razão que o homem deve seguir na sua conduta (*sequi naturam*), surge como elemento estético-dramático preponderante na denúncia dos comportamentos *contra naturam*, do domínio da paixão sobre a razão. O cosmos seneciano sofre com as acções malévolas e irracionais das personagens, quando estas continuamente se esquecem de que a «sabedoria é o esforço por concordar as próprias exigências emocionais e morais com a ordem profunda do Universo».²⁸⁵

²⁸³ Ibid., 145.

²⁸⁴ Motto & Clark apud Soares, op. cit., 133.

²⁸⁵ Antunes (1973) 18.

REFLEXÕES CONCLUSIVAS

Inspirado pela inquebrável relação estóica entre Homem e Natureza, o Cordubense abraça, nos seus dramas, o conceito de *natura* na sua ligação intrínseca com Razão e Providência, deixando-se guiar pelas noções de *sympatheia ton olon* e de macro e microcosmos. Em *Troades* e *Thyestes*, as duas peças do ciclo da casa dos Atridas que nos propusemos analisar, construiu, porém, uma natureza que se revela muito mais do que um mero conceito filosófico em actuação passiva. No teatro de Séneca a *natura* desempenha um papel de extrema importância como factor estético e dramático.

As suas tragédias privilegiam a descrição de ambientes naturais e nesses momentos a natureza deixa de funcionar como simples cenografia estática e neutra, e de desempenhar uma função puramente decorativa. Com Séneca, a paisagem exterior é muitas vezes – senão quase sempre – o reflexo metafórico de uma paisagem interior conturbada. O leitor/espectador experiencia uma projecção da violência interior das personagens na paisagem exterior, numa ligação constante entre um ser humano, que amiúde reclama a atenção do mundo natural, e o cosmos.

O *locus horrendus* parece ser a paisagem por excelência da tragediografia senequiana. Veja-se, por exemplo, em *Thyestes*, a descrição pormenorizada do bosque secreto, onde tem lugar o assassinio dos filhos de Tiestes às mãos de Atreu. Num ambiente composto pelos elementos convencionais – a fonte de águas estagnadas, a terrível escuridão, os fantasmas, entre outros – presenciamos uma profunda e completa identificação entre o *furor*, a *insania* de um *genus* criminoso e a *domus impia*. A delineação da natureza que enforma o *habitat* natural desta família revela-se horrenda e infernal. Além disso, a constante intrusão da natureza do submundo, em especial dos espectros infernais – Aquiles; Heitor; Fúria; Tântalo –, na natureza dos vivos, é, por si só, sinal de uma inversão da ordem universal, reflexo de um fenómeno *contra naturam*.

Assim, é o carácter anímico que define esta natureza, que actua muitas vezes como uma verdadeira personagem, intervindo na acção e influyendo o seu poder nas figuras que Séneca traçou para as suas tragédias. Esta humaniza-se constantemente, condói-se num sofrimento cósmico e revolta-se perante actos nefastos. Quando o pérfido Atreu oferece o copo que contém o sangue dos

seus sobrinhos a beber ao irmão e este fraternalmente o aceita, a natureza insurge-se e manifesta a sua repulsa de forma vigorosa: as mãos negam-se a segurar o copo, o vinho foge-lhe dos lábios, o fogo deixa de reluzir e até a noite se esconde.

Também o delineamento preciso dos caracteres das personagens é uma das preocupações vitais do teatro senequiano, e é nesse desenho apurado que o poeta-filósofo revela a sua maior mestria. Nessa medida, contribui para o aprofundamento psicológico dos *ethe* o recurso a comparações, metáforas e símiles com elementos do mundo natural, num comprazimento que o autor denota pela exploração da emoção e da sensação, pela descrição pormenorizada da expressão física dos sentimentos. São comuns e frequentes os símiles com motivos do mundo animal e vegetal. Veja-se a recorrência da caça – e da relação predador-presca – ao longo das duas peças e o valor significativo que adquire no contexto estético-dramático senequiano. Interessa ao autor a equiparação das transformações psíquicas e físicas das suas personagens, dos seus comportamentos de agressividade, às movimentações típicas de seres irracionais, surgindo assim as feras como metáforas da cólera, do *furor*. Por exemplo, são três elaborados símiles – o tigre da Índia, o leão da Arménia e o cão da Úmbria – que ajudam à caracterização expressiva da figura de Atreu como alguém que, na sua sede de sangue, se vai despreendendo da sua identidade humana.

É recorrente no drama senequiano a vertente toponímica – a geografia trágica – que não entendemos como uma estratégia retórica gratuita, nem como um mero instrumento de ostentação de um alexandrinismo que abraçava. A verdade é que a distância e o exotismo que muitas vezes os topónimos emanam contribuem para a caracterização dos estados de espírito das personagens. As referências topografias de Séneca remetem amiúde para paragens (e.g. Índia, Arménia) que, além do perfume exótico que libertam, carregam consigo uma outra simbologia: a da violência selvagem.

Por outra forma de natureza se sente também Séneca indelevelmente atraído na sua composição dramática: a corporalidade do ser humano. Falamos de uma fisicalidade que o tragediógrafo eleva à sua expressão máxima e se relaciona, na maioria das vezes, com o seu gosto acentuado pelo macabro. Veja-se, em *Troades*, o relato da morte de Astíanax, em que, com rigoroso pormenor e concretização física, descreve os ossos que

se despedaçam, o pescoço que se quebra, e o crânio que se abre, bolçando o cérebro de um jovem que jaz agora sem formas.

Também na caracterização dos ambientes e das personagens o poeta-filósofo se serve da exploração da paisagem geográfica do poder, fazendo uso da metáfora arquitectural como forma de pensar a organização social e política onde se movem as figuras por si criadas. Essa relação privilegiada entre paisagem e poder temo-la em *Thyestes* na bem expressiva topografia da mansão dos Pelópidas, construção descrita como remota, situada num plano superior, a dominar a cidade, naquela que surge como uma deliberada paisagem de ameaça e controlo.

Deste modo, estamos diante de uma natureza mais do que viva – *uma natura animata* –, que sente, ouve e fala com o Homem, abandonando o seu estatuto de paisagem estática para colaborar, qual personagem, de forma dinâmica e expressiva na acção. Além da força do seu poder descritivo, os ambientes naturais constituem também uma forma singular de colaboração no desenho indirecto dos *ethe* e no delineamento das emoções das personagens intervenientes, através daquela que parece ser a característica distintiva da natureza senequiana: a sua humanização ou humanidade.

Tendo por base a teoria estóica da *sympatheia*, em virtude da qual todos os elementos do universo se encontram estreitamente ligados, a *natura* senequiana tem de manifestar-se necessariamente perante os golpes dos homens, numa clara manifestação da aliança entre o macro e o microcosmos.

Sequi naturam era, por assim dizer, o lema dos estóicos que entendiam o cumprimento da lei da natureza – identificada com a *ratio* – como a única forma de alcançar a almejada felicidade, e a tragédia senequiana espelha bem essa dificuldade em seguir a natureza, a razão, cedendo o Homem constantemente ao apelo dos *affectus*.

(Página deixada propositadamente em branco)

BIBLIOGRAFIA

I – EDIÇÕES, TRADUÇÕES E COMENTÁRIOS

a) *Tragédias de Séneca*

- CARDOSO, Z. A., *As Troianas*, São Paulo. HUCITEC, 1997.
- CAVIGLIA, F., *L. Anneo Seneca, Le Troiane*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981.
- GIARDINA, G., *Tragedie di Lucio Anneo Seneca*, Torino, UTET, 1987.
- LUQUE MORENO, J., *Séneca, Tragedias*, Madrid, Gredos, 1979-1980, 2 vols.
- FANTHAM, E., *Seneca's Troades*, New Jersey, Princeton University Press, 1982.
- SEGURADO E CAMPOS, J. A., *Octavia praetexta*, Lisboa, 1972.
- SEGURADO E CAMPOS, J. A., *Séneca, Tiestes*, Lisboa, Verbo, 1996.
- TARRANT, R. J., *Seneca's Thyestes*, Atlanta, Scholars Press, 1985.
- ZWIERLEIN, O., *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Oxford, University Press, 1986.

b) *Outras obras de Séneca e outros autores antigos*

- ANDERSON, W. S., *Ovid, Metamorphoses*, Stuttgartiae, Teubneri, 1998.
- ARNIM, J. Von (ed.), *Stoicorum Veterum Fragmenta*, Stuttgart, Teubner, 1964, 4 vols.[cit. SVF]
- BOURGERY, A., *Sénèque, Dialogues, I - De la Colère*, Paris, Les Belles Lettres, 1951.
- DALFEN, J., *Marcus Aurelius Antoninus, Ad se ipsum, libri XII*, Leipzig, Teubner, 1979.

- FALCÃO, P. B., *Cícero, Da Natureza dos Deuses*, Lisboa, Vega, 2004.
- GARCÍA YEBRA, V., *Metafísica de Aristóteles*, Madrid, Gredos, 1970.
- KING, J. E., *Tusculan Disputations*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2001.
- LÓPEZ EIRE, A., *Aristóteles, Poética*, Madrid, Istmo, 2002.
- LOURENÇO, F., *Homero, Odisseia*, Lisboa, Cotovia, 2003.
- LOURENÇO, F., *Homero, Iliada*, Lisboa, Cotovia, 2005.
- MARSHALL, P. K., *Aulus Gellius, Noctes Atticae*, Oxonii, Typographeo Clarendoniano, 1968, 2 vols.
- MAZON, P., *Théogonie. Les travaux et les jours. Le bouclier*, Paris, Les Belles Lettres, 1989.
- MILLER, W., *De Officiis*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2001.
- MÜLL, P. von der, *Homeri Odyssea*, Stuttgart, 1962.
- OLTRAMARE, P., *Sénèque, Questions naturelles*, Paris, Les Belles Lettres, 1929, 2 vols.
- PERRET, J., *Virgile, Énéide*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.
- PRÉCHAC, F., *Sénèque, De la clémence*, Paris, Les Belles Lettres, 1951.
- REYNOLDS, L. D., *Seneca, ad Lucilium Epistulae Morales*, Oxonii, Typographeo Clarendoniano, 1965, 2 vols.
- ROCHA PEREIRA M. H., *Eurípides, As Troianas*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2000.
- ROSADO FERNANDES, R. M., *Horácio, Arte Poética*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1984.
- SEGURADO E CAMPOS, J. A., *Séneca, Cartas a Lucílio*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.
- VILLENEUVE, F., *Horace, Odes et Épodes*, Les Belles Lettres, 1991.

WALTZ, R., *Sénèque, Dialogues*, t. IV, Paris, Les Belles Lettres, 1970.

WALTZ, R., *Sénèque, Dialogues*, t. II, Paris, Les Belles Lettres, 1975.

2 – ESTUDOS

AMOROSO, F., *Seneca, Uomo di Teatro*, Palermo, Palumbo Editore, 1984.

ANTUNES, M., *Grandes Contemporâneos*, Lisboa, Verbo, 1973.

ARICÓ, G., “Seneca e la tragedia latina arcaica”: *Dioniso* 52 (1981) 339-356.

ARMISEN-MARCHETTI, M., *Sapientiae Facie: étude sur les images de Sénèque*, Paris, Belles Lettres, 1989.

AYGON, J.-P., “Le banquet tragique: le renouvellement du thème dans le *Thyeste* de Sénèque”: *Pallas* 61 (2003) 271-284.

BALULA, J. P. R., *Mora mortis: os caminhos do sofrimento e da liberdade nas Troades de Séneca*, Coimbra, F.L.U.C, 1994 (Dissertação de mestrado).

BISHOP, J. David, “Seneca’s *Troades*: Dissolution of a Way of Life”: *RhM* 115.4 (1972) 329-337.

BONELLI, G., “Il carattere retorico delle tragedie di Seneca”: *Latomus* 37.2 (1978) 395-418.

BOYLE, A. J., *Tragic Seneca – An Essay in the Theatrical Tradition*, London, Routledge, London and New York, 1997.

BOVIS, A. de, *La sagesse de Sénèque*, Paris, Aubier, 1948.

BRÉHIER, E., *Histoire de la philosophie I – Antiquité et Moyen Age*, Paris, Quadriga - PUF, 1948.

BRUN, J., *Le Stoïcisme*, trad. port. de João Amado, Lisboa, Ed. 70, 1986.

CAILLOIS, R., *O mito e o homem*, Perspectivas do Homem (As culturas, as sociedades), Lisboa, Ed. 70, 1972.

- CASSIRER, E., *Ensaio sobre o Homem*, trad. de Carlos Branco, Coleção Filosofia & Ensaios, In folio, Lisboa, Guimarães Editores, 1995, 2.^a ed.
- CATTIN, A., “La Géographie dans les tragédies de Sénèque”: *Latomus* 22.4 (1963) 685-703.
- CHARLES-SAGET, A., “Sénèque et le théâtre de la cruauté”: *Pallas* 49 (1998) 149-155.
- COLLINGWOOD, R. G., *The Idea of Nature*, Oxford, Clarendon Press, 1965.
- COLOMBERO, C., *Uomo e natura nella filosofia del Rinascimento*, Filosofia 3, Torino, Loescher Editore, 1985.
- DAVIS, P. J., *Shifting Song: The Chorus in Seneca's Tragedies*, Hildesheim, 1993.
- DUPONT, F., *Les monstres de Sénèque*, Paris, ed. Belin, 1995.
- EDELSTEIN, L., *The Meaning of Stoicism*, Cambridge, Harvard University Press, 1966.
- ERASMO, *Elogio da Loucura*, trad., pref. e notas de Maria Isabel Gonçalves Tomás, Lisboa, Publ. Europa-América, s/d.
- FAGGIN, G., “Il misticismo astrale di Seneca”: *A&R* 12.1-2 (1967) 23-37.
- FAVEZ, C., “Le pessimisme de Sénèque”: *REL* 25 (1947) 158-163.
- FOIX, S., “Séneca, mentor de almas”: *Helmantica* 6 (1955) 203-256.
- FUTRE, M. P., “A exaltação dos Vencidos nas *Troianas* de Séneca” in *Miscelânea de Estudos em Honra do Prof. A. C. Ramalho* (1992) 103-110.
- GIANCOTTI, G. *SaggiosulletragediediSeneca*, Roma-Napoli-Città di Castello, Dante Alighieri, 1953.
- GIARDINA, G. C., “Per un inquadramento di Seneca nella cultura e nella società del suo tempo”: *RCCM* 6 (1964) 171-180.
- GRANT, M., “Seneca's tragic geography”: *Latomus* 59.1 (2000) 88-95.

- GRIMAL, P., "Les tragédies de Sénèque" in *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, études de P. Bacquet et alii, réunies et présentées par Jean Jacquot avec la collaboration de Marcel Oddon, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique (1964) 1-10.
- GRIMAL, P., "Sénèque et le Stoïcisme Roman": *ANRW* 36, 3 (1985) 1962-1992.
- GRIMAL, P., "L'image du pouvoir royal dans les tragédies de Sénèque": *Pallas* 38 (1992) 409-415.
- GUASTELLA, G., "La prova nel delitto. Seneca e il mito di Atreo e Tieste": *Dioniso* 64 (1994) 105-153.
- HERRMANN, L., *Le théâtre de Sénèque*, Paris, 1924.
- HOVEN, R., *Stoïcisme et stoiciens face au problème de l'au delà*, Paris, Les Belles Lettres, 1971.
- KENNEDY, G., *The Art of Rethoric in the Roman World 300 b.C. – a.d.300*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1972.
- LALANDE, A., *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Société Française de la Philosophie, Paris, PUF, 1972.
- LAPIDGE, M., "Stoic Cosmology and Roman Literature, First to Third Centuries a.d.": *ANRW* 36.3 (1989) 1389-1429.
- LARSON, V. T., *The Role of Description in Senecan Tragedy*, Frankfurt am Main, Peterlang, Europaischer Verlag der Wissenschaften, 1994.
- LONG, A. A., *La Filosofia Helenística*, Madrid, Alianza, D.L., 1984.
- LÓPEZ MOREDA, S., "Sueño de Eneas y Andrómaca: Verg., *Aen.* II 268-295 y Sen., *Troad.* 438-488": *Emerita* 66.2 (1998) 361-381.
- MADER, G., "Quis queat digne eloqui? Speech, Gesture and the Grammar of the *mundus inuersus* in Seneca's *Thyestes*": *A&A* 46 (2000) 153-172.
- MANS, M. J., "The Macabre in Seneca's Tragedies": *Aclass* 27 (1984) 101-119.

- MARCOSIGNORI, A. M., “Il concetto di *uirtus* tragica nel teatro di Seneca”: *Aevum* 34.3 (1960) 217-233.
- MARTÍN SÁNCHEZ, M. F., *El ideal del sabio en Seneca*, Cordoba, Caja de Ahorros de Córdoba, 1984.
- MAZZOLI, G., “Les prologues des tragédies de Sénèque”: *Pallas* 49 (1998) 121-134.
- MEDEIROS, W. de, “A Torre e o Túmulo nas *Troianas* de Séneca”: *Arquipélago* 4 Série Filosofia (1995) 381-390.
- MERCHANT, I. T., “Seneca the Philosopher and his Theory of Style”: *AJPh* 21 (1905) 44-59.
- MERLEAU-PONTY, M., *A Natureza*, texto estabelecido e anotado por Dominique Séglard. trad. de Álvaro Cabral, São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- MOSSMAN, J., *Wild Justice – A study of Euripides’ Hecuba*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- MUGELLES, R., “Il senso della natura in Seneca tragico” in *Argentea aetas in memoriam E. V. Marmorale*, Genova (1973) 29-66.
- OLIVEIRA, F. de, “Imagem do Poder na Tragédia de Séneca”: *Humanitas* 51 (1999) 49-83.
- OWEN, W. H., “Commonplace and Dramatic Symbol in Seneca’s Tragedies”: *TAPhA* 99 (1968) 291-313.
- OWEN, W. H., “Time and Event in Seneca’s *Troades*”: *WS* 4 (1970) 118-137.
- PARATORE, E., “Originalità del teatro di Séneca”: *Dioniso* 20.3-4 (1957) 53-74.
- PARATORE, E., *História da Literatura Latina*, trad. Manuel Losa S. J., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- PELLICER, A., *Natura: a étude sémantique et historique du mot latin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.
- PESSOA, F., *Textos Filosóficos*, I vol., estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho, Lisboa, Edições Ática, 1968.

- PIMENTEL, M. C., “A conciliação da estética literária e da filosofia em Séneca: A tragédia *Phaedra*”: *Euphrosyne* 15 (1987) 257-268.
- POE, J. P., “An Analysis of Seneca’s *Thyestes*”: *TAPhA* 100 (1969) 355-376.
- RICCI, A., *O teatro de Séneca*, Centro de Arte Dramática – Faculdade de Filosofia, Porto Alegre, UFRGS, 1967.
- RIVOLTELLA, M., “Il motivo della colpa ereditaria nelle tragedie senecane: una ciclicità ‘in crescendo’”: *Aevum* 67.1 (1993) 113-128.
- ROCHA-PEREIRA, M. H., *Hélade*, Antologia da Cultura Grega, IEC, Coimbra, 1995, 6.^a ed.
- ROCHA-PEREIRA, M. H., *Estudos de História da Cultura Clássica – Cultura Grega*, I vol., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997. 8.^a ed.
- ROSATI, G., “La scena del potere. Retorica del paesaggio nel teatro di Seneca” in *Hispania terribus omnibus felicior: Premesse ed esiti di un processo di integrazione*. I Convegni della Fondazione Niccolò Canussio. Atti del Convegno Internazionale, Cividale del Friuli, 27-29 settembre 2001, a cura di Gianpaolo Urso, Pisa, Edizioni Ets (2002) 225-239.
- ROSENMEYER, T. G., “Seneca and Nature”: *Arethusa* 33 (2000) 99-119.
- ROSSET, C., *L’anti-nature: éléments pour une philosophie tragique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, 3.^a ed.
- RUIZ DE ELVIRA Y SERRA, M. R., “Los Pelópidas en la literatura clásica”: *CFC* 7 (1974) 249-302.
- RUSSELL, B. *A Conquista da Felicidade*, trad. de José António Machado, Lisboa, Guimarães Ed., 1997, 8.^a ed.
- SARTRE, J. P., *A Porta Fechada*, Editorial Presença, 1965.
- SCHETTER, W., “Sulla struttura delle *Troiane* di Seneca”: *RFIC* 93.4 (1965) 396-429.
- SEGAL, C. P., “Boundary Violation and the Landscape of the Self in Senecan Tragedy”: *A&A* 29 (1983) 172-87.

- SEGURADO E CAMPOS, J. A., “O simbolismo do fogo nas tragédias de Séneca”: *Euphrosyne* 5 (1972) 185-247.
- SEGURADO E CAMPOS, J. A., “A linguagem dos gestos no teatro de Séneca”: *Euphrosyne* 15 (1987) 109-134.
- SEGURADO E CAMPOS, J. A., “*Ratio e Voluntas* no Pensamento de Séneca”: *Classica* 22 (1997) 79-92.
- SEGURADO E CAMPOS, J. A., “Séneca, Brecht e o Teatro épico”: *Classica* 23 (1999) 9-26.
- SOARES, Nair N. C., *O príncipe ideal no século XVI e a obra de D. Jerónimo Osório*, Coimbra, 1994.
- SOARES, Nair N. C., *Literatura Latina, Guia de Estudo*, Antologia, Coimbra, 1996.
- SOARES, Nair N. C., “Laços de Família no Teatro Antigo: O drama dos Atridas em Séneca” in *Ideas Conflictio, drama y literatura en el mundo antiguo* – Ciclo de conferencias de la XLVIII edición del Teatro Clásico de Mérida, Madrid (2003) 107-147.
- SYME, R., “Exotic Names, Notably in Seneca’s Tragedies”: *Aclass* 30 (1987) 49-64.
- THOMAS, J.- F., “Le vocabulaire de la crainte en latin: Problèmes de synonymie nominale”: *REL* 77 (1999) 216-233.
- URRACA GAZTELU-URRUTIA, F. J., *Lo mágico y religioso en el teatro de Séneca*, Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, Gráficas Cóndor, S. A., 1965.
- USCATESCU, G., “Seneca e la tradizione del teatro di sangue”: *Dioniso* 52 (1981) 369-389.
- ZAPATA FERRER, M. de la A., “*Descriptiones* en las tragedias de Séneca”: *CFC* 21 (1988) 373-380.

CLASSICA DIGITALIA
VNIVERSITATIS CONIMBRIGENSIS

Os CLASSICA DIGITALIA, braço editorial do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, visam criar um grande espaço de difusão da cultura científica para a área dos Estudos Clássicos, dando especial atenção à criação de sinergias dentro do espaço lusófono. A política de publicações é definida pelo conselho editorial e a qualidade dos trabalhos é controlada pela arbitragem científica de uma equipa internacional de especialistas. As colaborações cobrem um leque variado de temas e perspectivas de abordagem (literatura, cultura, história antiga, arqueologia, história da arte, filosofia), mantendo embora como denominador comum os Estudos Clássicos e sua projecção na Idade Média, Renascimento e recepção na actualidade. Todos os títulos editados em CLASSICA DIGITALIA são publicados em formato impresso e também como *eBooks*.

OBRA PUBLICADA
COM A COORDENAÇÃO
CIENTÍFICA

•

C ECH CENTRO DE ESTUDOS
CLASSICOS E HUMANÍSTICOS
DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA



I
IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS
U