



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SERGIO MACIEL JUNIOR

UM HOMEM OLHANDO O BREU: TRADUÇÃO RÍTMICA E COMENTÁRIOS AO
ÉDIPO DE SÊNECA

CURITIBA

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SERGIO MACIEL JUNIOR

UM HOMEM OLHANDO O BREU: TRADUÇÃO RÍTMICA E COMENTÁRIOS AO
ÉDIPO DE SÊNECA

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gontijo
Flores.

CURITIBA

2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA

Maciel Junior, Sergio

Um homem olhando o breu : tradução rítmica e comentários ao Édipo de Sêneca. / Sergio Maciel Junior. – Curitiba, 2022.

1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação em Letras) – Universidade Federal do Paraná,
Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores

1. Sêneca, ca.4a.C.-ca.65d.C. Édipo. 2. Tradução e interpretação. 3. Literatura clássica - Métrica e ritmo. 4. Teatro romano (Tragédia). I. Flores, Guilherme Gontijo, 1984-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

ATA Nº1103

**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO
GRAU DE MESTRE EM LETRAS**

No dia vinte e oito de fevereiro de dois mil e vinte e dois às 14:00 horas, na sala Sala Online, Sala Online, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação do mestrando **SERGIO MACIEL JUNIOR**, intitulada: **UM HOMEM OLHANDO O BREU: TRADUÇÃO RÍTMICA E COMENTÁRIOS AO ÉDIPPO DE SÊNECA**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: BERNARDO GUADALUPE DOS SANTOS LINS BRANDAO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), RENATA CAZARINI DE FREITAS (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE), RODRIGO TADEU GONÇALVES (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, BERNARDO GUADALUPE DOS SANTOS LINS BRANDAO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 28 de Fevereiro de 2022.

Assinatura Eletrônica

28/02/2022 14:12:35.0

BERNARDO GUADALUPE DOS SANTOS LINS BRANDAO
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

28/02/2022 15:52:27.0

RENATA CAZARINI DE FREITAS
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE)

Assinatura Eletrônica

28/02/2022 15:44:05.0

RODRIGO TADEU GONÇALVES
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 156549

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 156549



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **SERGIO MACIEL JUNIOR** intitulada: **UM HOMEM OLHANDO O BREU: TRADUÇÃO RÍTMICA E COMENTÁRIOS AO ÉDIPO DE SÊNECA**, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 28 de Fevereiro de 2022.

Assinatura Eletrônica

28/02/2022 14:12:35.0

BERNARDO GUADALUPE DOS SANTOS LINS BRANDAO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

28/02/2022 15:52:27.0

RENATA CAZARINI DE FREITAS

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE)

Assinatura Eletrônica

28/02/2022 15:44:05.0

RODRIGO TADEU GONÇALVES

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 156549

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 156549

*Para Aldrey,
que é luz contra todo breu.*

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo fomento à minha pesquisa e pela oportunidade de uma dedicação mais alentada ao longo de todo o processo.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras de UFPR, a todas as etapas, ainda que cansativas e dolorosas da minha graduação e à UFPR como um todo.

Ao Guilherme Gontijo Flores, orientador-amigo, por despertar o prazer das peças de Sêneca, pelas conversas – poéticas, acadêmicas, de boteco e, às vezes, as mais complicadas –, pela ajuda nas horas difíceis.

À minha mãe, pela possibilidade de tudo isso, de todos os modos.

Ao professor-amigo Rodrigo Tadeu Gonçalves, pela imensa contribuição em toda minha formação de latinista, pelas conversas e pelos batuques.

À professora Renata Cazarini, pela gentileza da leitura e pela partilha de todo seu conhecimento sobre Sêneca.

Ao Rafael Falasco, meu super-ego adjacente.

À Aldrey, pela melhor parte de mim.

À Helena e Menelau, meus vira-latas mais companheiros.

À Alexandra Elbakyan, criadora do Sci-hub, minha eterna devoção, por acreditar que o conhecimento deve ser compartilhado com todos.

I never meant nothing, I was just my father's son

Savin' my money

Dreamin' of glory

Twitchin' like a finger on the trigger of a gun

Simon & Garfunkel

RESUMO

O objetivo principal desta dissertação é realizar uma tradução rítmica e poética de um trecho peça *Édipo* do filósofo e tragediógrafo Lúcio Aneu Sêneca, a fim de investigar o funcionamento do ritmo desses discursos, como definiu Henri Meschonnic em seu livro *Poética do traduzir* (2010), e pensar também as implicações performáticas e performativas, de cada um desses textos sobre o corpo político romano. Ou seja, dentro de uma poética romana, seja ela dramática ou lírica, tentaremos analisar os metros aplicados por Sêneca à peça, levando em consideração a dimensão essencialmente oral e mnemônica desses padrões rítmicos. Trata-se, portanto, de investigar a materialidade do texto a partir de uma perspectiva antropológica, como bem define a classicista francesa Florence Dupont em *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental* (2018), levando em conta o contexto histórico de enunciação dos textos dramáticos, os recursos métricos utilizados e o fim a que se propunham.

Palavras-chave: Sêneca; Édipo; Tragédia romana; Polimetria; Ritmo.

ABSTRACT

The main goal of this Master's thesis is to do a rhythmic and poetic translation of some fragment of the play *Oedipus*, written by the philosopher and playwright Lucius Annaeus Seneca, in order to investigate how the rhythm in these discourses works, as it was defined by Henri Meschonnic in his book *Poetics of translating* (2010), and also to think about the dimension of performance and the performative implications of each of these texts on the Roman body political. In other words, within a Roman poetics, whether it is dramatic or lyrical, we will try to analyze the meters applied by Seneca to the piece, considering the particularly oral and mnemonic dimension of these patterns. Therefore, it is about investigating the materiality of the text from an anthropological perspective, as the French classicist Florence Dupont defined in *Aristotle or vampire of Western theater* (2018), keeping in mind the historical context of enunciation of such dramatic texts, the metric schemes and the purpose for which they were intended.

Keywords: Seneca; Oedipus; Roman tragedy; Polymetrics; Rhythm.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A FIGURA DE SÊNECA	22
1.1 SÊNECA E O TEATRO ROMANO.....	27
1.2 AS TRAGÉDIAS ROMANAS.....	31
2. RITMO E TRADUÇÃO	42
2.1 TRADUZIR O RITMO.....	45
2.2 O RITMO NA TRADUÇÃO RÍTMICA.....	49
2.3 OS METROS EM SÊNECA.....	63
3. O ÉDIPO, DE SÊNECA	81
3.1 COMENTÁRIOS À PEÇA.....	83
3.2 EXCERTO TRADUZIDO.....	93
4. REFERÊNCIAS	123

INTRODUÇÃO

A natureza, creio, não foi sem causa que ela formou as orelhas abertas, sem botar nenhuma porta ou bloqueio, que nem fez com os olhos, a língua e outras aberturas do corpo. Desconfio que a causa seja para que todos os dias, todas as noites, sem parar, possamos ouvir, e ouvindo perpetuamente aprender, porque de todos é o sentido mais apto às disciplinas.

(François Rabelais – Pantagruel)

Guardadas as devidas dimensões do alcance psicanalítico, criticadas genialmente por D.H. Lawrence (2020), aquilo de mais importante que possivelmente a psicanálise tenha instaurado no nosso trato com os discursos alheios seja a compreensão de que a Verdade é algo prescindível, se não despiciendo, e que a função última do analista seja a de fazer emergir à consciência do falante, através da fala, determinadas falhas prenhes de sentido desse discurso. Em última instância, a análise do discurso que constitui o sujeito não deve buscar o desvelamento, a revelação daquilo que ele é, tentando trazer desse modo a recompensa da alegria e a promessa da cura plena, mas antes apontar no caos dos sentimentos rotas possíveis a serem percorridas por aquilo que ele pode ser.

Sigmund Freud, que assinalou recorrentemente o poder de significação da palavra através de suas práticas, compreendia que o papel da escuta poderia criar “tanto um novo ramo do conhecimento quanto um método terapêutico” (1976, p. 91). Ou seja, não apenas dentro da situação clínica, a escuta passou a se apresentar como uma via interpretativa fundamental do campo subjetivo, através da qual descargas de associações passariam a ter a capacidade de condensar e deslocar objetos de seus pontos idealizados, criando novas cenas a partir da necessidade e dos desejos do corpo de escuta. Desse modo, parece correto afirmar que a escuta, funcionando como método e técnica, estaria aberta à singularidade desse outro que fala, à sua subjetividade.

Henri Meschonnic (2006) também enxerga na relação entre oralidade e psicanálise um campo fértil para se compreender melhor certos usos da linguagem. Convém evocar aqui um trecho longo do teórico:

Para um problema como o da oralidade, seria estranho que não houvesse nada a aprender com a psicanálise. Mas só farei aqui uma incursão breve, aleatória, fragmentária.

Se se olha pelo lado da teoria psicanalítica da linguagem, é notável que seja a partir da histeria que Freud se interessou pela linguagem. E talvez não se tenha considerado suficientemente até aqui o que esses trabalhos sobre a histeria ainda podem nos ensinar, não somente sobre a linguagem, mas particularmente sobre a oralidade.

Metaforicamente, e esta metáfora tornou-se um clichê contemporâneo, o corpo é linguagem, a linguagem é do corpo. Fala-se da “ancoragem corporal do discurso”. Roland Gori escreve que “o corpo pode ser uma linguagem” e, mais precisamente, que “a conversão somática seria uma linguagem e se organizaria segundo o modelo de simbolização da linguagem. A palavra infiltra no corpo e este a substitui, a supre em sua mensagem, este é todo o problema da histeria.”

Mas trata-se, aí, da palavra em “situação analítica”, não da palavra do poema, e, no lugar do corpo, há “a própria estrutura das representações inconscientes, dos fantasmas cujo corpo é o objeto”.

A “plasticidade do material verbal” de que fala Freud em *Délire et rêves dans la “Gradiva”* de Jensen, que faz das palavras “coisas sonoras”, é inseparavelmente que elas se constroem como palavras e como voz (o que o espanhol, preservando o latim, diz com uma única palavra — vocablo), e como Aristóteles, em *De Interpretatione* (16a), falava de τὰ ἐν τῇ φωνῇ, “as coisas que estão na voz”. Se as palavras estão na voz, pode-se dizer também que há voz nelas.

A histeria, tal como foi estudada por Freud, permite um olhar sobre o discurso que diz respeito à teoria da linguagem e particularmente à teoria da literatura. Pois ela coloca em evidência um efeito da linguagem sobre o corpo, um aspecto da relação entre a linguagem e o corpo em que *não há mais metáforas*: as metáforas se realizam.

A histeria mostra o poder da linguagem sobre o corpo assim como sua natureza corporal. A partir daí, poder-se-ia propor que alguma coisa do corpo é necessária para que haja potência da linguagem. Atividade, *energeia*.

Na histeria, o sintoma substitui a palavra quando esta se desmetaforiza. A palavra dissolve o sintoma, evidenciando a natureza metafórica. Talvez se possa dizer que há oralidade quando é a linguagem que se torna histórica. Não o locutor. A oralidade intervindo como uma contra-histeria, uma forma de histeria que colocaria *o corpo na*

linguagem. O máximo possível do corpo e de sua energia. Como ritmo. O ritmo como forma-sujeito. Enquanto, inversamente, a histeria coloca a *linguagem no corpo*. E o faz mimetizá-la.

A oralidade seria não uma descarga, mas uma carga pulsional máxima. Não uma patologia, como a histeria, mas seu inverso. A mesma força, mas direcionada do corpo para a linguagem ao invés de ser direcionada da linguagem para o corpo. E, assim, a eficácia máxima da linguagem.

Desse contínuo rítmico-subjetivo, compreende-se que o signo não contém nada. Daí a irracionalização do ritmo. A antiga metáfora da magia ou alquimia do verbo. Do Verbo, esta teolinguística com maiúscula, que é, ainda, uma designação a partir do signo. Considerada a partir do poema, essa alquimia, por sua vez, se desmetaforiza. É para o signo que há figuras, e uma retórica. O poema é o momento em que as metáforas se realizam.

Assim, as palavras não são mais o porto seguro das coisas, como no signo. Ou seja, dos significados, carregados por significantes sem relação com eles. Concepção estranha, cujo hábito mascara o absurdo. Mas a matéria e o trabalho permanente de um nascimento e de uma física do sentido. É o discurso, limite de pertinência da dupla articulação da linguagem própria ao ponto de vista da língua.

Eis o que a oralidade partilha, de maneira surpreendente, com a histeria: não ser mais um dizer, nem um dito, mas um fazer.

Aspecto, e fragmentário, da oralidade. Pode parecer um pouco louco. Porque a oralidade ultrapassa nossos conceitos e nós chegamos a ela a partir do signo. Situação paradoxal, pois nada é mais banal que a oralidade, que é experimentada por todos, a cada instante.

A oralidade parece ser uma origem, estando inicialmente na voz. Mas, como Saussure mostrou sobre o que passa por origem na linguagem, a oralidade é não uma origem, mas um funcionamento. Só se tem acesso a ela através da crítica às idéias aceitas.

O escrever, o traduzir só se realizam se são uma prática da oralidade. E, provavelmente, só se tem uma escritura se se tem a invenção de sua própria oralidade. (MESCHONNIC, 2006, pp. 64-66)

O filósofo francês Jean-Luc Nancy faz uma importante anotação sobre a questão sonora que envolve tanto a escuta quanto a fala no processo de *entendimento*¹ de algo. Para Nancy, “o sonoro [...] arrebatada a forma. Não a dissolve, alarga-a antes, dá-lhe uma amplitude, uma espessura e uma vibração [...]” (2014, p. 12). Isto é, na tensão entre escuta e entendimento, o processo sonoro – assim como o subjetivo – da audição tem a capacidade de transformar o discurso, deslocando seus pontos de significância a depender do jogo de corpos que enuncia e capta a mensagem. Assim como falar, no processo analítico, desloca o ponto de percepção do enunciador, tornando-o, ao mesmo tempo, um espectador de si.

Começa-se a se desenhar aqui, portanto, uma certa relação mais orgânica com os discursos a ser mediada pela voz, pela vida e pela escuta. Nessa cadeia viva de comunicação, a figura ativa do leitor/intérprete/ouvinte de Paul Zumthor é fundamental. De acordo com o teórico suíço,

A componente fundamental da “recepção” é assim a ação do ouvinte, recriando, de acordo com seu próprio uso e suas próprias configurações interiores, o universo significativo que lhe é transmitido. As marcas que esta re-criação imprime nele pertencem a sua vida íntima e não se exteriorizam necessária e imediatamente. Mas pode ocorrer que elas se exteriorizem em nova performance: o ouvinte torna-se por seu turno intérprete, e, em sua boca, em seu gesto, o poema se modifica de forma, quem sabe, radical. É assim, em parte, que se enriquecem e se transformam as tradições (ZUMTHOR, 2010, p. 258).

Neste trecho, Zumthor dá conta de explicar o caráter participativo do espectador/leitor/ouvinte na construção do processo da poética oral, tornando-se, ele próprio, membro da tradição e autor da obra que ouve. A importância da escuta é, assim, fundamental em todos os tratos discursivos e constitui a base de todo trabalho analítico, de todo trabalho que busque organizar o que se apresenta no Outro – para nós, fundamentalmente, o processo tradutório. A assunção da voz transformadora, imagem perfeita aqui para o tradutor, deverá sempre suceder a apreensão da oralidade. Desse modo, parece claro que seja necessário colocar o texto *em fala*, para que assim seja possível acessar suas máquinas de sintomas e buscar algum sentido nas desordens produzidas, pois “estar à escuta é sempre estar à beira do sentido” (NANCY, 2014, p, 19).

¹ Importante lembrar que Nancy tensiona os significados da palavra *entend*, reclamando a este termo a coexistência das noções de *escuta* e *entendimento*. Ou, talvez, a noção de que um entendimento passe, essencialmente, por um processo de escuta.

Em primeiro lugar, porque todo discurso apresenta seus complexos, suas esquizofrenias e, em última instância, trata de si, ainda quando trata de outro. Por que, então, seria diferente no caso da escrita? Afinal, os discursos, sejam eles orais ou escritos, não surgem como meras obras do acaso, sem ponto de ancoragem, sem a subjetividade de um sujeito que carrega consigo suas ideologias e seus traumas. O texto, desse modo, longe de estar a salvo da inconsciência pela falsa imagem de uma construção puramente racional, não cessa de se trair, como jamais cessaremos nós mesmos de nos trair. E é isso, no final das contas, essa autossabotagem inerente aos discursos humanos, que abre os caminhos interpretativos, que bifurca as vias dos destinos. Por outro lado, todo texto (discurso) é constituinte de um ser no mundo, todos os termos por ele empregados se renovam e se atualizam a cada enunciação. Sendo sempre um ato individual e histórico, um enunciado que *não pode ser repetido* (AUSTIN apud FELMAN, 1980, p. 26). Toda reprodução é um novo ato realizado por quem é qualificado. É nesse espaço interior do sujeito, portanto, que ressoa o sentido da escuta, do discurso. Reside nessa condição sensível a relação fundamental entre o sentido e o som. Convém evocar um trecho longo de Jean-Luc Nancy a respeito do assunto:

Dir-se-á então que, no mínimo, o sentido e o som partilham o espaço de um reenvio, no qual reenviam um ao outro ao mesmo tempo, e que, de modo muito geral, este espaço pode ser definido como o de um *si*, ou de um sujeito. Um *si* não é senão uma forma ou uma função de reenvio: um *si* é feito de uma relação *a si*, ou de uma presença *a si*, que não é senão o reenvio mútuo entre uma individuação sensível e uma identidade inteligível (não apenas o indivíduo em sentido corrente, mas, nele, as ocorrências singulares de um estado, de uma tensão, ou, precisamente, de um “sentido”) – nem que este mesmo reenvio tivesse de ser infinito, e o ponto ou a ocorrência de um *sujeito* no sentido substancial não tivesse nunca de ocorrer senão no reenvio, por conseguinte no espaçamento e na ressonância, e quando muito como o ponto sem dimensão do *re-* desta ressonância: a repetição onde o som se amplifica e se propaga, tal como o reviramento onde ele ecoa fazendo-se ouvir. Um sujeito *sente-se*: é a sua propriedade e a sua definição. Quer dizer que ele se ouve, se vê, se toca, se saboreia, etc., e que se pensa ou se representa, se aproxima e se afasta de si, e sempre assim se sente sentir um “si” que *se* escapa ou que *se* entrincheira, tanto quanto retine algures como em si, num mundo e noutrem. (NANCY, 2014, pp. 22-3, grifos do autor)

Não é possível, desse modo, desprezar a força simbólica e imaginativa com que um discurso (o texto traduzido) passa a valer por e a partir do outro (texto original), através do gesto

de escuta. É neste lugar da escuta, espaço constitutivo da lógica de organização do mundo em questão, que fica evidente o

poder performativo das estruturas de organização do nosso mundo e os efeitos de realidade que produzem, [...] as lógicas e as estruturas de organização da vida — real, imaginária — não são apenas parte do nosso mundo, mas também *produtoras de mundo*. (CARDOZO, 2015, p. 10, grifos do autor)

A escuta, pois, atuando como ponto de encontro entre o corpo e mundo cria a oportunidade da fundação de um sentido que passa a residir entre o sensível e o inteligível. Toda a linguagem implicada no jogo auditivo, no empenho do corpo recusa uma semiótica fácil. Como sugere Zumthor (2018), em outra oportunidade, tudo na performance – que não deixa de ser um fator essencialmente no processo de escuta – recusa-se a funcionar como signo, salvo em casos de ritualização extrema.

Um dos pontos principais dessa discussão, portanto, é retomar a produção poética antiga pelo viés da canção, da performance, da escuta, lembrando que o uso métrico na Antiguidade, associado à escolha específica de cada instrumento, estava longe de ser apenas adereço e constituía um ponto de significação muito importante, como veremos adiante. No momento, acreditamos que seja importante retomar um comentário muito preciso do classicista Guilherme Gontijo Flores, em sua tese de doutoramento a respeito da *Odes* de Horácio. Para Flores,

se fizermos apenas uma análise do metro desprovido de performance cantada, há muito mais proximidade entre as traduções que aqui apresento e as traduções do grego e do latim realizadas pelo alemão Johann Heinrich Voss no séc. XIX (sic) e pelo italiano Giovanni Pascoli no início do século passado, para citarmos dois dos nomes mais famosos nesse tipo de empreitada. Esta tradução passa por um processo muito similar, porém tenta levar em consideração ainda as possibilidades performáticas da tradução, isto é, considera o texto original também como um acontecimento oral e que pode ser traduzido como tal, para além da página e do texto escrito que caracterizam a poesia moderna. Por isso, depois de uma série de experimentos em português, cheguei à conclusão de que a melhor solução seria encarar os poemas escritos como artefatos cantáveis, ou seja, como uma espécie de partitura para o ritmo do canto, mesmo que tenham sido feitos com base na escrita. Isso me leva ao modo de funcionamento da canção popular, sobretudo a brasileira, para fazer o elo sinfônico com as possibilidades do canto; principalmente porque é possível encontrar alguns pontos de similaridade entre a oralidade romana e a oralidade que circula na canção. Assim como Ruth Finnegan (1977: 16-24), Zumthor (2010) categoriza alguns graus de oralidade: a oralidade da poesia horaciana se enquadraria no que ele chama oralidade coexistente com a escrita segunda, quando podemos ver uma poesia oral profundamente marcada pela cultura escrita, enquanto ainda haveria uma oralidade mista, em que a influência da escrita é apenas parcial, além de outras, sem marcas da escrita (cf. também Zumthor 1993:18-19q). Thomas (1992: 159), embora não use a conceituação de Zumthor, aponta para uma visão similar de uma Roma de cultura oral cada vez mais dominada pela influência da escrita. (FLORES, 2014, pp. 197-8, grifos do autor).

Interessante notar o uso da expressão *artefatos cantáveis*, porque ainda que os poemas nos tenham sido legados através da escrita, a oralidade ainda se faz muito presente, sobretudo a partir dos usos métricos que são fundamentais para a constituição de cada texto. Veremos mais adiante como cada um desses textos funcionam a partir da oralidade.

Ou seja, propõe-se aqui encarar a oralidade como um traço constitutivo das poéticas humanas, seja dentro de sociedades letradas ou não-letradas. O importante é compreender que a questão oral não implica demérito a qualquer texto, tampouco o reduz a um artefato fossilizado do passado. A verdade é que a própria noção de “poesia oral” repousa sobre um campo instável, complexo e de difícil definição. De acordo com Finnegan (1977, p. 7ss), a questão da oralidade está muito longe de ser claramente diferenciada ou de constituir uma categoria unitária. Isto é, a oralidade não é universal no sentido de constituir uma manifestação sempre igual em todos os tempos e em todos os povos. Algo que certamente rompe a afirmação de que este tipo de poesia é sempre formulaica, paratática não importando o espaço-tempo de sua produção. É preciso levar em conta uma série de elementos complexificadores como estilo, estrutura, tratamento, ocasião de enunciação, função social, propósito etc.

Em suma, pode-se dizer tranquilamente que a oralidade presente em Safo, por exemplo, é radicalmente distinta daquela empregada nos ritos xamânicos, ou na oralidade dos trovadores medievais, ou dos cantadores de viola nordestinos.

Os gêneros na Antiguidade eram muito distintos daquilo que vieram a se tornar no Romantismo, especialmente a lírica, sobretudo àquilo que Hegel define como lírico em sua *Estética*. Para o filósofo alemão,

O lirismo restringe-se ao homem individual e, conseqüentemente, às situações e aos objectos particulares. O conteúdo da poesia lírica é, pois, a maneira como a alma com seus juízos subjectivos, alegrias e admirações dores e sensações toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo. Graças a tal carácter de *particularidade* [*Besonderung, Partikulärität*] e de *individualidade* [*Einzelheit*] que constitui a base da poesia lírica, o conteúdo pode oferecer uma grande variedade e ligar-se a todos os assuntos da vida social, mas, sob este aspecto, difere essencialmente do conteúdo da poesia épica sem confusão possível [...] Como na poesia lírica quem se exprime é o indivíduo, este pode muito bem contentar-se com o conteúdo mais insignificante. Com efeito, o que interessa antes de tudo é a *expressão da subjectividade como tal, disposições da alma e dos sentimentos*, e não a de um objeto exterior, por muito próximo que esteja. (HEGEL, 1993, pp. 221-2, grifos e colchetes nossos)

Para os antigos, os gêneros estavam condicionados, essencialmente, à musicalidade, à escolha dos instrumentos. Por isso mesmo, o termo *lírica* fazia referência aos poemas que eram performados aos som da lira, assim como à elegia cabia o *aulos*, por exemplo – um trabalho

importantíssimo para compreender os usos do *aulos* e dos gêneros iâmbico e elegíaco é o trabalho de Martin West, *Studies in Greek Elegy and Iambus* (1974). Precisamente por este motivo, não há na Antiguidade nada que sugira a existência de qualquer teoria sobre esse gênero, uma vez que a variedade inerente a ele parece ser resolvida pela performance musical de cada aedo. Essa necessidade de organização extrema, a partir dos gêneros, é certamente algo de gosto alexandrino, mas que não dá conta da produção poética antiga como um todo.

Em linhas gerais, é possível argumentar, seguindo a linha de pesquisa de João Ângelo de Oliva Neto (2013), que os gêneros na Antiguidade greco-romana seriam algo como tendências, firmes o suficiente para gerarem expectativa na audiência, mas suficientemente flexíveis para permitir redefinições. Essa permeabilidade dos gêneros, portanto, estava intrinsecamente ligada à performance oral e à metapoética genérica, pois ambos os conceitos cimentavam a base da concepção poética daquele tempo. Já no período arcaico, em Hesíodo, em *Os trabalhos e os dias*, vv. 203-8, por exemplo, a noção de ποικιλία (*poikilia*, “variedade”) aparecia ligada à figura do cantor, através da sinédoque do rouxinol, ave canora por excelência. Isto é, variações lexicográficas durante eram intrínsecas à performance e, do mesmo modo, a matizações, ou variedades, também eram intrínsecas ao gênero.

Isso nos leva à segunda questão, igualmente importante, que é a figura do autor. Para Oliva Neto,

Arquíloco, Safo, Tirteu etc, se um dia nomeou um aedo – e não há razões para crer que não tenha nomeado – passou, porém, ainda no período arcaico e de então em diante, a nomear a autoridade que o nome instaurava no gênero de canções em questão no momento da *performance*, de modo que já não faz mais sentido segundo esta perspectiva, que me parece absolutamente significativa, considerar que os poemas hoje subscritos com o nome de Arquíloco, por exemplo, tenham sido *todos* compostos por um aedo da ilha de Paros, nem sequer excogitar quais seriam do *próprio autor*, quais não. É de desesperar, contudo, que em breve tempo vingue a perspectiva, pois que, se os estudiosos ainda têm fixação pela individualidade (sic) e/ou interioridade em si mesmas, autônomas, como critério teórico, bem entendido, como poderiam logo desapegar-se da incarnação (sic) delas em avatares bem-apessoados, com nome e endereço certos? (OLIVA NETO, 2013, p. 25, grifos do autor)

Os gêneros antigos funcionam, portanto, a um tempo, como instâncias compositivas e como instâncias receptoras dos poemas, o que não deve supor uma rigidez extrema de formas. Dentro desse esquema, matéria e metro colaboram como critério principal de formulação de um gênero. Trata-se, afinal, das possibilidades de variações de conteúdo dentro das balizas musicais, sempre passíveis de serem reconhecidas pelo público daquele momento. Isto é, não apenas a oralidade, como a própria noção dos gêneros se modifica ao longo da história, levando em conta a *poikilia*, a matização dos *performers* e aquilo que cada comunidade mantém como

expectativa poética, dependendo sempre, com isso, dos critérios segundo os quais os povos de *determinada época* consideravam para a produção daquele poema. Fica evidente, desse modo, que não havia um conceito fixo de gênero poético para os antigos, razão pela qual um poeta como Horácio, numa realidade já mista entre oralidade e escrita, consegue forçar os limites daquilo que se espera de uma produção lírica através de composição de odes.

A escrita, por exemplo, passa a ganhar força no período helenístico, sobretudo com o surgimento e grande atuação crítica dos poetas alexandrinos, que, cabe lembrar aqui, tinha como profissão o exercício da curadoria de papiros. Eram poetas bibliotecários. Assim, fica claro que a oralidade, apesar de presente, não possuía a mesma influência sobre eles como havia em Hesíodo, poeta que está inscrito num tempo anterior ao estabelecimento do alfabeto grego. Variando ao longo do tempo, a oralidade jamais se apresenta de modo linear.

A poesia lírica, desse modo, como um gênero musical não se opõe à narratividade da épica ou à representação dramática, antes a outros modos de execução musical, balizados por outros instrumentos que não a lira. Isto é, o iambo e a elegia diferem da poesia lírica, sobretudo, por utilizarem um instrumento de sopro, com um som considerado mais taciturno se comparado ao som da lira. Como este instrumento impedia a execução musical e a recitação pela mesma pessoa, provavelmente havia ao menos dois *performers* em ação, um sendo o aulista e outro sendo o recitador. Importante notar também que o modelo aqui se desloca do cantado para o recitativo, e assim uma parte da diferença reside no uso do instrumento enquanto outra parte está na técnica do uso vocal.

Fica claro, portanto, que está em jogo uma organização histórica que separa vários modelos que podemos colocar atualmente em um mesmo lugar. Estamos lidando com uma produção vocal voltada ao consumo auditivo do público. As poéticas gregas arcaicas, por exemplo, surgiram em um mundo semiletrado. Nos períodos posteriores, ainda que o sujeito soubesse ler, esses poemas continuavam seguindo o modelo cancional ou recitativo. É importante relembrar as palavras de Rosalind Thomas sobre essa questão:

A extensão da comunicação oral necessita de uma ênfase específica para os estudiosos da cultura clássica; eles estão tão familiarizados com o mundo antigo mediante a leitura de textos escritos que é preciso um esforço de imaginação para apreciar toda a extensão na qual textos escritos simplesmente não eram criados nem usados. Por certo havia uma gama extraordinariamente sofisticada de atividade literária e intelectual nos séculos do período clássico. A maior parte da literatura grega, porém, tinha por finalidade ser ouvida ou cantada – transmitida oralmente, portanto – e havia uma forte corrente de aversão pela palavra escrita, mesmo entre os altamente letrados: documentos escritos não eram considerados, por si mesmos, prova adequada em contextos legais até a segunda metade do século IV a.C. A política era conduzida oralmente. Os cidadãos da Atenas democrática ouviam pessoalmente os debates na Assembléia e votavam ali mesmo. Muito pouco era escrito e a palavra grega mais

próxima para “político” era “orador” (*rhetor*). A tragédia era assistida no teatro, e a retórica – ou a arte de falar – era uma parte importante da educação grega. Um homem civilizado na Grécia (e também em Roma) tinha de ser capaz, acima de tudo, de falar bem em público. (THOMAS, 2005, p. 4)

A oralidade, portanto, como obra de um corpo vocal, acaba tornando a lírica, por exemplo, mais próxima da canção do que propriamente daquilo que compreendemos modernamente como poesia. Assim como o iambo, outro gênero da Antiguidade, estaria mais próximo do slam, ou do hip hop, com seu modelo recitativo, do que da poesia livresca. A isso se soma a particularidade da questão oral em cada, pois a oralidade é sempre historicamente marcada. Por isso, cada gênero vai se estabelecer a partir da sonoridade daquele contexto, reclamando para si os temas que lhe são mais caros. A elegia, por exemplo, surge na Grécia dando conta de uma gama de temas como o lamento, em geral fúnebre, a sapiência etc.; o metro se mantém como modulador da expectativa sonora, mas quando chega no século I a.C., em Roma, a temática se volta essencialmente para o erotismo. Quer dizer, o aspecto musical segue dando contornos ao gênero poético, graças ao emprego do metro e instrumento, mas a metapoética genérica acaba permitindo que variações temáticas ocorram.

Cabe dizer com isso, então, que aquilo que nos chegou através da escrita é mediado por elementos essencialmente musicais. Pode-se dizer que é a escolha musical, de instrumento e metro, junto às possibilidades de performances, que ditam as regras da composição do poema.

No tocante à tragédia, no entanto, gênero que nos interessa particularmente aqui, dentro do contexto romano, as definições não parecem ser muito precisas, apesar de sabermos que já Névio escrevera uma tragédia em 235 a.C., e outras tantas ao redor do ciclo da guerra de Tróia. Ao que tudo indica, ele teria sido o primeiro a fazer uso da *contaminatio* (fusão de dois originais na criação de um terceiro) e a *fabula praetexta* (drama de tema romano), inclusive de tema contemporâneo, como comenta Mario Erasmo:

As contribuições de Névio para a criação de um teatro romano foram muitas. Além da prática da *contaminatio*, Névio introduziu um novo gênero dramático, com conteúdo especificamente romano, chamado *fabula praetexta*. Os temas de seus dramas históricos lidam com lendas remotas ou assuntos quase históricos, como é o caso de *Romulus siue Lupus*, ou com o sucesso militar de seu patrono, como é o caso de *Clastidium*, que descreve a vitória de Marco Cláudio Marcelo sobre os gauleses ínsbres em 222 a.C. (ERASMO, 2004, p. 15, tradução nossa)

Lauren Donovan Ginsberg (2015) faz um texto muito interessante, por exemplo, para comentar como os limites entre a tragédia romana, por exemplo, e as *fabulae praetextae* podiam

ser muito ténues, tanto em relação aos aspectos performativos quanto às escolhas métricas. Desde Horácio em sua famosa *Arte poética*, passando por Donato, as definições parecem oscilar, exceto pelo fato da escolha temática, isto é, da escolha de um tema romano, ou não. De todo modo, aquilo que nos resta como exemplar da tragédia romana é, essencialmente, a obra teatral de Sêneca, que curiosamente costuma receber a pecha de não ser um texto propriamente literário, antes retórico.

É dentro desse contexto muito específico, que reduz nosso escopo, portanto, à figura de apenas um homem, que tentaremos traçar algumas leituras possíveis desse gênero poético, já fora do seu apogeu teatral dos séculos III e II a.C. O espaço-tempo de produção da obra trágica de Sêneca parece não colaborar muito para a valorização dos aspectos formais da métrica como aspectos performáticos, i.e., a ausência de uma estrutura teatral mais complexa, aberta a uma audiência vasta como era o caso dos festivais públicos cria um novo formato de apreciação da obra teatral. Como assinala Mario Erasmo (2004), o teatro de Sêneca estabelece uma metateatralidade – função não necessariamente nova para o teatro romano, uma vez que as comédias de Plauto e Terêncio já funcionavam nos modelos de uma consciência dos dispositivos cênicos – que criava uma relação de cumplicidade entre os atores e a audiência. Em Sêneca a confusão entre os diferentes níveis de audiência toma o lugar de uma catarse aristotélica. Boyle (1997) cunha o termo “ator-audiência” para tratar da teatralidade inerente ao texto senequiano. Segundo o autor,

A constante dramatização da atuação em que os personagens se tornam atores diante de outros personagens enquanto plateia: Fedra diante de Teseu (*Pha.* 864ss), Medéia diante de Jasão (*Med.* 551ss), Clitemnestra diante de Egisto (*Aga.* 239ss), Atreu diante de Tiestes (*Thy.* 491ss) – sublinha as próprias convenções e artificialidades da tragédia de Sêneca. Da mesma forma, o foco relacionado aos personagens enquanto audiência, à ação enquanto espetáculo, ao comportamento humano enquanto autodramatização; ou a encenação em *Medeia* e *Thyestes* de um personagem encenando ser um personagem, ator e dramaturgo da própria atmosfera da desgraça. (BOYLE, 1997, p. 114, tradução nossa)

De certo modo, essa teatralidade de Sêneca se apresenta como um produto de sua era, que investigaremos um pouco melhor no primeiro capítulo, passando pela recepção trágica da tradição, isto é, de Pacúvio e Ácio, e de uma certa assimilação das *fabulae praetextae*, forçando o público a lidar com realidades teatrais conflitantes. Curiosamente, Erasmo assinala como o

caráter retórico atribuído a Sêneca e motivo de certo demérito poético por parte da crítica está longe de ser um fato isolado no autor. Para o comentador norte-americano,

A retórica contemporânea – *declamativa e suasória*, especialmente o modo adotado por Ovídio – serve como uma ponte estilística entre as peças de Ácio e Sêneca. Por outro lado, as peças de Sêneca parecem ter sido influenciadas pelo estilo literário de seu sobrinho Lucano, que é, de modo muito similar, calcado na retórica contemporânea. Muitos fatores contribuíram para a criação de “mentalidade retórica” entre os contemporâneos de Sêneca (ERASMO, 2004, p. 123, tradução nossa)

Esses comentários contribuem para que compreendamos melhor que um estilo declamatório não implica qualquer falta de rigor poético ou implica uma mera literarização de sua filosofia. Constituindo um *modus operandi* trágico de seu tempo, que se relaciona com uma dificuldade muito maior de compreensão dos limites exatos inerentes ao gênero trágico, as composições de Sêneca se inserem dentro um corpus maior da poética romana. Suas escolhas métricas, longe de nos fazer supor uma escolha aleatória, contribuem para a construção de uma noção empírica do *pathos* trágico na medida em que os textos eram performados – independente da maneira como o fossem. Veremos melhor as implicações, por exemplo, do uso da estrofe sáfica em relação às poéticas de Horácio e Catulo no capítulo 3.

Em suma, como pretendemos demonstrar mais adiante, a oralidade antiga, ao contrário daquilo que se espera de um teatro moderno e contemporâneo, parece suportar tranquilamente as dimensões da poeticidade e da artificialidade sem perder sua característica essencial performativa. Afinal, como aponta muito precisamente Henri Meschonnic,

A historicidade não é somente a marca das condições de emissão ou de execução. A historicidade poética é uma historicidade dos textos em seu dizer mesmo. O trabalho da poética é reconhecê-la. (MESCHONNIC, 2006, p. 64)

1 A FIGURA DE SÊNECA

Lúcio Aneu Sêneca (c.4 a.C. – 65 d.C.), ou Sêneca, o Jovem, nasceu em Córdoba, na antiga colônia romana chamada “Hispânia” e foi um tragediógrafo, orador e filósofo estoico romano que viveu sob os impérios de Augusto, Tibério, Calígula, Cláudio e Nero, tendo este último o condenado ao suicídio, sob a acusação de conjuração contra o imperador na conspiração de Pisão. Deixou uma vasta obra filosófica, pela qual é amplamente reconhecido, que consiste em escritos morais e políticos. O trato sobre o posicionamento correto do homem na sociedade, as interrelações da vida social e a organização das sociedades políticas, além, claro, da busca pela virtude, da relação entre direito positivo e lei natural são as bases de sua filosofia. Ou seja, tratam-se temas abordados desde sempre pela escola estoica e que o inserem num *continuum* de séculos de estoicismo. No entanto, notaremos as particularidades dessa doutrina no pensamento do autor. De todo modo, é nessa obra filosófica, grosso modo, que se consolida a prática estoica de Sêneca e é nela também que são postas à prova as relações estreitas entre reflexão moral e política – um exemplo desse pensamento político embasado nas reflexões morais estoicas está presente na obra *De Clementia*, endereçada ao jovem imperador Nero, ainda no início de seu governo.

Na maior parte de seus diálogos como *De Breuitate Vitae*, *De Prouidentia*, *De Tranquillitate Animi* e outros, assim como em suas *Epistulae Morales ad Lucilium*, é possível notar uma preocupação quase pedagógica do autor com a formação moral dos espíritos, com a transmissão do estatuto do sábio, que se apresenta como a pedra de toque de boa parte das filosofias antigas, desde o epicurismo até o cinismo, capaz de se estabelecer para além das organizações políticas, mesmo em meio à tirania, com o aconselhamento moral, próprio do preceptor, àqueles que buscam alcançar a virtude e a vida tranquila² – algo dessa forma pedagógica irá transparecer também em seu teatro, como veremos. Pode-se dizer, com isso, que o pensamento de Sêneca, à luz do regime imperial romano, funda-se no imbricamento entre política e reflexão moral e que seu repúdio filosófico aos excessos constituía uma espécie de ferramenta que poderia, ou teria o intuito de, buscar a harmonia do corpo político, sobretudo devido a seu *status* de *amicus principis* durante determinado período.

² Importante notar, sobretudo a partir daquilo que Martha Nussbaum (1994) assinala, que as prescrições de Sêneca para a vida pública são essencialmente medicinais, indo de encontro àquilo que diz Paul Veyne (2003) sobre a vida estoica de nosso autor. Ainda para Martha, Sêneca não crê propriamente em apenas um modo de aplicação do estoicismo, uma vez que a cura do enfermo está diretamente ligada à capacidade individual de se reconhecer as deficiências e os vícios do próprio espírito. Em outro texto, na introdução à tradução para o inglês de *Apocolocyntosis*, cf. Sêneca, 2010, p. 198, Nussbaum reforça que ele era um homem complicado, cuja doutrina filosófica nem sempre encaixava no resto de sua carreira.

De sua obra dramaturgica, destacam-se as dez tragédias hoje a ele atribuídas, i.e., as oito do cânone: *Oedipus* (Édipo), *Phoenissae* (Fenícias), *Agamemnon* (Agamêmnon), *Hercules Furens* (Hércules Furioso), *Medea* (Medeia), *Phaedra* (Fedra), *Troades* (Troianas) e *Thyestes* (Tiestes); além das outras duas, descritas nos manuscritos da tradição A, que incluem *Hercules Oetaeus* (Hércules no Eta) e *Octavia* (Otávia) e são considerados textos espúrios. É importante lembrar aqui que essas dez peças atribuídas a Sêneca – apesar das possíveis discussões sobre autoria, tão caras a textos da Antiguidade – representam aquilo que conhecemos hoje, de modo integral, como tragédia romana. O *corpus* trágico romano, portanto, centra-se na figura de um sujeito apenas.

Dito isso, é também importante assinalar que esse mesmo sujeito pertenceu a um momento da história muito particular, ainda no início do período imperial, após o final do “Século Augusto” e sob a sucessão de governos déspotas e violentos. Para o historiador Vasily Rudich, o governo de Nero César Augusto (54-68 d.C.), época em que muito provavelmente Sêneca teria escrito seu *Édipo* (c.55 d.C.), foi um “período de terror e crise de valores” (1993, p. xvii). Por esse motivo, em grande medida, é que suas tragédias impressionam ainda hoje pelo emprego ostensivo do recurso da violência, tanto imagética quanto linguística, e da brutalidade aparente mesmo aos costumes romanos, encontrando par na obra épica e coeva de seu sobrinho Lucano, que realizou, podemos dizer anacronicamente, um experimento pós-steineriano³ de voltar a sentir, após a sangrenta experiência das arenas, por exemplo, de atingir novamente o *pathos* nesse ambiente inóspito do Império. Ou seja, é possível assumir que em um mundo com cada vez menos dramas trágicos e com cada vez mais ênfase na violência imediata dos gladiadores e dos próprios governantes, como era a Roma Imperial, um autor que se propusesse a escrever tragédias, diante de tal público afeito à crueldade destilada no cotidiano, deveria lidar de modo diferente com as imagens da violência e do choque. Se tomarmos em conta aquilo que Aristóteles definia como o objetivo do drama trágico, isto é, a catarse (κάθαρσις), num cenário que se apresentava “carregado de angústia mental, confuso” (RUDICH, 1993, p. xxii), era mister que outros modos de dizer o trágicos fossem criados.

Nesse estado intenso de angústia, portanto, o auxílio dos recursos da doutrina estoica, tão apreciada no Senado, pode parecer infrutífero, ainda que gere, de certo modo, um

³ Para o crítico francês George Steiner, a noção clássica de tragédia não pode sobreviver em nossa sociedade ocidental, porque ela pressupõe uma grande carga de irracionalidade, algo incompatível com o nosso mundo racionalista – além disso, para Steiner, essa forma de tragédia, que deriva da Grécia de Péricles, nunca se apresentou de modo universal. Por isso, outras formas dramáticas surgiram para tentar dar conta do sofrimento humano. Ou seja, o crítico francês sugere que a sociedade ocidental desenvolveu novos métodos para lidar com esses sentimentos, refinando os sistemas de significação do *pathos*.

movimento complexo que acabe por reelaborar nas tragédias senequianas os limites dados pela sociedade naquele momento e também os limites inerentes ao caráter do próprio homem “religioso”, em sua relação com o poder e com os deuses, constituindo um rasgo que é ponto chave dessa política e de uma poética estoica de Sêneca.

Graças ao intenso apelo ao “grotesco” presente na obra dramática do tragediógrafo romano, e, sobretudo, por conta das imagens de sacrifício, que deveriam ocorrer no palco, que certo filão de comentadores, durante séculos, tendeu a não concebê-la como teatro propriamente, deslocando-a dos jogos cênicos (*ludi scaenici*) populares para uma composição mais exclusivamente aristocrática, i.e., concebendo-a como leituras públicas (*recitatio*). Ou seja, o desvio à expectativa daquilo que se conceberia idealmente como teatro antigo parece ser tão grande que ainda hoje recaem sobre essas peças a definição que August Wilhelm von Schlegel conferiu no começo do século XIX:

Não importa em qual época estejam inseridas as tragédias de Sêneca, elas são de uma pomposidade e de uma frieza que estão acima de qualquer descrição, não dispõem de naturalidade nas ações nem nos personagens, são revoltantes pelas mais absurdas indecências e tão desprovidas de teatralidade que, creio, elas jamais foram destinadas a deixar a escola dos retóricos para subir aos palcos. (SCHELEGEL, 1966 [1817], p. 234, tradução nossa)

Com isso, essas peças passam a ser conhecidas como “tragédias retóricas”, termo cunhado pelo classicista polonês Friedrich Leo, em 1878, em sua obra *De Senecae tragoediis: observationes criticae*, e que frequentemente é empregado de modo pejorativo, para denotar uma falta de senso poético na composição textual. Para Leo (1878, p. 158), essas peças nunca foram tragédias propriamente ditas, antes declamações ajustáveis à composição trágica e dividida em atos. Possivelmente, esse tenha sido um dos fatores que legitimou certo histórico de leituras que acabaram por colocá-las, as tragédias, em segundo plano – ainda que, conforme nos indica o poeta T. S. Eliot (1934, p. 65ss), no ensaio *Seneca in Elizabethan translation*, além da professora e crítica Zélia de Almeida Cardoso (1976, p. 62ss), essas peças tenham exercido severa influência no teatro renascentista, bem como em todo o medievo e barroco. É durante o período do romantismo, portanto, que as tragédias de Sêneca começam a perder seu espaço de influência e prestígio; é nesse período que as discussões sobre a teatralidade dessas peças se sobrepõem às discussões sobre as próprias peças⁴.

⁴ Dois exemplos claros do modo como o século XIX leu as tragédias de Sêneca são visíveis nos trechos apresentados de August Wilhelm von Schlegel e Leo Friedrich, publicados em 1809 e 1878, respectivamente. É

O próprio Eliot, no entanto, segue uma longa lista de leitores que insistem em ler as tragédias de Sêneca coladas às tragédias áticas e, por conta disso, acabam por rebaixá-las em favor de uma suposta hierarquia cronológica. Herança romântica de uma busca idílica de origem. É do poeta inglês, inclusive, a afirmação equivocada de que todas as personagens senequianas parecem falar com a mesma voz, ou seja, com a voz de uma retórica filosófica protocolar; fato que numa leitura mais atenta não se verifica – sobretudo no caso da peça *As Fenícias*, em que o duelo retórico entre Édipo e Antígone é marcado não apenas pela oposição das ideias das personagens, i.e., um positivismo por parte da filha que busca dissuadir o pai da ideia da morte e um desejo insano de aniquilação por parte do ex-rei, mas pelo próprio uso que fazem da sintaxe e do vocabulário. Por estar tomado de *pathos* e buscando convencer Antígone de que a melhor saída para si é a morte, Édipo fala através de uma sintaxe transtornada e contorcida, que tende ao obscurantismo, e de um vocabulário que aponta constantemente para noções jurídicas de crime, como a relação entre as palavras *nocens* e *innocens*⁵; ao passo que Antígone, muito mais tranquila e apaziguadora, buscando alertar o pai da iminência de uma guerra entre seus irmãos, fala com a sintaxe mais tradicional do latim, numa linguagem evidentemente mais clara e prosaica, que demonstra sua racionalidade e piedade perante o desvario furioso do pai.

Esse tipo de alteração estilística, aliás, aponta-nos um traço distintivo da poética senequiana: a presença de um cosmo de violência sem providências organizadoras que afeta diretamente a composição do *logos* (λόγος). Isto é, a violência do *pathos* (πάθος), que, como referimos acima, haveria de encontrar outros meios de se tornar eficaz, passa a afetar tanto a estrutura universal das coisas, da natureza e das cidades quanto a própria capacidade argumentativa, a capacidade lógica de fala de Édipo. Em última instância, Sêneca faz uso daquilo que Hölderlin enxergou em meio a uma fala da Ismênia na *Antígona* de Sófocles, e que Haroldo de Campos nos apresenta no ensaio “A palavra vermelha”, constante no livro *A arte no horizonte do provável* (1969), i.e., a comoção do discurso tem a capacidade de transtornar efetivamente a própria fala. De modo que o tradutor alemão, ao se deparar com o termo

possível citar também o trabalho de Gaston Boissier, *Les tragédies de Sénèque ont-elles été représentées?* (1861). Os argumentos desse período, portanto, fundamentam-se sobre a questão da impossibilidade de representação das tragédias romanas, seja por uma perspectiva formal que considera que os longos monólogos impediriam a ação e, com isso, remetem à preferência da época por leituras públicas, seja por uma perspectiva político-histórica que considera o período imperial como não favorável, devido à falta de liberdade, à representação de uma tragédia com alusões críticas à política contemporânea. Esse é o modo de leitura que predominou desde então.

⁵ Dupont & Letessier (2011, p. 87), ao tratarem dos conceitos de *dolor*, *furor* e *nefas*, definem este último como “um crime ímpio, transgressor à ordem dos deuses e que não diz respeito à jurisdição humana. É uma noção que pertencente à religião e designa um interdito sagrado. Transposta ao teatro ela permite pensar o crime do herói como privado de qualquer reparação”. Ou seja, em todas as instâncias, a linguagem aponta para a noção de *crime*.

καλχαίνου (kalkhainous), que designava cotidianamente ‘ter a cor escura da púrpura’, verte-a numa espécie de anúncio da tempestade humana e opta por relacioná-la ao transtorno catártico. Tal palavra vermelha, contudo, está também presente em Sêneca⁶.

O classicista Charles Segal, por sua vez, em suas investigações sobre o herói trágico grego, dedica apenas seis parágrafos para tratar da composição romana e considera Sêneca como mero “adaptador” (1993, p. 21). Para Segal, portanto, numa leitura claramente descolada do contexto romano de produção cênica e ignorando que o texto latino não se resume a mera adaptação do texto grego, o tragediógrafo romano dissolve as sutilezas empregadas por Sófocles⁷, fato que, como acabamos de ver, não se cumpre. Veremos mais à frente ainda como é problemática a visão que Segal constrói da personagem romana.

Outro exemplo dessa espécie de omissão quanto às tragédias senequianas é visível no livro *The Death of Tragedy* (1961), de George Steiner. Ainda que o crítico ao longo do texto faça menções constantes à obra trágica de Sêneca, ao elencar os momentos altos da tragédia no ocidente, ele diz que:

Tais pontos altos ocorreram na Atenas de Péricles, na Inglaterra entre o período de 1580-1640, no século dezessete na Espanha, na França entre 1630 e 1690. Após isso, o encontro necessário entre cenário histórico e gênio pessoal parece ter ocorrido apenas duas vezes: na Alemanha, no período entre 1790-1840 e, de forma muito mais difusa, por volta da virada do nosso século, quando o melhor do drama escandinavo e russo foram escritos. Em nenhum outro lugar, nem em nenhum outro tempo. Numa visão em longo prazo, portanto, é a existência de corpo vivo do drama trágico, não sua ausência, que é digno de nota. O surgimento do talento necessário com a ocasião possível é raro. As condições materiais do teatro raramente são favoráveis à tragédia. Onde acontece a fusão de elementos apropriados, nós encontramos mais que apenas um poeta individual: Ésquilo é seguido por Sófocles que é seguido por Eurípides; Marlowe por Shakespeare, Jonson e Webster; Corneille por Racine; com Goethe vêm Schiller, Kleist e Büchner; Ibsen, Strindberg e Chekhov estavam vivos em 1900. No entanto, essas constelações são acidentemente esplêndidas. Elas são muito difíceis de serem explicadas. O que devemos esperar, e de fato encontrar, são longos períodos nos quais nenhuma tragédia e, na verdade, nenhum drama de pretensões sérias está sendo produzido. (STEINER, 2013, p. 162)

Steiner, no entanto, acaba por legitimar essa ausência do teatro de Sêneca ao considerar que os pontos altos da tragédia no ocidente produzirão, ou deverão produzir, necessariamente, mais que apenas um poeta isolado – como ele julga ter sido o caso romano, por conta da figura

⁶ Trata-se do verso 20, que constitui uma fala de Ismênia, da peça *Antígona* de Sófocles: “τί δ’ ἔστι; δηλοῖς γάρ τι καλχαίνουσ’ ἔπος”.

⁷ “Mas sua combinação de psicologia, horror e mundo subterrâneo – embora efetiva em seus próprios termos – dissolve a relação sutil sofocliana entre personagem, acaso e destino. Em vez disso, ele torna Édipo uma vítima inocente de um destino remoto, incompreensível e maléfico de um lado e um rei heroico e estoico que suporta seu sofrimento para salvar a cidade de outro lado.” (SEGAL, 1993, p. 22, tradução nossa).

de Sêneca como ‘único’ tragediógrafo⁸. Contudo, parece-nos ainda um bocado estranha e não suficientemente clara essa relação na qual o texto senequiano, ao influenciar de modo tão ostensivo o teatro elisabetano – que aparece como um desses grandes momentos da tragédia –, não figure entre os momentos mais relevantes da história do drama trágico⁹.

Ou seja, pudemos perceber que as tragédias de Sêneca apresentam determinado conjunto de peculiaridades em relação à composição usual da tragédia ática, como veremos mais detalhadamente adiante, i.e., desvios que as isolam desse modelo do teatro grego e que acabaram permitindo, desse modo, a atribuição da pecha de “tragédias estranhas” – possivelmente por conta dessa frustração da expectativa, de certa estranheza, que atingirá seu auge na peça *As Fenícias*, e da recusa que acabou sofrendo por parte dos românticos – que acabou por torná-las marginais nos últimos séculos. No entanto, uma leitura mais atenta, como a que propomos aqui, deve demonstrar que, longe de diluir as sutilezas na linguagem que Sófocles lançou mão em sua peça, Sêneca, na verdade, através da consciência tanto da tradição quanto das expectativas sociais e teatrais de seu tempo, borra os limites estabelecidos entre teatro, retórica e discurso político.

1.1 SÊNECA E O TEATRO ROMANO

O teatro romano, assim como o próprio latim, está inscrito sob o signo da recepção e do embate direto e perene com a tradição grega, como assinalou de modo muito preciso Horácio em suas *Epístolas*, ao afirmar que “a Grécia assaltada assaltou os rudes invasores”¹⁰. Isso equivale a dizer que em Roma a teatralidade anuncia-se logo de início como ambígua. Exemplo máximo dessa relação com o teatro grego talvez seja a peça *Amphitruo* (*Anfitrião*), de Plauto, história primordial sobre duplos, cujo original grego, perdido, eleva-a ao estatuto de original. Nas palavras do próprio Plauto, que fazia questão de ressaltar esse caráter em seus prólogos, com exceção, curiosamente, da peça *Anfitrião*, suas peças eram *vertidas ao bárbaro* (*Plauto vortit barbare*). Ou seja, essas peças se apresentavam e eram encenadas como sendo de sua autoria, ao mesmo em que eram vertidas ao bárbaro (ao latim, ironicamente), sempre trazendo

⁸ Essa visão da figura de Sêneca como único tragediógrafo romano é, de certo modo, posta em xeque por Mario Erasmo em seu livro *Roman Tragedy Theatre to Theatricality* (2004, p. 141ss). Visão partilhada também por Florence Dupont & Pierre Letessier, no livro *Le Théâtre Romain* (2011).

⁹ Conforme nos indica o gramático Vacca, em *Vita Lucani* (63-68), Lucano haveria escrito uma peça intitulada *Medea*, inacabada no momento de sua morte. Além disso, ainda que não estejamos mais lidando com o drama trágico, se forcarmos o limite dessa leitura para uma poética trágica, sua figura certamente aparecerá, através do poema épico *Farsália*, fazendo par e eco com a obra trágica de Sêneca, seja pelo momento político no qual ambos estão inseridos, seja pela temática do desespero que ambos compartilham.

¹⁰ *Graecia capta ferum uictorem cepit* (Hor. *Epist.* II, 1, vv. 156-7).

o nome do modelo grego, num gesto poético que performaria a instabilidade dessa escritura. Tebas, por exemplo, figurava como a cidade (*topos*) cênica romana por excelência, *enquanto* se performava a peça (*dum haec agitur fabula*), estreitando cada vez mais esses laços de trocas identitárias e literárias e se prestando, a cada festival, ao arbítrio das performatividades dos latinos.

Ainda que seja uma importação grega, o teatro romano, para a classicista Florence Dupont (2000, p. 151ss), ao contrário do grego, que se estruturava em torno da instituição do coro, era um espaço essencialmente de ficção, sem qualquer compromisso com a verdade – de modo que inclusive a máscara, *prosopon* (πρόσωπον), para os gregos, e *persona*, para os latinos, prestar-se-á a usos distintos¹¹. Para Dupont, o texto teatral, em Roma, é uma invenção estranha e

a performance teatral é um dispositivo ainda mais estranho porque ela é realizada não por homens, mas por máquinas falantes ou moventes capazes de produzir todos os efeitos de um corpo eloquente sem sujeito. Porque são os poderes da eloquência que são herdados pelo ator e não aqueles da conversa, inclusive na comédia. (DUPONT, 2000, p. 151, tradução nossa)

É a partir disso, portanto, que a classicista francesa, em outro momento, vai assinalar que “Roma nos libertou da Fábula” e, com isso, o fato de que a “presença de uma codificação extra-narrativa torna inútil a verossimilhança e a necessidade do drama ou da narrativa” (DUPONT, 2018: 166). Porque num teatro antiaristotélico, como foi o romano, a codificação dramática – neste caso, trágica – não se reduz à razão narrativa, ao *mythos* (μῦθος) aristotélico, uma vez que “os jogos, espaço da imitação e da ficção, não permitindo que se doe ao espetáculo mesmo a menor verdade, não seriam senão alegóricos” (DUPONT, 2000, p. 151, tradução nossa), e, além disso, retira da *mimesis* (μίμησις) a origem do drama. Não é possível, desse modo, ancorar Roma naquela razão narrativa que Aristóteles descreveu em sua *Poética* porque o contexto romano nos força a encarar essas obras a partir de outro prisma, fora da mera apresentação de um enredo. Os termos cênicos em geral, ao modo dos nomes atribuídos à máscara dramática, denotarão os sentidos completamente distintos desses teatros. O poeta trágico grego é, na verdade, um *chorodidaskalos*, isto é, ele escreve essencialmente para um coro ou para atores que cantam, pois “para os gregos antigos, uma tragédia é uma sequência de coros em que se intercalam interlúdios dialogados” (DUPONT, 2018, p. 182). Ora, a tragédia

¹¹ Cf. Dupont (2000, p. 155ss).

ática então era, em primeiro lugar, uma prática coral, da qual derivava a instituição da coregia – fundamental para a constituição da vida cívica ateniense¹². Segundo Dupont,

A coregia tem por objetivo a educação dos jovens de Atenas, como sublinha Platão nas *Leis*. É por isso que, na *República*, ele quer arrancar os jovens dos coros trágicos e da música do *aulos*, que, segundo ele, só podem corrompê-los ao fazê-los chorar como mulheres ao compasso de ritmos orientais dilacerantes. (2018, p. 183)

Ou seja, o dispositivo espetacular grego não dispõe de um equivalente romano, porque esses coros rituais áticos eram cantados e dançados por jovens cidadãos atenienses, formando, desse modo, todo o quadro da tragédia ateniense, tanto cênico quanto cívico.

Para o público romano, por outro lado, tratava-se de encontrar prazer estético diretamente das questões da eloquência, da retórica. Em Roma, tudo aponta para a falsificação, para a farsa, para a ficção. Se a questão ritualística pode constituir um traço comum entre essas performances, sua composição, seu papel social marca uma separação muito clara entre elas. O teatro romano, i.e., os *ludi*, os *jogos* eram uma festa pública, mas não cívica nem política; ao se inscreverem no espaço da vida pública e, simultaneamente, no tempo do *otium urbanum* – tempo do lazer e do relaxamento do corpo e do espírito –, eles instalavam, temporariamente, valores opostos aos valores da vida cívica, isto é, opunham-se à atividade política (*negotium*) e à atividade militar (*militia*)¹³.

Podemos compreender, portanto, que do choque entre essas culturas surge uma tradição, por parte dos romanos, de engendrar traduções apropriativas cujo *modus operandi* se configurava pelo intenso emprego de recursos como a *aemulatio*, *contaminatio* e *imitatio*. A *aemulatio*, por exemplo, era uma prática poética que fomentava certa espécie de imitação e “rivalidade” com os modelos, rechaçando a servil dependência, e recomendava um estudo crítico e uma pluralidade de modelos, além de estabelecer como objetivo máximo a mescla da personalidade (poética, pode-se dizer) do estudante com o seu modelo. A *contaminatio*, por sua vez, é um termo usado pelos estudiosos modernos para se referir ao procedimento de incorporar material de outra peça grega à peça primária sendo adaptada¹⁴.

Um exemplo dessa noção de imitação e do uso que os romanos faziam dela é visível no Livro X da *Instituição Oratória* de Quintiliano. Ao tratar deste tema, o rétor afirma que “toda disciplina se forma segundo um modelo estabelecido anteriormente a si” e que “se não é

¹² Enquanto para os atenienses, o teatro constituía uma das bases da formação cívica dos jovens, em Roma os atores eram, em geral, escravos ou ex-escravos, quando não os próprios dramaturgos. Cf. Ahl (2008, p. 115).

¹³ Cf. Dupont & Letessier (2011, p. 15ss).

¹⁴ Para mais informações sobre as nuances desses conceitos, cf. Hornblower & Spawforth (1999).

permitido acrescentar coisa alguma aos antecessores” como alcançar a excelência na produção de uma obra? No caso de Quintiliano, interessa saber como se formará um bom orador. Ora, fica claro, com isso, que a relação que os latinos estabeleciam com seus antecessores passava ao largo de uma subserviência estrutural, de modo que a leitura de Segal, apresentada acima, a respeito das composições senequianas, quando ele as considera como meras adaptações, é ingênua ao não levar em consideração justamente esse contexto do pensamento romano. Quintiliano ainda arremata dizendo que é “vergonhoso estar limitado a reproduzir o que se copia”.

Dupont & Letessier ainda afirmam que:

os poetas romanos tinham em mãos os textos das tragédias gregas, que eles traduziam sem jamais ter assistido a uma tragédia grega encenada. A mudança dos textos dos concursos musicais para os jogos cênicos implicou, portanto, uma negociação entre o texto grego e o ludismo romano. Essa negociação não se repete em todo autor: um código dramaturgico da tragédia romana parece ter sido rapidamente fixado para servir de linguagem cênica comum para acomodar qualquer texto de tragédia grega. (2011, p. 78, tradução nossa)

Isto é, parece-nos evidente que, ainda que assentadas sobre bases gregas, as peças romanas funcionassem como um poderoso palimpsesto performático e performativo das poéticas e políticas romanas (por parte dos poetas) e que já para os romanos a questão de “fidelidade”, assim como a questão da “originalidade”, estabelecia-se como uma questão de segunda ordem, afinal esse teatro se apresentava sob a máscara do espetáculo e da tradução. Ou seja, muito semelhante à ideia moderna que fazemos do papel do tradutor, o poeta romano não era somente um *interpretes*, mediador comercial entre povos que encarava a tradução no modelo *uerbum pro uerbo*, mas antes um *artifex*, i.e., agente dotado da possibilidade de manipulação dos códigos e (re)criação das formas¹⁵. Guilherme Gontijo Flores, em sua tese de doutorado, assinala uma relação cultural e ressalta uma questão muito interessante que se impunha a essas traduções do grego para o latim no contexto romano, recuperando, de certo modo, a ideia de Quintiliano apresentada acima:

A mera ideia de que um orador romano bem formado não fosse capaz de compreender o grego já seria ingênua da nossa parte, uma sobreposição dos motivos mais comuns

¹⁵ É importante notar, portanto, que o uso do termo *interpretes* difere muito do uso que fazemos de *intérprete*, tal como intérprete de uma obra ou canção, ou seja, aquele que interfere na execução da obra. Segundo Maurizio Bettini (*apud* FLORES, 2014, p. 162), o “*interpretes*, em geral, é aquele que, ao entrar no meio de duas partes, contribui para estabelecer o preço, o valor em torno do qual possam chegar a um acordo”. Desde as comédias de Plauto, portanto – conforme já mencionamos, aliás – a palavra mais comum para denotar esse tipo de tradução apropriativa é *uertere*, palavra que implica portanto uma criação, a capacidade de converter o original grego em coisa nova.

da tradução em nossa época para outra cultura, como a romana, que era bilingue de formação, o que tornava a tradução vulgarizadora praticamente inútil, a não ser que tivesse fins didáticos mais voltados para jovens. (FLORES, 2014, p. 160)

Em *De Finibus*, Marco Túlio Cícero, provavelmente buscando algo que justificasse suas traduções da filosofia grega, insiste que o trabalho tradutório romano possuía algo a mais¹⁶ em relação aos modelos gregos e, como exemplo, toma o trabalho dos dramaturgos. Esse distanciamento que o tradutor romano exigia da figura do mero *interpretes* vai ficando, portanto, cada vez mais claro. O próprio Cícero explica o que caberia ao *interpretes*, i.e., a ação de *interpretari*, em *De Legibus* (II, 17):

Pois que é muito fácil somente interpretar ideias, e isso eu poderia fazer, se não quisesse ser apenas eu mesmo. E que trabalho, então, haveria em dizer as mesmas coisas convertidas em quase as mesmas palavras?¹⁷

Ora, tais comentários de Cícero nos apontam para uma concepção muito clara do trabalho tradutório que “implicava uma expressão explícita da diferença entre os textos, uma apresentação deliberada da voz do tradutor, que a seu modo rasura a origem ao mesmo tempo em que a evoca” (FLORES, 2014, p. 161). Desse modo, fica evidente que o gesto de traduzir envolvia um entendimento cultural e político muito maior que somente a transposição do *mythos*, da *fidelidade textual*.

1.2 AS TRAGÉDIAS ROMANAS

A tragédia romana talvez seja um dos gêneros menos conhecidos, entre nós, da Antiguidade. Sem o mesmo prestígio da tragédia ática e centrada apenas na obra de um autor¹⁸, cuja obra nos chegou em melhores condições leitura enquanto o resto do corpus se apresenta em estado fragmentário. Segundo Sanders M. Goldberg (1996, p. 270), a tragédia em Roma depois da produção de Ácio¹⁹ (170 a.C. – 86 a.C.) sofreu um processo de gentrificação comum

¹⁶ nostrum iudicium et nostrum scribendi ordinem (*De Finibus*, I, 6).

¹⁷ Nam sententias interpretari perfacile est, quod quidem ego facerem, nisi plane esse uellem meus. Quid enim negotii est eadem prope uerbis isdem conversa dicere?

¹⁸ Não há consenso, no entanto, em relação à autoria das peças. Uma série de autores se dedica essencialmente a investigar quem poderia ser o verdadeiro dramaturgo por trás dos textos. Vale citar alguns dos textos mais importantes sobre o assunto: Kohn (2003), Herrmann (1924, pp. 58-77), Schanz & Hosius (1967, pp. 456-9).

¹⁹ Importante lembrar que embora o *corpus* da tragédia romana seja extremamente fragmentado quando saímos da obra de Sêneca, sabemos que foi prolífico. Ênio (239-169 a.C.), um dos poetas mais interessantes e experimentais de Roma, teria composto 22 tragédias. Já Pacúvio (c.220-132 a.C.) teria feito 14 tragédias. Ácio (170-90 a.C.), último grande tragediógrafo do período republicano, teria composto o impressionante número de 48 tragédias. Quando chegamos em Sêneca, único autor cujo *corpus* nos chegou de forma integral, o número é mais reduzido, sendo 10 tragédias atribuídas, mas apenas 8 consideradas oficiais. Márcio Meirelles Gouvêa Jr. faz um trabalho

a toda poesia romana. Isto é, muito provavelmente os *ludi*, que tradicionalmente estendiam-se ao longo de dias e entre os séculos III e II a.C. viram as peças de Plauto e Terêncio serem *jogadas*²⁰, sobrevivendo até a época de Ácio, foram progressivamente perdendo espaço dentro do campo das mudanças de composição da República Romana em detrimento do aumento da valorização dos espetáculos das arenas, i.e., dos jogos organizados dos gladiadores, inflacionados pela implementação da política do pão e circo²¹, os quais Sêneca, em sua epístola VII para Lucílio, critica severamente²². Para Goldberg, durante o período da República²³, a tragédia romana sofre com a escassez de profissionais do teatro, além das extravagâncias imbecilizantes da época, para ressurgir, durante o Principado, como gênero potente e favorito da elite aristocrática romana; ainda de acordo com o crítico norte-americano, esse percurso da tragédia é capaz de revelar aspectos importantes, linhas de força desse período seminal que foi a transição entre a República e o Império.

Esse ressurgimento do teatro advém do fato de líderes políticos e poetas enxergarem o teatro como um veículo possível de propaganda política. O próprio Nero, por exemplo, compreendeu o teatro dessa forma e, por isso, construiu grande parte de sua popularidade a partir de suas aparições nos palcos. Ou seja, ainda que no período do Império as peças teatrais não se destinassem ao gosto popular das massas, havia a consciência entre os escritores romanos de que a performance nos palcos detinha certo poder sobre o imaginário do povo, como afirma Frederick Ahl,

Apesar da relutância em escrever peças populares, os autores romanos estavam cientes de que a performance teatral tinha algum poder sobre a imaginação popular que

fundamental em seu livro *Medeias latinas* (2014), ao traduzir e comentar uma série de outros autores, cujos fragmentos nos dão uma história do teatro em Roma, ao mesmo tempo em que revelam percursos de uma das personagens mais importantes do imaginário trágico, Medeia.

²⁰ Adotamos aqui o termo utilizado por Dupont & Letessier (2011), ecoando toda a discussão apresentada pela dupla na introdução ao livro *Le Théâtre Romain*.

²¹ Não se trata aqui, no entanto, de assegurar a manutenção de uma perspectiva mística que enxerga em tal política uma tentativa simples de alienação popular. Pelo menos desde Paul Veyne (2014 [1976]), é evidente que essa prática requer uma narrativa histórica mais complexa. Por isso, nossa perspectiva aqui busca considerá-la a partir de uma noção de transferência do papel do jogo e do espetáculo na sociedade romana. Ou seja, a transição dos *ludi* para os jogos de gladiadores.

²² Muito provavelmente esteja aí o motivo pelo qual não dispomos de relatos sobre a encenação de peças em Roma após a morte de Ácio, o último tragediógrafo romano profissional, segundo Goldberg (1996, p. 270).

²³ No entanto, é importante considerar que a construção do primeiro teatro permanente em Roma, que fora realizada por Pompeu em 55 a.C., no período Republicano, parece ter constituído um ponto importante de recuperação do teatro romano. Além disso, Mario Erasmo (2004, p. 82) aponta como a inauguração grandiosa desse teatro forma a base daquilo que virá a ser considerado em Sêneca como metateatralidade, antecipando, inclusive, as aparições de Nero nos palcos. Isto é, as linhas entre personagem histórico em cena e contexto trágico vão se borrando semelhante à divisão entre ator e audiência.

faltava à poesia “pura” e regularmente apresenta uma atividade humana em termos de teatro ou anfiteatro. (AHL, 2008, p, 117, tradução nossa)

Fica evidente que o teatro, no período imperial, muda o eixo de um jogo popular para uma ferramenta aristocrática. Durante o período da República, esses jogos eram essencialmente populares, destinados a jogar com as capacidades lúdicas da população, enquanto no Império, a palavra tragédia passa também a designar um texto poético, destinado a leituras públicas organizadas pela aristocracia, em ambiente privado. Sêneca, portanto, compõe suas peças em meio a essa consciência política de sua época sobre o teatro, ao mesmo tempo em que rivalizava com outros eventos, muito mais populares e sangrentos, como as batalhas dos gladiadores. Precisamente por isso, então, como já dissemos, impunha-se a essas peças a necessidade de criação de uma imagética que suprisse no palco os apelos de violência, de morte daquela sociedade. Despertar o interesse sobre a morte em uma audiência tão acostumada à morte de verdade parece um desafio imenso, pois isso certos recursos que antes se davam foram do palco passam a ser postos em cena: o suicídio de Jocasta, a leitura das vísceras do boi por Tirésias parecem ser tentativas de criar algum elo com a realidade.

As peças de Sêneca, desse modo, são extremamente violentas, mas poderíamos pensar que, num mundo com cada vez menos tragédias e com cada vez mais ênfase na violência imediata dos gladiadores e dos jogos de caças, a imagem da violência e sua força de choque serão outras, o que a torna relativa, portanto. Uma questão fundamental sobre a violência nos textos de Sêneca, que contribui imensamente para o fato da tradição crítica não considerá-los realizáveis no palco, é a presença completamente inovadora em relação aos modelos gregos das cenas de sacrifício. Sobre isso, Ahl é muito preciso ao comentar que

determinadas reencenações teatrais de um sacrifício humano poderiam muito possivelmente servir como substituições aos sacrifícios humanos reais como era o caso de certos rituais romanos nos quais figuras que representavam seres humanos eram destruídas no lugar de pessoas vivas. (AHL, 2008, p. 127, tradução nossa)

Esse tipo de necessidade cênica, jogando com um texto ultra violento, fez com que se deslocasse radicalmente da produção dramática de Sêneca para fora do palco em direção ao *recitativo*. No entanto, conforme assinala Ahl, “a tragédia de Sêneca demanda performance, não apenas recitação [...] as trocas rápidas entre Medeia (ou Fedra) e sua nutriz pedem por atores, não somente vozes” (AHL, 2008, p, 118). É interessante nesse sentido o trabalho de

Dupont e Letessier (2011, p. 78ss), ao tratarem das possibilidades performáticas do teatro romano, situarem-nas em um contexto de enunciação vocal e jogo lúdico.

A tragédia em Roma vai funcionar como um gênero literário autônomo e suscetível a variações (*uariatio*) e contaminações (*contaminatio*) de outros tipos de espetáculo. É curioso como a relação com os textos gregos acabe criando uma ideia simplória de tradução, quando, no fundo, o que se estabelece é uma exigência de criação, de liberdade que acaba por gerar artefatos autônomos. Imerso no seio da dramaturgia romana, o que parecia ficar evidente desse processo de tradução – e aqui é importante assinalar como esse termo não designa, nem de longe, aquilo que nós modernos compreendemos por tradução – era um espetáculo de alteridade, capaz de criar uma camada imensa de artificialidade discursiva e performática, destinada a propósitos muito diferentes dos propósitos gregos. Rompe-se a existência de uma participação na vida política da sociedade, com os coros funcionando como uma etapa no processo de aquisição de cidadania por parte dos jovens. O espaço não é mais o das Grandes Dionísias, mas espetáculos de puro ludismo. As tragédias em Roma foram adaptadas ao próprio código teatral romano. Ao perder o aspecto cívico-religioso, o coro se transforma naquilo que o teatro trágico latino vai chamar de *canticum*, isto é, uma sequência cantada que se intercala com o *diuerbium*, a sequência falada. Evidentemente, não é possível saber se esses *cantica* trágicos eram dançados ao som da tibia como na comédia. Há algo de decalque não pleno do signo formal nos coros do teatro latino, possivelmente assumindo uma função extremamente metateatral, como será o caso em Sêneca.

O termo que vimos tratando aqui, *ludi*, é fundamental. Se os próprios termos *theatrum* e *scaena* têm suas origens gregas, a noção dos *ludi scaenici* (jogos cênicos) não encontra equivalente em Atenas. Na cultura helênica, as peças estavam inseridas em um contexto muito específico de concursos, que comportava tanto as manifestações artísticas quanto as esportivas. Nesse contexto, as tragédias eram julgadas pelo público assim como as lutas de boxe, as corridas etc., ao passo que em Roma tratava-se da pura exibição artística. Como diz Florence Dupont (1995, p. 24) “a cultura grega é agonista, a cultura romana é lúdica”. Há uma diferença fundamental entre escrever um destinado a vencer um concurso e escrever um texto cuja intenção é essencialmente literária. Na Atenas democrática de Péricles, auge da tragédia, que se apresentava como gênero poético mais importante no momento, o dramaturgo se assemelhava a um líder popular, buscando a aprovação do povo, tentando persuadi-lo para poder vencer. No entanto, tanto na Grécia pós-democrática quanto na Roma imperial, o público alvo dos textos era uma elite letrada e literária, escapando das demandas populares. Embora as

tragédias que nos chegaram fragmentárias do período republicano tivessem um apelo popular, não se tratava de um ambiente de votação. Estava em jogo a artificialização do código cênico.

É interessante notar também o estatuto dos dramaturgos em Roma. Ao contrário do suporte oficial do Estado concedido aos autores em Atenas, em Roma, via de regra, os autores e atores eram escravos ou ex-escravos. Veja-se os exemplos de Lívio Andronico, Plauto e Terêncio.

É despidendo seguir assinalando as diferenças entre o teatro grego e romano. Se tentarmos traçar, de algum modo, um percurso de evolução do gênero em Roma, é possível pensar que a figura de Lívio Andronico guarda o cerne daquilo que vai se desenvolver nos tragediógrafos seguintes. É possível visualizar a metateatralidade que veremos em Sêneca já nos fragmentos do escritor tarentino. Conforme assinala Mario Erasmo,

as peças de Lívio são, a um só tempo, exemplos de teatro e metateatro que influenciaram fortemente as peças de Névio e Ênio, e posteriormente aquelas de Pacúvio e Ácio, nas quais a realidade da audiência (e, mais tarde, a realidade teatralizada) vem alterar a percepção da realidade dramática no palco. A reciprocidade dessas realidades dentro e fora do palco durante a República tardia e o começo do Império contribuiu para a metateatralidade das peças de Sêneca, mas suas peças emergem como produtos da tradição em vez de aberrações. (ERASMO, 2004, p. 9, tradução nossa)

É centrada na figura de Lívio Andronico, portanto, que a literatura latina tem início e, por consequência, a tragédia romana, por volta de 240 a.C. Tendo chegado a Roma após ter sido feito prisioneiro em Tarento, em 272 a.C., Lívio, um falante nativo de grego, aprendeu latim em Roma e acabou se tornando preceptor. Sabe-se que sua tradução-resumo da *Odisseia* para o latim tinha fins didáticos, mas acabou servindo de base para a literatura em Roma e guarda tudo aquilo que sabemos do verso essencialmente romano, o saturnino. Do mesmo modo como ocorreu com a épica, a criação de um teatro romano se dá pela adaptação da tradição dramática grega. É importante marcar que a escrita de um texto dramático marcava, a esse tempo, uma forma de entretenimento altamente experimental. A inserção dos *cantica*, já mencionados, acabou por reformular o papel do coro dentro da tragédia, o que aparentemente reduz o papel dessa entidade e retira o caráter de interlúdio musical entre as falas. A música é deslocada para o ator que deve criar uma expressão irreal de emoções.

O poder da inovação desses *cantica* é inegável, uma vez que Névio irá explorá-lo ao máximo, assim como Plauto em suas comédias.

Névio surge cinco anos após Lívio e mantém as inovações do predecessor em vez de retornar ao modelo grego. Pelos títulos que sabemos de suas peças, o material mitológico é o grande modelo para suas composições. Curiosamente, surge em Névio um dos primeiros exemplos mais sofisticados de *contaminatio*, que leva, nesse momento, à seguinte pergunta: num ambiente literário ainda em desenvolvimento, a *contaminatio* requer do público algum tipo de reconhecimento ou o processo de fusão vale por si só como experiência estética? Se o reconhecimento, é necessário, então o autor joga com a necessidade interpretativa da audiência, enquanto ela acompanha o espetáculo. Cabe a Névio, também, a introdução da *fabula praetexta*, peças com temas romanos históricos.

Na sequência, Ênio, um dos escritores mais experimentais e excêntricos de Roma – que, em um de seus fragmentos, admite ser a reencarnação de Homero, mas não sem antes ter reencarnado como um pavão – escreveu uma série de textos, entre épicos e tragédias. Há algo de mistura entre a *fabula praetexta* e elementos trágicos em suas peças. Essa tensão entre gêneros cria um espetáculo que demanda algum tipo de reconhecimento do público e acaba por contribuir com o crescimento do reconhecimento da teatralidade no palco. Essa metateatralidade das peças de Ênio, criada pela mistura de gêneros, acaba pavimentando o caminho a ser traçado por Pacúvio e Ácio em relação à exploração da retórica e à indefinição sobre a realidade dentro e fora do palco.

Estes dois últimos já escrevem em um momento muito mais avançado do teatro. Em relação a Ácio, Quintiliano comenta o seguinte

Dizem que Ácio, ao ser perguntado por que não exercia a função de advogado nos tribunais, umas vez que em suas tragédias havia tamanha habilidade em dar ótimas respostas, teria dado para isso o motivo de que ali ele dizia o que queria, enquanto no fórum os adversários lhe haveriam de dizer o que ele de forma alguma queria ouvir (*Inst.* 5. 13. 43, tradução de Bruno Bassetto)

Fica evidente por este comentário o movimento de reciprocidade que havia entre o teatro e o fórum, de modo que elementos teatrais eram reconhecíveis na oratória e vice-versa. Orador e ator, ao que tudo indica, eram personagens intercambiáveis. Conforme Erasmo assinala sobre essa percepção do público em relação à realidade das enunciações teatrais e jurídicas,

A perpetuação de uma teatralidade fora do palco afeta a percepção da audiência sobre a realidade dramática (a ilusão do teatro da realidade fora do palco), levando à questão paradoxal, “Isso é realista?” quando o que está sendo perguntado é se a ação no palco

reflete acuradamente a teatralidade da realidade fora do palco (ou a percepção da audiência em relação a isso). (ERASMO, 2004, p.33)

É a partir desses dois autores que essa percepção da teatralidade fora do palco aumenta, graças a uma reciprocidade entre drama e retórica. O que emerge disso é uma tragédia teatralizada. Em Sêneca, esse movimento irá se intensificar a ponto da audiência se tornar uma testemunha, uma vez que essa realidade teatralizada vai ser incorporada ao palco. Os atores se tornam espectadores. Mas veremos mais adiante.

Curiosamente, o movimento que costuma se praticar nos estudos clássicos é a assunção de uma impossibilidade de caracterizar os textos de Sêneca como teatro sempre por uma relação comparativa com o modelo grego – ou mesmo com o modelo republicano, que está temporalmente muito distante, ou graças a um uso excessivo dos elementos da retórica, que levaria o texto para longe do teatro, algo que, como vimos, não poderia estar mais longe da verdade. A isso se soma o fato de que a construção desses textos se dá a partir de uma particularidade imensa, que é vista como desvio da norma. A sucessão de cenas como blocos quase independentes, o afastamento do coro da economia do enredo, a questão dos diálogos que além de serem em menor quantidade, se comparados aos das peças gregas, parecem funcionar como monólogos, visto que a comunicação entre as personagens é sempre intrincada.

Parece aceitável, portanto, após esse percurso que traçamos, afirmar que de um modo geral os gêneros tendem a desenvolver características muito particulares em Roma, o que dificulta a ânsia de aproximação com os modelos gregos. A tragédia, como vimos discutindo, é um exemplo, mas também o é a elegia, que entre os latinos encontra um modo de expressão único na Antiguidade, construindo-se a partir de regras próprias. As *Odes* feitas por Horácio são outro exemplo claríssimo. Há certa virtuosidade balizada por requisitos essencialmente literários entre esses autores, de modo que, naquilo que diz respeito ao nosso objeto de estudo, a tragédia de Sêneca, parece contraproducente tentar encaixar sua produção em algum lugar outro que não seja seu próprio contexto de produção. Kroll (1924, p. 202-24) faz um trajeto interessante para apontar a essa particularidade da literatura romana. Segundo ele, há um fenômeno que toma conta da produção poética em Roma logo ali no século III a.C. que é “Die Kreuzung der Gattungen” (o cruzamento de gêneros), que consiste na apropriação e consequente inclusão de elementos técnicos e temáticos típicos de um gênero em outro.

Levando a discussão sobre a possível teatralidade das peças de Sêneca a um lugar mais interessante, alguns comentadores irão apontar soluções muito interessantes. Ginsberg (2015), por exemplo, como citamos brevemente na introdução, vai trazer para a discussão a dificuldade

de separação do gênero com as *fabulae praetextae*, embora não haja nenhuma proposição específica que vise resolver a questão da encenação. Pierre Maxime (2014) é categórico ao afirmar que se Sêneca não compôs suas peças segundo o modelo ático, não significa que elas não tenham sido escritas para o teatro. E vai além ao afirmar, de modo muito preciso, que esses textos estão muito longe de seguir o cânone aristotélico – como, aliás, Florence Dupont (2018) demonstra brilhantemente, retirando do domínio do estagirita boa parte do teatro antigo, sobretudo o teatro romano –, e sim o tipo espetacular oferecido pelas suas tragédias. O fato é que Sêneca segue na corrente do teatro republicano, mas insere todo um corolário de técnicas da linguagem e cultura romana: a argumentação contraditória como centro significativo da eloquência, algo das descrições épicas difundidas pelos homeristas, os cantos líricos intrinsecamente ligados à poesia lírica de seu tempo, as argumentações filosóficas.

Alessandra Zanobi (2008), em sua tese de doutoramento, mostra como a pantomima estava ligada a uma produção intensa e importante entre os latinos, passando por Catulo, Apuleio e Sêneca, por exemplo. Segundo a autora,

Um elemento importante no papel de influência exercido pela linguagem da mímica e da pantomima reside no fato de que elas constituem um idioma comum, compartilhado no mundo antigo, que pode ser recuperado em vários autores antigos que adotaram aspectos temáticos ou formais peculiares deste gênero. (ZANOBI, 2008, p. 38)

Além de fornecer uma série de argumentos muito robustos no segundo capítulo de sua tese, quando apresenta a influência da pantomima em cada uma das peças de Sêneca, Zanobi assinala que o intercâmbio entre formas literárias era algo muito mais dinâmico do que assumimos. O que nos leva a pensar que a presença de um elemento retórico tão forte no texto senequiano parece não constituir, nem de longe, um demérito à possibilidade de encenação e que possivelmente sequer constituísse um problema de todo ao público romano. Por isso, a teatralidade da tragédia sob o reinado de Nero não estaria sujeita a um modelo em específico, notadamente o grego, mas estaria aberta ao cruzamento com todo o tipo de recurso literário. Dentre essas possibilidades, a que parece ganhar mais força nos últimos anos é a pantomima. A própria Florence Dupont, em comunicação oral no ano de 2015, parte do “problema” do começo da peça *Fedra*, de Sêneca, a abertura com um *canticum*, em trímetro iâmbico, que não serve de prólogo à peça, e o trajeto de Hipólito dentro da narrativa como resposta a essa abertura.

A classicista se impõe duas perguntas: de onde vem esse módulo diferente, esse *canticum*? A epifania da máscara *ferus* de Hipólito aconteceria desde o início?

Aqui vale citar a resposta de Dupont

Esse *canticum* poderia ser tomado como pantomima. A pantomima é um novo tipo de teatro, inventado por Augusto e Mecenas, e que vai substituir a tragédia por cinco séculos. Ela introduz o jogo do corpo, nos espetáculos trágicos romanos.

Na pantomima, um texto poético é cantado por um *cantor* e/ou um coro com orquestra, ao mesmo tempo em que é dançado por um arquimimo – máscara “branca”, sem *motus animi* e sem boca – que joga os papéis sucessivos. A dança substitui a expressão da máscara. A pantomima, criação romana da época augustana, permite uma nova interpretação, uma tradução “à romana”, pelo *canticum* do arquimimo, dos coros e da monódias da tragédia de fonte euripídiana.²⁴

É preciso compreender que o texto de Dupont é, essencialmente, uma anotação de aula e por isso está sujeito a imprecisões. De todo modo, é interessante notar como a pantomima introduz uma nova possibilidade corporal ao texto – algo já demonstrado por Zanobi. Mas a pantomima também oferece a possibilidade de resolução do plano musical, de algum modo. As alterações métricas e os diálogos-monólogos ganham novas interpretações. Algo de nosso proposta, sobretudo em relação a como o metro pode guiar modos de leitura da teatralidade antiga, ficará mais claro no terceiro capítulo, ao comentarmos a peça.

Deixando a possibilidade da pantomima de lado, já que não se trata do foco deste trabalho, vale citar duas peças de Sêneca para ilustrar aquilo que vimos falando sobre seu teatro. O primeiro caso, e certamente o mais radical, é a peça *Fenícias*. No caso desta peça, ou esboço de peça(s), podemos contrastar com algumas variantes gregas: *Édipo em Colono* de Sófocles (herói divinizado), *Antígona* de Sófocles (morto ou desaparecido), *As fenícias* de Eurípides (preso enquanto lança maldições). Cada uma dessas peças tenta responder ao que acontece com Édipo depois da cegueira, e as respostas são muito diversas, mas nenhuma parece tão nefasta quanto a de Sêneca, onde vemos Édipo praticamente desejar a destruição enquanto apenas se imagina como merecedor da morte.

No entanto, o que mais chama a atenção nesse texto é sua forma: desprovido de qualquer coro ou metro lírico que o organize minimamente, a impressão é que se trata de uma dupla peça atada por cenas paralelas. A primeira metade, que corresponde dos versos 1 ao 319, apresenta

²⁴ Florence Dupont, *Le “personnage” d’Hippolyte et l’hypothèse de la pantomime*, 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/21687290/Ph%C3%A8dre_de_S%C3%A9n%C3%A8que. Acessado pela última vez em fevereiro de 2022.

Édipo exilado junto de Antígona, numa discussão extremamente filosófica sobre o passado. Não há quase nada aqui que possa remontar ao modelo grego. As falas, muito longas, parecem ter pouca relação entre si e acabam funcionando como grandes monólogos paralelos. A segunda parte, no entanto, que compreende os versos 363 ao 664, apresenta Jocasta tentando por fim à guerra dos irmãos por meio do diálogo. Nessa parte, os diálogos são mais curtos e ágeis.

Embora boa parte da crítica assuma que se trata de uma peça inacabada, sobretudo pela inexistência de um coro, há uma unidade retórica que perpassa as duas partes. Como pudemos ver até aqui, desde o surgimento da tragédia em Roma, o coro foi perdendo a potência ritualística das peças gregas, de modo que não é absurdo assumir que o que temos diante de nós seja um experimento radical das potencialidades do discurso, que recuperariam aspectos da oratória. A primeira parte como um todo é um entrave à ação e só se resolve algo do enredo através da discussão da virtude. Todo o diálogo parece borrar os limites que já vinham sendo borrados entre orador e ator, drama e retórica. A figura do sábio estoico é posta à prova através da persona de Édipo. O positivismo do discurso de Antígona demanda resoluções das supostas atitudes do pai. Sua resignação diante dos fatos pode não ser virtude, ou seja, não impedir a guerra é o mesmo que matar muita gente.

A segunda parte espelha a primeira de algum modo, pois prossegue o diálogo a respeito do poder e do ódio. No entanto, a diferença essencial é que Édipo já pereceu pelo poder, ao passo que os filhos estão ainda sedentos. Diante desse quadro, as falas de Jocasta não são capazes de exercer qualquer força e sequer chegam ao nível de um humanismo tão elevado.

Não parece descabido aventar a possibilidade de que se trate de um peça destinada à falha. Os discursos não arranham os personagens em cólera. Não há recurso na linguagem capaz de dissuadir Édipo e os filhos. Do mesmo modo, a própria forma parece vacilar e falhar, o canto lírico, único lugar de algum alívio trágico, não tem lugar dentro da narrativa e, possivelmente, o que temos é uma peça cruzada com os modelos filosóficos de diálogo. Seria, portanto, possível aventar uma peça acabada em seu aparente inacabamento, ainda que nada disso possa ser comprovado de maneira irrefutável.

Outro exemplo forte é peça *Medeia*, cujo nome em latim joga com *me dea* “eu deusa”, e *eadem* “a mesma”. Logo no título o caráter divino da personagem se evidencia e ganha uma camada extra de sentido que irá perpassar o texto inteiro. Evidentemente, o caráter divino de *Medeia* já está presente na peça de Eurípides, embora não assuma um caráter etimológico e, sonoramente, ecoe toda vez que o nome da personagem é pronunciado. Para além disso, a peça é notavelmente aberta e fechada pelos deuses: v. 1: *di* e v. 1027: *deos*, ao mesmo tempo em que Jasão encerra a peça com a curiosa afirmação de que *Medeia* prova por si só a inexistência dos

deuses. Há certamente um paradoxo em jogo ao longo da peça. E a pergunta que parece pairar com esse jogo de etimológico é o estatuto ontológico de Medeia: seria ela humana ou não, uma vez que os dois aspectos, do divino e do humano, parecem coexistir e brigar o tempo todo?

Jasão parece ter ciência do dilema moral de suas ações, fato que não aparece no personagem de Eurípides. Por outro lado, Medeia parece ser uma verdadeira Fúria em ação, embora cresça lentamente ao longo da peça. Sua figuração, no fim de tudo, não conta com o feminismo presente em Eurípides e, além disso, ganha mais máculas de feiticeira (com o ritual alongado), filicida (com as mortes em cena) e negligente (já que deixa os cadáveres), mesmo que ela hesite mais longamente que a Medeia de Eurípides.

As peças de Sêneca, portanto, parecem funcionar como grandes reflexões sobre as estruturas do poder, realizadas de dentro para fora: é possível ler na realidade teatralizada fora do palco uma crítica e conselho ao imperador, lembrando que num contexto muito mais íntimo de apresentações essas críticas poderiam funcionar, simbolicamente, como sentenças de morte e, bem, Sêneca de fato perdeu sua vida por isso. Nessa evolução do gênero, a prática de utilização do mito como instrumento de reflexão da história romana já vinha sendo utilizada desde Ênio e ganhou força em outros gêneros também, como no poema épico de Virgílio, *Eneida*. No tempo da tragédia, todo acontecimento pode ser ou pode não ser histórico, posto que mítico. Ao mesmo tempo em que se ligam ao fato de Roma ter uma cultura fundamentalmente lúdica. Os jogos cênicos servem para lançar luz sobre sua própria estrutura, partindo de uma mentalidade retoricizada, que colabora para borrar os limites entre realidade dentro e fora do palco, tornando possível a teatralização da vida como um todo. Sêneca, no final das contas, parece intensificar esse processo ao colocar os próprios atores como espectadores e deslocar o público para o papel de testemunha. A virtuosidade linguística da oratória criou um movimento muito único e muito complexo ao apresentar o mítico com uma forma lírico-filosófica. A grande virtude que acaba se desdobrando dessa forma teatral, no fim, é a ascensão de um simbólico tão potente que dura tanto tempo nas nossas mentes e acabou por influenciar muito mais a psicanálise do que podemos imaginar.

2 NO RITMO DA TRADUÇÃO

A tradução que se propõe aqui da tragédia de Sêneca busca, em primeiro lugar, realocar seus versos no centro de uma produção poética tensa, capaz de oscilar linguisticamente de acordo com a ação, além de examinar até que ponto o estilo retórico, longe de constituir uma falha ou mero empolamento estilístico, tenta recriar um espírito do tempo na mesma medida em que delineia certo pragmatismo de uma doutrina estoica em meio a um mundo decadente e violento.

Formalmente, trata-se de emular a polimetria dos textos originais através de uma tradução rítmica, como veremos melhor mais adiante. Nesse ponto, e a partir da materialidade textual, cabe pensar o espaço de Sêneca dentro da poética romana, sobretudo a partir de sua relação com outros poetas, como Horácio, e de que modo o metro – e mais importante o emprego desse recurso – é capaz de constituir uma ainda outra camada de sentido possível quando se pensa em qualquer tipo de performance que evidencie a sonoridade dos versos.

No plano semântico, interessa recriar os jogos de palavras e, sobretudo, o escalonamento terminológico que o autor emprega, aumentando progressivamente a intensidade dos vocábulos à medida em que as ações vão se dirigindo para o clímax, movimento que analisaremos melhor no terceiro capítulo ao comentarmos os procedimentos empregados pelo autor, desde escolha vocabular até adequação da métrica dentro da tradição. Aqui é importante salientar que a relação polissêmica de determinadas escolhas pode conduzir à tentativa de expansão do vocabulário da língua portuguesa ao inserir algumas palavras direto do latim. Sigo aqui a teorização de Barbara Cassin em seu *Dicionário dos intraduzíveis* (2018), que vai pensar uma série de questões como a relação entre línguas, a dinamização dos semantemas e a expansão dos vocabulários graças aos esforços teóricos.

Convém evocar logo de início, portanto, as palavras de Guilherme Gontijo Flores (2014), em sua tese de doutoramento sobre as *Odes* de Horácio, quando ele diz que

nada nos impede de fazer um esforço a princípio anacrônico de leitura, com bases teóricas historicamente afastadas, desde que elas possam contribuir para fazer uma leitura de determinada obra que se sustente no confronto com a materialidade do texto (ou das imagens) e nos permita repensar tanto o passado como o presente a partir de indagações diversas. E isso se dá mesmo no estudo antropológico de culturas do presente porque, como observa James Clifford a respeito dos trabalhos de campo em pesquisas etnográficas, “muito do nosso conhecimento sobre outras culturas deve

agora ser visto como contingente, o resultado problemático do diálogo intersubjetivo, da tradução e da projeção”. (FLORES, 2014, p. 17, grifos do autor)

Ora, partindo da noção que acabamos de estabelecer sobre as tragédias de Sêneca enquanto reescritas não submissas às peças gregas, i.e., tentativas de redizer o mito, não estaríamos, desse modo, diante de uma tradução poética que busca “realizar no seu aspecto criativo [...] uma nova obra que expresse em si mesma os pontos centrais da parte teórica nas minúcias do texto” (Flores, 2014, p. 28)? Em seu artigo seminal “Da tradução como criação e como crítica”, de 1962, Haroldo de Campos afirma que a

Tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quando mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta à recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, [...]). (CAMPOS, 2004, p. 35)

Portanto, se considerarmos aqui a existência de um leitor empírico que, capaz de uma intervenção crítica, interpreta criticamente determinado texto e lhe confere uma forma fresca, a relação que devemos estabelecer com o original se torna outra, uma vez que não há relação de transparência, porque a tradução (ou a reescrita) passa a ocupar ela própria o lugar do texto, abrindo-se, assim como o texto traduzido, a novas interpretações e diferentes reescrituras. O texto, portanto, torna-se um espaço de dimensões múltiplas onde toda produção de sentido passa a ocorrer não na escrita, mas no próprio ato de leitura, isto é, no ato da leitura que deseja inserir-se numa série infinita de desleitura possíveis, ou de leituras das leituras das leituras das quais nenhuma seria a original. Todavia, é preciso ainda acrescentar o fato de que não falamos sobre Leitura (assim, abstrata), e sim de uma operação realizada por um leitor que tem a capacidade de perceber (e receber) o texto, renunciado sua condição específica de sujeito histórico²⁵, pois um texto só existe em sua relação consigo mesmo e com outros textos, em sua relação consigo mesmo e com um sujeito ativo, o leitor – com isso, separa-se o leitor comum do intérprete, no sentido moderno, de quem se espera a capacidade de produzir uma *krísis* (κρίσις).

No caso da tradução, em que “a leitura será um escritura, da mesma forma que a escritura era uma leitura”, como assinalou Antoine Compagnon (1999, p. 145), apontando, desse modo,

²⁵ Cf. Meschonnic (2010, pp. 307-8)

para o fato de que “a polaridade escritura e leitura se esvanece”, o tradutor “escreve a leitura”, portanto, para utilizar as palavras do teórico francês Roland Barthes (1988, p. 40), transformando sua leitura num *ato performático e performativo*. Em outras palavras, a leitura desse leitor ativo, i.e, o tradutor, é performada através de uma tradução crítico-poética. Com isso, abolem-se as velhas dicotomias cerradas entre original/versão, melhor/pior, fidelidade/infidelidade para que se *entre em jogo a iniciativa interpretativa de um corpo na experiência do texto*. Nesse sentido, a tarefa do *tradutor-leitor-performer* não seria equivalente à de um emissário, de um mensageiro encarregado de conduzir uma mensagem intacta de um ponto a outro, mas a de um contador de histórias, que corrompe a mensagem com acréscimos, supressões e ênfases a cada nova performance; ou seja, sua função última seria sempre a de testar e retestar os limites dessa mensagem, por vezes com absurda violência.

Desse modo, a tradução poética se apresenta sempre como transgressora em relação ao texto – como parece ter sido o caso das composições senequianas em relação à tradição grega –, por conferir à sua produção a possibilidade de estabelecer uma crítica sincrônica, um substrato significativo que justificaria interpretações e recepções, ao mesmo tempo em que atualiza diacronicamente, devido ao estabelecimento de choque de cultura, o texto do passado. Nesse sentido, é possível dizer que a tradução poética foge do mero exercício escolar de transposição para se tornar um fundamento de relação com o outro, um ato cultural e antropológico que envolve muito mais que línguas e textos. Segundo Maurizio Bettini,

Aquele que *uertit* em latim um texto composto em outra língua – por exemplo, Plauto que *uertit* uma comédia de Filêmon – opera aí um tipo de metamorfose. Muda radicalmente a forma, faz algo que, na aparência, resulta totalmente “outro” em comparação ao que era antes. (BETTINI *apud* FLORES 2014, p. 163)

A intenção aqui, portanto, é operar uma recriação poética concebida através de uma tradução rítmica que se formule a partir de noções performáticas do texto e que possa forçar uma função ativa no receptor, em resposta à materialidade da obra. Em outras palavras, é através da performance, portanto, que imprime sua postura no corpo do texto, que se inventa e funda, em última instância, o sentido. Isto é, o sentido não é um *a priori*, mas algo que emerge na relação com uma textualidade (seja ela leitura, canto, encenação, diálogo etc.). Trata-se, portanto, de estabelecer uma leitura assim assumidamente crítica e poética que deva se expor às consequências — sempre imprevisíveis — de uma política, com demandas que, às vezes, podem não encontrar outra forma de resposta senão numa performance do corpo, da voz.

Para isso, o conceito de *ritmo* desenvolvido por Henri Meschonnic é de grande importância. Segundo Meschonnic,

No ritmo, no sentido em que o digo, não se ouve o som, mas o assunto. Não uma forma distinta do sentido [...] Porque o modo de significar, muito mais que o sentido das palavras, está no ritmo, como a linguagem está no corpo, o que a escrita inverte, colocando *o corpo na linguagem*. (2010, p. xxxii)

Isto é, *ritmo* aqui, mais do que significar a identidade de um determinado metro como pauta musical, passa a significar a organização do sentido no discurso, que pode envolver efeitos da métrica, sem se resumir a eles. Desse modo, ao estabelecer a própria operação do sentido de um discurso, esse ritmo cria um aspecto de historicidade a partir da qual a poética desse discurso nunca finda porque está em constante relação de subjetividade de um sujeito empírico e histórico. No caso dessas traduções, como pretendo traduzir também o ritmo musical dos metros empregados por Sêneca, é preciso levar em consideração, portanto, os modos possíveis de se performar tais ritmos, tomando-os como uma junção entre um discursivo subjetivo de um sujeito e a materialidade sonora de um padrão rítmico.

2.1 TRADUZIR O RITMO

Tanto a introdução deste trabalho quanto a seção anterior apontam para o receptor (ou leitor/intérprete/tradutor) como ponto fulcral na construção de um sentido da obra. Nas teorias mais modernas, como vimos, atribui-se ao leitor uma capacidade de intervenção crítica, a quem dá-se um facão para abrir clareiras possíveis dentro de uma selva de signos. Curiosamente, já na Antiguidade, o receptor/ouvinte tinha função semelhante. Os poemas, *artefatos cantáveis*, jogavam com a percepção do público através da relação entre matéria e metro.

Para Zumthor, no caso dos ritmos vocais,

A componente fundamental da “recepção” é assim a ação do ouvinte, recriando, de acordo com seu próprio uso e suas próprias configurações interiores, o universo significante que lhe é transmitido. As marcas que esta re-criação imprime nele pertencem a sua vida íntima e não se exteriorizam necessária e imediatamente. Mas pode ocorrer que elas se exteriorizem em nova performance: o ouvinte torna-se por seu turno intérprete, e, em sua boca, em seu gesto, o poema se modifica de forma, quem sabe, radical. É assim, em parte, que se enriquecem e se transformam as tradições (ZUMTHOR, 2010: 258).

É interessante pensar a partir disso, portanto, que “a métrica é um ritmo musical fechado, dado à repetição e ao retorno” (FLORES, 2014, p, 91) e que o papel do tradutor, enquanto ouvinte, é trazer o passado à vida, tomando para si a voz da tradição e alterando o passado, num só gesto. Embora as próximas seções tratem de uma noção mais ampla e mais dada do senso comum de ritmo como elemento musical, é vital pensar que essas questões de uma recepção passam essencialmente por um aspecto mais abstrato do ritmo, ou seja, do ritmo enquanto organizador de mundo, capaz de agir na constituição do sujeito-linguagem.

Um dos grandes críticos, que teria dado o mote para o conceito de ritmo desenvolvido por Meschonnic, é Émile Benveniste. Em “A noção de ‘ritmo’ na sua expressão linguística”, publicado originalmente em 1951, o linguista se debruça sobre a etimologia da palavra ritmo para começar a desenvolver algo a partir dessa busca, buscando, de certo modo, romper com a noção comum de que o ritmo seja mera repetição. Para Benveniste,

Não há dificuldade morfológica em ligar ῥυθμός a ῥέω, por meio de uma derivação cujos pormenores devemos considerar. Entretanto, a ligação semântica que se estabelece entre "ritmo" e "fluir" por meio de um "movimento regular das ondas" se revela como impossível ao primeiro exame. É suficiente observar que réw e todos os seus derivados (ῥεῦμα, ῥοή, ῥόος, ῥυτός, etc.) indicam exclusivamente a noção de “fluir” mas que o mar não “flui”. Jamais se diz ῥεῖν a respeito do mar, aliás jamais se emprega ῥυθμός para o movimento das ondas. [...] Inversamente o que “flui” (ῥεῖ) é o rio, o riacho; ora, uma corrente d'água não tem “ritmo”. (BENVENISTE, 1988, p. 362)

Talvez valha recuperar o termo em nossos dicionários, antes de seguir na discussão. O *Dicionário Houaiss de língua portuguesa* (2001), apresenta o seguinte verbete:

ritmo s.m **1** sucessão de tempos fortes e fracos que se alternam com intervalos regulares em um verso, em uma frase musical etc. **1.1** MÚS na música, unidade abstrata de medida do tempo, a partir da qual são determinadas as relações rítmicas; pulsação, cadência **1.2** MÚS ocorrência de uma duração sonora em uma série de intervalos regulares **1.3** MÚS padrão rítmico que define um gênero; balanço, *toque* (*r. de uma valsa*) (*r. de um samba*) **1.3.1** MÚS B na música popular, o conjunto de instrumentos, ger. de percussão, que marcam o ritmo **1.3.2** MÚS B conjuntos de músicos de bateria; conjunto de ritmistas **1.4** RET efeito causado no discurso pela repetição ordenada de elementos de ordem prosódica, principalmente entonação, pausas, quantidade de sílabas, aliteração e acento tônico **1.4.1** LIT na arte literária,

esp. na poesia, o efeito estético ocasionado pela ocorrência de unidades melódicas, dispostas numa sequência contínua (*poesia com r.*) (*uma prosa que possui r.*) **2 p.ext.** sequência harmônica de uma fenômeno artístico, uma atividade, uma obra etc., no espaço e/ou no tempo (*o r. de uma coreografia de jovens dançarinos*) (*o r. de um filme*) (*o r. de um espetáculo cênico*) **3 p.ana.(da acp. 1)** movimento regular e periódico no curso de qualquer processo; cadência (*r. das ondas*) (*r. cardíaco*) **3.1** BIO ECO série de fenômenos biológicos que ocorrem com periodicidade, a intervalos regulares em um indivíduo ou nos organismos de uma espécie **3.2** MED sequência regular de dois estados diferentes ou opostos, esp. no que diz respeito ao padrão dos batimentos cardíacos **4 p.metf.(da acp. 3)** sucessão de situações ou atividades que constituem um conjunto fluente e homogêneo no tempo, ainda que não se processem com regularidade (*r. frenético da vida moderna*) (*r. de uma revolução social*) (*r. de estudos*) • **r. cardíaco** CARD sucessão regular das contrações (sístoles) e relaxamentos (diástoles) do miocárdio • **r. circadiano** BIO processo rítmico espontâneo e regular, que ocorre todos os dias mais ou menos à(s) mesma(s) hora(s), no organismo animal ou vegetal, após uma fase de maturação, independentemente de fatores sincrônicos externos • **r. de galope** CARD tríplice ruído do coração constituído pelo acréscimo aos dois tempos normais de batimento cardíaco de um terceiro tempo estranho a eles; ruído de golpe • **r. fetal** CARD m.q. *EMBRIOCARDIA* • **r. nodal** CARD ritmo cardíaco anormal, iniciado no nódulo atrioventricular • **atravessar o r.** MÚS B 1 não sincronizar o ritmo com a música executada **1.1** nos desfiles das escolas de samba, deixar de haver sincronia entre a música e o ritmo da bateria, ou entre o canto das diversas alas que compõem a escola • **em r. de Brasília** b *irôn.* incomumente rápido • ETIM lat. *rhythmus*, -i ‘movimento regular, cadência, ritmo’, do gr. *rhuthmós*, -oû ‘id.’. (HOUAISS, 2011, p. 2463)

Não há, portanto, para Benveniste, uma relação de ritmo com aspectos de repetição, como seria o caso das ondas do mar. Ritmo, para o linguista, estaria ligado, em primeiro lugar, a um fluxo, a uma corrente de rio. Um pouco mais adiante, ao recuperar o sentido do termo na literatura Antiga, o filólogo francês aproxima $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ da noção de forma. No entanto, é para lá de curioso o fato de “forma” não esteja, de forma alguma, ligada a conceitos de fixidez, imobilidade, mas a que forma em si seja um movimento e vá se criando à medida em que acontece. Veremos algo disso na seção seguinte ao demonstrar o uso particular de determinados metros por autores diferentes, criando uma noção de evolução histórica dos procedimentos poéticos. Agora, porém, retomemos Benveniste

Ao contrário $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$, segundo os contextos onde aparece, designa a forma no instante em que é assumida por aquilo que é movediço, móvel, fluido, a forma daquilo que não

tem consistência orgânica: convém ao *pattern* de um elemento fluido [...]. É a forma improvisada, momentânea, modificável. (ibid., p. 367-8, grifo do autor)

Ou seja, se o ritmo designa a forma no instante, uma forma mutável por excelência, fica evidente o modo como o ritmo é uma organização da linguagem, do movimento da fala – e, claro, que essa linguagem precisa estar ancorada em um corpo. Subtrai-se a lógica de uma mera alternância do plano fônico, entre tempos fortes e fracos, e passa-se a compreender como uma atividade do sujeito, um processo de organização de uma subjetividade. Meschonnic comenta a importância das postulações de Benveniste em seu livro seminal *Critique du rythme: anthropologie historique du langage* (1982). Para o teórico francês,

A partir de Benveniste, o ritmo não pode ser uma subcategoria da forma. É uma organização (disposição, configuração) de um todo. Se o ritmo está na linguagem, em um discurso, ele é uma organização (disposição, configuração) do discurso. E como o discurso não é separável de seu sentido, o ritmo é inseparável do sentido desse discurso. O ritmo é a organização do sentido no discurso. Se ele é uma organização do sentido, não é mais em um nível distinto, justaposto. O sentido se faz em e para todos os elementos do discurso. A hierarquia do significante não é se não uma variável, de acordo com os discursos, as situações. O ritmo em um discurso pode ter mais sentido do que o sentido das palavras, ou um outro sentido. (MESCHONNIC, 1982, p. 20)

Parece evidente, com isso, que essa noção de ritmo que estamos trazendo aqui denote uma atividade do sujeito na e contra a história. Afinal, o ritmo como evidência histórica, ao organizar um discurso, enfatiza que o sentido existe por e para os sujeitos, fundando, no final das contas, uma teoria do sujeito na linguagem. Desse modo, ao apontar fundamentalmente para esse sujeito na linguagem, o ritmo não pode – e se recusa constantemente a isso – ser unitário. Trata-se do “empírico indefinido”, como define Meschonnic (1982, p.84).

Esse movimento teórico retira a inequívocidade do ritmo, apelando para a subjetividade e para a especificidade de cada discurso. Essa organização do sentido no discurso, portanto, ao ser lido criticamente, ou, melhor, ao ler criticamente o discurso acaba desmontando qualquer argumento de autoridade que reivindique a historicidade do texto como um fato inegável, porque sucede que o foco passa a ser a relação que se estabelece com esse texto, uma relação a qualquer momento da história que o interprete criticamente o passado. As hierarquias, assim, sucumbem, porque a moeda de troca nessas relações é o humano. Trata-se, em última instância, da subjetividade de um leitor desvelando a subjetividade de um discurso.

2.2 O RITMO NA TRADUÇÃO RÍTMICA

Há um artigo muito interessante de João Angelo de Oliva Neto e Érico Nogueira, *O hexâmetro dactílico vernáculo antes de Carlos Alberto Nunes* (2013), que dá conta das produções hexamétricas em língua portuguesa antes das importantes traduções de Carlos Alberto Nunes para as três grandes épicas greco-romanas. Ao traduzir, na década de 1940, os dois poemas de Homero, Nunes propôs um esquema de métrico capaz de emular o sistema poético baseado na duração das sílabas da língua grega, mais especificamente o hexâmetro datílico. Fica claro, desde o próprio título do artigo de Nogueira e Oliva Neto, que a posição ocupada por Nunes na elaboração de um sistema capaz de emular os sistemas gregos e romanos é central.

Obviamente, por se tratar de um experimento – um tanto radical, diga-se de passagem, sua recepção não foi unívoca entre a crítica especializada. O próprio Haroldo de Campos, em um artigo de 1992²⁶ sobre a transcrição da *Ilíada*, não vê com bons olhos o metro proposto por Nunes. Acusava-se a tradução de apresentar pendor classicizante, ter um andamento relentado, aproximando-a da prosa.

De todo modo, é preciso registrar que embora as traduções rítmicas de Nunes tivessem criado um novo sistema, rígido e sem variação, acabaram abrindo, de algum modo, a possibilidade de se explorar as potencialidades das línguas para além dos metros vernáculos. Em última instância, trata-se de um rompimento com a métrica tradicional de língua portuguesa, erigida sobre as teorizações francesas do século XVIII e XIX. É um verso que passa a levar em conta a possibilidade de conversão das sílabas longas e breves em sílabas tônicas e átonas, respectivamente.

Creio que valha a pena trazer um exemplo para tornar mais claro. Os primeiros versos da sua *Ilíada* são:

Canta-me a cólera – ó deusa – funesta de Aquiles Pelida
causa que foi de os Aquivos sofrerem trabalhos sem conta
e de baixarem para o Hades as almas de heróis numerosos

²⁶ Cf. CAMPOS, Haroldo de. Para transcriar a “*Ilíada*”. *Revista USP*, São Paulo, v.12, pp.143-161, dez./jan./fev. 1991-2.

e esclarecidos, ficando eles próprios aos cães atirados
 e como pasto das aves. Cumpriu-se de Zeus o desígnio,
 desde o princípio em que os dois, em discórdia, ficaram cindidos :
 o de Atreu filho, senhor de guerreiros, e Aquiles divino.
 (Ilíada, I, 1-7, Carlos Alberto Nunes)

É possível identificar a existência dos pés datílicos através da seguinte marcação, em negrito as sílabas longas/tônicas:

Canta-me a cólera – ó deusa – funesta de Aquiles Pelida
 – u u | – u u | – u u | – u u | – u u | – u
causa que foi de os Aquivos sofrerem trabalhos sem conta
 – u u | – u u | – u u | – u u | – u u | – u
e de baixarem para o Hades as almas de heróis numerosos
 – u u | – u u | – u u | – u u | – u u | – u
e esclarecidos, ficando eles próprios aos cães atirados
 – u u | – u u | – u u | – u u | – u u | – u
e como pasto das aves. Cumpriu-se de Zeus o desígnio,
 u – u | – u u | – u u | – u u | – u u | – u
desde o princípio em que os dois, em discórdia, ficaram cindidos:
 – u u | – u u | – u u | – u u | – u u | – u
o de Atreu filho, senhor de guerreiros, e Aquiles divino.
 – u u | – u u | – u u | – u u | – u u | – u
 (Ilíada, I, vv. 1-7, tradução de Carlos Alberto Nunes)

As sílabas longas são representadas por “—” e as breves por “u”. Em resumo, o hexâmetro datílico apresenta cinco pés datílicos (— u u), que admitem a substituição por um pé espondeu (— —), isto é, duas longas, e um pé catalético no final (— x), sendo “x” uma ancípite, sílaba de final de verso que pode ser tanto longa quanto breve, e desse modo o pé final pode ser tanto um espondeu quanto um troqueu (— u). Embora aceitável, a substituição por um espondeu no quinto pé era desaconselhada e mais incomum, pois um traço distintivo do verso é a cláusula hexamétrica, composta pelos dois últimos pés: (— u u | — x). Há que se atentar, no entanto, para o fato de que a proposta de Nunes ainda segue, de algum modo, o modelo tradicional de versificação e conta o verso até a última sílaba tônica. O fim de verso único pode comportar tanto palavras oxítonas, paroxítonas (imensa maioria) ou proparoxítonas (como é possível ver no segundo verso de abertura). Tanto o primeiro pé quanto o último não são

rigorosos em relação à presença de dáctilos, é facilmente verificável a existência de outros pés não tradicionais ao hexâmetro, como o anfibraco do quinto verso.

É claro que, como se trata de um experimento, certos procedimentos podem ser questionados e até mal compreendidos. A primeira coisa que talvez salte aos olhos seja a adoção de algumas sílabas tônicas como início de pé, como é o caso das vogais que aparecem no começo dos versos 3, 4, 5 e 7. Dentro da prosódia comum do português brasileiro, parece soar um tanto forçado atribuir uma força de abertura de pé a estas vogais. A resposta aqui é ambígua: é e não é, a depender do contexto de enunciação que se toma como parâmetro. Discutiremos melhor esse ponto mais adiante. Outra questão é a adoção de determinadas elisões que apontam, sobretudo, para uma noção de oralidade, indo na direção daquilo que Meschonnic e Finnegan apontam ao afirmarem que a oralidade não se opõe à escrita²⁷, como é o caso do terceiro verso, em que o metro nos exige a seguinte leitura: baixarem *pro*.

O esquema proposto por Carlos Alberto Nunes é muito interessante, porém muito rígido. É possível verificar que não há variação alguma no pés. Um rápido contraste com a escansão do original grego nos dá a dimensão de variedade dos pés no hexâmetro.

μη̄νιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
 — v v | — v v | — || — | — v v | — v v | — x
 οὐλομένην ἣ μῦρί Λαχαιοῖς ἄλγε ἔθηκε
 — v v | — || — | — v v | — — | — v v | — x
 πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
 — — | — — | — || — | — v v | — v v | — x
 ἠρώων δ' αὐτοῦς δὲ ἐλώρια τεῦχε κύνεσσιν
 — — | — — | — || v v | — v v | — v v | — x
 οἰωνοῖσι τε πᾶσι Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή
 — — | — v v | — v v | — || v v | — v v | — x
 ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
 — — | — || — | — v v | — — | — v v | — x
 Ἄτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.
 — v v | — v v | — — | — || — | — v v | — x
 (Ilíada, I, vv. 1-7)

²⁷ Sobre a falsa oposição entre oral e escrito, cf. Finnegan, 1977, passim, e Meschonnic, 1982, intro. Pier-Pascale Boulanger, tradutor de Meschonnic para o inglês, escreve no glossário de termos da sua edição: “Oralidade: Um modo de significação caracterizado por ritmo consonantal e vocálico (prosódia), bem como pelo ritmo acentual. Não deve ser confundido com som, a oralidade aparece tanto no discurso escrito como no falado” (MESCHONNIC, 2011, p. 179, tradução nossa).

De todo modo, é possível perceber que a tradução proposta por Carlos Alberto Nunes pode soar prosaica, como sugeriu Haroldo de Campos, se se considerar uma leitura destacada da dimensão rítmica estabelecida pelos pés. Nesse ponto, é necessário notar que embora haja uma inovação no verso hexamétrico em abstrato, trata-se, em última instância, de um verso silábico de dezesseis sílabas, com um padrão quase exclusivamente datílico e que não leva em consideração a supracitada cláusula hexamétrica. João Angelo de Oliva Neto descreve, em sua introdução à tradução de Nunes da Eneida, deste modo o hexâmetro núnico:

Pois bem, o “metro original” da tradução de Carlos Alberto Nunes consiste em respeitar: a) as seis sílabas tônicas do verso *sem substituições*, precisamente porque o português, repito, não possui duração, e b) a cesura. [...] A cada sílaba tônica seguem-se duas sílabas átonas nas primeiras cinco células e à última célula falta uma sílaba, como em latim. Para efeito prático, mas não rigoroso, pode dizer-se que é um verso de dezesseis sílabas poéticas com acento na 1^a, 4^a, 7^a, 13^a e 16^a sílabas, mas na verdade o que impera para o ouvido é o ritmo datílico descendente, marcado por uma tônica seguida de duas átonas. (OLIVA NETO, 2014, p. 37, grifos do autor)

Outro ponto importante levantado por Oliva Neto é a existência das cesuras na tradução de Nunes. A cesura, por excelência, é uma pausa que divide o verso. Ao dividir o hexâmetro, ela acaba criando um verso muito familiar ao ouvido lusófono, a redondilha maior:

Canta-me a cólera ó deusa || funesta de Aquiles Pelida

O que se tem, essencialmente, é um verso de sete sílabas e outro de oito sílabas, ambos no registro popular da arte menor e facilmente identificáveis pelo eco com a poesia de gente como João Cabral de Mello Neto, Ferreira Gullar, Chico Buarque etc. No entanto, um verso pode comportar duas cesuras, o que o dividiria em três partes. Vejamos:

e esclarecidos, || ficando eles próprios || aos cães atirados

O efeito que a cesura causa no verso, agora, é a existência de um verso de quatro sílabas seguido por dois versos de duas sílabas. Ou seja, ainda que o verso pareça longo e prosaico à primeira vista, o que realmente está em jogo é uma variação rítmica pautada pelas cesuras que evidencia registros de uma arte poética menor – certamente a forma mais cara às enunciações

vocais e aos registros populares. É preciso atentar para uma série de variedades que adicionam camadas à tradução.

O texto épico, desse modo, demanda em si uma resolução performática, isto é, uma leitura em voz alta que consiga expor as potencialidades dos dáctilos e das cesuras internas. A proposta de Nunes parece ir na direção das formulações de Meschonnic, porque a oralidade inerente ao texto traduzido é resultado de uma crítica do tradutor tanto da obra original quanto da poesia de seu tempo. Portanto, é importante trazer Henri Meschonnic à discussão para afinar as noções de oralidade com que estamos trabalhando. Para o teórico francês,

Não há, pois, mais o modelo binário do signo, o oral e o escrito, no padrão da voz e na escritura. Mas um modelo triplo, o falado, o escrito e o oral. O oral é compreendido como um primado do ritmo e da prosódia na enunciação [...] O oral é então uma propriedade tanto do escrito como do falado [...] A poética anula essa falsa oposição: na sua longa frase, Proust tem sua própria oralidade, que é a subjetividade de seu ritmo. [...] a literatura é a realização máxima da oralidade (MESCHONNIC, 2010, pp. 62-3).

A partir disso, podemos pensar então que a oralidade de um discurso é justamente aquilo que se constitui enquanto subjetividade no ritmo de um sujeito. É nesse sentido que o próprio crítico francês chama a atenção para a atividade do traduzir, antes do objeto da tradução. Porque é nesse campo, no processo de feitura que o ritmo se estabelece enquanto presença subjetiva.

Digo *poética do traduzir*, mais do que “poética da tradução”, para marcar que se trata da atividade, por meio de seus produtos. Como a linguagem, a literatura, a poesia são atividades antes de gerar produtos. Olhar o produto primeiro é, segundo o provérbio, olhar o dedo, quando o sábio mostra a lua.

Antes, quase, poética do retraduzir. É sobre os grandes textos antigos que se acumulam as traduções. É aí que se pode confrontar um invariante, e suas variações. Seus por que, seus como. O único terreno de experimentação da linguagem: onde podem indefinidamente recomeçar experiências. Aí, traduzir é uma poética experimental (*ibid.*, xix, grifos do autor).

A retradução rítmica que se propõe aqui busca exatamente colocar o corpo e a subjetividade do tradutor no centro da produção de uma poética extemporânea, que não busca refazer o passado, mas dar à voz a experiência do ritmo, da subjetividade produtora de sentidos possíveis. Desse modo, o ato de traduzir mais do que criar uma performance sobre a linguagem,

cria um ato performativo e *faz* algo que a poética e o ritmo do original comportam. Quando Rodrigo Tadeu Gonçalves traduz o longo poema filosófico de Lucrécio, *De rerum natura*, emulando os hexâmetros do autor latino, há algo ali que traz ao corpo elementos cruciais para a realização da filosofia do poema. É nesse movimento de enunciação corporal do ritmo do poema que suas funções terapêuticas são ativadas. Há um certo *tour de force* na enunciação de 7500 versos hexamétricos, cuja força poética se associa às potencialidades do uso da voz, da respiração, do corpo, da audição. O poema sai da nossa tradição fria da página e se torna somático, artefato cantável, capaz de produzir emoções em quem performa e em quem ouve.

Podemos dar outros exemplos em relação aos efeitos da adoção de traduções rítmicas. Quando Guilherme Gontijo Flores (2014) traduz o *corpus* das *Odes*, de Horácio recriando cada um dos metros utilizados pelo poeta, tornando, assim, cada poema uma peça musical em potência, a gama de metros e, com isso, a variedade de ritmos e performances possíveis, dá outra nota à virtuosidade da composição em mosaico do autor latino. O caráter inovador da polimetria horaciana antes de mais nada evidencia uma política, demonstra um lugar único dentro da poética antiga, uma vez que não temos nenhum exemplar de autores gregos do período helenístico que dispuseram de tantos metros e que estes próprios padrões já soavam como algo artificial para eles. Há algo de estranhamento, portanto, dentro dessa poética, ao mesmo tempo em que ela evidencia um conhecimento profundo do manuseio da lira, bem como possíveis variações nos modos de uso, se acreditarmos em sua *Arte poética*, v. 216.

A grande questão é que esses dois exemplos não obrigam o leitor a aderir qualquer demanda pelo canto ou pela performance, mas certamente abrem espaço para a reflexão sobre as potencialidades dessas performances, assim como revelam a possibilidade de incorporação da poesia antiga, ou seja, a assunção de que se trata de um acontecimento vocal e corpóreo por excelência.

É fundamental fazer um pequeno levantamento, antes de continuarmos, dos trabalhos que surgiram nas últimas décadas e ajudaram a estabelecer as bases da tradução rítmica. Os dois trabalhos de pós-graduação de Leonardo Antunes foram fundamentais para uma noção mais apurada do ritmo e do metro na poesia antiga. Em 2009, sua dissertação *Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga* deu conta de um corpus relativamente grande e diverso, vinte e três poemas gregos do período Arcaico e Clássico, apresentando novas formulações a uma série de metros novos, além do já tradicional hexâmetro proposto por Carlos Alberto Nunes. Em seu doutorado, defendido em 2013, *Métrica e rítmica nas Odes Píticas de Píndaro*, Antunes aprofunda a proposta das traduções rítmicas ao lidar com um dos poetas mais virtuosos da Antiguidade. Neste trabalho, além da recriação de uma gama de metros presentes nas odes

pindáricas, Leonardo Antunes ainda faz aproximações com teorias musicais ao discutir a melodia de Píndaro em obras de Beethoven.

Érico Nogueira, em 2012, defende uma tese intitulada *Verdade, contenda e poesia nos Idílios de Teócrito*, em cujo trabalho se propõe a traduzir os *Idílios* de Teócrito emulando o hexâmetro datílico. Algo de inovação está presente aqui em relação ao trabalho de Nunes. Há uma maior variação do uso de pés. Os versos não seguem a ordem silábica de dezesseis sílabas. Estão muito mais próximos do ritmo dos pés, como é possível perceber pela manutenção da cláusula hexamétrica. Neste mesmo ano, Leandro Dorval Cardoso defende sua dissertação *A vez do verso: estudo e tradução do Amphitruo, de Plauto*, recriando toda a polimetria da peça plautina. É um trabalho fundamental porque coloca pela primeira vez em evidência as nuances rítmicas de uma peça de teatro. Não só o ritmo é recriado, tornando o poema canção, como vinha acontecendo, mas também cria novas possibilidades de se pensar a declamação, a partir de um padrão que na Antiguidade era conhecido por estar mais próximo da fala.

Há, claro, o já citado trabalho de Guilherme Gontijo Flores a respeito das *Odes* de Horácio. E embora não seja necessariamente no campo da literatura clássica, mas acabe usando das teorizações dos acadêmicos que vimos mencionando, a dissertação de João Vitor Gonçalves Candido, orientado pelo próprio Flores, que se propõe a traduzir em hexâmetros datílicos o longo poema de Goethe, *Reineke Fuchs*, é um bom manancial de abordagem ao metro.

Mais recentemente, Rodrigo Tadeu Gonçalves nos presenteou com outro trabalho que colocava uma peça teatral no centro da discussão rítmica. Sua tradução d'*Os Adelfos*, de Terêncio, lança mão de uma polimetria, semelhante ao trabalho de Cardoso, para também evidenciar a teoria de um teatro não-aristotélico, isto é, que se recusava a seguir a proposta ontológica do princípio de não-contradição para turvar os limites das identidades.

Além disso, é possível citar os trabalhos de Bruno Palavro com a musicalização da poesia antiga e também os trabalhos de Marina Grochocki, Flavia Budant e Daniel Falkemback, além das performances do grupo Pecora Loca.

Curiosamente, como se pode perceber por este pequeno recorte, a atenção à dramaturgia antiga é muito menor em relação aos poemas líricos, elegíacos e épicos, no que diz respeito a uma emulação métrica. De modo que, para este trabalho, embora a teoria embutida na tradução de todo o corpus mencionado seja fundamental, o diálogo maior daqui para frente deva ser com as traduções das comédias de Plauto e Terêncio, feitas por Cardoso e Gonçalves, respectivamente. No entanto, um preâmbulo sobre as resoluções do trímetro iâmbico, para poder pensar historicamente o verso, apresentadas por Guilherme Gontijo Flores e Leonardo Antunes pode ser interessante.

O trímetro iâmbico é amiúde associado ao teatro, em grande parte pela declaração de Aristóteles, quando o estagirita, ao traçar o percurso do tragédia, que teria se destacado do gênero épico, afirma que

de todas as métricas, a mais apropriada à fala [25] é a iâmbica. Prova disso é que utilizamos na fala, à medida que conversamos uns com os outros, muitos trímetros iâmbicos; enquanto hexâmetros raramente, e apenas quando nos afastamos do registro da fala coloquial. (*Poet.*, 1449a, tradução de Paulo Pinheiro)

Conforme Paulo Pinheiro comenta, é difícil compreender o final deste trecho, saber o motivo pelo qual Aristóteles utiliza τῆς λεκτικῆς ἁρμονίας (tēs lektikḗs harmonias). A tradução de Pinheiro opta por verter ἁρμονίας como *registro*, por entender que o filósofo provavelmente esteja fazendo uma referência a um registro modal da fala coloquial – o que não significa dizer que a fala seja, a todo tempo, melódica. Para os gregos, segundo Aristóteles, essa cadência que ronda a fala coloquial é o trímetro iâmbico. Por isso, será o verso preferido das falas no teatro – e criará sua variante latina, o senário iâmbico, que comporta mais variações, como veremos na sequência. No entanto, nenhum metro na Antiguidade tem uso exclusivo, embora possa ser majoritariamente identificado com algum determinado gênero. O metro heroico, tradicional da épica, i.e., o já citado hexâmetro datílico, também aparece em Safo (fr. 104; 105 & 106) e em Horácio (*Epístolas*, *Arte poética* e *Sátiras*), para ficar apenas em dois exemplos de poetas líricos. Para a tradição grega, o trímetro iâmbico seria uma invenção de Arquíloco. Historicamente, ele é usado primeiro nos gêneros do Iambo e Epodo, e só depois é que vai parar no teatro.

O metro começa sendo usado para ofensa, portanto, permitindo o linguajar baixo; daí ele vai para o teatro, porque o 'baixo', de algum modo, parece se aproximar do conversacional. Mas a tragédia, paradoxalmente, é um gênero elevado, o que acaba criando um movimento complexo de relação entre o metro e os assuntos que ele comporta. Esse estatuto do trímetro acaba sendo um dos menos fáceis de serem compreendidos, porque se trata de um padrão rítmico menos regular que o hexâmetro e mais aberto à pluralidade de discursos.

Além da aproximação com a fala coloquial, o iambo, enquanto ritmo, como demonstra Leonardo Antunes,

por conta de sua leveza e prontidão, que, de acordo com o matemático e teórico musical francês Marin Mersenne, imitam a cadência do fogo quando começa a queimar, ele era próprio para exprimir a cólera. De fato, esse era o ritmo empregado

por Arquíloco e Hipônax, entre outros, para criar poemas de ataque e vitupério. (ANTUNES, 2009, p, 86)

Vejamos, no entanto, como é formado o trímetro iâmbico grego. Divido em três métrons iâmbicos, comporta uma certa variedade graças à alternância de pés e à ancípite em cada métron.

| x — u — | x — u — | x — u — |

Antunes optou por resolver o metro adotando uma estrutura com o mesmo número de sílabas, doze, com acento mandatório na segunda, quarta, sexta, oitava, décima e décima segunda sílabas. No entanto, o acento da décima segunda sílaba ainda segue a lógica da versificação tradicional da nossa língua, parando na última tônica. De modo que qualquer acentuação de palavra é permitida. Vejamos um exemplo, em sua tradução de Semônides, fr.1:

O **fim** de **tudo**, **filho**, **Zeus** plenitroante

u — u — | u — u — | u — u — x

Engendra e estabelece como **bem** lhe entende.

u — u — | u — u — | u — u — x

O trímetro de Antunes não possui variação e segue de perto o modelo de emulação proposto por Carlos Alberto Nunes. Assim como fizemos na apresentação do hexâmetro, ao comparar com a variação de pés do original, é interessante observar como funciona o metro no original:

ὃ παῖ, τέλος μὲν Ζεὺς ἔχει βαρύκτυπος

— — u — | — — u — | u — u —

πάντων ὅσ' ἔστι, καὶ τίθησ' ὅκη θέλει:

— — u — | u — u — | u — u —

Note-se como cada ancípite concede ao metro uma variação maior, assumindo a abertura do verso e, ao fim, de cada métron, com um espondeu. Em sua tradução do *Édipo tirano* (2018), Antunes flexibiliza o trímetro iâmbico, permitindo variações às tônicas em sílabas pares. Vejamos:

Filhos de **Cadmo** ancião, recente **prole**,

— u — | u — u — | u — u — x
 por **que** vós **vos** lançais perante **mim**, prostrados,
 — u — u | u — u — | u — u — x
 trazendo **por** coroas ramos **súpl**ices?
 u — u — | u — u — | u — u —
 (Édipo tirano, vv. 1-3, trad. Leonardo Antunes)

É curioso ver que o primeiro pé do primeiro verso, que supostamente deveria dar a nota rítmica para o ouvinte contemporâneo, começa com um troqueu. A ancípíte de cada métron concede esse tipo de variação. Mas me interessa chamar a atenção aqui para a resolução do terceiro verso, onde se rompe com a expectativa do verso findar na última tônica e cria-se a necessidade de uma segunda acentuação, crética, para que o verso funcione, embora ainda seja muito incipiente na proposta de Antunes. Essa lógica será sistematizada nas traduções que Guilherme Gontijo Flores realizará dos *Epodos* de Horácio, ainda inéditas em livro, e também na tradução-exu, realizada a quatro mãos com Rodrigo Tadeu Gonçalves, do poema *The Raven*, de Edgar Allan Poe, publicado no livro *Algo Infel* sob o título de *O Urubu*.

Podemos pegar a abertura do segundo epodo para entender melhor o que está em jogo. Lembrando que há uma alternância de metros. Os versos ímpares são trímetros iâmbicos, enquanto os pares são dímetros iâmbicos.

É rico quem sem ter sequer negócios
 u — u — u — u — u — u —
 igual aos povos ancestrais
 u — u — u — u —
 trabalha todo o chão paterno com seus bois
 u — u — u — u — u — u —
 sem juro como seus grilhões
 u — u — u — u —
 que não se assusta com trombetas marciais
 u — u — u — u — u — u —
 nem teme o mar colérico
 u — u — u — u —
 que evita o fórum e a soberba dos umbrais
 u — u — u — u — u — u —
 dos grandes homens de poder.
 u — u — u — u —
 (FLORES, 2016, p. 140, v. 1-8)

Note-se que todos os versos compostos em trímetros possuem rigorosamente doze sílabas. No entanto, é preciso sair do regime métrico tradicional da nossa poética e não encerrar a contagem na última tônica. É essa alteração que permite, por exemplo, a criação de um final crético, pois ao terminar o verso com uma palavra proparoxítona, atribui-se um acento secundário na sílaba final. É um gesto da vocalidade performado já por Chico Buarque, por exemplo, na canção *Construção*, onde as proparoxítonas recebem sempre duas tônicas durante o canto²⁸. É este modelo desenvolvido por Flores que servirá de base para a minha tradução.

Embora haja, pela primeira vez, uma tentativa de recriação do final crético, a tradução de Flores é bem mais regular do que o original. No fundo, o trímetro em Arquíloco e Horácio é muito mais regular (quase silábico) que o senário de Plauto e Terêncio. Sêneca, como perceberemos mais a frente, ficará a meio entre as liberdades do senário e certa rigidez dos trímetros apresentados aqui até agora. O que torna interessante essa discussão como um todo é a assunção de que o metro não é uma fôrma, mas uma forma viva, que recebe ritmo na linguagem a partir de cada autor. De modo que se torna difícil falar sobre o metro como uma abstração. É mais fácil abordarmos o metro em sua realização específica em cada autor.

Beatus ille qui procul negotiis,
 u — u — u — u — u — u —
 ut prisca gens mortalium,
 — — u — — — u —
 paterna rura bobus exercet suis
 u — u — u — u — — — u —
 solutus omni faenore,
 u — u — u — u u
 neque excitatur classico miles truci
 u — u — — — u — — — u —
 neque horret iratum mare,
 u — u — — — u u
 forumque uitat et superba ciuium
 u — u — u — u — u — u —
 potentiorum limina.
 u — u — — — u u
 (v. 1-8)

²⁸ Cf. Flores (2014, p. 219ss). Outra canção que segue a mesma lógica de final crético é *Robocop gay*, dos Mamonas Assassinas.

Passando ao cenário iâmbico, conforme assinala Leandro Dorval Cardoso, na introdução à sua tradução da comédia de Plauto

Muito provavelmente, a presença da música e o aproveitamento da métrica como ferramenta dramática e estrutural das peças seja o traço peculiar da *palliata* em comparação com a Comédia Nova grega. Escritos predominantemente em trímetros jâmbicos com algumas ocorrências de tetrâmetros trocaicos, os textos de Menandro não apresentam uma estrutura métrica que se vincule à ação dramática, conforme ocorre na Comédia Romana, também não sendo possível vislumbrar especializações afetivas ou de situação devido à variedade de contextos em que os metros são empregados. Além dessa diferença na incorporação dramática das estruturas rítmicas, a Comédia Latina conta ainda com a reintrodução do elemento musical no drama, bem como com a utilização de metros baseados em pés incomuns à Comédia Nova grega. (CARDOSO, 2020, p. 25)

É possível estender este comentário e trazer ao nosso objeto de estudo, a tragédia romana, isto é, às tragédias de Sêneca. Como veremos no capítulo seguinte, a escolha métrica está colada à dramaticidade e à expectativa poética da audiência. No entanto, nos debruçaremos mais adiante sobre isso.

Começando por um metro central para a dramaturgia, o cenário iâmbico²⁹ – modelo romano adaptado do trímetros iâmbico – tanto Cardoso quanto Gonçalves criam caminhos particulares. Vale reproduzir a explicação de Rodrigo Tadeu Gonçalves para sua solução ao metro:

Os princípios são simples: para os cenários jâmbicos, procurei criar um verso com seis ou sete unidades rítmicas jâmbicas fundadas em oposições de sílabas átonas e tônicas. A variação no número de unidades tenta solucionar um problema complexo, que deriva do fato de que uma unidade jâmbica poderia ser substituída por várias unidades métricas diferentes, como os pés espondeu (duas longas), anapestos (duas breves seguidas por uma longa), dátilos (longa seguida por duas breves), tríbacos (três breves), proceleusmáticos (quatro breves), com exceção de troqueus (longa seguida de breve), o que seria muito difícil de resolver em português sem eliminar a identidade rítmica do verso. O modelo de substituição é aproximativo, uma vez que o latim, como o grego, contava com vogais longas e breves, que fundamentavam a distinção rítmica,

²⁹ Para compreender melhor todas as nuances de utilização desse metro, cf. o trabalho seminal de Beethoven Alvarez, 2016.

sem que, necessariamente, as posições poéticas longas corresponderem às sílabas tônicas ou vice-versa. (GONÇALVES, 2020, p. 22)

Na prática, os senários iâmbicos dos tradutores funcionam da seguinte maneira:

Tal **vós** de **mim** **quereis** que em **vossas transações**
de **compra** e **venda** **seja sempre vasto vosso lucro**,
que eu **guarde** e **afete** os **vossos convênios, todos**,
que os **vossos negócios** e os **créditos**, de **todos vós**,
(CARDOSO, 2020, p. 49, vv. 1-4)

Semelhante à proposta de Gonçalves, trata-se de um verso com seis unidades tônicas em versos de sílabas irregulares. Cardoso, no entanto, deriva a feitura do senário a partir da assunção do septenário trocaico como padrão. Vejamos:

Se considerarmos a estrutura do septenário trocaico como nosso padrão e estabelecermos sua cesura como ponto de partida para a comparação, podemos ver que o senário jâmbico se configura a partir da simples eliminação dos primeiros três elementos do septenário trocaico:

Septenário trocaico – tr7																
Pé	1		2		3		4			5		6		7		1/2
Unidade de tempo	L	X	L	X	L	X	L	X		L	X	L	X	L	s	q
Elemento	1	2	3	4	5	6	7	8		9	10	11	12	13	14	15

(CARDOSO, 2020, p. 28)

Para o tradutor, os elementos de ambos os versos são os mesmos mas “a eliminação da sequência LXL inicial do septenário acaba dando ao senário jâmbico outra configuração” (CARDOSO, 2020, p. 28) e essa configuração é, antes de tudo, a definição de um elemento não marcado no começo do verso. Fica claro que o modelo proposto por Leandro Dorval Cardoso segue muito de perto o modelo adotado por Rodrigo Tadeu Gonçalves ao criar um verso focado na manutenção de seis ou sete tônicas, mas de quantidade variável de sílabas. Cabe trazer um exemplo da tradução de Terêncio para esclarecer o procedimento:

Escuta um **pouco** se não **te incomoda, Dêmea**.
Primeiro, se o **que** te **morde** é o **gasto todo**
que eles **fazem**, **peço que** contigo **penses**:
outrora **tu** cuidavas **deles dois** com **teus recursos**

então pensavas **que** terias o suficiente
 em **bens** e achavas **que** eu **não** me casaria.
 (GONÇALVES, 2020, p. 27, grifos do tradutor)

Como dito anteriormente, o modelo proposto pelos tradutores é importante por levar a tradução rítmica para o teatro e lidar com a variação de metros empregados pelos autores. No entanto, há que se notar algumas coisas. A primeira é a ausência da resolução do final crético (— | u —) do original, cujo exemplar único, antes daquilo que proponho para o verso senequiano, é o já mencionado verso de Flores. Em português, implica dizer que o verso não pode acabar com uma palavra paroxítona, uma vez que esse tipo de palavra constitui um pé anfíbraco por excelência. No entanto, o final crético só é possível se se levar ao extremo a presença dos pés dentro do metro e abolir a ordem tradicional do verso lusófono de encerrar na última tônica, como já foi dito. Nesse sentido, as duas traduções apresentadas ainda estão coladas à tradição, assim como o verso de Nunes e Antunes.

É necessário, antes de seguir, compreender uma coisa em relação a estes metros – muito similares – e que nos chegaram como exemplos máximos de uma determinada prosódia das línguas antigas e acabaram se consolidando com os metros utilizados nas chamadas *diuerbia*, isto é, nas partes faladas das peças teatrais. Assumir, antes de mais nada, que os modos de performance são, em geral, especulação, é fundamental. Isso acaba abrindo um caminho para que se possa explorar os processos artísticos por um viés antropológico, como propôs Florence Dupont (2018). Dito isso, me parece que toda a discussão já feita acima sobre o comentário de Aristóteles em relação ao trímetro iâmbico não está tratando de prosódia conversacional. O teatro antigo pouco parece caminhar para qualquer aspecto da fala comum.

A oralidade, portanto, não deve ser entendida como coloquialidade, assim como a vocalidade também não vai implicar em uma coloquialidade. Isso cria a seguinte questão para nós, que nos debruçamos aqui sobre o metro e o ritmo: o metro não é uma naturalidade da língua, mesmo que suas regras dialoguem com aspectos da língua em que ele se cria. É, antes, um registro poético e artificial que busca condensar através de regras a potência comunicativa. Ainda que determinados metros operem como fantasmas das línguas, rodando os modos de fala, dizer, ao acaso, um metro na fala não equivale a operar poeticamente tal metro, com todas as suas regras, num sistema poético fechado. Essa diferença, essencialmente, é o que constitui o ritmo enquanto produtor de subjetividade dentro de um discurso específico.

Em última instância, o metro é capaz de criar certos regulamentos para o seu discurso que não estão, necessariamente, sujeitos à enunciação coloquial e cotidiana. Com isso, alguns

desvios, incapazes de perturbar a percepção do ritmo, passam a ser aceitáveis. A duplicação de tônicas, no final de verso, quando se utiliza palavras proparoxítonas é um exemplo, mas o deslocamento constante de tônicas, por exemplo, ou a execução excessiva e forçada de hiatos pode colaborar para a imperícia rítmica. A isso se pode somar também a artificialização da realização do metro na voz. Um exemplo básico é o fato de que se uma sílaba longa equivale a duas vezes o tempo da breve, o que está em jogo é, sobretudo, uma performance greco-romana da poesia, e não da fala. Ou seja, ao enunciar o verso dobrando o tempo, um aspecto natural dessas línguas, que é a duração das sílabas, acaba sendo reforçado artificialmente para que se possa produzir uma música no verso.

2.3 OS METROS EM SÊNECA

Como bem assinala Boyle, em sua introdução do *Édipo*, “Sêneca pensava em metro muito mais em termos de dipodias ou *metra* do que de pés” (BOYLE, 2011, p. cxviii). O que equivale dizer, como tentaremos demonstrar adiante, que parece estar em jogo muito mais a utilização daquilo que hoje podemos compreender como compassos musicais delimitados pelas noções de tempo mais fortes e mais fracos do que pela própria presença de pés em si. O tetrâmetro anapéstico, por exemplo, utilizado na segunda metade da primeira aparição do coro, já nos dá uma boa noção de como inversões da expectativa métrica estavam sendo empregadas.

O metro padrão para os diálogos em Sêneca é o trímetro iâmbico, podendo ser chamado também de senário, embora o termo não seja muito preciso. O trímetro, como pudemos ver na seção anterior, consiste num verso de seis pés, baseado na utilização do iambo (u —). No entanto, algumas variações são permitidas e o verso pode comportar outros pés, como o espondeu (— —), o tríbraco (u u u), o dátilo (— u u), o anapesto (u u —) e o proceleusmático (u u u u). Se, para tentar emular os metros antigos, assumimos que o padrão de equivalência seja trocar uma sílaba longa por uma tônica e uma breve por uma átona, alguns pés são virtualmente impossíveis de serem reproduzidos em português, como é o caso do proceleusmático. A lógica da língua portuguesa não permite, ainda que recorramos ao recurso da canção, a presença de mais de três átonas seguidas. Um exemplo ótimo para demonstrar isso é uma de nossas canções mais conhecidas, o “Parabéns pra você”.

Os três primeiros versos bastam. Nas duas primeiras linhas temos a seguinte estrutura:

Parabéns pra você
nesta **data** querida

Considerando que as tônicas estão marcadas em negrito, o que temos são dois versos de seis sílabas poéticas que ritmicamente se constituem como dois anapestos. Ou seja, a canção é essencialmente baseada num ritmo ternário e todos os versos precisarão se adequar a esse padrão. Quando chegamos no terceiro verso, ocorre uma tonicização de uma sílaba átona, que só é perceptível como impossibilidade de manutenção de quatro átonas quando cantado. Vejamos:

muitas **felicidades**
muitos **anos** de vida

Para manter o padrão ternário do anapesto, a tônica da primeira palavra é subtonizada para que se siga o jogo de uma sílaba forte encerrando o pé. No entanto, a palavra “felicidades” constitui um problema em termos de métrica, uma vez que sua tônica está lá no final, na penúltima sílaba. O que poderia nos fazer supor algumas coisas. A primeira é que haveria a possibilidade de mudar o padrão rítmico e marcar a sílaba “mui” como tônica, talvez criando outro pé ternário, desta vez o dátilo. Porém, isso nos deixaria com quatro sílabas átonas em sequência “tas”, “fe”, “li”, “ci”, o que não é possível na prosódia do português. Por esse motivo, a palavra “felicidades” recebe um acento secundário em sua primeira sílaba para dar conta de sustentar o ritmo estabelecido pelos dois primeiros versos, mas também para romper a cadeia atonicizante do verso que gera um estranhamento no encadeamento sonoro poético.

É essa lógica do ritmo da língua, que cantamos há anos sem sequer nos darmos conta, portanto, que revela os modos possíveis de abordagem a esse modelo de tradução que ora propomos aqui. Se nosso olhar se voltar exclusivamente para a execução dessa proposta no papel, a maior parte dos problemas sequer estariam na mesa, porque algo da artificialidade da nossa análise métrica daria conta de responder muito bem, assumindo plenamente a existência de uma sequência proceusmática – ainda que certas resoluções, como a proposta de uma contagem por pés, pudesse soar estranha. No entanto, ao nos voltarmos para a oralidade e para nosso cancionário popular, parece que estamos mais próximos às possibilidades de alongamento e contração das sílabas, tornando o modelo de equivalência menos mecânico e mais natural. Porém, é preciso ter cuidado para não conceder a qualquer eventual dificuldade a resolução mais fácil, i.e., implicar regras de desvios severos da enunciação em nome de uma poética que pode acabar soando capenga e inclusive revelar certa imperícia métrica. É nesse sentido, portanto, que tentaremos apelar às possibilidades dos usos da oralidade, sem no entanto

nos darmos tamanha abertura que resultaria numa falta de rigor ao método proposto. Possivelmente isso ficará mais claro com as explicações a seguir.

Como dissemos no começo, o metro padrão dos diálogos em Sêneca é o trímetro iâmbico. No entanto, é interessante notar como o metro utilizado pelo romano é menos severo do que o modelo grego e menos livre do que o cenário da comédia. Há algo de meio termo na composição do nosso autor que permite, de algum modo, essa flutuação de nomenclatura. Vejamos, por exemplo, como se dão metricamente os versos de abertura:

Iam nocte Titan dubius expulsa redit
 — — | u — | — u u | u — | — — | u —
 et nube maestum squalida exoritur iubar,
 — — | u — | — u u | — — | u — | u —
 lumenque flamma triste luctifica gerens
 — — | u — | — — | u — | u u — | u —
 prospiciet auida peste solatas domos,
 — u u | u u u | — — | u — | — — | u —
 stragemque quam nox fecit ostendet dies.
 — — | u — | — — | u — | — — | u —
 Quisquamne regno gaudet? o fallax bonum,
 — — | u — | — — | u — | — — | u —
 quantum malorum fronte quam blanda tegis!
 — — | u — | — — | u — | — — | u —
 ut alta uentos semper excipiunt iuga
 u — | u — | — — | u — | u u — | u —
 rupemque saxi uasta dirimentem freta
 — — | u — | — — | — u u | — — | u —
 quamuis quieti uerberat fluctus maris,
 — — | u — | — — | u — | — — | u —
 imperia sic excelsa Fortunae obiacent.
 — u u | u — | — — | u — | — — | u —
 (Sêneca, *Oedp.*, vv. 1-11)

Há bastante variação no trímetro iâmbico de Sêneca, o que fica visível pelo uso intenso das sílabas longas, ao mesmo tempo que fica claro o uso de pés que são construídos a partir de sílabas breves, como o tríbraco. Conforme dissemos, alguns pés são virtualmente impossíveis de serem reproduzidas, graças à própria organização da língua portuguesa. Outro caso de impossibilidade fica claro aqui: embora o espondeu não seja um pé particularmente difícil de

ser feito, seu uso constante em um mesmo verso torna muito difícil sua aplicação. De modo que diante de todos esses complicadores, optamos por seguir, portanto, as propostas já mencionadas anterior e criar um verso de doze sílabas – é importante reforçar que não se trata de doze sílabas poéticas, dentro do modelo mais tradicional de metrficação e, com isso, não contamos até a última sílaba tônica, mas até a última sílaba de fato – de tendência iâmbica e com uma regra inviolável de sempre acabar o verso com um efeito crético (— u —). Algumas dessas liberdades do metro senequiano foram recriadas de modo a funcionar na voz e, sobretudo, na língua portuguesa. Vejamos a tradução para esse mesmo trecho, tendo em conta que as partes marcadas em negrito representam as sílabas longas, tanto no original quanto na tradução:

Já **torna** agora, **expulsa** a **noite**, o **dúbio Sol**,
 u — | u — | u — | u — | u — | u —
 e **eleva** em **meio** à **névoa** **espessa** **aflita** **luz**;
 u — | u — | u — | u — | u — | u —
 trazendo o **brilho** **atroz** da **chama** **fúnebre**,
 u — | u — | u — | u — | u — | u —
 verá o **horror** nos **lares**, **pela** **peste** **edaz**:
 u — | u — | u — | u — | u — | u —
 a **chacina** **noturna** o **dia** **vem** **mostrar**.
 u u — | u u — | u — | u — | u —
Alguém **regozija** com o **reino**? **Ó** **bem** **falaz**,
 u — | u u — | u u — | — — | u —
 se os **paços** **pomposos** **ocultam** o **tártaro**!
 u — | u u — | u u — | u — | u —
Como os **cimos** **recebem** **sempre** o **Áquilo**
 — u | — u | u — | u — | u — | u —
 e o **penedo** que **cinge** o **vasto** **pélago**
 u u — | u u — | u — | u — | u —
 a **onda** **ataca**, **embora** **esteja** **calmo** o **mar**,
 u — | u — | u — | u — | u — | u —
assim se **curvam** à **Sorte** **altos** **impérios**.
 u — | u — | u — | — u u | — u —

Em primeiro lugar, o leitor atenção perceberá que há um descompasso no número de pés, que ora pode ir para cinco ora permanece em seis. No entanto, partimos daquilo que Boyle comenta a respeito de Sêneca, sobre o pé não ser a unidade de medida principal e, com isso,

estabelecemos a possibilidade de ampliar o esquema de equivalência. Partimos de uma medida senária, i.e., composta por seis partes rítmicas, para nos organizarmos entorno de outra medida senária, mas dentro daquilo que se compreende como produção poética. A nossa divisão senária é, portanto, a divisão de um verso em seis sílabas, podendo insinuar um ritmo iâmbico embora tenha suas variações. De modo que, auditivamente, pela necessidade de se tonicizar a última sílaba a fim de cumprir o contrato crético, o ouvinte também perceberá seis unidades rítmicas, mas também poderá perceber as nuances das inserções de pés ternários dentro do esquema do verso.

Como dissemos, em primeiro lugar, é impossível reproduzir *ipsis litteris* o esquema das poéticas antigas, porque ao fim e ao cabo se tratam de dois modelos métricos radicalmente distintos, baseados em estruturas linguísticas bastante diversas quanto à duração das vogais. Em segundo lugar, a tentativa de manter um verso que só se estruturasse a partir da lógica de pés poderia cair numa discussão do verso livre, talvez aquela apontada por Eliot, que possuiria algum ritmo de fundo perceptível pelo leitor. Esse gesto retiraria da composição um caráter mais restritivo do verso, como acaba sendo nas composições greco-romanas. Por isso, a nossa unidade senária que se baseia em sílabas tem a possibilidade também de jogar com a sugestão sonora do uso de pés. Acaba sendo uma faca de dois gumes. E aqui, para afinar ainda mais as percepções sobre nossa solução para o trímetro iâmbico, cabe discutir o papel do final crético.

Embora pareça, à primeira vista, algo artificial, já mostramos como sua utilização é recorrente na música brasileira, desde os registros mais eruditos até o mais popular. No entanto, a pergunta que pode aparecer aqui é: como deslocar a lógica do canto para um metro que é associado, essencialmente, à fala? A questão é pertinente, embora não seja exatamente precisa. Se desde Aristóteles assumimos o trímetro como um verso que daria conta de evidenciar aspectos da fala, não é possível, contudo, assumir que 1) ele seja uma reprodução fiel da fala cotidiana e 2) que as personagens de teatro utilizassem alguma prosódia que estivesse muito próxima da fala. Como já demonstramos no capítulo 1, não há muito consenso sobre os modos de encenação das tragédias do período imperial, mas algo pode nos levar a crer que se tratava de um registro artificializado, próximo da retórica, por ser capaz de jogar as percepções do público. Isso nos permite aventar que, no palco, ainda que o trímetro pudesse lembrar em algo a fala, ele era enunciado de modo a não criar uma ilusão de realismo em absoluto. Ou seja, sua declamação poderia estar muito perto do que hoje compreendemos como a leitura de poema de alguns poetas *performers*³⁰, que embora usem metros tradicionais do nosso cancionário, metros

³⁰ Vale, a título de curiosidade, conferir melhor o que estamos dizendo através das leituras de Ricardo Domeneck na FLIP de 2018: https://www.youtube.com/watch?v=_JZHnUAwhm4 (Acessado pela última vez em 8 de

que estão como fantasmas da nossa língua, não revelam exatamente nenhum registro possível do cotidiano.

Desse modo, gostaria de trazer um registro sobre o qual é possível partirmos para discutir melhor o final crético de cada verso. O rapper FBC trabalha numa linha tênue entre o funk, o charme e o rap, mas é em uma música sua em que ele canta *a cappella* que vemos um modo de enunciação possível. Trata-se da música “Sincero foda-se”³¹, que está no álbum *Outro rolê*, de 2021. Vejamos a letra:

Vesti minha armadura, meus anéis, e fiz minha oração
 A força que ainda resta, puro ódio, em meu coração
 E a raiva se precisar, e o que podem esperar
 É o meu sincero foda-se
 Quem riu quando eu chorei, agora quer chupar e foda-se
 Amigos de outra época, hoje inimigos por aqui
 Lado a lado com você é só você e foda-se
 Já que o covarde pensa com as pernas
 Reconhecer
 Poucos a quem se ajudou de fato vão te agradecer
 Vão te cuspir
 Quando você cair eles vão te esquecer
 Assim que se descobre
 Se a de fé não for é foda
 Seus menor vão tá na merda
 Pronto a repetir o que você fez de um jeito pior
 Da mesma forma, só que bem pior
 Pra polícia matar, e ela não tem dó
 O foda é pensar nisso quando quer ligar o foda-se
 Vagabundas na piscina que mais parecem a Frozen
 Me chupando na sacada, Copacabana Palace
 Dá até pra esquecer que minha mãe e meus irmãos passaram fome aqui
 Não, não
 Vesti minha armadura, meus anéis, e fiz minha oração
 A força que ainda resta, puro ódio em meu coração

fevereiro de 2022); André Capilé lendo no ECO, em 2010: <https://www.youtube.com/watch?v=I3AMmfbO4oI> (Acessado pela última vez em 8 de fevereiro de 2022); Ricardo Aleixo na FLIP de 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=We5PnoIFhv4> (Acessado pela última vez em 8 de fevereiro de 2022). São alguns exemplos de deslocamento da linguagem comum, numa fala afetada, que ainda não é canto, mas que também não está no cotidiano.

³¹ É possível ouvir a canção aqui: <https://youtu.be/qaOnxsciMqc> (Acessado pela última vez em 8 de fevereiro de 2022).

E a raiva se precisar, e o que podem esperar
 É o meu sincero foda-se
 Quem riu quando eu chorei, agora quer chupar e foda-se
 Amigos de outra época, hoje inimigos por aqui
 Lado a lado com você é só você e foda-se
 Já que o covarde pensa com as pernas
 Respeito e lealdade, as bandeiras da minha facção
 UFFÉ
 Aqui o crime não é ficção
 UFFÉ
 Quando eu tava quebrado
 E a sorte parecia ter escolhido outro lado
 No domingo nem tinha cigarro
 Pros amigo que tão preso aí
 Hoje nós tá vivão
 E no mundão nós grita um foda-se
 Com conhaque bom no peito
 Meu ódio merece uma companhia de respeito
 E trás o Hennessy
 Vesti minha armadura, meus anéis, e fiz minha oração
 A força que ainda resta, puro ódio, em meu coração
 E a raiva se precisar, já o que podem esperar
 É o meu sincero foda-se
 Quem riu quando eu chorei, agora quer chupar e foda-se
 Amigos de outra época, hoje inimigos por aqui
 Lado a lado com você é só você e foda-se
 Já que o covarde pensa com as pernas

Evidentemente, a música não se estrutura inteiramente em volta do final crético, mas nos momentos em que ocorre são interessantes para a nossa pesquisa. A fim de manter o esquema de rima, alguns recursos são utilizado – nada novo para o rap –, mas que aqui se apresentam como modos possíveis de leitura do trímetro que propomos. Em primeiro lugar, é interessante notar como ocorre a tonicização da primeira sílaba da palavra “oração”, algo semelhante com o que vimos acontecer em “felicidades”, na música “Parabéns pra você” e com o que propomos para o final crético, embora nossa tonicização ocorra na última sílaba de palavras proparoxítonas. Bem, FBC ao declamar a letra o faz do seguinte modo (e aqui vamos demonstrar apenas os finais de verso que nos interessam):

Vesti minha armadura, meus anéis, e fiz minha **oração**
 A força que ainda resta, puro ódio, em meu **coração**
 [...]
 Quem riu quando eu chorei, agora quer chupar e **foda-se**
 Amigos de outra época, hoje inimigos **por aqui**
 Lado a lado com você é só você e **foda-se**
 [...]
 Poucos a quem se ajudou de fato vão te **agradecer**
 [...]
 Pronto a repetir o que você fez de um jeito **pior**
 Da mesma forma, só que **bem pior**
 Pra polícia matar, e ela **não** tem **dó**
 O foda é pensar nisso tudo quando quer ligar o **foda-se**
 [...]
 Me chupando na sacada, Copacabana **Palace**
 Dá até pra esquecer que minha mãe e meus irmãos passaram **fome aqui**

Note-se como os versos que produzem o final crético terminam rigorosamente com duas classes de palavras: proparoxítonas ou oxítonas. Vale argumentar que a ênclise de “foda-se” pode ser lido como uma espécie de proparoxítona. O que nos interessa aqui é perceber como num contexto específico de enunciação, que se aproxime mais do declamatório do que da fala comum, certas propriedades de distribuição de tônicas podem ser criadas a fim de se criar algum recurso poético. No caso da letra de FBC, o que está em jogo é a manutenção de um esquema de rima, porque o final crético torna possível a rima entre “foda-se” e “palace”, por exemplo, ao mesmo tempo em que permite que “**aqui**” também rime. A criação de uma segunda tônica em “oração” e coração” serve para que o ritmo iâmbico dos dois primeiros versos seja mantido. Afinal, ao escutar a declamação de FBC, temos o seguinte padrão rítmico:

Vesti **minha armadura**, meus **anéis**, e fiz **minha oração**
 A **força que ainda resta**, puro **ódio**, em meu **coração**

Outro exemplo nos ajuda a ilustrar ainda mais essa discussão, e que poderia figurar tranquilamente entre as produções mais virtuosas da poesia brasileira, é a parte cantada por Mano Brown na música “Homem invisível” (2013)³². Vejamos como se estrutura o poema de Brown:

³² É possível ouvir a canção aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=hQEq8iN2aj4> (Acessado pela última vez em 9 de fevereiro de 2022).

E como te dizer o que ser ou não ser,
 não viver não **sofrer, será?**
 Esperar o que é de **se esperar**
 Me rendo nessa **ópera**,
 na vida às vezes **áspera**
 Ninguém morre na **véspera**,
 etecetera etecetera
 No mais, o que **será, será**
 Diz que deu, diz que **Deus dará**
 Na luz, Ele **proverá**
 É crer, quem **viver verá**
 Porque é preciso **acelerar**
 Meu rap causa **cólera**,
 verso faz fogo e **pólvora**
 Favela pode **apavorar**
 Balas não são **pérolas**,
 tipo Colômbia, estilo **Hezbollah**
 Ladrão famoso é **fábula**,
 pela honra, pela **cédula**
 Pela juventude **incrédula**
 Sem insulto, vou **tumultuar**

De modo mais sistemático do que o rap de FBC, Mano Brown constrói toda sua letra ao redor do final crético, justamente no momento que a batida parece acelerar. É possível perceber que esse recurso tem como objetivo manter uma rima tônica final sempre na vogal “a” – não à toa, no primeiro verso, que termina com a vogal temática “e” não ocorre o uso do crético. Claro que no caso desta última canção temos todo um recurso harmônico-musical por trás, mas é interessante pensar como tem sido tratado como “fim da canção”³³ e com isso pode criar uma impressão artificial da fala, baseada por um ritmo estabelecido pelas barras métricas. Ora, essa definição poderia muito bem servir ao que vimos discutindo até agora sobre os metros antigos, mais especificamente ao trímetro iâmbico presente nos diálogos das tragédias.

Para finalizar a discussão sobre nossa proposta ao trímetro, trata-se da criação de um verso de doze sílabas e que, portanto, vai se estruturar com base na divisão senária de seis

³³ Cf. Entrevista de Chico Buarque à Folha de São Paulo, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2612200408.htm> (Acessado pela última vez em 9 de fevereiro de 2022). O “fim da canção”, longe de ser uma definição pejorativa, parece atribuir a esse estilo uma nova concepção que se baseia essencialmente nas batidas e não segue uma linha melódica de canto. Há algo da fala presente.

sílabas, onde um estilo declamatório, que se pode assumir como artificial e deslocado de qualquer realismo de emulação da fala comum, vai tentar reproduzir a variação de pés do original, embora não tome a unidade de pés como a medida principal de sua constituição. A isso se soma a possibilidade, já demonstrada como possível dentro de uma poética de língua portuguesa, de tonicização da última sílaba de palavras tônicas. Essa lógica de criação de um final crético pode se dar tanto nos versos destinados ao canto, tendo como base as canções supracitadas de Chico Buarque e Mamonas Assassinas, quanto nas partes destinadas à declamação, como nos exemplos propostos de FBC e Mano Brown.

Os outros dois metros a serem discutidos agora serão os da estrofe sáfica, i.e., o hendecassílabo sáfico e o pentassílabo adônio. É mais fácil apresentar a estrofe e depois discutir suas utilizações:

— u — x — u u — u — x
 — u — x — u u — u — x
 — u — x — u u — u — x
 — u u — x

Os três primeiros versos da estrofe são os chamados hendecassílabos sáficos, versos de onze sílabas, sem uma divisão clara de pés, exceto pela existência do coriambo no meio do verso (— u u —), que serve como uma espécie de marcador rítmico. O quarto verso é o pentassílabo adônio e serve como chave de resolução rítmica da estrofe. Numa teleologia do uso da estrofe, não há qualquer inovação em relação à quantidade de versos, a estrutura tende a uma padronização bem alta, reservando o espaço da inventividade para o uso das cesuras, por exemplo – enquanto em Safo a cesura após a quinta sílaba não era regular, torna-se muito regular na produção dos romanos Catulo, Horácio e Sêneca, embora na Ode 1.11 Horácio desloque a cesura para a sexta sílaba.

De todo modo, o que temos é uma estrutura fechada e, provavelmente, muito conhecida do público grego e romano. Trata-se de um modelo lírico fundamental que passará por pelo menos quatro grandes poetas da Antiguidade. É esse, portanto, um dos modelos líricos adotados por Sêneca para a composição de suas odes corais. Na primeira aparição do coro (vv. 110-201), além do uso da estrofe sáfica, teremos a presença do tetrâmetro anapéstico, que será discutido em breve. A estrofe irá ser utilizada até o verso 153. O fato curioso é que após a presença do tetrâmetro, ainda aparece uma vez o pentassílabo adônio no verso 158, de modo a criar alguma confusão rítmica em quem ouve.

Essa espécie de confusão, no entanto, começa já no uso da própria estrofe. Lembre-se que dissemos que a forma dessa estrofe permanece invariada ao longo da Antiguidade, a julgar pelo corpus que nos chegou. No entanto, Sêneca parece operar com as expectativas musicais em relação a esse metro e acaba criando uma subversão que visa a suspensão do lirismo e a intensificação do registro trágico. Vejamos como se apresenta a estrutura proposta por Sêneca:

Occidis, Cadmi generosa proles,
— u — — — || u u — u — —
urbe cum tota; uiduas colonis
— u — — — || u u — u — —
respicis terras, miseranda Thebe.
— u — — — || u u — u — —
carpitur leto tuus ille, Bacche,
— u — — — || u u — u — u
miles, extremos comes usque ad Indos,
— u — — — || u u — u — —
ausus Eois equitare campis
— u — — — || u u — u — —
figere et mundo tua signa primo:
— u — — — || u u — u — —
cinnami siluis Arabas beatos
— u — — — || u u — u — —
uidit et uersas equitis sagittas,
— u — — — || u u — u — —
terga fallacis metuenda Parthi;
— u — — — || u u — u — —
litus intrauit Pelagi Rubentis:
— u — — — || u u — u — —
promit hinc ortus aperitque lucem
— u — — — || u u — u — u
Phoebus et flamma propiore nudos
— u — — — || u u — u — —
inficit Indos.
— u u — —

Como é possível perceber, do ponto de vista estritamente métrico, há pouquíssima variação. Trata-se de um verso bem conservador, que pouco explora as possibilidades das anápsites. No entanto, é visível a perturbação criada no nível estrutural da forma. Os três

hendecassílabos são desdobrados em inacreditáveis treze versos, que irão variar ainda mais nas estrofes seguintes entre oito e onze versos. Isso levanta uma possibilidade de abordagem da matéria sonora como impacto dramático que abordaremos no capítulo seguinte. Neste momento, cabe dar conta do aspecto métrico que, pelo sua regularidade, exige pouca inventividade. Vejamos nossa solução:

Cai a prole pródiga tua, Cadmo ,
 — u — — — u u — u — x
 com a urbe toda: sem tua turba,
 — u — — — | u u — u — x
 triste Tebas, terras divisa a vista.
 — u — — — u u — u — x
 Teu soldado, Baco, a morte colhe,
 — u — — — u u — u — x
 sócio teu até os confins da Índia,
 — u — — — u u — u — x
 que atreveu galgar regiões da Aurora
 — u — — — u u — u — x
 e fincar teu timbre onde nasce o mundo.
 — u — — — u u — u — x
 Árabes ricos com baraúna
 — u — — — u u — u — x
 ele viu, e as setas inversas Partas,
 — u — — — u u — u — x
 cavaleiros vis com temíveis costas.
 — u — — — u u — u — x
 Adentrou a orla do Mar Vermelho,
 — u — — — u u — u — x
 onde Febo faz despontar o dia
 — u — — — u u — u — x
 e com chama à pele vizinha tinge
 — u — — — u u — u — x
 nus indianos.
 — u u — x

Seguimos um modelo sem variações, assim como o modelo de Sêneca varia muito pouco. Duas coisas são importantes de serem comentadas: a primeira é a ausência de uma marca rigorosa da cesura. Em suas traduções da *Odes* de Horácio, por exemplo, Guilherme Gontijo

Flores não segue à risca a existência de tais cesuras, retomando, assim, a tradição grega, menos rígida, portanto. Apesar de Horácio e Sêneca lidarem com uma cesura mais rigorosa, parece ser antes por motivos de resposta à tradição grega do que por qualquer exigência do próprio metro. Deste modo, em nossa tentativa de estabelecer algum tipo de sonoridade para essa forma poética, parece contraproducente seguir tal rigor. A segunda coisa a ser dita é em relação à leitura da última sílaba do verso. Com é possível reparar, ao contrário daquilo que propusemos para o trímetro iâmbico, aqui todos os versos terminam com palavras paroxítonas, pela abundância na língua portuguesa e pela facilidade em resolver a ancípíte. No entanto, não é preciso dar de barato que todos os versos irão se encerrar com uma sílaba breve. A nossa ideia é que seja mantida a lógica da ancípíte de indefinição da sílaba e que somente durante a oralização, durante o canto, portanto, o performer possa optar pelo modelo de execução que mais lhe agradar, i.e., se deseja encerrar o verso num tom ascendente ou descendente.

Na segunda metade, Sêneca muda o metro para o tetrâmetro anapéstico, que aparece em todas as entradas do coro, exceto na quarta ode coral. É interessante lembrar que os anapestos eram bastante utilizados na tragédia ática para compor as partes líricas. No entanto, não há entre os modelos gregos uma regularização do número de pés como ocorre em Sêneca. Parece, mais uma vez, ser um gesto que aponta para a artificialização do recurso métrico, ao mesmo tempo em que joga com a expectativa sonora já estabelecida do público. Como o próprio nome sugere, trata-se de um metro baseado no pé anapesto (u u —), mas também comporta a presença de pés espondeicos (— —) e datílicos (— u u). O esquema possível e um tanto prototípico para esse metro seria algo como:

$$\begin{array}{cccc} u u \text{ —} & | & u u \text{ —} & | & u u \text{ —} & | & u u \text{ —} \\ \text{— —} & | & \text{— —} & | & \text{— —} & | & \text{— —} \\ \text{— u u} & | & \text{— u u} & | & \text{— u u} & | & \text{— u u}^{34} \end{array}$$

Importante reforçar o caráter prototípico dos versos acima, uma vez que raramente iremos encontrar um verso sem variação de pés. No entanto, o que podemos observar logo de cara é que se trata de um verso dividido em quatro pés e cada pé funciona como um compasso composto por quatro tempos, necessariamente. Se formos um pouco mais para o lado da música, é possível pensar que o espondeu comportaria a possibilidade de quatro tempos breves dentro de sua estrutura de dois tempos mais alongados. Do mesmo modo, é possível pensar, nos pés ternários, a existência de quatro tempos ao aplicarmos a mesma lógica. Sêneca ainda parece

³⁴ Cf. Boyle (2011, p. cxix).

radicalizar essa divisão quaternária ao compor boa parte dos versos também com quatro palavras, criando um sistema no qual cada palavra vai acabar servindo como um compasso próprio dentro do verso. Vejamos os primeiros versos dessa segunda metade da ode coral:

Non silua sua decorata coma
 — — | u u — | u u — | u u —
 fundit opacis montibus umbras,
 — u u | — — | — u u | — —
 non rura uirent ubere glebae,
 — — | u u — | — u u | — —
 non plena suo uitis Iaccho
 — — | u u — | — — | — —
 brachia curuat
 — u u — u

Como já havíamos comentado, o pentassílabo adônio pode ser uma espécie de fantasma aqui, embora a estrofe sáfica não retorne mais, funcionando talvez como um *mnemo* sonoro ou como perturbação da expectativa, porque podemos ler uma nova relação entre metros, desta vez o tetrâmetro anapéstico com o dímetro anapéstico. Essas entradas irão se confundir ao longo do restante da ode coral. De todo modo, foquemos no novo metro que temos diante de nós. É possível ver que a variação proposta por Sêneca permite a alternância indiscriminada de pés em qualquer posição. Se em geral um pé cuja forma é oposta ao pé principal do metro tende a não iniciar o verso, aqui vemos que não há pudores em se abrir o segundo verso do trecho com um dátilo. Nossa proposta, portanto, é seguir radicalmente a lógica de quatro pés funcionando como compassos de quatro tempos. Vejamos:

Não há sombra nas árvores ralas
 — — | — u u | — u u | — —
 a cair consistente nos montes assim;
 u u — | u u — | u u — | u u —
 por mais fértil o solo bem pouco produz,
 u u — | u u — | u u — | u u —
 estufada a vinheira recusa a curvar
 u u — | u u — | u u — | u u —
 ramos a Iaco.
 — u u — u

Na seção anterior trouxemos o esquema proposto por Leandro Dorval Cardoso para o septenário trocaico de Plauto. Assim como há alguma relação entre o senário e o trímetro iâmbico, o septenário mantém relações com o tetrâmetro trocaico, embora este seja menos livre do que o metro tradicional da comédia. No capítulo seguinte comentaremos as possibilidades de leitura do uso desse metro dentro das tragédias de Sêneca, no momento, nosso foco é compreender como ele funciona e apresentar nossa proposta. O tetrâmetro trocaico catalético é composto por sete pés e meio, com base trocaica (— u), mas permitindo as mesmas equivalências já mencionadas no trímetro, exceto pelo pé proceleusmático (u u u). A catalexe, importante dizer, é a interrupção do último pé, deixando-o incompleto, por isso estamos lidando com sete pés e meio. Esse último pé, incompleto, será uma ancípite por excelência, o que nos permitirá encerrar o verso com qualquer tipo de palavras, como veremos adiante. O esquema prototípico do metro é o seguinte:

— u | — u | — u | — u | — u | — u | — u | x
 — u | — — | — u | — — | — u | — — | — u | x
 — u | u u — | — u | u u — | — u | u u — | — u | x
 u u u | u u u | u u u | u u u | u u u | u u u | u u u | x
 — u | — u u | — u | — u u | — u | — u u | — u | x

Bom, se as equivalências possíveis são as mesmas do trímetro, exceto pela ausência do proceleusmático, já sabemos que nossa proposta seguirá, portanto, de perto aquela do trímetro, i.e., um pé de quinze sílabas, com tendência trocaica. É importante mais um vez compreender que nesse nosso verso tanto a lógica de divisão silábica quanto a presença dos pés enquanto matéria sonora estão em jogo. Dito isso, vejamos como se realiza o verso no trecho latino e, depois, em português:

Sit, precor, dixisse tutum uisu et auditu horrida.
 — u | — — | — u | — — | — u | — — | — u | —
 torpor insedit per artus, frigidus sanguis coit.
 — u | — — | — u | — — | — u | — — | — u | —
 ut sacrata templa Phoebi supplici intraui pede
 — u | — u | — u | — — | — u | — — | — u | —
 et pias numen precatus rite summisi manus,
 — u | — — | — u | — — | — u | — — | — u | u
 gemina Parnasi niualis arx trucem fremitum dedit;
 u u u | — — | — u | — u | — u | — u | u — u | u

imminens Phoebea laurus tremuit et mouit domum
 — u | — — | — u | — — | u u u | — — | — u | u
 ac repente sancta fontis lympha Castalii stetit.
 — u | — — | — u | — — | — u | — u | u — u | u
 incipit Letoa uates spargere horrentes comas
 — u | — — | — u | — — | — u | — — | — u | —
 et pati commota Phoebum. contigit nondum specum,
 — u | — — | — u | — — | — u | — — | — u | u
 emicat uasto fragore maior humanus sonus:
 — u | — — | — u | — u | — u | — — | — u | u

É possível ver como, apesar da alternância de pés, que garante a flexibilidade do verso, Sêneca é até rigoroso ao privilegiar o começo de cada verso com um troqueu. Lembremos que isso não ocorre nos outros metros que vimos até agora, onde o autor permite variações muito maiores na abertura.

Bem seguindo a lógica que aplicamos ao trímetro, onde um verso de seis pés no original latino foi desdobrado num verso de doze sílabas em português, o que temos proposto para o tetrâmetro trocaico catalético é um verso de quinze sílabas, portanto, cuja tendência seria o troqueu, embora quando possível tentemos inserir outros pés para flexibilizar o ritmo. Vejamos como ficou a tradução e depois vamos tratar sobre as peculiaridades do metro:

Seja lícito enunciar em segurança o horror que vi.
 — u | — u | — u | — u | — u | — u | — u | —
 Moles os membros desabam, o sangue coagula frio.
 — u | u — | u u — | u u — | u u — | u —
 Quando entrei no sacro paço fêbeo, suplicantes pés,
 — u | — u | — u | — u | — u | — u | — u | —
 e, depois de ao deus rogar, ergui em rito as pias mãos,
 — u | — u | — u | — u | — u | — u | — u | —
 veio lá dos cimos gêmeos níveos um grito de horror;
 — u | — u | — u | — u | — u u | — u u | —
 deslocando o templo, o loureiro de Febo estremeceu,
 — u | — u | — u u | — u u | — u | — u | —
 súbito a água sagrada da fonte Castália estancou.
 — u | — u | u — | u u — | u u — | u u —
 Grenha horrenda e basta a pitonisa lançava ao redor,
 — u | — u | — u | — u | — u | u — | u u —
 Febo estava nela toda. E ainda longe do desvão,

— u | — u | — u | — u | — u | — u | — u | —
 vem a voz oracular, eclode um sobre-humano som:
 — u | — u | — u | — u | — u | — u | — u | —

Como estamos dizendo desde o começo desta seção, a lógica proposta aqui é, sobretudo, a divisão silábica, de modo que dentro desse modelo é difícil evidenciar exatamente a catalexe, exceto pelo fato de apresentar um verso não comum da língua, que parece ter uma sílaba a mais. De todo modo, pela escansão apresentada acima, é possível ver que na maioria dos casos, quando partimos para uma divisão por pés, há um final catalético que sonoramente pode indicar que o verso foi interrompido antes de completar o último pé. Essa ideia de uma interrupção é reforçada pelo uso sistemático das palavras oxítonas, embora, como dissemos, pudéssemos ter optado por qualquer outra classe. Num verso composto essencialmente por palavras paroxítonas, a existência de oxítonas em posição final sequestra a expectativa criada pelo ritmo anterior de uma sílaba a mais. Ou seja, dentro da divisão silábica que estamos propondo nessa tradução, parece ser um modo efetivo de jogar com a percepção de quebra do padrão ritmo do ouvinte.

O último metro a tratarmos aqui é o hexâmetro datílico, que aparece na fala do oráculo, logo após o trecho em tetrâmetro trocaico que acabamos de mostrar. Como já apresentamos a forma do hexâmetro e discutimos as soluções propostas por Nunes, nos damos a liberdade de avançar direto para a análise do hexâmetro de Sêneca e, conseqüentemente, à nossa tradução.

mitia Cadmeis remeabunt sidera Thebis,
 — u u | — — | — || u u | — — | — u u | — —
 si profugus Dirce Ismenida liquerit hospes
 — u u | — — | — || — | — u u | — u u | — u
 regis caede nocens, Phoebus iam notus et infans.
 — — | — u u | — || — | — — | — u u | — —
 nec tibi longa manent sceleratae gaudia caedis.
 — u u | — u u | — || u u | — — | — u u | — u
 tecum bella geres, natis quoque bella relinques,
 — — | — u u | — || — | — u u | — u u | — —
 turpis maternos iterum reuolutus in ortus.
 — — | — — | — || u u | — u u | — u u | — —

Seguindo a proposta de poder pensar os metros a partir de uma lógica silábica da língua, aproveitamos o modelo de Carlos Alberto Nunes, i.e., um verso de dezesseis sílabas poéticas e

transformamos em um verso que pode variar entre quinze e dezessete sílabas, no modelo que estamos usando para contá-las. O grande motivo para variarmos neste metro em específico parece ser a necessidade de uma composição de pés ternários para a manutenção da identidade do verso. Os versos de quinze sílabas são utilizados também para que se possa utilizar os pés espondeicos de modo a variar o ritmo e tornar algo diferente da proposta de Nunes. Vejamos:

Astros amenos irão retornar à cidade de Tebas
 — u u | — u u | — || u u | — u u | — u u | — u
 quando o estrangeiro, exilado, deixar para trás a Ismênia,
 — u u | — u u | — || u u | — u u | — u u | — u
 réu do assassinio do rei, que Febo vê desde a infância.
 — u u | — u u | — || — | — — | — u u | — u
 Não vai longe o prazer do teu crime, quem mata não goza.
 — — | — u u | — || u u | — u u | — u u | — u
 Segue-te a guerra e a todos aqueles que venham de ti, pois,
 — u u | — u u | — u u | — u u | — u u | — —
 torpe retornas e agora indigno ao ventre materno.
 — u u | — u u | — u u | — u u | — u u | — u

Como tentamos demonstrar ao longo de toda esta seção, com diferentes exemplos de metros, abordando cada metro de maneira única e particular, sem levar em conta que a equivalência dos sistemas fosse, em qualquer momento, plena, e, sim, uma possibilidade de leitura num contexto de enunciação muito específico, há algo nessa aproximação de registros poéticos distintos capaz de alargar as possibilidades de abordagem poética de nossa língua. Se traduzimos Sêneca, olhando para o passado, tentando compreender um sistema métrico diferente e distante do nosso é, sobretudo, no presente que o jogamos, que o enunciamos, que o lemos. Ou seja, longe de querer se constituir como um trabalho de musicologia da Antiguidade, nossa proposta é pensar como esses metros podem soar desde nossas experiências e, para além disso, pensar que espécie de teatralidade eles podem acabar nos revelando. Novos modos de ler, novos modos de oralizar, vocalizar, de corporalizar. Essa é a nossa proposta, no final das contas.

3 ÉDIPO, DE SÊNECA

Charles Segal (1993), conforme assinalamos anteriormente, dedica muito pouco espaço em seu livro *Oedipus tyrannus: tragic heroism and the limits of knowledge* para tratar da versão senequiana do mito de Édipo, possivelmente pelo fato do classicista norte-americano considerar que a peça romana não se constitua como um drama próprio, senão como mera adaptação de um modelo grego. Essa abordagem fica evidente, sobretudo, devido ao capítulo em que Segal insere seu breve comentário sobre a peça latina, *Reception and Influence*. O problema desse modelo de leitura é que, ao tentar estabelecer um método comparativo, ele acaba travando o texto de Sêneca a partir do enredo grego de Sófocles e, com isso, passa a estabelecer uma ordem hierárquica entre as peças, na qual a peça romana sempre irá se apresentar como inferior, por uma questão exclusivamente temporal.

Por isso, a leitura que Frederick Ahl (2008) nos parece muito mais frutífera ao considerar que Sêneca, na verdade, longe de tentar traduzir ou adaptar o drama de Sófocles, tenta recontar o mito de Édipo a partir de sua própria noção de drama e de seu próprio contexto dramático. Portanto, nosso interesse é que nunca se perca da mente a ideia de que esse modelo, qualquer seja o nome que atribuamos a ele, não se funda a partir de uma relação hierárquica de inferioridade, nem mantém laços servis com qualquer modelo grego. Sêneca, como veremos adiante, exerce um trabalho de revisão e consciência crítica do mito em sua peça.

A estrutura das narrativas é semelhante: Édipo se encontra diante de uma Tebas arrasada e busca algum modo de solucionar os problemas. Creonte é enviado ao oráculo de Delfos para buscar respostas, e Tirésias é encarregado de lidar com um ritual de necromancia atrás de respostas. Tudo converge para a figura do próprio rei que a final se descobrirá como grande causador dos males e acabará por se cegar, como autopunição, e se exilar. Jocasta se suicida. Creonte assume o poder.

Numa interpretação por contraste, no entanto, podemos ressaltar alguns pontos. O primeiro é que no personagem de Sófocles há um problema de incongruências, i.e., o número de assassinos de Laio, a existência de uma testemunha viva, quanto tempo se passou desde o crime, o fato de o oráculo de Delfos não ser reportado por Creonte, o trocadilho entre *Korinthia* e *Kithairon*, o nome de Édipo e seus pés (ofensa de infância?), o último testemunho (que tradicionalmente deveria ser feito sob tortura) que só visaria a falar o que Édipo quisesse ouvir. Tudo nos leva a ver, desse modo, um Édipo frágil, facilmente convencido por falas alheias, tomado pelo medo, precipitado em sua interpretação dos fatos. No fim, Creonte volta a ser regente Tirésias a ser um vidente respeitado. É importante lembrar também que a peça grega

foi feita depois da peste de febre tifoide de 427 a.C., que acabou por matar Péricles e deu poder a um sujeito chamado Cleonte (Kléon), cujo nome é curiosamente próximo ao de Creonte.

Como já mencionamos no capítulo 1, a peça grega foi composta pensando num modelo de concurso, de apresentação pública, para um público amplo, num festival apoiado pela *pólis*, ao passo que na época de Sêneca, a tragédia já estava restrita ao um espaço mais íntimo e destinado à apreciação da aristocracia. Tratava-se de um texto para a elite.

O suicídio de Jocasta na peça romana, com uma espada, parece figurar como mais um crime de Édipo, agora culpado da morte dos pais, extrapolando as previsões do oráculo e dando um passo a mais dentro do regime da desgraça familiar.

A personagem de Tirésias é radicalmente diferente. Enquanto em Sófocles ele se apresenta como adivinho, em Sêneca não passa de um necromante e sua habilidade não é ler, necessariamente, o futuro, mas ver o passado. A cena de necromancia se enquadra muito mais na cultura romana, ao mesmo tempo em que parece indicar a guerra civil futura entre Etéocles e Polinices, sem resolver o enigma do presente-passado. Tirésias, desse modo, deixa de ser um mestre da dialética para ser apenas necromante. Outro ponto fundamental é a questão da cidadania. Se para os gregos Édipo era um forasteiro, um tirano, no mundo romano a cidadania era muito mais ampla, por conta das grandes expansões bélicas, o que não torna o estatuto da personagem exatamente um problema aos olhos do público. Lembrando que o próprio Sêneca tinha origem hispânica.

A tentativa de datação da obra pode seguir algumas data importantes do período imperial, embora nada nos garanta uma evidência histórica precisa. Em 22 a.C. e 6 a.C. sabemos que houve um peste real em Roma, no entanto nenhuma das duas foi vivida pelo nosso autor (aceitando que seja mesmo Sêneca, como a quase unanimidade dos estudiosos), somente uma outra que ocorreu em 65 d.C., no último ano de vida do estoico. Se pensarmos na historicidade dos símbolos que cercam o mito de Édipo e poderiam ter influenciado Sêneca na escrita de sua peça, sabemos que em 31 a.C. Augusto passa a usar o símbolo da Esfinge em seu anel como forma de assinatura. Entre 31 e 22 a.C., data da peste, 9 anos se passaram. Augusto é um filho adotivo, como Édipo, e simbolicamente dormiu com sua mãe, i.e., foi uma espécie de tirano em sua própria pátria. Em 22 a.C. Augusto descobriu e derrotou uma conspiração. Embora nenhuma dessas datas confirmem a datação da obra como sendo augustana, pois os indícios apontam para o período neroniano, podem colaborar para a criação de um imaginário romano ao longo do tempo que desembocará em Sêneca. Nesse caso, a peça poderia ser um aviso ao *princeps*.

3.1 COMENTÁRIOS À PEÇA

Logo no começo da peça, em sua primeira fala, que nos permite compreender prontamente que não se trata de uma tradução adaptada, Édipo se apresenta isolado e já completamente obcecado pela angústia da culpa, tecendo consigo mesmo um longo solilóquio que parece mais um devaneio que se apresenta como um prolongamento do sofrimento do personagem grego e anuncia todo o enredo: *Iam nocte Titan dubius expulsa redit* (Já torna agora, expulsa a noite, o dúbio Sol). É possível propor para esse verso uma leitura em que uma nova performance (*titan dubius redit*) deste mito retira (*expulsa*) Édipo de sua desgraça trágica (*nocte*) apenas pra lançá-lo, mais uma vez e agora consciente, na mesma desgraça. Além disso, o próprio Édipo declara, num gesto performático da linguagem, essa autoconsciência, no verso 35, ao dizer “tornamos nocivo o céu” (*fecimus caelum nocens*). No limite, se quisermos, podemos enxergar nesse plural majestático – que nessa primeira fala de Édipo não acontece aleatoriamente, como veremos adiante – de *fecimus* um apontamento autoconsciente para os sujeitos responsáveis pela desgraça trágica, i.e., esse *fecimus* pode englobar os dois Édipos, tanto o grego quanto o romano, além da Jocasta e do próprio Laio, numa partilha familiar do *nefas*.

A detenção de um poder supremo, portanto, aliado ao temor do cumprimento da profecia que o sentencia a matar seu pai e esposar sua mãe são as duas fontes de medo que se retroalimentam: o Édipo romano suspeita que ele próprio, como rei, é de algum modo responsável pela praga que assola Tebas, e, relacionando essa responsabilidade com os crimes que se esperava que ele cometesse, busca dar fim à aflição de seus cidadãos através de sua própria morte³⁵. Ou seja, o reinado aparece como um mal para o rei. É nesse ponto que peca a definição que Segal atribui à personagem romana, considerando-a como meramente estoica, porque o universo de Sêneca parece ser estoico e até caminha para uma figuração de sabedoria estoica em Édipo, que se resigna e cumpre o que considera seu destino de acordo com a Providência, porém ao mesmo tempo ele recusa o mundo solar do estoicismo e nos apresenta um cosmo de violência sem providências organizadoras da parte do *logos*.

Além disso, essa preocupação com o estado mental dos personagens é aquilo que define o teatro de Sêneca. A investigação psicológica, desse modo, torna-se frequentemente tão explícita, semelhante ao que ocorre nos romances modernos (Ahl, 2008, p. 113), que nos

³⁵ Reforçando a ideia de inserção da peça em um contexto estritamente romano, o desejo de morte de Édipo se apresenta semelhante ao conceito da *deuotio* – isto é, um ritual de autodedicação de um general à morte sacrificial no campo de batalha em prol da vitória do próprio exército.

permite ver operando esses estados emocionais dos personagens, nos quais eles próprios se trancam,. Exemplo disso é a megalomania de Atreu que enxerga o cosmos reagindo aos seus crimes, semelhante à crença que Édipo nutre, ao acreditar que o destino reserva algo de grandioso para ele. De acordo com Ahl,

O protagonista de Sêneca são mais abertamente introspectivos e auto analíticos que o Édipo de Sófocles. Suas batalhas mais críticas no palco, semelhante às batalhas críticas de muitos personagens shakespearianos, são geralmente aquelas nas quais eles se representam lutando *contra* si mesmos. O drama senequiano constantemente nos leva além das palavras que os personagens pronunciam publicamente, em direção aos pensamentos dele ou dela, sendo dramaticamente verbalizados para nós através de “apartes” e solilóquios. (AHL, 2008, p. 112)

Tal característica, portanto, reforça aquilo que Mario Erasmo (2004, p. 122 ss.) define como *teatralidade* dentro do teatro de Sêneca, isto é, a ação que resulta da criação de uma metateatralidade na qual os personagens vão se tornando sua própria plateia e a confusão das convenções e dos artificios toma conta do público. Se em Sófocles um dos pontos centrais da peça é o contraste entre conhecimento (ou verdade, *aletheia*, ἀλήθεια) e ignorância, em Sêneca toda a tensão parece repousar entre o que um personagem realiza e o que diz aos outros, e sobre o que o mesmo sujeito enxerga como razão para aquilo que disse ou realizou. O Édipo de Sêneca, por exemplo, lida constantemente com as noções de consciência e inconsciência dos crimes, expressas pelo uso das palavras *nocens* e *innocens*; ou seja, ele enfatiza o fato de que ele é, de certo modo, um criminoso ao mesmo tempo em que não é culpado pelo crime, uma vez que ele não tinha consciência sobre a natureza de seus crimes. É precisamente por isso, portanto, que ele busca a todo instante purgar sua culpa através da autoimolação.

Essas seis palavras de abertura parecem ser muito significativas, pois, como dissemos, estabelece a atmosfera textual e cria uma série de signos possíveis de leitura. Como assinala Boyle (2011, p. 104), *iam* é, além da palavra de abertura da peça, um dos termos mais utilizados na peça. Muito provavelmente, esse uso constante do vocábulo indicaria ao público romano a atualidade das questões da peça – gesto que fica ainda mais evidente quando se percebe que o movimentos internos, desde a necromancia, incluindo todos os outros rituais e o comportamento das personagens são essencialmente romanos, essencialmente estabelecidos a partir da série de governos violentos que resulta na figura de Nero.

A longa fala de Édipo dá o tom decadente da cidade, mas também de sua própria figura. O devaneio, que parece beirar a loucura, nada tem a ver com a personagem grega. Trata-se,

essencialmente, daquilo que Florence Dupont define como o teatro do *dolor* e do *furor*. Segundo a classicista,

Para concluir o *nefas* e conceder a ele sua dimensão mitológica, o herói percorreu anteriormente duas etapas, aquelas do *dolor*, depois aquela do *furor*, que o permitiram fugir temporariamente da moral da humanidade

A primeira etapa é aquela do *dolor*. Esse *dolor*, essa dor, é como o *nefas*, uma categoria da cultura romana mais elaborada em categoria dramática. É o *dolor* que vai servir para liberar a ação trágica, ele é o preâmbulo indispensável. (DUPONT, 1995, pp. 73-4, tradução nossa)

Trata-se de um movimento, portanto, que nasce do *dolor*, gera uma *iniuria*, suscita a *ira* da personagem e demanda que ela mostre em público sua *uis*. Como afirma ainda Dupont, um pouco mais adiante,

Pois o *dolor* que reparamos durante a leitura das tragédias de Sêneca como um conceito operatório para a análise e uma categoria da ação dramática – alegorizada na linguagem trágica como uma divindade infernal – foi elaborada por e para o teatro a partir de uma realidade extra teatral, o pesar, *aegritudo*. (DUPONT, 1995, p. 75, tradução nossa)

Fica claro como é possível que haja uma passagem do *dolor* ao *furor*, pois é através do modelo ordinário da vingança humana, passando do pesar à cólera, que pode se ler o *furor* como uma categoria interpretativa em Sêneca. Se o *dolor* é a peça que dá ação à narrativa, e aparece como uma entidade infernal dentro da linguagem, o *furor*, por sua vez, concede às personagens a possibilidade de se tornarem de fato Fúrias. Afinal, o *furor* trágico não está ligado a uma raiva simples, compartilhada normalmente entre aqueles não estão na tragédia. Trata-se de sentimento que induz o sujeito a uma ação diferente do homem normal, agindo não só no seu mundo prático mas tendo ações diretas no cosmo. Apesar de já termos dito algo similar, vale a pena retomar este ponto: o universo trágico de Sêneca parece ser estoico e até caminha para uma figuração de sabedoria estoica em *Édipo*, que se resigna e cumpre o que considera seu destino como o Todo, porém, ao mesmo tempo, ela recusa o mundo solar do estoicismo e nos apresenta um cosmo de violência sem providências organizadoras da parte do *logos*, sobretudo porque o *logos*, ele próprio, é uma entidade infernal.

É nesse sentido que irão operar algumas figuras, além de Édipo, como Medeia e Atreu, cuja razão narrativa está ligada essencialmente a esses dois conceitos e tornam-se eles próprios Fúrias a expiarem os crimes familiares. Há uma divinização dos heróis trágicos nesse sentido.

A culpa, nesta peça de Sêneca, está indicada logo no começo e se desdobra, de algum modo, numa culpa coletiva – como já vimos ser o caso de uma leitura possível do plural majestático. Esse deslocamento da culpa fica claro nos vv. 6-7, quando o reinado como um todo passa a ser a causa do males. Tal troca de foco joga com a percepção estoica do poder, porque o reinado que fundamentalmente importa a um estoico é o de si próprio. Inclusive Sêneca diz isso ao final de sua epístola 133 a Lucílio: *imperare sibi maximum imperium est* (imperar sobre si é o império supremo). Governar sobre os outros é, portanto, um governo de sofrimento, por excelência. Há longo percurso de *dolor*, portanto, até que Édipo possa assumir de fato sua posição de detetive. É por esse motivo que Frederick Ahl (2008, p. 20) assinala como a peça está muito mais voltada ao autoexame de Édipo e não joga tanto com a identificação coletiva da peste como o modelo de Sófocles.

A entrada de Jocasta é, no mínimo, curiosa, porque sua primeira fala, embora curta, contém muito mais da filosofia estoica do que todo o monólogo que vimos de Édipo até agora. A esta cobrança, Édipo responde com a descrição da Esfinge – imagem que não consta em Sófocles. No entanto, é curioso como o enigma não é descrito, apenas nos é dado ver o embate entre Édipo e a Esfinge, criando desse modo a impressão de que o próprio rei solveu o enigma da Esfinge apenas para se tornar, ele próprio, uma nova Esfinge a aterrorizar a cidade.

A entrada do coro, encerrando a primeira parte da peça, confere, musical e semanticamente, um tom mais grave ao *pathos* da tragédia. Em primeiro lugar, o coro apresenta a peste como uma espécie de colapso do cosmo como um todo, reforçando aquilo que Édipo descrevera no seu monólogo alucinado. Tudo padece – grande exemplo disso é o v. 159 em que o próprio coro afirma *omnia nostrum sensere malum* (todas as coisas sentiram nosso mal), que opto por traduzir, sobretudo por questões métricas, como “sobre o cosmo caiu nossa tragédia”. Há curiosamente um interesse muito mais próximo do medicinal dessa desgraça com a descrição detalhada de doenças e suas máculas.

O plano musical, no entanto, balizado pela escolha métrica, é fundamental para que o coro possa compor um cosmo devastado e consiga jogar com as emoções de quem assiste à peça. Como dissemos ao comentar o uso métrico de Sêneca no capítulo anterior, há três metros utilizados pelo coro: os metros que compõem a estrofe sáfica (hendecassílabo sáfico e pentassílabo adônio) e o tetrâmetro anapéstico. Curiosamente, os metros líricos por excelência, que juntos resultam na estrofe sáfica, aparecem completamente perturbados. Tanto em Safo

quanto nos poetas romanos Catulo e Horácio a estrofe sáfica é invariável em relação à quantidade de verso, sempre se apresenta com três hendecassílabos e sua resolução no pentassílabo. Essa estrutura certamente era facilmente identificável para qualquer pessoa que tivesse algum contato com a produção poética romana, ou seja, certamente era reconhecível pela audiência aristocrática de Sêneca. Desse modo, aquilo que sai da boca do coro é uma perturbação da estrutura lírica, que deveria servir como algum alívio diante do discurso de *dolor* de Édipo, não se estruturando de modo regular e inserindo um número absurdo de hendecassílabos antes da resolução.

Essa estrutura alongada da estrofe cria, musicalmente, uma suspensão da expectativa melódica tradicional dos quatro versos, num adiamento da resolução do pentassílabo que acaba por elevar o nível de tensão do espectador. Talvez seja interessante imaginar a seguinte situação: tendo em conta que a melodia dessa estrofe deveria ser de senso comum, podemos tomar uma melodia muito comum na nossa cultura, a cançoneta do “parabéns pra você”, como exemplo e jogar com a expectativa de resolução do ritmo, cantando indefinidamente o primeiro verso, como uma vitrola quebrada a repetir incessante a mesma frase musical, enquanto nossa experiência clama pela continuidade do verso seguinte. Algo disso parece estar em jogo nessa abertura do coro, pois os registros que temos dão conta de uma estrofe sempre tradicional, sem variações de versos, e a realização performática simples de uma apresentação breve do padrão rítmico da estrofe em contraste com a inovação de Sêneca já tem a capacidade de gerar num público atual um deslocamento em relação à estrutura que acabaram de aprender.

Na segunda parte, o foco se volta ao ritual necromante e nas relações com o oráculo. Édipo, pela primeira vez, se mostra arrogante, espelhando seu duplo grego, ao acreditar que tem a capacidade de resolver tudo. A etapa do *dolor* parece ter sido superada e aqui estamos caminhando para uma entrada no *furor*, se quisermos seguir as categorias estipuladas por Florence Dupont. Creonte relata a fala do oráculo, que, a julgar pelo uso dos hexâmetros, trata-se de uma reprodução *ipsis litteris*. A fala do oráculo é curiosa, pois contém seu enigma, obviamente, e o próprio Creonte antes de relatar a profecia, pede a vênica e muda o metro para o tetrâmetro trocaico, como se fosse necessário sair do registro da fala comum para dar conta de narrar o ocorrido. Boyle (2011, p. cxviii) afirma que esse metro é utilizado por Sêneca em apenas duas outras ocasiões, em *Fedra* 1201-12 e *Medeia* 740-51.

Em *Medeia*, após uma longa fala da sobre nutriz sobre feitiçaria e após uma fala do coro sobre a fúria feminina, através da qual podemos ver Medeia se tornando ela própria uma punição divina, um Fúria, portanto, como dissemos no capítulo 1, a protagonista muda o metro

e entra no registro lírico do tetrâmetro para fazer ela própria um canto performativo. Vejamos o trecho, em tradução de Renata Cazarini, para depois comentar um pouco:

MEDEA

*Comprecor uulgu silentum uosque ferales deos
et Chaos caecum atque opacam Ditis umbrosi domum,
Tartari ripis ligatos squalidae Mortis specus.
supplicis, animae, remissis currite ad thalamos nouos:
rota resistat membra torquens, tangat Ixion humum,
Tantalus securus undas hauriat Pirenidis,
[grauior uni poena sedeat coniugis socero mei]
lubricus per saxa retro Sisyphum soluat lapis.
uos quoque, urnis quas foratis inritus ludit labor,
Danaides, coite: uestras hic dies quaerit manus.++
nunc meis uocata sacris, noctium sidus, ueni
pessimos induta uultus, fronte non una minax.*

MEDEIA

Invoco a multidão silente e vós, deuses dos mortos,
e o cego Caos e a opaca morada do sombrio Plutão,
antros da esqualida Morte presos à ribeira do Tártaro.
Poupadas de suplícios, almas, acorrei ao novo enlace.
Que a roda da tortura desacelere e Íxion toque o solo.
Tântalo, sem receio, sorva as águas de Pirene.
Só ao sogro do meu marido caiba castigo maior:
que a lisa pedra faça Sísifo revolver sobre as rochas.
Vós, que o vão esforço ilude com urnas furadas,
Danaides, vinde: este dia requer vossas mãos.
Agora, invocado por meus ritos, astro noturno, chega,
ameaçando com tuas piores faces, não com uma só.
(*Med.*, vv. 740-51, tradução de Renata Cazarini)

Trata-se de um momento chave na peça, quando ocorre a virada de Medeia na figura de uma Fúria. De algum modo, a imagem da punição divina parece estar ligada, pelo uso métrico, nas duas peças. É com esse metro que Creonte diz que irá anunciar a punição indicada pelos deuses. A aparição do metro em *Fedra* parece corroborar sua utilização como gesto poético que performa a punição divina. Teseu, diante do suicídio de Fedra, torna-se uma espécie de regente

das honras fúnebres e parece seguir na linha de Medeia ao invocar os deuses íferos. Vejamos o trecho antes de seguir:

*Pallidi fauces Auerni uosque, Taenarii specus,
unda miseris grata Lethes uosque, torpentes lacus,
impium rapite atque mersum premite perpetuis malis.
nunc adeste, saeua ponti monstra, nunc uasti maris,
ultimo quodcumque Proteus aequorum abscondit sinu,
meque ouantem scelere tanto rapite in altos gurgites.
Tuque semper, genitor, irae facilis assensor meae:
morte facili dignus haud sum qui noua natum nece
segregem sparsi per agros quique, dum falsum nefas
exsequor uindex seuerus, incidi in uerum scelus.
sidera et manes et undas scelere compleui meo:
amplius sors nulla restat; regna me norunt tria.*

Garganta do pálido Averno e vós, grutas do Tênaros,
ondas do Lete, gratas aos miseráveis, e vós, lagos entorpecidos,
arrebatai o ímpio e mergulhai-o em males eternos.
Agora vinde, monstros furiosos, do Ponto, agora, mar vasto
e o que quer que Proteu esconda no remoto seio das águas
e a mim, que regozijei por tamanho crime, arrastai para o profundo turbilhão d'água
e tu, pai, sempre apoiador favorável de minha ira.
Não sou digno de morte fácil, eu que com uma nova natureza de morte
espalhei o filho dispersado pelos campos, enquanto ao falso criminoso
persegui até a morte como vingador severo, com meus crimes completei céus.
Constelações e manes e oceanos completei com meu crime:
nada além restou da ampla sorte: os três reinos me conhecem.
(*Fed.*, vv. 1201-12, tradução de Camila Machado Reis)

Há algo, portanto, no uso desse metro que parece estar ligado fundamentalmente a algum ritual de invocação, de estabelecimento narrativa de punições. Por se tratar de um metro lírico, o esperado era que o encontrássemos em algum momento dos coros, no entanto, ao aparecer na boca das personagens, ocupando momentaneamente o verso que estaria, de algum modo próximo à fala comum, acaba chamando a atenção para alguma capacidade performativa do canto. Não parece gratuito que em todas as vezes que vemos esse metro, o divino aparece com sua face punitiva. Ou seja, assim como ocorre com a subversão da estrofe sáfica, outro metro lírico é retirado do seu lugar e colocado num local de intensa tensão dramática.

Após a fala de Creonte, o oráculo aparece em hexâmetros e, ao contrário da peça grega em que temos apenas um resumo adaptado, aqui a fala vem inteira. Curiosamente, o oráculo responde com um “tu” para Creonte, mas que parece muito mais indicar Édipo. Após o relato há a tradicional confusão da sentença proferida por Édipo contra o assassino que, sabemos e certamente a audiência também sabia, acaba sendo contra ele próprio. O ritual perpetrado por Tirésias consiste em atirar as vísceras de animais ao fogo e interpretar os sinais das chamas. São essencialmente os sinais do fogo que anunciam e antecipam o cegamento de Édipo, sobretudo nos versos 325-7, quando a fumaça envolve o rosto do rei e oculta a luz – aqui servindo como metáfora da visão e do discernimento.

O sacrifício da ovelha e do touro, mais adiante, corre de modo anormal, antecipando o caos social que virá do exílio de Édipo. Nos versos 359-60, duas cabeças surgem num só fígado, sinal da guerra civil entre os filhos, Etéocles e Polinices. Assim caminha o ritual até a segunda aparição do coro, que instaura de modo muito curioso um hino a Baco. É curioso porque parece criar dentro da tragédia romana um ambiente sacral das tragédias gregas. O coro, nesse momento, muda seu caráter de perscrutador da desgraça para invocar a divindade patrona do teatro. O movimento é ambíguo, no entanto, porque um dos sinais do ritual é justamente a perversão do vinho, quando Manto avisa no verso 324 que o vinho se converteu em sangue.

É após essa segunda entrada do coro que Édipo finalmente passa à fase do *furor*. Nos versos 509-29, a tentativa de extrair a verdade de Creonte acaba revelando o caráter tirânico e implacável do rei. É importante notar como o poder, que no começo parecia ser um fardo a Édipo, vai se tornando uma ferramenta de força em suas mãos e quase uma barganha com a ameaça de punição e tortura. A resposta de Creonte, no entanto, é longa e vai descrever os seres sobrenaturais do mundo dos mortos, vai trazer uma fala de Laio, que expõe diretamente a questão. No entanto, por aparecer somente através do discurso de Creonte, essa cena acaba ficando em xeque. De todo modo, a fala como um todo serve de aviso a Édipo que acaba não comprando a ideia e insiste na ambição real. Nesse momento, Édipo está completamente tomado de ambição e *furor*.

A resolução dessa discussão é que Édipo manda prender Creonte numa caverna – curiosamente, é o mesmo castigo que Creonte irá impor a Antígona por desafiar seu desejo real, na tragédia de Sófocles. Outro fato curioso é que a força feminina de Jocasta está ausente na peça grega. Se em Sófocles ela é capaz de apaziguar os ânimos, aqui não há sequer possibilidade de intervenção. Lembremos que os próprios conselhos dados por ela, no prólogo, parecem, textualmente, não ter sequer atingido Édipo. É possível ler o prólogo inteiro como um grande

monólogo, do mesmo modo como ocorrerá nas *Fenícias*, em relação a Antígona. Há uma criação cruzada, portanto, de expectativa das personagens.

A terceira aparição do coro parece ser, até agora, a que mais se liga ao enredo. Na primeira aparição, o coro estava muito interessado em investigar a desgraça que assolava a cidade, na segunda vez, a invocação a Baco cria um momento estranho para a economia narrativa. No entanto, agora, o coro se dedica a refletir sobre as punições da dinastia de Cadmo. É o primeiro momento em que essa personagem parece, de fato, estar ligada ao que está acontecendo na peça. Essa reflexão passa por vários reis e, claro, coloca Édipo e Laio, assim como aqueles que estão por vir, mais especificamente, Etéocles e Polinices. Essa reflexão parece trazer de forma mais organizada aquilo que já dissemos sobre a noção de poder e governo para um estoico. Fica muito claro como o coro considera esse tipo de poder uma maldição.

É só após essa terceira aparição do coro que Édipo finalmente caminha para a terceira categoria da tragédia romana apresentada por Dupont, i.e., o *nefas*. Édipo lembra que matou um velho na viagem, embora não julgue que isso seja um problema em si. A questão da culpa se torna interessante, pois se no começo ele se apresenta como alguém já culpado, embora a narrativa esteja muito incipiente, ao assumir um assassinato esse sentimento parece se dissipar. Será que Édipo passou pelas categorias propostas e está num estágio de se assumir como Fúria, semelhante à Medeia? A fala de Jocasta aparece recheada de incongruências, como a existência de uma escolta e a morte de um jovem, que vai na contramão do discurso proferido por Édipo há pouco. Há um momento de indecisão, até que a confirmação da data por parte de Jocasta deixa Édipo em silêncio.

Há ainda outra série de mal entendidos e imprecisões nas cenas que se seguem. O silêncio do rei é cortado abruptamente pela chegada do velho de Corinto, prestes a contar a história do protagonista. Não sabemos a quem Édipo foi entregue, se ao rei ou à rainha. Mas é interessante notar que o relato do velho é confuso, uma vez que ele diz que estava pastoreando no inverno, o que não faz muito sentido em relação àquilo que sabemos sobre agricultura antiga. O outro problema é a distância entre Corinto e o Monte Citéron: são 150 quilômetros. Essas imprecisões podem colaborar, de algum modo, para criar uma atmosfera jurídica na qual Édipo teria algum espaço para argumentar sua inocência. Tal possibilidade, derivada das imprecisões e congruências, pode configurar aquilo que já falamos a respeito de uma realidade teatralizada e da transformação da audiência em testemunha, porque o que pode estar ocorrendo aqui é, no fundo, um grande julgamento a ser decidido pela força retórica.

Vale ressaltar duas introduções senequianas ao mito: a primeira é o fato de Édipo ter tido seu pé furado e não amarrado, como na peça grega. Em primeiro lugar, o nome de Édipo

não tem o mesmo sentido para um público que fala latim. Em segundo lugar, é mais um espaço de intensificação do registro trágico, assim como veremos adiante em relação ao cegamento. De todo modo, a descrição da marca no corpo da criança quase traz em si, em latim, um quase anagrama de Édipo, *uitio pedum/Oedipus*. Mais adiante, outra possibilidade de revelação pela linguagem: no verso 859, Forbas diz *puerile foeda corpus urebat lue*, onde podemos ler “fOEDa corPUS”. E assim segue a investigação até que no momento derradeiro da descoberta, Édipo se define como *ferus e impotens*. O primeiro termo revela todo o *furor* pelo qual a personagem vinha passando, enquanto o segundo traz uma característica nova. *Impotens* significa, literalmente, que Édipo acabou de perder todo seu controle, aquilo que ele temia ocorrer lá no início. De uma perspectiva estoica, foge o poder do reinado mas também o domínio de si. A maior derrocada aqui parece ser sobretudo a perda do autocontrole.

A volta do coro após a descoberta do crime por parte de Édipo vai tentar traçar algumas linhas de reflexão sobre o destino, sobre a destruição dos poderosos, usando a imagem de Ícaro como metáfora. É a mais breve de todas as aparições e parece ser um comentário muito específico à figura do tirano, podendo ser lido inclusive como um comentário político ao governo de Nero.

Da possibilidade de Fúria, Édipo parece passar a uma vítima sacrificial. Com isso, seria possível adicionar mais um categoria àquelas três propostas por Florence Dupont, a *deuotio*. O cegamento é descrito de forma muito violenta, Édipo não apenas fura os olhos, mas os retira da órbita ocular. Segundo ele, trata-se de uma forma de punição mais severa do que a própria morte, ao mesmo tempo em que pode ser vista como uma autopunição em nome da cidade, semelhante ao conceito militar da *deuotio*, quando um general se oferecia como sacrifício pela vitória de seu exército. A isso, se soma o suicídio de Jocasta, pela espada do próprio filho-marido, que acaba por levar Édipo a pensar que matou também a mãe e acabou superando a profecia do oráculo. Essa morte também cria em Édipo a imagem suprema de um cordeiro, de uma hóstia, destinado a carregar todos os males consigo.

3.2 O TEXTO TRADUZIDO

PERSONAGENS

Édipo

Jocasta

Creonte

Tirésias

Manto

Velho de Corinto

Forbas

Mensageiro

Coro tebano

Soldados, escravos, pastores (mudos)

CENA

Tebas

PERSONAE

Oedipus

Iocasta

Creo

Tiresia

Manto

Senex Corinthius

Phorbas

Nuntius

Chorus Thebanorum

Milites, Famuli, Pastores (muti)

SCAENA

Thebis

EDIPO Já torna agora, expulsa a noite, o dúbio Sol,
 e eleva em meio à névoa espessa aflita luz;
 trazendo o brilho atroz da chama fúnebre,
 verá o horror nos lares, pela peste edaz:
 a chacina noturna o dia vem mostrar. 5
 Alguém regozija com o reino? Ó bem falaz,
 se os paços pomposos ocultam o tártaro!
 Como os cimos recebem sempre o Áquilo³⁶
 e o penedo que cinge o vasto pélago
 a onda ataca, embora esteja calmo o mar, 10
 assim curvam-se à Sorte altos impérios.
 Fiz bem fugir ao cetro do pai Pólipo!
 Livre de zelo, errante, êxul, intrépido –
 dão fê³⁷ os deuses e o céu – no poder caí.
 O infando temo: matar o pai com esta mão; 15
 isto me advertem os loureiros Délficos,
 e preveem um crime ainda maior pra nós³⁸.
 Existe mal maior que se imolar o pai?
 Triste *pietas*³⁹! Contar o meu fado é vil:

³⁶ Áquilo ou Aquilão refere-se ao vento do norte, ou nordeste, segundo a náutica antiga, semelhante ao Bóreas, para os gregos. Em geral, designa um vento tempestuoso. Horácio faz uso de uma metáfora muito semelhante a esta na terceira estrofe da sua Ode 2.10: *Saeuius uentis agitur ingens/ pinus et celsae grauiore casu/ decidunt turre feruntque summos/ fulgura montis* (“Mais feroz é o vento que afronta excelso/ pinho, em queda mais agravada as grandes/ torres caem, mais o corisco fere/ montes imensos”, na tradução de Guilherme Gontijo Flores). É curioso notar como o poema de Horácio trata daquilo que se convencionou chamar *aurea mediocritas*, ou seja, a busca do meio termo, da mediania, capaz de evitar os acintes da *hybris* e que constitui o avesso do mote da tragédia de Édipo. Por fim, inserimos o nome deste deus romano, personificando o *uentos* do original latino, por necessidade métrica.

³⁷ No original, o termo utilizado é *testor*, que significa ‘testemunhar’, ‘depor’, ‘chamar por testemunha’, ‘apelar a’ etc. Como dissemos anteriormente, Sêneca lança mão de um vocabulário que parece apontar constantemente para as noções jurídicas de crime, talvez por conta de seu trabalho como advogado, talvez como reforço das instâncias punitivas do crime mitológico. Por isso, optamos aqui traduzi-lo por um termo que acenasse para esse uso do jargão jurídico.

³⁸ No original, *nobis* (dativo plural de posse). Trata-se de um plural majestático, comum à literatura romana, sobretudo na lírica. Em geral, costuma-se traduzi-lo pelo singular. No entanto, como explicitado anteriormente, optamos por manter o plural para assinalar uma relação dialética entre as personagens em jogo, i.e., o Édipo Tirano grego, o Édipo senequiano e, possivelmente, a própria Jocasta – além ainda, neste caso, da possibilidade de se ler como a própria população tebana.

³⁹ Importante reparar que quase todos os tradutores os quais reunimos anteriormente parecem ignorar a importância desse termo dentro da cultura romana, lançando mão daquilo que Frederick Ahl vai indicar como uma tendência cristianizante das traduções (Ahl, 2008: 4). De fato, trata-se de um conceito de difícil tradução, uma vez que remete a um aspecto da ordem natural da sociedade romana. Em resumo, a *pietas* implica uma devoção do *uir*, do *pater familias*, aos deuses, à pátria e à família, preferencialmente nesta sequência. Ora, esse tríplice dever, portanto,

OEDIPVS *Iam nocte Titan dubius expulsa redit*
et nube maestus squalida exoritur iubar,
lumenque flamma triste luctifica gerens
prospiciet auida peste solatas domos,
stragemque quam nox fecit ostendet dies. 5
Quisquamne regno gaudet? o fallax bonum,
quantum malorum fronte quam blanda tegis!
ut alta uentos semper excipiunt iuga
rupemque saxis uasta dirimentem freta
quamuis quieti uerberant fluctus maris, 10
imperia sic excelsa Fortunae obiacent.
Quam bene parentis sceptrum Polybi fugeram!
curis solutus exul intrepidus uagans –
caelum deosque testor – in regnum incidi;
infanda timeo: ne mea genitor manu 15
perimatur; hoc me Delphicae laurus monent,
aliudque nobis maius indicunt scelus:
est maius aliquod patre mactato nefas?
pro misera pietas eloqui fatum pudet.

assinala mais que a piedade religiosa, sobretudo aquela pregada pelo cristianismo, i.e., assinala a condição do homem romano no seio de sua sociedade e de suas tradições.

Ao filho Febo ameaça com o tálamo 20
 atroz do pai, incesto e tochas ímpias⁴⁰;
 Tal medo me expulsou do reino pátrio.
 Não deixei meus penates, como prófugo:
 inda que pouco crendo em mim, as tuas leis,
 Natura, preservei. Quando se teme o mal, 25
 mesmo incerto, deve-se recear o horror.
 Com tudo me apavoro e não confio em mim.
 As Parcas⁴¹ já maquinam novo ardil pra nós⁴².
 Como encarar esta peste que só destrói
 os Cadmeus, espalha esta catástrofe, 30
 mas poupa a mim? Que mal pra nós se reservou?
 Em meio aos restos da cidade e às lágrimas
 que a morte exige, pilhas de cadáveres,
 ileso resto: então, se é certo ser um réu
 de Febo⁴³, podia esperar um reino são 35
 com tantos crimes? Tornamos nocivo o céu.
 Nenhuma brisa doce afaga o cor febril
 com seu vento fresco, nem sopra o Zéfiro⁴⁴,
 só o Sol atiça as chamas da Canícula⁴⁵,

⁴⁰ No original, *faces* (*fax, facis*) designa a tocha carregada durante o ritual do casamento e a caminho da casa. Via de regra, trata-se de metonímia tradicional do casamento, passando a significar, com isso, o próprio matrimônio.

⁴¹ Semelhante à adoção da nomenclatura concreta do deus romano Áquilo, no verso 8, optamos aqui por inserir a figura das Parcas no lugar do termo mais abstrato utilizado por Sêneca, i.e., *fata* (os fados).

⁴² É interessante notar como o uso desse plural majestático vai se construindo em torno das promessas de punições anunciadas por entidades que detém a capacidade de prever os acontecimentos. Esse enunciado que se apresenta sempre como promessa – afinal, a realização do crime está constantemente em vias de acontecer – parece convidar o leitor ou ouvinte a participar do espetáculo. Sêneca parece operar a partir das considerações que Shoshana Felman (2003: 66ss.) faz sobre o mito de Édipo, i.e., a partir da noção de que a enunciação e a promessa de sua maldição lançam temor sobre todos os personagens.

⁴³ Édipo proclama-se réu de Febo pelo fato de não poder governar sobre seu próprio destino. Tal apontamento, em meio à fala tão longa da personagem, denota mais uma vez a consciência que Sêneca e suas personagens nutrem sobre o enredo jogado. Na peça grega de Sófocles, por sua vez, não é dada esse tipo de consciência à personagem de Édipo, que se considera realmente livre dos desígnios do deus por ter fugido ao reino de Pólibo. Aqui, no entanto, ainda que Édipo assinala o bem cometido ao deixar Corinto, sua fala entrega a metaconsciência que ele possui sobre seu destino.

⁴⁴ Ignorou-se, por necessidade métrica, o adjetivo *leves* empregado no original, uma vez que a própria utilização do termo Zéfiro é capaz de denotar a noção de um vento leve e agradável.

⁴⁵ A Canícula é a constelação de Cão Maior, cuja estrela Sírio brilhava mais no período entre julho e agosto, verão europeu; por isso os antigos acreditavam que o calor da estação estaria ligado ao aumento do brilho da constelação. Seu despontar frequentemente é associado ao calor ardente e à febre – por metonímia, associa-se também à loucura, à insanidade.

*thalamos parentis Phoebus et diros toros 20
nato minatur impia incestos face.
hic me paternis expulit regnis timor,
non ego penates profugus excessi meos:
parum ipse fidens mihimet in tuto tua,
Natura, posui iura. cum magna horreas, 25
quod posse fieri non putes metuas tamen:
cuncta expauesco meque non credo mihi.
Iam iam aliquid in nos fata moliri parant.
nam quid rear quod ista Cadmeae lues
infesta genti strage tam late edita 30
mihi parcit uni? cui reseruamur malo?
inter ruinas urbis et semper nouis
deflenda lacrimis funera ac populi struem
incolumis asto — scilicet Phoebi reus.
sperare poteris sceleribus tantis dari 35
regnum salubre? fecimus caelum nocens.
non aura gelido lenis afflatu fouet
anhela flammis corda, non Zephyri leues
spirant, sed ignes auget aestiferi Canis*

ferindo, assim, o dorso do Leão Nemeu⁴⁶. 40
 As plantas perdem cor e a água deixa o rio,
 resseca Dirce⁴⁷, um fino fio do Ismeno⁴⁸ flui,
 com onda fraca banha a custo o seco vau.
 Sem brilho a irmã de Febo⁴⁹ arrasta-se no céu
 e o dia opaco embota assim o triste azul⁵⁰. 45
 Astro algum brilha pela noite plácida,
 só um fumo denso e negro sobre a terra cai:
 cobriu paços etéreos com ar ífero,
 altos tetos. Ceres⁵¹, madura, opõe-se a dar
 seu grão, embora trema a espiga crócea, 50
 com seus pés secos morre a roça sáfara.
 Nenhuma classe está imune à cólera,
 definha igual qualquer idade ou gênero:
 o novo e o velho, o pai e o filho a peste atroz
 reúne; a mesma tocha⁵² queima os tálamos; 55
 e falta aos funerais lamento amargo e dor.
 Com tantos males, o revés tenaz secou
 os olhos e, como só nos extremos sói,
 morreu o pranto. Ao sumo fogo⁵³ o débil pai
 leva um filho, a outro conduz a insana mãe 60

⁴⁶ Leão Nemeu ou Leão de Nemeia era uma criatura que habitava a planície de Nemeia, na Argólida, aterrorizando toda aquela região. Sua origem é contestável, mas acredita-se ser fruto dos amores entre Equidna e Tifão. Matar o leão de Nemeia foi o primeiro dos doze trabalhos de Hércules – cf. Ovídio, *Met.*, IX, 197 –, pois, devido à composição de seu coró, a fera não podia ser morta por nenhum mortal. Entre julho e agosto (verão no hemisfério norte), o sol se encontra em conjunção com a constelação Canícula (ou Cão Maior) e também com a constelação de Leão.

⁴⁷ Dirce é a fonte de Tebas, junto da qual fora abandonada Dirce, esposa de Licos, morta por Anfão e Zeto.

⁴⁸ Rio de Tebas.

⁴⁹ A lua.

⁵⁰ Nos versos 44-45 do original Sêneca utiliza os termos *caelo* e *mundus* para se referir ao céu; *caelo* (ablativo neutro singular) indica o local no qual a lua desliza apagada, enquanto *mundus* (nominativo masculino singular), segundo nota de Klein (2005), aparece como sujeito da frase, com o “sentido de ‘céu, firmamento’; cf. Thy., 1078s: *nubibus totum horridis / conuolue mundum*. Esta é a interpretação de Töchterle, bem como dos tradutores da Loeb e da “Belles Lettres” (2005: 24, nota 11). Em nossa tradução, buscou-se manter a alternância entre os vocábulos utilizando *céu* e sua cor tradicional *azul* – que numa leitura translinguística, devido às conotações dessa cor, pode forçar ao limite o conceito de tristeza presente no verso.

⁵¹ Deusa romana da agricultura, utilizada aqui como referência ao trigo.

⁵² No original, *fax* (tochas). Isto é, as tochas nupciais, que apareceram no verso 21 referindo o próprio casamento, tornam-se aqui as tochas fúnebres para o casal – é possível, com isso, traçar um paralelo com as próprias “tochas ímpias” do casamento de Édipo.

⁵³ Era costume entre os povos antigos, sobretudo gregos e romanos, a cremação dos cadáveres como ritual fúnebre.

Titan, Leonis terga Nemeaei premens. 40
deseruit amnes umor atque herbas color
aretque Dirce, tenuis Ismenos fluit
et tinguit inopi nuda uix unda uada.
obscura caelo labitur Phoebi soror,
tristisque mundus nubilo pallet die. 45
nullum serenae noctibus sidus micat,
sed grauis et ater incubat terris uapor.
obtexit arces caelitum ac summas domos
inferna facies. denegat fructum Ceres
adulta, et altis flaua cum spicis tremat, 50
arente culmo sterilis emoritur seges.
Nec ulla pars immunis exitio uacat,
sed omnis aetas pariter et sexus ruit,
iuuenesque senibus iungit et natis patres
funesta pestis, una fax thalamos cremat. 55
fletuque acerbo funera et questu carent.
quin ipsa tanti peruicax clades mali
siccauit oculos, quodque in extremis solet,
periere lacrimae. portat hunc aeger parens
supremum ad ignem, mater hunc amens gerit 60

que um outro entrega à mesma pira fúnebre.
 E mais: do próprio luto um luto novo sai,
 junto ao corpo cai quem faz as exéquias.
 Em fogo alheio queimam os mortos próprios;
 disputam as chamas; não se vexam os míseros. 65
 Não cobrem os ossos santos vários túmulos.
 Cremá-los basta! Quantos cinza vão virar?
 Falta terra às covas e lenha fúnebre.
 Não salva os débeis arte alguma, ou súplicas,
 o mal afasta a cura, caem os médicos. 70
 Prostrado ante os altares, suplicantes mãos,
 o fado justo peço: antes da pátria
 em pó, mas não após meus cidadãos, cair,
 e no meu reino não morrer por último.
 Ó Sorte rude! Ó numes muito tétricos! 75
 Tão pronta morte, neste povo, só a mim
 se nega? Larga o reino infectado por
 tua mão letal, rechaça a morte, as lágrimas,
 e a aura corrosiva que advém de ti,
 depressa, fuge, infausto visitante, vai – 80
 embora aos pais⁵⁴!

JOCASTA Pra quê, marido, piorar
 com pranto os males? Penso ser dever de um rei
 render o azar; por quão mais dúbio o ofício for
 ou titubeie o fardo do poder que cai –
 o forte deve, em retidão, restar em pé. 85
 Não é viril quem à Fortuna as costas dá.

ED. De mim se afasta o crime e o desprestígio:
 nossa virtude desconhece medos vãos.
 Se os dardos se armam contra mim, se o ímpeto
 brutal de Marte sobre mim se abate, audaz, 90

⁵⁴ Neste caso, para Pólipo, rei de Corinto, e Mérope, sua esposa. Note-se, no entanto, a ironia que Sêneca cria ao dividir o verso em dois hemistíquios, sendo que a segunda parte, após Édipo declarar a vontade de fugir para juntos dos pais postiços, introduz-se a fala de sua verdadeira mãe, Jocasta, que se refere a ele como *coniunx* (marido).

*properatque ut alium repetat in eundem rogum.
 quin luctu in ipso luctus exoritur nouus,
 suaeque circa funus exequiae cadunt.
 tum propria flammis corpora alienis cremant;
 diripitur ignis: nullus est miseris pudor. 65
 non ossa tumuli sancta discreti tegunt:
 arsisse satis est — pars quota in cineres abit ?
 dest terra tumulis, iam rogos siluae negant.
 non uota, non ars ulla correptos leuant:
 cadunt medentes, morbus auxilium trahit. 70
 Adfusus aris supplices tendo manus
 matura poscens fata, praecurram ut prior
 patriam ruentem neue post omnis cadam
 fiamque regni funus extremum mei.
 o saeua nimium numina, o fatum graue! 75
 negatur uni nempe in hoc populo mihi
 mors tam parata? sperne letali manu
 contacta regna, linque lacrimas, funera,
 tabifica caeli uitia quae tecum inuehis
 infaustus hospes, profuge iamdudum ocius — 80
 uel ad parentes!*

IOCASTA *Quid iuuat, coniunx, mala
 grauare questu? regium hoc ipsum reor:
 aduersa capere, quoque sit dubius magis
 status et cadentis imperi moles labet,
 hoc stare certo pressius fortem gradu: 85
 haud est uirile terga Fortunae dare.*

OE. *Abest pauoris crimen ac probrum procul,
 uirtusque nostra nescit ignauos metus:
 si tela contra stricta, si uis horrida
 Mauortis in me rueret — aduersus feros 90*

darei aos maus Gigantes⁵⁵ mãos opósitais.
 Pois nem à Esfinge⁵⁶ indecifrável eu fugi –
 o lábio em sangue suporrei da vate atroz
 e os ossos espalhados clareando o chão –
 na pedra, sobre a presa recurvando-se, 95
 a cauda estala, a asa aponta – foi por lá –,
 ameaçando-me feito um feroz leão,
 pedi seus versos; sobre mim soou cruel
 e impaciente, rangendo a mandíbula,
 rasgou rochas querendo minhas vísceras. 100
 Solvi da fera alada o intrincado ardil,
 o nó de sua fala e os versos lúgubres.

JO.⁵⁷ Por que agora, doido e tardo, à morte orar?

É lícito morrer. E a ti teu prêmio:

o cetro, o dote, o fim da Esfinge, a glória. 105

105

ED. A cinza atroz da astuta fera contra nós

se insurge e Tebas sofre com a cólera

extinta. Resta-nos só uma salvação,

se Febo alguma rota a ela revelar.

CORO.⁵⁸ Cai a prole pródiga tua, Cadmo⁵⁹, 110

⁵⁵ Trata-se dos seres monstruosos, filhos de Gaia, que travaram contra os deuses Olímpicos a batalha conhecida como Titanomaquia ou Gigantomaquia, na tentativa de destronar Júpiter. O adjetivo que Sêneca usa para se referir a eles é *feros* (ferozes). Por necessidade métrica, nossa tradução optou por um termo correlato, *mau*, ainda que não indique necessariamente a noção de ferocidade própria a essas criaturas.

⁵⁶ A Esfinge de Tebas que aterrorizava seus habitantes, até o dia em que Édipo, decifrando seu enigma, matou-a, livrando a cidade da praga e, com isso, tornando-se herdando o trono vago de Laio.

⁵⁷ No manuscrito E, a fala é de Édipo; no manuscrito A, é de Jocasta. No entanto, não há consenso nas edições que consultamos e os editores dividem-se em dois tipos: John Fitch (2004), Giovanni Roberto Klein (2005), Emily Wilson (2010), A. J. Boyle (2011), Ricardo Duarte (2012), Cíntia Martins Sanches (2017) e Renata Cazarini (2019) atribuem a Édipo, num diálogo consigo mesmo, espécie de aparte; Johnny José Mafra (1982), Frederick Ahl (2008) e Florence Dupont (2012) atribuem a Jocasta, numa resposta ao marido. Optamos seguir este segundo grupo, por acreditarmos que o trecho se encaixa melhor a uma fala de Jocasta.

⁵⁸ Segundo Boyle (2011), tanto a peça *Édipo* quanto *Agamêmnon* se destacam na composição senequiana por apresentarem coros polimétricos. Aqui, é curioso notar como a estrofe sáfica, tão cara à poesia antiga, tendo sido extensamente praticada por Horácio e Catulo, é pervertida de seu lugar comum. Assinalaremos conforme cada diferente metro for empregado, dentro de seus particularidades.

⁵⁹ Cadmo é tido como o fundador mítico de Tebas. Após o rapto de Europa por Zeus, os três irmãos desta saíram à sua procura. Durante o périplo, Fênix acabou por fundar a Fenícia e Cílix a Cilícia. Cadmo, que viajava com sua mãe, Teléfassa, após passar um tempo na Trácia, foi aconselhado pelo Oráculo de Delfos a encontrar uma vaca e a segui-la até que esta se cansasse. Onde ela parou, foi fundada por Cadmo a cidade de Tebas. No entanto, antes da fundação da cidade foi necessário ao herói matar a pedradas um dragão, filho de Ares. De seus dentes, semeados na terra, nasceram os cadmeus, o povo tebano.

*audax Gigantas obuias ferrem manus.
 nec Sphinga caecis uerba nectentem modis
 fugi: cruentos uatis infandae tuli
 rictus et albens ossibus sparsis solum;
 cumque e superna rupe iam praedae imminens 95
 aptaret alas uerbera et caudae mouens
 saeui leonis more concuteret minas,
 carmen poposci: sonuit horrendum insuper,
 crepuere malae saxaque impatiens morae
 reuulsit unguis uiscera expectans mea; 100
 nodosa sortis uerba et implexos dolos
 ac triste carmen alitis solui ferae.*

IO. *Quid sera mortis uota nunc demens facis?
 licuit perire. laudis hoc pretium tibi
 sceptrum et peremptae Sphingis haec merces datur. 105*

OE. *Ille, ille dirus callidi monstri cinis
 in nos rebellat, illa nunc Thebas lues
 perempta perdit. Vna iam superest salus,
 si quam salutis Phoebus ostendit uiam.*

CHORVS. *Occidis, Cadmi generosa proles, 110*

com a urbe toda: sem tua turba,
 triste Tebas, terras divisa a vista.
 Teu soldado, Baco, a morte colhe,
 sócio teu até os confins da Índia⁶⁰,
 que atreveu galgar regiões da Aurora 115
 e fincar teu timbre onde nasce o mundo.
 Árabes ricos com baraúna
 ele viu, e as setas inversas Partas⁶¹,
 cavaleiros vis com temíveis costas.
 Adentrou a orla do Mar Vermelho⁶², 120
 onde Febo faz despontar o dia
 e com chama à pele vizinha tinge
 nus indianos.
 Perecemos, raça de estirpe invicta,
 obra atroz do fado que aqui nos ceifa. 125
 Tange sempre novo cortejo a Morte:
 Longa fila aflita é empurrada aos manes⁶³:
 triste multidão, que em si só se enrosca.
 Para a massa que se dirige às covas,
 nossas sete portas⁶⁴ bem pouco se abrem. 130
 Um enterro espreme o enterrar⁶⁵ de novo,
 segue a chacina.
 Tenra rês o relho abateu primeiro,
 pouco come a cabra da gorda grama.
 Sacerdote pronto a cortar pescoço, 135

⁶⁰ Cf. Ovídio, *Fasti*, III, 465; Apolodoro, *Bib.*, III, 5, 1-3. Após as campanhas de Alexandre Magno para o Oriente, o mito de Dioniso passou a incluir uma passagem pela Índia.

⁶¹ Os Partos possuíam uma tática militar muito peculiar que consistia em fugirem em seus cavalos sem jamais dar as costas para os inimigos. A referência de Sêneca indica uma falsa fuga, na qual as costas são, na verdade, a parte da frente do corpo, capaz assim de arremessar flechas contra os adversários. Cf. Virgílio, *Geor.*, III, 31; Ovídio, *Ars am.*, I, 209ss.

⁶² Esta referência é ao Oceano Índico e não ao Mar Vermelho que conhecemos atualmente.

⁶³ Os Manes são os espíritos dos mortos, cultuados como divindades. Sua veneração de liga ao culto aos antepassados, que advém de Enéias, mítico fundador do povo romano. Como entidades menores, porém muito importante para a religião romana, estão ligados aos penates e aos lares.

⁶⁴ A cidade de Tebas possuía sete portas, daí a necessidade de Polínicos reunir sete exércitos contra Tebas, retratada na famosa peça de Ésquilo.

⁶⁵ No original, Sêneca realiza, no pentassílabo adônio, um políptoto (πολύπτωτον, muitos casos). Trata-se de um estilo retórico que busca repetir o mesmo vocábulo em classes gramaticais diferentes.

*urbe cum tota; uiduas colonis
 respicis terras, miseranda Thebe.
 carpitur leto tuus ille, Bacche,
 miles, extremos comes usque ad Indos,
 ausus Eois equitare campis 115
 figere et mundo tua signa primo:
 cinnami siluis Arabas beatos
 uidit et uersas equitis sagittas,
 terga fallacis metuenda Parthi;
 litus intrauit Pelagi Rubentis: 120
 promit hinc ortus aperitque lucem
 Phoebus et flamma propiore nudos
 inficit Indos.*

*Stirpis inuictae genus interimus,
 labimur saeuo rapiante fato; 125
 ducitur semper noua pompa Morti:
 longus ad manes properatur ordo
 agminis maesti seriesque tristis
 haeret et turbae tumulos petenti
 non satis septem patuere portae. 130
 stat grauis strages premiturque iuncto
 funere funus.*

*Prima uis tardas tetigit bidentes:
 laniger pingues male carpsit herbas;
 colla tacturus steterat sacerdos: 135*

forja no alto a mão a incisão enquanto
cede ao solo o touro de rúbeo e áureo⁶⁶
chifre; desatado o pescoço se abre,
mole pelo golpe de tanto peso,
nem macula o ferro o cruor: apenas 140
jorra um podre pus da profunda chaga.
Cai no próprio curso o corcel sem força
e em volteio tomba do curvo dorso o
dono da sela.⁶⁷

Espalhada deita-se a grei na várzea, 145
mingua o touro no perecer do gado;
com o rebanho ralo o pastor definha:
jaz em meio a tantos bezeros podres.
Cervos já não temem os rapaces lobos,
cessa do leão o rugir raivoso, 150
não é mais feroz o pelúcio urso,
perde a serpe esconsa qualquer peçonha:
sem veneno, jaz, no covil, mirrada.
Não há sombra nas árvores ralas⁶⁸
a cair consistente nos montes assim; 155
por mais fértil o solo bem pouco produz,
estufada a vinheira recusa a curvar
ramos a Iaco.⁶⁹

Sobre o cosmo caiu nossa tragédia.

⁶⁶ Era costume entre os romanos ornar os chifres dos touros, sobretudo de dourado, antes do sacrifício.

⁶⁷ cf. Virgílio, *Geor.*, III, 498-514, e Ovídio, *Met.*, VII, 542-4. A morte do cavaleiro em plena corrida é um signo da peste que assola Tebas. No entanto, como Sêneca insere um cosmo de desgraça, a morte do próprio cavalo, quase por inanição, parece tornar ainda mais severa a imagem.

⁶⁸ Aqui Sêneca sai do hendecassílabo sáfico e passa a usar o tetrâmetro anapéstico. Boyle (2011: cxix) argumenta que este metro comporta variações de pés espondáicos e dactílicos como equivalentes. Essa forma, muito particular da poética senequiana, deve ser compreendido em termos de quatro tempos. A partir disso, penso a tradução nesse modelo: quatro pés (ou quatro tempos) que podem variar entre espondeus, anapestos e dactílicos. Curiosamente, Sêneca utiliza na maior parte dos versos apenas quatro palavras para compô-lo, quase criando a ideia de que cada palavra seria um tempo em si. Há ainda a possibilidade de findar os versos com troqueu e considerar a possibilidade de que se torne espondeu na performance.

⁶⁹ Iaco é o nome de Baco nos Mistérios de Elêusis, derivado do grito ritual *Ιαχη* (*iakhê*, grito de alegria) dos iniciados; cf. Ovídio, *Met.*, IV, 15.

*dum manus certum parat alta uulnus,
 aureo taurus rutilante cornu
 labitur segnis; patuit sub ictu
 ponderis uasti resoluta ceruix:
 nec cruor, ferrum maculauit atra 140
 turpis e plaga sanies profusa.
 segnior cursu sonipes in ipso
 concidit gyro dominumque prono
 prodidit armo.*

*Incubant agris pecudes relictæ. 145
 Taurus armento pereunte marcet;
 deficit pastor grege deminunto
 tabidos inter moriens iuuenos.
 non lupos cerui metuunt rapaces,
 cessat irati fremitus leonis, 150
 nulla uillosis feritas in ursis.
 perdidit pestem latebrosa serpens;
 aret et sicco moritur ueneno.
 Non silua sua decorata coma
 fundit opacis montibus umbras, 155
 non rura uirent ubere glebae,
 non plena suo uitis Iaccho
 bracchia curuat.
 omnia nostrum sensere malum.*

Tochas tartáreas às mãos, Parcas irmãs⁷⁰ 160
 rebentaram a prisão do Érebo⁷¹ esconso,
 Flegetonte com ondas sidônias se uniu⁷²
 ao Estige⁷³, alterando suas margens o rio.
 Só breu – arregaça a garganta voraz
 e distende suas asas a morte infeliz. 165
 Ele⁷⁴ que zela com barca espaçosa 166a
 túrbidas águas, 166b
 duro marujo em severa velhice,
 se desgasta no peso diário da nau,
 vergam-se os braços,
 não movem os remos qualquer multidão. 170
 Conta-se e reproduzo o romper dos grilhões:
 nada retém, brida ou rebenque, o cão⁷⁵
 de vagar pelos lares – a terra gritou;
 voam por bosques⁷⁶
 mor cópia dos homens, visão fantasmal; 175
 balançou o matagal cadmeu outra vez, 176a
 a neve vibrou, 176b
 turva-se Dirce outra vez, cede ao cruor;
 noite calada,
 ouve-se só cães a uivar, de Anfião⁷⁷.
 Ó face cruel de uma morte sem par, 180
 pior que o morrer.

⁷⁰ As irmãs são as Parcas, deusas infernais: Cloto fiava os acontecimentos da vida, Láqueses tirava a sorte enquanto Átropo cortava o fio da existência com sua tesoura fatal. Elas se confundem também com as Fúrias. Além disso, não é comum que sua descrição envolva tochas, parece ser alguma inovação senequiana.

⁷¹ Érebo, irmão/marido de Nix (a Noite), era o deus da escuridão. Em geral, como é o caso aqui, seu nome é utilizado como metonímia para o mundo inferior.

⁷² Flegetonte é um rio ardente, de fogo que passa pelo Tártaro.

⁷³ Anteriormente ninfa, filha do Oceano e de Tétis, Estige habitava a entrada do mundo inferior, pela qual corria água. Após socorre Júpiter na luta contra os Gigantes, Estige torna-se um rio pelo qual todos os imortais devem jurar e através do qual todos os mortos devem passar. É por ele que Caronte faz a passagem das almas.

⁷⁴ Trata-se de Caronte, barqueiro que conduzia as almas de um lado a outro do Estige. Devida à praga, seu trabalho parece ter se tornado insustentável.

⁷⁵ Trata-se de Cérbero, o famoso cão de três cabeças que guardava o Hades. Tênaros, promontório ao sul do Peloponeso, era o local onde havia uma gruta identificada como uma das entradas do mundo inferior.

⁷⁶ Referência ao local onde Cadmo haveria matado o dragão, semeando-lhe os dentes, durante a fundação de Tebas.

⁷⁷ Por metonímia, relativo a Tebas. Anfião era príncipe da cidade.

Rupere Erebi claustra profundi 160

turba sororum face Tartarea

Phlegethongue sua motam ripa

miscuit undis Styga Sidoniis.

mors atra auidos oris hiatus

pandit et omnis explicat alas; 165

quique capaci turbida cumba

flumina seruat

durus senio nauita crudo,

uix assiduo bracchia conto

lassata refert,

fessus turbam uectare nouam. 170

Quin Taenarii uincula ferri

rupisse canem fama et nostris

errare locis, mugisse solum,

uaga per lucos

simulacra uirum maiora uiris, 175

bis Cadmeum niue discussa

nocte silenti

Amphionios ululasse canes.

O dira noui facies leti 180

grauior leto.

Desatam-se os membros num mole torpor,
 um rubor se insinua na débil feição:
 pulularam na tez máculas leves.
 Um calor toma a cidade do corpo⁷⁸, 185a
 chamas⁷⁹ sitiam 185b
 as bochechas, caudal de cruor a fluir.
 Olhos estacam. Corrói nervo e tendão
 uma brasa sagrada. Perturba-se o ouvir.
 Do nariz só pez pútrido vaza,
 desce estourando as veias abertas. 190
 Um clamor estridente e sem fim treme
 dentro das vísceras.
 Não há frio que arrefeça os peitos 193a
 rumo às pedras; 193b
 tendo morrido o guardião, lar sem ninguém,
 é lícita a busca por água a inchar 195
 essa sede ainda mais em goladas sem fim⁸⁰.
 Jaz nos altares um povaréu a clamar 197a
 por suas mortes: 197b
 sem esforço os deuses atendem ao clamor.
 Não vão por levar oferendas à fé,
 rumam aos templos 200
 porque apraz aplacar do divino o prazer.
CORIFEU. Quem é que vem ao paço assim de pé veloz?
 Chegou Creon de berço e feitos célebre
 ou vê no falso o certo esse cor malsão?
 Lá vem Creon, por mor de nossas súplicas. 205
ED. Me tremo todo ao ver pra onde os fados vão,
 meu peito bambo hesita à força das paixões⁸¹.

⁷⁸ A cabeça. Imagem comum para os romanos, já descrita por Cícero, *De nat. deo.*, II, 140. A anatomia dos povos antigos é muito peculiar, cabe destacar que o local atribuído ao pensar não era a cabeça, mas o peito.

⁷⁹ Referência a erisipela, doença que causa vermelhidão por conta de inflamações na pele.

⁸⁰ É comum a descrição da sede insaciável como causa da praga que assola Tebas. É possível verificar descrições semelhantes em Tucídides, *Hist.*, II, 49, 5 e 52, 2; Ovídio, *Met.*, VII, 569 e Lucrécio, *De rerum nat.*, VI, 1175s.

⁸¹ Sêneca se refere às paixões irmãs (*gemino affectu*), isto é, ao medo e à esperança. A imagem da força aqui remete à ideia de forquilha, bifurcação.

*piger ignauos alligat artus
languor, et aegro rubor in uultu,
maculaeque cutem sparsere leues.
tum uapor ipsam corporis arcem 185*

*flammeus urit
multoque genas sanguine tendit,
oculique rigent. et sacer ignis
pascitur artus. resonant aures
stillatque niger naris aduncae
cruor et uenas rumpit hiantes. 190*

*intima creber uiscera quassat
gemitus stridens.*

*Iamque amplexu frigida presso
saxa fatigant.*

*quos liberior domus elato
custode sinit, petitis fontes 195
aliturque sitis latice ingesto.
prostrata iacet turba per aras*

*oratque mori:
solum hoc faciles tribuere dei.
delubra petunt, haut ut uoto
numina placent; 200
sed iuuat ipsos satiare deos.*

CHORYPHAEU. *Quisnam ille propero regiam gressu petit?
adestne clarus sanguine ac factis Creo
an aeger animus falsa pro ueris uidet?
adest petitus omnibus uotis Creo. 205*

OE. *Horrore quatior, fata quo uergant timens,
trepidumque gemino pectus affectu labat.*

Se a dor se mescla ao gozo num ambíguo nó,

a mente dúbia hesita e anseia seu saber.

Irmão de nossa esposa, conta rápido 210

se vem de lá alguma trégua ao nosso afã.

CREON. Respostas tortas vêm de um dúbio oráculo.

ED. Dizer de um fado incerto é o mesmo que negar.

CR. Esconde seus segredos, o deus délfico,
em torvelinhos.

ED. Conta a fala dúbia. 215

Ninguém domina o ambíguo como Édipo.

CR. Lavar o sangue régio com exílio

e dar a Laio a forra — assim ordena o deus.

Então fará no céu um dia só de sol

e o ar mais puro alentará nossos pulmões. 220

ED. Quem foi, então, o almoz de tão notável rei?

Diz a quem Febo impõe essa sanção cruel.

CR. Seja lícito enunciar em segurança o horror que vi.⁸²

Moles os membros desabam, o sangue coagula frio.

Quando entrei no sacro paço fébeo, suplicantes pés, 225

e, depois de ao deus rogar, ergui em rito as pias mãos,

veio lá dos cimos gêmeos níveos⁸³ um grito de horror;

deslocando o templo, o loureiro⁸⁴ de Febo estremeceu,

súbito a água sagrada da fonte Castália⁸⁵ estancou.

Grenha horrenda e basta a pitonisa lançava ao redor⁸⁶, 230

⁸² Curiosamente, Sêneca altera o metro utilizado nesta fala de Creonte. Entre os versos 223-32, o sistema empregado é o tetrâmetro trocaico catalético. Segundo Antunes (2009:79), “o pé não é necessariamente a unidade métrica empregada para descrevê-lo [...] cujos *metra* são compostos de dois pés trocaicos justapostos, sendo o último catalético”. O autor propõe, em suas traduções rítmicas dos tetrâmetros de Arquíloco, um metro fixo em português, de quinze sílabas, predominantemente trocaico. Desse modo, passa a se comportar tanto palavras proparoxítonas e oxítonas, como vínhamos utilizando no final crético, mas também palavra paroxítonas. Esse metro é empregado por Sêneca em apenas duas outras ocasiões: *Pha.* 1201-12 e *Med.* 740-51.

⁸³ Trata-se do Monte Parnaso, que fica na região da Fócida, e era conhecido por ser a morada de Apolo, Dioniso e das Musas.

⁸⁴ O loureiro era a árvore consagrada a Apolo. Em Delfos, havia um loureiro sagrado dentro do templo.

⁸⁵ Trata-se de uma fonte próxima à cidade de Delfos, cujo nome advém de uma jovem perseguida por Apolo. Acreditava-se que os vapores emitidos pela fonte eram alucinógenos e poderiam, portanto, conduzir às visões que previam o futuro.

⁸⁶ A Pítia ou vate de Leto era possuída por Apolo durante as exaltações proféticas, sendo o modo pelo qual o deus transmitia seus oráculos. Leto (ou Latona) é a mãe de Apolo e Diana.

*ubi laeta duris mixta in ambiguo iacent,
 incertus animus scire cum cupiat timet.*
Germane nostrae coniugis, fessis opem 210
si quam reportas, uoce properata edoce.
CREO. *Reponsa dubia sorte perplexa latent.*
OE. *Dubiam salutem qui dat adflictis negat.*
CR. *Ambage flexa Delphico mos est deo*
arcana tegere.
OE. *Fare, sit dubium licet. 215*
ambigua soli noscere Oedipodae datur.
CR. *Caedem expiari regiam exilio deus*
et interemptum Laium ulcisci iubet.
non ante caelo lucidus curret dies
haustusque tutos aetheris puri dabit. 220
OE. *Et quis peremptor incluti regis fuit?*
quem memoret ede Phoebus, ut poenas luat.
CR. *Sit, precor, dixisse tutum uisu et auditu horrida.*
torpor insedit per artus, frigidus sanguis coit.
ut sacrata templa Phoebi supplici intraui pede 225
et pias numen precatu rite summissi manus,
gemina Parnasi niualis arx trucem fremitum dedit;
imminens Phoebea laurus tremuit et mouit domum
ac repente sancta fontis lympa Castalii stetit.
incipit Letoa uates spargere horrentes comas 230

Febo estava nela toda. E ainda longe do desvão,
 vem a voz oracular, eclode um sobre-humano som:
 “Astros amenos irão retornar à cidade de Tebas⁸⁷
 quando o estrangeiro, exilado, deixar para trás a Ismênia,
 réu do assassinio do rei, que Febo vê desde a infância. 235

Longe não vai o prazer do teu crime, quem mata não goza.
 Segue-te a guerra e a todos aqueles que venham de ti, pois,
 torpe retornas e agora indigno ao ventre materno.”

ED. Por ordem excelsa, o que pretendo, pois, fazer,
 às cinzas do rei morto Tebas deve dar, 240
 assim o cetro restará incólume.

Um rei é quem garante a salvação dos reis.

De quem se teme não se apura o óbito.

CR. Temor maior tomou nossa preocupação.

ED. Algum receio refreou o ofício pio? 245

CR. Refreia-me a ameaça dessa atroz canção.

ED. Do céu vem a ordem: expiar o crime já.

Qualquer dos deuses ao reino propício –
 você, você que controla as leis do alto céu⁸⁸,
 e você, sumo honor de um cosmo plácido⁸⁹, 250

que guia em rota vária uma dúzia
 de signos e incita o andar dos séculos,
 e você, a irmã que segue sempre o irmão,
 noturna Febe⁹⁰; e quem em alto mar conduz
 carros azuis e é de todo vento o senhor⁹¹; 255

você que habita um paço em privação de luz⁹²:
 venham! A destra contra Laio – o homem não

⁸⁷ Outra mudança de metro. Agora Sêneca passa a usar o hexâmetro datílico, por um motivo muito específico: representar a forma geral do verso empregado pelo oráculo de Delfos. Muito provavelmente, esses versos (233-38) deveriam sair do regime do recitativo para a forma do canto, buscando um aumento do efeito teatral. Curiosamente, esse metro aparecerá em outras obras do autor, mas estará restrito ao esquema das odes corais.

⁸⁸ Trata-se da figura de Júpiter. No panteão helênico, Zeus.

⁸⁹ Trata-se da figura de Febo, identificado com o Sol. Novamente, no panteão helênico, Apolo.

⁹⁰ Trata-se da figura da Lua, contraparte orgânica da figura de Febo.

⁹¹ Trata-se de Netuno.

⁹² Trata-se de Plutão, também conhecido como Dite ou Hades no panteão grego.

et pati commota Phoebum. contigit nondum specum,
 emicat uasto fragore maior humanus sonus:
 'mitia Cadmeis remeabunt sidera Thebis,
 si profugus Dircen Ismenida liquerit hospes
 regis caede nocens, Phoebo iam notus et infans. 235
 nec tibi longa manent sceleratae gaudia caedis.
 tecum bela geres, natis quoque bela relinques,
 turpis maternos iterum reuolutus in ortus.'

OE. Quod facere monitu caelitem iussus paro,
 functi cineribus regis hoc decuit dari, 240
 ne sancta quisquam sceptrum uiolaret dolo.
 regi tuenda maxime regum est salus.
 quaerit peremptum nemo quem incolumem timet.

CR. Curam perempti maior excussit timor.

OE. Pium prohibuit ullus officium metus? 245

CR. Prohibent nefandi carminis tristes minae.

OE. Nunc expietur numinum imperio scelus.

Quisquis deorum regna placatus uides –
 tu, tu penes quem iura praecipitis poli,
 tuque, o sereni maximum mundi decus, 250
 bis sena cursu signa qui uario regis,
 qui tarda celeri saecula euoluis rota,
 sororque fratri semper occurrens tuo,
 noctiuaga Phoebe, quique uentorum potens
 aequor per altum caerulos currus agis, 255
 et qui carentis luce disponis domos –
 adeste: cuius Laius dextra occidit,

encontre paz em teto algum, não ache Lar⁹³,

tampouco terra ou abrigo no exílio.

Que sofra a dor do leito e prole ímpia. 260

Que a mesma destra mate, então, seu próprio pai

e faça (pode alguma coisa ser pior?)

tudo de que fugi. Não haverá perdão.

Por ambos reinos juro, este em que cheguei

e o que deixei, por deuses da família, 265

por você que brinca com ondas breves, pai

Netuno, e banha as orlas do meu litoral⁹⁴ –

venha também testemunhar a nossa voz

quem move da cirrêia⁹⁵ vate os lábios:

Assim como meu pai leve a velhice em paz 270

e no seu trono tenha o derradeiro fim,

e só conheça Mérope a Pólipo,

nenhuma graça arrancará o réu de mim.

Mas onde tal nefando crime aconteceu?

Lembra⁹⁶ se foi em guerra franca ou traição. 275

CR. Rumando à brenha densa da Castália⁹⁷

varou vereda estreita, oclusa e árida,

no nó das rotas, onde o campo se abre em três.

Um rasga o chão sagrado a Baco, a Fócida⁹⁸,

onde o Parnaso deixa o campo no sopé 280

buscando, entre encostas sutis, chegar ao céu.

Em terra bímare o outro, de Sísifo⁹⁹;

⁹³ Os deuses Lares eram entidades protetoras das residências, às quais os romanos faziam oferendas em ocasiões importantes, como casamentos e enterros, e representavam os antepassados. Em geral, eram representados como jovens dançando de túnica, com um copo de chifre em uma mão (*rhyton*) e uma taça na outra (*paterna*), muitas vezes acompanhados por serpentes simbólicas fállicas.

⁹⁴ Referência ao istmo de Corinto, em cuja terra Édipo acreditava ter nascido.

⁹⁵ Cirra era uma antiga cidade próxima a Delfos, onde também havia um templo dedicado a Apolo.

⁹⁶ Interessante notar como o imperativo plural de *memorate* parece ampliar o alvo da pergunta. Num momento, o diálogo com Creonte passa a uma espécie de consulta pública. Cf. Cazarini (2019: 139).

⁹⁷ Bosque sagrado perto da cidade de Delfos.

⁹⁸ Região da Grécia central, da qual Tebas era a maior cidade, entre Lócris e a Beócia, onde ficava situado Delfos. A relação de Baco com este lugar se deve ao fato do Monte Parnaso, ali mencionado por seus dois cumes, ser consagrado ao deus. Era neste lugar que as bacantes mantinham seu festival trienal (cf. Lucano, *Far.* 5-71-4).

⁹⁹ Trata-se da cidade de Corinto. É referida como *terras bimarís* graças ao seu famoso istmo. Conta-se que Sísifo foi seu fundador.

*hunc non quieta tecta, non fidi lares,
 non hospitalis exulem tellus ferat.
 thalamis pudendis doleat et prole impia; 260
 hic et parentem dextera perimat sua,
 faciatque (num quid grauius optari potest?)
 quidquid ego fugi. non erit ueniae locus.
 per regna iuro quaeque nunc hospes gero
 et quae reliqui perque penetrales deos, 265
 per te, pater Neptune, qui fluctu breui
 utrimque nostro geminu alludis solo –
 et ipse nostris uocibus testis ueni,
 fatidica uatis ora Cirrhaeae mouens:
 ita molle senium ducat et summum diem 270
 securus alto reddat in solio parens
 solasque Merope nouerit Polybi faces,
 ut nulla sontem gratia eripiet mihi.
 sed quo nefandum facinus admissum loco est?
 memorate. aperto Marte an insidiis iacet? 275*

CR. *Frondifera sanctae nemora Castaliae petens
 calcauit artis obsitum dumis iter,
 trigemina qua se spargit in campos uia.
 secat una gratum Phocidos Baccho solum,
 unde altus arua deserit caelum petens 280
 clementer acto colle Parnasos biceps;
 at una bimaris Sisyphi terras adit.*

conduz, ainda outro, à terra Olênia¹⁰⁰,
 por entre ribanceiras segue o rápido
 Eveno¹⁰¹ e cinge em dois seu leito gélido. 285

Ali se deu tocaia grande, o rei em paz
 e a corja armada fez a execução no breu.

No instante, aceso pelo oráculo,
 Tirésias chega lento, o joelho trêmulo –
 e Manto traz quem vive a viuvez da luz. 290

ED. Sagrado aos deuses, peito junto a Febo, dá
 a chave do mistério. A pena cabe a quem?

TIRÉSIAS. Que a minha língua tarde ou busque um tempo a mais
 não deve ser razão de espanto, nobre rei.

O sumo da verdade escapa da visão. 295

Mas sigo aonde me quer Febo e a pátria.

Revolve-se o fado. Se ardesse a força em mim,
 acesa, abrigaria, junto ao peito, um deus.

Dirijam a almalha cujo colo não cedeu
 ao jugo e o boi de dorso branco para o altar. 300

Você, filha, deve guiar teu cego pai:
 diz os sinais deste rito fatídico.

MANTO. Parou no pé do altar a fértil vítima.

TI. Em voz solene invoca assim o súperos
 e cobre o altar com dons de incenso oriental. 305

MA. Já pus o incenso no fogo sagrado ao céus.

TI. A chama como é? Queimou as dádivas?

MA. Ardeu assim como morreu, de súbito.

TI. Ardeu, acaso, o fogo claro e nítido,
 erguendo, reto, ao céu, seu puro vértice 310

e abrindo o topo, ao se alastrar, em dois no ar?

Ou qual serpente foi sem direção qualquer

¹⁰⁰ Óleno, aqui, pode se tratar tanto de uma cidade na Etólia quanto em Acaia. Não há muito consenso entre os comentadores sobre qual seria a referência mais exata. De todo modo, a cidade da Etólia é o local onde o Golfo de Corinto se encontra com o mar Jônio.

¹⁰¹ Rio da Beócia, terceiro caminho a Tebas.

*Olenia in arua tertius trames caua
conualle serpens tangit errantes aquas
gelidumque dirimit amnis Eueni uadum. 285*

*hic pace fretum subita praedonum manus
aggressa ferro facinus occultum tulit.
In tempore ipso sorte Phoebæ excitus
Tiresia tremulo tardus accelerat genu
comesque Manto luce uiduatam trahens. 290*

OE. *Sacrate diuis, proximum Phoebæ caput,
responsa solue. fare, quem poenæ petant.*

TIRESIA. *Quod tarda fatu est lingua, quod quaerit moras
haut te quidem, magnanime, mirari addecet.
uisu carenti magna pars ueri latet. 295*

*sed quo uocat me patria, quo Phoebus, sequar.
fata eruantur. si foret uiridis mihi
calidusque sanguis, pectore exciperem deum.
Appellite aris candidum tergo bouem
curuoque numquam colla depressam iugo. 300*

*tu locis inopem, nata, genitorem regens
manifesta sacri signa fatidici refer.*

MANTO. *Opima sanctas uictima ante aras stetit.*

TI. *In uota superos uoce sollemni uoca
arasque dono turis Eoi extrue. 305*

MA. *Iam tura sacris caelitum ingessi focus.*

TI. *Quid flamma? largas iamne comprehendit dapes?*

MA. *Subito refulsit lumine et subito occidit.*

TI. *Vtrumque clarus ignis et nitidus stetit
rectusque purum uerticem caelo tulit 310
et summam in auras fusus explicuit comam?
an latera circa serpit incertus uiae*

e tonto vagou entre o fumo túrbido?

MA. O vulto móvel da chama não foi um só.

Assim como a chuvosa Íris¹⁰² faz no céu 315

um risco em tantas cores misturado e diz,

num arco colorido, que vem temporal

(difícil é dizer se falta alguma cor),

errou a chama azul com manchas áureas,

enrubesceu, depois; enfim, findou em breu. 320

Mas eis que o fogo, em rixa, se divide em dois

e as brasas deste rito uno em ódio

separam-se. Só de olhar me apavora, pai.

O vinho, dom de Baco, agora é só cruor,

um fumo grosso envolve a fronte régia – 325

ali no rosto é que se torna sólida –

e a nuvem densa oculta a luz tão sórdida.

Que é isso, pai? Diz.

TI. Que coisa eu posso dizer

no turbilhão da minha mente atônita?

Falar o quê? O mal é oculto, mas cruel. 330

A ira não faz curva quando vem do céu.

Então, o que eles querem tanto revelar

e desquerendo ocultam tanta ira atroz?

Algo envergonha os deuses. Traz o gado já

e joga o salso pó¹⁰³ nos touros, na cerviz. 335

Acaso aceitam o toque e todo o ritual

serenos?

MA. Ao erguer o touro a testa ao céu,

olhando a leste o sol, pavor lhe dá a luz

e aflito treme e busca desviar o olhar.

TI. Abatem-se com a precisão de um golpe só? 340

¹⁰² Filha de Taumante e Electra, mensageira de Juno. Segundo Boyle (2011, p, 191), o uso da imagem do arco-íris como modelo de uma confusão paradoxal entre algo claro e algo não claro parece ter derivado da famosa descrição que Ovídio (*Met.* 6.63-7) faz do concurso de tecelagem

¹⁰³ *Salsa mola* era uma espécie de farinha salgada utilizada em rituais de sacrifícios oferecidos aos deus que era espargida sobre o colo da vítima.

et fluctuante turbidus fumo labat?

MA. *Non una facies mobilis flammae fuit.*

imbrifera qualis implicat uarios sibi 315

Iris colores, parte quae magna poli

curuata picto nuntiat nimbos sinu

(quis desit illi quiue sit dubites color),

caerulea fuluis mixta oberrauit notis,

sanguinea rursus; ultima in tenebras abit. 320

Sed ecce pugnax ignis in partes duas

discedit et se scindit unius sacri

discors fauilla. genitor, horresco intuens:

libata Bacchi dona permutat cruor

ambitque densus regium fumus caput 325

ipsosque circa spissior uultus sedet

et nube densa sordidam lucem abdidit.

quid sit, parens, effare.

TI. *Quid fari queam*

inter tumultus mentis attonitae uagus?

quidnam loquar? sunt dira, sed in alto mala; 330

solet ira certis numinum ostendi notis.

quid istud est quod esse prolatum uolunt

iterumque nolunt et truces iras tegunt?

puDET deos nescio quid. huc propere admoue

et sparge salsa colla taurorum mola. 335

placidone uultu sacra et admotas manus

patiuntur?

MA. *Altum taurus attollens caput*

primos ad ortus positus expauit diem

trepidusque uultum obliquat et radios fugit.

TI. *Vnone terram uulnere afflicti petunt?* 340

5 REFERÊNCIAS

- AHL, Frederick. **Two faces of Oedipus: Sophocles's Oedipus Tyrannus and Seneca's Oedipus**. Translated and with an introduction by Frederick Ahl. Nova Iorque: Cornell University Press, 2008.
- ALVAREZ, Beethoven Barreto. **Senário iâmbico em Plauto: efeitos em Persa e Estico**. 2016. 212f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas.
- _____. “Variedade rítmica do senário iâmbico como meio de expressão”. *PHAOS – Revista de estudos clássicos*. v. 18. Campinas, 2018.
- ANTUNES, Carlos Leonardo Bonturim. **Ritmo e Sonoridade na Poesia Grega Antiga: uma tradução comentada de 23 poemas**. 2009. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- _____. **Métrica e rítmica nas Odes Píticas de Píndaro**. 2012. 342 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Tradução de Maria da Glória Novak & Maria Luiza Neri. 2. ed. Campinas: Pontes/Unicamp, 1988.
- BOISSIER, Gaston. “Les tragédies de Sénèque ont-elles été représentées?”. *Journal general de l'instruction publique*. Vol. 30. pp 437-59, 1861.
- BOYLE, A. J. **Tragic Seneca**. Londres: Routledge, 1997.
- _____. **Oedipus: edited with introduction, translation and commentary by A. J. Boyle**. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- BUDANT, Flavia Fróes da Motta. **Catulo 64: uma proposta de tradução poética**. 2016. Monografia de Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
- CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. **Para transcriber a “Ilíada”**. *Revista USP*, São Paulo, v.12, p.143-161, dez./jan./fev. 1991-2.
- _____. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. **Deus e o diabo no Fausto do Goethe: marginalia fáustica: (leitura do poema, acompanhada da transcrição em português das duas cenas finais da segunda parte)**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. **Transcrição**. Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CANDIDO, João Vitor Gonçalves. **O raposo do Goethe**: uma proposta de tradução do Reineke Fuchs. 2017. 260 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

CARDOSO, Leandro Dorval. **A vez do verso**: estudo e tradução do *Amphitruo*, de Plauto. 2012. 221 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal do Paraná, Curitiba

_____. “Introdução”. In: PLAUTO. **Anfitrião**. Tradução, introdução e posfácio de Leandro Dorval Cardoso. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **Estudos sobre as tragédias de Sêneca**. São Paulo: Alameda, 2005.

_____. **A construção de “As Troianas” de Sêneca**. São Paulo: USP. Tese apresentada em 1976.

CARDOZO, Maurício Mendonça. “Tradução: esse bicho, esse”, In: *Boletim de pesquisa Nelic*, Florianópolis, v. 15, n. 23, p. 131-144, 2015.

CASSIN, Barbara. **Dicionário dos intraduzíveis**: um vocabulário das filosofias. vol 1. Coordenação de Barbara Cassin. Organização de Fernando Santoro & Luisa Buarque. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

CAZARINI, Renata Freitas. **Entre a tradução e a adaptação**: Édipo, de Sêneca. 2019. 500 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. **CVNCTA QVATIAM - Medeia abala estruturas. O teatro de Sêneca e sua permanência na cena contemporânea: tradução e estudo da recepção**. 2015. 239 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos). Universidade de São Paulo, São Paulo.

CÍCERO **Traité des Lois**. Texte établi et traduit par Georges de Plinval. Deuxieme tirage. Paris: Les Belles Lettres, 1968

_____. **De finibus bonorum et malorum**. With na English translation by H. Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 1914.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

DUPONT, Florence. **Les monstres de Sénèque**: pour une dramaturgie de la tragédie romaine. Paris: Belin, 1995.

_____. **L’orateur sans visage**: Essai sur l’acteur romain et son masque. Presses Universitaires de France: Paris, 2000.

_____. **Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental**. Tradução de Joseane Prezotto, Marcelo Bourscheid, Rodrigo Tadeu Gonçalves, Roosevelt Rocha e Sergio Maciel. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

DUPONT, Florence & LETESSIER, Pierre. **Le théâtre romain**. Paris: Armand Colin, 2011.

ELIOT, Thomas Stearns. **Selected Essays**. Londres: Faber & Faber, 1934.

ERASMO, Mario. **Roman tragedy: theatre to theatricality**. Austin: University of Texas Press, 2004.

FINNEGAN, Ruth. **Oral poetry: its nature, significance and social context**. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

FELMAN, Shoshana. **Le Scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin, ou la Séduction en deux langues**. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

FLORES, Guilherme Gontijo **Uma poesia de mosaico nas Odes de Horácio: comentário e tradução poética**. 2014. 413 f. Tese. (Doutorado em Letras Clássicas e Estudos da Tradução) Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. “Et me remorsurum petis? Uma promessa de invectiva nos Epodos de Horácio” In: *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 133-57, 2016.

FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. “Três traduções rítmicas: Lucrécio, Catulo e Horácio”. In: *Ronái – Revista de estudos clássicos e tradutórios*, Juiz de Fora, Vol. 2, No. 1, pp. 175-9, 2014.

_____. **Algo Infiel: corpo tradução performance**. Desterro: Cultura e Barbárie, São Paulo: n-1 edições, 2017

FREUD, Sigmund. “Esboço de psicanálise”. In: _____. **Obras completas**. vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GINSBERG, Lauren Donovan. “Tragic Rome? Roman Historical Drama and the Genre of Tragedy”. In: **Brill’s companion to Roman tragedy**. Edited by George W.M. Harrison. Leiden/Boston: Brill, 2015.

GOLDBERG, Sander M. “The Fall and Rise of Roman Tragedy”. In: *TAPA – Transactions of the American Philological Association*, Vol. 126, pp. 265-286, 1996.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. “L’hexamètre au Brésil: la tradition de Carlos Alberto Nunes”. In: *Anabases – Traditions et réceptions de l’Antiquité*, Toulouse, Vol. 20, pp. 151-164, 2014.

_____. “Tradução e ritmo: *rever le vers* de Lucrécio”. In: *MORUS – Utopia e Renascimento*, Campinas, Vol. 11, No. 1, pp. 183-97, 2016.

_____. “Introdução”. In: TERÊNCIO. **Os Adelfos**. Tradução, introdução e notas de Rodrigo Tadeu Gonçalves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

GROCHOCKI, Marina Cavichiolo. **A Tradição bucólica no Apêndice Virgiliano**. 2019. 381 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética: I – IV**. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. 1 ed. Coimbra: Almedina, 1993.

HERRMANN, Léon. **Le théâtre de Sénèque**. Paris: Belles Lettres, 1924.

HORÁCIO. **Arte poética**. Tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

HORNBLOWER, Simon; SPAWFORTH, Antony. **The Oxford Classical Dictionary**. Oxford University Press: Oxford, 1999.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JÚNIOR, Márcio Meirelles Gouvêa. **Medeias latinas: Medeae Romae**. Organização e tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

KLEIN, Giovani Roberto. **O Édipo de Sêneca: tradução e estudo crítico**. 2005. 156 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos). Universidade de Campinas, Campinas.

KOHN, Thomas D. "Who Wrote Seneca's Plays?" In: *The Classical World*, Baltimore, Vol. 96, No. 3, pp. 271-80, 2003.

KROLL, Wilhelm. **Studien zum Verständnis der Römischen Literatur**. Stuttgart: Metz-Verlag, 1924.

LAWRENCE, D. H. **Psicanálise e o inconsciente**. Tradução de Alexandre Nodari e Guilherme Gontijo Flores. Desterro: Cultura e Barbárie, 2020.

LEO, Friedrich. **De Senecae tragoediis: observationes criticae**. Berlim: Weidmannsche Buchhandlung, 1878.

LUCRÉCIO. **Sobre a natureza das coisas**. Tradução, notas e paratexto de Rodrigo Tadeu Gonçalves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2021.

MAXIME, Pierre. "Sénèque et la pantomime: le spectaculaire retrouvé?" In: *Acta fabula*, Vol. 18, N° 8, « Les Conditions du théâtre : un état de la recherche », Outubro de 2017, URL: <http://www.fabula.org/acta/document10429.php>, página acessada em fevereiro de 2022.

MESCHONNIC, Henri. **Critique du rythme: anthropologie historique du langage**. Lagrasse: Verdier, 1982.

_____. **Linguagem ritmo e vida**. Tradução de Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

_____. **Poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira & Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Ethics and politics of translating**. Translated and edited by Pier-Pascale Boulanger. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2011.

NANCY, Jean-Luc. **À escuta**. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.

NOGUEIRA, Érico. **Verdade, contenda e poesia nos Idílios de Teócrito**. 2012. 298 f. Tese (Doutorado em Estudos Clássicos). Universidade de São Paulo, São Paulo.

NUSSBAUM, Martha Craven. **The therapy of desire: theory and practice in Hellenistic ethics**. Nova Jersey: Princeton University Press, 1994.

OLIVA NETO, João Angelo de. **Dos gêneros da poesia antiga e sua tradução em português**. 2013. 262 f. Tese (Livre docência em Letras Clássicas) Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. “Breve anatomia de um clássico”. In: VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Organização, apresentação e notas de João Angelo de Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.

OLIVA NETO, João Angelo; NOGUEIRA, Érico. “O hexâmetro dactílico vernáculo antes de Carlos Alberto Nunes”. *Scientia translationis*. N. 13. pp. 295-311, 2013.

PALAVRO, Bruno. **Hesiódica**. 2021. 196 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

PLAUTO. **Anfitrião**. Tradução, introdução e posfácio de Leandro Dorval Cardoso. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

QUINTILIANO. **Instituição oratória – Tomo II**. Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

_____. **Instituição oratória – Tomo III**. Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

REIS, Camila Machado. **Libido enquanto elemento dramático na Phaedra de Sêneca**. 2020. 228 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

RIBEIRO, Daniel Falkemback. **Metro, diálogo e tradução das Bucólicas de Calpúrnio Sículo**. 2021. 282 f. Tese (Doutorado em Estudos Clássicos) Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

RUDICH, Vasily. **Political Dissidence Under Nero: The price of dissimulation**. Nova Iorque: Routledge, 1993.

SANCHES, Cíntia Martins. **As tragédias de Sêneca Oedipus e Phoenissae: introdução, tradução expressiva, notas e comentários sobre a expressividade**. 2017. 500 f. Tese (Doutorado em Estudos Clássicos). Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

SCHANZ, M.; C. HOSIUS. **Geschichte der Romischen Litteratur**. Munique: Verlag, 1967.

SCHLEGEL, August Wilhelm. **Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur** (vol. I). Org. Edgar Lohner. Stuttgart: Kohlhammer, 1966 [1817].

SEGAL, Charles. **Oedipus Tyrannus: Tragic Heroism and the limits of knowledge**. Nova Iorque: Twayne Publishers, 1993.

SENECA. **Anger, mercy, revenge**. Translated by Robert A. Kaster & Martha C. Nussbaum. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

_____. **Édipo**. Tradução do original latino, introdução e notas por Johnny José Mafra. Belo Horizonte: UFMG-PROED, 1982.

_____. **Medea**. Translated and with an introduction by Frederick Ahl. Nova Iorque: Cornell University Press, 1986.

_____. **Tragedies II**. Translated by J. G. Fitch. Cambridge/Londres: The Loeb Classical Library, Harvard UP, 2004.

_____. **Édipo**. Tradução, posfácio e notas de Ricardo Duarte. Lisboa: Artefacto, 2012.

_____. **Agamêmnon**. Tradução, introdução, posfácio e notas de José Eduardo dos Santos Lohner. São Paulo: Globo, 2009.

_____. **Six Tragedies**. Translated with an Introduction and Notes by Emily Wilson. Nova Iorque: Oxford University Press Inc., 2010.

_____. **Théâtre complet**. Traduit du latin et présenté par Florence Dupont. Arles: Actes Sud, 2012.

SÓFOCLES. **Édipo tirano**. Tradução e comentários de Leonardo Antunes. São Paulo: Todavia, 2018.

STEINER, George. **The Death of Tragedy**. Open Road: Nova Iorque, 2013.

TERÊNCIO. **Os Adelfos**. Tradução, introdução e notas de Rodrigo Tadeu Gonçalves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

THOMAS, Rosalind. **Letramento e oralidade na Grécia antiga**. Tradução de Raul Fiker. 1. ed. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.

VEYNE, Paul. **Seneca: the life of a stoic**. Nova Iorque: Routledge, 2003.

_____. **Pão e circo: sociologia histórica de um pluralismo político**. Tradução de Lineimar Pereira Martins. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Organização, apresentação e notas de João Angelo de Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.

WEST, Martin. **Studies in Greek elegy and iambus**. 1. ed. Berlim: De Gruyter, 1974.

ZANOBI, Alessandra. **Seneca's tragedies and the aesthetics of pantomime**. 2008. 329 f. Tese. (Doutorado em Letras Clássicas) University of Durham, Durham.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires, Maria Lúcia Diniz Pochat & Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira & Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.