UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

CVNCTA QVATIAM – MEDEIA ABALA ESTRUTURAS

O teatro de Sêneca e sua permanência na cena contemporânea:

tradução e estudo da recepção.

Renata Cazarini de Freitas

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre em Letras Clássicas. Defendida e aprovada em 19/06/2015.

VERSÃO CORRIGIDA

De acordo,

Orientador: Prof. Dr. José Eduardo dos Santos Lohner

São Paulo

2015

Janus

Universidade de São Paulo

RELATÓRIO DE DEFESA

Aluno: 8143 - 1945333 - 1 / Página 1 de 1

Relatório de defesa pública de Dissertação do(a) Senhor(a) Renata Cazarini de Freitas no Programa: Letras (Letras Clássicas), do(a) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Aos 19 dias do mês de junho de 2015, no(a) Sala dos Professores realizou-se a Defesa da Dissertação do(a) Senhor(a) Renata Cazarini de Freitas, apresentada para a obtenção do título de Mestra Intitulada:

"CVNCTA QVATIAM - Medeia abala estruturas. O teatro de Sêneca e sua permanência na cena contemporânea: tradução e estudo da recepção"

Após declarada aberta a sessão, o(a) Sr(a) Presidente passa a palavra ao candidato para exposição e a seguir aos examinadores para as devidas arguições que se desenvolvem nos termos regimentais. Em seguida, a Comissão Julgadora proclama o resultado:

Nome dos Participantes da Banca	Função	Sigla da CPG	Resultado
José Eduardo dos Santos Lohner	Presidente	FFLCH - USP	Aprovado
Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho	Titular	UFMG - Externo	Aprovado
Marcelo Vieira Fernandes	Titular	FFLCH - USP	Aprovado

Resultado Final: Aprovado

Parecer da Comissão Julgadora *

A banca aprova unanimemente a dissertação e recomenda sua publicação.

Eu, Aline Nogueira Marques Nicolau, lavrei o presente relatório, que assino juntamente com os(as) Senhores(as) examinadores. São Paulo, aos 19 dias do mês de junho de 2015.

Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho

Marcelo Vieira Fernandes

José Eduardo dos Santos Lohner
Presidente da Comissão Julgadora

* Obs: Se o candidato for reprovado por algum dos membros, o preenchimento do parecer é obrigatório.

A defesa foi homologada pela Comissão de Pós-Graduação em 19/6/2015 e, portanto, o(a) aluno(a) faz jus ao título de Mestra em Letras obtido no Programa Letras (Letras Clássicas) - Área de concentração: Letras Clássicas.

Presidente da Comissão de Pós-Graduação
Prof. Dr. Marcelo Cândido da Silva
Presidente da Comissão de Pós-Graduação
FFLCH-USP

* Esta pesquisa foi financiada pela Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) de agosto de 2012 a julho de 2014.

ÍNDICE

Agradecimentos	4
Dedicatória	5
Resumo	6
<i>Abstract</i>	7
INTRODUÇÃO	8
TRADUÇÃO (<i>prima pars</i>)	
PREFÁCIO À TRADUÇÃO	27
<i>CVNCTA QVATIAM</i> – MEDEIA ABALA ESTRUTURAS	31
NOTAS À TRADUÇÃO	73
ESTUDO (<i>altera pars</i>)	
RECEPÇÃO: LEITURA PALIMPSÉSTICA DO TEXTO ANTIGO	120
RECONHECER TRAÇOS DE SÊNECA EM SHAKESPEARE	127
TEATRO UM PASSO ALÉM: ARTAUD, MÜLLER, KANE	151
TEATRO DE SÊNECA COMO RITUAL EM TED HUGHES	176
CONCLUSÃO	192
BIBLIOGRAFIA	199
APÊNDICE: Guia sintático da tradução.	215

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. José Eduardo dos Santos Lohner, que tem me orientado há cinco anos com paciência e compreensão.

Ao Prof. Dr. Adriano Scatolin, que me atraiu para as Letras Clássicas e me apresentou meu orientador.

Aos Profs. Drs. Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho (UFMG) e Marcelo Vieira Fernandes (USP) por terem participado da banca e por suas inestimáveis recomendações.

A toda a comunidade USP, sempre um estímulo.

Dedicado a meus manes.

RESUMO

Tomando como base teórica os Estudos da Recepção de Clássicos, esta pesquisa de mestrado centrou-se durante três anos na tragédia latina *Medeia*, de Sêneca, incluindo sua tradução em português e uma análise abrangente de aspectos retóricos, para identificar elementos que se tenham provado elos permanentes na cadeia de recepção de peças de teatro da Antiguidade clássica. Esta investigação assumiu como textos mediadores nesse intervalo de vinte séculos tanto o repertório shakespeariano como o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud, sendo que ambos foram em alguma medida “apropriados” por dramaturgos do século XX como Heine Müller, Sarah Kane e Ted Hughes. Todos os três se voltaram para Sêneca antes de escrever suas respectivas peças *Medeamaterial*, *Phaedra's Love* e *Seneca's Oedipus*, que também foram objeto deste estudo.

ABSTRACT

Taking into account the concepts of the Reception Studies of Classics, this three-year long Masters Degree investigation centered on Seneca's Medea Latin tragedy, including its translation into Portuguese and a thoroughly analysis of rhetorical aspects, in order to identify elements which have proven themselves as permanent links into the Reception chain of Ancient theatre plays. This research took as mediating texts in this 20-century span transmission net William Shakespeare's repertory and Antonin Artaud's Cruelty Theatre, both of which have in some extent been appropriated by 20th century playwrights such as Heiner Müller, Sarah Kane and Ted Hughes, the three of them having gone back to Seneca before setting up their Medeamaterial, Phaedra's Love and Seneca's Oedipus plays, respectively, which also make up the corpora of this study.

INTRODUÇÃO

Do nome do poeta *Lucius Annaeus Seneca* cunhou-se o verbo inglês “*senecanize*”, que ocorre em recente artigo de Suzanna Braund na coletânea *A Companion to the Neronian Age* (Wiley-Blackwell, 2013). Ela escreve sobre a obra do autor latino como definidora da tragédia de vingança no palco renascentista inglês (2013: 430) em *Haunted by horror: The ghost of Seneca in Renaissance Drama*. Mais instigante ainda é o uso do verbo “*senecanize*” no livro *The Reception and Performance of Euripides’ Herakles* (Oxford University Press, 2008), tese em que Kathleen Riley identifica um “*neo-Senecan Herakles*” nos palcos do século XXI: montagens teatrais conscientemente inspiradas em Eurípides, mas inconscientemente “*senecanizadas*”, refletindo aguda crise moral (2008: 8).

O mero uso de tal verbo é indício da presença, muitas vezes obscura, de uma escritura dramatúrgica que tem vinte séculos, mas mantém vigor de imaginário e elocução resistente a ondas ora de moralização, ora de naturalização da cena teatral. A obra de Sêneca tem sido por vezes silêncio, por vezes elisão na história da dramaturgia ocidental, como diria Edward Said.¹ A relevância desse patrimônio cultural latino para os séculos XVI e XVII na Europa, atestada por Braund e outros pesquisadores, desdobrou-se depois num *quasi* apagamento frente à dramaturgia grega clássica, que ocupa virtualmente todos os palcos em que se receba o teatro da Antiguidade.

Sabe-se que a tragédia clássica grega é constantemente revisitada não apenas nas reescritas tradutórias interlínguas, mas também na tradução inter-semiótica: cinema, artes plásticas, *games*. O mesmo não se pode dizer do *corpus* senequiano, com raras encenações e escassas traduções, embora se deva reconhecer uma recente retomada de interesse pelo autor: entre outros, em 2015, veio a público *The Cambridge Companion to Seneca*; em 2014, o *Brill’s Companion to Seneca: philosopher and dramatist*, e o pesquisador Anthony J. Boyle lançou a mais completa edição com tradução, notas e comentários da *Medeia* para o inglês, tal como havia editado três anos antes o *Édipo*; em 2013, Thomas D. Kohn publicou *The dramaturgy of Senecan tragedy*; em 2011, a *Comédie-Française* encenou a tradução do *Agamenon* da pesquisadora francesa Florence Dupont.

¹ SAID, Edward. *Orientalism* (1994: xviii): “My argument is that history is made by men and women, just as it can also be unmade and rewritten, always with various silences and elisions, always with shapes imposed and disfigurements tolerated, so that ‘our’ East, ‘our’ Orient becomes ‘ours’ to possess and direct”. [“Meu argumento é que a história é feita por homens e mulheres, da mesma maneira que pode ser desfeita e reescrita, sempre com vários silêncios e elisões, sempre com formas impostas e toleradas desfigurações, para que ‘nosso’ Leste, ‘nosso’ Oriente se torne ‘nosso’ para que possamos possuí-lo e dirigi-lo”].

Persiste, no entanto, a questão de atribuir a Sêneca a força intelectual que lhe cabe na dramaturgia ocidental. Certos traços da poesia dramática de Sêneca permaneceram por meio de uma *chain of receptions*, uma corrente de recepções, de notável magnitude: não apenas a paradigmática dramaturgia shakespeariana, mas também a proposição do “teatro da crueldade” de Antonin Artaud, que promoveu uma maior aceitação do grotesco no palco ocidental contemporâneo. Mas a simbiose foi tão efetiva que dissipou a aura senequiana, no sentido mesmo de Walter Benjamin.² O exemplo cabal do fenômeno é a autonomia da tradução-adaptação para o inglês do *Édipo* de Sêneca executada pelo poeta Ted Hughes para encenação pelo diretor Peter Brook em 1968. Ainda que tenha sido feita a esperada atribuição do poema ao autor latino, o *Oedipus* de Hughes é autossuficiente enquanto peça do repertório de língua inglesa, montada dezenas de vezes nos palcos do mundo.³

Ousando ir contra a voz corrente, aqui se afirma que o teatro de Sêneca não é somente palavra⁴, pura retórica, mas é também imagem: afecções que se deixam revelar nas feições, andar que reflete disposições do espírito, mãos instigadas à ação, cenas de sangue sendo derramado. Todas estas informações no texto teatral permitem pressupor – como vem sendo estudado mais recentemente – sua concepção sob a perspectiva até mesmo de uma *performance* pantomímica: protagonizada por um dançarino de gestos expressivos, acompanhado de música e de um declamador ou de um coro, gênero que esteve em voga no teatro romano do século I d.C.

A poesia dramática aqui delineada, porque estruturada na justaposição de cenas sem negligenciar a fábula mitológica como eixo norteador, pode ser vista como precursora do hoje prestigiado texto fragmentário. Uma dramaturgia centrada no discurso e não no encadeamento de ações. É um teatro que fala diretamente a um número restrito de tradutores, dramaturgos e diretores – e a tantos outros fala sem que se deem conta, como atesta Riley a respeito de encenações euripidianas. Número restrito, porém expressivo. Identificável nas obras da inglesa Sarah Kane e do alemão Heiner Müller, importantes canais de interlocução com a tragédia de Sêneca. Ambos assumiram terem se baseado especialmente no tragediógrafo latino para recriar nos anos 1980-1990, a partir de *Fedra* e *Medeia*, suas próprias peças sobre esses mitos.

² BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1936).

³ Ver capítulo sobre Ted Hughes.

⁴ ELIOT, T. S. (1986: 68): “*In the plays of Seneca, the drama is all in the word, and the word has no further reality behind it*”. [“Nas peças de Sêneca, o drama está todo na palavra, e a palavra não tem nenhuma realidade por trás”].]

O objetivo desta pesquisa, a partir da tradução da *Medeia* senequiana, foi apurar procedimentos de construção do texto latino e, ciente dos dispositivos empregados, identificar quais deles permanecem em uso no texto teatral da atualidade. O pressuposto é que o conhecimento de dispositivos da poética antiga e seu reconhecimento na dramaturgia contemporânea endossam a ideia da continuidade cultural mesmo quando parece haver ruptura. De acordo com o conceito de “*chain of receptions*”, proposto pelos estudos da recepção de clássicos antigos, o conhecimento é cumulativo, porém não evolutivo no sentido positivista: “*The reception of classical material is an index of cultural continuity*”,⁵ afirmou o pesquisador Konstantinos P. Nikoloustos em curso sobre o tema ministrado na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) em 2013.

Assim, concebe-se que a mais recente “apropriação” de um clássico traz consigo uma corrente de *mediating texts*, um encadeamento de textos mediadores entre o ponto de partida e o de chegada.⁶ No caso das tragédias senequianas, a mediação é de grande complexidade, pois passa pela obra dramática de William Shakespeare – não que ele as tenha traduzido ou adaptado, mas delas assimilou dispositivos elocutórios (mesmo que, pensam alguns, assimilados não diretamente do texto latino e, sim, de traduções inglesas). A própria obra shakespeariana, quinze séculos mais nova que a senequiana, é submetida frequentemente a releituras e modernizações, embora capaz ainda de preservar a aura do bardo inglês.

A distância no tempo torna obscuras muitas das alusões com que Sêneca e Shakespeare temperavam seus textos. À época da escritura, a alusão bastava diante da erudição esperada do leitor, como descreve João Ângelo Oliva Neto (1996: 11):

Habitado a um tipo de poesia que, *em linhas muito gerais*, dispõe no próprio poema a maior parte das condições contextuais de sua leitura, o leitor contemporâneo considera estranha e difícil a poesia que pressupõe o conhecimento de uma série de informações apenas indicadas no poema, mas na verdade, ausentes dele. Fábulas mitológicas, versos de outros poetas e eventos histórico-políticos, tudo os poetas da Antiguidade abordavam supondo já ser

⁵ “A recepção da matéria clássica é um indicador de continuidade cultural”.

⁶ O pesquisador Charles Martindale, precursor dos estudos da recepção de clássicos antigos, afirma (2013: 172): “*Interpretations demonstrably change over the course of history, but they do not change completely, and they continue to bear the traces of earlier meanings*”. [“Está demonstrado que interpretações mudam no curso da história, mas não mudam completamente e continuam a carregar traços de significações anteriores”].

bem conhecido do seu público, um público a que não era necessário ser enfático. A poética antiga, como se vê, é alusiva e, ao contrário da poética romântica, da qual ainda hoje estamos imbuídos, é também sempre voltada para o mundo exterior, mesmo quando trata de sensações (itálicos do autor).

Não é plena a acessibilidade a todos os requintes do texto clássico antigo, admite-se, mas deve-se notar que a técnica da alusão nunca deixou de ser empregada. É suficiente mencionar, do repertório teatral contemporâneo, o dramaturgo e diretor alemão Heiner Müller, autor de vários textos classificados como “fragmentários” porque colagens de recortes de tantas obras que o precederam. Tal como escreveu a peça *Hamletmachine*, compôs *Margem Abandonada Medeamaterial Paisagem com Argonautas* e, para esta última, afirmou ter recorrido mais a Sêneca, contudo também a outras fontes literárias. A atualidade do Sêneca dramaturgo parece aflorar particularmente numa realidade com elevado grau de ceticismo quanto às correlações de força, como Antonin Artaud testemunhou no período entre as duas guerras mundiais, e agora o faz Riley (2008: 8):

*Out of the escalating horrors of our post 9/11 world, and in direct response to the Iraq War, several new stage adaptations of [Euripides'] Herakles have emerged. Apart from their record number, what is fascinating about these productions is that, although they are consciously inspired by Euripides, they have been unconsciously Senecanized, filtered through a sense of despair that is supremely Senecan and at the same time utterly contemporary.*⁷

Na introdução à sua tese de doutorado transformada em livro, a pesquisadora analisa o fenômeno recente do neossenecanismo nas adaptações da peça euripidiana como “consequência não intencional da recepção” (*unintended consequence of reception*). Riley investiga adaptações ou apropriações explícitas do *Héracles*, mas vai além e se propõe a abordar também instâncias de recepção “implícitas, mediadas ou subterrâneas” (2008: 10). A validade dessa proposição é indiscutível. O presente trabalho sobre o teatro de Sêneca limita-se, no entanto, a tratar da recepção em autores que o anunciaram como fonte textual.

⁷ “Em decorrência da escalada do terror do nosso mundo pós-onze de setembro e numa resposta direta à Guerra do Iraque, surgiram muitas novas adaptações teatrais do *Héracles* (euripidiano). Além do número recorde, o que fascina nessas produções é que, ainda que conscientemente inspiradas em Eurípides, elas foram inconscientemente senecanizadas, filtradas por um sentimento de desespero que é extremamente senequiano e, ao mesmo tempo, totalmente contemporâneo”.

Em sintonia com Riley e de acordo com a fundamentação para os estudos da recepção de clássicos elaborada por Lorna Hardwick, o objetivo último desta pesquisa foi investigar a natureza da relação entre o antigo e o moderno, passando por textos de mediação, numa tentativa de evidenciar a presença ainda culturalmente ativa da dramaturgia de Sêneca (HARDWICK 2013: 112):

*In the reception vocabulary of the future, appreciation of formal technique may be matched by appreciation of cultural hybridity and energy and an awareness of cultural fragmentation and regrouping. Above all, reception studies have shown that classical texts, images and ideas are culturally active presences.*⁸

Embora poesia dramática, o trato com a recepção da matéria senequiana adentra o campo da *performance* – ainda que não haja evidências de que as peças tenham sido encenadas à época do autor latino – e amplia o âmbito da investigação. O dramaturgo e crítico teatral norte-americano Robert Brustein sugeriu em 1988 que produções do teatro conceitual, que ele incentiva, pudessem ser classificadas em duas categorias que aqui se apresentam úteis (*apud* GREEN 1994: 13): “símile”, ou seja, quando o encenador realoca a peça em outro contexto histórico ou geográfico; e “metáfora poética”, quando a proposta é criar imagens teatrais provocativas que são sugestivas ao invés de específicas, que reverberam ao invés de concretizar. Esta pesquisa não ousa avaliar *performances*, porém chega a descrever com certo nível de detalhes o processo até à encenação do *Édipo de Sêneca* de Ted Hughes, e o faz sob a ótica exatamente da reverberação do texto de partida, aceitando que se trata de uma experiência no *continuum* do imaginário senequiano.

MEDEIA

A opção pela *Medeia* para tradução e objeto de análise foi motivada pela presença de aspectos formais, descritos a seguir, que se mostram particulares da escrita de Sêneca. Esta peça apresenta o mais longo e complexo monólogo (vv.895-977) dentre as tragédias senequianas; a cena de magia (vv.740-848), singular pela forma polimétrica e pelo tratamento desse tópico no enredo da peça; cena, aliás, que sugere o uso de maquinário (*eccyclema*), assim como a cena final da fuga de Medeia (*mechane*), e, conforme avalia Boyle (2014: lxxix), entre a obra dramática senequiana, uma das mais balanceadas do

⁸ “No vocabulário futuro da recepção, a apreciação da técnica da forma pode vir a ser rivalizada pela apreciação do hibridismo cultural e sua força e por uma consciência da fragmentação cultural e seu reagrupamento. Acima de tudo, os estudos da recepção têm mostrado que textos, imagens e ideias clássicas são presenças culturalmente ativas”.

ponto de vista formal pela sua estrutura verbal e dramática, pela composição cênica, pela densidade imagética e textura ideológica.

Os diálogos agonísticos da *Medeia*, construídos nos moldes da controvérsia oratória, são tomados como paradigmáticos quanto à estrutura verbal e dramática no texto teatral senequiano. Além da celeridade na troca dialógica esticomítica, com amplo uso da antílope ou divisão do verso em duas falas e a singular ocorrência de dois versos seguidos divididos em quatro falas cada (vv.170-1), os recursos da elocução destinados a intensificar o efeito patético incluem a expressiva retomada de palavras-chave ressignificadas na fala do antagonista. Por meio do necessário trabalho de desconstrução e reconstrução do texto que precede o ato tradutório, pôde-se constatar que o procedimento de seleção e sistematização lexical percorre toda a peça, não apenas os diálogos esticomíticos. O que corrobora a visão de Norman T. Pratt (1983: 90) de que, na *Medeia* de Sêneca, “*massive verbal systems build the picture of a world – not just the human sphere but the entire universe*”.⁹

Jesús Luque Moreno, tradutor da *Medeia* para a coleção de tragédias de Sêneca da Editorial Gredos, sintetiza sua importância (1989: 281): “[E]s una pieza clave dentro del teatro de Séneca y puede servir de modelo o tipificación de lo que en general es este teatro y sobre todo de su radical diferencia de planteamientos frente a la tragedia griega”.¹⁰ Além da *elocutio* (elocução) calcada na força oratória, um aspecto que se deve destacar na *Medeia* senequiana é a *dispositio* (estruturação) pouco ortodoxa em relação à poética antiga, com longos monólogos e seções narrativas, além de cenas cruentas – o que continuamente alimenta a discussão sobre sua representabilidade (*performability*). Esta *Medeia* latina ousa contrariar a prescrição horaciana (*Arte Poética*, v.185) e os filhos são mortos pela protagonista em cena, não nos bastidores como ocorre na peça de Eurípides.

A estes argumentos estéticos que justificam a escolha de *Medeia*, pode-se somar a reduzida oferta de traduções no Brasil. Em 2014, foi publicada *Medeias latinas*, tese de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior, que inclui a peça de Sêneca. Desde os anos de 1950 havia apenas a versão em prosa do acadêmico italiano residente no Brasil G. D. Leoni. Em Portugal, saiu em 2010 a tradução de Ricardo Duarte e, em 2011, a da professora Ana Alexandra A. de Sousa, disponível em <https://bdigital.sib.uc.pt/jspui/handle/123456789/69>.

⁹ “Massivos sistemas verbais constroem a imagem de mundo – não apenas na esfera humana, mas no universo todo”.

¹⁰ “É uma peça chave no teatro de Sêneca e pode servir como modelo ou para tipificação do que é, em termos gerais, esse teatro e, sobretudo, da diferença radical de abordagens em relação à tragédia grega”.

A obra dramatúrgica de Sêneca compõe o *corpus* de dez peças que é remanescente único da tragédia romana antiga, excetuados fragmentos de outros escritores. São consideradas peças genuínas do autor, além da *Medeia*, *Agamêmnon*, *Édipo*, *Fedra*, *Fenícias*, *Hércules Louco*, *Tiestes*, *Troianas*. As peças *Octavia* e *Hércules no Eta* são hoje atribuídas a seguidores de Sêneca não identificados. A datação dos textos é incerta (entre 40 e 65 d.C.), sendo referência para os pesquisadores uma cronologia relativa proposta a partir de dados estilométricos analisados por John G. Fitch na década de 1980. Ele dividiu o *corpus* trágico senequiano em três grupos: as primeiras peças seriam *Agamemnon*, *Phaedra* e *Oedipus*; seguidas de *Medea*, *Troades* e *Hercules Furens*; por fim, *Thyestes* e a, supostamente inacabada, *Phoenissae*.¹¹ A combinação de um dado adicional permite delimitar um pouco mais as datas, admitindo-se que *Hercules Furens* tenha sido escrita, no máximo, em 54 d.C., já que há alusão ao texto na obra *Apocolocyntosis*, que trata jocosamente a deificação do imperador Cláudio, morto nesse mesmo ano.

Além de fragmentos (por exemplo, do texto *De matrimonio*), a obra em prosa que chegou até nós é ampla. Uma suposta troca epistolar (*Ad Lucilium epistulae morales*), três cartas consolatórias (*Ad Marciam*, *Ad Heluiam matrem*, *Ad Polybium*) que integram o conjunto de diálogos filosóficos (*De ira*, *De breuitate uitae*, *De constantia sapientis*, *De prouidentia*, *De uita beata*, *De otio*, *De tranquillitate animi*), dois tratados filosóficos (*De clementia*, *De beneficiis*), um texto de filosofia natural (*Naturales quaestiones*) e uma sátira menipeia (*Apocolocyntosis*).

POÉTICA SENEQUIANA

Certo desconforto que tende a acompanhar a leitura das tragédias senequianas na contemporaneidade advém de uma expectativa de naturalidade das falas no texto dramático em harmonia com uma encenação de caráter realista. Mas se trata aqui de poesia num estilo alusivo – como já referido sobre a poesia antiga em geral – de um poeta douto, conforme diz Boyle (2014: 102): *Seneca regularly has characters invoke deities through defining descriptions, rather than their names. (...) Often characterized as exemplifying the allusive style of a poeta doctus, it is a form of invocation as old as Homer*.¹² Esse traço

¹¹ “Sense-pauses and relative dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare”, *American Journal of Philology*, no. 102, pp.289-307 (1981).

¹² “As personagens de Sêneca normalmente invocam os deuses por seus atributos ao invés de seus nomes. (...) Classificada em geral como exemplo do estilo alusivo de um *poeta doctus*, é uma forma de invocação tão antiga quanto Homero”.

alusivo não se limita à escrita poética senequiana, abrangendo também sua prosa, que não é objeto desta pesquisa. Ainda assim, merece citação o comentário de Joaquim Brasil Fontes sobre o que ele chamou de “prosa poética” de Sêneca na sua apresentação às *Cartas consolatórias* traduzidas por Cleonice Furtado de Mendonça Van Raij (1992: 14-5):

Opacos para os modernos, desabitados à cultura greco-romana, os mecanismos citacionais eram, para os antigos, verdadeiros *indicadores de leitura*: eles articulavam o texto a uma memória coletiva, a um saber comum, a outras vozes, sempre familiares. Essas referências, consideradas eruditas por nós, faziam ecoar nas frases de um autor latino notas, melodias inteiras provenientes do espaço onde o texto se ancora: a história, o mito, a poesia – a cultura que enlaça escritor e o duto leitor numa cumplicidade geradora de sentidos. (itálicos do autor)

É possível vencer a barreira inicial do desconforto e promover essa cumplicidade partindo do desvelamento da estratégia discursiva que leve à fruição da magnificência do poema dramático, reconhecendo, nesse percurso, que os cuidados formais com a linguagem (*elocutio*) suplantam as preocupações com a encenação (*actio*). Ao mesmo tempo, a leitura da *Medeia* deve ser conduzida admitindo-se sua teatralidade, como defendem Boyle (2014: *passim*) e Kohn (2013: *passim*), visão plenamente sustentada pelas numerosas rubricas ou didascálias internas características do texto dramático antigo.

Sêneca, nascido em data incerta entre 4 a.C. e I d.C., em Córdoba, província romana da *Hispania*, é um autor da época imperial. Foi preceptor de Nero e ganhou dele o título de “amigo do imperador” (*amicus imperatoris*), assim como muitas benesses, mas, tendo se distanciado desse mesmo poder, recebeu uma condenação à morte que o levou, sendo estoico, ao suicídio honroso no ano 65, após ter-lhe sido imputado envolvimento numa tentativa de conspiração contra Nero. Membro da ordem equestre, ele seguiu a esperada carreira político-burocrática (*cursus honorum*) da elite romana: *quaestor* em 31, *aedile* em 41, quando foi exilado na Córsega até 49 pelo imperador Cláudio, *praetor* em 50, *consul* em 56. Costuma-se localizar no período do exílio intensa produção intelectual, incluindo parte de sua obra dramatúrgica. Certamente data desse período *Ad Heluiam matrem de consolatione*, carta para a mãe, a qual ele tenta reconfortar à distância. O excerto abaixo (I, 2-4), na tradução de Cleonice Van Raij (1992: 67-8), é ilustrativo da pulsão retórica, na forma e no conteúdo, que permeia a poética senequiana:

[E]mbora investigasse todas as obras dos gênios mais ilustres, elaboradas para conter e aliviar as dores, não encontrava exemplo de alguém que tivesse consolado os seus, quando ele mesmo era por eles lastimado. Deste modo, numa situação peculiar, hesitava e receava que esta não fosse uma consolação, mas uma exacerbação da dor. Que direi quanto ao fato de que eram necessárias a um homem, que da própria pira levantava a cabeça para consolar os seus, palavras novas não tomadas à fala comum e cotidiana? É inevitável, porém, que a força de toda dor que excede a medida impeça a escolha das palavras e, muitas vezes, também embargue a própria voz. De qualquer forma me esforçarei, não por confiança em meu talento, mas porque posso, eu mesmo, consolador, ser a mais eficaz das consolações.¹³

A busca da eloquência – da “palavra eficiente”, como a nomeia Antônio Martinez de Rezende (2010: 21) – teve seu auge na Roma do final da República ao passo que a centralização do poder durante o Principado acabou por remover majoritariamente para a esfera particular ou semipública o amplo espaço antes destinado à oratória, surgindo, então, os redutos da elite para o seu exercício. As práticas pelas quais se preservaram junto à elite romana os dispositivos retóricos tão valorizados foram a *declamatio* e a *recitatio*, de caráter bem distinto, porém não sem alguma contaminação. A *declamatio* era uma prática de debates judiciais ou deliberativos que se dava em ambiente escolar, com plateia de pais, alunos e convidados. Na *recitatio*, um autor ou um seu escravo lia um texto inédito, antes da publicação, para uma audiência selecionada de amigos – que, no entanto, devia reagir criticamente. Esses dois tipos de situações de atividades coletivas, pode-se presumir, tiveram papel importante na sustentação da identidade da elite sob o Principado.

Resgatando pela memória excertos de *declamationes* que havia presenciado em décadas anteriores, Sêneca, o velho, pai do dramaturgo, os registrou em algum momento não muito antes de 37 d.C. nas *Oratorum et rhetorum sententiae, divisiones, colores*. A antologia, principal fonte para uma análise dessa prática no início do Império, foi dedicada aos três filhos, que teriam manifestado o interesse em máximas, *sententiae*, utilizadas por

¹³ *Praeterea cum omnia clarissimorum ingeniorum monumenta ad compescendos moderandosque luctus composita euoluerem, non inueniebam exemplum eius qui consolatus suos esset, cum ipse ab illis comploraretur; ita in re noua haesitabam uerebarque ne haec non consolatio esset sed exulceratio. Quid quod nouis uerbis nec ex uulgari et cotidiana sumptis adlocutione opus erat homini ad consolandos suos ex ipso rogo caput adleuanti? Omnis autem magnitudo doloris modum excedentis necesse est dilectum uerborum eripiat, cum saepe uocem quoque ipsam intercludat. Vt cumque conitar, non fiducia ingenii, sed quia possum instar efficacissimae consolationis esse ipse consolator.*

declamatores a que não haviam assistido. O uso recorrente das *sententiae* é um dos traços estilísticos de Sêneca nas tragédias, marcadamente nos diálogos constituídos de trocas rápidas. A adoção de dispositivos retóricos como os mencionados é estruturante da poética senequiana, e eles precisam ser reconhecidos e contextualizados na abordagem do texto, tal como defende Marcus Wilson (2007: 428):

*Half a century ago, the rhetorical language of the Senecan tragedies tended to be treated by scholars as a fault and even as evidence that they were not meant to be performed. More recently the attitude has been that Seneca was writing in the accepted style of the age in which he lived – Tacitus made the point that Seneca’s writing was temporis eius auribus adcommodatum (“perfectly adapted to the ears of his contemporaries”, Ann.13.3) – and the modern critic must look at what he says within the rhetorical mode rather than miss Seneca’s meaning through prejudice against the manner in which it is expressed.*¹⁴

Sêneca revela-se adequadamente inserido no seu contexto, como observa Tácito, mas será mais transparente fazer uma citação um pouco maior do historiador latino (Ann.13.3): *[Q]uamquam oratio a Seneca composita multum cultus praeferret, ut fuit illi uiro ingenium amoenum et temporis eius auribus adcommodatum* – “[A]inda que o discurso elaborado por Sêneca exibisse ornamentos em quantidade, de acordo com o talento sedutor daquele homem, ajustado à audiência de sua época”.

Na carta 112.4 da coleção endereçada ao discípulo Lucílio, Sêneca é taxativo sobre como a literatura de uma época reflete os costumes de um povo (2009: 628): “A corrupção do estilo demonstra plenamente o estado de dissolução social, caso, evidentemente, tal estilo não seja apenas a prática de um ou outro autor, mas sim a moda aceite e aprovada por todos” (Trad. Segurado e Campos).

Ele, certamente, não fazia uma autocrítica, embora com essa afirmação talvez tenha autorizado Quintiliano, na *Institutio Oratoria* X.I.125-31, a apontar supostos vícios na obra senequiana, como se vê na tradução de Martinez de Rezende (2010: 227):

¹⁴ “Cinquenta anos atrás, era uma tendência que a linguagem retórica das tragédias senequianas fosse tratada pelos acadêmicos como uma falha e até mesmo como evidência de que não eram para serem encenadas. A atitude mais recente é que Sêneca escrevia num estilo aceito na época em que viveu – Tácito mostrou que a escrita de Sêneca era *temporibus eius auribus adcommodatum* (‘perfeitamente adaptada aos ouvidos dos seus contemporâneos’, Ann.13.3) – e o crítico moderno precisa ver o que é dito com esse espírito retórico ao invés de deixar escapar a mensagem de Sêneca por causa de preconceito contra a maneira como ela é expressa”.

Deliberadamente deixei Sêneca à parte de todo gênero de expressão linguística, em decorrência da opinião falsamente divulgada, segundo a qual se acredita que eu o queira condenar e até mesmo tê-lo por detestado. Isto acabou acontecendo a mim, na circunstância em que me lançava, com toda a força, a chamar para um julgamento mais severo um gênero de discurso corrompido e aviltado por todos os tipos de defeitos. Naquele momento quase que exclusivamente Sêneca esteve nas mãos dos adolescentes. Eu não me esforçava completamente para lançá-lo de todo fora, mas não consentia que ele fosse colocado à frente de outros mais vigorosos, aos quais ele não desistia de atacar. Ele tinha consciência de que a forma de eles escreverem era diferente da sua. Sendo assim, ele não confiava que pudesse, pela própria maneira de dizer, agradar aos leitores a quem esses outros autores agradavam. Os adolescentes, porém, amavam-no mais do que o imitavam; dele andavam mais abaixo, na mesma proporção que ele descia dos antigos.¹⁵

A obra dramatúrgica de Sêneca permite afirmar que ele era um autor não convencional em mais de um aspecto, subvertendo preceituações poéticas clássicas, dando tratamento menos ortodoxo à mitologia antiga. Por outro lado, parece estabelecer com a sociedade de sua época uma interlocução baseada em um discurso ao mesmo tempo inovador e em sintonia com as preferências estéticas. A construção desse discurso literário, analisável pelas chamadas partes da retórica – *inuentio*, *dispositio*, *elocutio* – resulta numa “identidade oratória”, mais uma vez emprestando termo a Antônio Martinez de Rezende (2010: 31), que sustenta a *auctoritas* de Sêneca, tendo por base um “hipercódigo retórico”, como o nomeia Umberto Eco (*apud* JOUVE 2002: 81).

INVENTIO

A disseminada prática romana da *aemulatio* consistia em trabalhar sobre matéria já conhecida com a intenção de superar um modelo ou modelos – em nada diferente do que fez, por exemplo, William Shakespeare em sua obra dramatúrgica paradigmática. Não se

¹⁵ *Ex industria Senecam in omni genere eloquentiae distuli, propter uulgatam falso de me opinionem qua damnare eum et inuisum quoque habere sum creditus. Quod accidit mihi dum corruptum et omnibus uitiis fractum dicendi genus reuocare ad seueriora iudicia contendo: tum autem solus hic fere in manibus adulescentium fuit. Quem non equidem omnino conabar excutere, sed potioribus praeferri non sinebam, quos ille non destiterat incessere, cum diuersi sibi conscius generis placere se in dicendo posse quibus illi placerent diffideret. Amabant autem eum magis quam imitabantur, tantumque ab illo defluebant quantum ille ab antiquis descenderat.*

trata nem num caso, nem no outro de imitação servil. O autor latino é herdeiro de uma mitopoética de Medeia bem estabelecida pelos gregos Hesíodo (VIII a.C.), Píndaro e Eurípides (V a.C.), Apolônio de Rodes (III a.C.) e pelos romanos – ainda que nos tenham restado apenas fragmentos – Ênio (III a.C.), Ácio (II a.C.), Ovídio (I a.C.), entre outros. A análise da dimensão do procedimento alusivo de Sêneca é limitada pelos textos supérstites, e deles deve-se mencionar como expoentes as *Metamorfoses* e as *Heroides* de Ovídio, o livro IV da *Eneida* de Virgílio, o epodo V e a Ode I.3 de Horácio, além dos poemas 61 a 64 de Catulo, aos quais há amplas referências nas “Notas à tradução”.

O argumento da peça senequiana centra-se na reação de Medeia ao repúdio que sofre de Jasão. O casal e dois filhos estão exilados em Corinto, onde o rei Creonte entrega a filha Creúsa em casamento ao líder dos argonautas. A peça se passa no dia da cerimônia. Enquanto a cidade grega celebra, a princesa bárbara desterrada planeja sua vingança. Ela relembra como abandonou a Cólquida depois de ter ajudado Jasão a vencer as provas que lhe permitiram conquistar o velo de ouro. Os fatos que cercam a fuga do casal na nau Argo, incluindo assassinatos, são apresentados por Medeia como prova do amor devotado ao príncipe grego, que agora rompe o juramento de fidelidade feito a ela. A vingança se consuma com a destruição da casa real de Corinto e o assassinato dos filhos.

A peça homônima de Eurípides (480-406 a.C.) certamente era conhecida de Sêneca, contudo estão separadas por um intervalo de quatro séculos. As pesquisas mais atuais, pelo menos desde o artigo de R. J. Tarrant em 1978 sobre os antecedentes da dramaturgia senequiana, adotam a visão de que a obra estaria mais vinculada a uma tradição latina da qual nos restam apenas fragmentos. Num artigo posterior, Tarrant afirma que a “paternidade literária” da *Medeia* senequiana engloba tanto o grego Eurípides quanto o latino Ovídio (1995: 223): “*My aim is not to circumscribe Seneca's artistic independence, but to suggest that at the level of detailed verbal interaction, the texts with which Seneca most closely engages in dialogue are more often Roman than Greek*”.¹⁶

A trama da peça senequiana é, na essência, a mesma da euripidiana, mas há diferenças relevantes, como, entre outras, as seguintes: o isolamento de Medeia na peça latina diante de um Coro hostil; a caracterização da protagonista como plenamente integrada aos elementos da natureza, inclusive com uma cena de ritual mágico inexistente

¹⁶ “Meu objetivo não é circunscrever a independência artística de Sêneca, mas sugerir que, no nível de interação verbal minuciosa, os textos com os quais Sêneca dialoga mais de perto são mais frequentemente romanos que gregos”.

no texto grego; a ausência da personagem Egeu, rei de Atenas, que promete refúgio a Medeia na versão de Eurípides; o assassinato dos filhos em cena, enquanto é ação de bastidor no teatro ático.

A temática é renovada dentro da tradição. Pode-se identificar no texto senequiano certa metateatralidade, quando Medeia parece referir-se à sua própria tradição dramática em falas classificadas como *self-dramatization*.¹⁷ Adicionalmente, há indícios de uma concepção textual que leva em conta a realidade cultural da época do autor,¹⁸ o que não implica de modo algum que o mito seja contextualizado na Roma do início de nossa era. *Fides, pietas, pudor* são alguns dos valores morais caros à cultura da elite romana centrais na peça e tratados sob a ótica do estoicismo, escola filosófica da qual Sêneca era adepto, sem que, no entanto, o texto dramático chegue ao ponto de impor claramente qualquer ordem moral. Já nos textos em prosa, em que se pressupõe um “tu”, Matthew B. Roller argumenta (2001: 65): “*He himself, or rather his authorial persona, usually serves as an advocate of Stoic ethics, while his interlocutor or addressee, who usually stands in for the reading audience as a whole, is made into the mouthpiece for traditional Roman ethics*”.¹⁹

DISPOSITIO

A composição literária da Antiguidade vinculava-se ao gênero literário. A *Medeia* senequiana segue a convenção de peça dramática trágica, dividida em cinco atos intercalados por uma ode coral, de acordo com o manuscrito “E” e a família de manuscritos “A”, que nos transmitiram a obra. Cumprindo o preceito poético clássico, há nesta peça unidade de assunto, tempo e lugar, e o autor segue a praxe de inserir no texto as rubricas teatrais de entradas e saídas de personagens. Por outro lado, a dramaturgia de Sêneca estrutura-se pela justaposição de cenas, descrições extensas, catálogos, seções narrativas, longos solilóquios, que surgem como que à revelia do preceito aristotélico do encadeamento de ações.²⁰

¹⁷ O poeta e dramaturgo T. S. Eliot, em dois ensaios de 1927, cunhou a expressão associada às principais personagens senequianas: *self-dramatization*. Para Eliot (1986: 132), trata-se de um movimento de voltar-se a personagem para si mesma, numa atitude mais estética do que moral, de grande apelo patético. O modelo é a personagem Medeia ao declarar “*Medea superest*” (v.166).

¹⁸ Por exemplo, a menção aos versos fesceninos na Ode I, v.113. Ver “Notas à tradução”.

¹⁹ “Ele mesmo, ou melhor, a sua *persona* autoral, geralmente funciona como advogado da Ética estoica enquanto seu interlocutor ou destinatário, que em geral faz o papel do público leitor como um todo, torna-se o porta-voz da Ética romana tradicional”.

²⁰ Aristóteles, no parágrafo 32 da *Poética* (1450a20), afirma que “na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é, de tudo, o que mais importa” (trad. Eudoro de Souza).

Um teatro que se poderia dizer “fragmentário” tal como se concebe hoje a justaposição de textos cênicos, mas que tem 2.000 anos. Ao mesmo tempo, a peça *Medeia* apresenta-se estruturada como uma composição em anel (*Ringkomposition*) tanto pela repetição de “deuses” como primeira e última palavra dos 1027 versos, como, em pontos cruciais do texto, pela seleção lexical exata que permite evocar versos anteriores, encerrando em cada um desses trechos uma ideia ou imagem específica. A retomada de palavra-chave de uma personagem por outra também conecta cenas do poema dramático,²¹ de modo que o texto exibe unidade bastante consistente.

ELOCUTIO

A *Medeia* de Eurípides já exibía convenções elocutórias que reaparecem em Sêneca, como o rápido diálogo esticomítico. No entanto, na obra homônima latina, esses recursos são amplificados, exacerbando o *páthos* não só pela oportunidade com que são empregados, como também pelas variações formais que apresentam. As personagens senequianas são “oradores treinados”, como afirma Marcus Wilson (2007: 426), hábeis com as palavras em discursos constituídos de vocabulário especializado – jurídico, naval, astronômico, filosófico – com sutis diferenças nas respectivas elocuções.²² Todos recorrem, com maior ou menor destreza, às *sententiae*, que Sêneca julgava um dispositivo parenético eficaz.²³ A autoexortação é dispositivo não exclusivo de *Medeia*,²⁴ porém, nesta peça, sua reincidência a caracteriza sobremaneira.

Medeia expõe o dilema da vingança exibindo seu *ingenium* oratório por meio de uma figura de retórica como a *interrogatio*, sucessão de perguntas sem respostas que denota a indecisão da personagem – dispositivo adotado por Shakespeare no *Hamlet*.²⁵ A *iteratio* ou repetição de palavra caracteriza a ansiedade de Medeia. A repetição, em modulações diversas, é o dispositivo mais utilizado por Sêneca: a anáfora, em início de versos; a epístrofe, no final dos versos; a epanadiplose, um mesmo termo no início e fim de um verso; o poliptoto, uma palavra em diferentes casos. No aspecto morfossintático, o autor latino busca o efeito patético fazendo uso disseminado do hipérbato, a inversão da ordem

²¹ Por exemplo, entre os vv.578 e 579, quando o Coro retoma *flamma* do último verso da fala de Medeia.

²² Por exemplo, o diálogo entre Creonte e Medeia (vv.177-300), que constitui uma *controversia*, revela quanto mais hábil é a protagonista. Ver “Notas à tradução”.

²³ Cf. *Cartas a Lucílio* 114.16. Ver “Notas à tradução” dos vv.150-76.

²⁴ Cf. LOHNER, J.E.S. (2009: 166), sobre o “autoendereço” em Eurípides e nos tragediógrafos da República.

²⁵ Ver capítulo “Reconhecer traços de Sêneca em Shakespeare”.

natural da frase, destacando-se ocorrências particulares de quiasmo, disposição cruzada de partes simétricas no verso; hipálage, transferência de adjetivos entre substantivos relacionados; ou ainda a tmese, separação de palavra composta com um ou mais termos intercalados. Aspectos fonéticos são valorizados pela paronomásia, semelhança fônica das palavras, aliteração e assonância. Outro recurso para a expressividade é a construção de uma cláusula com três membros (*tricolon*), em coordenação polissindética ou assindética.²⁶

O pesquisador Howard Vernon Canter, num levantamento estatístico dos elementos retóricos nas tragédias do *corpus* senequiano (1925: 178-9), constatou que a figura de expressão mais usada é a anáfora, enquanto o polissíndeto é a de mais baixa recorrência. *Medeia*, ao lado de *Troianas*, *Hércules Louco* e *Hércules no Eta* aparece como a segunda mais “retórica” do *corpus*. Para o pesquisador, é preciso ter a perspectiva adequada ao analisar e julgar o caráter retórico das peças (1925: 10): “*Quite the opposite of affording pleasure, these plays can scarcely fail to cause a feeling of irritation in any reader who has no sympathy with the rhetoric ornamentation to which their author aspired*”.²⁷

MÉTRICA

A alternância de versos falados e cantados na poesia dramática antiga faz dela o que Edith Hall (2008: 7) chamou de “um padrão artístico complexo” com o qual temos tão pouca familiaridade que o elevado grau de estranhamento tende a provocar a rejeição dessa estética, compensada, talvez, pelo interesse inabalável na matéria mitológica. Contudo, uma abordagem, ainda que panorâmica, da métrica da tragédia antiga deve conduzir a uma melhor apreensão e valorização de tal complexidade, aproximando da obra afinal o leitor-espectador. Hall resume (2008: 7-8) assim a excepcionalidade do teatro antigo grego que as tragédias permitem vislumbrar:

O ator de tragédia do século V tinha que cantar numa variedade de metros em rápida sucessão, e ajustar as delicadas transições entre eles: o deslocamento entre o recitativo e lírico era visto como particularmente emotivo (*Probl.* 19.6). Versos anapésticos e líricos alternavam repetidamente com trímetros iâmbicos, e estes eram falados.

²⁶ Exemplos constam do “Guia sintático da tradução”. Também nas “Notas à tradução” dos vv.490-530.

²⁷ “Ao contrário de serem um prazer, essas peças dificilmente deixam de causar irritação no leitor que não tenha simpatia pela ornamentação retórica a que o autor delas aspirava”.

A opção estética de Sêneca para a *Medeia*, próxima à da tradição trágica grega em termos gerais,²⁸ recorre a transições métricas entre canto, fala e recitativo, porém dispensa o característico responsivo grego nas odes corais (estrofe e antístrofe),²⁹ enquanto mantém o trímetro iâmbico com variações nas partes dialogadas, mas não com a mesma diversidade métrica que se constata nos fragmentos de tragédias latinas do período republicano.³⁰

No encantamento de *Medeia* (vv.740-848), há variação métrica que exemplifica o trânsito entre recitativo, fala e cântico: entre os versos 752 e 770, trímetros iâmbicos, caracterizando fala; entre os versos 771 e 786, trímetros iâmbicos alternando com dímetros iâmbicos, os chamados “dísticos epódicos”, por terem sido empregados por Horácio nos dez primeiros poemas da coletânea de epodos; entre os versos 787 e 842, os dímetros e monômetros anapésticos indicam um cântico; no final, os versos 843 a 848 são trímetros iâmbicos, portanto, novamente fala. O iambo é a unidade rítmica constituída de uma sílaba breve seguida de uma longa que integra o trímetro iâmbico, o padrão métrico dos diálogos e monólogos senequianos. Boyle (2014: cxliv) afirma que o dímetro anapéstico era o verso lírico preferido de Sêneca, usado pelos tragediógrafos gregos nas odes de entrada (párodo) e saída (êxodo) do coro, mas estendido pelos latinos para qualquer das odes e monodias.

No início da cena do encantamento de *Medeia*, entre os versos 740 e 751, Sêneca posiciona o tetrâmetro trocaico catalético: quatro medidas de dois troqueus cada, sendo que falta a última sílaba. O troqueu é constituído de uma sílaba longa seguida de uma breve, o inverso do iambo. O tetrâmetro trocaico catalético admite substituições e apresenta usualmente diérese após o quarto pé, como nos seguintes versos escandidos:

Sūplī|cīs, ānī|māe, rē|mīssīs||cūrī|te ād thālā|mōs nō|uōs:
rōiā rē|sīstāt|mēmbrā| tōrquēns,||tāngāt| Īxī|ōn hū|mūm,
Tāntā|lūs sē|cūrūs| ūndās||hāurī|āt Pī|rēnī|dās. 745

É interessante que esse metro tenha sido considerado por Aristóteles (*Poética* 1449a23) mais indicado para acompanhar a dança do que o iambo.³¹ Cícero refere-se a ele

²⁸ HINE (2007: 37): “The metre of Senecan tragedy is significantly different from that of early Republican tragedy, and closer to the metre of Greek tragedy”. [“A metrificação da tragédia senequiana é substancialmente diferente da metrificação da tragédia da República e mais próxima da metrificação da tragédia grega”.]

²⁹ Cf. BOYLE (2014: cxliii).

³⁰ Cf. LOHNER (2009: 143-4).

³¹ ARISTÓTELES, *Poética* (1992: 33): “Quanto ao metro, substituiu o tetrâmetro [trocaico] pelo [trímetro] iâmbico. Com efeito, os poetas usaram primeiro o tetrâmetro porque as suas composições eram satíricas e mais afins à dança; mas, quando se desenvolveu o diálogo, o engenho natural logo encontrou o metro

nas *Disputationes Tusculanas* (I, 44, 107), chamando-o *septenarii*, como sendo acompanhado pela flauta. Sêneca o utiliza também no *Édipo* (vv.223-32) e na *Fedra* (vv.1201-12) em situações evocativas de fortes emoções, como ocorre na *Medeia*. Charles D. N. Costa (1973: 137) menciona a similaridade entre as três cenas, que têm algo de *sinister excitement*, algo de “excitação sinistra”, e afirma: *The metre has a steady rhythmic pound which gives an impressive opening to M. ’s chant*.³²

Parece, portanto, adequado que o poeta Edgar Allan Poe tenha composto “O Corvo” em verso octâmetro trocaico, optando, assim, por 16 sílabas alternadas entre tônica e átona.³³ Shakespeare também não se furtou e recorreu a esse metro nas falas e recitativos das bruxas em *Macbeth*, recorrendo a quatro pés trocaicos, em geral, cataléticos.³⁴

A cena do ritual mágico de *Medeia* foi concebida, portanto, como uma *performance* musical – recitativo-fala-cântico-fala – ainda que aceitemos que ela jamais tenha sido encenada à época de Sêneca. Pode até mesmo ter sido concebida tendo em mente a exibição de um pantomimo, visto a associação com a dança e o acompanhamento musical.

Embora a tradução da *Medeia* levada a cabo não seja metrificada, ousei um exercício de metrificação desse trecho inicial da cena do encantamento, privilegiando o andamento trocaico (longa, breve) representado em português pela alternância tônica e átona, admitindo acentos secundários nos versos 742: Tár-ta-rò; 745: Tán-ta-lò; 747: Sí-si-fò.

adequado; pois o jambo é o metro que mais se conforma ao ritmo natural da linguagem corrente: demonstra-o o fato de muitas vezes proferirmos jambos na conversação, e só raramente hexâmetros, quando nos elevamos acima do tom comum” (trad. Eudoro de Souza). A este respeito, Stephen Halliwell (1987: 84) comenta: “*it is unclear where the light, ‘satyric’ stage of tragedy derives from, though a connection with dithyramb is presumably intended*”. [“não está claro de onde vem o ligeiro, ‘satírico’, da tragédia, embora se possa pressupor que ele pretendesse fazer uma conexão com o ditirambo”.] Também na *Retórica* (1409a), Aristóteles associa o tetrâmetro trocaico à dança. Na tradução da Imprensa Nacional-Casa da Moeda (Lisboa, 2006: 260): “O troqueu é o mais semelhante ao córdax. Isto é evidente nos tetrâmetros, pois o tetrâmetro é um ritmo de corrida”. Como notam os tradutores, o córdax é um “tipo de dança de carácter obsceno”. Eles também afirmam que Aristóteles associa o termo “troqueu” ao verbo grego “correr” (τρέχω).

³² “O metro tem uma marcação rítmica constante, que cria um início impressionante para o cântico de *Medeia*”.

³³ A estrutura do verso de Poe é de dezesseis sílabas alternando tônica e átona: *And the / rá-ven,/ né-ver / flí-tting, / stíll is / sí-tting, / stíll is / sí-tting*.

³⁴ Thomas Marc Parrott, editor de *Macbeth* para a “Gateway Series” (1904), informa em “*A note on metre*” que há muita irregularidade na peça, o que dá a impressão que Shakespeare buscava um determinado efeito rítmico em grupos de versos e, contanto que conseguisse isso, observava com menos rigor a métrica. É uma peça com pouca prosa. Os versos, que compõem a maior parte do texto, são divididos entre versos brancos – em geral, pentâmetros iâmbicos – e versos rimados em metros diversos. As chamadas “*lyrical passages*” referem-se ao uso do tetrâmetro trocaico, versos de quatro pés com duas sílabas em cada pé, sendo a primeira tônica. Usualmente, a segunda sílaba átona do quarto pé está ausente, sendo um metro catalético. Esse padrão métrico identifica as falas das três bruxas. No Ato IV, cena I, quando as bruxas preparam uma poção, dos onze primeiros versos, os nove primeiros são cataléticos. Quando as três falam em uníssono, os versos são completos: 10 *Dóu-ble,/ dóu-ble, / tóil and / tróu-ble:/* 11 *Fí-re, / búrn; and / cául-dron,/ bú-bble*.

Apenas o último verso do trecho traduzido foi construído como um catalético, ausente, portanto, a sílaba átona final:

Medea

Comprecor uulguſ silentum uoſque ferales deoſ 740
et Chaos caecum atque opacam Ditiſ umbroſi domum,
Tartari ripiſ ligatoſ ſqualidae Mortiſ ſpecuſ.
Sūplī/cīſ, ānī/māe, rē/mīſſīſ// cūrri/te ād thālā/mōſ nō/uōſ:
rōtā rē/ſīſtāt/ mēmbrā/ tōrquēſ, // tāngāt/ Īxī/ōn hū/mūm,
Tāntā/lūſ ſē/cūrūſ/ ūndāſ// hāurī/āt Pī/rēnī/dāſ. 745
grauior uni poena ſedeat coniugiſ ſocero mei:
lubricuſ per ſaxa retro Siſyphum uoluat lapīſ.
uoſ quoque, urniſ quaſ foratiſ inrituſ ludiſ labor,
Danaideſ, coite: ueſtraſ hiſ dieſ quaerit manuſ.
nunc meiſ uocata ſacriſ, noctium ſiduſ, ueni 750
peſſimoſ induta uultuſ, fronte non una minax.

Medeia

Chamo a turba muda e vós, funestos deuses,
Caos escuro e baço lar do turvo Pluto;
beira-Tártaro, os grotões da torpe Morte.
Almas, penas pagas, vinde ao novo enlace!
Íxion toque o solo, pare a seva roda.
Tântalo, sereno, sorva calmas águas.³⁵
Sofra só Creonte mais cruel castigo.
Pedra lisa arraste Sísifo de volta.
Vós lograis esforços vãos – as urnas vazam:
pede o dia vossas mãos, danaides. Vinde!
Vem, da noite o astro, já chamado em ritos,
mas, da tripla face, mostre a mais atroz.

³⁵ *undae Pirenidae* refere-se às águas da fonte Pirene, situada em Corinto.

O verso hendecassílabo decorreu com certa naturalidade no processo de tradução e as doze sílabas, sendo a última átona, me pareceram suficientes para reproduzir o conteúdo do poema, com poucas perdas semânticas: a mais importante, talvez, a referência nominal à fonte Pirene no verso 745, o que me fez incluir nota de rodapé. A construção *coniugis socero mei* do verso 746 foi substituída pelo nome da personagem da peça, Creonte, atendendo tanto à métrica quanto à clareza.

ODES CORAIS

Na primeira ode coral (vv.56-115), alternam-se de forma simétrica seções em metro glicônico (vv.75-92), de base espondaica, oito sílabas poéticas, e em metro asclepiadeu menor (vv.56-74, 93-109), doze sílabas, num exemplo de epitalâmio ou canto nupcial, um hino ao deus do casamento, Himeneu, tal como o poema 61 de Catulo (que se restringe ao metro glicônico).³⁶ Inesperadamente, o hexâmetro datílico (110-5), metro da épica antiga, pouco usado nas tragédias, faz o arremate numa simulação de um canto fescenino.³⁷ O segundo epitalâmio na coleção de poemas de Catulo, o de número 62, é composto em hexâmetro datílico como um canto amebeu, ou seja, entoadado em turnos alternados.

A segunda ode coral (vv.301-79) é composta em dímetros anapésticos, com alguns versos em monômetros anapésticos. O dímetro é composto de duas medidas do anapesto, duas sílabas breves seguidas de uma longa, admitindo-se substituições. A terceira ode coral (vv.579-669) é composta de 14 estrofes: as sete primeiras, no formato da estrofe sáfica menor, com três versos hendecassílabos sáficos mais um adoneu, como o poema 51 de Catulo; as sete seguintes, uma variação com oito versos hendecassílabos sáficos mais um adoneu, verso de cinco sílabas poéticas. A quarta ode coral (vv.849-78) é composta em dímetros iâmbicos cataléticos, um verso de sete sílabas, em três estrofes irregulares.

³⁶ OLIVA (1996: 209).

³⁷ LOHNER (2009: 13).

PREFÁCIO À TRADUÇÃO

Traduzir a *Medeia* de Sêneca, um poema dramático escrito em latim no século I de nossa era, é também conceber mentalmente a dramaturgia de uma peça que poderia estar no palco hoje. Uma cena teatral eclética como a atual, não vinculada exclusivamente à encenação de caráter naturalista, já se provou receptiva a textos dramáticos moldados na força da palavra, em que a personagem assume a função de enunciador.¹

E é isso o que acontece com as quatro personagens individuais que têm a palavra nesta versão senequiana do mito: Medeia, Jasão, Creonte e a Ama revelam destreza no uso de dispositivos retóricos como oradores treinados.² Repetições de palavras (iteração, polissíndeto, anáfora, epístrofe), construções assindéticas e efeitos sonoros (assonâncias, aliterações), entre outros recursos de expressão, caracterizam o estilo do texto latino e foram preservados na tradução na expectativa de causarem efeitos análogos em língua portuguesa. A retórica é a força teatral da tragédia de Sêneca, mas a peça é mais que isso.

Como observa Anthony J. Boyle acerca da *Medeia* latina: “*The tragedy is almost flawlessly structured by an intricate network of imagistic and linguistic signals*”.³ De fato, a linguagem alusiva é a maneira senequiana de veicular ideias e conceitos que evocam muitas vezes o repertório da filosofia estoica, da qual ele era um seguidor.

A relevância que determinadas palavras assumem nessa linguagem alusiva faz delas chaves de leitura e, por isso, optou-se em tais casos por atrelar, sempre que possível, um mesmo termo latino a um correspondente exclusivo em português. Assim, *frenare* (versos 3 e 866), *effrenae* (v.103; na trad., v.104), *frenos* (v.592) são traduzidos com o mesmo radical em português: refrear, desenfreada, freios – preservando o paralelo textual senequiano entre o mito do homem assumindo “os freios”, o controle, da nau Argo, a primeira a cruzar os mares, e a mulher “desenfreada”, a irada Medeia como retrato do descontrole passional.

A mesma preocupação com o léxico levou a manter sem tradução o termo *pietas*, que não pode ser abarcado por uma só palavra em língua portuguesa. Na primeira ocorrência desse substantivo no texto, é dada a explicação de seu significado em nota de rodapé.

¹ FERNANDES, Sílvia. “Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo”. In: *Sala Preta*, p.70 (2001).

² WILSON, M. “Rhetoric and the Younger Seneca”. In: *A companion to Roman Rhetoric*, p. 426 (2007).

³ BOYLE, Anthony J. *Tragic Seneca: an essay on the theatrical tradition*, p.122 (1997).

Traduções consultadas em português, espanhol, italiano, francês e inglês variaram a expressão correspondente a *pietas* de acordo com a necessidade: amor de pai, amor de mãe, amor, piedade, benevolência, carinho – exceto pela mexicana, que se ateu à palavra “*piedad*”. Essa oscilação, embora pertinente no plano do significado, não reflete, penso, no plano da expressão, a intenção do autor de confrontar em certos momentos tanto Jasão como Medeia com o mesmo termo breve e polissêmico. A *pietas* implica a adesão de um cidadão romano a alguns dos valores máximos dessa sociedade: o respeito às instituições sagradas da família, do Estado, da religião.

A não tradução, conforme Antoine Berman, pode valer “como um modo eminente de tradução”.⁴ Concordando com ele, optei por manter também o hápax *machinatrix*, no verso 266, porque faz aflorar o latim sem prejudicar a compreensão. Na mais recente edição comentada da *Medeia* senequiana em inglês, Boyle adota o mesmo procedimento.⁵

À parte essas marcas textuais, a tradução que apresento se pauta pela busca de correspondências no português para o texto latino estabelecido por Harry M. Hine, na sua edição do ano 2000, reimpressa em 2007, em prosa recortada em versos justalineaes, acompanhada de comentário e tradução. Muito útil foi também a edição comentada de Charles D. N. Costa, publicada em 1973, sem tradução, que permanece uma referência entre os estudiosos. Na fase final da pesquisa, também recorri à edição de Boyle, já mencionada, embora suas divergências em relação a Hine na edição do texto latino não tenham sido adotadas. A tradução espanhola em prosa de Jesús Luque Moreno, publicada pela Editorial Gredos em 1979, igualmente ofereceu proveitoso auxílio.

Por fim, foram também consultadas duas traduções publicadas em língua portuguesa – no Brasil, a de Giulio Davide Leoni (1955); em Portugal, a de Ana Alexandra Alves de Souza (2011).⁶ Diante dos diferentes critérios adotados, eventuais similaridades na tradução decorrem tão somente da leitura convergente do texto latino.

Ousei, porém, adotar o título “*CVNCTA QVATIAM* - Medeia abala estruturas”.

Defendo que o ato tradutório seja visível no texto de chegada⁷ e, em havendo liberdade para tanto, que deixe uma marca do contexto histórico em que se processou.

⁴ BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*, trad. Maria Emília P. Chanut, p.339 (2002).

⁵ SENECA. *Medea*, trad. A. J. Boyle, p.23 (2014).

⁶ Disponível também online: <https://bdigital.sib.uc.pt/jspui/bitstream/123456789/69/1/medeia.pdf>

⁷ Para uma discussão sobre o tema, ver VENUTI, Lawrence: *The translator's invisibility* (1ª ed.: 1995).

Minha leitura da *Medeia* senequiana é a de uma vontade que se afirma contra a opressão, opressão que desrespeita os termos pactuados de convivência, a ponto de pôr em colapso estruturas de instituições sagradas: maternidade, razão humana, autoridade terrena, poder divino. Diante da atualidade do tema, optei por uma expressão que considero muito contemporânea para a tradução do primeiro hemistíquio do verso 425: *et cuncta quatiam*, ou seja, “e vou abalar as estruturas”, e a utilizei no título à tradução para caracterizar a ação de Medeia.

A expressão carrega o sentido literal do verbo “abalar” de “fazer tremer ou estremecer” e o figurado de “subverter ou provocar mudanças”, conforme o Dicionário Houaiss. Esta polissemia se adequa ao texto original. No geral, as traduções consultadas são convencionais, optando por “tudo” ou “mundo” para *cuncta*, exceto uma, em que se fez a opção modernizante: Frederick Ahl, da Cornell University, traduz *cuncta quatiam* por “*I shall shake the elements*”⁸, numa alusão aos elementos naturais que Medeia comanda.

Do ponto de vista da estruturação do texto, decidi não assinalar a divisão em cinco atos, tradicionalmente intercalados por uma ode coral. Mantive a sequência ininterrupta dos versos, sem introduzir qualquer orientação cênica para entrada ou saída de personagens. Justifico: num projeto teatral, o texto hoje seria organizado em unidades menores do que os atos da tragédia clássica⁹; já numa situação restrita à leitura, não creio que a estruturação em atos favoreça o entendimento, porque secciona o que percebo como um *continuum*.

O principal exemplo é a fala de Medeia após a primeira ode coral, quando ela comenta o epitalâmio que acabara de ouvir: *occidimus. aures pepulit hymenaeus meas* (v.116). Conforme a tradição filológica, após a *performance* do coro, nos moldes do teatro grego do século V a.C., tem início um novo ato. Mas o solilóquio inicial de Medeia (1-55), interrompido numa *sententia* que funciona como pausa dramática e como deixa para o coro entoar o hino nupcial (56-115), é retomado após o canto coral com as mesmas marcas de um diálogo interno (116-149) até que a Ama entra em cena e ocorre efetivamente uma troca dialógica entre ambas (150-176). Conecta-se a essa cena, de acordo com a didascália interna, a do diálogo de Medeia e Creonte (177-300). Portanto, até o verso 300, a fala inicial, o canto do Coro e os diálogos apresentam-se como um *continuum*.

⁸ SENECA. *Medea*, trad. Frederick Ahl, p.67 (1986).

⁹ KOHN, Thomas D. *The dramaturgy of Senecan tragedy*, p.4 (2013).

Já a segunda ode coral (301-379) é autônoma em relação ao enredo, embora desenvolva a alegoria crucial para a análise da peça: a nau Argo e a ruptura dos pactos naturais de distribuição espacial do mundo. A peça entrelaça rompimentos de pactos: os argonautas violam as leis de separação de terras e mares (*foedera mundi*); o argonauta Jasão viola, adicionalmente, o pacto de fidelidade (*fides*) com Medeia; e a protagonista viola a *pietas* para com a pátria e a família.

Dos versos 380 a 669, estrutura-se uma seção que a tradição estabelece como Ato III, incluindo o primeiro diálogo de Medeia e Jasão (431-559) e a terceira ode coral (579-669). A partir do verso 670, quando a Ama volta à cena sozinha num monólogo, e até o verso 1027 final, há um novo *continuum*, em que se insere a quarta e última ode coral (849-878). Assim, em termos de continuidade textual e dramatúrgica, pode-se estruturar a *Medeia* de Sêneca em quatro partes: A) versos 1 a 300; B) Ode Coral II: 301 a 379; C) Ato III: 380 a 669; D) versos 670 a 1027.

Referências a figuras mitológicas ou a pontos geográficos são brevemente esclarecidas nas notas de rodapé. Comentários mais extensos sobre a estruturação (*dispositio*) e o uso de dispositivos retóricos (*elocutio*), o potencial dramatúrgico e as opções de tradução vêm nas “Notas à tradução”, em que os versos referidos são os do texto latino estabelecido por Hine. Esta não é uma tradução metrificada, mas procurou-se manter certa proporcionalidade na extensão das linhas, evitando-se o texto em prosa corrida, e, assim, foi possível quase sempre garantir a reciprocidade com os versos do texto latino.

Como afirma o tradutor, professor e poeta Paulo Henriques Britto a respeito do ofício da tradução: “As soluções que encontramos são sempre provisórias, relativas, incompletas, mas isso não nos incomoda tanto assim. Pois não somos apenas nós, tradutores, que somos obrigados a aceitar soluções imperfeitas: nenhuma atividade humana complexa chega à perfeição, ainda que a ela aspire e a tome como meta”.¹⁰

Maio 2015

¹⁰ BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*, p.153 (2012).

CVNCTA QVATIAM
MEDEIA ABALA ESTRUTURAS

ARGUMENTO

Medeia é repudiada como esposa pelo príncipe da Tessália, Jasão. O casal e dois filhos estão exilados em Corinto, onde o rei Creonte entrega a filha Creúsa a Jasão, como nova esposa. A peça se passa no dia do casamento: enquanto Corinto celebra, Medeia, princesa bárbara, planeja sua vingança. Ela deixou seu país, a Cólquida, depois de ter ajudado Jasão a vencer as provas que lhe permitiram conquistar o velo de ouro, relíquia do reino. Os fatos que cercam a fuga do casal na nau Argo, incluindo assassinatos, são lembrados por Medeia como prova do amor devotado ao príncipe grego que agora rompe o juramento de fidelidade feito a ela. Jasão alega casar-se com a princesa grega para salvar os filhos. A casa real de Corinto é destruída.

PERSONAGENS

MEDEIA, princesa bárbara exilada

AMA, acompanhante de Medeia

JASÃO, príncipe grego exilado

CREONTE, rei de Corinto

MENSAGEIRO

CORO, não identificado

FILHOS, dois personagens sem fala

SERVOS e GUARDAS, personagens sem fala

CREÚSA, filha do rei, não aparece em cena

MEDEIA (1-55)

Deuses conjugais

e tu, Lucina, guardiã do leito nupcial,

e tu que ensinaste Tífis a refrear a inédita nau que domaria os mares¹

e tu, severo dominador do mar profundo,²

e o Titã, que reparte pelo mundo o claro dia, 5

e Hécate triforme, exibindo seu brilho cúmplice em ritos sigilosos,

ainda os deuses pelos quais Jasão a mim fez uma jura

e os que é mais legítimo que Medeia invoque:

Caos da noite eterna,

reinos opostos aos sublimes e os manes³ impiedosos, 10

também o senhor do triste reino e sua senhora,

que ele raptou e a quem é mais fiel⁴. Eu vos invoco sem fausto.

Agora! Apresentai-vos agora deusas vingadoras do crime,⁵

com cabelos de soltas serpentes desalinhados,

estreitando nas cruentas mãos tocha escura. 15

Apresentai-vos horríveis tais como certa vez

estivestes em meu enlace:

dai à nova esposa a morte, e morte ao sogro e à estirpe régia.

Há algo pior? Que mal posso rogar contra o esposo?

Que ele viva! Que vague por cidades estranhas carente, 20

exilado, temeroso, repudiado, sem lar.

Um hóspede já afamado que cobice porta alheia,

que me queira como esposa. Possa eu rogar ainda o pior:

filhos parecidos com o pai, parecidos com a mãe!⁶

Concebida, já foi concebida a vingança: eu a pari. 25

Queixas e palavras semeio ao vento? Não ataco os inimigos?

De suas mãos, tomarei os fachos e, do céu, a luz.

¹ Minerva.

² Netuno.

³ Manes são espíritos dos antepassados, venerados na religião romana.

⁴ Plutão e Proserpina.

⁵ Fúrias, também chamadas Erínias ou Eumênides, que vingam a morte de familiares. Ver vv. 953, 963, 966.

⁶ Não há interpretação assente para este verso. Explicação da proposta adotada nas “Notas à tradução”.

O Sol, patriarca de minha raça,
vê isto e ainda se deixa ver. Acomodado no seu carro,
percorre o espaço celeste no trajeto usual? 30
Não retorna ao nascente revertendo o dia?
Deixa... Deixa-me ser levada aos ares no carro paterno.
Cede-me as rédeas, pai, e me permite,
com açoites flamejantes, conduzir a parelha ardente.
Que Corinto, obstáculo entre litorais gêmeos, 35
consumida pelas chamas, junte os dois mares.⁷
Falta só isso: que ao tálamo eu mesma leve a tocha nupcial e,
depois das preces sacrificiais,
massacre vítimas nos altares sagrados.

Nas vísceras mesmas, procura um meio de tortura, 40
se ainda vives, espírito meu. Se te resta algo do antigo vigor,
repele os temores femininos e
inculca na mente o Cáucaso hostil.
Tudo que de nefasto o Fásis⁸ viu, ou o Ponto⁹, o Istmo¹⁰ verá.
Ferozes, inauditos, horrendos males 45
que fazem tremer juntos céus e terras agitam-se nesta mente.
Chagas e massacre e um funeral esparso pelos membros.
É leve demais o que recordei. Fiz isto ainda virgem.
Que o meu rancor ressurja mais grave.
Já me cabem crimes maiores depois que dei à luz. 50
Arma-te da ira e prepara-te para a destruição com furor total.
Que se fale da tua separação como do teu enlace.
Como deixarás o marido? Como o seguiste.
Põe fim já a protelações.

Lar concebido no crime, no crime há que deixá-lo. 55

⁷ O mar Egeu e o mar Jônico.

⁸ Rio do Cáucaso que deságua no mar Negro, na atual República da Geórgia.

⁹ Região costeira a sul do mar Negro, pertencente atualmente à Turquia.

¹⁰ O istmo de Corinto, que liga a Grécia peninsular à continental.

ODE CORAL I (56-115)

Que neste enlace régio, com sua divina proteção,
se apresentem os sublimes regentes do céu e do mar
junto às pessoas que silenciam conforme o ritual.

Primeiro, aos soberanos retumbantes,¹¹

um touro de dorso branco oferte sua nuca altiva, 60

que uma fêmea de corpo nívoo, intocada pelo jugo,

faça Lucina propícia, e seja honrada

a que coíbe as mãos sanguinárias do rude Marte,

a que concede tréguas aos povos beligerantes

e retém em sua cornucópia a abundância,¹² 65

mais terna que a tenra oferenda.

E tu, que te apresentas em bodas legítimas,

dissipando a noite com destra auspiciosa,

avança lânguido para cá em passo ébrio,

tua fronte coroada com rosas.¹³ 70

E tu, estrela, prenúncio do dia e da noite,

que sempre te demoras para os amantes:

mães e noras com avidez desejam que tu... tu,

o quanto antes, derrames teus raios luminosos.¹⁴

O fulgor da virgem ultrapassa 75

em muito as noras cecrópias¹⁵

e as que nos cimos do Táigeto

se exercitam como os rapazes

da cidade carente de muralhas¹⁶

e as que se banham no Aônio,¹⁷ 80

também as do sagrado Alfeu.¹⁸

¹¹ Júpiter e Juno.

¹² Vênus ou Paz ou síntese de ambas. Ver HINE (2007: 124).

¹³ Himeneu.

¹⁴ Vésper.

¹⁵ Referente a Cérops, primeiro rei de Atenas.

¹⁶ Esparta, na região da Lacônia.

¹⁷ Rio em Tebas, na região da Beócia.

¹⁸ Rio em Olímpia, na região da Élida.

Se pelo porte quiser ser notado,
o nobre filho de Éson superará¹⁹
o filho do raio fulminante
que submete tigres ao jugo,²⁰ 85
também quem agita trípodes,
o irmão da rude virgem.²¹
Superará Pólux, mais hábil
nas lutas, e o dileto Castor.
Assim, assim, deuses celestes, 90
que esta mulher ultrapasse outras,
que este marido supere outros.

Quando ela se une a um coro de mulheres,
o rosto de uma só reluz mais que todos.
É assim que o fulgor estelar esmaece ao sol 95
e o denso rebanho das Plêiades se oculta
quando Febe, sem luz própria, abarca
o sólido globo com seus chifres curvos.
Assim é quando a brancura enrubesce,
tingida da ostra púnica. Assim, no orvalho 100
do novo dia, o pastor nota o límpido brilho.
Apartado do enlace com o horrível Fásis,²²
cansado de tocar nervoso, com mão receosa,
os seios da esposa desenfreada,
toma para ti, noivo ditoso, a virgem eólia:²³ 105
agora, afinal, tens sogros que te aceitam.

Aproveitai, jovens, que ofensas são permitidas.
Daqui e dali, jovens, lançai vossos cantos.
É rara a licença de opor-se aos que dominam.

¹⁹ Jasão.

²⁰ Baco, filho de Júpiter, representado por um carro puxado por tigres, às vezes por lince ou leões.

²¹ Apolo, irmão de Ártemis (Diana para os romanos).

²² Referência ao rio da terra de Medeia, a Cólquida. Ver n.8.

²³ Referência à origem de Creúsa, descendente de Eolo.

Radiante, nobre fruto de Lieu portador do tirso,²⁴ 110
já é hora de acender a multífida tocha:
com teus dedos lânguidos agita o fogo solene.
Em festiva gritaria ferva o picante fescenino!²⁵
Libere a multidão suas piadas...
Que vá pelas tácitas trevas,
a mulher que, em fuga, se une a marido estrangeiro. 115

MEDEIA (116-149)

Como dói! O epitalâmio feriu meus ouvidos.
Custa, ainda me custa crer em tamanho mal.
Como Jasão pôde fazer isso: preterido o pai,
a pátria e o reino, o insensível abandonar-me só
em solo estranho? Menosprezou meus méritos, 120
ele que vira o crime vencer as chamas e o mar?
Crê mesmo ter se esgotado tudo de nefasto?
Confusa, dividida, a mente insana me leva
para todo lado. De onde obterei a vingança?
Quem dera de um irmão! Mas ele tem a esposa. 125
A ela se dirija a espada. Isso acalma meus males?
Se cidades pelasgas,²⁶ ou se bárbaras, sabem
de um delito, algum, que tuas mãos ignorem,
é a hora dele! Que teus crimes te motivem
e todos ressurjam. A famosa glória do reino,²⁷ 130
furtada. O menino parceiro da nefanda virgem,
decepado com a espada, defunto atirado ao pai,
corpo espalhado no mar.²⁸ E do velho Pélias
os membros cozidos num caldeirão. Funesto
sangue quantas vezes verti impiedosamente. 135

²⁴ Himeneu, filho de Baco.

²⁵ O fescenino é um verso licencioso. Ver “Notas à tradução”.

²⁶ Gregas, referente ao povo pré-helênico.

²⁷ A pele do carneiro mítico recoberta de lã dourada ou o velo de ouro.

²⁸ Alusão a Absirto, o próprio irmão que Medeia esquartejou para fugir com Jasão.

E crime algum devido à ira: o amor infeliz foi cruel.
 E do que foi capaz Jasão, sob justiça e vontade alheias?²⁹
 Ficou devendo oferecer o peito aberto à espada!
 Ah! Fala melhor, melhor, rancor furioso!
 Se possível, que ele viva sendo o meu Jasão, 140
 como já foi. Se não, que ainda assim viva:
 lembrando-se de mim, poupe o meu presente.³⁰
 A culpa é toda de Creonte: exaltado com o poder,
 ele separa casais, afasta uma mãe de seus filhos
 e destrói a fidelidade com firme penhor selada. 145
 Seja ele o alvo. Só ele receba merecidos castigos.
 Soterrarei a casa real sob um monte de cinzas:
 a coluna escura causada pelas chamas será vista
 até em Maleia,³¹ que força naus a longos desvios.

AMA – MEDEIA (150-176)

AMA

Silêncio, eu peço. Recolhe as queixas ao teu rancor secreto. 150
 Quem suporta calado graves injúrias,
 com espírito paciente e moderado, consegue revidar.
 A ira que fica encoberta fere,
 já ódios declarados perdem o momento da vingança.

MEDEIA

É leve um rancor que consegue aceitar conselho 155
 e dissimular-se: os grandes males não se ocultam.
 Desejo atacar.

AMA

Detém o ímpeto de tua fúria,
 menina. Até a calma silenciosa mal te protege.

²⁹ *alieni iuris* é expressão jurídica que revela a submissão ao poder de outrem, oposto a *sui iuris*.

³⁰ O “meu presente” alude à vida de Jasão, que Medeia diz ter resgatado para si. Cf. vv.233-5.

³¹ Península mais a leste na costa sul do Peloponeso, citada na *Odisseia* IX 80 pelos ventos adversos.

MEDEIA

A Fortuna teme os fortes, oprime os fracos.

AMA

Então é bem vinda a coragem, se for o momento.

160

MEDEIA

Nunca é descabido um momento de coragem.

AMA

Não há esperança de saída destas aflições.

MEDEIA

Quem nada pode esperar de nada deve desesperar.

AMA

A Cólquida se foi, a fidelidade do teu marido é nula
e nada te resta de uma vasta riqueza.

165

MEDEIA

Resta-me Medeia: aqui vês mar e terras,
e ferro e fogo, e deuses e raios.

AMA

Deves temer um rei.

MEDEIA

Um rei tinha sido meu pai.

AMA

Não receias as tropas?

MEDEIA

Nem se brotassem da terra.

AMA

Morrerás.

MEDEIA

É o que desejo.

AMA

Foge!

MEDEIA

Arrependi-me da fuga.

170

AMA

Medeia...

MEDEIA

É o que serei.

AMA

És mãe.

MEDEIA

Vê quem é o pai.³²

AMA

Hesitas em fugir?

MEDEIA

Fugirei, mas antes me vingarei.

AMA

Um justiceiro te seguirá.

MEDEIA

Talvez eu imponha obstáculos.

AMA

Louca! Contém as palavras, poupa já essas ameaças
e domina teu espírito: convém adaptar-se aos tempos.

175

MEDEIA

A Fortuna pode me roubar a riqueza, não meu espírito.

MEDEIA – CREONTE (177-300)

MEDEIA (*à parte*)

Mas quem faz ranger as portas do palácio?

É ele mesmo, inflado do poder pelasgo: Creonte.

CREONTE (*à parte*)

Medeia! A cria nociva do rei Eeta da Cólquida

ainda não tirou os pés do meu reino?

180

Planeja algo: é notória sua ardileza, notória sua mão.

Quem ela poupará? Quem deixará a salvo?

³² Hine (2007: 56) adota a lição de Heinsius, o imperativo *uide*; outros preferem *uides* dos manuscritos.

De fato, eu estava prestes a eliminar com a espada
essa peste terrível. Meu genro dissuadiu-me com apelos.
A vida lhe foi concedida, que ela, então, libere do medo 185
nossas fronteiras e parta em segurança.
Como uma fera, avança e, ameaçadora, busca me falar.
Criados, não deixeis que me toque ou se aproxime.
Ordenai que se cale. Que aprenda afinal a aceitar
o poder régio.

Vai por uma via veloz! 190

Leva já embora um monstro horrível e cruel!
MEDEIA
Que crime, qual culpa é punida com esse exílio?
CREONTE
Qual causa a expulsa, pergunta a mulher inocente.
MEDEIA
Se me julgas, informa-te. Se reinas, só ordena.
CREONTE
Justo ou injusto, deves acatar o poder do rei. 195
MEDEIA
Reinos injustos jamais duram para sempre.
CREONTE
Vai e faz tua queixa na Cólquida!

MEDEIA
Eu vou: quem me trouxe, me leve!

CREONTE
Teu protesto vem tarde, um decreto está em vigor.
MEDEIA
Quem decide sem ter ouvido a outra parte,
ainda que decida o que é justo, justo não é. 200
CREONTE
Ouviste Pélias³³ antes que ele fosse sacrificado?
Mas fala! É o momento da tua egrégia causa.

³³ Crime contra o velho Pélias, que Medeia menciona no verso 133.

MEDEIA

Como é difícil desviar um espírito tomado pela ira
e como julga próprio da realeza manter-se nessa via
qualquer um que, com mãos soberbas, tomou o poder. 205
Isso aprendi no meu palácio.

Pois, embora oprimida por lamentável desdita,
expulsa, suplicante, só e abandonada, de todo lado
acossada, já tive o brilho do meu nobre pai
e, de meu avô Sol, herdei origem ilustre. 210

Tudo que o Fásis irriga em suas plácidas curvas
e tudo que o Ponto³⁴ dos citas enxerga atrás de si,
por onde mares se adoçam com águas pantanosas,
tudo que a coorte armada com escudos, sem varões,³⁵
limitada pela encosta do Thermodonte,³⁶ atemoriza, 215
isso tudo meu pai tem sob seu poder.

Nobre, próspera, poderosa com a glória da realeza,
eu brilhei. Então, demandavam o enlace pretendentes,
que agora são demandados. A rápida Fortuna, volúvel
e precipitada, me privou do reino, me rendeu ao exílio. 220

Confia nos reinos, embora o volúvel acaso distribua
grandes benesses ora aqui, ora ali. Isso os reis têm de
magnífico e grandioso que jamais lhes pode ser furtado:
ajudar infelizes, proteger suplicantes num lar confiável.

Isto foi só o que eu trouxe do reino da Cólquida: 225
a grandiosa glória da Grécia e sua famosa elite,
proteção do povo aqueu e prole dos deuses,
que eu mesma salvei. Meu presente é Orfeu,
que seduz as pedras com seu canto e atrai os bosques.

Meu duplo presente são Cástor e Pólux. 230

E os filhos de Bóreas. E Linceu, que lança o olhar
e, através do Ponto, vê também o que está longe.

³⁴ Ver n.9.

³⁵ As amazonas.

³⁶ Rio da província do Ponto, atual Turquia, que deságua no mar Negro.

E todos os múnias.³⁷ Calo-me quanto ao mais nobre,
pelo qual nada me devem, não cobro ninguém.
Para vós, trouxe os outros. Ele, unicamente para mim. 235

Acusa-me agora e cumula-me de todos os ilícitos.
Confessarei. Só este crime me pode ser imputado:
o retorno da Argo. Se a virgem prefere o pudor,
prefere o pai, junto com seus nobres rui todo
território pelasgo, morre primeiro este teu genro 240
pelo hálito flamejante do touro feroz.

Que a Fortuna prejudique minha causa à vontade,
não me arrependo de salvar a glória de tantos reis.
De toda essa culpa obtive algum prêmio,
está em tuas mãos: se preferes, condena a ré, 245
mas restitui o crime. Sou culpada, confesso, Creonte.

E tu o sabias quando toquei teus joelhos e
com a destra, suplicante, roguei a confiança do protetor.
Nesta terra, peço um canto, morada para os infortúnios,
simples refúgio. Se preferes me ver expulsa da cidade, 250
um lugar remoto em algum ponto do reino servirá.

CREONTE

De que eu não exerço o poder com violência,
nem, soberbo, espezinho infortúnios,
já dei provas, parece, com muita clareza,
ao escolher como genro um exilado acochado 255
e pávido de terror porque o demanda, para puni-lo
e matá-lo, Acasto, o líder dos reinos tessálios:
queixa-se que o pai,³⁸ trêmulo pela frágil velhice
e curvado pela idade, foi morto e o velho corpo
desmembrado quando, enredadas no teu dolo, 260
suas piedosas irmãs ousaram ato impiedoso.

³⁷ Os argonautas, tripulantes da nau Argo.

³⁸ Rei Pélias. Ver n.33.

Se retiras a tua, Jasão é capaz de defender
a própria causa: incólume, o sangue derramado
não o contaminou, sua mão se absteve da espada
e puro se manteve longe do vosso convívio. 265

Tu, tu, *machinatrix* de malévolos delitos,
que tens a vilania da mulher e, para ousar tudo,
a robustez viril, mas descuidas da perene fama,
parte! Purga meu reino! Tuas ervas letais leva
contigo! Liberta estes cidadãos do medo! 270
Assedia os deuses assentada em outras terras!

MEDEIA

Tu me forças a fugir? Restitui à fugitiva a nau
ou restitui o parceiro. Por que mandas que eu fuja só?
Não vim só. Se temes enfrentar guerras,
expulsa ambos do reino. Por que distingues dois culpados? 275
É no interesse dele que Pélias jaz morto, não no meu.
Adiciona minha fuga, rapinas, um pai abandonado
e um irmão dilacerado. O que mais o marido ainda
ensine a novas esposas não é assunto meu.
Fui muitas vezes culpada, mas nunca no meu interesse. 280

CREONTE

Já devias ter ido. Por que plantas obstáculos falando?

MEDEIA

Suplicante, ao me retirar, tenho um pedido final:
que a culpa da mãe não arraste os filhos inocentes.

CREONTE

Vai! Como um pai, os receberei em meus braços.

MEDEIA

Por leitos auspiciosos de um tálamo régio, 285
por esperanças futuras e pelo status da realeza
que a indecisa Fortuna agita com revezes vários,
eu rogo: permite à fugitiva um breve momento

enquanto cravo nos filhos os últimos beijos
de uma mãe talvez a morrer.

CREONTE

É para ardis que pedes tempo. 290

MEDEIA

Que ardil se pode temer num tempo exíguo?

CREONTE

O tempo nunca é escasso para os maus serem nocivos.

MEDEIA

Um pouco de tempo para lágrimas negas a esta infeliz?

CREONTE

Um temor cravado em mim resiste a teus apelos,
mas só um dia te será dado para preparares o exílio. 295

MEDEIA

Já é demais ainda que retires uma parte disso,
e eu mesma tenho pressa.

CREONTE

Serás morta

se, antes que Febo erga claro o dia, não deixares
o Istmo.³⁹ Os rituais do tálamo me chamam,
me chama a orar este dia festivo de Himeneu. 300

ODE CORAL II (301-379)

Ousado demais quem primeiro
rasgou pérfidos mares em tão frágil nau
e, vendo atrás de si a própria terra,
confiou a alma às brisas volúveis
e, cortando ondas em percurso incerto, 305
foi capaz de se fiar em tábua franzina,
entre as vias da vida e da morte,
linha divisória estreita demais.

³⁹ Ver n.10.

Não se conhecia ainda os astros
 e as estrelas, que estampam o céu, 310
 não tinham uso. Não podia uma nau
 evitar ainda as pluviosas Híades,⁴⁰
 nem as luzes da cabra de Óleno,⁴¹
 nem o carro ático⁴² que o velho
 Boieiro,⁴³ vagaroso, segue e conduz. 315
 Não tinha ainda nome o Bóreas,⁴⁴
 não ainda o Zéfiro.⁴⁵

Ousou Tífis estender os panos
 sobre o vasto oceano
 e ditar novas leis aos ventos: 320
 ora puxar cabos enfunando-se o velame,
 ora com a escota solta capturar
 os Notos⁴⁶ de través, ora pôr as vergas
 em segurança a meio mastro,
 ora atá-las no ponto mais alto — 325
 quando o marinheiro, ávido demais,
 anseia pela rajada plena e, no topo,
 tremulam os sobres rubros.

Radiante época nossos pais
 viram, retirada, longe da ardileza. 330
 Cada um, pacato ao pisar sua praia
 e envelhecendo na seara paterna,
 rico com pouco, conhecia só bens
 que o solo natal lhe prouvera.

⁴⁰ Estrelas da constelação de Touro que sinalizam chuva.

⁴¹ Cabra de Óleno ou *Capella*, a mais brilhante estrela da constelação Auriga.

⁴² O carro ático é o Arado, simbolizando a Ursa Maior.

⁴³ Nome de uma constelação adjacente à Ursa Maior.

⁴⁴ O vento que sopra de norte.

⁴⁵ O vento que sopra de oeste.

⁴⁶ Ventos que sopram de sul.

Pactos que bem delimitavam o mundo, 335
a prancha tessálica⁴⁷ violou,
obrigando o oceano a aceitar golpes
e a ser parte de nossos medos
o mar antes intocado.

Sofreu duro castigo essa ímproba nau, 340
ao atravessar tão escarpados temores,
quando as duas barreiras das águas,⁴⁸
em choque súbito uma contra outra,
deram como que um gemido celestial
e salpicou cumes e mesmo as nuvens⁴⁹ 345
o mar até então represado.

Perdeu a cor o ousado Tífis e largou
da mão vacilante todas as rédeas.
Sua lira entorpecida, calou-se Orfeu
e a própria Argo ficou sem voz.

E quando a virgem do sículo Peloro,⁵⁰ 350
cingida de cães raivosos à cintura,
abriu juntas todas suas bocas?
Quem não se arrepiou todo
com um só mal ladrando tanto?
E quando, tocando sua cítara pieria, 355
o trácio Orfeu
quase forçou a segui-lo a sereia
acostumada a encantar naus
quando pestilências seduziam
com voz canora o mar Ausônio? 360

⁴⁷ A nau Argo, feita de pinho da Tessália.

⁴⁸ As Simplégades, rochedos no estreito de Bósforo, acesso ao mar Negro.

⁴⁹ Hine (2007: 66) adota lição de Madvig *arcis* acusativo, enquanto o manuscrito E traz *astris* e a família de manuscritos A tem *astra*.

⁵⁰ O mítico monstro marinho Cila, de um promontório no nordeste da Sicília.

Quanto valeu esse percurso?
 O velo de ouro e
 Medeia, mal maior que o mar:
 mérito digno do primeiro barco.
 Agora o oceano já cedeu e todas
 as leis aceita. 365

Não se requer uma Argo, famosa
 por levar remos da realeza, feita
 pela mão de Palas.
 Qualquer canoa vaga pelo alto mar.
 Cada marco de fronteira foi movido,
 cidades subiram muros em terra nova. 370

Nada ficou no lugar de antes
 nesse mundo acessível:
 o indiano bebe do gélido Aras,⁵¹
 persas bebem do Elba e do Reno.⁵²
 Haverá um tempo, em anos futuros, 375
 em que o Oceano solte os liames naturais
 e extenso território se abra,
 Tétis⁵³ revele novos mundos
 e o extremo da terra não seja Tule.⁵⁴

AMA-MEDEIA (380-430)

AMA
 Menina, aonde vais desta casa nesse passo rápido? 380
 Resiste, contém tua ira, retém teu ímpeto!
 Confusa qual mênade que anda frenética
 no cume do Pindo⁵⁵ nevado ou nos cimos da Nisa⁵⁶
 quando ensandece sob a possessão do deus,

⁵¹ Rio das montanhas do Cáucaso, Armênia atual.

⁵² Rios que atravessam a atual Alemanha.

⁵³ Irmã e esposa de Oceano.

⁵⁴ Considerado miticamente o limite setentrional do globo. Ver “Notas à tradução”.

⁵⁵ Monte da Trácia consagrado a Apolo e às musas.

⁵⁶ Montanha da Índia consagrada a Baco.

assim ela vai e volta em movimento raivoso, 385
 exibindo no rosto sinais do furor delirante.
 A face foga, ofegante ela respira,
 grita, com muito choro os olhos irriga,
 sorri, todo tipo de afecção assimila:
 hesita, ameaça, arde, lamenta, geme. 390
 Pra que lado pende esse espírito? Pra onde, a ameaça?
 Onde se romperá esse vagalhão? Transborda de furor.
 Não é simples ou modesto o crime que planeja.
 Vai se superar: reconheço traços da antiga ira.
 Arma algo grande, raivoso, selvagem, impiedoso. 395
 Vejo o vulto do Furor. Desmintam os deuses meu temor!

MEDEIA

Se buscas, mísera, qual limite impor ao ódio,
 imita teu amor. Sem vingança, devo eu aceitar
 os régios fados nupciais? Passará ocioso este dia
 cobrado com tanto discurso e com tanto concedido? 400

 Enquanto a terra, no centro, mantiver estável o céu
 e o límpido firmamento fizer suas contínuas evoluções,
 e incontáveis forem os grãos de areia e o dia vier
 com o sol e os astros com a noite, enquanto secas
 o polo revolver as Ursas, os rios fluírem pro mar, 405
 nunca deixará de punir e crescerá o meu furor sempre.
 Qual selvagem entre as feras? Qual Cila?⁵⁷ Qual
 Caribde, sorvedouro do mar ausônio⁵⁸ e do século?⁵⁹
 Qual Etna a impor seu peso sobre o Titã que bafeja?
 Qual ferverá com tamanhas ameaças? 410
 Nem rio caudaloso, nem mar proceloso
 ou o oceano açulado pelo Coro⁶⁰ ou

⁵⁷ Ver n.50.

⁵⁸ Referido no v.356.

⁵⁹ Referido no v.350.

⁶⁰ Vento de noroeste.

a força do fogo atizada pelo sopro poderia inibir
meu ímpeto, minha ira: vou demolir tudo.

Ele temeu Creonte e guerras com o nobre tessálio? 415

Um amor de verdade não teme ninguém.

Ainda que, sob coação, ele cedesse e se rendesse,
é certo que poderia vir e falar com a esposa
uma última vez – até isso ele temeu, a fera!

É certo que um genro tinha como adiar o momento 420

do amargo exílio: a dois filhos foi dado um só dia comigo.

Não lamento o tempo curto. Ele se revelará longo.

Este dia vai trazer – ah vai! – o que nenhum outro

jamais poderá calar: vou afrontar os deuses

e abalar as estruturas.

AMA

Domina teu peito turbado por males, 425

senhora, amansa teu espírito.

MEDEIA

Só terei calma vendo as estruturas

feitas em ruínas comigo. Que tudo desapareça comigo.

Quando se está para morrer, é um prazer levar tudo junto.

AMA

Vê é quanta coisa deves temer, se persistires!

Ninguém pode enfrentar poderosos e ficar a salvo. 430

JASÃO E MEDEIA (431-559)

JASÃO

Oh, destino sempre insensível e sorte rude,

má tanto quando fere como quando poupa!

Tantas vezes o deus nos provê remédios

piores que os perigos: quisesse eu ser fiel

à esposa, como merece, à morte eu deveria 435

ter-me oferecido; se não quisesse morrer,

eu, mísero, teria que deixar de ser fiel.

Não foi o temor que venceu a fidelidade,
 mas a aflita *pietas*,⁶¹ já que a morte dos filhos
 se seguiria à dos pais. Se estás no céu, sagrada
 Justiça, invoco tua divindade e testemunho: 440
 os filhos venceram o pai! Até mesmo ela,
 ainda que de coração ferino e rebelde ao jugo,
 prefere os filhos ao matrimônio – penso eu.
 Decidi enfrentar essa mulher irada com apelos.
 Eis, já me viu e se lançou para cá: se enfurece 445
 e exhibe seu ódio. No vulto, tem todo o rancor.

MEDEIA

Eu fugi, Jasão. Eu fujo. Isto não é novo:
 mudar de lugar. Nova é a causa da fuga.
 Eu fugia por tua causa. Vou, estou partindo,
 já que me obrigas a fugir da tua casa. 450
 A quem me envias? Devo buscar o Fásis e a Cólquida,
 o reino pátrio e campos que o sangue fraterno penetrou?
 Que terras ordenas que eu busque? Que mares
 tu me indicas? Os estreitos do mar pôntico,
 por onde eu trouxe de volta o nobre grupo de reis, 455
 seguindo o adúltero através das Simplégades?
 Devo buscar a Iolco do teu tio ou a tessálica Tempe?
 Todas rotas que para ti eu abri, eu as fechei para mim.
 Aonde me envias? Impões o exílio a uma exilada
 sem dizer onde. Que se vá! – ordenou o genro do rei. 460
 Não refuto nada: cumula-me de torturas atrozes!

⁶¹ “É a atitude tipicamente romana do respeito devido aos deuses, à pátria, aos pais e a outros aparentados”, segundo *The Oxford Classical Dictionary* (2012: 1148). James Garrison (1992: 16 *et passim*) observa como o conceito foi se modificando – de atitude dirigida ao que é externo até uma interiorização em que prevalece a ideia de “bondade inata ao homem”, ou seja, a “compaixão”, que no indivíduo comum se expressa como “piedade” e no soberano como “clemência”. A *pietas* é atributo do herói na *Eneida*, em que o “*pius Aeneas*”, troiano “*pietate insignis et armis*”, ao deparar-se com o pai, Anquises, na catábase, é recebido com uma pergunta retórica (VI.687-8): “*uenisti tandem tuaque spectata parenti / uicit iter durum pietas?*” – “Afinal vieste! Tua esperada *pietas* para com o pai venceu a dura jornada!”. Respeitando o sentido mais abrangente do termo latino, uma aproximação no português contemporâneo seria a palavra “devoção” numa acepção derivada, significando “dedicação zelosa e escrupulosa”, conforme o Dicionário Houaiss.

Eu as mereci. Com cruentos castigos, a ira da realeza
 coíba a concubina. Faça pesar suas mãos com grilhões
 e a enclausure numa gruta de eterna noite.
 Sofrerei menos do que mereço. Criatura ingrata, 465
 que teu espírito reviva o bafo ardente do touro
 e, entre os cruéis perigos da raça indômita,⁶²
 o gado flamejante de Eeta no campo onde brotam
 homens armados, e os dardos desse súbito inimigo,
 quando, sob meu comando, cada soldado
 brotado da terra tombou em mútua carnificina. 470
 Soma o ansiado espólio do carneiro de Frixo⁶³
 e o monstro insone que fiz render os olhos
 a um sono inédito. Meu irmão entregue à morte,
 e, num só crime, o crime repetidamente cometido.
 E as filhas que, enganadas por meu ardil, 475
 ousaram mutilar um velho que não iria reviver.
 [Indo atrás de reinos estrangeiros, desertei do meu.]⁶⁴

Pelas esperanças de teus filhos e por um lar,
 pelos monstros que venci, pelas mãos que, por tua causa,
 nunca poupei, pelos perigos superados, 480
 pelo céu e pelas ondas, testemunhas de meu enlace,
 tem misericórdia: afortunado, recompensa a suplicante.
 Das riquezas que de longe os citas
 carregam desde os tórridos povoados da Índia,
 como o palácio, repleto, mal acomoda os tesouros, 485
 ornamos com ouro os bosques – delas, exilada, eu nada
 trouxe senão partes do meu irmão, e estas também devotei a ti.
 Por ti, troquei a pátria. Por ti, pai, irmão, pudor.
 Casei-me com este dote. Agora fujo: restitui-me os bens!

⁶² Medeia elenca seus feitos e crimes: ajudou Jasão a vencer touros que bafejam fogo, soldados que nascem da terra, o dragão insone que protege o velo de ouro; esquartejou o irmão para retardar o pai que recolhia os membros no mar e levou as filhas de Pélias a esquartejar o próprio pai na expectativa de rejuvenescê-lo.

⁶³ O velo de ouro.

⁶⁴ Embora conste dos manuscritos, o verso é considerado espúrio (HINE 2007: 161).

JASÃO

Embora Creonte, não amistoso, quisesse te matar,
vencido por minhas lágrimas, te concedeu o exílio.

490

MEDEIA

Pensava ser um castigo. Agora vejo: a fuga é um brinde.

JASÃO

Enquanto te é permitido partir, fuge, escapa daqui.
A ira dos reis sempre é pesada.

MEDEIA

Tu me persuades disso e
agradas Creúsa: assim, retiras a concubina indesejada.

495

JASÃO

Medeia censura meus amores?

MEDEIA

E assassínio e dolos.

JASÃO

Que crime afinal podes me censurar?

MEDEIA

Cada um que cometi.

JASÃO

Mas falta só isto:

que até de teus atos perversos eu me torne o culpado.

MEDEIA

São teus, eles são teus: quem tira proveito da perversidade,
é responsável. Ainda que todos acusem de infame a esposa,
defende-a sozinho, sozinho anuncia que ela é inocente.
A teus olhos não tenha culpa quem, por tua causa, é culpada.

500

JASÃO

A vida não é gratificante quando se tem vergonha dela.

MEDEIA

Não há por que mantê-la quando se tem vergonha dela.

505

JASÃO

Vamos, doma teu peito agitado pela ira.

Acalma-te, por teus filhos.

MEDEIA

Renuncio a eles, os repudio, os renego.

Creúsa dará irmãos aos meus meninos?

JASÃO

Uma rainha, sim, para filhos de exilados. Uma poderosa para aflitos.

MEDEIA

Que nunca chegue para os meus infelizes um tal dia maligno 510
que misture nossa ilustre prole com uma prole indigna,
a descendência de Febo com a descendência de Sísifo.⁶⁵

JASÃO

Por que, infeliz, nos levas à destruição?

Parte, peço-te.

MEDEIA

Creonte deu ouvidos à minha súplica.

JASÃO

O que eu posso fazer? Fala!

MEDEIA

Por minha causa, até um ato perverso. 515

JASÃO

Um rei aqui, um ali...

MEDEIA

E há ainda um perigo maior do que eles:

Medeia! [*lacuna*]⁶⁶ Deixa-nos combater.

Que Jasão seja o prêmio.

JASÃO

Desisto, cansado de males.

E tu mesma teme os acasos: já experimentaste muitos!

MEDEIA

Toda vez a Fortuna se submete a mim, sempre. 520

JASÃO

Acasto se aproxima...

⁶⁵ Sísifo é o fundador de Corinto.

⁶⁶ Hine (2007: 161) afirma que os manuscritos estão corrompidos porque “*nos conflagere*” não se adequa à métrica nem faz sentido. Boyle (2014: 261) aceita emenda de Avantius “*nos conflige*”, com reservas.

MEDEIA

Mais perto está o inimigo Creonte.

Foge de ambos! Não tens que pegar em armas contra
o sogro nem te maculares com o assassinio de um parente.

Medeia não te obriga. Sem culpa, foge comigo!

JASÃO

E quem vai se opor se urdirem dupla guerra?

525

Se Creonte e Acasto unirem suas forças?

MEDEIA

A eles soma homens da Cólquida, soma Eeta no comando,
une os citas aos pelasgos. Darei fim neles.

JASÃO

Temo muito os cetros altaneiros.

MEDEIA

Atenta para que não os cobices!

JASÃO

Encurta esta longa conversa para que não pareça suspeita.

530

MEDEIA

Agora faz retumbar o céu inteiro, Júpiter supremo!

Estende a destra, prepara labaredas vingadoras e,
rompendo as nuvens, abala o mundo todo!

E não debes mirar teus dardos com mão seletiva:

ou eu, ou este aqui. Qualquer de nós que caia,

535

um culpado perecerá. Contra nós, não tem como

teu raio errar.

JASÃO

Passa a refletir com lucidez

e a falar com placidez. Se, do palácio do meu sogro,

algo possa te consolar, aliviar teu exílio, pede!

MEDEIA

Sabes que tenho o espírito pronto e habituado a desprezar

540

a opulência da realeza. Que me permitam apenas isto:

ter como parceiros de exílio meus meninos para, no colo

deles, me desfazer em lágrimas. Novos filhos te aguardam.

JASÃO

Admito que desejo atender teus pleitos, mas
me impede a *pietas*⁶⁷. É que, nem mesmo ele, 545
um rei e sogro, me obrigaria a suportar isso.
Essa é minha razão de viver. É o alívio deste peito
consumido em cuidados. Possa eu antes ficar sem ar,
sem meus membros, sem a luz.

MEDEIA

(à parte)

Ama tanto assim os filhos?

Ótimo. Ele se entrega. Ficou claro seu ponto vulnerável. 550

(para Jasão)

Permitam-me, ao partir, as recomendações finais,
permitam-me dar-lhes um último abraço.
Agradeço. Nesta despedida, ainda peço isto:
não guardes no espírito palavras inspiradas
por meu indeciso rancor; preserves 555
a melhor lembrança de mim; que se esqueçam
essas concessões à ira.

JASÃO

Apaguei tudo de meu espírito
e também eu peço, que governes essa mente fervilhante
e que te portes com placidez: a calma mitiga os infortúnios.

MEDEIA-AMA (560-578)

MEDEIA

Foi-se. É assim? Tu vais esquecido de mim 560
e de tantos delitos meus? Sumi aos teus olhos?
Nunca sumirei.

(A si mesma)

Reage! Convoca todas
tuas forças, tuas artes! O fruto de teus crimes é julgares

⁶⁷ Ver o conceito de *pietas* na nota 61.

que nenhum deles é crime. É rara a chance de um ardil
– já me temem. Ataca ali, onde ninguém vê razão 565
para temer. Vai. Ousa agora. Dá início a tudo
de que Medeia é capaz, a tudo de que não é capaz!

Tu, fiel ama, solidária no meu pesar e no acaso
inconstante, ajuda nos meus miseráveis planos.
Eu tenho um manto, brinde do palácio celestial 570
e símbolo do reino, penhor de nossa raça
dado a Eeta pelo Sol. Tenho um colar que refulge
do ouro trançado e ouro que o brilho de gemas adorna,
com o qual costume cingir os cabelos.
Isto meus filhos devem levar como presentes à noiva, 575
antes, porém, untados e embebidos em artes atrozes.
Invoque-se Hécate. Prepara o ritual fatídico!
Ergam-se altares. Uma chama deve crepitar nesta casa.

ODE CORAL III (579-669)

Nem a força da chama ou do túmido vento
é tão temível, nem a de um dardo em movimento 580
quanto a de uma esposa desprezada,
ardente de ódio.

Nem quando o nebuloso Austro trouxe chuvas
invernais, e o Istro caudaloso se esparrama e
impede que pontes resistam e 585
vaga errante.

Nem quando o Ródano rompe os mares
ou quando, dissolvidas as neves em rios,
já forte o sol em plena primavera,
o Hemo derreteu. 590

É cego o fogo alimentado pela ira:
não se deixa controlar, nem aceita freios
ou teme a morte; enfrenta o ferro
de peito aberto.

Poupai, ó deuses, pedimos perdão: 595
viva a salvo quem subjugou o mar!
Mas se enfurece o senhor que viu
seu reino dominado.⁶⁸

Ousou guiar o carro eterno um jovem
que, alheio à rota demarcada pelo pai, 600
lançou, insano, pelo céu fogos dos quais
foi alvo ele mesmo.⁶⁹

O caminho conhecido não é custoso:
vai por onde a salvo outros antes foram
e, impetuoso, não rasgues santos pactos 605
sagrados do mundo.

Cada um que pegou nos remos nobres
da audaciosa nau e privou Pélion
da densa sombra de seu bosque sagrado;
cada um que passou pelas rochas oscilantes⁷⁰ 610
e, superados tantos esforços no pélago,
atou as amarras na orla bárbara
para tomar o ouro estrangeiro e regressar,
com destino atroz expiou a profanação
das leis do mar. 615

Provocado, o mar impõe castigos.
Primeiro, Tífis, domador das águas,
deixou o leme a um mestre despreparado;
em praia estrangeira, longe do reino
paterno, morto jaz sob túmulo indigno 620
cercado por incógnitas sombras.

Desde então, Áulis lembra seu rei perdido
e retém em seus portos vagarosos naus
queixosas de ali ficar.

⁶⁸ Trata-se de Netuno, não mais senhor único dos mares ou “o segundo reino” (*regna secunda*, no original).

⁶⁹ Faetonte, que conduziu mal o carro do Sol, seu pai, incendiando o mundo, e foi fulminado por Júpiter.

⁷⁰ Alusão às Simplégades. Ver n.48 e v.342.

Aquele que é filho da sonora Camena⁷¹ – 625
diante da melodia das cordas de sua lira,
uma correnteza parou, ventos silenciaram;
uniu-se a ele um pássaro, cessando o canto,
acompanhado de toda a mata –
teve o corpo disperso pelos campos trácios, 630
mas a cabeça flutuou pelo triste Ebro,
atingiu o conhecido Estige e o Tártaro:
ele não regressará.

Alcides⁷² abateu os filhos do Aquilão.
Matou o que tinha Netuno como pai e 635
costumava assumir distintas formas.⁷³
Ele mesmo, após pacificar terra e mar,
após expor os reinos do ferino Plutão,
reclinando-se ainda vivo no ardente Eta,
ofertou seus membros às cruéis chamas, 640
consumido pela infecção do sangue duplo,
presente da esposa.

Um javali abateu Anceu de um só golpe,
impetuoso. Tu, Meleagro, impiedoso, matas
o irmão de tua mãe e morres pela destra 645
da tua mãe irada.⁷⁴ Todos mereceram.
Mas que crime com sua morte expiou o jovem
que o grande Hércules não pôde resgatar,
ah, esse menino raptado em águas seguras?⁷⁵
Ide, agora, valentes, sulcar o alto mar, 650
temendo até uma fonte.

⁷¹ Orfeu.

⁷² “Alcides” quer dizer “descendente de Alceu”, referindo-se a Hércules.

⁷³ Periclímeno.

⁷⁴ Note-se o paralelismo com Medeia: a mãe de Meleagro, Alteia, mata o filho, irada pela perda do irmão.

⁷⁵ Hilas, raptado pelas ninfas.

Idmão, embora conhecesse bem os fados,
 uma serpente enterrou-o nas areias líbias.
 Veraz para todos, falso só para si mesmo,
 Mopso sucumbiu e ficou longe de Tebas. 655
 Se ele predisse o futuro com acerto,
 será um exilado errante o marido de Tétis. 657
 Morrendo fulminado no alto mar, <o filho> 661
 de Oileu, <pelo seu> crime e o paterno,⁷⁶ 660a
 sofrerá os castigos. 660b

Pronto a assolar Argos com fogo falacioso, 658
 Náuplio se lançará nas profundezas. 659
 Ao redimires o destino do rei de Feres, 662
 esposa, tu sacrificarás a alma pelo marido.
 O mesmo que ordenou trazer um butim
 e o espólio de ouro no primeiro barco 665
 [cozido Pélias no caldeirão aceso]⁷⁷
 ferveu boiando em águas confinadas.
 Já basta, deuses, quanto vingastes o mar:
 poupai quem só obedeceu!

AMA (670-739)

Tenho pavor e horror: grande flagelo se apresenta. 670
 É selvagem como o rancor avulta e a si mesmo
 incandesce e restaura a antiga força!
 Eu a vi muitas vezes, furiosa, enfrentar deuses
 e arrastar os céus. Maior, monstrosidade maior
 Medeia prepara. Pois que num passo alucinado 675
 sumiu e alcançou seu funesto santuário, agora
 despeja todos seus recursos e exhibe coisas que
 mesmo ela, por muito tempo, temeu. Desenrola
 um elenco de males: arcanos, secretos, ocultos.

⁷⁶ < > marcam inserções (HINE 2007: 84).

⁷⁷ [] indicam linha a ser excluída para preservar a estrutura das estrofes de nove versos (HINE 2007: 175).

E usando no pesaroso ritual a mão esquerda, 680
chama as pragas que a escaldante areia líbia cria,
e as que, em neve perpétua, o Tauro coíbe,
enrijecido pelo frio ártico. E mais monstros.

Desertando seus covis, um elenco de escamados,
arrastado com encantos mágicos, se apresenta. 685

Aqui, uma cruel serpente arrasta o imenso corpo,
exibe a trífida língua e busca a quem possa ser
mortífera, mas ouvindo o encantamento, paralisa
e o túmido corpo, num acúmulo de nós, enrola e o
força em espiral. “Pequenos são os males – diz – 690
e banal o arsenal que a terra nas entranhas cria.

Ao céu é que pedirei poções. Já é hora, é hora
de pôr em ação algo além de um ardil comum.
Para cá desça aquela víbora que se espraia
como vasta torrente, da qual as duas feras, 695
a maior e a menor, sentem os imensos nós:⁷⁸

a Maior, útil a pelasgos; a Menor, a sidônios.
Que o Serpentário⁷⁹ enfim abra a cerradas mãos
e o veneno jorre. Apresente-se a meus cânticos
Píton, que ousou provocar as divindades gêmeas.⁸⁰ 700

Retornem a Hidra e todas as suas serpentes,
que se regeneram ceifadas pela hercúlea mão.
Tu também, serpente vigilante, que dormiu primeiro
sob meus cânticos, deixa a Cólquida e te apresenta”.

Depois que evocou todo tipo de serpente, 705
os males de ervas danosas concentra num só:
todos que o inacessível Érix produz em suas rochas;
os que, nos cimos cobertos de inverno perpétuo,
o Cáucaso, tingido do sangue de Prometeu, faz brotar;

⁷⁸ A constelação do Dragão, em torno da Ursa Maior, favorável a gregos, e da Ursa Menor, a fenícios.

⁷⁹ Em latim, *Ophiuchus*, a constelação simboliza um homem submetendo uma serpente com ambas as mãos.

⁸⁰ Apolo e Ártemis (Diana para os romanos), filhos de Latona, perseguida pela serpente Píton.

outros com que untam as flechas os ricos árabes, 711
 os belicosos arqueiros medas e o ágil povo parto. 710
 Ou as seivas que, sob o arco celeste congelante,
 as nobres suevas recolhem nos bosques hircanos.⁸¹
 O que for que a terra cria na primavera nidificante
 como quando o rigoroso inverno derrubou a fronde 715
 dos bosques e prendeu tudo no nevado gelo;
 a erva que for que viceja com flor mortífera,
 ou uma seiva atroz em raízes retorcidas
 que gera meios de ser nociva – nisso ela põe a mão.

 O emônio Atos contribuiu com aquelas pragas; 720
 com estas, o enorme Pindo. Aquela, nos cimos do
 Pangeu, deixou tenro chumaço sob a cruenta foice.
 Estas, o Tigre, que esconde abismo profundo, nutriu.
 O Danúbio, aquelas. Estas, foram tanto o Hidaspes,
 que corre por áreas secas com gemas preciosas 725
 nas tépidas águas, como o Bétis, que dá nome à terra,
 rompendo, mesmo lânguido, os mares da Hespéria.
 Esta suportou a lâmina com Febo a aprontar o dia;
 daquela, foi ceifado o ramo na noite profunda;
 o broto desta foi tirado com sua unha encantada. 730

 Ela colhe ervas mortíferas e das serpentes
 extrai a peçonha e mistura aves agourentas
 e o coração do sinistro mocho e, da rouca coruja,
 as vísceras retiradas em vida. Esta artífice de crimes
 os põe separados: em uns, a força voraz das chamas; 735
 noutros, a frieza glacial do inerte gelo.
 Adiciona às poções palavras não menos temíveis.
 Pode-se ouvi-la: vem em passo tresloucado
 e canta. Treme o mundo às suas primeiras palavras.

⁸¹ *Hyrcañiis* consta dos manuscritos. Boyle e Fitch adotam a emenda *Hercyniis*, mas há problemas de escansão: “It is safer to stick with the transmitted text and its geographical confusion” (HINE 2007: 181).

MEDEIA (740-848)

Invoco a multidão silente e vós, deuses dos mortos, 740
e o cego Caos e a opaca morada do sombrio Plutão,
antros da esquálida 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.⁸² 745
Só ao sogro do meu marido caiba castigo maior:⁸³
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, 750
ameaçando com tuas piores faces, não com uma só.

Por ti, cabelos soltos à moda de meu povo,
percorri bosques secretos com pé descalço
e evoquei chuvas de nuvens secas.
Impeli mares ao fundo, e, vencidas as marés, 755
o Oceano fez recuar suas águas morosas.
Violada a lei do céu, o mundo viu juntos
o sol e os astros, e vós, Ursas, tocastes
o mar proibido. Mudei a ordem das estações:
no verão, a terra se arrepiou com meu canto; 760
Ceres se viu forçada a uma safra de inverno.
O Fásis tornou à fonte seu impetuoso caudal,
e o Istro de tantas bocas conteve as brucas
águas, indolentemente, em suas margens.
Ressoaram as ondas e cresceu insano o mar, 765
mesmo quieto o vento. O abrigo do antigo bosque

⁸² Uma fonte de água localizada em Corinto.

⁸³ O sogro a que Medeia se refere é Creonte, não o próprio pai, Eeeta. Sísifo, como antepassado de Creonte, não foi poupado do suplício. Boyle comenta (2014: 317): “*Notice the force of this paradoxical expression. ‘My husband’s father-in-law’ should be Medea’s father; here it is Sisyphus. Medea clings to the moral claims of herself qua wife, observing the nominal absurdities which result from Jason’s infidelity*”. [Note a força da expressão paradoxal. ‘O sogro de meu marido’ deveria ser o pai de Medeia; aqui é Sísifo. Medeia apega-se a seus direitos de esposa, destacando os absurdos verbais que resultam da infidelidade de Jasão”.]

perdeu suas sombras ao comando de minha voz.

Febo parou no meio, abandonando o dia,
e as Híades vacilam com os meus cantos.⁸⁴

Febe, já é hora de surgires neste ritual teu. 770

Para ti, mão cruenta tece estas grinaldas
que nove serpentes interligam.

Para ti, estes membros do revoltoso Tifeu,⁸⁵
que abalou os reinos de Júpiter.

Aqui está, do pérfido barqueiro, o sangue 775
que Nesso ofereceu ao expirar.

Nessas cinzas desfez-se a pira do Eta,
que sorveu a peçonha hercúlea.

Irmã piedosa, mãe impiedosa, a tocha 780
da vingativa Alteia é o que vês.⁸⁶

Deixou essas plumas em inacessível antro
a Harpia, ao fugir de Zetes.

Soma a isto penas da ave estinfália ferida,
vítima das flechas de Lerna.

Ressoastes, altares. Vejo minhas trípodas⁸⁷ 785
agitadas pela deusa a meu favor.

Vejo o carro ágil de Trívia,
não o que ela, luminosa, cheia,

usa para percorrer a noite, 790
mas o que ela, lívida, sinistra,

sob ameaças tessálicas,
usa quando pisa mais no freio pelo céu.

Assim, dessa tocha pálida, verte
tua luz triste pelos ares.

⁸⁴ Híades é um grupo de cinco estrelas da constelação *Taurus*. Ver v.312.

⁸⁵ O monstruoso titã desafiou o poder de Júpiter e foi aprisionado sob o Etna. Cf. v.409.

⁸⁶ Ver v.646 e n.71. A vida de Meleagro residia num tição sob a guarda de Alteia, que a lança ao fogo.

⁸⁷ Ver v.86 e n.21: há um paralelo com o oráculo de Apolo.

Inova ao aterrorizar os povos e, em teu auxílio, Dictina, soem ricos bronzes de Corinto.	795
Para ti, na relva com sangue, faço um ritual solene.	
Para ti, tocha roubada de túmulo susteve fogos fátuos.	800
Para ti, agitei a cabeça com a nuca pendida e fiz invocações.	801a 801b
Para ti, como num funeral, uma fita cinge meus cabelos soltos.	
Para ti, faço mover-se um galho triste vindo da água do Estige.	805
Para ti, de peito nu como a mênade, vou ferir os braços com faca ritual: que meu sangue corra aos altares.	
Acostuma-te, mão, a sacar a lâmina e a suportar o sangue de gente querida.	810
Golpeada, ofertei o líquido do ritual.	
Mas se reclamas que te cobro demais com meus votos, perdoa, te peço.	
A razão de cobrar a ajuda de teu arco cada vez mais, Perseida,	815
é sempre só uma e a mesma: Jasão.	
Tu, agora, embebe as vestes de Creúsa, e, tão logo ela as ponha, a chama insinuante queime-a até à medula.	
Encerrado no fulvo ouro espreita, obscuro, o fogo que me deu quem paga com as vísceras o que tirou do céu e me ensinou a esconder com arte	820

essas forças: Prometeu. E deu-me fogos
cobertos de sutil enxofre Mulcíbero,⁸⁸ 825
e raios de uma chama viva
tirei de meu parente Faetonte.

Tenho dotes do ventre da Quimera,⁸⁹
tenho chamas tiradas da garganta
tostada de um touro, 830
as quais, misturado o fel da Medusa,
mandei conservar em sigilo seu mal.

Dá pungência aos venenos, Hécate,
e conserva escondidas nos presentes
as sementes da chama:
que enganem o olho e atraiam o toque, 835
que o calor chegue ao peito e às veias,
membros derretam, ossos vaporizem
e que, cabelo em chamas, a nova esposa
supere seus fachos nupciais.

Meus votos foram atendidos! Três 840
latidos deu a ousada Hécate e fogos
rituais expeliu de sua tocha luctífera.

Acabada, a poção toda! Chama meus filhos aqui.
Por meio deles cheguem à noiva os ricos presentes.⁹⁰

Ide, ide, filhos, prole de mãe infausta, 845
cativai com este mimo e muito apelo
vossa soberana e madrasta. Ide e voltai rápido
para que eu desfrute de um último abraço.

⁸⁸ Vulcano, arcaico deus do fogo para os romanos, posteriormente identificado com o grego Hefesto.

⁸⁹ Cabeça de leão e a parte traseira de uma cobra, no meio, uma cabra, a Quimera expelia fogo do ventre.

⁹⁰ Hine adota *per quos... feram*, emenda de Bentley. Boyle e Fitch adotam *per quos... feras* dos manuscritos.

ODE CORAL IV (849-878)

Para onde a mênade cruenta
se deixa levar, arrebatada 850
pelo amor cruel? Que delito
prepara com exaltado furor?
Incitado pela ira, seu vulto
se crispa e, agitando a cabeça,
num gesto furioso de soberba, 855
ameaça até mesmo o rei.
Alguém a crê exilada?

Ardem rubras as maçãs do rosto,
a palidez afugenta o rubor.
Nenhuma cor se mantém muito 860
tempo no semblante instável.
Caminha pra lá e pra cá, tal
como uma tigresa sem os filhos
percorre, em marcha enfurecida,
o bosque do Ganges. 865

Medeia não sabe refrear
nem iras, nem amores.
Agora ira e amor uniram-se
numa causa: o que virá a seguir?
Quando a facínora da Cólquida 870
deixará as terras pelasgas
e livrará do medo o reino
e ao mesmo tempo os reis?
Agora, Febo, afasta teu carro
sem retardar as rédeas: 875
que a noite nutriz encubra a luz,
que Héspero, guia da noite,
engolfe este temível dia.

MENSAGEIRO, CORO E AMA (879-892)

MENSAGEIRO

As estruturas ruíram, sucumbiu um reino.

Filha e pai jazem em cinzas misturadas.

880

CORO

Enredados em que ardil?

MENSAGEIRO

No que costuma enredar reis:

presentes.

CORO

Como pôde haver neles dolo?

MENSAGEIRO

Eu mesmo me admiro e, já feito o mal,

é difícil acreditar que pôde acontecer.

CORO

Qual o tamanho do desastre?

MENSAGEIRO

Ávido, o fogo furioso grassa por toda parte do palácio

885

como se seguisse ordens: a casa real toda já desabou,

teme-se pela cidade.

CORO

A água tem que vencer as chamas!

MENSAGEIRO

E isto é o que surpreende nesse desastre:

a água alimenta as chamas, e, quanto mais é contido,

mais arde o fogo. Consome até o que seria nossa defesa.

890

AMA

Deixa com teu passo rápido o Peloponeso,

Medeia! Busca depressa qualquer outra terra!

MEDEIA (893-977)

MEDEIA

Logo eu, retroceder? Se tivesse fugido antes,
voltaria só pra isto: assisto a núpcias inéditas.

Por que paras? Persegue teu ditoso ímpeto, 895
espírito meu. Só parte da vingança já te alegra?

Ainda amas, tresloucada, se a ti basta Jasão
estar solteiro. Busca um tipo inusitado de
castigo e prepara a ti mesma, já, assim:
abandona o sagrado e repele qualquer pudor. 900

Mãos puras só suportam uma desforra leve.
Debruça-te sobre a ira, desperta desse langor
e restaura do fundo do peito velhos ímpetos,
com violência. O que se cometeu até aqui,
chame-se a isso “*pietas*”. Reage, e os farei ver 905
quão leves e comuns foram os crimes

que cometi para agradar. Do meu rancor,
só um prelúdio. Quanto podiam ousar mãos
ainda inábeis? Ou o furor de uma menina?
Agora sou Medeia! Males nutriram meu talento. 910

Matei o meu irmão e fico feliz, feliz.
Fico feliz porque o dilacerei e despojei meu pai
da relíquia secreta. Fico feliz de ter armado filhas
para dar fim a um velho.⁹¹ Busca assunto, rancor:
já não é inculta a destra que levarás a cada delito. 915

Para onde te voltas, ira? Que armas apontas para
o pérfido inimigo? Meu espírito decidiu não sei
que selvageria que ainda não ousa a si mesmo
confessar. Como uma tola, apressei-me demais:
quem dera meu inimigo tivesse da concubina 920
uns filhos... Mas se tu tens algum filho dele,
atribui-o a Creúsa. Gostei desse tipo de castigo;

⁹¹ Alusão a Pélias. Ver n.33.

e com razão, gostei: o derradeiro crime pede
um espírito forte. Filhos que já foram meus,
sede vós punidos pelos crimes paternos! 925

Horror tocou meu coração, os membros gelam,
e meu peito tremeu. A ira cedeu seu posto,
volta a mãe por completo, expulsando a esposa.
Eu, de meus filhos, de minha prole, derramar
o sangue? Ah, fala melhor, furor insano! 930
Que esse delito inaudito, sacrilégio atroz, até
de mim se afaste. Que crime os pobres vão pagar?
O crime de ter Jasão por pai e, crime maior,
Medeia por mãe. Que morram – não são meus.
Pereçam – são meus. Não têm crime, nem culpa, 935
são inocentes, admito, mas também o meu irmão.

Vacilas, meu espírito? Por que correm lágrimas e
se revezam ira e amor jogando-me, inconstante,
pra cá e pra lá? O refluxo da maré me arrasta,
confusa, tal como ventos fortes travam guerras. 940
Ondas revoltas movem mares para lados opostos
e o pélagos, indeciso, faz espuma – não diferente
ondula meu coração. A ira afugenta a *pietas*,
e a *pietas*, a ira. Cede tu à *pietas*, oh rancor!

Aqui, filhos queridos, único consolo do lar 945
aflito, vinde aqui e envolvi-me em vossos
braços. O pai vos terá incólumes, se também
a mãe vos tiver. Exílio e fuga me pressionam.
Já, já serão levados, separados do meu colo,
a chorar e gemer. Morram para os beijos do pai; 950
morreram para os da mãe. Meu rancor revive
e fervo de ódio. Esta mão receosa, a antiga

Erínis⁹² a quer de novo. Ira, onde vais, te sigo.
Quem dera a prole da arrogante tantálida⁹³
tivesse saído do meu útero e fosse eu mãe de
duas vezes sete filhos. Fui estéril para o revide:
pari só dois. Isto basta para um pai e um irmão. 955

Para onde vai essa exaltada horda de Fúrias?
Busca quem? Aonde mira o ataque de fogo?
A quem o bando infernal direciona as tochas
cruentas? Vibra o açoite, e a enorme serpente
retorcida dá um silvo. Quem é que Megera,
com archote hostil, quer? De quem é a sombra
confusa, desmembrada? É meu irmão, e quer revide.
Darei, total. Crava nos meus olhos tuas tochas,
rasga, queima! Eis meu peito aberto às Fúrias. 960 965

Irmão, manda as deusas vingadoras para longe
de mim e, serenadas, para os manes profundos.
Deixa-me comigo mesma, irmão, e usa esta mão,
que puxou a espada... Com esta vítima, aplaco
teus manes. 970

(Mata um filho)

Que ruído é esse, repentino?

Preparam-se armas prestes a me exterminar.
Subirei para o telhado de nossa casa, já que
teve início o massacre.

(Para o filho vivo)

Vem, tu me acompanhas!

(Para o corpo do filho morto)

Teu corpo também eu levarei daqui comigo. 975
Age agora, espírito meu! Será um desperdício
ocultares tua coragem. Que o povo aplauda tua mão!

⁹² É uma das três Erínias gregas ou Fúrias para os romanos, chamadas Megera, Alecto e Tisífone. Ver n.5.

⁹³ Níobe, filha de Tântalo, teve sete filhos e sete filhas. Ela desafiou Latona, mãe de Apolo e Ártemis, que a vingaram matando toda a prole de Níobe.

JASÃO E MEDEIA (978-1027)

JASÃO

Quem é fiel e se condói com o desastre dos reis,
acorre para que capturemos a autora do horrível
crime. Pra cá, pra cá, valente coorte armada, 980
trazei o arsenal. Deveis demolir a casa.

MEDEIA

Já, já recuperei meu cetro, meu irmão, meu pai
e a Cólquida detém o espólio do animal dourado.
Volta-me o reino, volta a virgindade violada.
Ó numes afinal apaziguados! Ó dia festivo! 985
Ó dia de núpcias! Vai. O crime está à perfeição.
Mas não a vingança. Acaba. As mãos ainda agem.
Por que demoras, meu espírito? Por que vacilas?
A poderosa ira já cedeu? Arrependo-me, tenho
vergonha do que fiz. O que fiz, mísera? Mísera? 990
Ainda que me arrependa, fiz. Mesmo eu receosa,
grande volúpia me invade. E cresce. Faltava isso:
tê-lo como espectador. Até aqui, penso, nada se fez.
Qualquer crime que cometi, sem ele, desaparece.

JASÃO

Ei-la, suspensa no beiral do telhado. Alguém 995
lance fogo ali para que ela caia queimada nas
próprias chamas.

MEDEIA

Monta a pira funerária
para teus filhos, Jasão, e ergue o túmulo.
Tua esposa e o sogro já têm o que se deve aos mortos,
por mim sepultados. Este filho teve o seu destino. 1000
Este, sob tua vista, terá um fim igual.

JASÃO

Por todo e cada nume, pelos exílios em comum
e pelo leito, que minha fidelidade não violou,
poupa já este filho. Se há um crime, é meu.

Entrego-me à morte. Imola-me, que sou culpado. 1005

MEDEIA

Mas é ali, onde vetas, onde te dói, que porei a lâmina.

Vai agora, arrogante, busca casamento com virgens,
abandona mães.

JASÃO

Um só é castigo suficiente.

MEDEIA

Se para minha mão fosse suficiente uma só morte,
não teria buscado nenhuma. Que eu mate dois,
ainda é um número mirrado diante de meu rancor.

1010

E se, mesmo agora, um fruto está dentro desta mãe,
vou sondar as entranhas e extraí-lo com a espada.

JASÃO

Acaba já o delito iniciado, não peço mais,
e, ao menos, alivia a espera de meus suplícios.

1015

MEDEIA

Desfruta o crime devagar, não te apresses, rancor.
Este é meu dia. Aproveito o tempo recebido.

JASÃO

Maligna, mata a mim!

MEDEIA

Queres que eu tenha pena.

(Mata o outro filho)

Ótimo. Está acabado. Nada mais eu tinha, rancor,
a te oferecer. Eleva os olhos inchados para cá,
Jasão ingrato. Reconheces tua esposa?

1020

Costuma ser assim minha fuga: uma via para o céu.
Serpentes gêmeas oferecem ao jugo as cabeças
escamadas. Recebe agora teus filhos, pai.

Eu serei levada pelos ares num carro alado.

1025

JASÃO

Vai-te, nas alturas, pelo rarefeito espaço infinito.
Atesta, por onde és levada, que não há deuses.

NOTAS À TRADUÇÃO

1-55

Sêneca abre sua *Medeia* com a força dramática de uma invocação aos deuses expressa pela personagem-título, forjando no palco o que – após a teoria de John Austin e John Searle – chamamos de um “ato de fala” (*speech act*), ou seja, uma ação que, para se configurar, depende apenas da força da palavra, como, por exemplo, um juramento. A composição em anel (*Ringkomposition*) é emblemática: a primeira e a última palavras do poema são “deuses”. A elocução marcada por polissíndeto unindo vocativos é formular, assim como o imperativo plural, como se vê também em discurso direto da rainha Dido na *Eneida* IV.607-12, na tradução de José Victorino Barreto Feio (2004: 128):

*“Sol, qui terrarum flammis opera omnia lustras,
tuque harum interpres curarum et conscia Iuno,
nocturnisque Hecate triuiis ululata per urbes
et Dirae ultrices et di morientis Elissae,
accipite haec, meritumque malis aduertite numen
et nostras audite preces”.*

“Sol, que tudo alumias com teus raios,
Quanto se faz na terra, e tu, ó Juno,
De meus tormentos cônica e testemunha;
Hécate, que nos trívios das cidades
Com noturno clamor és invocada;
[e] vós Fúrias vingadoras, e vós, deuses
Da moriente Elisa, ouvi-me agora
Estas imprecções: o rigor vosso
Voltai-o contra os ímpios que o merecem
E deixai-vos dobrar das preces minhas”.

Como que invertendo a disposição dada por Virgílio ainda no mesmo trecho da *Eneida*, Sêneca, só depois da invocação aos deuses, inicia então o solilóquio de *Medeia*, caracterizado

pela *interrogatio* e pela autoexortação (*self-address*). O pesquisador Patrice Pavis procura diferenciar o monólogo e o solilóquio, sendo este último “um dilema” (2008: 367):

Conforme a norma dramática, o solilóquio é justificado e conduzido por certas situações onde ele pode, de maneira verossímil, ser pronunciado: momento de busca de si do herói, diálogo entre duas exigências morais ou psicológicas que o sujeito é obrigado a formular em voz alta (*dilema*). A única condição para seu êxito é que ele seja suficientemente construído e claro para ultrapassar o estatuto de um monólogo ou de um fluxo de consciência ‘inaudível’.

O discurso direto de Dido na *Eneida* IV.590-629 principia como um solilóquio (590-9), fazendo uma apóstrofe a Júpiter, e antecede a invocação aos deuses (2004: 127-8):

*'pro Iuppiter! ibit
hic,' ait 'et nostris inluserit aduena regnis?
non arma expedient totaque ex urbe sequentur,
diripientque rates alii naualibus? ite,
ferte citi flammis, date tela, impellite remos!
quid loquor? aut ubi sum? quae mentem insania mutat?
infelix Dido, nunc te facta impia tangunt?
tum decuit, cum sceptrum dabas. en dextra fidesque,
quem secum patrios aiunt portare penatis,
quem subiisse umeris confectum aetate parentem!'*

“Oh Jove!”, exclama, “e há de ir-se esse estrangeiro?
Há de em meu próprio reino escarnecer-me?
Não correrão às armas e trás ele
Não voará toda a cidade em peso?
Não tirarão as naus dos estaleiros?
Ide já, trazei fochos, largai velas,
Puxai por esses remos!... Mas que digo?
Onde estou? Que furor me turba a mente?
Dido infeliz! Agora é que tu sentes
O rigor do ímpio fado! Então convinha,
Quando o cetro lhe davas. Eis a destra,

Eis a fé de quem, dizem, consigo
Leva os pátrios penates e qu'aos ombros
Salvara o pai longo!

Elocução semelhante – um diálogo interno, conforme a psicologia (DWYER 2004: *passim*) – de caráter formular, com questionamentos, asserções e reversões, ocorre, por exemplo, no *Hamlet* de William Shakespeare. Boyle argumenta que o solilóquio de meditação na Renascença deve muito a Sêneca, mas pouco se tem investigado ou reconhecido a este respeito (1997: 157): “*The Senecan self-questioning, self-addressing monologue is everywhere in Renaissance drama, and used structurally as one of the building-blocks of the play*”. Como se vê no estudo sobre recepção, parte desta pesquisa, o solilóquio nesses moldes era uma convenção à época de Shakespeare (HIRSH 2012: *passim*).

Por fim, Sêneca ainda lança mão de um dispositivo muito valorizado na oratória latina, a *sententia*, que, ocorrendo no encerramento do trecho, assume simultaneamente a função de pausa dramática e deixa dramatúrgica para o início da Ode Coral I. Em outro momento da peça, uma *sententia* também parece substituir a didascália interna: no verso 430, impõe-se uma pausa dramática que marca a intensa entrada de Jasão em cena. R. J. Tarrant, comentando *Agamemnon* (2004: 160), reconhece em Sêneca a ocorrência da “climatic *sententia*”, unidade de divisão do texto a que o editor deve estar atento. O mesmo pesquisador identifica o monólogo de abertura como uma convenção do teatro pós-clássico, que já dava sinais nas últimas peças de Eurípides (1978: 237).

Verso 7: Uma promessa de casamento de Jasão a Medeia, tomando Juno e Diana por testemunhas, pode ser resgatada na obra de Ovídio *Heroides*. Na carta de Medeia a Jasão, é atribuída a seguinte fala ao herói (XII.81-8):

“o virgo, miserere mei, miserere meorum;
effice me meritis tempus in omne tuum!
quodsi forte virum non dedignare Pelasgum –
sed mihi tam faciles unde meosque deos? –
spiritus ante meus tenues vanescet in auras
quam thalamo nisi tu nupta sit ulla meo!
conscia sit Iuno sacris praefecta maritis,
et dea marmorea cuius in aede sumus!”

“Ó virgem, tem dó de mim, tem dó dos meus amigos!
Toma-me, com méritos, como teu para todo sempre!
Se acaso não desprezas um homem pelasgo,
– mas de onde me enviam deuses tão favoráveis? –
meu espírito se desmanchará no ar antes que
esteja no meu leito alguma noiva que não tu.
Seja testemunha Juno, que preside enlaces legítimos,
além da deusa em cujo templo de mármore estamos!”

(As traduções são minhas salvo indicação contrária.)

Na Antiguidade, o valor do juramento era assegurado pela oralidade, donde a relevância do discurso direto aqui, conforme Émile Benveniste no artigo “*L’expression du serment dans la Grèce ancienne*” (apud AGAMBEN 2011: 12): “Na verdade é um rito oral, frequentemente completado por um rito manual, cuja forma é variável. E sua função não reside na afirmação que produz, mas na relação que institui entre a palavra pronunciada e a potência invocada”.

A ética do juramento em Roma está explicitada no *De Officiis* III.104, de Cícero, estabelecendo evidente vinculação à *fides* e à *iustitia*:

Sed in iure iurando non qui metus sed quae uis sit debet intellegi. Est enim ius iurandum affirmatio religiosa; quod autem affirmate, quasi deo teste promiseris, id tenendum est. Iam enim non ad iram deorum, quae nulla est, sed ad iustitiam et ad fidem pertinet. Nam praeclare Ennius: “O Fides alma apta pinnis et ius iurandum Iovis”. Qui ius igitur iurandum violat, is fidem violat quam in Capitolio vicinam Iovis optimi maximi, ut in Catonis oratione est, maiores nostri esse voluerunt.

Mas em um juramento, deve-se reconhecer não o medo, porém a intenção. O juramento é, efetivamente, uma asserção com força religiosa. Além disso, o que tiveres prometido solenemente, como que tendo o deus por testemunha, deve ser mantido, já que, de fato, isso diz respeito não à ira dos deuses, que é nenhuma, mas à justiça e à confiança (*fides*). Pois Ênio, admiravelmente, disse: “Ó doce *Fides*, que tens asas, e juramento em nome de Júpiter”. Portanto, quem viola um juramento viola a *Fides*, a qual nossos antepassados quiseram que fosse vizinha do supremo Júpiter no Capitólio, como consta do discurso de Catão.

O tradutor e comentador de Cícero Patrick Gerard Walsh (CÍCERO 2000: 201) chega a considerar que o verso de Ênio possa ser da sua peça *Medeia* ou do seu *Tiestes*. Na edição dos fragmentos das tragédias do poeta, no entanto, está listado entre os *incerta* (ÊNIO 2008: 147).

Ainda no verso 7, é feita a primeira menção a *Hecate triformis*, entidade associada a *Medeia* e à qual ela faz oferendas ao preparar sua poção mágica entre os versos 740 e 842. Hécate é identificada na cultura antiga como tendo três faces: Diana (a grega Ártemis), representando o elemento terra; Lua (a grega Selene), pelo céu; Hécate (a romana Trívia), pelo mundo inferior. No versos 750-1, *Medeia* conclama que ela se apresente não numa única face, mas em todos seus aspectos ameaçadores – *ueni pessimos induta uultus, fronte non una minax*. A abrangência dos domínios da deusa a associa com um poder de caráter universal (BOYLE 2014: 106). A representação ganha ainda maior complexidade pela associação de Diana com *Lucina*, um aspecto de *Juno* (*Juno Lucina*), protetora da hora do parto. O poema de Catulo 34 é um hino à deusa poliônima, traduzido por João Ângelo Oliva Neto (1996: 90):

*Dianae sumus in fide
puellae et pueri integri:
Dianam pueri integri
puellaeque canamus.*

Diana dá-nos proteção,
meninas puras e meninos,
Diana, puros, cantaremos,
meninos e meninas.

*o Latonia, maximi
magna progenies Iouis,
quam mater prope Deliam
deposiuit oliuam,*

Ó Latônia, do imenso Júpiter
progênie grande e generosa,
que a mãe em Delos deu à luz
ao lado da oliveira,

*montium domina ut fores
siluarumque uirentium
saltuumque reconditorum
amniumque sonantum:*

que de montanhas fosses dona,
e de florestas que verdejam,
de pradarias misteriosas,
dos rios que ressoam.

*tu Lucina dolentibus
Iuno dicta puerperis,
tu potens Triuia et notho es
dicta lumine Luna.*

Juno Lucina és tu chamada
pelas puérperas em dores,
tu, poderosa Trívia, chamam-te
Lua, a de luz não sua.

*tu cursu, dea, menstruo
metiens iter annuum,
rustica agricolae bonis
tectis frugibus explens.*

Tu, pelo curso de teu mês,
medindo, deusa, o andar dos anos,
de frutos bons os tetos rústicos
do camponês completas

*sis quocumque tibi placet
sancta nomine, Romulique,
antique ut solita es, bona
sospites ope gentem.*

Em qualquer nome que te agrade,
sejas sagrada e como sempre
em benefícios sê propícia
para a nação de Rômulo.

8: Acontece aqui a apresentação da personagem que dá nome à peça, quando a protagonista cita a si mesma em 3ª pessoa e já a associa às forças das trevas, ainda que seja descendente do Sol, citado como Titã, Apolo e Febo ao longo da peça. No mesmo verso, o autor inclui a primeira citação também a Jasão.

11-12: *Fides* e *pietas* (ver mais adiante nos vv.261 e 438) são dois valores romanos estruturantes da *Medeia* senequiana. A *fides* é mencionada pela primeira vez na peça neste verso, numa comparação apenas alusiva entre a condição de Proserpina, a quem o raptor Plutão é mais fiel (*dominam fide meliore raptam*), e a de Medeia, que teve o juramento de fidelidade conjugal (ver mais acima) rompido por Jasão. Outras ocorrências de *fides* na acepção de fidelidade conjugal são *astrectam fidem* (Medeia no v.145), *nulla fides* (Ama no v.164), *si uellem fidem prestare* (Jasão no v.434), *non nostra fides uiolauit [toros]* (Jasão no v.1003). A quebra da palavra dada diante dos deuses incita Medeia à cobrança de Justiça, mas uma que não se pode esperar das instituições, portanto, é reivindicada da esfera divina, que foi conspurcada. Investida do poder divino sobre a vida e a morte, Medeia planeja sua vingança. Entre os versos 17 e 25, ela elenca maldições contra Jasão e a família real de Corinto, à qual se unirá em casamento. Segundo Giorgio Agamben, juramento e maldição são “dois epifenômenos simétricos de uma única experiência de linguagem” (AGAMBEN 2011: 53):

É do juramento – ou melhor, do perjúrio – que nasceram a magia e os encantamentos: a fórmula da verdade, ao romper-se, transforma-se em maldição eficaz, e o nome de Deus, separado do juramento e da sua conexão com as coisas, converte-se em murmúrio satânico. A opinião comum que faz derivar o juramento da esfera mágico-religiosa deve ser, nesse caso, pontualmente invertida. O juramento nos apresenta, pelo contrário, em uma unidade ainda indivisa, aquilo que estamos acostumados a denominar de magia, religião e direito, que dele resultam como se fossem suas frações.

Ainda no verso 12, Anthony J. Boyle (2014: 110) destaca como o verso *uoce non fausta precor*, uma inversão completa da convenção religiosa antiga em que se não devia pronunciar palavras ominosas, reflete a invertida posição social e religiosa atual de Medeia: “*Being ‘well-omened’ in one’s speech at religious ceremonies – fauete linguis – was to be silent, which is what Medea resolutely is not in this play, despite all attempts to silence her*”. No verso 58, o Coro anuncia como o povo se comporta em adequação ao rito – *cum populis rite fauentibus*. H. M. Hine (2007: 114) aponta que *fausta* e *fauete* são termos etimologicamente conectados.

23-5: Hine (2007: 116) e C. D. N. Costa (1973: 65) apontam a dificuldade de interpretação desses versos. Hine e Boyle (2014: 117) entendem que Medeia quer Jasão tão desesperado que desejará ter filhos mesmo à semelhança dela própria, enquanto Costa faz uma leitura preferencial pela princesa Creúsa como a mãe – contudo, de filhos que a esposa abandonada já amaldiçoou, a estirpe régia. O reconhecimento da importância que tem na Antiguidade a descendência fica evidente na primeira vingança aventada por Medeia – *coniugi letum nouae letumque socero et regiae stirpi date* (vv.17-8) – e executada com a derrocada da casa real.

Filhos à semelhança do pai era um pressuposto do decoro da matrona romana. Essa expectativa é manifesta no epitalâmio reproduzido no poema 61.221-5 de Catulo (1996: 112):

<i>sit suo similis patri</i>	que seja parecido
<i>Manlio, ut facie omnibus</i>	com Mânlio, o pai, que todos
<i>noscitur ab insciis</i>	que o não conheçam vejam
<i>et pudicitiam suae</i>	pelo seu rosto o quanto
<i>matris indicet ore.</i>	há de pudor na mãe;

A importância de assegurar a descendência surge antes, nos vv.211-5 (1996: 112):

<i>ludite ut libet, et brevi</i>	gozai como quiserdes
<i>liberos date. non decet</i>	e filhos dai em breve;
<i>tam vetus sine liberis</i>	não cabe nome tão
<i>nomen esse, sed indidem</i>	antigo ser sem filhos
<i>semper ingenerari.</i>	mas sim de si gerar-se.

O pesquisador Robinson Ellis (2010 [1876]: 166), embora reconheça no subgênero literário do epitalâmio o modelo grego ao qual Catulo adere nesse poema e no seguinte da coleção, o de número 62, destaca os traços de romanidade:

The refrain “O Hymen Hymenaeae” and the exordium (1-30) are, it is true, Greek, and if we had Sappho’s Epithalamia entire we should probably find that Catullus drew from these many of the ideas which give such a charm to his work: the metre [glicônico] is too Greek. But speaking generally, the scene, the technicalities, and the allusions are Roman: the language too is carefully modeled on the familiar phrases of Roman life.

25-7: O nascimento é metáfora da concepção de uma vingança: *parta iam, parta ultio est: peperi*. A leitura ganha força ao se verificar a composição em anel com o verso 957, quando Medeia afirma *peperi duos*, referindo-se aos dois filhos sacrificados em nome do pai e do irmão. Mas neste ponto da peça ainda se trata de linguagem cifrada. Boyle, sobre o trecho (2014: 118): “*However, though opaque, the Senecan Medea’s language seems clearly a deliberate tease, product of a self-conscious Medea, aware of her literary pedigree*”.

30: O sintagma *per solita spatia* define mais uma composição em anel (*Ringkomposition*) que caracteriza a *Medeia* de Sêneca, vinculando este verso com o penúltimo, onde ocorre o sintagma *per alta spatia*. A imagem do carro do Sol percorrendo o espaço celeste é resgatada no final da peça como meio de fuga apoteótica de Medeia. Tradutor do *Agamêmnon*, José Eduardo dos Santos Lohner propõe (2009: 118) que há naquela peça um “tratamento plástico do texto poético”. Em linha com a proposta de Lohner de uma construção do texto senequiano espelhada, que reflete destinos simétricos no *Agamêmnon*, pode-se apontar na *Medeia* uma construção anelar, que reproduz um trajeto circular desde a partida da protagonista da Cólquida até o retorno à sua origem bárbara.

40-3: No verso 41, ocorre a apóstrofe *anime* pela primeira vez no poema, expressão oratória que caracteriza o dilema da personagem principal evidenciado nos solilóquios que permeiam a peça. Tarrant observa (1976: 195) que é muito numerosa essa ocorrência na dramaturgia senequiana, sistematicamente ligada a exortações à ação ou a manifestações contra a apatia. Essa estratégia de autoexortação é marca estilística que se proliferou na produção dramática elisabetana e posterior, acerca da qual há informações adicionais no estudo sobre a recepção, parte desta pesquisa.

Tarrant pondera (1976: 195) que esse dispositivo aparentemente tem conotações filosóficas: “*S. may be alluding to the assent of the animus required to make an instinctive impulse (impetus) into a voluntary act, a distinction which may be present in Medea’s words quid, anime, cessat? Sequere felicem impetum (v.895)*”. Boyle (2014: 124) é mais assertivo: “[B]ehind it lies the Stoic theory of voluntary action as the product of the mind’s assent to a psychological impression or impetus”.

Para o estoicismo, o *animus* é o princípio da vontade interior, onde residem as paixões e a razão, sendo a *mens* a parte principal do *animus*, equivalente ao intelecto (vv. 43, 47, 123, 558). Já a *anima* é a força vital tanto do homem como dos animais, enquanto o *spiritus* é

sopro, o veículo dessa força vital. Outras ocorrências da apóstrofe *anime* estão nos versos 895 (896 na trad.), 937, 976, 988, todas no desfecho da peça, quando Medeia ainda hesita sobre o assassinato do segundo filho. Também ocorrem na *Medeia* senequiana apóstrofes a *dolor* (139, 914, 944, 1016, 1019), *ira* (916, 953), *furor* (930).

No verso 42, o espírito de Medeia é instigado a repelir os temores femininos – *pelle femineos metus* – considerando que algo do antigo vigor tenha restado na princesa bárbara. Esse posicionamento da personagem entre o feminino e o masculino, um perfil transgêneros, é reafirmado por Creonte à própria Medeia nos versos 267-8: *cui feminae nequitia ad audendum omnia/robur uirile est*. E ainda nos versos 976-7, ela recomenda a seu espírito: *non in occulto tibi est/perdenda uirtus*.

Boyle comenta (2014: 99): “*This is no common abandoned woman, heartbroken at her desertion, but one who is prepared to unleash the forces of hell and heaven, ungender herself, and (paradoxically) use her maternity to gain recompense for broken fides*”. O eco mais reconhecível dessa personagem transgêneros é Lady Macbeth, na peça *Macbeth*, de Shakespeare. Mas o poema 63 de Catulo – de alta teatralidade pela variação entre narrativa, canção, discurso direto, autoexortação – já apresentava a questão do elemento transgêneros em sua complexidade ao tratar da autocastração de Átis, que se torna sacerdote de Cibele, tomado por um acesso de loucura inspirado pela deusa. A análise de Beard, North & Price (2006: 165) estabelece uma moldura que enquadra bem a cena da *Medeia* de Sêneca:

This is not only a poem about castration; it is a poem that questions the whole definition of gender, directly asking what it is that constitutes a man, setting social norms against biological nature (and its mutilations). It is a poem that forever prompts questions about madness and frenzy, about what it is to know that you are, or that anyone else is, sane – or mad.; as well as about the limits of power that may be exercised by one being over another, in slavery, for example, or in passion.

51: Medeia exorta-se a se armar da ira para executar sua vingança. Nos versos anteriores, ela tinha conclamado seu espírito (*animus*) a revestir sua mente (*mens*) mais uma vez com a cultura do Cáucaso. A peça reproduz, assim, o processo descrito no tratado *De ira* II.1.3-5 e, depois, II.3.4-5, na tradução de J. E. S. Lohner (2014: 115;117-8):

iram quin species oblata iniuriae moueat non est dubium; sed utrum speciem ipsam statim sequatur et non accedente animo excurrat, an illo adsentiente moueatur quaerimus. Nobis placet nihil illam per se audere sed animo adprobante; nam speciem capere acceptae iniuriae et ultionem eius concupiscere et utrumque coniungere, nec laedi se debuisse et uindicari debere, non est eius impetus qui sine uoluntate nostra concitatur. Ille simplex est, hic compositus et plura continens: intellexit aliquid, indignatus est, damnauit, ulciscitur: haec non possunt fieri, nisi animus eis quibus tangebatur adsensus est.

Sem dúvida, o que move a ira é a ocorrência da ideia de uma injúria, mas indagamos se ela segue de imediato essa ideia e se ela se exterioriza sem que o consinta a alma ou se é movida com o assentimento desta. Aceitamos que a ira nada ousa por si mesma, mas, sim, com a aprovação da alma, pois tomar a ideia de uma injúria recebida e desejar sua vingança, e juntar uma coisa à outra – que não se deve sofrer agressão e que se deve obter vingança –, isso não é um impulso da alma suscitado sem a nossa vontade. O primeiro movimento é simples, o outro é complexo e compreende vários passos: perceber algo, indignar-se, condenar, cobrar vingança. Esses processos não podem ocorrer se a alma não deu assentimento aos estímulos pelos quais estava sendo atingida.

Ira non moueri tantum debet sed excurrere; est enim impetus; numquam autem impetus sine adsensu mentis est, neque enim fieri potest ut de ultione et poena agatur animo nesciente. Putauit se aliquis laesum, uoluit ulcisci, dissuadente aliqua causa statim resedit: hanc iram non uoco, motum animi rationi parentem: illa est ira quae rationem transsilit, quae secum rapit. Ergo prima illa agitatio animi quam species iniuriae incussit non magis ira est quam ipsa iniuriae species; ille sequens impetus, qui speciem iniuriae non tantum accepit sed adprobauit, ira est, concitatio animi ad ultionem uoluntate et iudicio pergentis.

A ira não apenas deve ser movida, mas deve extravasar. Ela é de fato um impulso. Nunca, porém, existe um impulso sem o assentimento da mente, pois não é possível ser tratada a vingança e o castigo sem que o saiba a alma. Alguém se julgou lesado, quis vingar-se, mas, dissuadido por algum motivo, aplacou-se de imediato: a isso não chamo ira, a esse movimento da alma obediente à razão. A ira é aquela que transpõe a razão, que a arrebatou consigo. Portanto, aquele primeiro

abalo da alma, que a ideia de injúria incutiu, não é ira tanto quanto não o é a própria ideia de injúria. Aquele impulso seguinte, que não apenas recebeu a ideia de injúria, mas a aprovou, é ira, concitação da alma que procede à vingança por vontade e discernimento.

Coerente com esse raciocínio, a Ama cobra duas vezes de Medeia que contenha seu ímpeto (*impetus*). No verso 381, associa a ira ao ímpeto: *resiste et iras comprime ac retine impetum*. A isso, Medeia responde no verso 413 que nenhuma força da natureza é capaz de conter seu ímpeto e sua ira – *impetum irasque nostras*. Medeia é mulher irada, como Jasão afirma (v.444), mas se os crimes anteriores aos que decorrem na peça tinham sido motivados apenas pelo amor cruel (vv.135-6), os de agora serão perpetrados por uma mente decidida. Boyle (2014: 129) observa que “*in the tragedies ira is often an other-destructive rather than a self-destructive force: in Troades, Medea and Thyestes, ira triumphs in a world de-civilized*”.

55: Com a *sententia* enunciada neste verso, Sêneca arremata o solilóquio inicial de Medeia, o qual funciona como um prólogo. A primeira de várias máximas desta peça é constituída, convencionalmente, de duas ideias paralelas, eventualmente antagônicas. É também pausa dramática e a deixa para o coro entoar o hino nupcial. A cena inicial já caracteriza o estilo elíptico, epigramático e agonístico da tragédia senequiana.

56-115

A primeira ode coral é um epitalâmio breve quando comparado aos 226 versos do poema 61 de Catulo. Ainda assim, são preservados temas estruturantes do canto nupcial, como a invocação aos deuses para que aprovelem a união, elogios à noiva e ao noivo. Hine menciona a alusão à cultura romana (2007: 121):

S. gives the ode a distinctively Roman flavour with the reference to chanting of rude Fescennine verses (see on 107-9 and 113) – though it is debatable whether a Roman audience would have felt that this element was distinctively Roman and out of place in a Greek heroic context.

Também Catulo, no v.127 do poema 61, cita os versos fesceninos, isto é, licenciosos, porém o contexto é assumidamente romano.

A identidade do Coro senequiano não é explicitada, mas o texto sugere que se trata de cidadãos de Corinto entoando o epitalâmio que celebra a união entre Jasão e a princesa local Creúsa, com clara referência a ambos, mesmo sem nomeá-los: *Aesonio duci* (v.83) e *Aeoliam virginem* (v.105). Também deve ser considerado o fato de o Coro mostrar-se hostil a Medeia nos versos finais do canto (vv.114-5), o que reforça a identidade de cidadãos de Corinto. Uma hipótese aventada para essa ode é a da divisão do epitalâmio entre moços e moças, nos moldes do poema 62 de Catulo (HINE 2007: 122), em razão dos versos 107-9: *hinc illinc, iuuenes, mittite carmina*. A ode espelha amplamente a invocação inicial da peça, como se o Coro respondesse a Medeia, posicionando-se como agente da história e não mero observador. Na avaliação de Costa (1973: 71), a opção de Sêneca “*gives an unusually organic role to the chorus, which here at least is by no means the conventional passive commentator*”. Ao retomar sua fala, Medeia lamentará (v.116) o que acaba de ouvir, indício de coesão da ode com a tessitura do enredo.

62-6: A divindade aludida neste trecho não é claramente identificável, sendo mencionada por pesquisadores como ou Paz ou Vênus ou um amálgama de ambas, conforme Hine (2007: 124): “*Nevertheless it would be quite in S.’s allusive manner, and in accord with the synthesising tendencies of Roman religion, to see elements of both goddesses in the description*”. Essa pode ser a única alusão a Vênus, a deusa do amor, em toda a peça. Como observam Hine (2007: 124) e Boyle (2014: 138), os atributos da divindade na *Medeia* evocam a descrição que Lucrécio faz de Vênus geradora e alentadora e de seu poder sobre Marte nos versos 29 a 40, parte do Hino que inicia o Livro I do *De rerum natura*:

*Effice ut interea fera moenera militai
per maria ac terras omnis sopita quiescant.
Nam tu sola potes tranquilla pace iuuare
mortalis, quoniam belli fera moenera Mauors
armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se
reicit, aeterno deuictus uolnere amoris,
atque ita suspiciens tereti ceruice reposta
pascit amore auidos inhians in te, dea, uisus,
eque tuo pendet resupini spiritus ore.
Hunc tu, diua, tuo recubantem corpore sancto
circumfusa super, suavis ex ore loquellas
funde, petens placidam Romanis, incluta, pacem.*

Faze, entretanto, que cruéis atos de guerra,
 Serenados na terra e no mar, silenciem.
 Pois só tu podes ajudar, com paz tranquila,
 Os mortais, já que atos de guerra rege Marte
 Armipotente e, no teu colo tantas vezes,
 Vencido pela eterna chaga do amor, deita-se:
 Assim, a bela nunca amparada, pasmando,
 Vive de amor, diva, olhos ávidos de ti,
 Fica tal qual pingente a pender de teus lábios.
 No teu sagrado corpo acostado e tu, deusa,
 Sobre ele inclinada, insinua ideias doces:
 Superior, pede a paz plácida por Roma.

103: A ode coral limita-se a fazer alusão a Medeia: *effrenae coniugis*. No entanto, essa atribuição de “desenfreada” à personagem é crucial não só porque estabelece a partir do verbo *frenare* o paralelo entre ela e Tífis (v.3), piloto que aprendeu a refrear a nau Argo, como a apresenta como legítima esposa e caracteriza sua disposição mental e física, que se revela na movimentação cênica. A ideia se repete na ode coral IV (vv.866-7): *frenare nescit iras Medea*. No *De Ira* I.9.3, a ira é qualificada de *effrenata* ou “desenfreada”.

109: Uma *sententia* encerra a série métrica de asclepiadeus. Em seguida, seis versos em hexâmetro datílico, metro épico que só se repete no *Édipo* entre as tragédias senequianas. O hexâmetro datílico é também o metro do poema 62 de Catulo, um epitalâmio, o que pode ter servido de referência para a inserção desse metro nesta ode coral, conforme Hine (2007: 129).

113: O verso é uma “*golden line*”, como aponta Costa (1973: 81): um hexâmetro espondaico com um verbo no centro, seguido de dois substantivos e antecedido por dois adjetivos que concordam respectivamente. Adicionalmente, há uma alternância dos fonemas “f” e “c”: *festadix fundat conuicia fescenninus*.

114-5: O coro faz nova alusão a Medeia e agora à sua condição de fugitiva ou exilada. Condição que ora ela vai refutar, na troca esticomítica com a ama (vv.170-2), ora vai admitir, em seu embate verbal com o rei Creonte (vv.246-51). Do ponto de vista dramaturgico, a alusão do Coro a ela também funciona como deixa para a fala de Medeia.

Medeia retoma o solilóquio, após ter escutado o epitalâmio, lamentando primeiro a ingratidão de Jasão, depois acusando o rei Creonte. A didascália interna não dá conta da movimentação cênica. Medeia está só? O Coro continua em cena? Embora sem uma deixa clara, a Ama poderia, mesmo antes de sua fala, que acontece apenas no verso 150, entrar em cena quando Medeia passa a atacar o rei verbalmente, talvez aos gritos (v.143a): *culpa est Creontis tota*. O verso inicial – *occidimus. aures pepulit hymenaeus meas* – ecoa a carta XII das *Heroides* de Ovídio, quando Medeia trata do choque ao ter ouvido o epitalâmio ou himeneu: *ut subito nostras Hymen cantatus ad aures uenit*.

123-4: Verso revelador da inconstância de pensamento que a própria Medeia reconhece e sugestivo da corporalidade do ator projetada no palco: *incerta uecors mente non sana feror partes in omnes*. Supõe ainda um eco da rainha Dido em circunstância parecida na *Eneida* IV.595 (citada acima): *quae mentem insania mutat?* Também ecoa um dos dois versos que restam da *Medeia* de Ovídio (HINE 2007: 131): *feror huc illuc, vae, plena deo*. Uma descrição da Medeia senequiana como uma mênade, abarcando todas essas imagens, ocorre na fala da Ama nos versos 382-5: *incerta qualis entheos gressus tulit / cum iam recepto maenas insanit deo / Pindi niualis uertice aut Nysae iugis, / talis recursat huc et huc motu effero*. Medeia é associada a uma mênade também nos versos 806 – *tibi nudato pectore maenas* – e 849 – *quonam cruenta maenas*.

135-6: Medeia insinua nesses versos a dimensão escabrosa que pode tomar sua vingança, pois os crimes anteriores não haviam sido motivados pela ira – *et nullum scelus irata feci* –, mas conduzidos pelo *infelix amor*. A *breuitas* senequiana parece obscurecer a ideia mais complexa por trás do verso, a qual, pelo contexto narrativo de um aparente descontrole do orador e pelo paralelismo lexical (*nihil feci iratus*), pode-se apreender do discurso de Cícero no *De Haruspium Responsis* II.3, na tradução de Luís Carpinetti e Lara Corrêa (2013: 80):

Sed tamen mei facti rationem exponere illis volo qui hesterno die dolore me elatum et iracundia longius prope progressum arbitrabantur quam sapientis hominis cogitata ratio postulasset. Nihil feci iratus, nihil impotenti animo, nihil non diu consideratum ac multo ante meditatam.

Mas quero, porém, expor a razão do meu proceder àqueles que, na sessão de ontem, acharam que eu me deixei levar pelo ressentimento e arrastar-me pela

cólera um pouco mais além do que teria exigido a reflexão judiciosa de um homem sábio. Nada fiz tomado pela cólera, nada de espírito arrebatado, nada que não fosse objeto de demorado exame e meditado com bastante antecedência.

Diz Cícero, portanto, que parecia estar tomado pela ira, mas não. Ele estava no domínio de sua razão. Na peça, a pergunta que se insinua: – Até onde chegará Medeia tomada pela ira?

150-76

O primeiro diálogo da peça é marcadamente agonístico, com troca esticomítica paradigmática na literatura antiga. Por exemplo, cada um dos versos 170 e 171 é dividido em quatro falas, duas de cada personagem. O mesmo procedimento é adotado por Sêneca no verso 257 do *Tiestes*. Nesse formato, há uma só ocorrência na tragédia grega remanescente, no verso 753 do *Filoctetes* de Sófocles (2009: 90), sem caráter agonístico. O autor latino faz uso também de antílabo, um verso partilhado entre duas personagens.

Esses dispositivos estabelecem o ritmo acelerado do diálogo, marcado por interrupções com a retomada e ressignificação pelo antagonista de uma palavra-chave do seu interlocutor (*Stichworttechnik*). A força retórica dessa forma dialógica – explorada na dramaturgia elisabetana por Shakespeare, por exemplo, como se vê no estudo sobre recepção, parte desta pesquisa – está documentada nas *Cartas a Ático* I.16 (1996: 81), em que o orador reproduz uma *altercatio* protagonizada por ele e seu antagonista Clódio no Senado romano:

Clodium praesentem fregi in senatu cum oratione perpetua plenissima gravitatis tum altercatione eius modi (ex qua licet pauca degustes; nam cetera non possunt habere eandem neque vim neque venustatem remoto illo studio contentionis, quem agona appellatis).

Derrotei Clódio em pessoa no Senado com um discurso preparado, repleto de formalidades, seguido de uma altercação desse tipo (da qual poderás degustar só uma pequena parte, pois o resto não consegue ter nem a mesma força nem atrativo, estando ausente aquele ímpeto de contenda que chamais *agón*).

Elaine Fantham, no comentário à sua tradução das *Troianas* de Sêneca (1982: 254), qualifica a *altercatio* como uma tradição romana: “[T]he exchange of personalities based on

criticisms of the adversary's past career, criticism of his birth and the record of his family, or sometimes instead the contrast between his sins and the virtues of his respectable forebears”.

Estes tópicos estão acentuadamente presentes no embate entre Medeia e Creonte que se segue ao diálogo com a Ama. A construção tem as particularidades de uma *controversia*, simulando o julgamento da personagem título. Fantham observa que, além da *altercatio* nas sessões do Senado romano, o questionamento de testemunhas criava oportunidades para esse tipo de troca ácida (1982: 254):

The rhetorical schools taught only the continuous composition of suasoriae and controversiae, but the intricate family situations presumed in the controversiae allowed for inventive allusion to violated kinship obligations and questionable ancestry. It is probably from the controversiae that Ovid and Seneca learned the technique of swift-changing insults. (...) In Senecan tragedy the usual format is stichomythia; cf. Creon and Medea, Med. 192-98, or Phaedra and her nurse, Phae. 240-45.

As *sententiae* também são protocolos desse tipo de diálogo senequiano. Podem-se contar sete delas nos treze versos que vão do 151 ao 163 na *Medeia*. Elas configuram mesmo uma marca do autor, como afirma J. E. S. Lohner (2014: 28): “Tanto em sua obra dramática quanto na obra em prosa esse recurso é explorado com notável frequência, de modo que, além de sua aplicação como um instrumento de admonição filosófica, ele acaba também se convertendo em uma das principais marcas de estilo do autor”. Para Sêneca, como as *sententiae* atraíam o público, fosse no palco com os mimos ou nos exercícios de oratória em sessões de *declamatio*, elas deveriam ser usadas, desde que bem elaboradas, como ele afirma nas *Cartas a Lucílio* 114.16, aqui na tradução de J. A. Segurado e Campos (2009: 634):

Non tantum in genere sententiarum uitium est, si aut pusillae sunt et pueriles aut improbae et plus ausae quam pudore saluo licet, si floridae sunt et nimis dulces, si in uanum exeunt et sine effectum nihil amplius quam sonant.

No que concerne às máximas, havemos de considerar como defeito que elas sejam ridículas e pueris, ou então chocantes e deliberadamente imorais; defeito será também se são demasiado rebuscadas, ou demasiado adocicadas, se sabem a oco e não têm outro mérito além da sonoridade.

163: Este verso é uma *sententia* construída em quiasmo: *qui nil potest sperare, desperet nihil*. Além de exibir a destreza estilística do autor, exemplifica como Sêneca semeia conceitos do estoicismo no texto sem, no entanto, fazer do poema dramático uma peça de moral estoica. Boyle observa (2014: 169) que a *sententia* embute uma ideia central no universo senequiano: “*freedom from hope entails freedom from fear*”. Também nas *Cartas a Lucílio* 5.7 (2009: 11):

Sed ut huius quoque diei lucellum tecum communicem, apud Hecatonem nostrum inveni cupiditatum finem etiam ad timoris remedia proficere. 'Desines' inquit 'timere, si sperare desieris.'

Mas quero partilhar contigo o pequeno lucro que tirei do dia de hoje. Li no nosso Hecatão que pôr termo aos desejos é proveitoso como remédio aos nossos temores. Diz ele: “deixarás de ter medo quando deixares de ter esperança”.

166-7: *Medea superest: hic mare et terras uides / ferrumque et ignes et deos et fulmina*. Senão os mais importantes versos da peça, concorrendo com os dois últimos (1026-7: *JASÃO – per alta uade spatia sublimi aetheris / testare nullos esse, qua ueheris, deos*), certamente entre os mais marcantes, aqui a personagem insiste no resgate de sua identidade original de bárbara e maga, como sinalizado antes, quando pela primeira vez invocara seu espírito caucasiano (vv.41-3). Ela ainda está no processo de resgate, está por se tornar Medeia novamente, conforme o verso 171: *Fiam*. E se tornará no verso 910: *Medea nunc sum*.

Medeia compartilha sua identidade com os elementos naturais, evocados reiteradamente no texto dramático. Ovídio faz associação semelhante e menos sutil na carta de Medeia a Jasão nas *Heroides* XII.181-2: *Dum ferrum flammaeque aderunt sucusque veneni, / hostis Medeae nullus inultus erit* – “Enquanto ferro e chamas e uma poção de veneno estiverem presentes, nenhum inimigo de Medeia escapará à vingança”.

O estoicismo concebe a natureza como dois princípios que tudo permeiam: o princípio racional ativo, *pneuma*, misto de ar e fogo, associado a Zeus, e o princípio passivo, misto de água e terra, associado a Hera. “A onipotência do princípio ativo explica a concepção estoica de uma *sympatheia* geral na natureza, uma conexão interna entre acontecimentos aparentemente disparatados”, afirma Dorothea Frede (2006: 204). A ingerência de Medeia sobre os elementos naturais sugere que ela partilha dos dois princípios, o que é condizente também com o trânsito que a personagem aparenta ter entre o masculino e o feminino.

Para a identificação com os deuses, que aparece em Sêneca, talvez se possa estabelecer de novo um paralelo com Ovídio, mas agora com as *Metamorfoses* VII.55, quando Medeia, em discurso direto, afirma: *maximus intra me deus est*. Esta Medeia ovidiana, em conflito a respeito da fuga com Jasão, renega os deuses e a Cólquida bárbara, no entanto, incorpora o Amor como deus supremo? Ou está sugerindo que sua vontade é seu deus? Nas *Cartas a Lucílio* 31.11, Sêneca diz que (2009: 119-20) o princípio da vontade interior (*animus*) instalado na matéria extensa (*corpus*) é o deus:

*Quaerendum est, quod non fiat in dies eius, quod non possit obstari. Quid hoc est? Animus, sed hic rectus, bonus, magnus. Quid aliud uoces hunc quam deum in corpore humano hospitantem? Hic animus tam in equitem Romanum quam in libertinum, quam in seruum potest cadere. Quid est enim eques Romanus aut libertinus aut servus? Nomina ex ambitione aut ex iniuria nata. Subsilire in caelum ex angulo licet. Exurge modo
et te quoque dignum finge deo.*

Devemos procurar algo que não se deteriore com o tempo, nem conheça o menor obstáculo. Somente a alma está nessas condições, desde que virtuosa, boa, elevada. Um deus morando num corpo humano – aqui está a designação justa para essa alma. Uma alma assim tanto pode encontrar-se num cavaleiro romano, como num liberto, como num escravo! O que são, na realidade, um “cavaleiro romano”, um “liberto”, um “escravo”? Apenas nomes, derivados da ambição e da injustiça humanas. Para subir ao céu, pode partir-se de qualquer canto. Ergue-te, pois,

mostra-te tu também digno de um deus. (Aen.VIII, 364-5)

Numa análise dramatúrgica, Jon M. Berry (1996: 4) diz da *Medeia* senequiana:

Here, we have the spectacle of a will with little else to obscure it. For Seneca, in setting his Medea off in high relief, has reduced what we have come to know as the Aristotelian elements of drama to their barest essentials. Plot, character, thought, music and spectacle barely serve diction in its sweeping narration of an exercise of will.

John G. Fitch, editor e tradutor das tragédias de Sêneca para a Loeb Classical Library, afirma que (2002: 338) “*what she has been working towards throughout the play, is an autonomous selfhood, untrammelled, able to impose itself on others*”.

De fato, resgatar e impor seu caráter autônomo ao meio que a rodeia, seja a Grécia mitológica, seja a Roma aludida, parece ser “*the hero’s quest*” (“a saga do herói” teorizada por Joseph Campbell) da Medeia senequiana. O texto dramático, independente do julgamento moral que possa advir da dimensão que a vingança assume, garante a Medeia um desfecho heroicizante. Segundo Coline Covington (1989: 243), uma figura mitológica feminina é um herói quando se submete a sacrifícios:

This is the heroine, as exemplified by Medea and Antigone, who sacrifices her life to uphold patriarchal authority and a higher moral order. These are women ruled by the masculine principle, the purpose of whose sacrifices is the preservation of the old order and protection against chaos.

E isso não é paradoxal, pois se Medeia (e Antígone) aparenta trazer o caos ao desafiar a autoridade terrena do rei, por outro lado tenta fazer respeitar instituições sagradas, como o juramento de fidelidade que a vincula a Jasão. Note-se no v.464 como a Medeia senequiana desafia a que lhe apliquem um castigo semelhante ao enclausuramento de Antígone numa gruta escura (Sófocles, *Antígone*, vv.773-80).

176: O verso é uma *sententia* – *Fortuna opes auferre, non animum potest* – centrada na ideia da Fortuna como figura traiçoeira, mencionada repetidas vezes no poema, e um *tópos* da literatura clássica antiga. No verso 520, Medeia reafirma seu poder sobre a deusa: *Fortuna semper omnis infra me stetit*. Hine (2007: 158) faz notar a condição oposta de Jasão, que no verso 431 lamenta-se: *o dura fata semper et sortem asperam*. Nas *Cartas a Lucílio* 41.2 (2009: 142), Sêneca admite a Fortuna como aliada do homem que alimenta bem seu espírito:

sacer intra nos spiritus sedet, malorum bonorumque nostrorum observator et custos. Hic prout a nobis tractatus est, ita nos ipse tractat. Bonus vero vir sine deo nemo est; an potest aliquis supra fortunam nisi ab illo adiutus exurgere? Ille dat consilia magnifica et erecta. In unoquoque virorum bonorum

Quis deus incertum est, habitat deus.

[D]entro de nós reside um espírito divino que observa e rege os nossos atos, bons e maus; e conforme for por nós tratado assim ele próprio nos trata. Sem a divindade ninguém pode ser um homem de bem; ou será que alguém pode elevar-se acima da fortuna sem auxílio divino? As decisões grandiosas e justas, é a divindade que as inspira. Em todo homem de bem,

qual seja o deus ignora-se, mas existe um deus (Aen.VIII, 352)

Nas *Cartas a Lucílio* 71.30 (2009: 281), Sêneca aponta que o sábio (condição quase inalcançável no estoicismo) “será capaz de dominar a fortuna com a sua virtude, ao passo que muitos adeptos da filosofia se deixarão assustar por ameaças de somenos importância”.

177-300

Neste trecho da peça, Creonte tem sua única participação. Logo nos primeiros versos, o repertório lexical da personagem revela a visada jurídica do rei-juiz: *nota fraus* (181), *precibus euicit* (184), *crimen, culpa* (192), *causa* (193), *iudicas* (194), *querere* (197), *constituto decreto* (198), usando da ironia. A primeira vitória de Medeia sobre Creonte se dá em troca esticomítica repleta de *sententiae* – ela obtém, então, o direito de expor sua causa.

O discurso de Medeia é construído como uma *controversia*, nos moldes das praticadas nas escolas de retórica no período imperial. Os exercícios de debates judiciais, as *controversiae*, e deliberativos, as *suasoriae*, eram parte da formação do jovem romano destinado a uma carreira pública. Resgatando pela memória excertos de *declamationes* que havia presenciado em décadas anteriores, Sêneca, o velho, pai do poeta, os registrou em algum momento não muito antes do ano 37 d.C. nas *Oratorum et rhetorum sententiae, divisiones, colores*, antologia que é a principal fonte para uma análise dessa prática no início do Império. Como diz M. Winterbottom na introdução (1974: xiv) à sua tradução da obra:

Both the content and the style of declamation had a large effect upon the literature of the Silver age; and the extravagances recounted by Seneca were certainly not restricted to occasions when professors were trying to impress each other outside school. Ancient criticism makes it certain that faults of declamation pervaded the whole set up.

O pesquisador italiano Alfredo Casamento enlaça a prática da *declamatio* com a tragédia senequiana (2002: 14):

Declamazione e tragedia sembrano così legate da una doppia trama: la drammaturgia senecana, per parte sua, appare avere maturato alcune caratteristiche tipiche della prassi scolastica, in particolare per quel che concerne la costruzione dei caratteri dei personaggi che, nell'opera di Seneca il Vecchio, risulta favorita da un thema, quello premesso alla controversia, appena abbozzato e dunque piuttosto libero, o ancora il color retorico (e talvolta perfino giuridico) presente in alcuni luoghi tragici, che tradisce l'indubbia influenza della retorica declamatoria. Dal canto suo, la retorica mostra di seguire alcuni miti tragici – quali ad esempio quello delle vicende pelopiche o di Medea – lavorando, nella costruzione del 'pezzo', sulla scia della dizione tragica, assunta frattanto al ruolo di paradigma per argomentazioni retoriche.

Embora as personagens da *Medeia* senequiana tenham a *elocutio* de oradores treinados (WILSON 2007: 426), o poder de convencimento reside apenas na personagem principal. Mesmo condenada ao exílio, é capaz de persuadir o rei uma segunda vez, agora a conceder-lhe um só dia mais em Corinto, o suficiente para executar sua vingança.

203-16: No *prooemium* de sua exposição, Medeia admite – com ironia? – que tem um desafio pela frente porque aprendeu que aquele que detém o poder resiste a mudar de opinião. Por outro lado, posiciona-se no mesmo nível de seu interlocutor, evitando deixar-se intimidar, afirmando que também ela vem de uma casa real, embora se encontre momentaneamente em desvantagem. A destreza oratória prossegue com um *color* em que Medeia descreve a extensão do reino paterno, a Cólquida, ornamentação do discurso que expõe a inferioridade de seu oponente, sem constituir, no entanto, argumento de defesa.

217-35: A *narratio* do discurso tem início com uma série assindética de adjetivos (*cumulus verborum*), num contraponto semântico ao verso 208, construído da mesma forma. Segue-se um *color* constituído do catálogo dos heróis gregos que se aventuraram na nau Argo e que Medeia alega ter salvado: *seruasse memet* (228), que ecoa um dos dois versos existentes da *Medeia* de Ovídio (HINE 2007: 141): *seruare potui; perdere an possim rogas?* (“Pude salvar. Perguntas se posso destruir?”). Em Sêneca, a referência a Jasão no catálogo, sem que ele seja

nomeado, acontece no verso 233, com o recurso da “preterição”, ou seja, nega-se que se tocará em um tema do qual se acaba falando.

236-48: Na *argumentatio*, há confissão de atitudes infames, embora não de crimes, o que anula a possibilidade de uma *quaestio coniecturalis*, ou seja, uma discussão se os atos imputados ao réu de fato ocorreram. Medeia reafirma a confissão no verso 246, mas então denuncia o rei por tê-la recebido em Corinto a par de tudo o que se passou.

O argumento central construído por Sêneca parece configurar uma *quaestio aequitatis* (vv.238b-41): *virgini placeat pudor / paterque placeat: tota cum ducibus ruet / Pelasga tellus, hic tuus primum gener / tauri ferocis ore flagrante occidet*. Demarcando dois campos, o da ética e o da lei, Medeia alega ter feito uma escolha de ordem moral, em detrimento da castidade e do pai. A alegação é formalizada como uma conjectura futura (subjuntivo presente na prótase dupla e indicativo futuro nas duas apódoses) em terceira pessoa, como se a escolha ainda estivesse em aberto e coubesse também ao rei-juiz que a ouve decidir neste momento.

A análise que Costa faz desse trecho (1973: 94) é distinta: “*The tenses of placeat... occidet show that M. is mentally reliving the time in Colchis when she had to make her decision whether to obey her father or her love for Jason, and repeating the words she might have used to herself*”. Então, ele se depara com um problema: “*Thus the words hic tuus gener fit awkwardly into her recollected thoughts, as though in the midst of her mental flash-back she suddenly remembers Creon’s presence and Jason’s new relationship with him*”. A solução que Costa oferece é frágil diante do discurso de força persuasiva de Medeia: “*This fusion of past and present in her words well reflects her mental state*”.

A importância da argumentação de Medeia confirma-se no verso 984, já no desfecho da peça, quando ela celebra o resgate de sua virgindade: *rediere regna, rapta uirginitas redit*.

249-51: Na *peroratio*, Medeia coloca-se como suplicante de um refúgio.

252-71: O discurso de Creonte é mais breve. Retomando e contestando de início o *prooemium* da ré, ele se dá ao trabalho de justificar que exerce o poder com equidade, como um rei sábio (cf. v.205: *superbas manus* frente ao v.253: *superbo pede*). Só então apresenta apenas uma *quaestio iuris* (258-61), relatando a queixa formal de Acasto contra o envolvimento de Medeia na morte do pai dele, Pélias. Assumindo ainda o papel de advogado de Jasão, o que

não caberia ao juiz da causa, o rei apresenta um *argumentum* (262-5) em defesa do genro, acreditando em sua inocência. Há, por fim, uma *peroratio* (266-71) pela partida de Medeia.

A elocução de Creonte é reveladora de um orador menos preparado, que não recorre aos *colores*, embora faça uso de termos jurídicos e do hápax *machinatrix* – estranhamento que poderia até mesmo sugerir à audiência uma inadequação da fala do rei. Para Costa, a caracterização de Creonte na peça senequiana (1973: 89) é a do “*harsh tyrannus of the controversiae (like Lycus in HF and Aegisthus in Ag), a stock type of arrogance and the misuse of power*”.

261: A antítese elaborada com adjetivos correlatos – *piae sorores impium auderent nefas* – evoca as *Metamorfoses* VII.336-40 de Ovídio, em que a persuasão da fala inicial de Medeia sobre as filhas de Pélias se ancora na importância que elas atribuem à *pietas*, identificada neste excerto à devoção filial, na tradução de David Gomes Jardim Jr. (1983: 129).

*“si pietas ulla est nec spes agitatis inanes,
officium praestare patri telisque senectam
exigite et sanie coniuncto emittite ferro”.
his, ut quaeque pia est, hortatibus in pia prima est
et, ne sit scelerata, facit scelus.*

“Se tendes amor filial, se a esperança não vos é uma vã cogitação,
prestai esse favor a vosso pai, expulsai a velhice à força das armas
e fazei correr com o ferro o sangue enfraquecido”.

Aquela cujo amor filial era maior foi a que primeiro se deixou convencer
e, para não ser criminosa, cometeu um crime.

A esta altura da peça de Sêneca, foram invocados manes impiedosos (v.10: *manesque impios*) e Medeia reconheceu ter agido impiedosamente após ter relatado, entre outros crimes, o assassinio de Pélias (vv.134-5a: *decocta aeno membra: funestum impie / quam saepe fudi sanguinem*). No verso 395, a Ama diz que um crime impiedoso toma forma (*magnum aliquid instat, efferum immane impium*), mas apenas no verso 438 há a primeira ocorrência do substantivo *pietas*, quando Jasão a opõe à *fides*.

272-80: Medeia retoma a palavra cobrando a restituição de Jasão, como já fizera no verso 246 – *redde crimen* – por meio de uma metonímia, mas agora munida de perguntas (*interrogatio*)

como se o rei-juiz fosse um réu. Contra-atacando a defesa de Jasão feita por Creonte, a acusada apresenta nova *quaestio aequitatis* (275-80) e argumenta que o autor intelectual dos crimes imputados a ela é o genro do rei – Jasão é equivalente à *machinatrix*: são ambos culpados, mas ela, sem dolo. Sêneca coloca, no v.750 de *As Troianas*, Andrômaca dirigindo-se a Ulisses como *machinator fraudis et scelerum artifex*.

281-300: O “julgamento” da causa de Medeia se encerra com uma nova troca esticomítica em que a personagem principal mais uma vez exhibe sua habilidade oratória. Mesmo ciente de que o mal pode ser executado em tempo exíguo, como assevera na *sententia* do v.292, Creonte cede e concede um dia mais a Medeia antes do exílio. A pena de morte com a qual ele a ameaça jamais será executada.

301-79

A segunda ode coral é autônoma em relação ao argumento da peça, diferentemente do que acontece com a primeira, vinculada à fala inicial de Medeia. Ainda que meditativa, a ode é axial porque introduz a travessia marítima inaugural da Argo como alegoria do que se passa com Medeia: transgredindo os limites entre mar e terra, a nau rompe o equilíbrio de um mundo bem delimitado pela natureza (v.335: *foedera mundi*); Medeia, participando de todos os elementos naturais, aparenta transitar entre o terreno e o divino, entre o feminino e o masculino. Ela parece participar, portanto, da *sympatheia* cósmica, mas o transbordamento de suas paixões, em particular, a desmedida de sua ira – tal como a desmedida dos argonautas, sua hýbris – abala a razão universal, na visão estoica, mantenedora da harmonia do mundo.

Keimpe Algra (2006: 171) afirma que o estoicismo assenta sua ética na concepção do mundo como teleologicamente ordenado e governado pela providência. É esse o deus imanente dos estoicos (2006: 178): “[E]le governa ou, melhor, é o cosmos, o que explica por que algumas das provas da existência de deus simplesmente redundam em provas de que o próprio cosmos é um ser vivente racionalmente ordenado”. Algra reproduz o deus estoico como apresentado por Diógenes Laércio VII 147 (*apud* 2006: 184):

[U]m ser vivo imortal, perfeito e pensante em felicidade plena, não receptivo de nada que seja mau e providente com relação ao cosmos e às coisas nele presentes. Mas ele não tem forma humana. Ele é o demiurgo do todo e como que o pai de todas as coisas, tanto em geral como no que concerne à parte dele que permeia

todas as coisas e que é chamada por muitos nomes, correspondentes estes a seus poderes.

O estoicismo admite ciclos cósmicos (chave possível de interpretação dos vv.375-9 da *Medeia*) a partir de uma conflagração periódica, donde o deus-demiurgo (2006: 192):

A conflagração não é a morte – no sentido estrito da separação entre o corpo e a alma – do cosmos. Deus, a alma, antes consome o corpo do cosmos, mas apenas para o renovar, tornando mais uma vez à unidade primeva. Assim, em sentido relevante, o cosmos não é destruído, mas sim continua vivo *ad eternum*.

Algra observa (2006: 186) que o sistema estoico é classificado como “monista”, mas tem aspectos “dualistas” ao separar matéria (*corpus*) e princípio (*animus*). Essa perspectiva dualista está presente nos textos de Sêneca como o deus que se instala no corpo do homem, de que se tratou mais acima (vv.166-7) e, por exemplo, nas *Cartas a Lucílio* 41.4 (2009: 141-2):

Si hominem videris interritum periculis, intactum cupiditatibus, inter adversa felicem, in mediis tempestatibus placidum, ex superiore loco homines videntem, ex aequo deos, non subibit te veneratio eius? Non dices: “Ista res maior est altiorque quam ut credi similis huic, in quo est, corpusculo possit? Vis isto divina descendit.”

Se vires um homem intrépido no meio do perigo, insensível aos desejos vulgares, feliz no meio da adversidade, tranquilo em plena procela, contemplando os outros homens do alto, olhando os deuses de igual para igual – acaso não sentirás por um tal homem uma onda de veneração? Não dirás: “Há aqui algo de superior, de demasiado elevado para poder considerar-se equivalente ao miserável corpo em que está encerrado?” Sobre esse homem desceu uma força divina. (*sic* para aspas)

Martha C. Nussbaum faz uma leitura instigante desta ode, ainda que sua concepção de que a peça de Sêneca se apresenta como um “argumento estoico” contra as paixões pareça centrada demais na ideia de que a tragédia é um gênero com “importância cognitiva” para essa corrente filosófica (1997: 223). A pesquisadora baseia a análise da Ode II no termo *piger* (v.331), que ela afirma ter conotação negativa para os romanos, apontando ambivalência do

autor na evocação pelo Coro da Idade de Ouro em oposição ao *audax* (v.301), que caracteriza o herói (1997: 242):

Seneca's point here (directed, presumably, not only at others but at some of his own views) is that this sort of heroism is not available to the good Stoic, even though Stoics like to think that it is. The good Stoic may not be altogether inactive; but because he lacks the passionate love of externals he will not undertake bold projects out in the world, or endure labor and risk for their sake. Instead of the grand old words audax and labor, we must now honor the words candidus and piger – the latter now assuming a new positive meaning. This is a profound change in the ideal of the hero. A later ode denounces for excessive daring and boundary violations a whole list of heroes usually thought great – the Argonauts first, then Hercules, Meleager, and several Homeric heroes. The good Stoic wants none of this life.

Como observa Boyle (2014: 208), em outras três peças de Sêneca a segunda ode coral tem também caráter “meditativo”: *Troianas*, *Fedra* e *Tiestes*. Embora com enfoque distinto, a terceira ode coral trata novamente da viagem dos argonautas. A relevância de ambas é avaliada por Peter J. Davis (1993: 79):

Without the Argonautic odes Medea is a remarkable study of a woman consumed by the craving for revenge. But Medea is more than that, for Seneca is concerned not simply with the study of a destructive emotion but with the nature of civilization, with the nature of human technological progress. And the Argo's voyage is precisely an emblem of that progress. As Ode 2 makes plain.

Esta ode tem ainda a particularidade de – opinião disseminada entre pesquisadores (ver comentários aos vv.364-5 e 379) – evocar o presente histórico do autor ao aludir à expansão do Império romano e aos riscos decorrentes dela. Não se estabelece a partir dessa possível alusão qualquer vinculação entre a escritura de *Medeia* e um momento determinado da história de Roma. Pode-se apenas entrever, num texto que se assenta na mitologia grega, abordagens concernentes à cultura romana. Ao extrapolar a esfera mítica, a ode se insinua como um excerto especialmente adequado à prática da *recitatio*, circunstância de convívio social da elite à época de Sêneca em que se admite que suas tragédias tenham sido apresentadas para crítica dos pares antes da veiculação escrita.

306: O verso *potuit tenui fidere ligno* evoca um *tópos* presente, por exemplo, na *Controvérsia* 7.1.10: *scitis nihil esse periculosius quam etiam instructa nauigia: parua materia seiungit fata* – “Sabeis que nada é mais perigoso, de fato, do que naus em alto mar: um pedaço de madeira vos separa da morte”. Uma concepção mais filosófica do tema é encontrada nas *Cartas a Lucílio* 49.11 (2009: 169): *erras si in nauigatione tantum existimas minimum esse quo morte uita diducitur: in omni loco aequae tenue interuallum est* – “Estás enganado se pensas que apenas numa viagem por mar é mínima a distância entre a vida e a morte; em qualquer lugar o espaço que as separa é igualmente diminuto”.

A fragilidade da embarcação para cruzar o alto mar é *tópos* não só da oratória, mas da literatura latina, como se vê em Horácio *Odes* I.3.10-12: *qui fragilem truci / commisit pelago ratem / primus* – “Quem primeiro lançou ao mar indômito o frágil barco”. Na *Medeia* senequiana, os vv.301-2 são equivalentes: *audax nimium qui freta primus / rate tam fragili perfida rupit*. A aproximação da segunda ode coral senequiana ao poema horaciano passa também pelo empréstimo do termo *audax* deste trecho das *Odes* I.3.21-26:

<i>nequiquam deus abscidit</i>	Foi em vão que um deus prudente
<i>prudens oceano dissociabili</i>	apartou as terras com o oceano dissoluto,
<i>terras, si tamen inopiae</i>	se sacrílegas naus transpõem
<i>non tangenda rates transiliunt vada.</i>	águas que não devem ser tocadas.
<i>audax omnia perpeti</i>	Audaz de tudo enfrentar,
<i>gens humana ruit per uetitum nefas.</i>	o homem se lança ao proibido, ao nefasto.

O enfoque do tema é o mesmo nos dois autores. Mas Hine (2007: 147) pondera:

S.’s chorus sees in the Argo a symbol of the decline of civilisation and the disruption of the cosmic order. (...) However, the end of S.’s ode is more ambivalent, talking of the opening of the earth to navigation in what can be interpreted as a more positive tone, and in terms that apply to the Roman empire better than to the world of mythology.

335: Os pactos harmônicos do mundo (*bene dissaepi foedera mundi*) foram rompidos pela transgressão dos mares empreendida pela nau Argo, o que pôs fim, segundo o imaginário da literatura latina, à era de ouro associada à permanência na terra natal e à satisfação com pouco, que Sêneca descreve longamente nas *Cartas a Lucílio* 90.36-46. Os *foedera mundi* são leis naturais, enquanto o homem, depois da escrita e das navegações, se pôs a “escrever” leis

para a natureza, tal qual Tífis no verso 320: *legesque nouas scribere uentis*. A antiga lei natural, conforme Lucrécio no *De rerum natura* I.998, estabelecia claros limites: *terra mare et contra mare terras terminat omnis* – “A terra delimita o mar e o mar, todas as terras”.

Foedus, como esclarece Émile Benveniste (1969: 115), tem a raiz indo-europeia comum com *fides* (**bheidh-*), o que favorece a leitura, no texto latino, do paralelo que se estabelece entre a ruptura por parte do argonauta Jasão tanto dos *foedera* com a natureza como da *fides* jurada a Medeia. *Foedus* e *fides* se assentam numa relação de forças, como esclarece ainda Benveniste (1969: 118-9) – e, de acordo com essa interpretação, Jasão está, até este ponto da peça, no exercício do poder, mas o rompimento dos pactos não ficará sem consequências:

*Celui qui détient la fides mise en lui par un homme tient cet homme à sa merci. C'est pourquoi fides devient presque synonyme de dicio et potestas. Sous leur forme primitive, ces relations entraînaient une certaine réciprocité: mettre sa fides en quelqu'un procurait en retour sa garantie et son appui. Mais cela même souligne l'inégalité des conditions. C'est donc une autorité qui s'exerce en même temps qu'une protection sur celui qui s'y soumet, en échange et dans la mesure de sa soumission. Cette relation implique pouvoir de contrainte d'un côté, obéissance de l'autre. On le voit dans la signification précise, très forte, du mot latin foedus (de *bhoides-) “pacte” établi à l'origine, entre contractants de puissance inégale.*

364-5: *nunc iam cessit pontus et omnes / patitur leges* – o “agora” inicial altera a perspectiva de leitura dos últimos quinze versos da ode porque, mesmo que se pudesse considerá-lo como marca referente ao tempo mítico da peça expressa pelo coro de cidadãos coríntios, o que vem na sequência se distingue pelo seu “*Roman ethos*”, conforme Hine (2007: 152). Costa vai ainda mais longe (1973: 106): “[T]he impression we have is of the poet speaking in propria persona in this concluding passage”. Um comentário de Florence Dupont sobre a segunda ode resume a questão (2000: 84-5): “*Jason et ses compagnons deviennent les modèles des marins modernes, c'est-à-dire contemporains de la représentation tragique, donc des marins romains du premier siècle après J.-C. (...) Leur action s'est inscrite dans le temps humain, ils ont désenchanté le monde*”.

379: Tule integra o imaginário da Antiguidade como o limite territorial do hemisfério norte, por isso, *nec sit terris ultima Thule*. Carecendo de localização precisa, é identificada por vezes à Islândia, à Noruega ou ainda às ilhas Shetland, território britânico. Roma era “o mundo” já

no início do Império, como diz Ovídio nos *Fasti* 2.684: “*Romanae spatium est urbis et orbis idem*”. E não havia mais barreiras a esse expansionismo diante do domínio da técnica de navegação, como expõe Sêneca na ode coral II. Esse cenário está retratado na literatura latina, conforme James S. Romm (1992: 123):

If the world were truly to become an enormous walled city, where then could Roman legions find new lands to conquer? It was in response to this perceived limitation that Roman writers of the late Republic and early Empire began to look longingly at the new frontiers still remaining to them: the northern coast of Germany, the upper reaches of the Nile, and the mysterious island of Thule located vaguely in the North Atlantic.

Atribui-se a Virgílio o primeiro registro da expressão *ultima Thule*, nas *Geórgicas* I.29-31, em que o poeta investiga qual domínio – da terra, da água ou do ar – caberia a Augusto depois de divinizado:

*an deus immensi uenias maris ac tua nautae
numina sola colant, tibi seruiat ultima Thule,
teque sibi generum Tethys emat omnibus undis*

ou tu virias como deus do imenso mar e marinheiros
cultuariam somente teu nome, a extrema Tule seria tua escrava
Tétis te obteria para si como genro ao preço de todas as suas águas

A metáfora das amarras do mundo é tomada ao estoicismo, como destaca Giuseppe Biondi em um estudo específico das odes II e III da *Medeia* (2000: 218):

Non ci sembra infatti casuale che qui Seneca indugi, con uincula rerum, su una metafora, quella del legame appunto, divenuta espressione tecnica, vero e proprio filosofema della cosmologia antica e stoica in particolare. (...) È logico dunque che l'idea dell'implosione cosmica, altro dogma stoico, sia espressa proprio con la metafora inversa dello scioglimento dei legami che uniscono il tutto.

Biondi é também o autor das notas à tradução que Alfonso Traina fez da *Medeia* senequiana e, coerentemente, endossa a versão italiana para o v.375: *uenient annis saecula seris* – “*Giorno verrà, alla fine dei tempi*”. Ele afirma (1989: 119): “*Annis... seris, infatti,*

non alude vagamente a un tempo futuro, ma alla fine dei tempi. La prospettiva è apocalittica”. Como citado mais acima, o estoicismo admite uma conflagração periódica do cosmos e novos ciclos num contínuo.

380-430

Os dois versos iniciais, dirigidos a Medeia, funcionam também como didascália interna: a personagem principal está em cena, mas não estática. A descrição de seu estado frenético fica a cargo da Ama, retomando dos versos 123-4 palavras de Medeia sobre si mesma (ver mais acima). Há correspondência em *As Troianas* vv.672-5, na tradução de Zélia de Almeida Cardoso (2014: 167), quando Andrômaca se volta contra Ulisses:

*dabit ira uires. qualis Argolicas ferox
turmas Amazon strauit, aut qualis deo
percussa Maenas entheo siluas gradu
armata thyrsos terret atque expers sui*

O ódio me dará forças! Qual feroz amazona que derrota as tropas argólicas, ou qual mênade que aterroriza as florestas com seus passos delirantes, possuída pelo deus, e fora de si, armada com uma lança (...)

Florence Dupont, que teve traduções de peças de Sêneca encenadas na França, destaca em seu ensaio sobre *Medeia* como o corpo da personagem é *disloqué* em razão de sentimentos antagônicos (2000: 51): “*La comparaison avec une Bacchante possédée par Dionysos n’est qu’une figure poétique (v.382-384 et 849-851), mais elle permet de faire comprendre la possession du corps de Médée*”.

Além da movimentação em cena, a descrição feita pela Ama detalha a expressão facial da personagem tomada pelo furor – afecção ou paixão entendida pelo estoicismo como um julgamento errôneo, contrário à razão natural, que se manifesta também como fenômeno biológico reconhecível como em um diagnóstico médico (GAZOLLA 1999: 136). No tratado *De Ira* I.1.3-4, na tradução de J. E. S. Lohner (2014: 91-2), Sêneca usa o expediente da etologia para descrever uma pessoa tomada pela ira:

*Vt scias autem non esse sanos quos ira possedit, ipsum illorum habitum intueri;
nam ut furentium certa indicia sunt audax et minax uultus, tristis frons, torua*

facies, citatus gradus, inquietae manus, color uersus, crebra et uehementius acta suspiria, ita irascentium eadem signa sunt: flagrant ac micant oculi, multus ore toto rubor exaestuante ab imis praecordiis sanguine, labra quatuntur, dentes comprimuntur, horrent ac surriguntur capilli, spiritus coactus ac stridens, articulorum se ipsos torquentium sonus, gemitus mugitusque et parum explanatis uocibus sermo praeuptus et conplosae saepius manus et pulsata humus pedibus et totum concitum corpus magnasque irae minas agens, foeda uisu et horrenda facies deprauantium se atque intumescantium – nescias utrum magis detestabile uitium sit an deforme.

Mas para comprovares a insanidade dos que estão em poder da ira, observa a própria aparência deles, pois assim como são sintomas claros dos loucos o aspecto audaz e ameaçador, o semblante sinistro, a face enviesada, o passo apressado, as mãos inquietas, a cor mudada, os suspiros sucessivos e veementes, assim também o são os sinais dos que enraivecem: seus olhos inflamam e cintilam, é intenso o rubor por todo o rosto, devido ao sangue que lhes ferve desde o fundo do peito, os lábios tremem, cerram-se os dentes, arrepiam-se e eriçam-se os cabelos, a respiração intensa e estridente, o estalido dos dedos retorcendo-se, os gemidos e mugidos, a fala abrupta, com palavras pouco claras, e as mãos que a todo tempo se entrechocam, e os pés a baterem no chão, e o corpo todo convulso e lançando avultantes ameaças de ira, a face de aspecto disforme e horrendo dos que se desfiguram e intumescem. Não se sabe se é mais detestável ou mais deformante esse vício.

Essa minuciosa descrição é sintetizada na peça, mas segue num crescendo, numa gradação até que Medeia seja a personificação do furor. Se, por um lado, é possível afirmar que esse *vivid account* (COSTA 1973: 108) é um indício forte de que as tragédias senequianas não eram encenadas, mas recitadas, por outro, é também possível depreender do texto uma dramaturgia em que a personagem principal permanece em cena, sem falas, enquanto a Ama verbaliza a transformação física desta Medeia a ponto de novamente visualizar – re-conhecer – a antiga. No verso 394: *se vincet. irae nouimus ueteris notas*.

Tal descrição preciosista da movimentação no palco (*recursat huc et huc*), da respiração ofegante (*spiritum ex alto citat*), dos olhos encharcados (*oculos uberi fletu rigat*), de manifestações inconstantes do grito (*proclamat*) e do riso (*renidet*), mas, acima de tudo, de

diferentes estados de humor (*haeret minatur aestuat queritur gemit*) não causa estranhamento se for considerado o contexto cultural de predominância da pantomima no teatro romano da época. Esse gênero de *performance* antiga envolvia um só dançarino-acrobata (*pantomimus*) que desempenhava vários papéis mudos, sob uma máscara. Com movimentos considerados muito expressivos, acompanhava um coro ou declamador de um libreto de tema mitológico, conforme relato de Luciano de Samósata, na sua obra *De Saltatione*, do século II de nossa era.

A tradução do grego para o inglês de H. W. Fowler (Clarendon Press, 1905) está disponível em <http://lucianofsamosata.info/OfPantomime.html#sthash.xjhZppFs.dpbs>, no *The Lucian of Samosata Project*. No parágrafo 69, ele descreve:

The pantomime is all-embracing in the variety of his equipment: flute and pipe, beating foot and clashing cymbal, melodious recitative, choral harmony. Other arts call out only one half of a man's powers – the bodily or the mental: the pantomime combines the two. His performance is as much an intellectual as a physical exercise: there is meaning in his movements, every gesture has its significance.

A expressividade tanto dos olhos, única parte aparente do rosto sob a máscara, assim como das mãos era crucial. No parágrafo 63, Luciano de Samósata reporta um comentário acerca do mais importante *pantomimus* do principado de Nero: “*This is not seeing, but hearing and seeing, both; it is as if your hands were tongues*”.

Como não há comprovação de que as peças de Sêneca tenham sido encenadas em seu tempo e persiste ainda certa visão de que elas não teriam sido compostas para representação no teatro, mas para divulgação por escrito e levadas eventualmente a leituras públicas em evento denominado *recitatio*, a abordagem de determinadas cenas como se *performance* pantomímica traz valiosas soluções para levar o texto senequiano ao palco. O trecho entre os versos 670 e 739 da *Medeia* será provavelmente elucidativo de tais recursos da pantomima latina, como se verá mais abaixo.

Deve-se ainda notar que a descrição das feições da personagem não é limitada ao teatro que fazia uso de máscaras. Shakespeare, por exemplo, recorre a esse dispositivo em *Richard III*, Ato IV, Cena 2: “*The king is angry. See, he gnaws his lip*”. Ou ainda em *Hamlet*, Ato I, cena 1: “*How now, Horatio! You tremble and look pale*”. Muito mais modernamente, em *Les*

mouches, de Jean Paul Sartre, peça publicada em 1947, no Ato II, cena 4: “*Il chancelle et son visage est blafard. Horreur! Comme c’est laid, un homme qui meurt*”.

397-9: *Si quaeris odio, misera, quem statuas modum, / imitare amorem. regias egone faces / inulta patiar?* Medeia retoma a fala dirigindo-se a um “tu” e, embora partilhando a cena com a Ama, a tradição interpreta esta fala como um diálogo interno. Uma possível dramaturgia para esta cena seria considerar que Medeia estivesse remoendo a advertência inicial da Ama (vv.380-1) enquanto esta descrevia seu estado de descontrole e que, só agora, a protagonista viesse com uma reação ou respostas – perguntas retóricas, de fato. Na peça, Medeia mais de uma vez dirige-se a si mesma com o *tu*, assim como usa a terceira pessoa. Também é comum a alternância entre *ego* e *tu*, como no trecho dos versos 48 a 54. Toda essa fala deve ser interpretada como um argumento persuasivo voltado à sua própria personagem. Medeia, por fim, nos versos 411 a 414 responde especificamente ao apelo da Ama, afirmando que não há força da natureza que possa *inhibere impetum irasque nostras* – o que amarra as duas falas (381-414) e dá unidade a uma cena com múltiplas possibilidades de teatralização.

424-5: As ameaças de Medeia chegam ao ápice – *inuadam deos et cuncta quatiā* – ao anunciar que irá contra os deuses, invadirá seu território, na direção antecipada por Creonte no verso 271: *alia sedens tellure sollicita deos*. A personagem agora explicita as ameaças do verso 414: *sternam et euertam omnia*. Mais à frente, as ameaças ganham materialidade junto ao verbo “ver”, no verso 427: *mecum ruina cuncta si uideo obruta*. A gravidade e a materialidade evocada nos versos desta fala de Medeia me levaram à opção de traduzir *cuncta quatiā* por “abalar estruturas”, conforme consta do “Prefácio à tradução”. No trecho, Sêneca alterna *cuncta* e *omnia* – este último termo, traduzi por “tudo”, como convencionado, mas para o primeiro optei por “estruturas”, num anacronismo consciente que, creio, traz à tona a força do verso latino. Força tal que tomo como epíteto modernizante do título da peça: “Medeia abala estruturas”.

Medeia personifica o poder destrutivo da ira, como descrito no *De ira* II.35.5 (LOHNER 2014: 146):

Quales sunt hostium uel ferarum caede madentium aut ad caedem euntium aspectus, qualia poetae inferna monstra finxerunt succincta serpentibus et igneo flatu, quales ad bella excitanda discordiamque in populos diuidendam pacemque lacerandam deae taeterrimae inferum exeunt, talem nobis iram figuremus,

flamma lumina ardentia, sibilo mugituque et gemitu et stridore et si qua his inuisior uox est perstreptentem, tela manu utraque quatientem (neque enim illi se tegere curae est), toruam cruentamque et cicatricosam et uerberibus suis liuidam, incessus uesani, offusam multa caligine, incursitantem uastantem fugantemque et omnium odio laborantem, sui maxime, si aliter nocere non possit, terras maria caelum ruere cupientem, infestam pariter inuisamque.

Tal qual a aparência dos inimigos ou das feras embebidas na matança, ou se dirigindo à matança; tais quais os monstros infernais imaginados por poetas, cingidos de serpentes e soprando fogo; tais quais as mais funestas deusas dos infernos, que saem para incitar guerras e disseminar a discórdia entre os povos e lacerar a paz; assim para nós deve figurar a ira, seus olhos ardendo em chamas, ela ecoando sibilos e mugidos, gemidos e gritos, ou se algum ruído existe mais abominável do que esses, brandindo armas com ambas as mãos – de fato, nem cuida de se proteger –, torva, cruenta, cheia de cicatrizes e machucada por seus próprios golpes, o andar vesano, envolta em basto nevoeiro, atacando, devastando, pondo em fuga, sendo alvo do ódio de todos, sobretudo do seu próprio, ávida por que pereçam terras, mares e céu se de outro modo não puder ser nociva, ao mesmo tempo deletéria e detestável.

430: A *sententia* neste verso – *nemo potentes aggredi tutus potest* – é nova ocorrência de pausa dramática, servindo como deixa para a entrada de Jasão (ver nota aos versos 1-55).

431-559

Jasão entra em cena lamentando sua sorte e seu destino quando a Ama acaba de enunciar uma *sententia* a respeito da vantagem dos homens que detêm o poder sobre os demais: o mesmo verbo *aggredi* da *sententia* é usado por Jasão no verso 444 em relação a Medeia. Isso configura a situação vulnerável do herói argonauta, à qual Creonte já havia aludido. O contexto parece evocar o aforismo *ducunt uolentem fata nolentem trahunt*, que Sêneca cita nas *Cartas a Lucílio* 107.11 (2009: 590): “O destino guia quem o segue, arrasta quem lhe resiste”.

Como herói, Jasão nega o temor da própria morte; como *paterfamilias*, deseja preservar sua descendência e evoca a devoção paternal, uma das vertentes da *pietas* romana, virtude

primordial do herói (ver nota de rodapé 61 da tradução). A *pietas* é atributo do herói na *Eneida*, em que o “*pius Aeneas*”, ao deparar-se com o pai, Anquises, na catábase, é recebido com uma pergunta retórica (VI.687-8): “*uenisti tandem tuaque spectata parenti / uicit iter durum pietas?*” – “Afiml vieste! Tua esperada *pietas* para com o pai venceu a dura jornada!”. James D. Garrison (1992: 2), num estudo sobre o termo *pietas* até o Renascimento, faz o seguinte comentário a respeito desse trecho da *Eneida*: “*This rhetorical question expresses the essential bond of the poem as a heroic virtue answerable to the demands of the voyage fiction: pietas conquers the journey*”.

Jasão, por sua vez, é o herói duas vezes culpado: pelo rompimento do voto de lealdade (*fides*) a Medeia e pela culpa anterior – que aparenta desconhecer – de ter violado os pactos de harmonia do mundo (*foedera mundi*) com a viagem da nau Argo. Disso, o Coro não se esquece, e o tema do crime e respectiva punição é retomado na terceira ode.

433-9: Jasão introduz um *thema*, como se numa sessão de *declamatio*, aludindo à *Controversiae* 6.7 de Sêneca, o velho, em que se lê: *quaedam remedia grauiora ipsis periculis sunt* – “certos remédios são piores que os perigos mesmos”. Na controvérsia há dois breves *argumenta* de uma causa acerca da devoção extremada de um pai que cedeu a madrasta a um dos filhos prestes a morrer de amor por ela. O discurso de Jasão também se pauta pela brevidade, e é categórico: ele fez uma escolha entre *fides* e *pietas*.

Para o dramaturgo Sêneca, considerando-se a *sententia* do coro no verso 549 de *Tiestes*, *nulla uis maior pietate uera est* – “não há força maior que a verdadeira *pietas*”. Boyle destaca (2014: 199) que “*pietas belongs to a group of cardinal Roman values – such as fides, honos, uirtus, concordia, pudicitia, clementia – which were not only values but deities with a temple or temples and/or altar/shrine in Rome*”.

453: *quas peti terras iubes?* Esta pergunta retórica foi citada por Quintilano nas *Institutio Oratoria* IX.2.8-9, sendo a mais antiga referência a uma peça de Sêneca.

462: *Coniunx* ou *paelex*, esposa ou concubina? Tanto Medeia (v.418) como Jasão (v.435) reconhecem a legitimidade do casamento, mesmo rompido o juramento, violando a *fides*, portanto, em afronta à intocável deusa Justiça (vv.439-40: *sancta Iustitia*). Contudo, a própria Medeia se denomina ironicamente *paelex* nos versos 462 e 495. Também Créusa é chamada *paelex*, no verso 920, por Medeia. Como Costa observa (1973: 114), o termo se aplica à amante de um homem casado. Na sua obra *De matrimonio*, conforme o fragmento 51 Votarro

(*apud* Jerônimo, *Aduersus Iouinianum*), Sêneca afirma que o que torna ameaçadoras as tragédias e arruína casas, cidades e reinos é a disputa entre esposas e concubinas (*quiquid tragoediae tument et domos urbes regnaque subuertit uxorum paelicumque contentio est*).

490-530: Diálogo entre Jasão e Medeia caracterizado pela esticomitia, porém menos entrecortado quando comparado aos versos 150-76 da conversa com a Ama. No verso 496, ocorre a única menção de Jasão ao nome de Medeia, e ainda em terceira pessoa. O trecho traz rica exemplificação da destreza de Sêneca com os dispositivos retóricos, num encadeamento – seguindo a nomenclatura do Livro IV da *Retórica a Herênio* – de *repetitio* (§19), *contentio* (§21), *conuersio* (§19). Embora este instrumental não seja, como é óbvio, exclusivo de Sêneca, o uso característico que o autor latino faz dele é reconhecível em textos dramatúrgicos contemporâneos, tendo como mediador, em particular, o teatro shakespeariano. O tema é tratado no estudo sobre recepção, parte desta pesquisa.

<i>tua illa, tua sunt illa: cui prodest scelus,</i>	500	<i>repetitio</i> : repetições dos termos iniciais
<i>is fecit – omnes coniugem infamem arguant,</i>		
<i>solus tuere, solus insontem uoca:</i>		<i>repetitio</i>
<i>tibi innocens sit quisquis est pro te nocens.</i>		<i>contentio</i> : oposição de termos contrários
<i>ingrata uita est cuius acceptae pudet.</i>		<i>conuersio</i> : retomada de um mesmo final
<i>retinenda non est cuius acceptae pudet.</i>	505	<i>conuersio</i>

507: *abdico eiuro abnuo*. A formulação em *tricolon*, de extrema força dramática, é um encadeamento assindético de termos jurídicos que projeta a mítica Medeia na esfera do direito romano, como afirma Casamento (2002: 93-4 e 97):

Quel che colpisce di questa battuta particolarmente acuminata è l'elevatezza di un'espressione, che oscilla tra la sospensione sacrale della formula religiosa e la dizione giuridica (esaltata dall'effetto allitterante a ponte ab... ab). (...) L'eroina tragica, protagonista di una lunga tradizione letteraria che, da Euripide fino ad Apollonio Rodio, l'aveva identificata come la 'non greca', è dunque pervenuta a un punto tale di 'romanizzazione' da esprimersi come potrebbe fare solo un esperto di questioni giuridiche romane: ella non soltanto abnuit i suoi figli, ma, addirittura, abdicat. Il suo è un rifiuto operato non solo, per così dire, 'col cuore', sull'onda dell'istinto o dell'emozione ma anche (e, diremmo, soprattutto

constatato il predominio di verbi appartenenti al lessico tecnico) in forza della prassi giuridica.

A análise do pesquisador italiano é ainda mais fundamental quando ele defende a transposição direta do sentido que *abdicatio* tem nos exercícios das escolas de oratória para a tragédia senequiana (2002: 98):

Che valore di conseguenza attribuire a questa singolare abdicatio tragica? Probabilmente il medesimo significato che riveste nei molti casi proposti negli esercizi dei retori. Anche Medea vuole cancellare un'indentità [derivante dall'appartenenza ad una gens]: quella derivante dal suo legame con Giasone e che si è realizzata nella nascita dei figli. In tal modo ella intende non solo vendicarsi del marito fedifrago, bensì cancellare, con l'eliminazione della progenie, ogni legame che la unisce a lui.

Para Casamento (2002: 99), uma chave de leitura da peça é a do desenvolvimento inovador, dentro das regras, de uma controvérsia cujo *thema* é a *abdicatio*, como que desafiando os *declamatores*.

522: Medeia retoma três tópicos levantados por Creonte na defesa de Jasão nos versos 263-5 e afirma que ele não será maculado por sangue derramado (*cruor*) e não terá que erguer a espada (*ferrum*), mas deve estar em seu convívio (*coetus*).

559: Jasão encerra o extenso diálogo com uma *sententia* que é pausa dramática – *misérias lenit quies*. Não há palavra de despedida. Medeia o vê partir atônita, segundo a orientação cênica que se depreende do verso 560: *discessit. itane est? uadis oblitus mei*. A *sententia* é como um clichê na fala de Jasão, mas tem relevância dramática porque retoma o termo *quies*, que Medeia havia usado ameaçadoramente no verso 426, antecipando a entrada dele em cena.

560-78

Com Medeia em cena, permanece a Ama, o que faz ainda mais provocadora a afirmação do verso 567 – *quidquid potest Medea, quidquid non potest*, uma alusão ao verso 394: *se uincet*, quando a Ama antecipava a capacidade de Medeia de se superar.

577: Hécate triforme é a deidade à qual Medeia é sempre associada na Antiguidade. Hécate é a face vinculada aos inferos, enquanto como Lua está ligada aos céus e como Diana, à terra. Ver comentários ao verso 7. A personagem a invocou no início da peça como testemunha de rituais secretos, porém entre os versos 787-842 Medeia vai descrever em detalhes a cena de preparação da poção mágica com auxílio da deusa. A encenação desse ritual nutre a polêmica sobre a “performabilidade” das peças de Sêneca, a exemplo da cena de haruspício do *Édipo*.

578: O verso que encerra a cena – *statuantur arae, flamma iam tectis sonet* – culmina uma composição em anel com o verso 380: *alumna, celerem quo rapis tectis pedem?* Dessa opção do autor, decorrem duas orientações dramáticas importantes: uma cenografia bem definida, em que 200 versos devem ser teatralizados em frente à casa de Medeia; e a conclusão de um ciclo de maturação dos *misera consilia* (v.569), em que não há propriamente um desenvolvimento da trama. Antes desta cena, Medeia havia obtido um dia a mais em Corinto; só depois dela, passará a executar a vingança. Também há que se notar que a cena vem intercalada às duas odes corais que tratam do mito argonáutico, ao passo que a primeira e a quarta são entrelaçadas no enredo.

579-669

A terceira ode coral está amarrada ao verso anterior proferido por Medeia. O enlace é com a palavra *flamma*. O imaginário do fogo é muito presente na peça, concorrendo com o da água. A força dos elementos naturais associada a Medeia na mitologia é *tópos* que acompanha a transformação da personagem na peça senequiana – à medida que resgata sua identidade de bárbara, crescem sua identificação e domínio sobre a natureza, sua força.

Ela faz nos versos 562-3 a invocação *hoc age, omnis aduoca / uires et artes*. No verso 843, finalizado o ritual mágico, conclui com *peracta uis omnis est*. No todo, muito similar à fala de Ulisses em *As Troianas* (vv.613-4), na tradução de Zélia Cardoso (2014: 163): *nunc aduoca astus, anime, nunc fraudes, dolos, / nunc totum Ulixem* – “Apela, então, para a astúcia, ó minha alma, para as mentiras, os dolos, apela para Ulisses todo inteiro, agora”.

Se, para Berry (1996: *passim*), Medeia é a *incarnation of will*, o que sugere a leitura de *uis* como “vontade” (ver comentários aos versos 166-7 e “Prefácio à tradução”), para Davis (1993: 84), a força de Medeia deve ser encarada como “violência”:

Ode 3 begins with a series of similes descriptive of the violence (uis 579) of Medea's wrath. For the chorus Medea embodies the violence of fire, wind, whirling javelin and rushing rivers (574-94). Medea is in this play violence incarnate: she sees uis as her essential quality.

Sobre a dramaticidade da ode III, Boyle (2014: 273) avalia que ela forma um par com a ode II, a primeira a tratar dos argonautas, e agora dinamiza a atmosfera de ameaça letal proclamando a força elementar de uma mulher repudiada:

What has altered since the last choral ode is the Chorus' tone: the mixture of optimism and ambiguity in the second choral ode has changed to fear and apprehension. That fear begins with Medea but broadens into a fear of divine retribution; indeed the Chorus now implicitly connect the anger of Medea towards Jason with that of the gods towards the Argonauts, suggesting more than an analogy between Jason's breach of marital fides and his breach of nature's foedera.

591-4: Comentadores (HINE 2007: 168; DAVIS 1993: 86) apontam nesta estrofe a metonímia do “fogo cego” como “paixão”, porém mais convincente é a leitura de nova evocação a Medeia por meio do símile do fogo. Ela jamais é nomeada e a identificação é articulada retomando palavras-chave de versos anteriores. A repetição de imagens – compare-se a semelhança deste trecho com, por exemplo, o v.853 (*ultus citatus ira*) e o v.866 (*frenare nescit iras*), ambos da ode IV – consolida a caracterização da personagem a tal ponto que a cada ocorrência de certos termos emerge a presença de Medeia.

599: O coro associa o termo *ausus [est]* tanto a Faetonte como a Tífis (v.318), que são paralelos masculinos de Medeia, assim como a mênade é o paralelo feminino (ver comentário aos versos 40-3). A personagem se completa com as duas facetas, o masculino e o feminino, às quais Creonte se refere depreciativamente (vv.267-8). A própria Medeia cobra o privilégio, como neta, de conduzir a carruagem do Sol (vv.33-4), que Faetonte não soube controlar: *committe habenas, genitor, et flagrantibus / ignifera loris tribue moderari iuga*. Já as *habenae* são o que Tífis perde ao conduzir a nau Argo (vv.346-7) em meio a perigos: *palluit audax Tiphys et omnes / labente manu misit habenas*. A condução de uma embarcação como se uma parilha de cavalos é um *locus communis* na literatura antiga (HINE 2007: 151) e, na peça, a carruagem do Sol e a nau Argo desgovernadas são um símile da falta de freios de Medeia.

605-6: Ocorre neste verso a timese de *sacrosancta* – *rumpe nec sacro violente sancta / foedera mundi*. Como bem observa Boyle (2014: 281): “[E]ven as the Chorus indict the breaking of the ‘sacrosanct’ covenants of the world, they themselves break apart sacrosancta”. Neste ponto, a terceira ode ecoa a segunda porque Tífis havia rasgado (v.302: *rupit*) os mares, violando os pactos do mundo (*foedera mundi*).

607-69: Neste catálogo dos argonautas são listadas as punições a cada um pela transgressão dos pactos naturais (*foedera mundi*), mas como, até então, Jasão foi poupado, a ode coral tem clara função dramática de alimentar a expectativa acerca do destino do herói – duplamente culpado. Ver comentário aos versos 431-559. A ode é arrematada por novo apelo, como nos versos 595-6, em favor de Jasão, jamais nomeado, mais uma vez em *Ringkomposition*.

670-739

A Ama continua a ser testemunha do que transcorre com Medeia, e neste trecho, que dá início tradicionalmente ao Ato IV, ela reproduz até mesmo um discurso direto da personagem principal (vv.690-704), assumindo assim o convencional papel de “mensageiro”, já que relata o que, em princípio, acontece fora do palco. A Ama é um duplo de Medeia: até quando Medeia não está em cena, afinal está, por meio da fala da Ama. O que leva a questionar o real estatuto dessa personagem classificada sempre como um *stock character*, um personagem-tipo. No trecho em análise, a Ama de Medeia entra em cena sozinha após uma ode coral de grande dramaticidade e tem uma fala exclusiva de 70 versos, maior que o solilóquio inicial da personagem principal. Boyle a considera (2014: 298) uma mini-récita dramática que culmina com o anúncio pela Ama da entrada de Medeia fazendo invocações.

Florence Dupont posiciona a Ama como o referencial da humanidade de Medeia, uma atribuição crucial na linha de análise da pesquisadora francesa (2000: 78): “*Cette absence finale de la nourrice aux côtés de Médée est donc aussi une des formes de sa déshumanisation*”. Essa ausência não é, contudo, explicitada pelo texto dramático; é somente uma interpretação possível.

Na minha leitura, a dramaturgia intrínseca ao texto autoriza considerar que Ama esteja presente em cena desde o verso 143 (Hine a coloca já desde o verso 116) até o final da peça, embora sua última fala ocorra no verso 892. A presença ou não de Medeia e da Ama durante as apresentações corais – e vice-versa – é discussão que só pode se basear em hipóteses. Em

uma encenação que, por exemplo, atribuísse à Ama um papel testemunhal do processo de resgate da identidade bárbara de Medeia, pode-se admitir até a presença ininterrupta dela no palco, inclusive durante o solilóquio de abertura, como propõe Thomas D. Kohn (2013: 83).

Outra abordagem dramatúrgica elimina a possibilidade da Ama sozinha nesta cena. Considerando-se uma encenação pantomímica, modalidade muito disseminada à época de Sêneca (MAYER 2004: 15), um dançarino interpretaria com grande expressividade gestual todo o relato da Ama. Essa proposta de teatralização parece se coadunar bem com marcas textuais do trecho em questão, como aponta Alessandra Zanobi (2013:124): “*The scene makes sense if the nurse describes Medea’s actions as taking place just in the background of the stage and this background is meant to be understood as inside the house. Thus, Medea’s actions are then actually performed on stage and narrated by the nurse*”.

De uma forma ou de outra, sozinha no palco numa mini-récita ou acompanhada da *performance* de um pantomimo, a fala da Ama cumpre, em termos gerais, as convenções do discurso de mensageiro.

670-685: A elocução da Ama de *Medeia* assemelha-se à do Arauto das *Troianas*, que relata a aparição do fantasma de Aquiles (vv.168-202), incluindo seis versos de discurso direto do herói grego cobrando o sacrifício de Políxena. Os dois trechos têm início com a fórmula *pauet animus* e, logo nos primeiros versos, tanto a Ama como o Arauto afirmam *uidi*, “eu vi”. Comparem-se os versos 168-70 das *Troianas*, na tradução de Zélia Cardoso (2014: 133):

*pauet animus, artus horridus quassat tremor.
maiora ueris monstra uix capiunt fidem:
ipse uidi, uidi.*

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

Os primeiros versos (670-5) da fala da Ama de *Medeia* em análise são os seguintes:

*pauet animus, horret: magna perniciēs adest.
immane quantum augescit et semet dolor
accendit ipse uimque praeteritam integrat.
uidi furentem saepe et aggressam deos,
caelum trahentem: maius his, maius parat
Medea monstrum.*

É fácil identificar um repertório lexical comum às duas falas: *pauet animus* e *uidi*, idênticos; *horridus* e *horret*, assim como *maiora monstra* e *maius monstrum*, muito próximos.

É característico da narrativa da Ama a repetição de palavras em final de versos, o que leva a uma correlação das ideias contidas neles. A primeira ocorrência liga o verso 670 ao 685, como que encerrando a etapa introdutória da narrativa: *magna perniciēs adest*, diz a ama de início e, depois, *squamifera turba adest*. O trecho inicial prepara o público para os detalhes que se seguirão, incluindo vários topônimos: montes e rios de uma vasta área por onde Medeia andou na coleta de ingredientes para rituais de magia. A proposta de leitura desses quinze versos como uma introdução é reforçada pela apresentação que a Ama faz de si como testemunha qualificada (673) a asseverar o furor crescente de Medeia: como a sua senhora vai se “monstrificando” (674-5).

A Ama se apresenta, portanto, como um narrador confiável. Assegurado o papel de narrador, a Ama introduz a estrutura recorrente da narrativa: o contraponto entre as forças maléficas do calor escaldante (681-2) e as do frio congelante (682-3). Como observa Hine (2007: 178), a vastidão da área ao alcance de Medeia é um lastro da sua magia universal: “[E]xtremes of hot and cold climate, symbolising M.’s universal power”. Uma série de palavras estruturantes do léxico que cerca Medeia está presente no discurso introdutório da ama, em particular, *monstrum*, justaposta a *Medea* (675).

690-704: O discurso de Medeia reproduzido pela Ama é uma invocação das constelações do Dragão (694-5), da Serpente (698), da Hidra (701), além de invocar também Píton (700) e o dragão vigilante que guardava o velo de ouro (703-4). As repetições da palavra *manus* em final de verso, lidas na perspectiva da retomada de palavras-chave, relacionam os versos 698 e 702, mãos do Serpentário e de Hércules, com as mãos de Medeia no verso 719. Com as ervas venenosas que colhe manualmente, Medeia se equipara, portanto, à força desses semideuses.

705-30: Quando a Ama relata a coleta de ervas mágicas, à parte a importante retomada de *manus*, como mencionado, o dispositivo retórico passa a ser o da *repetitio* de demonstrativos (*haec, illa*), organizando o catálogo. Mas a sobrecarga de informação pode – e talvez deva – ser lida como didascália interna. É mais fácil apreender o relato se visualizado, ainda que mentalmente, como se a Ama apontasse para as ervas sobre um móvel ou no chão. Boyle destaca o efeito dramático (2014: 305) da sonoridade dos exóticos topônimos do catálogo.

734-9: Medeia é apresentada como *scelerum artifex* (734) porque separa as forças do calor e do frio (735-6). Os versos finais arrematam a imagem do contraste repetida ao longo da fala da Ama, que é interrompida pelo *vesano gradu* (738) da protagonista voltando ao palco do qual havia partido em *attonito gradu* (675). Aqui, vê-se mais uma composição em anel. Resta, então, a deixa de entrada de Medeia cantando: *mundus uocibus primis tremit* (739).

740-848

Esta é a segunda invocação que Medeia faz na peça, após aquela dos 55 versos iniciais, mas a métrica é bastante distinta. Na abertura da tragédia, Sêneca recorre ao trímetro iâmbico, metro do diálogo. No trecho atual, trata-se de uma monodia polimétrica, o cântico mágico em que Medeia faz a invocação a Hécate, a deusa das três faces, e oferece o próprio sangue sobre o altar em que prepara a poção em que serão embebidos os presentes para a rival. A variação métrica, observa Hine (2007: 184), permite a subdivisão temática. Podem-se estabelecer quatro momentos: 740-51, recitativo em tetrâmetros trocaicos cataléticos; 752-70, fala em trímetros iâmbicos; 771-86, recitativo em trímetros e dímetros iâmbicos alternados; 787-842, cântico em dímetros e monômetros anapésticos. Seis versos em trímetros iâmbicos compõem a fala que encerra a cena.

Se a primeira chama os deuses nupciais e Lucina, associada ao parto, a segunda refere-se aos mortos. Plutão e Caos são invocados em ambas, assim como Hécate, central na segunda invocação, quando recebe diferentes nomes e epítetos: *noctium sidus* (750), *Phoebe* (770), *Triuia* (787) *Dictynna* (795), *Perseis* (814), *Hecate* (833, 841). A cena da cocção da poção mágica não tem paralelo na tragédia grega homônima de Eurípides.

740-51: O metro trocaico utilizado neste trecho é o mais indicado para acompanhar a dança, segundo Aristóteles (*Poética* 1449a23). Como afirma Costa (1973: 137): “*The metre has a steady rhythmic pound which gives an impressive opening to M.’s chant*”. Medeia cobra que sejam aliviados de suas penas os grandes infratores do universo mitológico, exceto Sísifo.

752-70: Neste intervalo são listados prodígios de Medeia, como a reversão das águas de um rio para a nascente. Ver comentários aos versos 166-7 e 301-79 sobre a *sympatheia* da princesa e maga bárbara com os elementos naturais. Ver também análise da peça *The Tempest*, citada no capítulo sobre Shakespeare do estudo sobre recepção, parte desta pesquisa.

771-842: A invocação tem continuidade com a interpolação de catálogos de oferendas a Hécate e, entre os versos 812-6, Medeia se justifica perante a deusa, acusando Jasão. No intervalo 771-86, a opção métrica, inédita nas tragédias de Sêneca, de alternar trímetro com dímeter iâmbico em dísticos é comentada por BOYLE (2014: 323-4): “*Indeed the combination is not frequent in Roman verse. Horace uses it in Epodes 1-10, and it seems likely that Seneca is using the metre because of its incantatory associations*”. O efeito encantatório também se constata na repetição de *tibi haec* no início dos versos 771 e 773. Anáfora com *tibi* ocorre ainda em versos intercalados de 797 a 807.

No trecho 817-32, Medeia dirige-se a um *tu* não especificado. Fitch adota como interlocutor a Ama, enquanto Hine e Boyle optam por Hécate, e Costa (1973: 146) parece entender que Medeia faz uma autoexortação em segunda pessoa. Como, em geral, não adoto orientações cênicas, o direcionamento dessa fala na tradução fica em aberto. No trecho 833-9, é o mais perto que se chega da descrição da morte de Creúsa: Medeia a concebe como uma tocha humana comparável ao facho nupcial várias vezes aludido na peça. Boyle (2014: 335) comenta sobre a reprodução dessa imagem na peça *Medeamaterial* do dramaturgo alemão: “*Heine Müller was similarly impressed with the image: ‘Ich will die Braut zur Hochzeitsfackel machen’*” (“Eu quero fazer da noiva uma tocha nupcial”). Ver mais no capítulo específico de Heiner Müller no estudo sobre recepção, parte desta pesquisa.

843-8: Os filhos finalmente aparecem e recebem instruções de Medeia sobre a entrega dos presentes, mas nada falam. A didascália interna não atribui a eles um acompanhante, embora mais naturalmente se possa pensar na Ama que recebera instruções de chamá-los.

849-78

A quarta e última ode coral, bastante breve, está conectada ao enredo, visto que se inicia com uma didascália interna indicando a movimentação cênica de Medeia e prossegue com uma descrição de seu aspecto transtornado, evocando claramente a fala da Ama nos mesmos moldes entre os vv.380 e 396. Numa montagem, Medeia poderia mostrar-se agitada, andando de um lado para o outro no palco, porque não está dito que ela tenha deixado a cena. Boyle pondera (2014: 338) que Medeia é o tema da ode, embora na dramaturgia proposta pelo pesquisador a protagonista não esteja no palco durante a *performance* do Coro.

A brevidade da ode e a opção pelo dímetro iâmbico catalético, organizado em três estrofes irregulares, transmite, segundo Boyle (2014: 339), a intensidade emocional do Coro na medida em que a peça caminha para seu desfecho. A ode se encerra fazendo menção ao *diem timendum*, ao qual Medeia já havia aludido nos versos 423-5: *faciet hic faciet dies quod nullus umquam taceat – inuadam deos et cuncta quatiam*. A retomada desse trecho fica ainda mais explícita no breve diálogo esticomítico entre o Coro e um Mensageiro, que dá início ao quinto e último ato na divisão tradicional da peça.

879-92

A fala do Mensageiro é compacta, porém intimidante: as mortes de Creonte e Creúsa integram um desastre maior, um fogo incontrollável que ameaça toda Corinto: *periere cuncta*. Aqui ocorre retomada, inclusive na forma do diálogo breve e cortante, dos versos 423-30 entre Medeia e a Ama, quando a protagonista ameaça com um dia inesquecível que abalará as estruturas e levará tudo à ruína. É a realização das ameaças que Medeia havia feito ainda antes, no verso 147 – *alto cinere cumulabo domum*.

A brevidade desta cena está em flagrante contraste com a longa narrativa do mensageiro na *Medeia* de Eurípides. Na avaliação de Boyle (2014: 346), “*the result is a downgrading of the dramatic importance of the killing of Creusa and Creon and an increased focus on the infanticide*”. O incêndio do palácio ocorre em Sêneca, mas não em Eurípides.

Os últimos dois versos do trecho trazem problemas: nos manuscritos da família A, atribui-se a fala à Ama, sua última na peça (mantida por Hine e que eu sigo); o manuscrito E não indica nova fala, portanto, ela caberia ainda ao Mensageiro. Por outro lado, considerando-se o repertório lexical, ambos os versos poderiam ser atribuídos ao Coro intimando Medeia a partir, não recomendando uma fuga por simpatia. Compare-se *effer... gradum* (v.891) a *quando efferet...gressum* (vv.870-2) e o atributo de Medeia *praeceps* tanto no v.892 como no 850. Segundo Costa (1973: 151), B. Gentili atribui os versos ao Coro.

893-977

A poesia dramática senequiana, ainda que continuamente questionada quanto à sua teatralidade, é apontada como força por trás do “teatro da crueldade”, proposta dramatúrgica do ator e poeta francês Antonin Artaud, um dos nomes axiais do palco contemporâneo, em

paralelo ao alemão Bertold Brecht. Tal como interpretado por Artaud, o texto trágico latino faz aflorar certa força primordial, uma crueza, apagada ou adormecida na sociedade atual, que ele tentou resgatar, assim como ainda o fazem seus seguidores. Ver mais no estudo sobre recepção, parte desta pesquisa.

Essa visceralidade que Artaud reconheceu é evidente na *Medeia* senequiana e atestada, inclusive, na sua violação do preceito expresso na *Arte Poética* de Horácio (v.185) de que a protagonista não mate os filhos em cena – *ne pueros coram populo Medea trucidet*. É justamente esta exibição do sangue derramado (*cruor*) – os assassinatos dos dois meninos na *Medeia*, a chacina dos filhos em *Hércules furioso*, os suicídios de Jocasta no *Édipo* e de Fedra na *Fedra*, os quais não são relatos de cenas de bastidores – que impingiu ao teatro senequiano o estigma de sangrento, cruel e, por isso, não encenável. Boyle (2014: 331) insiste, porém, que todos os recursos teatrais para tais encenações já estavam disponíveis à época de Sêneca.

Entre os versos 891 e 977, *Medeia* tem um longo monólogo ao fim do qual assassina um dos filhos. A dinâmica do texto, de autoquestionamento, idas e vindas quanto à consecução da vingança, tornou essa fala um paradigma do solilóquio, o monólogo de dilema, exercitado depois por personagens da dimensão de um Hamlet, por exemplo, que hesita longamente acerca de vingar o pai assassinado. Observe-se que *Medeia* instiga seu espírito (*animus*) e seus sentimentos mais pungentes (*dolor*, *ira*, *furor*) a afugentar a protelação da vingança. O termo *dolor*, traduzido consistentemente por “rancor”, ocorre sete vezes desde o verso 907 até o final da peça e um total de 14 vezes em todo o texto.

926-44: *Medeia* revela-se confusa quanto ao plano de vingança. Este trecho remete, inclusive na seleção lexical, à segunda fala de *Medeia* na peça (vv.116-49), logo depois de ter ouvido o epitalâmio. O conflito entre ira e amor explicitado no verso 938 retoma a ideia antecipada pelo Coro no verso 868, em que ambos os sentimentos uniram-se numa causa. O último verso e meio do trecho reafirmam o conflito, agora colocado entre *ira* e *pietas*. Pode-se identificar nova composição em anel, ligando o termo *cor* que inicia o verso 926 ao *cor* inicial do 943.

945-57: Já próximo ao final da peça, o verso 945 evoca o verso 55, em que *Medeia* antecipava a necessidade de pôr fim ao lar com um crime. A alusão a esse trecho inicial da peça também se dá pela retomada do verbo *peperi* no verso 957, já que bem antes, no verso 26, ela afirmava ter já parido a vingança, que toma forma agora na figura dos dois filhos.

958-71: O círculo do texto dramático vai se fechando quando, afinal, também surgem as Fúrias, conclamadas na invocação inicial da peça. É em resposta à ameaça delas que Medeia mata o primeiro filho, para aplacar os *manes* do irmão por ela assassinado, utilizando linguagem técnica do sacrifício: *uictima, manes, placamus* (vv.970-1). As Fúrias não são um tema na peça homônima de Eurípides. Mesmo na *Medeia* senequiana não se pode afirmar que a dramaturgia implique o aparecimento das Fúrias e do fantasma do irmão em cena já que tudo poderia ser apenas projeção da mente turbada da protagonista. É preciso admitir, no entanto, que Sêneca ficou muito conhecido na Renascença como autor de peças de vingança com espectros vingativos entre os personagens (BRAUND 2013: *passim*).

978-1027

É um diálogo agonístico entre Jasão e Medeia que encerra a peça, incluindo antílabes e retomada de palavra-chave. E são dele os versos finais. A intensa movimentação cênica, com a protagonista ascendendo ao teto da casa a um passo da sua saída triunfal no carro puxado por serpentes, corresponde à escalada do desfecho da peça, em que afinal se expõe a metateatralidade que perpassa todo o texto. Medeia explicita, por fim, que é ela quem dita o espetáculo elaborado ao longo do dia, do qual é protagonista, matando o segundo filho, e para o qual quer uma plateia cativa – *te uidente* (v.1001). Assim, os dois últimos versos de Jasão não são mais que o comentário de um espectador perplexo.

O poema dramático não deixa pontas da trama soltas. Medeia engendra uma vingança que permite o resgate pleno da sua identidade bárbara, o Cáucaso dentro dela, ao cindir todos os vínculos com a cultura grega representada por Jasão. Acontece um apagamento do passado recente para um regresso ao passado pré-argonáutico, como o coloca Boyle (2014: 373). Ela crê até mesmo em sua virgindade restaurada (v.984).

A submissão de Jasão ao final da peça é total. Ele chega a reproduzir um apelo como o de Medeia quando ainda tentava dissuadi-lo de abandoná-la, e até mesmo nega que tenha traído o pacto de fidelidade entre ambos, sua culpa fundamental: *non nostra uiolauit fides* (v.1003). O sacrifício do segundo filho é, no entanto, inevitável e é feito para atender o próprio rancor (*dolor*) de Medeia – *plura non habui, dolor, quae tibi litarem* (vv.1019-20). Boyle faz um comentário preciso (2014: 383) sobre a cena: *Medea's 'sacrifice' to herself, like that of Atreus [na peça Tiestes], intimates a quasi-divine status, which in Medea's case seems to be confirmed by her flight into the heavens.*

RECEPÇÃO: LEITURA PALIMPSÉSTICA DO TEXTO ANTIGO.

Em 1993, Charles Martindale publicou o livro *Redeeming the text: Latin poetry and the hermeneutics of Reception*, em que propunha a abordagem dos textos clássicos antigos a partir da recepção pelo leitor e não do texto pelo texto como um ente de significação estanque e perpétua. Ele dizia (1993: 3):

*Meaning, could we say, is always realized at the point of reception; if so, we cannot assume that an 'intention' is effectively communicated within any text. And also, it appears, a writer can never control the reception of his or her work, with respect either to the character of the readership or to any use which is made of that work.*¹

Partindo da ideia estabelecida por precursores da Estética da Recepção,² ele observava que nenhum leitor é *tabula rasa*. Todos trazem bagagem de valores e experiências, com categorizações de mundo, preferências e prejuízos, que é justamente o que nos permite estar inseridos no processo histórico (1993: 5): “[W]ithout it we could no read at all”. Martindale apresentava, então, as posições antagônicas entre um humanismo de verdades eternamente válidas e uma abordagem que reconhece apenas determinantes históricos. A interpretação, na visão dele, envolve movimento permanente (1993: 7) de “fusão de horizontes” entre o passado e o presente, o texto e seu intérprete.

Essa inevitável leitura matizada por tudo o que foi apreendido é o pressuposto que distingue os Estudos da Recepção (*Reception Studies*) da Tradição Clássica (*Classical*

¹ “Poderíamos dizer que o significado se concretiza sempre no ponto de recepção; se é assim, não podemos pressupor que uma ‘intenção’ é efetivamente comunicada em qualquer texto. E também, parece, um autor nunca tem como controlar a recepção do seu trabalho no que tange tanto ao tipo de público leitor ou ao uso que é feito desse trabalho”.

² A Estética da Recepção surgiu na década de 1960, na Universidade de Constância, Alemanha, com Hans Robert Jauss e foi desenvolvida por Wolfgang Iser. Apresenta-se à época como alternativa ao imanentismo reinante, ancorada nos juízos históricos dos leitores. “[D]evemos substituir a velha pergunta sobre o que significa esse poema, esse drama, esse romance pela pergunta sobre o que sucede com o leitor quando, com sua leitura, dá vida aos textos ficcionais”, afirma Iser na publicação referência dessa escola de crítica literária, de 1976, *O Ato da Leitura* (1996: 53). É a indeterminação do texto ficcional, conceito original de Roman Ingarden, que abre a possibilidade de efeito sobre o leitor ao preencher as lacunas a partir de seu “horizonte de expectativas”, que orienta, mas não determina a concretização da obra. “O texto é o processo integral, que abrange desde a reação do autor ao mundo até sua experiência pelo leitor”, afirma Iser (1996: 13).

Tradition). Esta concebe a transmissão linear do chamado “legado” dos clássicos; aquela admite uma “corrente de recepções” (*chain of receptions*) intervindo na interpretação dos clássicos (1993: 7): “*As a result, we cannot get back to any originary meaning wholly free of subsequent accretions*”.³ Um passo adiante e o pesquisador pondera que a leitura de um texto deve contemplar, inclusive, os fatores externos a ele que permitiram sua sobrevivência ao longo de séculos, tais como meios de reprodução e aparato acadêmico.

Vinte anos depois, em 2013, Martindale fez um balanço da assimilação de sua teoria no artigo “*Reception – a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical*”, indicando primeiro a decorrente reconfiguração da disciplina de Estudos Clássicos no Reino Unido a partir do incremento das pesquisas sobre recepção; depois, o surgimento de publicações especializadas e a edição sistemática de ensaios sobre a recepção dos clássicos nos *companions*. Por outro lado, os parâmetros curriculares e a teorização sobre os Estudos da Recepção ainda são deficientes. Em parte, diz ele, devido à interdisciplinaridade (2013: 170):

*But reception posed a particular challenge, because the material to be studied no longer belonged to classical antiquity in the usual chronological sense. The result is that any text from any culture or any period, in any language or in any medium, which has some connection with antiquity, might now — at least potentially — find itself in a Classics degree.*⁴

Mas são deficientes também porque os pesquisadores ainda relutam em assumir o desafio lançado por ele de tentar propor teorias sobre a recepção, e passam ao largo até mesmo da análise bidirecional que Martindale defende (2013: 171):

*I have argued persistently in favour of accounts in which reception is figured dialogically, as a two-way process of understanding, backwards and forwards, which illuminates antiquity as much as modernity (which is not to say that such dialogue is necessarily productive in outcome or easy to conduct).*⁵

³ “Resulta que não há como regressar a nenhum significado original totalmente livre de adendos subsequentes”.

⁴ “Mas a recepção apresentou um desafio específico porque o material a ser estudado não pertencia mais à Antiguidade clássica no sentido cronológico usual da expressão. O resultado é que qualquer texto de qualquer cultura ou de qualquer período, em qualquer língua e em qualquer meio, que tenha alguma conexão com a Antiguidade, pode agora – pelo menos tem o potencial de – fazer parte da graduação em Clássicas”.

⁵ “Tenho argumentado, insistentemente, em favor de relatos em que a recepção seja apresentada dialogicamente, como um processo de entendimento de duas mãos, pra frente e pra trás, que ilumine a Antiguidade tanto quanto a Modernidade (o que não quer dizer que tal diálogo seja necessariamente produtivo ou fácil de conduzir)”.

Em uma nota pessoal, tenho condições de atestar que essa mão de via dupla pode, sim, ser produtiva também para o classicista. A leitura da moderna peça teatral sobre o mito de Hipólito e Fedra, da autora inglesa Sarah Kane, *Phaedra's Love* – texto em que a casa real se desfaz por completo, não restando nem mesmo Teseu, enquanto dá às mulheres Phaedra e sua filha Strophe o poder efetivo por causa de um rei ausente e de um príncipe herdeiro apático – permitiu-me uma reaproximação da *Fedra* e da *Medeia* senequianas sob a ótica das relações de poder. O que parece ocorrer com mais frequência é que nos habituamos a ler tais peças como histórias de reações destemperadas de mulheres movidas pelo amor. E elas o são, de fato. Mas em ambas, o tema da derrocada da casa real é tratado explicitamente. Fedra e Medeia são personagens femininas afastadas da casa real de origem, em distintas condições de exílio. São identidades abaladas pelo deslocamento geográfico, reconhecendo-se como que “escravizadas” por uma paixão, e buscam inverter a relação de poder até então predominante. O espírito de vingança de uma e de outra se realiza na derrocada da casa real em que estão inseridas. Só na peça de Sarah Kane o desfecho se consuma integralmente.

Assim, o seguinte alerta de Martindale (2013: 171) é de extrema validade: “*When we look at the way one great author ‘receives’ another we should resist the notion that the character of either is already known or fixed*”.⁶ E ele faz um alerta complementar (2013: 172): “[T]exts can speak to texts on a basis of equality, without a hierarchy necessarily being imposed on any of the points”.⁷

São considerações que abalam a concepção do texto clássico antigo como algo, por assim dizer, sagrado. Contudo, essa interação – esse diálogo trans-histórico, nas palavras do pesquisador – ao mesmo tempo em que fomenta interpretações diferentes preserva traços das significações anteriores. A helenista Lorna Hardwick, que vem construindo a teoria dos Estudos da Recepção, reconhece que apenas alguns aspectos da Antiguidade clássica são resgatados nos novos textos (2003: 3):

⁶ “Quando vemos como um grande autor ‘recebe’ outro, deveríamos resistir à noção de que a personalidade de qualquer um deles já é conhecida e estabelecida”.

⁷ “Textos conseguem falar com textos num patamar de igualdade, sem que seja necessário impor hierarquia em qualquer ponto”. Hoje em dia se reconhece mais amplamente a diversidade cultural da Antiguidade e o interesse tem se dirigido em como alguns aspectos foram escolhidos e utilizados (‘apropriados’) com o objetivo de valorizar e prestigiar culturas e sociedades subsequentes, além de inspirar novas criações. (...) Essa capacidade mais apurada de discernimento ao examinar as interfaces entre culturas teve o efeito positivo adicional de liberar os textos antigos para a re-apropriação e retrabalho (‘reconfiguração’) pelas novas gerações de escritores e artistas.

*The diversity of ancient culture itself is now more widely recognized and interest has focused on ways in which some aspects were selected and used ('appropriated') in order to give value and status to subsequent cultures and societies and to inspire new creative work. (...) This increased sense of discrimination in examining the interfaces between cultures has had the further valuable effect of liberating the ancient texts for re-appropriation and reworking ('refiguration') by new generations of writers and artists.*⁸

A dessacralização do texto antigo, que se reflete nesse “à vontade” em tomá-lo apenas parcialmente se necessário, é de extrema relevância para o presente estudo porque a apropriação da dramaturgia senequiana tem-se mostrado seletiva. No Renascimento, quando se entendiam as peças recém-resgatadas dos manuscritos como encenáveis, a estrutura (*dispositio*) de cinco atos foi assimilada e imitada, assim como o substrato estoico e o imaginário de fantasmagoria e as cenas cruentas. Ainda assim, não se pode dizer que tenham sido as traduções que perpetuaram os traços da poesia dramática senequiana. Como proponho mais à frente, é a dramaturgia de William Shakespeare o vetor dessa transmissão na história do teatro ocidental – e o bardo não traduziu uma peça sequer.

Em um segundo momento, já entre as duas guerras mundiais, as tragédias de Sêneca são submetidas a uma leitura – que não chega a ser uma apropriação porque não resulta em obras derivadas dos textos senequianos – bem delimitada: trata-se de um teatro que evoca as forças primitivas da natureza, assim o entendem Antonin Artaud e T. S. Eliot. O poeta, ator e teórico francês chega a traduzir o *Tiestes* e pretende encená-lo, mas o projeto não segue adiante e a tradução (ou adaptação) é dada hoje como perdida. O Teatro da Crueldade, proposição estética de Artaud, é associado muitas vezes a Sêneca e à imagem do “desmembramento” característico de peças como *Tiestes*, *Fedra* e *Medeia*. Já T. S. Eliot, na Inglaterra, resgata ecos do poeta latino na dramaturgia elisabetana, em particular em Shakespeare, forja conceitos paradigmáticos para a abordagem de Sêneca, como o da *self-dramatization*, e associa esse teatro à cerimônia ritual, interpretação que alcançará o poeta Ted Hughes, décadas depois, ao traduzir o *Édipo*.

⁸ “Hoje em dia se reconhece mais amplamente a diversidade cultural da Antiguidade e o interesse se volta para como alguns de seus aspectos foram selecionados e utilizados (‘apropriados’) objetivando valorizar e prestigiar culturas e sociedades subsequentes, além de inspirar novas criações. (...) Essa capacidade mais apurada de discernimento ao examinar as interfaces entre culturas teve o efeito positivo adicional de liberar os textos antigos para a reapropriação e retrabalho (‘reconfiguração’) pelas novas gerações de escritores e artistas”.

No final do século XX, dramaturgos que recorreram a textos senequianos para produzir suas próprias peças, como Heiner Müller e Sarah Kane, perseguiram a via artaudiana da exposição do cruel ou do horrendo. Sêneca nunca pareceu tão moderno. Como observa Jean-Pierre Sarrazac em seu livro *Poétique du drame moderne* (2012: 378), “d’Edward Bond à Sarah Kane en passant par Werner Schwab, le théâtre contemporain semble vouloir rivaliser, pour ce qui est du spectacle de l’horreur, avec le Thyeste de Sénèque ou le Titus Andronicus de Shakespeare”.⁹ E tal afirmação se coaduna com a visão de Martindale (2013: 175): “*In fact the temporality of the classic is a complex matter. In one sense the classic is always simultaneously both modern and ancient*”.¹⁰

Hardwick afirma que os Estudos da Recepção já provaram que o texto clássico (“texto” na mais ampla acepção) é uma presença ativa, causando impacto na cultura do agente da reconfiguração. Mas o julgamento desse impacto exige distanciamento crítico, ou seja, tempo. No seu livro *Reception Studies, Greece and Rome*, Hardwick apresenta (2003: 112) um emaranhado das perguntas que devem fundamentar a avaliação de um texto contemporâneo. Optei por ordená-las, respeitando a lógica da autora:

- 1) *Have the artists ‘made’ or created a work which differs in significant respects from the classical text or image?*
- 2) *If so, how is this difference expressed – formally, linguistically, visually?*
- 3) *And how do such differences correspond to the differences and similarities between the ancient and subsequent contexts of production and reception?*
- 4) *Are we dealing with what might be termed an imitation, an analogue or a totally new work?*
- 5) *How does the imitation, analogue or new work affect perceptions of the ancient world?*
- 6) *Does it prompt the receiving individuals or groups to revisit the ancient works, perhaps to find elements which had been concealed or marginalized?*
- 7) *Does it reject aspects of the ancient?*

⁹ “De Edward Bond a Sarah Kane, passando por Werner Schwab, o teatro contemporâneo parece querer rivalizar, no que diz respeito ao espetáculo do horror, com o *Tieste* de Sêneca ou o *Tito Andrônico* de Shakespeare”.

¹⁰ “De fato, a temporalidade do clássico é um assunto complexo. Num sentido, o clássico é sempre, simultaneamente, moderno e antigo”.

- 8) *Does it explicitly or implicitly appropriate aspects of the ancient as artistic, cultural or political examples or foundation myths to give authority to contemporary practices or ideas?*
- 9) *Does it recuperate or regenerate ancient practices in a way which makes them more acceptable or comprehensible to a subsequent society?*
- 10) *Does it regrow these in different cultural ground?*
- 11) *What do the modern work and its reception suggest about the direction of contemporary aesthetic and cultural practices?*
- 12) *Does it stimulate debate, offer insights and critique and transform perspectives?*
- 13) *Does it appeal to an unchanging aesthetic standard or notion of human nature?*
- 14) *Does it reaffirm certain kinds of values in a different context?*¹¹

Hardwick enfatiza que a recepção envolve um processo artístico-intelectual que contempla também certos fatores externos ao texto antigo como: a) o conhecimento do texto de partida e como esse conhecimento foi obtido; b) a obra do artista-receptor em sua totalidade; c) as relações profissionais em uma atividade colaborativa; d) o papel de um financiador; e) o papel da audiência real ou projetada. Já a helenista Edith Hall, propondo uma base teórica mais específica para a recepção da *performance* de textos clássicos antigos, salienta a importância que também os diretores têm nesse contexto de apropriação, direta ou indiretamente (2004: 55), e usa Sêneca como exemplo:

¹¹ “1) Os artistas ‘fizeram’ ou criaram um trabalho que difere significativamente do texto ou imagem clássica? 2) Se a resposta for afirmativa, como essa diferença se manifesta – formalmente, linguisticamente, visualmente? 3) E qual a correspondência de tais diferenças com as diferenças e semelhanças entre os contextos de produção e recepção antigo e subsequentes? 4) Estamos lidando com o que pode ser chamado de imitação, analogia ou um trabalho totalmente novo? 5) Como a imitação, analogia ou novo trabalho afeta as percepções a respeito do mundo antigo? 6) Leva os receptores individuais ou coletivos a revisitar os trabalhos antigos, talvez para identificar elementos que tenham ficado escondidos ou marginalizados? 7) Rejeita aspectos da obra antiga? 8) Apropria-se, explicita ou implicitamente, de aspectos da obra antiga como exemplos artísticos, culturais ou políticos ou mitos de fundação para emprestar autoridade a ideias ou práticas contemporâneas? 9) Recupera ou reaviva práticas antigas de maneira que os torna mais aceitáveis ou compreensíveis a uma sociedade posterior? 10) Faz com que renasçam num terreno cultural diferente? 11) O que o trabalho moderno e sua recepção indicam acerca da orientação da estética contemporânea e de práticas culturais? 12) Estimula o debate, favorece *insights* e críticas, e transforma perspectivas? 13) É atraente a um padrão estético ou a uma noção da natureza humana resistente a mudanças? 14) Reafirma certos tipos de valores num contexto diferente?

*Certain examples of ancient drama have only achieved prominence in the consciousness of theater professionals because one of their own canonical works of theory has constantly reminded them of it. An outstanding example is Antonin Artaud's description of Seneca as "the greatest tragic author in history, an initiate in the secrets who knew better than Aeschylus how to put them into words. I cry as I read his inspired theater, and underneath the sound of his syllables, I sense the transparent seething of the forces of chaos frothing at his mouth." This brief encomium, because of the cult status of its author, lies behind Peter Brook's interest in Senecan drama and will always produce radical attempts at staging it.*¹²

Diante dessas diretrizes, pode-se verificar como a abordagem da recepção de um texto clássico antigo busca ser totalizante. Parafraseando Hardwick (2003: 1-2), em resumo, a função dos Estudos da Recepção é analisar aspectos linguísticos, teatrais e de transmissão, fomentando *insights* acerca do texto e do contexto da obra antiga, das suas subsequentes interpretações e de seu *status* no contexto moderno da recepção.

É o que se pretende realizar nos próximos capítulos. Metodologicamente, não será privilegiada uma reconstrução histórica da recepção da dramaturgia senequiana, mas, numa abordagem ainda que diacrônica, buscar-se-á evidenciar certa sincronia entre textos que evocam aspectos formais da obra antiga, estabelecendo o que Hardwick chama de “relações laterais” (2008: 5): “[E]ach reception is also located synchronically in a wider context of lateral relationships that may extend across space rather than time or may be a common feature in a number of receptions, irrespective of timeframe”.¹³ As peças que serão analisadas têm vida própria, no sentido de reescritas criativas, e são simultaneamente textos mediadores (*mediating texts*) de alguns dos dispositivos da escrita senequiana, promovendo dessa forma uma relação com a obra antiga que Hardwick (2007: s/nº pág.) qualifica de “palimpséstica” porque em parte oblitera, em parte distorce, mas também revela o texto subjacente.

¹² “Alguns exemplos de drama antigo só alcançaram projeção no universo dos profissionais de teatro porque um dos seus próprios textos teóricos canônicos sempre os faz lembrar disso. Um exemplo de destaque é a descrição que Antonin Artaud faz de Sêneca como ‘o maior autor trágico da história, um iniciado nos segredos que sabia mais do que Ésquilo como convertê-los em palavras. Eu choro ao ler seu teatro inspirado e, sob o som de suas palavras, sinto o fervilhar transparente das forças do caos espumando em sua boca’. Esse breve encômio, devido ao prestígio de seu autor, está por trás do interesse de Peter Brook no drama de Sêneca e vai sempre resultar em tentativas radicais de encenação”.

¹³ “Cada recepção é também localizada sincronicamente num contexto mais amplo das relações laterais que podem se estender pelo espaço a invés do tempo ou que pode ser um traço comum entre algumas obras de recepção, independentemente do intervalo de tempo”.

RECONHECER TRAÇOS DE SÊNECA EM SHAKESPEARE

A Inglaterra de Elizabeth I conheceu Sêneca essencialmente a partir de traduções de suas tragédias, realizadas com certa liberdade a ponto de introduzir personagens, como mais fantasmas, e de alterar, por vezes, o desfecho (BOYLE 1997: 180; WINSTON 2006: 35). Como escreveu o historiador Arnaldo Momigliano (2004: 175) acerca das influências latinas na Europa do final do século XVI, “a popularidade de Sêneca tanto como estilista (*sic*) quanto como filósofo estava em alta; o neoestoicismo tornara-se a fé daqueles que, sem ter perdido a fé por completo, tinham perdido a paciência com a teologia”.¹

A tragédia *As Troianas* havia sido traduzida para o inglês em 1559, e as demais, na sequência. Existe o registro de três *performances* de peças de Sêneca no Trinity College da Universidade de Cambridge na década de 1560: *Édipo*, *As Troianas* e *Medeia* (WINSTON 2006: 30). Houve várias edições do volume que reunia as dez tragédias traduzidas, conhecido como *Tenne Tragedies*, de 1581 – a primeira edição completa de peças publicada na Inglaterra (embora não fosse um projeto coletivo), antecipando os *Works* de Ben Jonson (1616) e até mesmo o *first folio* de William Shakespeare (1623).²

A presença de Sêneca era tão constante que Thomas Nashe (1567-1601), um dos *University Wits*,³ escreveu uma célebre crítica a essas traduções no *Preface to Greene's Menaphon* (1589)⁴: “*English Seneca read by candle-light yields many good sentences, as ‘Blood is a beggar’, and so forth; and if you entreat him fair in a frosty morning, he will afford you whole Hamlets, I should say handfuls of tragical speeches*”.⁵ Não se sabe se essa frase se refere a uma versão antiga da peça mesma de Shakespeare (o famoso *Hamlet* tem datação incerta entre 1599 e 1602) ou a um texto perdido que a teria antecedido, talvez de autoria de Thomas Kyd (1558-1594) – o suposto *Ur-Hamlet*.

Em um artigo estimulante, Jessica Winston propõe que a recepção elisabetana de Sêneca seja analisada como tendo ocorrido em duas etapas (WINSTON 2006: 30):

¹ Horácio, para Hamlet, representaria esse cidadão. Cf. *Hamlet*, Ato III, cena 2, vv.65-69: “Dá-me esse homem / que não se torna escravo da paixão, / e eu o trarei no fundo do meu peito, / no coração do próprio coração, / como eu te tenho”. Trad. Barbara Heliodora. Ver *Introdução* da tradutora (2010: 25).

² Para a mais recente visão sobre o tema, ver KER e WINSTON (2012).

³ Dramaturgos com formação universitária que se reuniam em torno das escolas de direito, os *Inns of Court* (WINSTON 2006: 32-3).

⁴ Disponível em <http://www.bartleby.com/359/16.html>

⁵ “Sêneca em inglês, lido à luz de velas, rende sentenças muito boas, como ‘O sangue é um pedinte’, e assim por diante; e, se em uma manhã fria você pedir direitinho, vai te fornecer *Hamlets* inteiros – quero dizer, punhados de falas trágicas”.

*The first took place in the 1560s. Prior to this decade there was little concern with Seneca in England, with only a handful of philosophical works and fragments of the drama published in manuscript and print. Beginning in 1559, however, there was intense interest in the author, especially at the universities and early English law schools, the Inns of Court, where students and fellows translated most of the drama and performed a series of Senecan and neo-Senecan plays. The later phase took place in the 1580s and 1590s when, after a decade long break in the performance and publication of Seneca, Thomas Newton compiled the first English anthology of the Tenne Tragedies (1581), and Thomas Kyd, Christopher Marlowe, and Shakespeare adapted elements of the drama for their plays. The difference between the phases is pronounced. Later playwrights imitated aspects of the tragedies, but earlier ones engaged with them comprehensively and in their entirety.*⁶

Assim, a identificação de traços da tragédia senequiana no teatro de Shakespeare é um procedimento mais complexo do que apenas localizar passagens textuais que se repitam em ambos os autores. Shakespeare não traduziu ou adaptou peças de Sêneca, mas, tal como o autor latino, trabalhava sobre matéria já conhecida – por exemplo, a *Historia Danicae*, de Saxo Grammaticus, autor dinamarquês do século XII, que traz a trama essencial de *Hamlet*. Também não se descarta que a peça shakespeariana seja uma *aemulatio* de um *Hamlet* anterior, texto perdido, como já mencionado, assim como *Rei Lear* foi a reescritura da anônima *History of King Leir*, que ainda existe – e isto não difere em nada do questionamento insolúvel acerca de a *Medeia* de Sêneca ser ou não uma *aemulatio* da peça de mesmo nome de Ovídio, da qual restaram apenas dois versos.

Tradutor do epílio “Vênus e Adônis”, poema erótico narrativo de Shakespeare de 1194 versos, Alípio Correia de F. Neto adota a expressão “resposta estética” ao apontar, na introdução, a correlação entre o poema inglês e a poesia latina de Ovídio (2013: 34):

⁶ “A primeira ocorreu nos anos 1560. Antes dessa década havia pouca preocupação com Sêneca na Inglaterra, com alguns textos filosóficos e fragmentos de dramas divulgados em manuscritos ou impressos. A partir de 1559, no entanto, houve um intenso interesse no autor, especialmente nas universidades e nas primeiras escolas inglesas de Direito, os *Inns of Court*, onde alunos e *fellows* traduziram a maior parte dos dramas e encenaram uma série de peças senequianas e neo-senequianas. A etapa posterior ocorreu nos anos 1580 e 1590, quando, após o intervalo de uma década na encenação e publicação de Sêneca, Thomas Newton compilou a primeira antologia em inglês das *Tenne Tragedies* (1581), e Thomas Kyd, Christopher Marlowe e Shakespeare adaptaram elementos do drama em suas peças. É pronunciada a diferença entre essas fases. Dramaturgos posteriores imitaram aspectos das tragédias, mas os primeiros se envolveram com elas completa e inteiramente”.

Apesar dos débitos estilísticos e temáticos para com Ovídio, que procurarei destacar, suas diferenças são acentuadas, a maior delas sendo no próprio nível do enredo, em que à Vênus shakespeariana é negado o êxito em sua tentativa de seduzir Adônis. A rigor, esses débitos nem chegam a ser evidentes, ainda que, por sua regularidade, possam se constituir numa *resposta estética* da leitura que o autor fez de Ovídio. (meu grifo)

É preciso dizer que, de maneira alguma, é consensual que Shakespeare tenha chegado às tragédias senequianas sem mediação.⁷ Uma parte dos pesquisadores buscou, sem sucesso, provas de que o poeta inglês as tivesse lido no original latino. Mas sequer está documentada a frequência de Shakespeare na escola de meninos (*grammar-school*) de Stratford-upon-Avon, sua terra natal, embora se suponha que lá ele tenha estudado retórica, entrando em contato direto com autores latinos clássicos, como era a tradição no final do século XVI, quando a Inglaterra adotava um currículo baseado nas propostas educacionais de Erasmo de Roterdã.

Um livro de referência sobre esse tema é de T. W. Baldwin,⁸ em que o autor investiga a formação escolar do dramaturgo motivado pelo conhecido comentário do poeta Ben Jonson (1572-1637) de que Shakespeare (1564-1616) teria “*small Latine and lesse Greeke*”, ou seja, pouquíssima formação clássica. A conclusão do pesquisador é que teria sido apenas regular a formação de Shakespeare quanto aos clássicos antigos, mas essa não é uma tese aceita sem restrições.⁹ O que os registros ingleses – escolares e editoriais – mostram é que Terêncio, comediógrafo latino, era tópico dos manuais de ensino do latim.¹⁰

De qualquer forma, Baldwin traz no seu livro uma informação útil para esta investigação: fazia parte do currículo escolar dos meninos ingleses a *Retórica a Herênio*, a mais antiga arte retórica escrita em latim, datada entre 86 e 82 a.C., mas à qual só há referências a partir do século IV d.C. e de ampla circulação na Idade Média.¹¹ No livro IV dessa obra, dedicado à elocução, apresenta-se um estudo sobre as figuras de linguagem, tema muito valorizado no Renascimento.

⁷ Ver dissertação de CLOSEL, R.A.B.: www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?view=000839344

⁸ A obra pode ser consultada em: <http://durer.press.illinois.edu/baldwin/>

⁹ Ver, por exemplo: <http://www.electrummagazine.com/2010/12/shakespeare-and-the-classics-plutarch-ovid-and-other-sources/>

¹⁰ Ver o artigo de WAKELIN, Daniel. (2008) em: <http://www.jstor.org/stable/20464334>

¹¹ Sobre a obra, ver “Introdução” a [Cícero] *Retórica a Herênio* (2005). Trad. e Introd. de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra.

Uma leitura atenta ao uso desses ornamentos nos textos dramáticos shakespearianos leva à identificação de procedimentos similares aos que se encontram nas tragédias senequianas.¹² Isso permite ao menos duas interpretações: ou Shakespeare aprendeu a articular as figuras de linguagem com propriedade, independentemente da leitura das peças latinas, ou, tendo noção desses dispositivos de ornamentação, reconheceu-os em Sêneca e os emulou em sua própria obra.

Mas pode-se ir além, na aproximação do teatro de Shakespeare ao de Sêneca, porque aquele é construído com um repertório lexical que, numa linguagem alusiva, cria imagens recorrentes associadas a ideias centrais de cada peça, característica também da poesia dramática de Sêneca.¹³ Há ainda um substrato da filosofia estoica que é mais facilmente identificável em determinadas peças, como no *Hamlet*. Isso tudo evidencia a tragédia senequiana como elemento de cultura no teatro de Shakespeare, sem, no entanto, poder-se assegurar que tenha havido contato direto com o texto latino. A disseminação da tragédia de Sêneca à época permite falar, com Alípio Correia, numa “resposta estética” do bardo.

Cabe a Polônio, conselheiro-bufão do rei da Dinamarca, a menção a Sêneca na obra shakespeariana. Ele diz em *Hamlet*, Ato II, cena 2, vv.408-14 (edição RSC):¹⁴

*The best actors in the world, either for
tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical,
historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-
historical-pastoral, scene individable, or poem
unlimited. Seneca cannot be too heavy, nor Plautus
too light. For the law of writ and the liberty, these are
the only men.*¹⁵

Nem Sêneca é muito pesado, nem Plauto leve demais, referindo-se à variedade de papéis que a trupe de atores que chegou ao castelo de Elsinore pode desempenhar. Além da tragédia e da comédia, Polônio lista os gêneros mistos que tomaram os palcos ingleses à

¹² Na análise do solilóquio que dá nome ao livro *To be or not to be*, Douglas Bruster trata, por exemplo, de perguntas retóricas, assim como das imagens (*imagery*) em Shakespeare e do embate interno de Hamlet entre heroísmo e estoicismo.

¹³ Especificamente sobre Sêneca, ver HINE (2007: 33-7).

¹⁴ Royal Shakespeare Company, que faz novas edições regulares das peças.

¹⁵ “Os melhores atores do mundo, tanto para tragédia como para comédia, história, pastoral, pastoral-cômica, histórica-pastoral, trágico-histórica, trágico-cômica-histórico-pastoral, cena indivisível, ou poema ilimitado. Sêneca não pode ser pesado demais, nem Plauto por demais leve. Para peças clássicas, ou obras livres, eles são os únicos”. (Trad. Barbara Heliodora, 2010: 104)

época de Shakespeare, e esses atores podem fazer de tudo, qualquer peça que siga ou não os preceitos poéticos. Importante notar que a menção a Sêneca aparece desde o primeiro in-quarto.¹⁶ Curiosamente não é especificado um subgênero de grande aceitação no palco pouco ortodoxo do período elisabetano-jaimesco, o da tragédia de vingança (*revenge tragedy*), que é onde se encaixa *Hamlet*, seguindo a trilha da *Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd, e de *Titus Andronicus*, do próprio Shakespeare (BATE 2008: 5): “[B]oth of which achieved immense popularity with their plotting of revenge by means of feigned madness, their spectacular multiple murders and the revenger’s elaborately rhetorical outbursts of tragic passion”.¹⁷ Sêneca foi o modelo para esse tipo de tragédia com cenas cruentas, como as de *Tiestes*, *Fedra*, *Medeia*, e ainda com seus fantasmas e prodígios da natureza.

Porém, como já foi elucidado mais acima e o sustenta T. S. Eliot em um de seus dois ensaios paradigmáticos sobre Sêneca, de 1927, não se trata de uma transposição imediata do texto latino para o palco inglês (1966: 77-8):

*As for the ways in which Seneca influenced the Elizabethans, it must be remembered that these were never simple, and became more complicated. The Italian and the French drama of the day was already penetrated by Seneca. (...) And by the time that The Spanish Tragedy and the old Hamlet had made their success, the English playwright was under the influence of Seneca by being under the influence of his own predecessors.*¹⁸

De fato, a primeira encenação documentada de uma peça senequiana já havia ocorrido em Roma em 1486 – *Fedra* (originalmente, *Hipólito*, como é intitulada nos manuscritos da família “A”) – e despertou o interesse pelo autor latino em toda a Europa. Além disso, conforme observa James A. Boyle (1997: 141), o teatro elisabetano é herdeiro também da tradição medieval de encenações da paixão de Cristo, ciclos de mistérios bíblicos e autos de moralidade e milagres dos santos, que ostentavam feições do

¹⁶ No entanto, *Plautus* seria *Plato* na primeira edição do *Hamlet*, um lapso do conselheiro que motivaria risos, segundo o tradutor José Roberto O’Shea. Ver SHAKESPEARE, W. *O primeiro Hamlet – in-quarto de 1603*, especialmente p.108, n.60.

¹⁷ “Ambas alcançaram imensa popularidade com o enredo de vingança por meio de uma loucura fingida, os múltiplos assassinatos espetacularizados e as explosões de paixão trágica do vingador, retoricamente elaboradas”.

¹⁸ “A respeito dos meios pelos quais Sêneca influenciou os elisabetanos, é preciso lembrar que jamais foram simples e se tornaram mais complexos. O drama italiano e o francês da época já eram permeados por Sêneca. (...) E quando *The Spanish Tragedy* e o velho *Hamlet* obtiveram sucesso, o dramaturgo inglês [Shakespeare] estava sob a influência de Sêneca por estar sob a influência de seus próprios predecessores”.

“grotesco”.¹⁹ E ainda, tal como afirma T. S. Eliot, o Sêneca trágico serviu como avalista do gosto imanente na Inglaterra elisabetana pelo horror. Mas a extremada dose de horror em uma peça como *Titus Andronicus* faz T. S. Eliot considerar (1966: 82) que “*there is nothing really Senecan at all. There is a wantonness, an irrelevance, about the crimes of which Seneca would never have been guilty*”.²⁰

Nesta primeira tragédia de Shakespeare (da qual ele talvez tenha sido somente coautor²¹), encenada com muito sucesso em 1594, embora exista uma cena de banquete antropofágico como a de *Tiestes*, as referências explícitas são ao mito de Filomela nas *Metamorfoses VI* de Ovídio, livro citado na peça. Mas esta interpretação não afasta Sêneca por completo, segundo o editor Jonathan Bate (1995: 29):

*Although the explicit “pattern” of Titus’ cannibalistic banquet is Ovid’s story of Tereus and Procne, not the feast of Atreus in Seneca’s Thyestes, “Senecanism” in a broader sense is a key to the rhetoric of the drama.*²²

O teatro inglês também tem que ser considerado como um predecessor, já que Shakespeare possivelmente buscava emular ou parodiar seu contemporâneo Christopher Marlowe (1564-1593), como nota uma tradutora da peça, Beatriz Viégas-Faria (2009: 14):

Os estudiosos da dramaturgia shakespeariana são unânimes em mostrar como o personagem Aarão, de *Tito Andrônico*, é criação inspirada no personagem Barrabás, de *O judeu de Malta*, de Marlowe – os dois são homens que derivam grande prazer da própria canalhice. Esses estudiosos também são unânimes em afirmar que Aarão é precursor de personagens como Ricardo, de *Ricardo III*, e Iago, de *Otelo*.

É justamente nos dramas históricos do início da carreira dramatúrgica de Shakespeare, como em *Richard III*, que os pesquisadores identificam, com clareza, dispositivos retóricos semelhantes àqueles aos quais Sêneca recorria. Ali, são patentes construções de diálogos de confrontação análogas às das peças latinas. A temática dos

¹⁹ Sobre o grotesco no drama medieval, ver BERTHOLD, M. *História Mundial do Teatro*, p.191 ss.

²⁰ “Não há nada de realmente senequiano. Há uma arbitrariedade, uma irrelevância dos crimes da qual nunca se poderia acusar Sêneca”.

²¹ Sobre a coautoria com George Peele (1556-1596), autor de *The battle of Alcazar*, em que também há um banquete antropofágico, ver VIEGAS-FARIA (2009: 12). Cf. BATE (2011: 7).

²² “Embora o ‘padrão’ explícito do banquete canibal de *Tito* seja a história de Tereu e Procne em Ovídio, não o banquete de Atreu no *Tiestes* de Sêneca, o ‘senecanismo’, num sentido lato, é uma chave à retórica do drama”.

dramas históricos é tomada, no entanto, às *Chronicles of England, Scotland, and Ireland* (1577), de Raphael Holinshed, de acordo com a historiadora Margot Berthold (2011: 312), que faz uma breve caracterização das peças:

Ascensão repentina e queda abrupta, a embriaguez do poder, crime, vingança e assassinato dão vazão às imagens plenas de linguagem e, na rápida mudança de cenas fragmentárias, culminam numa brilhante síntese. (...) O hálito ardente dos acontecimentos, que a *tragédie classique* francesa aprisionou nos grandes monólogos com unidade de lugar, explodiu com Shakespeare em diálogos curtos e poderosamente delineados.

Na visão de T. S. Eliot, os céleres diálogos esticomíticos senequianos levaram a cadência ao verso monotônico inglês pela retomada de palavras-chave:²³ “*This was an effective stage trick, but it is something more; it is the crossing of one rhythm pattern with another*” (1966: 88).²⁴ Também pelas ocorrências de antílabes (*idem*): “*Seneca also gets a kind of double pattern by breaking up lines into minimum antiphonal units*”.²⁵ Assim, foi que se desenvolveu o verso branco inglês, defende T. S. Eliot, porque era o que mais se aproximava do trímetro iâmbico dos diálogos das tragédias latinas (1966: 85):

*Not only the evolution of the dramatic structure, but the evolution of the blank verse cadence, took place under the shadow of Seneca; it is hardly too much to say that Shakespeare could not have formed the verse instrument which he left to his successors, Webster, Massinger, Tourneur, Ford, and Fletcher, unless he had received an instrument already highly developed by the genius of Marlowe and the influence of Seneca.*²⁶

Além do diálogo agonístico característico de Sêneca, é muito presente em Shakespeare o solilóquio de autoquestionamento, um procedimento de *self-dramatization*, como afirma T. S. Eliot (1966: 129). A. J. Boyle lamenta (1997: 156-7) que pouco tenha sido estudado ainda dessa relação porque “*the Senecan self-questioning, self-addressing*

²³ Em textos acadêmicos em outras línguas, esse dispositivo é chamado *catch-word* ou *Stichworttechnik*.

²⁴ “Esse era um truque cênico eficaz, mas é algo mais; é o cruzamento de um padrão rítmico com outro”.

²⁵ “Sêneca também consegue um tipo de padrão duplo ao cindir linhas em mínimas unidades antifônicas”.

²⁶ “Não foi só a evolução da estrutura dramática, mas também a evolução da cadência do verso branco que aconteceu sob a sombra de Sêneca; não será muito dizer que Shakespeare não teria dado forma ao verso como instrumento que ele legou aos seus sucessores – Webster, Massinger, Tourneur, Ford e Fletcher – se ele não tivesse recebido um instrumento já altamente desenvolvido pelo gênio de Marlowe e a influência de Sêneca”.

monologue is everywhere in Renaissance drama, and used structurally as one of the building-blocks of the play".²⁷

Para ilustrar o que afirma o pesquisador, pode-se citar o livro *To be or not be*, devotado à análise do mais famoso solilóquio do *Hamlet* shakespeariano, que não faz uma só menção a Sêneca. O autor Douglas Bruster admite apenas que esse tipo de debate interno segue convenções literárias e retóricas (BRUSTER 2007: 60), fazendo uso do dispositivo da pergunta retórica ou introduzindo um tema de debate (2007: 80), como no verso "*To be, or not to be, that is the question*".²⁸ Por outro lado, ao apresentar o solilóquio da indecisão de Hamlet como a confrontação de duas disposições internas específicas, faz uma proposição que parece útil à interpretação do dilema de personagens tanto de Shakespeare como de Sêneca. Ele diz (2007: 17): "*At base, the choice is between stoicism (the commitment to accepting what life brings one – whether good or ill – with equal indifference) and heroism (the act of doing something decisive by means of personal force – the very opposite of indifference)*".²⁹

Noutra obra especializada, *Shakespeare and the history of soliloquies*, há escassas menções a Sêneca, mas nem mesmo o são no sentido de estabelecer ou sequer pôr em causa uma correlação com a dramaturgia do poeta inglês. Pelo contrário, James Hirsh insiste (2003: 52) que, tanto na prosa de ficção como na poesia narrativa do Renascimento, o solilóquio de autoexortação era um "*common device*". Ele também destaca (2003: 51) que nas *Metamorfoses* de Ovídio, referência inconteste para Shakespeare, há muitos episódios em que as personagens falam consigo mesmas.

Porém, numa classificação dos monólogos, quando Hirsh diferencia aquele dirigido à plateia (*audience-addressed*), que tem caráter narrativo (*tells about, not shows*), do autoendereçoado (*self-addressed*), que revela um processo de convencimento para um certo curso de ação ou uma certa disposição mental, o autor elenca – inadvertidamente, talvez – critérios aderentes à fórmula do solilóquio senequiano, como a personagem 1) que se

²⁷ "O autoquestionamento senequiano, o monólogo de autoexortação está disseminado no drama do Renascimento e é usado estruturalmente, como um dos *building-blocks* na peça de teatro".

²⁸ Também Colin Burrow (2004: 17) refere-se ao solilóquio nesses termos: "*Hamlet's 'To be or not to be' soliloquy is in its deliberative structure precisely the kind of quaestio (open-ended argument on either side of the question) which all grammar-school boys were trained to produce*". ["O solilóquio '*To be or not to be*' de *Hamlet* é, na sua estrutura deliberativa, exatamente o tipo de *quaestio* (argumentação sobre os dois pontos de vista que uma questão) em que todos os alunos de *grammar-school* eram treinados".]

²⁹ "Na essência, a escolha é entre o estoicismo (o compromisso de aceitar o que a vida nos oferece – seja bom ou ruim – com igual indiferença) e o heroísmo (o ato de fazer algo decisivo por meio da força pessoal – o exato oposto da indiferença)".

autoexorta pelo nome ou por um epíteto ou pelo pronome de segunda pessoa; 2) que emite comandos a si mesma; que se dirige a um interlocutor não presente ou imaginário. Ele resume (2012: s/p):³⁰ “*In many soliloquies a character reasons with himself to arrive at a decision. The character tries to talk himself into or out of believing or doing something and employs argumentation and rhetoric*”.³¹

Muitos dos versos que Hirsh utiliza para exemplificação têm visíveis paralelos nas tragédias latinas, mas elaborar tal lista é recorrer a um método ainda frágil de aproximação dos textos de Sêneca e Shakespeare. Ilustrar uma composição própria com recortes de outras fontes, uma colagem, não é o mesmo que assimilar uma fórmula de composição. Como argumenta Colin Burrow, o humanismo de Erasmo presente nas *grammar-schools* orientava os meninos a compilarem *sententiae* (máximas) e *loci communes* (lugares-comuns) para ilustrar seus próprios discursos (2004: 18):

*[A] phrase of any author might be set down under a particular heading next to a phrase from any other author, and often such phrases might be entirely divorced from any indication of authorship when they were set down in commonplace books. This did not exactly mean that literature, classical or otherwise, acquired an individual and specific meaning for each reader; but it did mean that any given piece of textual matter could have a particular use for and applicability to any particular person who happened to have a particular rhetorical need for it.*³²

Esse tipo de apropriação do texto clássico, segundo Burrow, põe em cheque a interpretação automática de que a alusão a um autor é usada como uma reconhecida “opinião de peso” (*authoritative commentary*) acerca de certa situação (2004: 22): *Since the significance of classical texts is determined by what they mean to whom at particular*

³⁰ Ver artigo de 2012, sem paginação, em http://shakespearequarterly.folger.edu/openreview/?page_id=361

³¹ “Em muitos solilóquios, uma personagem argumenta consigo mesma para tomar uma decisão. A personagem tenta se convencer a acreditar ou não, a fazer algo ou não e emprega argumentação e retórica”.

³² “[U]ma frase de qualquer autor podia ser anotada sob um título específico perto de uma frase de qualquer outro autor e, com frequência, essas frases podiam estar totalmente divorciadas de qualquer referência de autoria quando eram anotadas em cadernos de ‘lugares-comuns’. Isso não significava exatamente que a literatura, clássica ou não, assumia um significado individual e específico para cada leitor; mas significava que qualquer excerto de texto poderia ter um uso particular e aplicabilidade para uma pessoa em particular que tivesse uma necessidade retórica particular dele”.

*moments in the drama, the subject of Shakespeare's classical learning cannot be approached simply by the tabulation of sources.*³³

O pesquisador Robert S. Miola pondera que o “eco verbal” tem valor, porém limitado, na análise das relações entre obras literárias ou entre autores (2001: 8):

*[T]here are now more spacious perspectives in which to work. We know that sources often come mediated through various other works and translations and that they combine eclectically with other sources. Sources manifest themselves in many forms, verbal and non-verbal – in transformed convention, rhetorical or structural format, scenic rhythm, ideational or imagistic concatenation, thematic articulation.*³⁴

Este repertório de indícios da permeabilidade de um texto a seus predecessores é de grande utilidade para esta análise. Evito a abordagem da intertextualidade, com o tradicional cotejo de citações ou alusões. Com um enfoque retórico, pretendo mostrar como se reflete em Shakespeare a elocução (*elocutio*) da tragédia de Sêneca, centrando a atenção nas figuras de linguagem preservadas pelo poeta inglês na composição (*compositio*) de diálogos de esticomitia e solilóquios. É possível exemplificar como a elocução senequiana se reflete também na concatenação de certas imagens, além do substrato estoico que elas veiculam.

Segundo Mauri Furlan, das partes da Retórica, a *elocutio* é a que ganha relevo no Renascimento (2010: 6). A proposição de uma “teoria elocutiva da tradução renascentista”, com foco no século XVI, contribui para o contexto em que se insere a redescoberta da tragédia senequiana na Europa:

Com o ascenso da *elocutio* como teoria da linguagem, ela passa de ser um dos elementos do discurso na teoria retórica clássica a constituir-se numa teoria estética literária. Há que se entender *elocutio*, nesse contexto, não como um simples conjunto de regras de ornamentação do discurso, mas como uma

³³ “Uma vez que a importância dos textos clássicos é determinada pelo que eles significam a quem em momentos específicos do drama, o tema da formação clássica de Shakespeare não pode ser abordado simplesmente por uma tabulação de fontes”.

³⁴ “Agora se pode trabalhar com perspectivas mais abrangentes. Sabemos que fontes vêm, com frequência, mediadas por várias outras obras e traduções e que elas se combinam ecleticamente com outras fontes. As fontes se manifestam de muitas maneiras, verbalmente ou não – numa convenção modificada, num formato retórico ou estrutural, no ritmo da cena, na concatenação de ideias ou de imagens, na articulação temática”.

operação que abarca o discurso como um todo, corpo e substância, estendendo-se à literatura em sua totalidade, na qual se situa a tradução, ou seja, como textualização, no sentido linguístico de produção de enunciados orais ou escritos – mas textualização artística. A *elocutio* renascentista na teoria da tradução se propõe a produzir arte textual na língua de chegada, mas sempre a partir da recuperação de toda a arte do modelo, perseguindo uma forma até então impraticada de fidelidade ao pensamento e à expressão.

A “fidelidade à expressão” é a ideia norteadora desta análise. Para tanto, *Medeia* será tomada como modelo de tragédia latina, partindo da seguinte avaliação que A. J. Boyle faz da linguagem da peça (1997: 175): “*Medea is perhaps also, even more than Atreus, the Senecan paradigm of the linguistic base of the Renaissance self, its foundation on the ability to construct and fix itself through and in language*”.³⁵

Neste capítulo, *Medeia* é tratada, de maneira simplificadora, como uma tragédia de vingança, em que a personagem principal é o vingador. Com este mesmo pressuposto serão abordados três textos, todos seguindo a disposição (*dispositio*) em cinco atos. Textos que cobrem diferentes momentos da carreira de Shakespeare: *Richard III*, *Hamlet*, *The Tempest*. Isto não implica que apenas *Medeia* fosse uma tragédia de referência para os dramaturgos elisabetanos. Sabe-se que *Tiestes* e *As Troianas* são citadas frequentemente por pesquisadores da área. Tampouco a seleção de apenas três dos textos shakespearianos elimina os demais da interação que aqui se advoga com Sêneca. O objetivo não é fazer um levantamento exaustivo. Há vasta bibliografia sobre o tema que pode ser consultada nas páginas finais deste volume. O propósito é apresentar excertos convincentes da assimilação de traços senequianos na obra de Shakespeare, que considero elo fundamental na corrente de transmissão de práticas do teatro latino antigo até a dramaturgia ocidental de hoje.

RICHARD III

Classificado como drama histórico, *Richard III* é uma das peças da fase inicial da carreira dramática de Shakespeare. O argumento centra-se na tomada do trono da Inglaterra pelo duque de Gloucester, futuro rei Ricardo III (1483-5), como resultado de uma série de estratégias que levam à morte todos os possíveis monarcas, incluindo irmão

³⁵ “*Medeia* é talvez, também, até mais do que Atreu, o paradigma senequiano da essência linguística do ‘eu’ do Renascimento, sua fundação estando na habilidade de erigir e aprumar-se através e na linguagem”.

e sobrinhos. A ideia de vingança pode ser depreendida do solilóquio que abre a peça, quando Ricardo se apresenta como um homem de más proporções, inadequado para o convívio que se insinuava pacífico na Corte depois de vitória do clã dos York numa batalha da Guerra das Rosas (1455-1485) contra os Lancaster:

RICARDO – Ora, eu, na calmaria destes fracos tempos de paz, não encontro prazer em ver o tempo passar, a menos que seja para espionar a minha sombra ao sol e discorrer sobre meu próprio corpo deformado. Portanto, uma vez que não posso e não sei agir como um amante, a fim de me ocupar nestes dias de elegância e de eloquência, estou decidido a agir como um canalha e detestar os prazeres fáceis dos dias de hoje. Divisei planos e armei perigosos preparativos, por meio de bêbadas profecias, libelos e sonhos, para colocar meu irmão Clarence e o Rei, um contra o outro, em ódio mortal. (Trad. Beatriz Viégas-Faria, 2007: 26; referente aos vv.24-35 do Ato I, cena 1, da edição RSC.)

Ricardo sabe, no entanto, adequar-se à elegante eloquência desses dias (*fair well-spoken days*), travando batalhas verbais das quais sai sempre vencedor, tal como acontece com a Medeia senequiana. “*The verbal victor takes all*”, diz A. J. Boyle (1997: 149) a respeito de Ricardo, mas não é bem assim, porque o imperativo da história põe fim à vida do monarca maquinador no campo de batalha, de onde a famosa frase: “*A horse! A horse! My kingdom for a horse!*” – distando muito da Medeia vitoriosa que alcança o céu no carro de serpentes aladas.

Comentadores costumam citar *Richard III* e *Henry VI Part III* como os principais exemplos do emprego, em Shakespeare, da esticomitia.³⁶ O primeiro registro desse termo técnico de origem grega remonta ao século II d.C., na obra *Onomasticon*, de Júlio Pólux.³⁷ Há indícios de que autores latinos que antecederam Sêneca teriam recorrido à esticomitia, pelo que se depreende de fragmento da obra dramaturgica de Ênio (239-169 a.C.).³⁸

³⁶ Já mencionada neste volume, trata-se de convenção da poesia dramática antiga que consiste na alternância de falas, verso a verso, entre duas personagens, usualmente em diálogos de forte caráter agonístico, expediente já utilizado na dramaturgia ática clássica.

³⁷ O *Onomasticon* é um glossário, que consta de dez volumes. No livro IV, o autor trata do teatro e “esticomitia”. Considera-se que tenha tomado informações de extensa obra quase totalmente perdida sobre a história do teatro de autoria de Juba II (48 a.C.-24 d.C.), herdeiro do rei da Numídia e Mauritânia.

³⁸ Cícero cita nas *Tusculanas* IV.77 dois versos de uma troca dialógica agonística, cujo autor não é identificado, e comenta em seguida que é conhecido o restante: “pois em versos alternados são lançadas gravíssimas injúrias entre esses irmãos”. O diálogo esticomítico, supostamente entre Agamêmnon e Menelau,

Em Sêneca, o emprego desse recurso evoca não só uma convenção literária, mas também a prática oratória dos tribunais e do Senado romano, onde o dispositivo retórico da alteração (*altercatio*) era usado vigorosamente.³⁹

A esticomitia em Sêneca é singularizada pela intensa retomada de palavras-chave de um personagem pelo seu antagonista, distorcendo-as ou esvaziando-as de sentido. Um número expressivo de figuras de linguagem e ainda as características *setentiae* senequianas configuram esse discurso dialógico de grande efeito patético (*pathos*). Recurso adicional para a elevação da tensão é a divisão de um só verso entre os antagonistas, a chamada “antílabo”. Em algumas peças de Sêneca, um só verso chega a ser distribuído em quatro falas.⁴⁰ Essa elocução senequiana pode ser capturada no excerto abaixo, Ato I, cena 2, vv.107-129, de *Richard III*, em que as palavras retomadas estão sublinhadas:

LADY ANNE

[...] *O, he was gentle, mild and virtuous!*

GLOUCESTER

The better for the King of heaven, that hath him.

LADY ANNE

He is in heaven, where thou shalt never come.

GLOUCESTER

Let him thank me, that help to send him thither,

For he was fitter for that place than earth.

LADY ANNE

And thou unfit for any place but hell.

GLOUCESTER

Yes, one place else, if you will hear me name it.

LADY ANNE

Some dungeon.

GLOUCESTER

Your bed-chamber.

LADY ANNE

I'll rest betide the chamber where thou liest!

GLOUCESTER

So will it, madam, till I lie with you.

por vezes é atribuído à peça “Ifigênia”, por vezes a “Telefos”, ambas de Ênio. Ver ÊNIO (2008: 321). Cf. FANTHAM (2008: 321).

³⁹ O que se pode constatar ao comparar excertos de Sêneca a um trecho da *Carta a Ático 1.16*, em que Cícero reproduz uma argumentação com Clódio, no Senado.

⁴⁰ *Medeia*, vv.170-1; *Tiestes*, v.257. A única ocorrência supérstite no teatro grego antigo é no *Filoctetes*, de Sófocles, v.753, mas com uma função apenas fática.

LADY ANNE

I hope so.

GLOUCESTER

I know so. But, gentle Lady Anne,

To leave this keen encounter of our wits,

And fall somewhat into a slower method:

Is not the causer of the timeless deaths

Of these Plantagenets, Henry and Edward,

As blameful as the executioner?

LADY ANNE

Thou wast the cause and most accursed effect.

GLOUCESTER

Your beauty was the cause of that effect.

Your beauty, that did haunt me in my sleep

To undertake the death of all the world,

So I might live one hour in your sweet bosom.⁴¹

O mais curioso neste diálogo (que se estende do v.46 ao v.232) é a referência explícita à troca rápida de palavras bem escolhidas, conforme os dois versos em negrito. No trecho, *Richard*, ainda duque de Gloucester, da casa dos York, e *Lady Anne*, viúva do príncipe Edward, da casa dos Lancaster, altercam quanto ao assassinato do rei Henry VI, sogro dela. Note-se a habilidade com que *Richard* conduz o diálogo – e seduz, por fim, a antagonista –, como afirmam Bate e Rasmussen, editores do texto na RSC (2008: 141):

He describes Anne as an angel and “divine perfection”, which aims at flattery but also contrasts with the hellish images she uses for him, establishing them as opposing representatives of good and evil. The balance of imagery is reflected in the stichomythic structure of their argument. Initially, Anne seems to be a worthy opponent in what Richard calls their “keen encounter of... wits”. Richard mastery over language and ability to manipulate become evident, however, as he overcomes Anne’s anger.⁴²

⁴¹ Optei por não inserir traduções dos trechos de peças shakespearianas para o português devido à extensão, exceto quando os exemplos tiverem importância semântica, não exclusivamente retórica. Mantendo-se o texto em inglês, também ficam mais explícitas ocorrências de repetição e de retomada de palavras-chave.

⁴² “Ele descreve Anne como um anjo e ‘perfeição divina’, o que tem como objetivo a bajulação, mas também contrasta com as imagens diabólicas que ela usa para se referir a ele, estabelecendo-os como representantes opostos do bem e do mal. O equilíbrio de imagens reflete-se na estrutura esticomítica da discussão deles. Inicialmente, Anne parece ser uma oponente à altura no que Richard chama de ‘encontro contundente de sagacidades’. A mestria oratória de Richard e a habilidade de manipulação tornam-se evidentes, no entanto, quando ele vence a ira de Anne”.

Deve-se comparar o excerto de *Richard III* mais acima com, por exemplo, os versos 159 a 170 da *Medeia* senequiana, rico em esticomitia, antílabes, disticomitia (versos duplos) e *sententiae*, para constatar a proximidade da elocução dos dois autores. Fica evidente em muitos versos um padrão binário, mais claramente nas ocorrências de antílabes, num espelhamento da elocução de Sêneca em Shakespeare, reforçado ainda pelas retomadas. Como argumenta A. J. Boyle (1997: 162), o aspecto de confrontação verbal é uma clara herança senequiana e distingue esse diálogo das trocas de uma linha do drama medieval.

HAMLET

Hamlet e *The Tempest* são peças consideradas representações do ideal humanista⁴³, inseridas, portanto, no contexto cultural em que foram produzidas. Nesse período, o aspecto ético-político das peças senequianas era valorizado pelos literatos, como observam James Ker e Jessica Winston, editores da reedição moderna de traduções inglesas das tragédias latinas (2012: 11):

*By the end of the sixteenth century, it was this latter aspect of Seneca's legacy that was arguably most important, as poetic treatises came to describe tragedy as a form of political guidance. This understanding of the moral and political purpose of the tragedies was tied in a general way to Seneca's profile as a moralist, but not specifically to his Stoicism.*⁴⁴

A denúncia da tirania associada à regência de Elizabeth I era um tema subjacente às peças do período, não somente nos dramas históricos de Shakespeare (KER e WINSTON 2012: 59-60): “*Characters such as Julius Caesar, King Claudius [Hamlet], and Macbeth figure the real and potential excesses of monarchs and magistrates*”.⁴⁵ As encenações tinham lugar, contudo, também na Corte, além de teatros públicos. É de se notar que há uma tradução feita por Elizabeth I (1544-1589) do latim para o inglês de parte do *Hércules no Eta*, então, ainda atribuída a Sêneca.

⁴³ Cf. MARTINDALE e TAYLOR (2005: 2) sobre as duas peças: “*embodiment of the humanist dream*”.

⁴⁴ “No final do século XVI, foi esse último aspecto do legado de Sêneca, supostamente, o mais importante, à medida que tratados de poética passaram a descrever a tragédia como uma forma de orientação política. O entendimento de que as tragédias tinham um propósito moral e político era associado, de maneira geral, ao perfil de Sêneca como moralista, mas não especificamente ao seu Estoicismo”.

⁴⁵ “Personagens como Júlio César, o rei Cláudio e Macbeth representam os excessos, reais ou potenciais, dos monarcas e dos magistrados”.

Com esse cenário em vista, é muito comum – e aceitável – que *Hamlet* seja associada a *Tiestes*, peça e personagem (MIOLA 2001: 41): “[A] grim shade whom the prince evokes and tries to imitate”.⁴⁶ Um trecho específico de um dos solilóquios de *Hamlet* (Ato II, cena 2, vv.577-582, edição RSC) sugere mesmo um eco dos versos 176-180 de *Tiestes*:

ATREUS

*Ignave, iners, eneruis et (quod maximum
probum tyranno rebus in summis reor)
inulte, post tot scelera, post fratris dolos
fasque omne ruptum questibus uanis agis
iratus Atreus? [...]*⁴⁷

HAMLET

[...] Yet I,
A dull and muddy-mettled rascal, peak
Like John-a-dreams, unpregnant of my
cause,
And can say nothing: no, not for a king
Upon whose property and most dear life
A damned defeat was made. Am I a
coward?⁴⁸

Mas associar a personagem Hamlet à personagem Tiestes parece inadequado se, na leitura da peça shakespeariana, observar-se o doloroso processo de tomada de decisão do príncipe dinamarquês, instado pelo fantasma do pai e rei a vingar sua morte. Hamlet vive um dilema de identidade: ou agir como nobre de formação universitária humanista ou dedicar-se ao antigo código de honra e vingar o pai, morto pelo tio que assume o trono e desposa a cunhada e mãe de Hamlet, Gertrude.⁴⁹ O percurso de definição da identidade do príncipe se assemelha mais ao que acontece com Medeia, que precisa resgatar seu espírito de bárbara, após a longa submissão às normas gregas, para executar sua vingança.

E isso se reflete em ambas as peças nos solilóquios de autoquestionamento, permeados de autoexortações a agir, com avanços e retrocessos em direção à vingança. São personagens retratadas como transtornadas – Medeia, pela ira; Hamlet, pela melancolia. O dispositivo senequiano, fundamentado no estoicismo, de identificar tais desvios passionais como fenômenos biológicos não é ignorado por Shakespeare. Na *compositio* de uma cena dessas em *Hamlet* (Ato I, cena 2, vv.67-86, edição RSC) transparece a marca de Sêneca:

⁴⁶ “Uma sombra lúgubre que o príncipe evoca e tenta imitar”.

⁴⁷ Tradução de José E. S. Lohner não publicada: “Incapaz, indolente, imbele, e o que é a afronta / máxima, creio, a um soberano onipotente: / não vingar-se. Ante tantos crimes e perfídias, / e profanadas leis, com queixas vãs reages, / furioso Atreu?”

⁴⁸ Tradução de Bárbara Heliodora (2010: 111): “Mas eu, canalha inerte, alma de lodo, / arrasto-me, alquebrado, um João-de-Sonho, / nada digo, porquanto não me enfronho / em minha causa; causa que é de um rei / a cujo patrimônio e à própria vida / foi imposta uma trágica derrota. / Sou acaso um covarde?”.

⁴⁹ Análise constante de HELIODORA, Barbara (2010: 14).

GERTRUDE

*Good Hamlet, cast thy nighted color off,
And let thine eye look like a friend on Denmark.
Do not forever with thy vailèd lids
Seek for thy noble father in the dust.
Thou know'st 'tis common. All that lives must die,
Passing through nature to eternity.*

HAMLET

Ay, madam, it is common.

GERTRUDE

If it be,

Why seems it so particular with thee?

HAMLET

“Seems,” madam? Nay, it is. I know not “seems.”

'Tis not alone my inky cloak, good mother,

Nor customary suits of solemn black,

Nor windy suspiration of forced breath,

[v.387: spiritum ex alto]

No, nor the fruitful river in the eye,

[v.388: oculos uberi fletu]

Nor the dejected 'havior of the visage,

[v.387: flammata facies]

Together with all forms, moods, shapes of grief,

[v.389: omnis specimen
affectus]

That can denote me truly. These indeed “Seem,”

For they are actions that a man might play.

But I have that within which passeth show,

These but the trappings and the suits of woe.

Nos versos 380 a 396 da *Medeia* senequiana, a Ama busca aconselhar sua pupila, tal como a mãe de Hamlet no excerto acima. Em ambas as peças, os trechos selecionados concentram-se na descrição da aparência do protagonista que reflete o estado de transtorno, embora seja, em Shakespeare, um diálogo frente ao monólogo da Ama senequiana. Eles são equivalentes em extensão e encerram o mesmo *tópos*, explicitado na concatenação das imagens, praticamente repetida na peça inglesa a ordem do texto latino: face alterada, suspiro profundo, lágrimas abundantes, manifestações físicas de todo tipo de paixões.

Além desse espelhamento de imagens, há outras características que evidenciam a elocução senequiana no texto inglês. Ambas as mulheres iniciam os respectivos trechos com uma apóstrofe e, assumindo a função de conselheira típica da Ama senequiana, a rainha lança mão de uma *sententia* – na verdade, um mero lugar-comum que Hamlet ignora e retoma a palavra “*common*” do discurso materno, assim como faz depois com “*seems*” (palavras sublinhadas), ocorrendo ainda nesse verso epanadiplose. Constata-se,

portanto, o recurso à esticomitia com retomada de palavras-chave e antílabes, porém menos cortante do que no excerto de *Richard III* anteriormente analisado.

Na mais longa fala de Hamlet no trecho, ocorre também o *tricolon* assindético “*forms moods shapes*”, dispositivo de alta frequência nas tragédias senequianas, como no verso 395 do monólogo da Ama: “*efferrum imane impium*”. Por fim, Shakespeare recorre à anáfora com a palavra “*nor*” (palavras sublinhadas), figura de ornamento que também faz ecoar a tragédia latina, mesmo que não esteja presente no referido monólogo da Ama.⁵⁰

O substrato da filosofia estoica, conforme já mencionado, é reconhecível no teatro shakespeariano. No solilóquio de Hamlet no Ato II, cena 2, vv.560-617 da edição RSC, que se segue aos preparativos para a encenação da peça encomendada pelo príncipe para desmascarar o rei-tio-padrasto-assassino, o protagonista revela insatisfação consigo mesmo por não sentir a motivação pela vingança tão cobrada pelo fantasma do pai. Hamlet tem sido vinculado pela tradição interpretativa à melancolia, e esse estado revela desarmonia com a natureza segundo o estoicismo, portanto, uma desordem da razão, não diferente da desarmonia que acomete personagens sujeitas à ira, entre elas a Medeia senequiana. Comentando a obra filosófica de Sêneca *De tranquillitate animi*, Marilena Chauí faz um resumo condizente com o humor do Hamlet shakespeariano (2010: 302):

Alma triste e impaciente, aflita e abatida, ansiosa e inerte: o diagnóstico chega, como previsível, à mais terrível das doenças do ânimo, a doença que afeta o temperamento melancólico, o *taedium*, que aumenta a ansiedade das esperanças e a desolação com seu malogro, leva ao lamento de si e à inveja furiosa dos outros, aparentemente bem-sucedidos.

E é justamente nesse estado de alma que Hamlet inicia o solilóquio do Ato II, cena 2, vv.560-73 da edição RSC, o mesmo mencionado mais acima por trazer ecos do *Tiestes*:

HAMLET

Now I am alone.

Oh, what a rogue and peasant slave am I!

⁵⁰ Mas há ocorrência de anáfora semelhante na fala da Ama no *Agamêmnon*, vv.207-14, marcada em negrito: *hunc fraude nunc conaris et furto aggredi / quem non Achilles ense uiolauit fero, / quamuis procacem toruus armasset manum, / **non** melior Ajax morte decreta furens, / **non** sola Danais Hector et bello mora, / **non** tela Paridis certa, **non** Memnon niger, / **non** Xanthus armis corpora immixtis ferens.*

*Is it not monstrous that this player here,
 But in a fiction, in a dream of passion,
 Could force his soul so to his whole conceit
 That from her working all his visage wanned,
 Tears in his eyes, distraction in's aspect,
 A broken voice, and his whole function suiting
 With forms to his conceit? And all for nothing!
 For Hecuba!*
*What's Hecuba to him, or he to Hecuba,
 That he should weep for her? What would he do
 Had he the motive and the cue for passion
 That I have?*

A “inveja furiosa” se apresenta assim que sai de cena o ator que acabara de declamar parte de uma tragédia não nomeada e até hoje sem identificação precisa, mas que, pelas várias referências a Hécuba, acaba por evocar Sêneca e *As Troianas*. Importa salientar como a *interrogatio*, figura de sequenciamento de perguntas para as quais não se espera resposta, é utilizada para definir a elocução da personagem desequilibrada. Na *Retórica a Herênio*, o autor afirma que o decoro no uso dos ornamentos é que faz o melhor orador. A *interrogatio* é listada no livro IV, §22, do manual como “nem sempre grave e harmoniosa” (2005: 231) e recomendada ao orador apenas para confirmar alegações anteriores. Mas, no texto teatral, o efeito patético com frequência depende de elocução mais contundente e, nos solilóquios, revela a condição meditativa ou irresoluta da personagem. Hamlet faz uso dela em muitos outros momentos. O solilóquio de abertura da *Medeia* (vv.1-55) tem início com uma invocação a deuses celestiais e tectônicos, mas logo a personagem também lança mão da *interrogatio*, como se constata nos versos 19 a 31, reproduzidos em latim a seguir:

MEDEA
est peius aliquid? quod precer sponso malum?
uiuat! per urbes erret ignotas egens
exul pauens inuisus incerti laris,
iam notus hospes limen alienum expetat;
me coniugem optet, quoque non aliud queam
peius precari, liberos similes patri

*similesque matri – **parta iam, parta ultio est:**
peperi. querelas uerbaque in cassum sero?
non ibo in hostes? manibus excutiam faces
caeloque lucem – spectat hoc nostri sator
Sol generis, et spectatur, et curru insidens
per solita puri spatia decurrit poli?
non redit in ortus et remetitur diem?*

Nos dois solilóquios, com pouco menos de 60 versos cada, o tema principal é passar das palavras à execução da vingança e a ocorrência de *tópoi* comuns a ambos deve ser notada: nos versos 25-6 da *Medeia* (acima em negrito) e 597-8 de *Hamlet* (abaixo em negrito) aparecem, na mesma sequência, primeiro o termo “vingança” (*ultio/revenge*), depois “palavras” (*uerba/words*). Ademais, *Medeia* praticamente encerra seu solilóquio com uma autoexortação para, de imediato, pôr fim a protelações (v.54: “*rumpe iam segnes moras*”), tema que é fulcral em *Hamlet*. Em *Medeia*, há uma apóstrofe no verso 41: “*si uiuis, anime*”, que engendra depois um comando a esse tu. Seu equivalente ocorre no verso 600 de *Hamlet*, conforme trecho sublinhado (Ato II, cena 2, vv.593-617, edição RSC):

HAMLET

Remorseless, treacherous, lecherous, kindless villain!

O, vengeance!

Why, what an ass am I! Ay, sure, this is most brave,

That I, the son of the dear murdered,

Prompted to my revenge by heaven and hell,

Must like a whore unpack my heart with words

And fall a-cursing, like a very drab, a scullion!

Fie upon't, foh! About, my brain! I have heard

That guilty creatures sitting at a play

Have by the very cunning of the scene

Been struck so to the soul that presently

They have proclaimed their malefactions:

For murder, though it have no tongue, will speak

With most miraculous organ. I'll have these players

Play something like the murder of my father

Before mine uncle: I'll observe his looks,

*I'll tent him to the quick: if he but blench,
I know my course. The spirit that I have seen
May be the devil, and the devil hath power
T' assume a pleasing shape, yea, and perhaps,
Out of my weakness and my melancholy,
As he is very potent with such spirits,
Abuses me to damn me. I'll have grounds
More relative than this: the play's the thing
Wherein I'll catch the conscience of the king.*

Espelhando a figura de palavra que ocorre nos versos 20-1 da *Medeia* (negrito sublinhado à p.145), em que a personagem principal se refere a Jasão elencando quatro membros de frase sem conjunção aditiva, Shakespeare usa a sucessão breve de palavras separadas apenas por uma pausa, num discurso entrecortado, no verso 593, quando Hamlet se refere ao tio (negrito sublinhado à p.146). A imagem que descreve esse ornamento no livro IV, §26, da *Retórica a Herênio* (2005: 239) é totalmente adequada ao efeito que Sêneca e Shakespeare conseguem causar: “[P]arece que o corpo é apunhalado com várias e rápidas investidas”. Como sintetiza Miola (2001: 33):

*Shakespeare, along with most of literate Europe, acquired Senecan rhetoric, convention, and configuration as deep sources of tragedy, as archetypal models of speech, action, and character. As a result, Seneca shapes Hamlet's infrastructure, its internal logic and design rather than its surface.*⁵¹

THE TEMPEST

A última das peças atribuídas a Shakespeare acaba com o vingador retrocedendo e perdendo o irmão usurpador do trono. Personagem principal, Próspero, duque de Milão, é destronado e colocado à deriva no mar, com uma filha pequena e seus livros, incluindo os de magia. Instalados em uma ilha de figuras fantásticas, após doze anos, Próspero conjura as forças da natureza, provoca uma tempestade e consegue fazer naufragar o navio do irmão e acompanhantes, que vão parar na ilha onde se consumaria a vingança. Mas,

⁵¹ “Shakespeare, junto com a maior parte da Europa instruída, assimilou a retórica, a convenção e a configuração senequianas como fontes essenciais da tragédia, como modelos arquetípicos de discurso, ação e comportamento. Como resultado, Seneca dá forma à estrutura de Hamlet, sua lógica interna e delineamento ao invés da superfície”.

decorridas várias peripécias, Próspero liberta seus prisioneiros e abjura da magia, regressando com a filha, o futuro genro e os demais para a Itália.

Uma possível leitura da peça, classificada como tragicomédia (MIOLA 2001: 208), é a da “inversão” do mito de *Medeia*: a princesa e maga foge da inóspita e bárbara Cólquida na nau Argo, alcançando a Grécia civilizada. A vingança, motivada pelo rompimento do voto de fidelidade de Jasão, é consumada com o conjuro de forças da natureza, mas pela participação de Medeia no divino e não a partir de uma cultura livresca. No fim, enquanto a princesa e maga parte para o etéreo e inalcançável ao homem, Próspero abandona a esfera do fantástico de volta à Corte para contemplar a velhice e a morte, um desfecho que opta pelos valores humanísticos do Renascimento.⁵² Próspero não é Medeia, não é Hamlet e, muito menos, o autodenominado canalha Ricardo III:⁵³

PRÓSPERO - Embora os altos crimes por eles perpetrados tenham me deixado em carne viva, ainda assim tomo o partido de minha razão, porquanto mais nobre, contra minha fúria. A ação mostra-se mais rara na virtude que na vingança. (Trad. Beatriz Viégas-Faria, 2002: 102; referente aos vv.29-32 do Ato V, cena I, da edição RSC)

Essa fala se insere num simulacro da cena *domina-nutrix*, a última de outras nesta peça, quando finalmente o protagonista cede ao aconselhamento do espírito denominado Ariel, seu servo, que, como observa Miola (2001: 212), “*challenges Prospero to moderate his affectio, to put aside wrath for mercy and forgiveness*”.⁵⁴ Logo em seguida, o mago faz uma invocação que tem a marca da repetição do vocativo que se verifica nos versos iniciais da *Medeia* senequiana, que é, no entanto, uma construção formular, convenção das preces religiosas. Estabelecer paralelos entre invocações a deuses e outras divindades em Sêneca e em Shakespeare seria trabalho por demais extenso. Menções a Hécate, por exemplo, a divindade triforme à qual tantas vezes Medeia é associada, aparecem nos dramas ingleses com frequência, como em *Macbeth*, em que ela é até personagem com fala. Em *Hamlet*, ela é invocada pela personagem Lucianus na peça dentro da peça concebida pelo príncipe.

Na última invocação de Próspero antes de abandonar a magia em *The Tempest*, se a *elocutio* deixa transparecer Sêneca, a *inuentio* evoca tópicos ovidianos, que remontam à

⁵² Ver BOYLE (1997: 181).

⁵³ Sugiro comparar as duas falas: esta de Próspero e a de Ricardo, à p.138 deste volume.

⁵⁴ “Desafia Próspero a moderar sua *affectio*, a deixar de lado a ira pela misericórdia e o perdão”.

Medeia das *Metamorfoses* VII, vv.192-206 (BATE e RASMUSSEN 2008: 6). E o texto de Shakespeare é ainda mais próximo da tradução de 1567 do poema de Ovídio para o inglês, de Arthur Golding (1536-1606): “*Ye elves of hills, of brooks, of woods alone, / of standing lakes, and of the night*”. Em Shakespeare (Ato V, cena 1, vv.38-62, da edição RSC), lê-se:

PROSPERO

*Ye elves of hills, brooks, standing lakes, and groves,
And ye that on the sands with printless foot
Do chase the ebbing Neptune, and do fly him
When he comes back; you demi-puppets that
By moonshine do the green sour ringlets make
Whereof the ewe not bites; and you whose pastime
Is to make midnight-mushrooms that rejoice
To hear the solemn curfew, by whose aid --
Weak masters though ye be -- I have bedimmed
The noontide sun, called forth the mutinous winds,
And 'twixt the green sea and the azured vault
Set roaring war; to the dread-rattling thunder
Have I given fire, and rifted Jove's stout oak
With his own bolt! The strong-based promontory
Have I made shake, and by the spurs plucked up
The pine and cedar. Graves at my command
Have waked their sleepers, ope'd, and let 'em forth
By my so potent art. But this rough magic
I here abjure, and when I have required
Some heavenly music, which even now I do,
To work mine end upon their senses that
This ayrie charm is for, I'll break my staff,
Bury it certain fathoms in the earth;
And deeper than did ever plummet sound,
I'll drown my book.⁵⁵*

⁵⁵ Trad. Barbara Heliodora (2011: 91-2): “Oh, elfos das colinas, rios, vales, / que sem jamais deixar marcas na areia / a fuga de Netuno perseguis / e cavalgais a glória do refluxo! / Oh, vós, semidemônios que talhais / o leite que não bebem as ovelhas, / e vós, cuja alegria à meia-noite / é fazer cogumelos que jubilam / se a noite chega; por cuja arte - / embora fosseis vós bem fracos mestres - / escureci o sol do meio-dia, / o tumulto dos ventos conclamei, / entre o verde do mar e o azul do céu / criei a guerra, e ainda incendiei / o trovão que alucina, estraçalhando / de Júpiter o tronco do carvalho / com o próprio raio – e o vasto promontório / sacudi;

Compare-se com excerto do texto de Ovídio:

*'Nox' ait 'arcanis fidissima, quaeque diurnis
aurea cum luna succeditis ignibus astra,
tuque, triceps Hecate, quae coeptis conscia nostris
adiutrixque venis cantusque artisque magorum, 195
quaeque magos, Tellus, pollentibus instruis herbis,
auraeque et venti montesque amnesque lacusque,
dique omnes nemorum, dique omnes noctis adeste,
quorum ope, cum volui, ripis mirantibus amnes
in fontes rediere suos, concussaue sisto, 200
stantia concutio cantu freta, nubila pello
nubilaque induco, ventos abigoque vocoque,
vipereas rumpo verbis et carmine fauces,
vivaque saxa sua convulsaue robora terra
et silvas moveo iubeoque tremescere montis 205
et mugire solum manesque exire sepulcris!*⁵⁶

Nota-se mais uma vez a “inversão”, porque os poderosos deuses dos poetas latinos ficam resumidos a divindades menores – elfos e duendes – no *blend* shakespeariano. É uma teia extensa, tecida a muitas mãos, a literatura. Não é pelo passatempo de rastrear indícios de outros autores que se debruçam tantos pesquisadores sobre a obra de Shakespeare, mas porque ela foi – e é ainda – poderoso veículo de transmissão de procedimentos literários. Quando um dramaturgo como o alemão Heiner Müller recria *Hamlet* na peça *Hamlet-máquina* e faz o mesmo com *Medeia* em *Margem abandonada* *Medeamaterial Paisagem com argonautas*, reafirma que algumas fontes aparentam ser inesgotáveis, talvez porque sejam inalcançáveis, mas que é sempre preciso tentar.

e das bases arranquei / o pinho e o cedro; sob meu comando / as tumbas libertaram seus defuntos, / graças à minha arte. Mas tal mágica / aqui renego; e quando houver pedido / divina música – como ora faço – / para alcançar meus fins pelos sentidos / que tal encanto toca, eu quebro a vara, / a enfio muitas braças dentro à terra, / e mais profundo que a mais funda sonda, / enterrarei meu livro”.

⁵⁶ “Ela diz: ‘Noite fidelíssima aos mistérios e astros que com a lua dourada sucedeis aos fogos diurnos e tu, tríplice Hécate, cúmplice de nossos intentos e que vens em auxílio dos feitiços e artes mágicas, e Terra, que provêes os magos com ervas potentes, comparecei! E também as brisas e os ventos e as colinas e os rios e os lagos, todos os deuses dos bosques, todos os deuses da noite, com a ajuda dos quais, quando desejei, volveram às suas fontes os rios, admirando-se suas margens. Com um feitiço, detenho o mar convulso e o parado, agito, disperso nuvens e nuvens ajunto, ventos enxoto e convoco, rasgo gargantas de víboras com palavras e com meu canto. Movimento rochas vivas, carvalhos subtraídos à própria terra e bosques, e ordeno que tremam montanhas e que retumbe o solo e que os manes deixem seus sepulcros!’”.

TEATRO UM PASSO ALÉM: ARTAUD, MÜLLER, KANE.

Há certa vertente do teatro contemporâneo que revela alto grau de independência em relação à concatenação do enredo, optando por cenas justapostas, centrada na construção de um discurso e não à subserviência a um texto prévio. Um teatro que é identificado com a ideia do fragmentário, da colagem de excertos, muitas vezes repleto de alusões. É um teatro que chegou a ser classificado de “pós-dramático” por Hans-Thies Lehmann,¹ proposição que carece ainda de consenso entre profissionais do palco e pesquisadores.² Esse teatro, de características que se pode verificar nas obras do alemão Heiner Müller (1929-1995) e da inglesa Sarah Kane (1971-1999), é interlocutor da tragédia de Sêneca.

Ambos os autores assumiram ter recorrido às peças latinas *Medeia* e *Fedra* para criar seus respectivos textos dramáticos, expressando grande ceticismo quanto à realidade europeia dos anos 1980-90. Para além do relato mítico, Müller e Kane tomaram dos textos senequianos a sua elocução, com solilóquios, diálogos agonísticos, figuras retóricas. O caráter visual de determinadas cenas violentas, que permitem a aproximação entre Sêneca e o “teatro da crueldade”, proposto por Antonin Artaud (1896-1948), não é rejeitado por esses autores. Ao contrário, é criativamente trabalhado, não sem provocar polêmica.

Kane tem sua obra marcada pelos desafios de montagem de cenas extremamente violentas, que a crítica chegou a considerar como uma “litania de quebra de tabus”.³ Ela é destaque do movimento rotulado “*In-yer-face*”, definido como “*any drama that takes the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message*”⁴, um ponto de inflexão na dramaturgia inglesa contemporânea, como explica Aleks Sierz (2001: xii):

*An avant-garde that explored theatrical possibility, they pioneered a new aesthetic – more blatant, aggressive and confrontational – that opened up new possibilities for British drama. In doing so, they helped revive playwriting, exploring new areas of expression and suggesting daring new experiments.*⁵

¹ *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Süsskind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

² Cf. Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne* (2012), que propõe o conceito de “teatro rapsódico”.

³ David Greig afirma na Introdução ao volume das peças completas de Sarah Kane (2001: x): “*Those critics who drew attention to Blasted’s litany of broken taboos missed the fact that the play’s roots were not in the bloodbaths of postmodern cinema but in the Shakespearean anatomies of reduced men*”.

⁴ SIERZ, Aleks. *In-yer-face, British Drama Today* (2001: 4): “qualquer peça que pegue o público pelo colarinho e o chacoalhe até que ele entenda a mensagem”.

⁵ “Uma vanguarda que explorou a alternativa teatral, eles foram pioneiros de uma nova estética – mais estridente, agressiva e confrontativa – que abriu novas possibilidades para o drama britânico. Ao fazerem

Müller, que trabalhou com Bertolt Brecht na antiga Alemanha Oriental e, após a morte deste, foi diretor do teatro *Berliner Ensembler*, conhecia a obra e a vida de Sêneca, tendo até composto um poema acerca do suicídio um tanto espetacularizado do autor latino.⁶ Incluindo peças inspiradas no *Hamlet* e no *Macbeth* de Shakespeare, sua obra tem sido analisada como uma dramaturgia da desconstrução e da intertextualidade, num diálogo com a mitologia e a história, um tipo de composição fragmentária, despreocupada com a linearidade. Segundo Wladimir Kryszinski (*apud* RÖHL 1997:22), Müller “reescreve o teatro visto como arqueologia das enunciações mitopoéticas sobre o ser humano imerso nos mitos e nas voltas com a violência”. A Segunda Guerra Mundial, o nazismo e o stalinismo foram referências para o dramaturgo e diretor alemão.

A chamada “estética do fragmentário”, como esclarece Ruth Röhl, está vinculada à crítica do progresso (1997: 9): “A montagem moderna de fragmentos é vista como reflexo da desordem real, permitindo uma visão crítica da totalidade”. Um dos operadores temáticos e formais dessa estética é o grotesco. Em meio à crise que se seguiu à Primeira Guerra Mundial ocorre a ruptura com a estética do realismo e do naturalismo do teatro ocidental tendo Brecht e Artaud à frente, ainda que com abordagens distintas, que Röhl resume bem (1997:14): “Justamente por terem elaborado tipos diferentes de teatro, o primeiro valorizando o elemento racional-cognitivo, o segundo, o corpo e os sentidos, configuram ambos a junção paradoxal germinadora do teatro contemporâneo”.

ARTAUD E A PALAVRA

O Renascimento francês também reconheceu em Sêneca um modelo dramático, embora tenha dado tratamento à temática e mesmo à expressão do teatro latino diferente do que ocorreu na Inglaterra. O palco inglês admitia cenas violentas e a ruptura da unidade de tempo, lugar e ação, enquanto na França prevalecia uma estrita poética neoclassicista. A tragédia tinha que ser dividida em cinco atos e elevada em tom e tema, atrelada às três unidades: a ação, unitária, mas com peripécias, deveria decorrer ao longo de 24 horas imaginárias, num só lugar, com encadeamento de cenas sem lacunas, com entradas e saídas plausíveis das personagens. Além das regras formais, conforme a doutrina delineada por Nicolas Boileau-Despréaux em *L'Art Poétique*, de 1674, o neoclassicismo se pautava por

isso, eles ajudaram a reviver a dramaturgia, explorando novas áreas de expressão e sugerindo novos experimentos ousados”.

⁶ Heiner Müller declamando o poema “The Death of Seneca” em alemão com legendas em inglês está disponível em: <https://kluge.library.cornell.edu/conversations/mueller/film/103>

dois pressupostos estéticos (POCOCK 2010:5): “*First, poetry must treat what is natural and probable; and second, in doing so it must be decent. In seventeenth-century terms, it must be vraisemblable and respect les bienséances*”.⁷

Os dramaturgos Pierre Corneille (1606-1684) e Jean Racine (1639-1699) fizeram versões próprias das tragédias antigas, com maior ou menor adesão às peças gregas e latinas. No caso de Corneille, seu primeiro texto dramático foi *Médée*, encenado entre 1634 e 1635, publicado em 1639, em que o dramaturgo recupera longos trechos de Sêneca, mas altera pontos fulcrais da trama, por exemplo, colocando no centro das ações Egeu, rei de Atenas – que ocupa 45 versos na peça de Eurípides, mas nem aparece no drama latino – e apenas mencionando o assassinato dos filhos por Medeia, dentro do que se propunha como respeito a *les bienséances*, ao decoro.

A Medeia senequiana é ímpar na Antiguidade quando se trata de violação do decoro. Como que desafiando explicitamente a prescrição de Horácio,⁸ a protagonista da peça latina mata os filhos em cena. A ação se desdobra em dois momentos – como se não bastasse a primeira morte a que um suposto público assiste, a protagonista chama novamente sua audiência a testemunhar o segundo assassinato, e o faz por meio da exigência de que Jasão presencie esse ato final de vingança. Em Sêneca, o duplo filicídio, executado em cena, é o clímax da peça. Note-se que há cenas sangrentas em outras tragédias senequianas, como *Hércules Furioso* e *Fedra*, e que, mesmo entre os gregos, há o precedente do suicídio do herói Ajax na peça homônima de Sófocles.

Racine, no prefácio à sua peça *Phèdre*, encenada pela primeira vez em janeiro de 1677 e publicada nesse mesmo ano, afirma (1947: 540) que o tema foi tomado de Eurípides. Embora ele tenha mantido muitos pontos de contato com os textos da Antiguidade, inclusive com a tragédia senequiana (por exemplo, a confissão e suicídio de Fedra somente após a morte de Hipólito – mas ela toma veneno, não se enforca como em Eurípides, nem usa a espada como em Sêneca), Racine altera o desenvolvimento da trama ao inserir a personagem Arícia, existente na *Eneida*, como objeto do amor do jovem príncipe e que disputa com ele o reino de Atenas. A intriga amorosa do mito original ganha complexidade com a inserção da intriga política, preservando, no entanto, a unidade da ação de acordo com a poética neoclássica. O decoro se deixa revelar nas modificações

⁷ “Primeiro, a poesia tem que lidar com o que é natural e provável; e, segundo, ao fazer isso, precisa ser decente. Em termos do século XVII, ela precisa ser *vraisemblable* e respeitar *les bienséances*”.

⁸ *Arte Poética*, v.185: *ne pueros coram populo Medea trucidet* (“que Medeia não mate os filhos em cena”).

feitas às personagens. Como Racine informa no prefácio, Fedra já não é responsável pela calúnia contra Hipólito, transferida para a Ama, que se limita a contar a Teseu que o príncipe teria a intenção de, e não que teria de fato violado a madrasta.⁹

Depois do Renascimento, apenas no século XX parece ter havido uma retomada da obra dramática de Sêneca, o que se deu no cenário de dissonância política e social do período entre as duas guerras mundiais, marcado, por exemplo, pelo movimento surrealista. Confrontando a tradição cultural francesa, Artaud estabeleceu nos anos 1930 a base teórica do que viria a batizar de “Teatro da Crueldade” – um teatro “puro” em que a ação, o dinamismo interior do espetáculo, tratando das angústias da vida, superasse a ilusão desencadeada pela busca da verossimilhança. A proposta estética do ator e poeta é desenvolvida numa linguagem poética, como se pode verificar no prefácio ao texto seminal “O Teatro e seu duplo”, de 1938, editado nas *Ouvres Complètes, Tome IV* (1964): “*Le plus urgent ne me paraît pas tant de défendre une culture dont l’existence n’a jamais sauvé un homme du souci de mieux vivre et d’avoir faim, que d’extraire de ce que l’on appelle la culture, des idées dont la force vivante est identique à celle de la faim*”.¹⁰

Ao ler as tragédias de Sêneca em um de seus vários períodos de internação para desintoxicação, Artaud identificou-se com o que considerava a manifestação das forças do caos, forças de um estágio ainda não humano, segredos transmitidos com tal habilidade em palavras, que até um cético do texto dramático, como o poeta dizia ser, quis recitá-las. Em uma carta de 16 de dezembro de 1932, Artaud relatava a Jean Paulhan, editor da revista *Nouvelle Revue Française (NRF)*, que estava lendo o autor latino e tinha planos de realizar leituras públicas das peças, como consta das *Ouvres Complètes, Tome III* (1978: 287):

⁹ Racine sobre Fedra (1947: 540): “*J’ai même pris soin de la rendre un peu moins odieuse qu’elle n’est dans les tragédies des Anciens, où elle se résout d’elle même à accuser Hippolyte. J’ai cru que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d’une princesse qui a d’ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux*” [“Eu me preocupei em retratá-la um pouco menos odiosa do que nas tragédias antigas, em que ela decide por conta própria acusar Hipólito. Julguei que a calúnia tinha algo de muito baixo e de muito mau para que fosse colocada na fala de uma princesa que, por outro lado, tem sentimentos tão nobres e virtuosos”].

Racine sobre Hipólito (1947: 541): “*Hippolyte est accusé, dans Euripide et dans Sénèque, d’avoir en effet violé sa belle-mère: uim corpus tulit. Mais il n’est ici accusé que d’en avoir eu le dessein. J’ai voulu épargner à Thésée une confusion qui l’aurait pu rendre moins agréable aux spectateurs*” [“Hipólito é acusado, em Eurípides e em Sêneca, de ter violentado efetivamente sua madrasta: *uim corpus tulit*. Mas aqui ele só é acusado de ter tido a intenção. Eu quis proteger Teseu de uma confusão que poderia torná-lo menos agradável aos expectadores”].

¹⁰ “Mais urgente não me parece tanto defender uma cultura cuja existência nunca salvou uma pessoa de ter fome e da preocupação de viver melhor, quanto extrair, daquilo que se chama cultura, ideias cuja força viva é idêntica à da fome”. Trad. Teixeira Coelho (1984: 15).

*On ne peut mieux trouver d'exemple écrit de ce qu'on peut entendre par cruauté au théâtre que dans toutes les Tragédies de Sénèque, mais surtout dans Atrée et Thyeste. Visible dans le Sang, elle l'est encore plus dans l'esprit. Ces monstres sont méchants comme seules des forces aveugles peuvent l'être, et il n'y a théâtre, je pense, qu'au degré pas encore humain. (...) Dans Sénèque les forces primordiales font entendre leur écho dans la vibration spasmodique des mots. Et les noms qui désignent des secrets et des forces les désignent dans le trajet de ces forces et avec leur force d'arrachement et de broiement.*¹¹

Alguns anos depois, Artaud chegou a programar a encenação em Marselha de sua adaptação do *Tiestes* de Sêneca, *O suplício de Tântalo*, um texto dado como perdido pelos editores de sua obra. A montagem não se daria num teatro, mas numa área industrial ou de exposições, o que projetaria a atualidade da peça antiga, segundo texto elaborado por Artaud em 6 de julho de 1934, reproduzido nas *Ouvres Complètes, Tome II* (1961: 186): “Jamais comme dans l'époque présente la nécessité ne s'est fait sentir d'un spectacle exaltant, nourricier, aux vertus profondes, qui dépasse les effets artistiques vulgaires, qui subjugue l'âme, et atteigne à une sorte de nouvelle réalité”.¹²

É comum que se veja o nome de Artaud associado ao teatro contra a palavra, mas ele chegou a se defender desse tipo de crítica, afirmando que havia juntado o corpo à palavra, que procurava a razão para além da palavra e o mito para além do gesto, como consta do primeiro manifesto do Teatro da Crueldade, nas *Ouvres Complètes, Tome IV* (1964: 106):

*De tout ceci il ressort qu'on ne rendra pas au théâtre ses pouvoirs spécifiques d'action, avant de lui rendre son langage. C'est-à-dire qu'au lieu d'en revenir à des textes considérés comme définitifs et comme sacrés, il importe avant tout de rompre l'assujettissement du théâtre au texte, et de retrouver la notion d'une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée.*¹³

¹¹ “Não há melhor exemplo *escrito* do que se pode entender por crueldade no teatro do que *todas* as tragédias de Sêneca, mas, sobretudo, *Atréu e Tiestes*. Visível no sangue, ela é ainda mais visível no espírito. Esses monstros são malvados como só forças cegas o podem ser, e esse teatro só existe, creio, num nível ainda não humano. (...) Em Sêneca, as forças primordiais fazem ouvir seu eco na vibração espasmódica das palavras. E os nomes que designam segredos e forças, os designam no *trajeto* dessas forças e com a sua força de extração e de esmagamento”.

¹² “Jamais como na época atual se fez sentir a necessidade de um espetáculo estimulante, nutritivo, de profundas virtudes, que ultrapasse efeitos artísticos banais, que subjugue a alma e alcance um tipo de nova realidade”.

¹³ “De tudo isto, conclui-se que não se devolverá ao teatro seus poderes específicos de ação antes de sua linguagem lhe ser devolvida. Isto significa que antes de voltar a textos considerados como definitivos e sagrados, é mais importante romper a sujeição do teatro em relação ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única a meio caminho entre o gesto e o pensamento”. Trad. T. Coelho (1984: 114).

Como dramaturgo Artaud produziu pouco. Dois dos textos que ficaram são a peça curta *Le jet de sang*, de 1925, e *Les Cenci*, que teve vida brevíssima no palco francês em 1935. Ambos têm sua *performability* questionada por críticos. O primeiro texto traz entre as rubricas a informação de que partes de corpos humanos despenham do céu após a colisão entre duas estrelas. Num momento posterior, com o palco escuro, trovões e relâmpagos precedem a entrada de uma gigantesca mão, a mão de Deus, que recebe uma mordida no punho e o sangue jorra por todo o cenário. É interessante que o texto anteceda a euforia de Artaud com a tragédia senequiana e, ao mesmo tempo, seja revelador da proximidade imagética de ambos os dramaturgos quando fazem uso do desmembramento de corpos. O desmembramento é repetidas vezes mencionado na *Medeia* latina em relação a Absirto, irmão da protagonista morto por ela, e ao velho Pélias, tio de Jasão. Na cena final de *Fedra*, Teseu tenta remontar o corpo dilacerado do filho Hipólito. No *Tiestes*, Atreu serve num banquete a carne dos filhos do irmão ao próprio pai deles e lhe apresenta à parte suas cabeças, mãos e pés.

Thomas Crombez, pesquisador da Universidade de Antuérpia e autor do livro *Het antitheater van Antonin Artaud* (2008), sugere que a cena é um exemplo do imaginário surrealista concebido como o degrau máximo de arbitrariedade, a ser lida como metáfora de alguns princípios do movimento, tais como a subversão e a desmoralização. É um teatro da mente: “*These literal and, according to the theatrical conventions of the day, almost unstageable instances of ‘dismemberment in drama’ point to a distinctive characteristic of Artaud’s work. He seemed to strive for a purely mental drama, to be staged for the enjoyment of the mind’s eye*”.¹⁴ De fato, a primeira montagem profissional da peça ocorreu apenas em 1964, no programa do Teatro da Crueldade dirigido por Peter Brook em Londres, com atores usando máscaras num espetáculo de cinco minutos que não agradou.

Também a montagem de *Les Cenci*, única peça longa de Artaud, baseada no texto de P. B. Shelley (*The Cenci*, 1819) e na versão de Stendhal nas *Crônicas Italianas* (1837), deparou-se com a insatisfação do público. A peça trata de incesto e parricídio na Itália do século XVI, baseada em uma história real, com diálogos de “extrema violência”¹⁵ e ataque às instituições da família, nação, religião, justiça. Artaud dirigiu e atuou. Conforme J. L.

¹⁴ “Esses exemplos de ‘desmembramento no drama’, literais e quase impossíveis de encenar conforme as convenções teatrais da época, indicam uma característica particular da obra de Artaud. Ele parecia batalhar por um drama puramente mental a ser encenado para a satisfação dos olhos da mente”. Artigo de Crombez em inglês disponível: <http://dighum.uantwerpen.be/zombrec/pdf/dismemberedbody.pdf>

¹⁵ Carta de Artaud a André Gide de 10 de fevereiro de 1935. *Ouvres Complètes, Tome V* (1964: 240).

Styan (2008: 106), o fracasso deveu-se em parte à pouca capacidade de projeção da voz da protagonista, mas também à inadequação do espaço teatral para o propósito de Artaud, que definiu um padrão circular de movimentação cênica de grupos de atores tentando criar um idioma visual do círculo mágico, inclusive com a roda de tortura da personagem Béatrice no desfecho. Segundo Styan, Artaud mesclou inanimados manequins a atores vivos, usou máscaras e expressões faciais estilizadas, combinou movimentos lentos com gestos alucinados das mãos. Para Artaud, tratava-se de poesia no espaço; o texto era apenas um pretexto, como observa Michel Corvin (2011: 8-9):

*L'erreur des critiques et spectateurs de 1935 – qu'il serait inexcusable de renouveler aujourd'hui – a été d'attacher prioritairement l'attention au texte des Cenci auquel le plateau n'aurait dû servir que de caisse de résonance. Mais Les Cenci ne sont pas une pièce a personnages dont la psyché, complexe, voire contradictoire serait à fouiller minutieusement. Bien que ces derniers portent chacun un nom et possèdent les caractéristiques individuelles d'usage, ils n'intéressent Artaud que dans la mesure où ils sont les supports de forces qui les dépassent, reconnaissables néanmoins comme nos semblables par quelques traits d'humanité commune.*¹⁶

É surpreendente como pareceria apropriado esse mesmo parágrafo a respeito do texto dramaturgico de Sêneca ainda hoje, exceto por certa vertente teatral mencionada no início deste capítulo. Uma nova experiência estética como a artaudiana vem a encontrar eco nos encenadores nas décadas de 1960 e 1970 que buscavam um afastamento do naturalismo. Nas palavras de Amy S. Green, autora de *The revisionist stage* (1994: 42), citando o primeiro manifesto do Teatro da Crueldade de Artaud: “[C]ontemplation gives way to visceral response as directors try to reincarnate the piercing, sensuous theatrical experience Artaud had in mind when he reminded us that ‘it is through the skin that metaphysics must be made to reenter our minds’”.¹⁷

¹⁶ “O erro dos críticos e dos espectadores de 1935 – que seria imperdoável de se repetir hoje em dia – foi o de dirigir a atenção prioritariamente ao texto dos *Cenci*, ao qual o palco só deveria servir como caixa de ressonância. *Les Cenci* não são uma peça de personagens, em que a psique, complexa, até contraditória, deveria ser investigada minuciosamente. Ainda que estes últimos tenham cada um um nome e tenham características individuais de comportamento, eles só interessam a Artaud na medida em que são suportes de forças que os ultrapassam, reconhecíveis, contudo, como nossos iguais por algum traço comum de humanidade”.

¹⁷ “A contemplação cede à reação visceral no momento em que os diretores tentam reviver a experiência teatral penetrante, sensorial que Artaud tinha em mente quando ele nos fazia lembrar que ‘é através da pele que a metafísica precisa ser levada de volta às nossas mentes’”.

No Brasil, por exemplo, o diretor José Celso Martinez Corrêa, do Teat(r)o Oficina Uzya Uzona, voltou a encenar em 2015 a montagem que havia feito nos anos 1990 da peça radiofônica artaudiana “Para dar um fim no juízo de deus”, encomendada e censurada pela Radiodifusão Francesa em 1948. Nesse mesmo ano, pouco tempo antes da morte do poeta, foi feita uma audição fechada da gravação, só transmitida para o público em 1973. A peça é uma colagem de quatro textos – fragmentária, portanto – e a publicação em livro, ocorrida em 1948, perdia a força sonora das palavras, como Artaud afirmou numa carta inédita a Jean Paulhan, de 10 de fevereiro de 1948, citada por Florence de Mèredieu na sua extensa biografia sobre o autor (2011: 962): “[N]ão se ouvirá os sons, a xilofonia sonora, os gritos, os ruídos guturais e a voz, tudo que constituía, enfim, uma primeira moagem do Teatro da Crueldade”.

A avaliação de José Celso sobre o que o atrai na peça segue a mesma linha de Artaud, como ele afirmou em entrevista ao jornal Folha de S. Paulo (23/03/2015): “Atrai, e muito, o fio de palavras concretas emanando vibrações sonoras, saídas do corpo de Artaud, penetrando nossos corpos, na acupuntura de pontos específicos, onde resiste a ideia fixa de mundo, segurando nosso animal erótico, criador de bichos sem nome, como, por exemplo, a arte desta peça”. Testemunhei que a encenação se concretiza como poesia espacial, com a ocupação sonora integrando o ambiente nada convencional do Teatro Oficina.

Na concepção de Artaud, a plateia deveria estar no centro do teatro, envolvida pelo som. É o que faz o diretor José Celso e outros que buscaram realizar o que o poeta francês idealizou: por exemplo, Andrei Serban, criador dos *Fragments of a Greek Trilogy: Medea, The Trojan women, Elektra* para o LaMama Theater, em Nova York, entre 1972 e 1974. Na sua *Medea*, combinando Eurípides e Sêneca, o teatro se tornava um local de ritual, com uma grande cobra sendo enfeitada, conforme relato de Marianne McDonald (1997: 298). Amy S. Green (1994: 48) conta que Medeia e Jasão se posicionavam em plataformas em lados opostos de um longo retângulo no centro da sala, lançando as falas agressivas através desse espaço, e a plateia os acompanhava com a cabeça, como se num jogo de tênis.

Ruth Röhl (1997: 21) observa que a progressiva autonomização do diálogo conduziu “à escrita do corpo, condição primária para a experiência coletiva de relações sociais no teatro, à *performance*, a tipos de teatro que buscam inspiração na antropologia, no ritual, no mito, recuperando, de certa forma, a comunhão entre palco e público existente no drama da Antiguidade pela vigência do sensível, do sentimento, do místico, do simbólico”.

MEDEAMATERIAL

Totalidade, ilusão e representação do mundo constituem a base do drama ocidental, mas o teatro dramático ficou em xeque quando esses elementos deixaram de funcionar como seu “princípio regulador”, diz Hans-Thies Lehmann, e passaram a ser somente uma variante possível da arte teatral (2007: 26). Na defesa da sua proposição do teatro pós-dramático, o pesquisador alemão afirma que, se o desenvolvimento de uma história, a *fabula*, perdeu sua centralidade no drama, então, o teatro se depara com a questão das possibilidades que surgem “para além do drama” (2007: 33). O pós-dramático, afirma Lehmann, é um modo profundamente diferente de usar os signos teatrais, ainda que o texto teatral resista como “uma variedade genuína e autêntica” (2007: 19). Trata-se de um teatro em que se constata uma autonomia da linguagem em relação à *fabula*, em que o diálogo abre espaço para “superfícies linguísticas contrapostas” numa articulação voltada para a exposição de um discurso em oposição à intenção de um sujeito (2007: 20).

É com a ousada descrição de uma paisagem aterradora, um *locus horridus*, que Heiner Müller inicia a peça *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (“Margem abandonada Medeamaterial Paisagem com argonautas”), de 1982, publicada em 1983, e para a qual tomou elementos à tragédia senequiana, como o próprio autor afirmou em sua autobiografia. Não importa que na *Medeia* latina não haja tal elemento, porque em outros poemas dramáticos de Sêneca ele está presente e, aliás, reverbera o discurso declamatório da época imperial,¹⁸ como afirma R. J. Tarrant, na sua edição do *Tiestes* (1998: 183), ao comentar a longa descrição de um sinistro bosque entre os versos 641-82. O pesquisador acrescenta que a *descriptio* em Sêneca não tem a função exclusiva de definir a locação de uma cena, mas de criar a sua atmosfera e até de gerar significado. A. J. Boyle, na sua edição do *Édipo* (2011: 122), menciona que, ao descrever o efeito da praga na paisagem e no céu de Tebas (vv.37-51), o autor latino inverte o convencional *locus amoenus*, a paisagem bucólica. Isso ocorre também no *Tiestes*, quando a paisagem de Argos reage à presença de Tântalo (vv.107-19). Para ficar apenas nessas duas peças, há outra descrição de um bosque sinistro entre os versos 530-47 do *Édipo*.

¹⁸ Ver WINTERBOTTON (1974: xii): “Particularly and increasingly popular were epigrams, sententiae, short pointed sayings that carried a special punch when they neatly summarized an argument or concluded a section. But audiences gave applause too to the brilliant descriptive digression, and to apt (or inept) historical instances (exempla)”. [“Especialmente e cada vez mais populares eram os epigramas, *sententiae*, ditos curtos e cortantes que transmitiam um impacto diferente quando resumiam com clareza uma discussão ou concluíam uma seção. Mas as plateias aplaudiam também a digressão descritiva brilhante e casos históricos (*exempla*) adequados (ou inadequados)”].

Enquanto as seções descritivas das tragédias latinas têm sido consideradas pelos pesquisadores, como aponta Victoria T. Larson (1994: 10), um indício da sua não *performability*, a frequência elevada das encenações do texto de Müller atesta que um teatro desvinculado da tradição naturalista admite pôr em cena uma descrição de 34 versos. Em São Paulo, três peças dele foram montadas em 2011 pela Companhia Nova de Teatro, no espetáculo “Heiner Müller em Repertório” (*Medeamaterial*, *Hamletmaschine* e *Descrição de Imagem*). Para Fernando Peixoto (1993: 10), homem de teatro além de tradutor de Müller, “*Medeamaterial* é um jogo poético de palavras, ações e comportamentos frequentemente interrompidos ou incompletos, que levam à criatividade cênica mais incerta e aberta”.

No livro *The role of description in Senecan tragedy*, Larson faz uma lista dos componentes de uma descrição de *locus horridus* nos textos senequianos, que inclui solidão e isolamento da civilização, mistério e ausência do que é humano, um bosque sagrado com uma árvore que se sobressai, ambiente de escuridão, sombras que inspiram temor, vazio ou esterilidade, água que é impura ou que se movimenta lentamente, ar denso, paisagem de inverno. O lado positivo desses componentes, por exemplo, a água que flui límpida, compõe o *locus amoenus*.

Na descrição da “Margem abandonada”, Müller introduz de imediato o elemento água, referindo-se a um lago na cidade de Straussberg, situada 30 quilômetros a leste de Berlim. A referência ao mito dos argonautas surge logo no segundo verso, muito antes da menção a Medeia, que acontece apenas no 32º verso. A imagem da árvore acontece já no terceiro verso, com “galhos mortos”, e prossegue no seguinte, como num discurso direto parentético apenas sugerido graficamente por letras maiúsculas. Objetos que constroem uma paisagem de extrema degradação – cadáveres de peixes na lama, embalagens de cigarros e de preservativos, absorventes rasgados – são elencados até nova referência ao mito no sétimo verso, referência às “mulheres da Cólquida”. Nova interpolação em letras maiúsculas sugere mais uma vez um discurso direto, com repetição do “sim” – sendo a iteração um dispositivo retórico bastante presente na elocução da ansiosa Medeia na peça senequiana. No texto alemão, o discurso também parece ser de Medeia, com elocução que evoca uma prostituta, antecipando a caracterização que a personagem fará de si mesma mais à frente: “Eu tua cadela tua puta”. A nau Argo, tão ativa na *Medeia* de Sêneca, é

associada no 12º verso à imagem de destroços, como no verso 1387 do texto de Eurípides (“com destroços do teu navio Argo na cara enfiados”).¹⁹

Alusões ao texto euripidiano não devem encobrir, na leitura da peça de Müller, a apropriação complexa e abrangente que ele fez da tragédia senequiana, em particular na segunda parte, “Medeamaterial”. O autor alemão afirmou na autobiografia (1997: 232-3):

A parte do diálogo em *Medeamaterial* é quase a transcrição exata do apanhado taquigráfico de uma briga matrimonial em seu último estágio, ou durante a crise de uma relação. A parte do monólogo, escrevi-a dois decênios mais tarde em Bochum, quase no fim de outro casamento, 1982, quando já vivia com outra mulher. O material, deixando de lado minha vida com mulheres, veio de Eurípides, de Hans Henny Jahnn e, sobretudo, de Sêneca. Eu não poderia ter escrito a terceira parte sem *The Waste Land* (A Terra devastada), portanto sem Ezra Pound.²⁰ Sêneca podia permitir que o horror acontecesse no palco, que nos gregos era apenas descrito, porque suas peças não eram encenadas, mas apenas recitadas. Os elisabetanos deram sequência a Sêneca, eles não conheciam os gregos.

A peça de Müller é a justaposição de três cenas: a primeira, a descrição de paisagem de extrema degradação; a segunda, uma reapropriação da tragédia clássica, com diálogo agonístico seguido de monólogo de Medeia; a terceira, um inusitado solilóquio de Jasão. Entre os versos 15 e 26 do que pode ser considerado um poema dramático, ainda na cena descritiva, Müller recupera imagem que testemunhou na capital alemã, segundo relato dele mesmo (1997: 232):

A peça é formada por partes com diversas construções, escritas em épocas diferentes, o texto mais antigo era ainda da Saxônia: “Estão sentados nos trens, rostos com jeito de jornal e babando...” Assim, sem disfarce, a cidade grande só podia ser vista da província pelo visitante ocasional. Foi em 1949. Minha primeira experiência em Berlim foi o trem metropolitano, especialmente a linha circular, onde se podia sempre percorrer o mesmo trecho em círculos pela região de Berlim. (...) Anos mais tarde estive com uma mulher em um lago em

¹⁹ Tradução da Truipersa, sob direção de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa: EURÍPIDES. *Medeia* (2013: 149). Também as demais citações da obra neste capítulo.

²⁰ O poema, de 1922, é de T. S. Eliot, mas foi amplamente revisado por Ezra Pound para a edição definitiva.

Straussberg cuja margem tinha o aspecto descrito no texto. Em Straussberg, ocorreu a última grande batalha de tanques da Segunda Guerra Mundial. Lá ficava também o quartel general do exército da RDA.

A alusão à guerra, que também encerra a peça, se estende do verso 27 ao 31, em que o registro gráfico em letras maiúsculas agora parece reproduzir o pensamento ou do próprio autor ou de uma voz coletiva, talvez coincidente com a de Jasão na terceira parte do texto, em contraponto com a possível fala interpolada de Medeia, já mencionada. Finalmente, no verso 32, é feita citação nominal a Medeia colada a uma imagem recorrente tanto no texto alemão como no latino: o desmembramento do irmão. A protagonista é apresentada como “a perita dos venenos”, aludindo aos versos 384-5 de Eurípides (“Superior é a vida direta, para a qual peritas / nascemos: pegá-los com venenos”).

Müller enxergou no mito da viagem dos argonautas e Medeia a atualidade do tema da opressão sobre o imigrante, em particular a partir de uma leitura política do texto senequiano, como ele mesmo esclareceu (1997: 233):

Em Eurípides, há bastante filosofia em jogo e a tragédia é relativizada. De qualquer forma, coloca-se a pergunta do trabalhador imigrante: Medeia, a bárbara, mesmo que do ponto de vista do senhor de escravos. Nossa legislação relativa aos exilados, que permite a separação de mães e filhos, o rompimento dos laços familiares, baseia-se no modelo da sociedade escravocrata, que é descrita em Sêneca. Sêneca escreve cenas terríveis ou maravilhosas.

Marianne McDonald sintetiza a *Medeamaterial* de Müller justamente como o abuso do colonizador Jasão sobre Medeia, numa metáfora de como o homem explora a terra (1997: 299): “*Each victim turns the tables on the aggressor; it is now earth’s turn to kill man, who has raped her body for years*”.²¹ Ela destaca ainda como a tragédia em versos *Medeia*, de 1926, do autor alemão Hans Henny Jahnn (1894-1959), prefigurou a crítica social que viria a ser encampada por Brecht e Müller. Jahnn apresentava uma protagonista negra e um Jasão branco, com dois filhos, levando ao palco a questão de um casal interracial, além de resgatar na mitologia grega, babilônica e egípcia²² temas que concorriam com o Teatro da Crueldade de Artaud: incesto, homoerotismo, filicídio.

²¹ “Cada vítima vira a mesa no agressor; agora é a vez da terra matar o homem, que violentou seu corpo durante anos”.

²² Marcus Tullius Franco Morais esclarece em sua dissertação que o dramaturgo encontra como modelo para o amor entre ambos os filhos de Medeia os amigos Gilgamesch e Enkidu, mitos babilônicos, e, como modelo

O próprio Jahn, classificado de expressionista, comparou a civilização antiga e a europeia numa entrevista em 1929 (*apud* DELLILE 1991: 221): “Aquilo que para os gregos eram os bárbaros, são hoje para nós, europeus, os negros, os malaio, os chineses. Um dos costumes mais impudentes do homem europeu é o desrespeito pelos indivíduos que representam raças não brancas”. Como no mito, a Medeia de Jahn reclama e executa justiça. De acordo com Marcus Tullius Franco Moraes, que traduziu a peça estruturada em um só ato, a estreia em maio de 1926 no Staatstheater Schauspielhaus em Berlim, sob a direção de Jürgen Fehling, foi um sucesso, mas não sem motivar críticas contra as cenas mais explícitas. Para o tradutor, “com a utilização de formas arcaizantes, Jahn recupera uma linguagem detentora de violência mítica presente já na tragédia da Antiguidade. O dramaturgo se fia na força, na plasticidade e na inteligibilidade da palavra falada”.

Portanto, na segunda cena de seu tríptico, Müller reúne Sêneca, Eurípides e Jahn numa colagem que permite reconhecer a peça antiga por trás da reescritura contemporânea, adotando um método de seleção e arranjo de imagens e palavras que estabelece relações por semelhança ou por contraste, como explica Röhl (1997: 88). Um exemplo são os curtos diálogos que Müller constrói. Eles têm a elocução que se pode identificar em Sêneca – com a retomada de palavras-chave entre a Ama e Medeia, no início, depois a altercação entre Jasão e Medeia, em que também ocorre a retomada de palavras-chave (sublinhadas):

Medea

Jason Mein Erstes und mein Letztes Amme
Wo ist mein Mann

Amme

Bei Kreons Tochter Frau

Medea

Bei Kreon sagtest du

Amme

Bei Kreons Tochter

Medea

Hast du gesagt bei Kreons Tochter Ja
Warum bei Kreons Tochter nicht die Macht
hat

Wohl über Kreon ihren Vater der
Uns geben kann das Wohnrecht in Korinth
Oder austreiben in ein andres Ausland
Gerade jetzt vielleicht umfaßter Jason
Mit Bitten ihre faltenlosen Knie
Für mich und seine Söhne die er liebt
Weinst oder lachst du Amme

Medeia

Jasão Meu primeiro e meu último Ama
Onde está meu homem

Ama

Com a filha de Creonte mulher

Medeia

Com Creonte tu disseste

Ama

Com a filha de Creonte

Medeia

Tu disseste com a filha de Creonte Sim
Por que não com a filha de Creonte tem o poder

Decerto sobre Creonte seu pai que
O direito de moradia em Corinto pode nos dar
Ou expulsar para outro país
Bem agora talvez abraça ele Jasão
Com súplicas seus joelhos sem rugas
Por mim e seus filhos que ele ama
Tu ris ou choras ama

para o amor incestuoso entre o filho caçula de Medeia e sua mãe, o casal Ísis e Osiris, do mito egípcio.
Dissertação: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/107233/317581.pdf?sequence=1>

Amme
Herrin ich
Bin alter als mein Weinen oder Lachen
Medea
Wie lebst du in den Trümmern deines Leibs
Mit den Gespenstern deiner Jugend Amme
Bring einen Spiegel Das ist nicht Medea
Jason
Jason
Weib was für eine Stimme
Medea
Ich
Bin nicht erwünscht hier Daß ein Tod mich
wegnehm
Dreimal fünf Nächte Jason hast du nicht
Verlangt nach mir Mit deiner Stimme nicht
Und nicht mit eines Sklaven Stimme noch
Mit Händen oder Blick
Jason
Was willst du
Medea
Sterben
Jason
Das hörtich oft
Medea
Bedeutet dieser Leib
Dir nichts mehr Willst du mein Blut trinken
Jason
Jason
Wann hört das auf
Medea
Wann hat es angefangen Jason
Jason
Was warst du vor mir Weib
Medea
Medea
Du bist mir einen Bruder schuldig Jason
Jason
Zwei Söhne gab ich dir für einen Bruder

Ama
Senhora eu
Sou mais velha que meu chorar ou rir
Medeia
Como vives nas ruínas de teu corpo
Com os espectros de tua juventude ama
Traz um espelho Esta não é Medeia
Jasão
Jasão
Mulher que voz
Medeia
Eu
Não sou desejada aqui Que uma morte me
leve
Três vezes cinco noites Jasão tu não
Me quiseste Com a tua voz não
E não com a voz de um escravo nem
Com mãos ou olhar
Jasão
O que queres
Medeia
Morrer
Jasão
Isto eu ouvi muitas vezes
Medeia
Este corpo não significa
Mais nada para ti Queres beber meu sangue
Jasão
Jasão
Quando isso vai acabar
Medeia
Quando começou Jasão
Jasão
O que eras tu antes de mim mulher
Medeia
Medeia
Tu me deves um irmão Jasão
Jasão
Dois filhos eu te dei por um irmão²³

Um exemplo de relação por contraste com Sêneca ocorre na fala de Medeia “Esta não é Medeia”, que reescreve o famoso verso 910: *Medea nunc sum*. Por outro lado, Müller engenhosamente estabelece também uma relação de semelhança com Shakespeare quando King Lear afirma no Ato I, cena 4, verso 223: *This is not Lear*, um paradigma invertido da Medeia senequiana, como observa A. J. Boyle (1997: 161). A Medeia de Müller “corrige” no fim do seu monólogo a fala anterior e afirma: “Ah eu sou astuta eu sou Medeia Eu”, num jogo de palavras com a etimologia do nome grego.²⁴

²³ MÜLLER, H. *Medeamaterial e outros textos*. Trad. de Christine Roehrig e Marcos Renaux (pp.14-6).

²⁴ Alusão à habilidade intelectual vinculada à raiz do nome Μηδεια e do verbo μύθομαι.

Do texto de Jahn, Müller faz praticamente um decalque temático sobre o desinteresse sexual de Jasão por Medeia, mas exhibe também uma protagonista de elocução mais entrecortada, similar à figura senequiana. A alusão ao predecessor alemão é evidenciada na expressão “três vezes cinco”, peculiar a ponto de merecer comentário do tradutor brasileiro da peça de Jahn (diss.: 79-80): “Dir-se-ia ‘duas vezes sete dias’ (‘zweimal sieben Tage’), ‘catorze dias’ (‘vierzehn Tage’) ou ‘duas semanas’ (‘zwei Wochen’). Podemos supor que Jahn deva ter posto esta indicação incomum de período de tempo de maneira proposital com seu significado numerológico”. Müller trabalha mais uma vez com a inversão do paradigma ao substituir “dias” de Jahn por “noites”:

JAHN:

Medeia

Jasão!

Jasão

Que voz é essa,
que se solta de teu peito, mulher!

Medeia

Não sou esperada. Perturbo teu bem-estar.

Ai de mim, ó, ai de mim, se ao menos a morte me
partisse!

Será que te assusto e agito teu espírito!
Minha voz é para ti uma tempestade sobre um
oceano sem fundo,
te inspirando a angústia da morte? Procuras te
ocultar,

tu e os teus diante de minha pessoa,
que devo me deter em meus tormentos,
trancada em habitações retiradas?

Durante três vezes cinco dias não me desejaste,
não me chamou com tua própria voz,
nem pela boca de um escravo.

MÜLLER:

Medeia

(...) Jasão

Jasão

Mulher que voz

Medeia

Eu

Não sou desejada aqui Que uma morte me
leve

Três vezes cinco noites Jasão tu não
Me quiseste Com a tua voz não
E não com a voz de um escravo nem
Com mãos ou olhar

A análise dos 150 versos que compõem o monólogo de Medeia será feita apenas por amostragem, devido à extensão. É de se notar como Müller recorre a dispositivos retóricos como os que fazem da Medeia senequiana uma oradora de fala altamente persuasiva:

Medea

*Du Mir Liebst du sie Jason deine Söhne
Willst du sie wiederhaben deine Söhne
Dein sind sie Was kann mein sein deiner*

Sklavin

*Alles an mir dein Werkzeug alles aus mir
Für dich hab ich getötet und geboren
Ich deine Hündin deine Hure ich*

Medeia

*Tu A mim Tu os amas Jasão teus filhos
Queres tê-los novamente teus filhos
Teus eles são O que pode ser meu tua escrava*

*Tudo em mim teu instrumento tudo de mim
Por ti eu matei e gerei
Eu tua cadela tua puta eu*

Em termos gerais, a temática e a elocução dos 16 primeiros versos do monólogo de Müller se assemelham muito aos vv.447-500 da peça latina, que incluem uma fala estendida de Medeia e um trecho de diálogo com Jasão. Analisando-se somente os versos iniciais em alemão, registra-se no primeiro a *iteratio* do pronome “tu”, gerando o efeito de ansiedade tão evidente no texto senequiano. Também nos dois primeiros versos há a figura denominada em latim como *conversio*, repetição em orações seguidas dos termos finais (“teus filhos”). Nos versos quatro e seis, identifica-se o emprego da epanadiplose, o uso repetido de uma palavra ou locução no início e fim do mesmo verso (sublinhadas).

A linguagem de Müller é mais “erodida” que a senequiana, revelando desagregação, mas ao mesmo tempo recorre com frequência a dispositivos retóricos balizadores, como a *contentio* – quando se usa palavras ou expressões com sentidos contrários no mesmo verso (*Die erste Nacht ist mein Es ist die letzte*; “A primeira noite é minha É a última”). Também ocorre quatro vezes, não sequenciais ao longo do monólogo, a construção trimembre assindética, frequente na elocução trágica senequiana,²⁵ além de uma polissindética:

<i>Vom Hochzeitsmahl aus Vätern Brüdern Söhnen</i>	Do banquete nupcial de pais irmãos filhos
<i>Mein Herzfleisch Mein Gedächtnis Meine Lieben</i>	Meu coração Minha memória Meus queridos
<i>Händen zerlaugt zerstickt zerschunden vielmals</i>	Mãos marcadas maculadas imundas muitas vezes
<i>Bewohnt von Hunden Ratter Schlangen seid ihr</i>	Habitados por cães ratos cobras
<i>Das bellt und pfeift und zischt Ich hör es gut</i>	Latem e chiam e sibilam Eu ouço bem

Nesse mesmo monólogo, Müller alude a imagens da peça senequiana quando, por exemplo, Medeia afirma “Quero fazer a noiva em tocha nupcial”. Boyle (2014: 335) comenta sobre a reprodução dessa imagem na peça *Medeamaterial*: “*Heine Müller was similarly impressed with the image: ‘Ich will die Braut zur Hochzeitsfackel machen’*”. Vale a pena comparar no texto alemão a ideia da morte como um presente (*Der Tod ist ein Geschenk*) e a do exílio como presente em Sêneca (v.492: *munus est fuga*), ambas são falas irônicas de Medeia. O verso registrado como *tricolon* “Mãos marcadas maculadas imundas muitas vezes” evoca o verso 280 de Sêneca: *totiens nocens sum facta*. E ainda o verso final da segunda cena do tríptico, uma pergunta que Medeia dirige à Ama na presença de Jasão (*Amme Kennst du diesen Mann*; “Ama conheces este homem”), retoma um dos últimos versos da peça latina, o v.1021, quando Medeia questiona diretamente Jasão: *coniugem agnoscis tuam*? O monólogo de Müller é pontuado de referências metateatrais.

²⁵ Um exemplo na *Medeia* de Sêneca ocorre no v.395: *magnum aliquid instat, efferum, imane, impium*.

Müller chegou a admitir em entrevista à imprensa alemã que apenas a cena final, os 114 últimos versos que compõem “Paisagem com argonautas”, era um texto novo quando a peça foi montada. Esse monólogo de Jasão é bastante cifrado, apesar de algumas menções de nomes – Shakespeare, Nero, Fritz Lang, Boris Karloff. Mas a personagem não cita o próprio nome nenhuma vez, referindo-se inúmeras vezes a si mesma apenas com o pronome pessoal “eu”. É possível identificá-lo, no entanto, pelo contexto e pela alusão à viagem na nau Argo (“Eu minha viagem marítima”), momento do texto teatral em que Müller resgata o tópos do risco a que se submete o marinheiro fiando-se em estreita madeira em alto mar (“A árvore abatida lavra a cobra o mar/ Fino entre o eu e o não mais eu o casco”), que ocorre nos versos 306-8 da *Medeia* senequiana.

No parágrafo em prosa editado à parte do texto teatral, que serve de rubrica à peça toda, Müller afirma que “Paisagem com argonautas” pressupõe as catástrofes humanas e que o “eu” ali é coletivo. O herói grego na peça alemã morre ao final, absorvido pela paisagem contaminada por conflitos, numa passagem do mito à história, segundo Müller (1984: 124). Em entrevista no ano em que criou *Medeamaterial*, o autor afirmou que havia descoberto que a paisagem pode ser um fenômeno político. Para Müller, a viagem de Jasão é o primeiro mito grego da colonização, com resultados negativos para o mundo. Na rubrica, ele sugere (1993: 23): “A paisagem pode ser uma estrela morta, onde uma missão de resgate de um outro tempo ou de um outro espaço ouve uma voz e encontra um morto”.

Fernando Peixoto, admitindo que possa parecer simplificadora a avaliação, sumariza a obra de Müller como uma síntese de Brecht e Artaud, um projeto teatral do século XX, que ele descreve assim (1987: xv): “Uma destruição de tempo e espaço que rompe com o discurso linear, mas não perde o fio de múltipla condução a uma compreensão reveladora de passado-presente-futuro, mergulha de forma implacável no campo da ética e do comportamento do indivíduo inserido no contraditório processo social transformador”.

É preciso reconhecer que há uma mudança na trajetória dramatúrgica de Müller a partir de meados dos anos 1970, após uma estadia nos Estados Unidos, quando ele começa a tentar novas formulações, como, por exemplo, o primeiro tratamento dado ao mito de Medeia, o texto *Medeaspieal*, de 1974, que se limita a uma rubrica em prosa formatada em um longo parágrafo, sem qualquer fala atribuída a qualquer personagem. O primeiro editor de peças de Müller nos Estados Unidos, Carl Weber, observa que, com esse texto, Müller faz uma exploração do “teatro de imagens” (*apud* MÜLLER 1984: 46). A encenação que

decorre da rubrica é uma pantomima moderna, com Medeia amarrada a uma cama e violada pelo colonizador Jasão, com restos de corpos caindo do céu ao final, evocando o desmembramento da peça curta de Artaud “O jato de sangue”. O uso pantomímico, no sentido moderno de encenação sem falas, do mito de Medeia já havia sido explorado pelo diretor Bob Wilson, em *Deafman Glance*, de 1970, quando o duplo filicídio ocorre em cenas mudas.²⁶ Bob Wilson tornou-se um dos principais encenadores dos textos de Müller.

PHAEDRA’S LOVE

Sarah Kane concebeu sua *Phaedra’s Love* a partir de uma encomenda do diretor do pequeno e inovador Gate Theatre, de Londres, em 1996. O pedido era que fosse feita uma adaptação de um clássico europeu. Ela recebeu de David Farr, o diretor, um livro das tragédias de Sêneca, do qual escolheu *Fedra*. A peça, estruturada em oito cenas, estreou em maio de 1996, no Gate, sob a direção da autora. Um ano antes, ela havia estreado na cena teatral londrinense, entre muita polêmica, com a peça *Blasted* – argumento da própria Kane, então com 23 anos, do qual se pode dizer que, no mínimo, chocou crítica e público. A dramaturga, que sofria de depressão e esteve internada algumas vezes, matando-se aos 29 anos, figura como verbete nos mais recentes dicionários sobre teatro e tem importante histórico de encenação na Europa, em particular na Alemanha.

É pertinente observar que, no obituário publicado no jornal *The Independent* (23/02/1999),²⁷ o dramaturgo e amigo Mark Ravenhill afirma que Kane era uma escritora contemporânea com uma sensibilidade clássica, que criou muitos momentos de beleza e de crueldade, e menciona Shakespeare, Sófocles, Racine como sensibilidades afins à dela, mas não Sêneca. A própria autora, que abordava temas clássicos do teatro como o amor, o ódio, a morte, a vingança, mas fazendo uso de uma poesia urbana completamente contemporânea²⁸, relata o tratamento das fontes (*apud* SAUNDERS 2003: 72):

I read Euripides after I’d written Phaedra’s Love. And I’ve never read Racine so far. Also, I only read Seneca once. I didn’t want to get too much into it certainly didn’t want to write a play that you couldn’t understand unless you

²⁶ Uma gravação televisiva está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4t-NtrLzgkE>

²⁷ Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-sarah-kane-1072624.html>

²⁸ Citada em SIERZ (2001: 109).

*knew the original. I wanted it to stand completely on its own.*²⁹

A despeito da afirmação de Kane, não é difícil constatar o muito que foi preservado da peça senequiana e até paralelos expressivos com o *Hipólito* euripidiano: por exemplo, o suicídio de Fedra pela forca, fora do palco, antes do regresso de Teseu – um importante diferencial no texto de Sêneca é justamente que Fedra se mata em cena com a espada de Hipólito enfiada no ventre na presença de Teseu. Por outro lado, na peça inglesa, é a própria Fedra que revela seu amor a Hipólito como acontece no texto latino, enquanto em Eurípides é a Ama a desempenhar essa tarefa.

Kane deixou também o testemunho de como deu forma ou “reconfigurou” Hipólito, o protagonista de fato da sua peça como sugere o título, embora um tanto ambíguo. Pode-se adotar a nomenclatura dos estudos da recepção, em que a “reconfiguração” é a seleção e retrabalho do material de uma tradição prévia.³⁰ Isso é o que diz Kane (*apud* SAUNDERS 2003: 73): “*I thought Hippolytus was so unattractive for someone supposed to be so pure and puritanical, and I thought actually the way to make him attractive is to make him unattractive but with the puritanism inverted – because I wanted to write about an attitude to life – not about a lifestyle*”.³¹ Como já se verificou com Müller (p.164), a recepção contemporânea de clássicos antigos parece se sustentar por vezes no conceito da inversão.

O Hipólito da peça inglesa é um misantropo com tintas hedonistas, não um misógino celibatário como em Eurípides e Sêneca. A cena muda inicial em Kane, uma longa rubrica descrevendo ações de Hipólito como uma pantomima moderna, revela o perfil caprichoso do príncipe herdeiro e se apresenta como equivalente estrutural e temático da peça de Sêneca, que abre com a monodia da personagem descrevendo o ambiente agreste em que vive. Roland Mayer, reconhecido editor da *Fedra* latina em inglês, justifica a afinidade entre Kane e Sêneca (2002: 87) assim:

We can see the grounds for the appeal of Seneca to a modernist sensibility, for he too chose to confront an unconventional theme as directly as his society

²⁹ “Li Eurípides depois que tinha escrito *Phaedra's Love*. E até agora não li Racine. Também, só li Sêneca uma vez. Eu não queria me envolver muito – certamente eu não queria escrever uma peça que não se pudesse entender a menos que se conhecesse o original. Eu queria que ela se sustentasse sozinha”.

³⁰ Ver *Towards a working vocabulary for reception studies*, em HARDWICK 2003, pp.9-10.

³¹ “[A]chei o Hipólito nada atraente mesmo sendo alguém supostamente tão puro e puritano, e pensei que a forma de torná-lo realmente atraente seria mantê-lo nada atraente, mas com o puritanismo invertido, porque eu queria escrever sobre uma atitude perante a vida, não sobre um estilo de vida”.

*allowed. The emotional bleakness, the isolation of the characters who scarcely engage with one another, the violence are all there in the Roman play, waiting to be transmuted into a contemporary idiom. Kane acted as a sort of catalyst upon his raw material.*³²

O enredo de Kane é transportado para a Inglaterra atual e introduz homens, mulheres e crianças do povo como personagens cruciais para o desfecho escatológico, do qual Teseu participa. São eles que conformam o monstro das tragédias antigas que destroça o príncipe Hipólito. A ação dos súditos, uma vingança pela morte de Fedra, é antecipada na peça por uma personagem inédita, a filha da rainha, *Strophe* ou Estrofe, que assume claramente a função da personagem típica da ama-conselheira. Os cidadãos são personagens não nomeadas, identificadas apenas por sexo e números, que se amontoam na frente do tribunal onde Hipólito será julgado, num aparente misto de revolta e vassalagem. O tema evoca uma passagem da terceira ode coral da peça de Sêneca (*Fedra*, vv.978-89), na tradução de Joaquim Brasil Fontes (2007: 321):

<i>res humanas ordine nullo</i>		As coisas humanas, Fortuna as rege
<i>Fortuna regit sparsitque manu</i>		em total desordem e com as mãos cegas
<i>munera caeca, peiora fouens;</i>	980	espargue presentes, favorece a infâmia;
<i>uincit sanctos dira libido,</i>		a horrível luxúria triunfa dos puros,
<i>fraus sublimi regnat in aula;</i>		a perfídia impera nos paços reais.
<i>tradere turpi fasces populus</i>		Ao povo agrada entregar os poderes
<i>gaudet, eosdem colit atque odit.</i>		a homens infames, que odeia e venera.
<i>tristis uirtus peruersa tulit</i>	985	A austera virtude colhe castigos
<i>praemia recti : castos sequitur</i>		por atos justos. A miséria é o prêmio
<i>mala paupertas uitioque potens</i>		dos castos; potente em seu vício,
<i>regnat adulter: o uane pudor</i>		o adúltero reina. Ó castidade inútil,
<i>falsumque decus!</i>		ó mentira da glória!

A aproximação temática permite também uma aproximação formal, considerando-se que o coro unívoco da peça latina foi transposto para um jogral bastante contemporâneo

³² “Podemos entender os fundamentos do apelo que Sêneca tem a uma sensibilidade modernista, já que ele também escolheu confrontar um tema não convencional tão diretamente quanto a sociedade de seu tempo permitiu. A desolação afetiva, o isolamento dos personagens que mal se envolvem uns com os outros, a violência – está tudo lá na peça latina, aguardando para ser transmutado para uma linguagem contemporânea. Kane funcionou como uma espécie de catalisador da matéria prima dele [de Sêneca]”.

com linguagem popular e de baixo calão. Como alerta o dramaturgo Ken Urban (2001: 37), a colega inglesa não estava em busca de opor o certo ao errado, nem mesmo flertava com a amoralidade, mas dramatizava “a busca pela ética”.

Theseus Come far?

Man 1 Newcastle.

Woman 1 Brought the kids.

Child And a barby.

Man 1 String him up, they should.

Woman 2 The bastard.

Man 1 Whole fucking pack of them.

Woman 1 Set an example.

Man 1 What do they take us for?

Woman 1 Parasites.

Man 2 We pay the raping bastard.

Man 1 No more.

Man 2 They're nothing special.

Woman 1 Raped his own mother.

Woman 2 The bastard.

*Man 2 She was the only one had
anything going for her.*

Teseu Vem de longe?

Homem 1 Newcastle.

Mulher 1 Trouxe as crianças.

Criança E um churrasquinho.

Homem 1 Enforcar ele. Deviam fazer
isso.

Mulher 2 Desgraçado.

Homem 1 Esses filhos da puta todos.

Mulher 1 Dar o exemplo.

Homem 1 Acham que somos idiotas?

Mulher 1 São uns parasitas.

Homem 2 Sustentamos o tarado
desgraçado.

Homem 1 Já chega.

Homem 2 Eles não são nada de especial.

Mulher 1 Violentou a própria mãe.

Mulher 2 O desgraçado.

Homem 2 Era a única que tinha alguma
coisa de positivo.³³

Do ponto de vista formal, a maior parte da peça de Kane é uma justaposição de diálogos: na cena 2, Fedra e o Doutor; na cena 3, Estrofe e Fedra; na cena 4, Fedra e Hipólito; na cena 5, Estrofe e Hipólito; na cena 6, Hipólito e o Padre.

Esses diálogos são caracteristicamente agonísticos, com trocas rápidas e retomadas de palavras-chave. Mas é o da cena 3 que se aproxima mais da elocução da tragédia senequiana. Essa seção da peça de Kane evoca ainda a cena convencional da Ama fazendo recomendações, que o autor latino situa no segundo ato de suas tragédias. O trecho a seguir exemplifica a esticomitia em *Phaedra's Love*, com as palavras retomadas sublinhadas:

³³ Minha tradução. A versão portuguesa de Pedro Marques, que consta da Bibliografia, já serviu de base para montagem no Brasil, mas traz lusitanismos que não se adequam ao linguajar brasileiro mais popular.

Phaedra Do you think he's attractive?

Strophe I used to.

Phaedra What changed?

Strophe I got to know him.

Phaedra You don't like him?

Strophe Not particularly.

Phaedra You don't like Hippolytus?

Strophe No, not really.

Phaedra Everyone like Hippolytus.

Strophe I live with him.

Phaedra It's a big house.

Strophe He's a big man.

Phaedra You used to spend time together.

Strophe He wore me out.

Phaedra You tired of Hippolytus?

Strophe He bores me.

Phaedra Bores you?

Strophe Shitless.

Phaedra Why? Everyone likes him.

Strophe I know.

Phaedra I know what room he is.

Strophe He never moves.

Fedra Você acha ele atraente?

Estrofe Achava.

Fedra O que aconteceu?

Estrofe Conheci ele melhor.

Fedra Você não gosta dele?

Estrofe Não muito.

Fedra Você não gosta do Hipólito?

Estrofe Não, não muito.

Fedra Todo mundo gosta do Hipólito.

Estrofe Eu convivo com ele.

Fedra É uma casa espaçosa.

Estrofe Ele é espaçoso.

Fedra Vocês passavam tanto tempo juntos.

Estrofe Ele me esgotou.

Fedra Você cansou do Hipólito?

Estrofe Ele me entendia.

Fedra Entedia você?

Estrofe Pra caralho.

Fedra Por quê? Todo mundo gosta dele.

Estrofe Eu sei.

Fedra Eu sei em que cômodo ele está.

Estrofe Ele nunca se mexe.

Outro exemplo com retomada de palavras-chave (sublinhadas), na mesma cena 3, atesta uma leitura contemporânea convergente do diálogo esticomítico típico da tragédia senequiana, porque mostra quanto se aproxima o texto de Kane da elocução que Heiner Müller adota no início do curto diálogo entre Medeia e a Ama, reproduzido na p.163:

Strophe Stay away from him, go and join
Theseus, fuck someone else, whatever it
takes.

Phaedra I can't.

Strophe You can have any man you want.

Phaedra I want him.

Strophe Except him.

Phaedra Any man I want except the man I
want.

Strophe Have you ever fucked a man more
than once?

Estrofe Fica longe dele, vai pra junto de
Teseu, trepa com alguém, custe o que
custar.

Fedra Não posso.

Estrofe Você pode ter o homem que
quiser.

Fedra Eu quero ele.

Estrofe Exceto ele.

Fedra Qualquer homem que eu quiser
exceto o homem que eu quero.

Estrofe Você já trepou com um homem
mais de uma vez?

Na cena 4, em que Fedra revela seu amor ao enteado, uma evocação a Sêneca se dá na fala de Hipólito – “*Come on, mother, work it out*”; e na resposta de Fedra – “*Don’t call me that*”. Essa apóstrofe não ocorre em Eurípides, enquanto os versos 608-9 da peça latina trazem: *Hippolytus – committe curas auribus, mater, meis; Phaedra – matris superbum est nomen et nimium potens*. (“Confia, mãe, aos meus ouvidos tuas preocupações”; “A palavra mãe é solene e forte demais”). Nesta cena da peça de Sarah Kane, Fedra faz uma felação em Hipólito e, logo depois, na cena 5, Estrofe surge com as notícias do bilhete suicida da mãe e das ameaças populares contra o príncipe, que, no entanto, se recusa a defender-se da culpa a ele atribuída pela madrasta. A cena 6 é estranha ao mito de Fedra e Hipólito.³⁴ Kane coloca um Padre na cela com Hipólito para tentar obter dele a confissão. A personagem Teseu aparece pela primeira vez na cena 7, acende a pira funerária em que se encontra Fedra e diz apenas que vai matar Hipólito. Da cena final já foi reproduzido parcialmente o coro dos cidadãos que antecede a chacina do príncipe, incitada por Teseu, mas alimentada pelo próprio Hipólito ao escapar dos guardas e lançar-se à multidão.

É nessa cena 8 que a dramaturga inglesa retoma a tragédia senequiana e introduz a imagem do desmembramento, como já se viu em Artaud e em Müller. Kane chega mesmo a informar na rubrica que Teseu pega uma faca e corta Hipólito *from groin to chest*, ou seja, “da virilha até o peito”, imagem similar à que é descrita nos versos 1098-9 do texto latino, quando uma estaca atinge o príncipe, na tradução de Joaquim Brasil Fontes (2007: 335): *tandemque raptum truncus ambusta sude / medium per inguen stipite erecto tenet* (“e finalmente, neste vórtice, uma estaca queimada / vem detê-lo, com a ponta cravada no centro do sexo”). Como observa Christopher Vail Trinacty, “*the castration of Hippolytus follows Seneca’s sexualized punishment, but Kane puts the knife in Theseus’ hand to disembowel his son, diminishing any ambiguity that may have been present in Seneca*”.³⁵

O desmembramento de Hipólito que é somente relatado pelo mensageiro em Sêneca acontece no palco em Kane: a rubrica dá conta de que o Homem 1 baixa as calças do príncipe e a Mulher 2 corta-lhe a genitália; são retiradas as entranhas dele e tudo é lançado ao fogo. Teseu, por fim, se degola após reconhecer que estuprara e matara Estrofe em meio

³⁴ O texto era baseado na peça *Baal* de Brecht, segundo a autora (*apud* SAUNDERS 2003:73). Saunders diz que a voracidade sexual de Hipólito parece ter como modelo o poeta protagonista da versão de *Baal* que Sarah Kane não concluiu, uma personagem que encara a vida sem restrições morais.

³⁵ “A castração de Hipólito segue a punição de caráter sexual de Sêneca, mas Kane põe a faca na mão de Teseu para desentranhar o próprio filho, reduzindo qualquer ambiguidade que possa existir em Sêneca”. O texto *The death of Hippolytus: Reception and Representation in Seneca, Racine, and Kane*, ainda não publicado, de onde provém a citação, foi gentilmente cedido pelo professor Trinacty por e-mail em 2013.

à multidão. Hipólito, largado no chão e ainda alvo de agressões, numa hilariante cena final, abre os olhos, vê abutres no céu, ameaça um sorriso e diz ao morrer: – *If there could have been more moments like this* (“Se eu tivesse vivido mais momentos como este...”). Uma rubrica encerra a peça descrevendo um abutre que passa a devorar o corpo do príncipe.

O desconforto aqui não é diferente do que ocorre com a leitura do trecho final da peça latina, quando Teseu vai descrevendo como tenta recompor o corpo do filho, juntando suas partes – uma cena que talvez só se adeque a uma montagem de caráter pantomímico. Graham Saunders defende que o imaginário teatral e a linguagem dramaturgica de Kane chegam, por vezes, perto dos elementos ritualísticos e mágicos de Artaud (2003: 16). A inexistência de uma conciliação entre Hipólito e o pai reflete, na peça inglesa, a falta de perspectiva do texto latino e mais: no teatro da dramaturga inglesa não resta ninguém para reconstruir o corpo dilacerado do príncipe, não há futuro para a casa real. A queda da casa real é totalmente consumada em Kane com o suicídio de Teseu.

A dramaturga chegou a qualificar *Phaedra's Love* como sua “comédia”, embora seja um texto trágico. A Medeia de Heiner Müller diz (1993: 19): “Meu espetáculo é uma comédia”. Ambos se referem ao humor negro, como se vislumbra também na cena final da *Fedra* senequiana, abordagem comum no que se chama hoje de “*graphic theatre*”, aquele que expõe o grotesco – nem sempre bem recebido pelas plateias modernas. Mas Kane estava ciente disso, como se vê em Saunders (2003: 80):

*Phaedra's Love not only retains the tragic protagonist from Seneca's classical Roman drama, but its bloody climax also transposes elements from Elizabethan and Jacobean revenge tragedy, in which a form of staged violence is performed that is both outlandish and shocking to the sensibilities. This is potentially a dangerous venture to put before a modern audience. Stage directions that include genitals and bowels being thrown into a fire and vultures descending from the sky, not only risk estranging an audience, but possibly provoking its sense of ridicule. However, this was one of the original ideas that had intrigued Kane about reinterpreting a Roman tragedy: 'I thought you can subvert the convention of everything happening off-stage and have it on-stage and see how that works'.*³⁶

³⁶ “*Phaedra's Love* não apenas conserva o protagonista trágico do drama romano clássico de Sêneca, mas o seu clímax sangrento também transmite elementos da tragédia de vingança dos períodos elisabetano e jaimesco, numa forma de encenação da violência que é estranha e chocante para alguns. Tem um potencial de risco apresentar algo assim para uma plateia moderna. As orientações cênicas que tratam de genitália e

Só a partir de *Crave*, a penúltima de suas cinco peças, houve maior aceitação de que o teatro de Kane extrapola os limites do realismo e do naturalismo, conforme Saunders (2003: 12). Sobre essa peça em particular, a dramaturga recomendava aos amigos que a vissem primeiro, antes de lê-la porque “*I think it more as text for performance than as a play*” (apud SAUNDERS 2003: 17). O texto de *Crave*, montado em agosto de 1998, traz personagens identificadas só por letras – C, M, B, A – aparentando um coro. Como avalia Hans-Thies Lehmann (2011: 336), Kane percorreu na sua dramaturgia um caminho de aproximação à “textura pós-dramática”. O teórico alemão, numa reavaliação feita em 2009 acerca de sua proposição original de 1999 do que seria o teatro pós-dramático, afirma que já não se trata mais de “desvio, oposição ou práticas radicais”, porque os elementos dessa vertente passaram a definir em grande parte a cena teatral contemporânea (2011: 310).

Uma versão brasileira *O Amor de Fedra* foi montada, em 2007, pela companhia de teatro “Partículas Elementares”, vinculada ao Grupo de Pesquisa do Núcleo de Estudos em Artes, da Universidade Federal de Ouro Preto. Participando do Festival de Ouro Preto e Mariana, sob a direção de Tania Alice e Gilson Motta, a montagem conquistou o prêmio Jovens Artistas do MEC/SESu daquele ano. O texto foi transposto para o português do Brasil a partir da tradução portuguesa de Pedro Marques, introduzindo um Coro de jornalistas sem falas, que manipulava o espaço físico e mental, projetando notícias e imagens em TVs e no fundo da cena, e ilustrava a tensão entre as esferas pública e privada. Tania Alice avalia que (2010: 39-57) o texto dramático fragmentário de Kane espelha a fragmentação da sociedade contemporânea e que a montagem é um desafio: “Talvez essa questão da evidenciação, da presentificação possibilitada pelo fenômeno teatral na perspectiva de tornar visível o invisível e o latente, seja um dos grandes desafios da encenação da peça de Sarah Kane”.

Apesar de o enredo trágico mitológico favorecer a experimentação cênica³⁷ e, ainda mais, verificando-se que se confirma a avaliação de Lehmann, o palco brasileiro continua, no entanto, reticente quanto ao texto senequiano e a única maneira de se aproximar dele nos últimos anos têm sido as montagens de *Medeamaterial*, de Müller, e de *Phaedra's Love*, de Kane. O *Édipo*, de Ted Hughes, teve sua única encenação no país há vinte anos.

intestinos sendo lançados no fogo e abutres descendo do céu, não apenas apresentam o risco de alienar a plateia, mas possivelmente de provocar uma sensação de ridículo. No entanto, essa foi uma das ideias originais que intrigaram Kane acerca de reinterpretar uma tragédia romana: ‘Eu pensei que se pode subverter a convenção de que tudo tem que acontecer nos bastidores, e colocar isso no palco e ver o que acontece’”.

³⁷ Cf. ALICE, Tania. *Performance.Ensaio* (2010: 40).

TEATRO DE SÊNECA COMO RITUAL EM TED HUGHES

Um poeta recebeu um convite, um contrato de trabalho, para traduzir uma peça de Sêneca para o inglês e, em poucas semanas, entrou em cartaz, em 1968, no Old Vic Theatre, em Londres, a montagem de *Édipo* pelo diretor Peter Brook (1925-). O poeta era Ted Hughes (1930-1998), que assumidamente recorreu a um “*crib*”, uma tradução literal em prosa do poema latino, a edição de Frank Justus Miller, de 1917, para *The Loeb Classical Library*. As circunstâncias são ainda mais complicadas porque o consagrado ator Laurence Olivier, originalmente o diretor da peça, já havia encomendado a tradução a um produtor da BBC, David Anthony Turner, que antes realizara teatro pelo rádio na Irlanda.

Mesmo diante de tais fatores externos, talvez mesmo adversidades, o fato é que o texto de Hughes, classificado como “adaptação” pelo poeta, ganhou vida própria. Levantamento de Helen Slaney (2009: 55) mostra que, em quatro décadas desde a sua estreia, 18 das 30 encenações documentadas¹ do *Édipo* de Sêneca fizeram uso do texto de Hughes. Se forem descartadas seis montagens em outras línguas – Holanda (1972), Espanha (1974), Alemanha (1982), Bélgica (1994), França (1998), Itália (2000) –, a participação do texto do poeta inglês chega a 75%. E, como quatro das montagens em países de língua inglesa não têm o tradutor identificado, essa fatia pode até ser maior. A conclusão de Slaney (2009: 57) é que “*Hughes has provided the dominant medium through which actors and audiences have experienced Seneca’s Oedipus over the last forty years*”.²

Uma montagem mais recente, em 2011, no festival de verão da Universidade de Stanford, nos Estados Unidos, recebeu uma crítica entusiasmada de David J. Jacobson, da Universidade da Califórnia. Ele se refere ao texto de Hughes como “*a raw, visceral script*”, sem as longas falas retóricas, as referências a divindades e as elaboradas estruturas métricas do original latino, mas capturando a essência da peça (2011: 129): “*Hughes’s Oedipus, like Seneca’s, spotlights the verbal, poetic arts at the expense of more dramatic qualities*”.³ Intelectuais europeus como Hans-Thies Lehmann⁴ e Jean-Pierre Sarrazac⁵ têm

¹ Slaney identifica a fonte como sendo *The Archive of Performances of Greek & Roman Drama (APGRD)*, da Universidade de Oxford, complementada com dados da *Factiva*.

² “Hughes forneceu o principal meio pelo qual atores e público têm tido a experiência com o *Édipo* de Sêneca nos últimos 40 anos”.

³ “O *Édipo* de Hughes, como o de Sêneca, coloca em destaque as artes verbal e poética às custas das qualidades mais dramáticas”.

⁴ Ver *O Teatro pós-dramático* (2007).

⁵ Ver *Poétique du drame moderne* (2012).

construído toda uma poética em torno do que seja o “dramático” na contemporaneidade, embora defendam pontos de vista distintos, mas com aspectos tangenciais em suas respectivas proposições do “pós-dramático” e do “teatro rapsódico”.

Por causa da comprovada prevalência da adaptação de Hughes nos palcos de língua inglesa, estendendo-se para além da Inglaterra, Slaney formula uma questão essencial para os Estudos da Recepção de textos clássicos antigos (2009: 53): “*And what happens when a translation ceases to be merely a limpid transmission device, and becomes instead a concrete canonical source-text?*”.⁶ O que se infere da pergunta é se ainda se pode dizer que há na sua origem um texto clássico ou se ele foi superado por seu “derivado”. Uma resposta pode ser colhida no ensaio do pesquisador Henry Stead (2013: 23)⁷, em edição especial da *Canadian Review of Comparative Literature* sobre a presença de Sêneca na tradição literária inglesa:

*However complex, artificial and mediated the process of creating Hughes’s Oedipus was, the final product is a valuable dramatic text, with a rich performance history. It is an important example of how a classical text can be valuably accessed, critically understood and given new life via the mediation of translations.*⁸

A abordagem mais adequada dessa questão se faz por meio da análise do texto de Hughes e dos fatores externos que o motivaram, seguindo os parâmetros definidos pelos Estudos da Recepção. Três ensaios dentre os muitos que tratam do trabalho de Hughes com os clássicos serão balizadores deste estudo – os já citados Slaney e Stead⁹ e o de John Talbot, este último publicado na importante edição *Ted Hughes & The Classics* (2009), da série *Classical Presences*, da Universidade de Oxford, que vem reforçar o movimento de revalorização da literatura greco-romana por meio dos Estudos da Recepção de Clássicos. São três aproximações ao texto de Hughes distintas, porém congruentes: Slaney trata do texto tornado teatro por diferentes diretores; Stead reconstrói os fatores externos que

⁶ “E o que acontece quando uma tradução deixa de ser um dispositivo transparente de transmissão e se torna, ao invés disso, concretamente um texto-fonte canônico?”.

⁷ Só tive acesso a uma versão anterior à publicação, à qual se refere a paginação, que está disponível em: http://www.academia.edu/3536904/Senecas_Oedipus_by_Hook_or_by_Crook_pre-print.

⁸ “Não importa quão complexo, artificial e mediado tenha sido o processo de criação do *Édipo* de Hughes, o produto final é um texto dramático valioso, com uma rica história de *performances*. É um exemplo importante de como um texto clássico pode ser abordado valorosamente, entendido criticamente e conquistar uma nova vida por meio da mediação de traduções”.

⁹ Slaney e Stead adaptaram a *Medeia* senequiana e a encenaram em fevereiro de 2011 no Burton Taylor Theatre, em Oxford, conforme registro em www.apgrd.ox.ac.uk/productions/production/11228

levaram ao texto; Talbot analisa a poética peculiar do texto. Os três aspectos são de igual relevância nesta abordagem porque a vasta documentação disponível acerca dessa obra específica de Hughes expõe um trabalho em nada isolado, mas de interação com diretor e atores, o que interferiu diretamente no resultado da atividade tradutória.

Na apresentação do texto integral de sua adaptação do *Édipo*, publicada na revista *Arion*, da Universidade do Texas, Hughes afirma (1968: 325) que o diretor Peter Brook tinha clareza da produção que pretendia pôr em cena quando abriu mão da tradução em prosa de Turner. Brook considerava ser possível imprimir uma marca própria na montagem de uma peça que ele entendia livre de um histórico de *performances* já que encarava o texto senequiano como concebido para a leitura. No breve ensaio “*A lost art*” (1990: 483), Brook expõe como uma vantagem que esse teatro seja “*liberated from scenery, liberated from costume, liberated from stage moves, gestures and business*”.¹⁰ Mas o texto senequiano demanda uma “arte perdida” à qual o diretor se refere no título do ensaio, e que ele chama de “*the art of impersonal acting*”.

Essa concepção do teatro é de extrema importância para o texto que resultará do trabalho de Hughes porque Brook visualiza (1990: 483) uma cena quase sem movimento ao mesmo tempo em que os atores fazem malabarismos com a voz (“*acrobatics of larynx and lung, while standing still*”). Para o diretor, a montagem do *Édipo* tinha uma função metateatral visto que seria uma oportunidade de abordar o que ele enxergava como um problema central na prática teatral da época: revelar como a atuação pode ser “individual” sem ser “pessoal”. Para alcançar essa impessoalidade, o ator deveria conectar-se ao “amplo mistério” da forma, do movimento do texto, e, assim, descobrir seu caminho “individual” de captura desse movimento. Dessa maneira, o texto como forma ganha centralidade no projeto de montagem do *Édipo* senequiano. É adequada uma longa citação de Brook com foco no papel do poeta (1990: 485):

It is not for nothing that the greatest of poets always have needed to work on existing material. Oedipus was never “invented”: before the Greek dramatists there were the legends – the Roman writer reworked the same material – Shakespeare often reworked Seneca – and now Ted Hughes reworks Seneca and through him reaches the myth. And an interesting question arises: Why in great drama is there a wish amongst creative and inventive men not to invent?

¹⁰ “Liberado de cenário, liberado de vestuário, liberado de movimentação cênica, gestos e negócios”.

*Why do they put so little store on personal invention? Is there a secret here? In serving a pre-existing pattern, it is not himself and his own meaning that the dramatist is trying to impose – it is something he is seeking to transmit. Yet to transmit properly he realizes that all of him – from his skills, his associations, to the deepest secrets of his subconscious – has to be potentially ready to leap into play, into rhythmic order, to act as carrier. The poet is a carrier, the words are carriers. So a meaning is caught in a net. Words drawn on paper are the mesh of the net. It is not for nothing that Ted Hughes, most individual of poets, is also the most concentrated. It is by his rigorous eliminating of all unnecessary decoration, all useless expressions of personality, that he gets to a form that is his own and not his own.*¹¹

Para Brook, a corrente de recepções parece muito evidente e natural e corrobora a proposição desta pesquisa – por um homem de teatro, não somente por pesquisadores – que Shakespeare é um elo significativo na cadeia de transmissão do texto dramático senequiano. Além disso, o diretor elenca perguntas imanentes à recepção do que ele chama de “*great drama*” e esboça o papel do poeta como veículo de uma significação colhida nessa cadeia. Por fim, deixa evidente como Hughes tinha o perfil adequado à sua proposta de produção – sendo “o mais individual” dos poetas não era, contudo, pessoal, alcançando assim certa universalidade.

A documentação sobre a montagem do *Édipo*, levantada por Stead na “Ted Hughes Collection” da Universidade de Liverpool e no arquivo do *The National Theatre*, comprova que a tradução de Turner foi contratada em janeiro de 1967; oito meses depois, Brook assumiu a produção e, em novembro do mesmo ano, Hughes foi convidado a retrabalhar o texto. Segundo Stead (2013: 5), o gerente literário do *The National Theatre*, Kenneth Tynan, descreveu a tradução de Turner como muito boa, mas aquém do esperado:

¹¹ “Não é à toa que os maiores poetas sempre precisaram trabalhar matéria que já existia. *Oedipus* nunca foi ‘inventado’: antes dos dramaturgos gregos havia as lendas – o escritor romano retrabalhou o mesmo material – Shakespeare retrabalhou Sêneca e, por meio dele, chega ao mito. E surge uma questão interessante: por que no drama grandioso há um desejo entre os homens criativos e inventivos de não inventar? Por que eles põem tão pouco empenho na invenção pessoal? Há um segredo nisso? Seguindo um modelo préexistente, não é ele mesmo nem o seu próprio conteúdo que o dramaturgo está tentando impor – é algo que ele está buscando transmitir. E, no entanto, para fazer essa transmissão adequadamente ele percebe que todo ele – desde suas habilidades, suas associações literárias, até os mais profundos segredos de seu subconsciente – tem que estar, em princípio, pronto para saltar para a peça, para a ordem rítmica, para funcionar como um condutor. O poeta é um condutor, as palavras são condutoras. Então, um significado é capturado numa rede. Palavras delineadas num papel são a malha da rede. Não é à toa que Ted Hughes, o mais individual dos poetas, é também o mais compacto. É pelo seu procedimento de eliminar rigorosamente todo o ornamento desnecessário, todas as expressões inúteis de personalidade, que ele chega a uma forma que é própria dele e não é dele”.

“[A]t moments of crisis he does tend to reach for the generalised word rather than the poetic one – and by poetic I mean, of course, the special dark biting laconic poetry of Seneca”.¹²

A tradução de Turner – da qual há uma cópia no arquivo de Hughes e que foi publicada em 1990 numa coletânea de peças traduzidas, mas que até hoje não teve maior repercussão – é bastante fiel ao texto latino, porém é composta numa linguagem prosaica que parece antecipar interpretações marcadas pela excessiva pontuação. A adaptação de Hughes, por outro lado, prescinde da pontuação, fazendo uso de espaçamentos, numa disposição gráfica própria, como se verá mais à frente, que era cadenciada por ele na leitura que fez para os atores durante ensaios. Conforme Talbot (2009: 65), são frases sem pontuação e sem letras maiúsculas, não exatamente prosa nem verso, diferenciadas de qualquer tradução de Sêneca que se tivesse feito em inglês. Talbot observa que Hughes recorre a forma de expressão semelhante nos poemas que escreve na mesma época, como os do inacabado ciclo “*Crow*” (2009: 67): verso livre, pontuação não rigorosa, anáfora encantatória e a antifonia, que T. S. Eliot destacava no teatro senequiano.

Apesar dessa percepção disseminada de elementos bastante autorais, o próprio poeta-tradutor reconhece algum grau de autoria coletiva no poema-tradução. As circunstâncias levaram a isso porque Brook abandona a tradução de Turner em janeiro de 1968, quando o elenco já está ensaiando, e o *Édipo* estreia em meados de março. Tendo assumido agora integralmente a responsabilidade pelo texto, Hughes relata (1968: 325):

*From the moment I began, the work was very much an amalgam of Peter Brook's, Geoffrey Reeves' [co-director], and my own ideas. Later on, the composer, Richard Peaslee, had quite a bit to do with the shape of the early choruses, especially the second one. He pieced that together, out of something originally near a hundred lines long, to fit a wild orchestration of voices which became one of the most exciting moments in the production. In the final stages certain deadlocks in their parts were brilliantly solved by Irene Worth (Jocasta) and Sir John Gielgud (Oedipus).*¹³

¹² “Em momentos de crise ele, de fato, tende a optar pela palavra genérica ao invés da poética – e, por poética eu quero dizer, é claro, a poesia especial, sombria, mordaz, lacônica de Sêneca”.

¹³ “Desde o momento em que eu comecei, o trabalho foi muito um amálgama das ideias de Peter Brook, das de Geoffrey Reeve e das minhas próprias. Depois, o compositor Richard Peaslee teve muito que ver com a formatação dos primeiros coros, especialmente do segundo. De algo que tinha originalmente quase cem linhas, ele fez uma peça que se adequava a uma orquestração tresloucada de vozes que se tornou um dos

Também não podem ser negligenciadas na adaptação do *Édipo* as traduções a que Hughes recorreu. Na apresentação ao texto integral publicado, o poeta menciona apenas o *crib* (Frank Justus Miller) e declara ter criado “*a completely new translation*”, mas não são poucos os traços das traduções mediadoras no texto final do *Édipo*. Stead diz (2013: 16):

*The consistency of identifiable verbal correspondences throughout Hughes's text indicates not only that his translation drew extensively from both Miller and Turner, but also that his account of his relationship with his sources is misleading.*¹⁴

Ainda assim, Stead, como Slaney e Talbot, assevera que o poema tem a linguagem característica de Hughes – “*unmistakeably Hughesian*”. A curta apresentação que o poeta faz de sua adaptação, embora mereça alguma suspeição como notou Stead, traz o relato de como ele queria que fosse vista sua abordagem do texto senequiano (1968: 325):

*Our guiding idea from the start was to make a text that would release whatever inner force this situation still has, with the minimum of interference from surface detail in word, plot, or movement. Sophocles' version would not have served the special purposes of this production nearly so well as Seneca's, which is less a play than a series of epic descriptions connected by artificial and at times rudimentary dialogue. It is easier to see the form of the Seneca as that of the ritualised account of a sacred event. Out of the possibilities of this, Peter Brook drew the whole style of his production, the limited movement of the actors, the heightened style of delivery, and the over-all headlong musical impetus. I added one or two passages to Jocasta's part, and in the choruses - all but the last - I ran a course widely parallel to the original, touching it here and there, and in a style suited to the way we deployed the members of the chorus all over the theatre. Otherwise the text comes closely out of the original, with much deletion, little addition.*¹⁵

momentos mais excitantes da produção. Nas etapas finais, alguns impasses nos papéis deles foram brilhantemente resolvidos por Irene Worth (Jocasta) e Sir John Gielgud (*Édipo*)”.

¹⁴ “A consistência com que são identificáveis correspondências verbais em todo o texto de Hughes indica não só que a tradução dele extraiu muito de ambos, Miller e Turner, mas também que o relato que ele faz da relação dele com suas fontes é enganoso”.

¹⁵ “Nossa ideia norteadora, desde o início, foi compor um texto que liberasse qualquer força interior ainda existente nessa situação dada, com o mínimo de interferência de detalhe superficial na palavra, na trama ou na movimentação. A versão de Sófocles não teria servido aos propósitos especiais desta produção assim tão bem como a de Sêneca, que é menos uma peça do que uma série de descrições épicas conectadas por diálogos artificiais e, às vezes, rudimentares. É mais fácil ver a forma de Sêneca como a de um relato ritualizado de um evento sagrado. A partir dessas possibilidades, Peter Brook extraiu o estilo completo dessa produção, a movimentação limitada dos atores, o estilo altaneiro de elocução e o impulso musical agressivo em termos gerais. Eu acrescentei uma ou duas passagens ao papel de Jocasta e, nos coros, exceto no último, caminhei largamente em paralelo ao original, tocando-o aqui e ali, e num estilo que combinava com o modo

A ideia norteadora de extrair a força mais subterrânea do texto de Sêneca era coletiva (*our guiding idea*): Brook e Hughes – e antes deles, Artaud e T. S. Eliot – identificavam no drama antigo uma experiência ritualística que eles desejavam ver no palco. A visão do teatro como ritual estava em consonância com a mitopoética de Hughes, que, em 1953, trocou os estudos literários pela arqueologia e pela antropologia na universidade onde, algumas décadas antes, havia surgido a *Cambridge School of Anthropology*, grupo de pesquisadores intitulados “ritualistas” porque substituíram a centralidade do mito das pesquisas do século XIX pela centralidade do ritual. Para eles, o mito era a racionalização de práticas primitivas. T. S. Eliot, em 1923, havia escrito o ensaio “*The beating of a drum*”, seguindo a escola de Cambridge (*apud* TALBOT 2009: 79): “*An unoccupied person, finding a drum, may be seized with a desire to beat it... The next generation or the next civilization will find a more plausible reason for beating a drum... We still have similar reasons, but we have lost the drum*”.¹⁶

O conceito de que o homem é o *manipulator*, aquele que controla fatores externos por meio de rituais mágicos, sendo o mito a expressão verbal desses atos, coaduna-se com a ideia do poeta como xamã, que a crítica literária identifica com a visão que Hughes teria da atividade poética – pelo menos no início de sua obra, passando depois, possivelmente em virtude de circunstâncias pessoais como o suicídio da esposa e poeta Sylvia Plath, de xamã a vítima ritual (ZAJKO 2009: 105). Nesse sentido, também Sêneca foi visto como um xamã, por exemplo, por Artaud, que em uma carta de 1932 (*apud* MORSE 1996: 52) afirma: “*Dans Sênèque les forces primordiales font entendre leur écho dans la vibration spasmodique des mots. Et les noms qui désignent des secrets et des forces les désignent dans le trajet de ces forces et avec leur force d’arrachement et de broiement*”.¹⁷

Essa ritualização torna-se um traço do *Édipo* senequiano. É o que se verifica na montagem realizada entre 1977 e 1978 no teatro *Performing Garage*, em Nova York, pelo diretor Richard Schechner (1934-), antropólogo por formação e teórico da *performance*, que havia encenado *Dionysus in 69*, a mais conhecida adaptação de uma peça grega nos Estados Unidos da década de 1960. De acordo com Amy S. Green, autora de *The revisionist stage: American directors reinvent the Classics* (1994: 45), a peça *Dionysus in*

como dispusemos os membros dos coros distribuídos no teatro. Fora isso, o texto se aproxima muito do original, com muitos cortes, poucos acréscimos”.

¹⁶ “Uma pessoa desocupada, ao encontrar um tambor, pode ser tomada pelo desejo de bater no tambor... A geração seguinte ou a civilização seguinte vai encontrar uma razão mais plausível para bater no tambor... Ainda temos as mesmas razões, mas perdemos o tambor”.

¹⁷ Carta citada em “Teatro um passo além: Artaud, Müller, Kane”, com tradução na n.11 do referido capítulo.

69 foi apresentada como tendo sido baseada exclusivamente nas *Bacantes* de Eurípides, mas foi, ainda assim, criticada por negligenciar a fonte clássica, visto que prevalecia o critério da fidelidade textual.

Já na encenação do *Édipo*, Schechner adotou o texto então já consagrado de Hughes. Segundo Green (1994: 52), “*Schechner was attracted to the cruel beauty of the story and to Ted Hughes’s magnificently terse poetic adaptation*”.¹⁸ Um documento sonoro disponível em <http://archive.org/details/prai-Z1144B> é revelador da força poética que Schechner obteve do texto de Hughes, embora a crítica tenha condenado a elocução dos atores, incluindo a gagueira forçada de Ron Guttman no papel de Creonte assustado após a visão do fantasma de Laio. Para Schechner (*apud* GREEN 1994: 57), a *performance* foi “explosiva” e “cheia de tensão interior”. Mesmo que tenha se tornado, posteriormente, um texto canônico como visto, a montagem do *Édipo* de Hughes por Brook, em Londres, também havia de início recebido críticas quanto ao predomínio da forma sobre o conteúdo, como esta de Charles Marowitz (1990: 480):

*In one sense, Brook always gives us the same production. Violent imagery couched in the boldest theatrical language, drawing on the full potential of the physical powers of the theater. Actors operating as spatial components in a formalist design, relying on dynamics rather than characterization. It is often a fascinating experiment in pure formalism; it is rarely the outward expression of the play’s inner meaning.*¹⁹

Slaney (2009: 58) relata que Brook vinha alternando trabalhos experimentais – uma temporada do Teatro da Crueldade artaudiano, em 1964 – com encenações revisionistas de Shakespeare, como *King Lear*, em 1962. Em 1955, ele havia dirigido a primeira montagem de *Titus Andronicus* em Stratford-upon-Avon, terra natal de Shakespeare, com Laurence Olivier no papel-título. Brook reduziu o texto e inovou, usando fitas vermelhas no lugar do sangue artificial, numa estilização da cena em que a personagem Lavínia, interpretada por Vivien Leigh, aparece com língua e mãos amputadas. Uma resenha crítica de 21 de agosto de 1955, publicada no jornal *Observer*, tinha como título “*Chamber of Horrors*”.

¹⁸ “Schechner estava atraído pela beleza cruel da história e pela adaptação poética magnificamente lacônica de Ted Hughes”.

¹⁹ “Em certo sentido, Brook sempre nos brinda com a mesma produção. Imagens violentas expressas na linguagem teatral mais audaciosa, extraindo a potência total dos poderes físicos do teatro. Atores operando como componentes do espaço físico num desenho formalista, confiando na dinâmica em vez da caracterização. É, com frequência, um experimento fascinante de puro formalismo; raramente é a expressão clara do significado intrínseco da peça”.

Certamente, um paralelo pode ser traçado entre *Titus Andronicus* e *Édipo* não apenas pelas cenas cruentas como pelo ineditismo. Ao final desta última, segundo Slaney (2009: 60), um grande falo dourado foi exibido em desfile no teatro ao som de “*Yes, we have no bananas*”. Essa coda final – apenas referida no texto publicado da peça: “*The CHORUS celebrate the departure of OEDIPUS with a dance*” – será posteriormente retomada por Hughes no poema *Song for a Phallus*.

Anthony J. Boyle é mais um pesquisador que alerta sobre afirmações pouco confiáveis de Hughes quanto ao *Édipo*, por exemplo, quando este diz que seu texto é próximo do original latino. O pesquisador refere não apenas acréscimos, mas também deleções, reatribuições de falas, substituições, alteração do foco dramático e expansão do papel do coro e de Jocasta. Para A. J. Boyle, trata-se de uma versão “altamente original” que revela tratamento “liberal” da linguagem e da forma senequianas (1997: cxiv):

*Senecan rhetoricity and metrics are replaced with a different poetic rhetoric based on a disjunctive, assyndetic style, defined by short, hard phrases, incantatory (sometimes antiphonal) repetition, and clipped, staccato resonance – product in part of Hughes’ own earlier poetry and that of T. S. Eliot.*²⁰

Também Talbot (2009: 72) vê T. S. Eliot como uma das camadas de um “sítio arqueológico”: na superfície se encontra o *Édipo* de Hughes, mas na base está Sêneca e logo acima deste, Shakespeare, só então vem Eliot. Stead nota (2013: 12) que Hughes, ao excluir Sêneca da cultura clássica “livresca”, posicionando-o na esfera do “espírito lunar”, acomoda o autor latino mais próximo de Shakespeare do que de Sófocles, iniciando uma tradição. O próprio Hughes afirma (*apud* STEAD: 6): “*It was a great relief to me to learn that the desirable prima materia was not what Mr. Turner had made out of Seneca’s Oedipus but what Seneca had made out of Oedipus*”.²¹

E o que, por sua vez, o poeta inglês fez do texto de Sêneca parece ao diretor Peter Brook um processo de libertação que decorreu dos ensaios no teatro, ampliando, por exemplo, o papel de Jocasta (*apud* STEAD: 18): “*We all felt that this was a weakness of*

²⁰ “A retórica e a métrica senequianas são substituídas por uma retórica poética diferente, baseada num estilo disjuntivo, assindético, definido por frases curtas e duras, repetição encantatória (algumas vezes antifônica), ressonância cortante, de *staccato* – produto, em parte, da própria poesia inicial de Hughes e de T. S. Eliot”.

²¹ “Foi um grande alívio para mim saber que a *prima materia* que se queria não era o que o sr. Turner tinha feito do *Édipo* de Sêneca, mas o que Sêneca tinha feito de *Édipo*”.

Seneca's play, that we had Irene Worth playing a part that wasn't really a good enough part".²²

Na avaliação de Stead, a alteração de 22 para 146 linhas na fala de Jocasta revela quanto Hughes estava disposto a “domesticar” o texto de partida, adequando-o ao contexto dramático. Na versão inglesa da peça, Jocasta tem uma extensa fala sobre o nascimento de Édipo. A interpolação acontece no Ato I, que tem início com uma rápida apresentação pelo Coro do cenário da peste que assola Tebas. Em seguida, Édipo lamenta-se por arrastar consigo uma maldição. Há, então, uma troca rápida de falas com Jocasta, que depois toma a palavra longamente, configurando a interpolação. Volta a seguir o diálogo entre ambos e, por fim, o Coro lamenta a sorte de Tebas.

Do Ato I, foram selecionados dois trechos para comparação entre o original latino, a tradução em prosa de Turner e a adaptação em versos livres de Hughes. Outro excerto é a fala de Édipo do Ato IV que se segue à revelação de que ele é filho de Laio e Jocasta. Observações desses excertos estão nas páginas seguintes.

Aqui cabe um comentário sintetizador: o aspecto aural da poesia predomina no poema de Hughes, tanto na tentativa de resgatar aliterações como na repetição lexical, causando, como já foi observado, um tom encantatório. O poeta chegou a afirmar que seu repertório lexical ficou restrito a 300 palavras (SAGAR 2009: 8). Hardwick informa (2009: 46) que, ao “traduzir” poemas de Alexander Pushkin, Hughes contou com um “*crib*” e com um guia de prosódia do russo. Aparentemente, eram ferramentas de trabalho do Hughes-tradutor-de-poesia uma tradução literal à mão e noções da sonoridade da língua de partida.

²² “Todos sentimos que essa era uma fragilidade da peça de Sêneca, que tínhamos Irene Worth fazendo um papel que não era, na verdade, bom o suficiente”.

Sêneca vv. 15-23	Turner	Hughes
<p>ÉDIPO</p> <p>infanda timeo: ne mea genitor manu perimatur. hoc me Delphicae laurus monent aliudque nobis maius indicunt scelus. est maius aliquod patre mactato nefas? pro misera pietas! eloqui fatum pudet. thalamos parentis Phoebus et diros toros nato minatur impia incestos face. hic me paternis expulit regnis timor, hoc ego penates profugus excessi meos.</p>	<p><i>The Fear ...</i></p> <p><i>I cannot word it – Polybus, my father. Delphi. The oracle, warning. I would kill him someday. And the other ... The indictment ... the worse one. Supposing ... I – murder my father ... can anything be greater sacrilege? ... family feeling? Cry for it. Apollo threatens me, the son, with – even think the destiny into words and I blush – with the room, the bed of his father, made monstrous, by illicit lust made – the tool of incest! It drove me from my father’s kingdom, this, aghast.</i></p>	<p>fear that came after me it followed me the fear Delphi Polybus words of the oracle some day I would kill my father I would kill him and worse that other worse what can be worse the oracle pronounced it the words stick it is not possible but the god predicted the god threatened me with my father’s bedchamber my mother’s bed fouled desecrated the god predicted it I would marry my mother murder my father first then this who could have stayed there waiting for it I left the kingdom fast I was terrified</p>

Observações: O texto latino traz as importantes marcas da cultura romana *pietas* e *penates*. Também desdobra o hemistiquio inicial *infanda timeo* em *eloqui fatum pudet* (*eloqui* em correlação com *infanda*) e *me expulit timor* (*timor* em correlação com *timeo*); adicionalmente, retoma *misera pietas* em *impia face*. A imagem em dobro se verifica também no *maius scelus* e *maius nefas*. São dois os crimes tipificados: o parricídio (*patre mactato*) e o incesto (*diros toros incestos*). Ainda no primeiro verso, a estrutura *mea genitor manu* ressalta a imagem da mão em ato criminoso. Já nenhum dos textos em inglês recupera a mão como instrumento do parricídio. A prosa de Turner segue de perto as ocorrências lexicais do texto latino. Hughes reelabora, claramente sobre a tradução livre de Turner, um poema estruturado sobre a repetição (tanto a iteração como a anáfora) de termos-chave: *fear* (2), *oracle* (2), *kill* (2), *father* (3), *worse* (3), *god* (3), *predicted* (2), *mother* (2). O poeta busca reproduzir nos dois versos iniciais do trecho a aliteração em “m” de Sêneca – e para tanto repete *me* – conjugada com uma aliteração em “f” (talvez involuntária em Turner), que resulta em: *fear... after... followed... / fear... Delphi...* Outro ponto a observar é o descarte da palavra “incesto” em Hughes.

Sêneca	vv. 81-86	Turner	Hughes
JOCASTA 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. haud est uirile terga Fortunae dare.	<i>Oedipus, my husband. What use is complaining? It only makes bad things worse. To my mind the essence of being a king is to take on challenges. The more your throne trembles, the faster your power and majesty slip into decline, then all the more fearlessly you should take your strand, controlled, unwavering. Running away is no behavior for a man.</i>	Oedipus you are the man we rely on you are the King the strength if we have strength] the heavier the threat the stronger we should find you to] bear the threat for every challenge an answer a King cannot sit wringing his hands reproaching the gods weeping like a baby wanting to die]	

Observações: A primeira fala de Jocasta no texto latino se assemelha à de uma confidente, com um aconselhamento, que se encerra com uma *sententia*. Mais uma vez, a tradução em prosa de Turner se aproxima das ideias expressas no original. Já Hughes elabora um discurso para Jocasta que a afasta da personagem-tipo do conselheiro ou da ama e a coloca numa posição desafiadora, eliminando, então, adequadamente, a *sententia* final. A iteração marca presença com *strength* (2), *threat* (2), *king* (2), assim como a gradação, com *wringing* – *weeping* – *wanting to die*.

Sêneca vv. 868-881	Turner	Hughes
<p>ÉDIPPO</p> <p>Dehiscite, tellus, tuque tenebrarum potens, in Tartara ima, rector umbrarum, rape retro reuersas generis ac stirpis uices. congerite, ciues, saxa in infandum caput, mactate telis. me petat ferro parens, me natus, in me coniuges arment manus fratresque, et aeger populus ereptos rogis iaculetur ignes. saeculi crimen uagor, odium deorum, iuris exitium sacri, qua luce primum spiritus hausi rudes iam morte dignus. redde nunc animos pares, nunc aliquid aude sceleribus dignum tuis. i, perge, propero regiam gressu pete, gratare matri liberis auctam domum.</p>	<p><i>Earth! Gape open! And you, emperor of darkness, snatch this monstrous soiler of birth and bed down to the farthest pit of Tartarus! Countrymen, together now. Pile stones on my head – bury me! Take weapons – butcher me! Fathers, sons, make me the target for your swords. Wives, brothers, take up arms, sick people, drag brands from your funeral fires, hurl them at me...! My life infects the air like a pox fouling the universe, scourging the hallowed laws of marriage, tainting even the gods. The day I drew my first struggling breath, then I should have died. Hold back. Hold. Choose the right course. Some deed worthy of your outrage. Something... Do you dare to do it? What are you waiting for? Go now. Walking. No hurry. To the palace. My mother's family has grown... another child. I go to offer my congratulations.</i></p>	<p>birth birthbed blood take this open the earth bury it bottom of the darkness under everything I am not fit for the light Thebans your stones now put a mountain on me hack me to pieces pie the plague fires on me make me ashes finish me put me where I know nothing I am the plague I am the monster Creon saw in hell I am the cancer at the roots of this city and in your blood and in the air I should have died in the womb suffocated inside there drowned in my mother's blood come out dead that first day before anything Oedipus wait now I need that strength something to fit this error drag up the root of it and out something for me alone first I shall go to the palace quickly to seek out my mother and present her with her son my mother</p>

Observações: O texto latino é composto de três invocações – à terra e ao Tártaro; depois aos cidadãos de Tebas; por fim, ao próprio Édipo. O encerramento do trecho traz didascália interna marcada pela ironia. Os dois textos em inglês mantêm a *compositio* e as principais imagens senequianas, porém, de novo, o termo “mãos” – *coniuges arment manus* – foi desprezado. Hughes adota, no entanto, o motivo do sangue – *blood* – como a preparar a cena cruenta do cegamento; e isso é reforçado por comentários de Édipo sobre si mesmo: *I am not fit for the light, hack me to pieces; drag up the root of it*. As palavras *blood* e *mother* ocorrem três vezes. Aparentemente, Hughes procurou reproduzir no início do trecho a aliteração do poema latino, mas substituiu o “t” pelo “b”, reelaborando a expressão *birth and bed* de Turner.

Relatos dos principais atores da montagem de Brook corroboram a importância da cadência do poema dramático. Gielgud contou (*apud* SAGAR: 7): “*Hughes’s reading, which only lasted about 40 minutes, was an electrifying experience*”.²³ E Worth descreveu (*idem*): “*He beat out short, hard phrases, stoic and strong. (...) I don’t ever want to lose that sound*”.²⁴ Em entrevista a *The Drama Review*, o ator Colin Blakely, que fez o papel de Creonte, relatou (CROYDEN 1969: 120): “*[W]e were not allowed to finish a sentence. The big speech that I have lasts for something like 15 minutes; I had to do it in terms of pacing and rhetoric and in terms of different tones of voice*”.²⁵

A sonoridade combinada com a simplificação parece ter sido a escolha de Hughes também na substituição da polimétrica ode coral senequiana a Baco, do Ato II, por um canto elementar, primitivo, que Talbot classificou (2009: 76) de “*raucous apotropaic chant*” – isto é, ritualístico.

OOO-AI-EE... KA
 CHANT (3 times)
 REPLY (3 times)
 DANCE DEATH INTO ITS HOLE
 DANCE DEATH INTO ITS HOLE
 INTO ITS HOLE
 ITS HOLE
 ITS HOLE
 ITS HOLE
 HOLE

Esse é o início do canto, que se mantém com um padrão de repetição de um repertório restrito de palavras. Talbot comenta (2009: 78) como essa construção que se vai simplificando até chegar a uma só palavra teve precedentes em T. S. Eliot. Já Slaney acredita que o poeta e o diretor de *Édipo* tinham iniciado o processo de desenvolvimento conjunto de uma linguagem que foi, posteriormente, levada ao extremo na concepção e montagem de *Orghast* (2009: 54): “*Hughes’s subsequent collaboration with Brook experimented with a radical approach to dramatic language which developed in part from*

²³ “A leitura de Hughes, que só durou cerca de 40 minutos, foi uma experiência energizante”.

²⁴ “Ele soltava frases curtas, duras, forte e estoico. (...) Não quero perder jamais perder aquele som”.

²⁵ “Não tínhamos permissão de finalizar uma sentença. Minha grande fala dura uns 15 minutos; eu tinha que executá-la em termos de ritmo e retórica e em termos de diferentes tons de voz”.

its treatment in the Oedipus”.²⁶ *Orghast* foi encenada em 1971, no Irã, em um festival de teatro, numa nova língua, que dá nome à peça, criada inicialmente a partir do latim, do grego e do avesta. Ecos de Sêneca estão nessa obra de Hughes, como o poeta deixa claro ao relatar em carta o processo de elaboração de *Orghast* (apud HARDWICK 2009: 53):

*Finally I had a play about 1 ½ hours, with odd passages of Greek (from Prometheus Bound), a passage of Latin (from Seneca's Hercules Furens) and much Avesta (sacred texts of Zoroastrians, as pronounced by a dotty inspired Kurdish woman... Her own readings of it are some of the most amazing beautiful sound I ever heard). The rest of the play was my invented language – more or less a method of frustrating the actor's inclination to speak merely verbal rattle of seeming meaning and forcing him to dig something up authentic from his midriff. It was a sort of musical notation really.*²⁷

A esta altura já é possível constatar certa característica em Hughes que o aproxima da mais disseminada avaliação que se faz também da dramaturgia de Sêneca – a brevidade (*breuitas*), o primitivismo da linguagem, ainda que retoricamente ornamentada, refletindo no repertório lexical e imagético as forças elementares do mundo. Conforme se lê em *Directors in perspective: Peter Brook*, a escolha do *The National Theatre* recaiu em Hughes porque se desejava um novo texto dramático, mas não uma nova peça de dramaturgos consagrados como John Arden ou Edward Bond (HUNT e REEVES 1995: 121): “*When it was found that the most muscular and rigorous of the modern English poets also shared an enthusiasm for myth, Ted Hughes was offered the job*”.²⁸

“Muscular” e “rigoroso” – refletindo ambos a ideia de rigidez – são os adjetivos atribuídos à linguagem poética de Hughes. Slaney (2009: 59), a vê como uma linguagem extremamente condensada, comprimida a ponto de explodir:

²⁶ “A colaboração seguinte de Hughes com Brook foi uma experimentação de uma abordagem radical da linguagem dramática, que se desenvolveu, em parte, do tratamento dado a ela no Édipo”.

²⁷ “Finalmente, eu tinha uma peça de uma hora e meia, com estranhas passagens em grego (de *Prometeu Acorrentado*), uma passagem em latim (do *Hércules Louco* de Sêneca) e muito avesta (textos sagrados do Zoroastrismo pronunciados por uma mulher curda alucinada pela inspiração... As leituras que ela faz disso estão entre os sons mais surpreendentemente belos que já ouvi). O resto da peça era a linguagem que inventei – mais ou menos o método de frustrar a inclinação do ator de ficar simplesmente tagarelando palavras que parecem ter significado e forçá-lo a desencavar fundo algo autêntico do abdome. Na verdade, era um tipo de notação musical”.

²⁸ “Quando se descobriu que o mais muscular e rigoroso dos poetas ingleses modernos também partilhava de um entusiasmo pelo mito, o emprego foi oferecido a Ted Hughes”.

Structurally and stylistically, too, Hughes's Oedipus resembles his Latin counterpart, advancing through immense, torrential monologues executed under intolerable pressure that has squeezed out every auxiliary word, producing concentrated essence of sensation. In some ways, Hughes outdoes even Seneca's excesses: his necromancy is more monstrous, his eye-plucking more vicious, his gods not merely indifferent but 'dead of the plague' (Hughes 1969: 21).²⁹

Todos os comentadores citados fazem uso de termos nesse mesmo campo semântico da tensão e da brevidade, e ainda que o propósito inicial de Brook e Hughes fosse o de aproveitar do texto senequiano o que havia nele de ritualístico, o que se constata é que a poética do autor latino permanece latente na poesia inglesa do século XX e se perpetua com as realizações teatrais subsequentes. A dimensão do poeta Hughes na cena literária de língua inglesa, assim como a relevância do diretor Brook nos palcos mundiais são propulsores dessa corrente de transmissão.

No Brasil, uma montagem que se baseou essencialmente no texto inglês ocorreu entre janeiro e abril de 1996, no Centro Cultural São Paulo, na capital paulista. Foi uma encenação pelo já extinto grupo profissional Teatro Promíscuo, com direção de Renato Borghi. A autoria de Hughes foi virtualmente apagada frente à menção recorrente do texto encenado como uma “adaptação” das obras de Sêneca e Sófocles, conforme artigos e resenhas da época, embora a estruturação do texto dramático inglês tenha sido preservada, como, por exemplo, a interpolação do monólogo de Jocasta. A encenação não foi, no entanto, suficiente para estabelecer o texto de Hughes no repertório local, diferentemente da dinâmica nos países de língua inglesa, em que a peça ganhou vida própria. A opção cenográfica no Brasil foi de transposição da história de Édipo e da peste que recai sobre Tebas para uma favela estilizada, onde atores lembravam índios enquanto Jocasta, mãe e esposa de Édipo, era uma atriz negra, numa referência à forte presença da matriz africana no Brasil. Num procedimento de tropicalização, a peça foi intitulada “Édipo de Tabas”.

²⁹ “Estruturalmente e também estilisticamente o *Édipo de Hughes* lembra o seu equivalente latino, avançando em meio a imensos monólogos torrenciais executados sob uma pressão insuportável que eliminou qualquer palavra acessória, produzindo uma essência concentrada de sensação. De algumas maneiras Hughes ultrapassa até mesmo os excessos de Sêneca: a cena de necromancia é mais monstruosa, a de extração dos olhos mais violenta, seus deuses não são apenas indiferentes, mas foram ‘mortos pela peste’ (Hughes 1969: 21)”.

CONCLUSÃO

O desfecho da *Medeia* senequiana é apoteótico e aporético quanto à moral. A vingativa princesa bárbara, filicida, fratricida, maquinadora de sórdidos delitos motivados por ira desmedida, é alçada ao mais alto dos céus em carro de serpentes aladas. Nem a justiça terrena nem a divina parecem se importar com o rastro de sangue derramado. Ainda mais, os elementos da natureza por ela conjurados foram-lhe propícios. Privado dos filhos, mulher, sogro e abrigo, a declaração final de Jasão de que os deuses não existem cai no vácuo diante da saída triunfal da mais recente semideusa. E uma pergunta fica ecoando: como se configura essa heroicização de Medeia? Pois pode o leitor ou o espectador dizer que ela não seja a heroína da trama?

O *corpus* trágico de Sêneca já foi, no início do século XX, interpretado como uma obra de disseminação do estoicismo, em particular por Berthe Marti (“*Seneca’s tragedies: A new interpretation*”, TAPA 76, 1945) – ponto de vista, no entanto, difícil de aceitar, levando-se em conta o teor das peças frente à condenação das paixões advogada por essa corrente filosófica. E basta tomar como exemplo a *Medeia* para a debacle desse castelo de cartas, porque a ira, uma das paixões, é norteadora do desenvolvimento dramático e determina a construção da personagem. Se a ira é condição *sine qua non* da peça, por outro lado, disso não decorre um papel de vítima para a protagonista. Ao contrário, tendo-se apoderado da ira, a personagem cresce, anula seus interlocutores, determina as ações e comanda o desfecho.

Portanto, talvez a primeira dedução seja que não há uma moral a extrair da peça. Como afirma Wolf-Lüder Liebermann (2014: 469): “*Morality is simply suspended*”. Não há um maniqueísmo – desconte-se o anacronismo – entre o bem e o mal. E não que esse dualismo já não existisse no universo senequiano. Nas *Cartas a Lucílio* 31.5 (2009: 118), o autor latino afirma, na tradução de J. A. Segurado e Campos: “Nada é susceptível de brilhar se não estiver banhado de luz, nada é sombrio se não estiver envolto em trevas ou situado à sombra de qualquer objeto escuro; para haver calor é preciso recorrer ao fogo, para haver frio é preciso expor as coisas ao ar; da mesma maneira, o que faz as coisas virtuosas ou condenáveis é apenas a presença da virtude ou do vício, respectivamente. Em que consiste o bem? Na ciência. Em que consiste o mal? Na ignorância”.

Medeia é a engenhosa. Acompanha-se o desenvolvimento de seu talento (*ingenium*) ao longo da peça, até que no verso 910 ela declara: *Medea nunc sum; crevit ingenium malis*. Como observa John G. Fitch (2002: 339), são várias as inferências possíveis. No nível etimológico, uma alusão à habilidade intelectual vinculada à raiz do nome Μήδεια e do verbo μήδομαι, que vem desde o século V a.C. com a *Ode Pítica IV* de Píndaro e a *Medeia* de Eurípides. Numa leitura metateatral, a protagonista alude à tradição literária de seus feitos cruéis. Por fim, numa interpretação da trama, a conclusão de um ciclo de resgate da identidade, iniciado no verso 171: [*Medea..*] *fiam*.¹

A saga do herói, como delineada na obra de Joseph Campbell com base nos arquétipos mitológicos, se completa com um retorno triunfante, após a transformação da personagem (SEGAL 1990: xxi). O papel do herói é sistematicamente atribuído ao homem no acervo mitopoético da humanidade, mas é possível a interpretação da figura mitológica feminina como herói, tal como o faz Coline Covington (1989: 243), citando Antígone e Medeia, mulheres imbuídas de um *masculine principle* que buscam preservar a velha ordem, submetendo-se a perdas.

Tomando emprestado a Jan Kott (2003: 103-23) comentários acerca do *Othello* de Shakespeare, pode-se afirmar que essas heroínas dão nome a tragédias em que “todos são perdedores” ao mesmo tempo em que ambas triunfam “no plano intelectual da trama”. Ainda numa comparação com a peça inglesa, é interessante identificar como a protagonista da *Medeia* senequiana sintetiza as duas personagens principais shakespearianas: tanto é a maquinadora do enredo, assemelhando-se a Iago, como é o vingativo assassino Otelo.

Também são pertinentes a respeito de Medeia as palavras de Victor Hugo sobre o ciumento Otelo, levado por Iago a crer que Desdêmona violara a fidelidade entre eles, abalando seu mundo de valores bem definidos (*apud* KOTT 2003: 108): “o herói logo vira um monstro”.

Monstro e herói triunfante, essa fusão na *Medeia* não tem como engendrar reação unívoca, nem tem como sustentar função parenética. É o que Fitch observa (2002: 339): “*Responses to this triumph will be as varied as its audiences. A didactic reading seems unpersuasive: one does not discourage an audience from anger by showing its success, nor*

¹ Wolf-Lüder Liebermann, no *Brill's Companion to Seneca* (2014: 459-474), defende o ponto de vista de que Medeia busca preservar sua identidade tentando dar continuidade à sua relação com Jasão: “*Medea preserves her identity through continuity*”.

by suggesting that the forces of nature contribute to it”.² O pesquisador indica, na tragédia antiga, um paralelo entre Medeia e o herói solitário Ájax, ainda que a personagem sofocliana opte no final pelo suicídio (2002: 339-40): “*Medea is like other intransigent heroes of myth such as Ajax, who, when denied the arms of Achilles which he considered his right, planned to slaughter the whole Greek leadership. This intransigence can have such strength that it becomes a kind of greatness*”.³

É tal a grandiosidade de Medeia que Sêneca a coloca na esfera dos deuses, com sua saída triunfal num carro puxado por duas serpentes aladas. Noutro extremo, é tal o rebaixamento do *status* do herói argonauta Jasão que ele é mostrado como um cético, conforme indica o verso final da peça: “Atesta, por onde és levada, que não há deuses”.⁴ Tal afirmação pode ser contraposta à de Orestes, na *Electra* de Eurípides (vv.583-4), quando sua identidade é revelada à irmã e a vingança de ambos pela morte do pai poderá, então, ser planejada (2009: 103), na tradução de Trajano Vieira: “Mantenho a fé! Se o injusto prevalece sobre o justo, não haveria deuses!”.

O caráter majestoso que emana da *Medeia* de Sêneca decorre, pelo menos em parte, dessa ambivalência entre o direito que ela reivindica de cobrar de Jasão o juramento de fidelidade e a impunidade assegurada a ela pelos deuses mesmo diante dos atos extremos movidos por paixões humanas desmedidas. Medeia, tal como Hécate, tem mais de uma faceta. É mulher submetida ao poder estrangeiro, numa terra estranha que aceita a suspensão da palavra empenhada. É heroína que enfrenta a dissonância entre a ação e o discurso do inimigo, armando-se da oratória e da magia. É monstro que não poupa irmão e filhos. Negligente quanto à *pietas*, é defensora intransigente da *fides*.

A linguagem da peça senequiana é também majestosa, exibindo amplo repertório de termos onomásticos e toponímicos, recorrência do léxico relativo ao fogo e à água, intensas descrições de transtornos faciais e movimentos corporais, linguagem técnica dos âmbitos jurídico e naval, além dos marcantes solilóquios de autoquestionamento, diálogos agonísticos e coros de métrica variada. Esses elementos têm favorecido (em combinação

² “Reações a esse triunfo serão tão variadas quanto o público. Não parece convincente uma leitura de caráter didático: não se desestimula a ira no público exibindo o seu sucesso, nem sugerindo que as forças da natureza contribuíram para isso”.

³ “Medeia é como outros heróis intransigentes da mitologia, como Ajax, que, quando lhe foram negadas as armas de Aquiles, as quais ele considerava suas por direito, planejou matar todos os líderes gregos. Essa intransigência pode ter tal força que se torna um tipo de grandeza”.

⁴ Cf. Wolf-Lüder Liebermann no recém-publicado *Brill's Companion to Seneca* (2014: 469), que vê sarcasmo nessa fala.

com a ausência de registros sobre as encenações dos textos dramáticos à época de Sêneca) a percepção de que o repertório dramaturgico senequiano foi concebido para circulação por escrito e consequente leitura.

Há exemplos de percepção semelhante por críticos e por pesquisadores acerca de textos dramáticos da atualidade, como é o caso com peças em um ato de Tennessee Williams (1911-1983), em que a rubrica é a tal ponto uma composição literária que a sua transferência para o palco é colocada em xeque e é proposta sua realização plena enquanto leitura.⁵ Também a obra teatral majoritariamente incompleta do poeta Fernando Pessoa é, por vezes, tratada como texto para leitura. Na sua primeira edição, em 1915, na revista modernista portuguesa “Orpheu”, a peça “O Marinheiro”, a única publicada quando Pessoa ainda era vivo, traz como aposto “drama estático”. Por outro lado, seu texto dramático “A morte do príncipe” já foi encenado em Portugal e na Argentina.⁶

Um texto teatral se realiza plenamente no palco, e essa é uma fragilidade na história da dramaturgia de Sêneca. Embora suas peças tenham sido montadas no Renascimento, por exemplo, nas escolas de Direito na Inglaterra, tanto em latim como em versões para o vernáculo, houve uma radical mudança na abordagem do texto senequiano já no século XIX. Para August Wilhelm Schlegel, as peças senequianas eram exemplares de exercícios retóricos, pouco adequadas ao teatro, argumento que ganhou fôlego com o livro *Die Rezitationsdramen Senecas*, de Otto Zwierlein, publicado em 1966.

Prevalecem ainda hoje no debate em torno da *performability* das tragédias latinas posições francamente antagônicas. Em favor da ideia de que os textos são destinados à leitura e contra a perspectiva de que possam ter sido compostos tendo em mente o palco, pesquisadores listam a elocução altamente retórica, a fragmentação do enredo e, especialmente, as cenas de horror, em contravenção ao preceito do teatro antigo de que esse tipo de evento caberia apenas ao relato do mensageiro – embora no *Ájax* de Sófocles o herói se mate em cena. Na *Medeia* de Sêneca, praticamente tudo se dá em cena, não nos bastidores: o ritual mágico de preparação dos presentes envenenados para a nova esposa de Jasão e o assassinato dos filhos, por exemplo, pontos altos da tragédia.

⁵ Maria Sílvia Betti, na apresentação à série de traduções de peças de Tennessee Williams desenvolvida pela trupe teatral Grupo Tapa (2011: 10): “[U]ma espécie de ‘voz narrativa’ parece apropriar-se do campo técnico e informativo das rubricas, impregnando-as com recursos de caracterização que só poderiam configurar-se plenamente num ato de leitura literária, e que não podem ser de todo apreendidos e figurados pelo trabalho cênico propriamente dito”.

⁶ Caio Gagliardi, na introdução ao “Teatro do êxtase”, do qual foi o organizador (2010: 9): “Fernando Pessoa planejou uma grande obra teatral, antes concebida para ser lida do que encenada”.

Para pesquisadores que admitem e até argumentam em favor da *performability*, como é o caso de Anthony J. Boyle, a tragédia senequiana pertence à categoria de “teatro romano de *performance*” (2014: xliii), com diversos atributos de técnica de palco⁷ e de manejo do ritmo, do espetáculo, do desfecho. Embora seja possível afirmar que em situações de *performance* na Roma imperial, como nos espetáculos de pantomima, tenham sido encenados excertos de textos de grande força dramática mesmo que não compostos para esse fim,⁸ Boyle descarta que as tragédias visassem a isso, mas aceita que tais eventos ecoam na dramaturgia senequiana (2014: xlii): “*Indeed, aspects of Seneca’s own dramaturgy – especially descriptions by the chorus or another actor of the movements and emotions of impassioned women – may have been influenced by pantomime itself*”.⁹

Conceber a realização de certas cenas do texto senequiano como teatro é mais viável considerando-se a pantomima antiga, com a *performance* de um dançarino-acrobata. Essa proposição, claramente estabelecida pelo pesquisador alemão Bernhard Zimmerman em artigo de 1990, publicado em inglês como “*Seneca and pantomime*” em 2008, embora aventada já em 1920 por H. Wagenvoort, ampliou-se recentemente com a edição em 2014 da tese de Alessandra Zanobi “*Seneca’s Tragedies and the Aesthetics of Pantomime*”.

Um argumento essencial, antecipado por outros e no qual se apoia Zanobi, é a forma mista das peças. Levando em conta que o próprio Sêneca sentia-se autorizado a renovar a tradição (*Ep.*80.1) e elogiava nas *Cartas a Lucílio* as *sententiae* do mimo Publílio Siro, a pesquisadora acredita na apropriação de elementos de subgêneros literários (2014: ix): “[T]he pronounced hybrid form of Seneca’s tragedies, produced by a blend of dramatic and narrative elements that do not traditionally belong together, may be a sign that Seneca has implanted formal features typical of the pantomimic genre in the tragic frame”.¹⁰ José

⁷ “Recent analyses of Seneca’s stage techniques have revealed theatrical mastery in the shaping of dramatic action, the structural unfolding of dramatic language and imagery, the blocking of scenes and acts, the disposition of roles, the handling of actors and of the chorus, the interrelationship between the choral odes and acts, the use of ghosts, messengers, mutes, the dramatic and thematic use of stage-setting and props, the employment of implicit stage directions in the text itself (particularly entrance and exit cues, random but more substantial than often noted, identification cues, and implicit directions for stage business) – and in Senecan tragedy’s manipulation of pace, movement, violence, spectacle and closure” (BOYLE 2004: xlii).

⁸ BOYLE (2014: xxxv, n.36): “It certainly deployed the poetry of Virgil and Ovid for this purpose”. Mas com a projeção que a pantomima conquistou no período imperial, tem-se notícia de *libretti* a ela destinados.

⁹ “De fato, aspectos da própria dramaturgia de Sêneca – especialmente descrições pelo coro ou outro ator de movimentos e emoções de mulheres dominadas por paixões – podem ter sido influenciadas pela pantomima”.

¹⁰ “A pronunciada forma híbrida das tragédias de Sêneca, resultado de um *blend* de elementos dramáticos e narrativos que, tradicionalmente, não estariam reunidos, pode ser um indício de que Sêneca inseriu traços formais típicos do gênero pantomímico na moldura trágica”.

Eduardo dos Santos Lohner (2011: 95) considera que as tragédias de Sêneca não são “genericamente uniformes”, o que afetaria o caráter teatral de muitas cenas.

Autores antigos, como observa Zanobi, atestam que a violência e morte era temática característica das *performances* pantomímicas, incluindo assassinatos e desmembramentos: Luciano de Samósata, por exemplo, lista tanto a fuga de Medeia da Grécia para o Oriente como a morte de Hipólito entre as cenas de apelo popular (*De saltatione*, §40).

Justamente a cena final da *Fedra* é uma das mais inusitadas no repertório senequiano, quando Teseu relata a lúgubre tarefa, que acaba de lhe atribuir o Coro, de reunir as partes do corpo – *artus* e *membra* mencionados em detalhes – do filho Hipólito, destroçado por um monstro marinho invocado por ele, Teseu, junto a Netuno, seu pai (vv.1244-80). Note-se no extrato dos vv.162-8 da *Fedra*, na tradução de Joaquim Brasil Fontes (2007: 349), elementos presentes também na mini-récita da Ama em *Medeia* (vv.670-739), como a referência às mãos e à distribuição espacial:

*durate trepidae lugubri officio manus,
fletusque largos sistite, arentes genae,
dum membra nato genitor adnumerat suo
corpusque fingit. hoc quid est forma carens
et turpe, multo uulnere abruptum undique?
quae pars tui sit dubito; sed pars est tui:
hic, hic repone, non suo, at uacuo loco.*

Executai a lúgubre tarefa, ó trêmulas mãos;
as lágrimas se detenham; e estejam secos estes olhos
enquanto o pai reconta os membros do filho e recompõe
seu corpo. O que é isto, pedaço de carne sem forma,
e horrendo, por toda parte talhado de feridas?
A que lugar do corpo pertence, não sei, mas é teu:
Coloca-o aqui, se não em seu lugar, num lugar.

Pareceu-me apropriado tratar mais longamente da pantomima na conclusão desta pesquisa, indicando traços de sua provável imanência no texto senequiano, na expectativa de que se ampliem os horizontes de leitura das tragédias, que ocorra nova abertura quanto à teatralidade dessa dramaturgia latina. Creio que o resgate de tal patrimônio cultural, ainda vivo graças à transmissão, mesmo que ela se dê muitas vezes de maneira pouco clara,

promovida por seletos dramaturgos e encenadores, como abordei nos capítulos acerca da recepção da dramaturgia senequiana, passa por uma retomada das montagens no palco da atualidade, bastante mais receptivo à combinação de formas múltiplas porque menos arraigado a concepções de gênero literário e que recebe um público que apreende o teatro não apenas como sequência de ações encadeadas, mas também como discurso elaborado.

A contemporaneidade da dramaturgia senequiana pode vir a se realizar plenamente na *performance* não vinculada ao naturalismo. Como se diz do palco elisabetano em que brilhou o bardo inglês: “*The conventions of Shakespeare’s theatre made no attempt to disguise the fact that the audiences were consuming, and the players manufacturing, fictions*”.¹¹ Desde meados do século XX o palco não é mais tão refratário ao hibridismo genérico, à fragmentação cênica, à violência gráfica, à situação discursiva – todas características da tragédia senequiana que permanecem num certo repertório do teatro contemporâneo. Ainda que haja resistências a tais características, é nessa fricção que se realiza o contemporâneo, como afirma o filósofo Giorgio Agamben (2012: 58):

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.

¹¹ REYNOLDS, P. *Shakespeare: Text into performance* (1991: 77): “As convenções do teatro de Shakespeare não tentavam disfarçar o fato de que as plateias estavam consumindo, e os atores produzindo, ficções”.

BIBLIOGRAFIA

Corpus senequiano

- SENECA. *Tragedies*. Trad. J. G. Fitch (2 vols.). Cambridge/Londres: The Loeb Classical Library, Harvard UP, 2002/2004.
- _____. *Tragedias*. Trad. e notas Jesús Luque Moreno (2 vols.). Madri: Gredos, 1987.
- _____. *Tragedias*. Trad. Gérman Viveros (2 vols.). Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- _____. *Agamemnon*. Ed. e comentário R. J. Tarrant. Cambridge: Cambridge UP, 2004.
- _____. *Hercules Furens*. Ed. e comentário J.G. Fitch. Ithaca/Londres: Cornell UP, 2009.
- _____. *Medea*. Trad. e comentário H. M. Hine. Warminster: Aris & Phillips, 2007.
- _____. *Medea*. Trad. e comentário A. J. Boyle. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- _____. *Medea, Fedra*. Trad. Alfonso Traina. Introd. Giuseppe Biondi. Milão: Biblioteca Universale Rizzoli (BUR), 1989.
- _____. *Medea*. Trad. e introd. Frederick Ahl. Ithaca/Londres: Cornell UP, 1986.
- _____. *Medea*. Edição e comentário C. D. N. Costa. Oxford: Clarendon Press, 1973.
- _____. *Médée*. Trad. Florence Dupont. Paris: Imprimerie Nationale, 1997.
- _____. *Oedipus*. Trad. A. J. Boyle. Oxford: Oxford UP, 2011.
- _____. *Oedipus*. The Loeb Classical Library. Trad. Frank Justus Miller. Londres, Cambridge (EUA): William Heinemann/Harvard University Press, 1968.
- _____. “Oedipus translated by David Anthony Turner”. In: Robert W. Corrigan, ed. *Classical Tragedy – Greek and Roman*, pp. 447-478. Nova York: Applause Theatre Book Publishers, 1990.
- _____. *Phaedra*. Trad. e notas A. J. Boyle. Leeds: Francis Cairns, 1992.
- _____. *Phoenissae*. Comentários Marica Frank. Leiden/NY/Colônia: Brill, 1995.
- _____. *Thyestes*. Ed. e comentário R. J. Tarrant. Atlanta: APA, 1998.
- _____. *Troades*. Trad. e comentário Elaine Fantham. Princeton: Princeton UP, 1982.
- _____. *Selected letters*. Trad. e notas Elaine Fantham. New York: Oxford UP, 2010.
- _____. *Ad Lucilium Epistulae Morales*. *The Loeb Classical Library*. Trad. Richard M. Gummere. 3 volumes. Londres/NovaYork: W. Heinemann & Putnam’s Sons, 1925.
- _____. *Moral essays I*. *The Loeb Classical Library*. Trad. John W. Basore. Cambridge, USA: Harvard UP, 1985.

- _____. *Sobre a ira, Sobre a tranquilidade da alma*. Trad., introd. e notas José Eduardo dos Santos Lohner. São Paulo: Penguin-Companhia, 2014.
- _____. *Cartas a Lucílio*. Trad. J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.
- _____. *Cuestiones Naturales, vol. II*. Trad. Carmen Codoñer Merino. Madri: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979.
- _____. “O matrimônio do *sapiens*: Estudo e tradução dos fragmentos do *De Matrimonio* de Lúcio Aneu Séneca”. Dissertação de Luís Alexandre S. R. Coelho, Universidade de Lisboa, 2011. <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/5440>
- [SENECA] *Octavia, a play attributed to Seneca*. Edição e comentário Rolando Ferri. Cambridge: Cambridge UP, 2005.

Autores antigos

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. E. de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- _____. *Retórica*. Trad. M. Alexandre Jr. Lisboa: INCM, 2006.
- CATULO. *Poesias*. Trad. Agostinho da Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1933.
- _____. *O livro de Catulo*. Trad. e notas João Ângelo O. Neto. São Paulo: Edusp, 1996.
- [CÍCERO] *Retórica a Herênio*. Trad. A. P. Celestino Faria e A. Seabra. S.P.: Hedra, 2005.
- CÍCERO. *On Obligations (De Officiis)*. Trad. e notas P. G. Walsh. Oxford: OUP, 2000.
- _____. *Cartas I: Cartas a Ático*. Trad. e notas Miguel Rodriguez Pantoja Márquez. Madri: Editorial Gredos, 1996.
- _____. *Disputaciones tusculanas*. Trad. e notas Alberto Medina González. Madri: Editorial Gredos, 2009.
- _____. *O discurso de Cícero De Haruspicum Responsis: guia de leitura*. Trad. Luís Carlos Lima Carpinetti e Lara Barreto Corrêa. São Paulo: Annablume, 2013.
- ÊNIO. *The tragedies of Ennius*. Ed. H. D. Jocelyn. Cambridge: Cambridge U.P., 2008.
- HORÁCIO. *A Arte Poética*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.
- _____. *Horace fully parsed: Books I and II of Horace Odes*. Wauconda, EUA: Bolchazy-Carducci, 2003 (1917).
- LONGINO. *Do Sublime*. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LUCIANO DE SAMÓSSATA. *De saltatione*. Trad. H. W Fowler. Oxford: Clarendon Press, 1905. <http://lucianofsamosata.info/OfPantomime.html#sthash.xjhZppFs.dpbs>

- LUCRÉCIO. *De rerum natura*. Trad. e notas H. A. J. Munro. Nova York: Cambridge University Press, 2009 (1864).
- OVÍDIO. *As metamorfoses*. Trad. David Jardim Jr. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.
- _____. *Heroides*. Trad. Walter Vergna. Rio de Janeiro: Edições Granet Lawer, 1975.
- _____. “Os fastos”. Trad. Antônio Feliciano de Castilho. In: *Horácio-Ovídio, Vol. IV, Clássicos Jackson*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1970.
- QUINTILIANO. *The Institutio Oratoria*. Cambridge/Londres: Harvard UP, 1986.
- TÁCITO. *Anais*. Trad. e prólogo Leonardo Pereira. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- _____. Obras menores: Diálogo dos oradores, Vida de Agrícola, A Germânia. Lisboa: Livros Horizonte, 1974.
- VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Trad. Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.
- _____. *Eneida*. Trad. J. V. Barreto Feio e J. M. Costa e Silva. Edição de Paulo Sérgio de Vasconcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. “Geórgicas”. Trad. Antônio Feliciano de Castilho. In: *Virgílio: Geórgicas, Eneida, Vol. III, Clássicos Jackson*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1952.

Peças antigas traduzidas para o português

- EURÍPIDES. *Medeia*. Trad. JAA Torrano. São Paulo: Hucitec, 1991.
- _____. *Medeia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. *Medeia*. Trad. Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus, 2006.
- _____. *Medeia*. Trad. Trupersa, trupe de tradução de teatro antigo, sob direção de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.
- _____. “Electra”. In: *Electra(s): Sófocles/Eurípides*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- SÊNECA. *Agamêmnon*. Trad. José Eduardo dos Santos Lohner. São Paulo: Globo, 2009.
- _____. *Tragédias: A loucura de Hércules; As troianas; As fenícias*. Trad. Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.
- _____. *Édipo*. Trad. Johnny José Mafra. Belo Horizonte: UFMG, PROED, 1982.
- _____. “Fedra”. In: *Hipólito e Fedra: Três Tragédias*. Trad. J. Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- _____. *Fedra*. Trad. Ana Alexandra Alves de Souza. Lisboa: Edições 70, 2003.
- _____. *Medeias Latinas: Medeae Romae*. Org. e trad. Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

- _____. *Medeia*. Trad. G. D. Leoni. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d (1955).
- _____. *Medeia*. Trad. Ana Alexandra Alves de Sousa. Coimbra: CECH, 2011.
- _____. *Tiestes*. Trad. J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Verbo, 1996.
- SÓFOCLES. *Filoctetes*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. “Antígone”. Trad. Guilherme de Almeida. In: Guilherme de Almeida e Trajano Vieira. *Três tragédias gregas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- _____. *Aias*. Trad. Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Iluminuras, 2008.

Autores modernos: estudos críticos, teóricos e biográficos.

- AGAMBEN, Giorgio. *O Sacramento da Linguagem: arqueologia do juramento*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- _____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2012.
- AHL, Frederick. *Two faces of Oedipus: Sophocles’ Oedipus Tyrannus and Seneca’s Oedipus*. Ithaca e Londres: Cornell University Press, 2008.
- ALICE, Tânia. *Performance. Ensaio: des[montando os clássicos]*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010.
- ARANTES, Urias Corrêa. *Artaud: teatro e cultura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.
- ARCELLASCHI, A. *Médée dans le théâtre latin, d’Ennius à Sénèque*. Paris: 1990.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- BALDWIN, T. W. *William Shakespere’s Small Latine & Lesse Greeke*. Urbana, EUA: University of Illinois Press, 1944. <http://durer.press.illinois.edu/baldwin/index.html>
- BATE, Jonathan. “Introduction”. In: Shakespeare, W. *Hamlet*. Hampshire: Royal Shakespeare Company/Macmillan, 2008.
- _____. “Introduction”. In: Shakespeare, W. *Titus Andronicus*. Londres/Nova York: Routledge, 1995.
- _____. “Introduction”. In: Shakespeare, W. *Titus Andronicus*. Hampshire: Royal Shakespeare Company/Macmillan, 2011.
- BERRY, Jon M. “The dramatic incarnation of Will in Seneca’s *Medea*”. In: *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Spring 1996, pp.3-18.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

- BETTI, Maria Sílvia. “Apresentação”. In: Tennessee Williams, *Mister Paradise e outras peças em um ato*. Trad. Grupo Tapa. São Paulo: É Realizações Editora, 2011.
- BIONDI, Giuseppe Gilberto. *Il nefas argonautico: mythos e logos nella Medea di Seneca*. Bolonha: Pàtron Editore, 1984.
- BLOOM, H. *Shakespeare, the invention of the human*. New York: Riverhead, 1999.
- BONNER, S. F. *Roman declamation*. Berkeley: Liverpool UP, 1969.
- _____. *Education in ancient Rome*. Berkeley/L.A.: University of California, 1977.
- BOYLE, A. J. *Tragic Seneca: essay on the theatrical tradition*. Londres: Routledge, 1997.
- _____. “Introduction”. In: *Seneca: Medea*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- _____. “Introduction”. In: *Seneca: Oedipus*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- _____. “Introduction”. In: *Seneca’s Phaedra*. Leeds: Francis Cairns, 1992.
- _____. *Roman tragedy*. Abingdon: Routledge, 2006.
- BRADEN, G. *Renaissance tragedy and Senecan tradition*. New Haven: Yale UP, 1985.
- BRADLEY, A.C. *Shakespearean Tragedy*. London: Macmillan, 1993.
- BRAUND, Susanna. “Haunted by horror: the ghost of Seneca in Renaissance drama”. In: *A Companion to the Neronian Age*. Emma Buckley, Martin T. Dinter, eds. West Sussex, UK: Wiley-Blackwell, 2013.
- BROOK, Peter. “A lost art”. In: Robert W. Corrigan, ed. *Classical Tragedy – Greek and Roman*, pp. 483-486. Nova York: Applause Theatre Book Publishers, 1990.
- BROWN, Sarah Annes. “Classics reanimated: Ted Hughes and reflexive translation”. In: Roger Rees, ed. *Ted Hughes & the classics*, pp.282-99. Oxford: O.U.P., 2009.
- BRUSTER, Douglas. *To be or not to be*. Londres: Continuum Books, 2007.
- BURROW, Colin. “Shakespeare and the humanistic culture”. In: Charles Martindale e A. B. Taylor, eds. *Shakespeare and the Classics*. Cambridge: Cambridge U. P., 2004.
- CANTER, H. V. *Rhetorical elements in the tragedies of Seneca*. Univ. of Illinois, 1925.
- CASAMENTO, Alfredo. *Finitimus oratori poeta: declamazioni retoriche e tragedie senecane*. Palermo: Flaccovio Editore, 2002.
- CHAUÍ, Marilena. *Introdução à História da Filosofia: as escolas helenísticas, vol. II*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.
- CLAUSS, James J. e JOHNSTON, Sarah Iles, eds. *Medea*. Princeton, EUA: Princeton University Press, 1997.
- CORRIGAN, Robert W., ed. *Classical Tragedy: Greek and Roman*. Nova York: Applause Theatre Book Publishers, 1990.
- CORVIN, Michel. “Préface”. In: Antonin Artaud, *Les Cenci*. Paris: Gallimard, 2011.

- COSTA, C. D. N. *Seneca*. Londres/Boston: Routledge & Kegan Paul, 1973.
- COVINGTON, C. "In Search of the Heroine". In: *Journal of Analytical Psychology* 34 (1989), pp.243-254.
<http://www.pep-web.org/toc.php?journal=joap&volume=34#p0243>
- CROMBEZ, Thomas. "The dismembered body in Antonin Artaud's Surrealis plays".
<http://dighum.uantwerpen.be/zombrec/pdf/dismemberedbody.pdf>
- CROYDEN, M. "Exploration of the ugly: Brook's work on *Oedipus*: an interview with Colin Blakely". In: *The Drama Review* vol.13/3 (1969) pp.120-4.
- CUNLIFFE, J. W. *Influence of Seneca on Elizabethan tragedy*. Londres: MacMillan, 1893.
- DAMSCHEIN, Gregor e HEIL, Andreas, eds. *Brill's Companion to Seneca: Philosopher and Dramatist*. Leiden/Boston: Brill, 2014.
- DAVIS, Peter J. *Shifting song: the chorus in Seneca's tragedies*. Hildesheim, Zúrique, Nova York : Olms-Weidmann,1993.
- DELLILE, Maria Manuela Gouveia. "O mito de Medeia em dois drama alemães do século XX". In: *Medeia no drama antigo e moderno: Actas do Colóquio*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991.
- DUPONT, F. *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris: Aubier, 2007.
- _____. *Les monstres de Sénèque*. Paris: Belin, 1995.
- _____. *Le Théâtre latin*. Paris : Armand Colin, 1988.
- _____. *Médée*. Paris: Imprimerie Nationale, 1997.
- _____. *Médée de Sénèque ou comment sortir de l'humanité*. Paris: Belin, 2000.
- DUPONT, F. & LETESSIER, P. *Le théâtre romain*. Paris: Armand Colin, 2011.
- DWYER, Meghan. "Bringing out inner speech: a union of theater and psychology". In: *Honor Journal, Misericordia University Honors Program, Volume XIX*, 2004.
<http://65.194.220.17/honorus/MDwyerPaper.cfm>
- EDWARDS, M. W. *Sound, sense and rhythm: listening to Greek and Latin poetry*. Princeton: Princeton UP, 2002.
- ELIOT, T.S. *Selected Essays*. Londres/Boston: Faber and Faber, 1986.
- ELLIS, Robinson. *A Commentary on Catullus*. Nova York: Cambridge UP, 2010 (1876).
- ERASMO, Mario. *Roman tragedy: Theatre to theatricality*. Austin, EUA: University of Texas Press, 2004.
- FANTHAM, Elaine. "Roman Tragedy". In: Stephen Harrison, ed. *A Companion to Latin Literature*. Boston: Blackwell Publishing, 2005.

- _____. "Production of Seneca's Trojan Women, ancient? And modern". In: George W. M. Harrison, ed. *Seneca in Performance*. Londres: Ducworth/The Classical Press of Wales, 2000.
- _____. "Latin criticism of the Early Empire". In: George A. Kennedy, ed. *The Cambridge History of Literary Criticism, Vol.1, Classical Criticism*, pp.274-96. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- _____. "With Malice Aforethought: The Ethics of militia on Stage and Law". In: *KAKOS: Badness and anti-value in Classical Antiquity*, pp.319-334. Ed. Ineke Sluiter e Ralph M. Rosen. Leiden: Brill, 2008.
- FERNANDES, Silvia. "Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo." In: *Revista Sala Preta*, pp.69-80 (2001).
- FITCH, J.G. "Sense-pauses and relative dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare". *American Journal of Philology*, no. 102, pp.289-307, 1981.
- _____. *Oxford readings in Classical Studies: Seneca*. Oxford: Oxford UP, 2008.
- FRANCA NETO, Alípio Correia. "Introdução". In: *Vênus e Adônis*. S. Paulo : Leya, 2013.
- FREYBURGER, Gérard. *Fides: étude sémantique et religieuse depuis les origines jusqu'à l'époque augustéenne*. Paris: Belles Lettres, 1986.
- FURLAN, Mauri. "Da teoria elocutiva da tradução renascentista". In: *Tradução em Revista*, 2010-1, pp.01-10.
- <http://pt.scribd.com/doc/169291204/da-teoria-elocutiva-da-traducao-renascentista>
- GAGLIARDI, Caio. "Introdução". In: Fernando Pessoa, *Teatro do Êxtase*. São Paulo: Hedra, 2010.
- GARRISON, James D. *Pietas: from Vergil to Dryden*. University Park, PA: Penn State University Press, 1992.
- GAZOLLA, Rachel. *O ofício do filósofo estoico*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- GOLDBERG, S. M. "The fall and rise of Roman tragedy". *TAPA*, vol 126, pp.265-286, 1996.
- GRIFFIN, M. T. *Seneca, a philosopher in politics*. Oxford: Clarendon Press, 2003.
- HABINEK, T. e SCHIESARO, A., orgs. *The Roman cultural revolution*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- HALL, Edith. "Os atores-cantores da Antiguidade". In: *Atores gregos e romanos*. Orgs. Pat Easterling e Edith Hall. Trad. Paulo Fernando Tadeu Ferreira e Raul Fiker. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

- HALL, Edith and WILES, Rosie. *New directions in Ancient pantomime*. Oxford: O.U.P., 2008.
- HALLIWELL, Stephen. *Aristotle's Poetics*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1998.
- _____. *The Poetics of Aristotle: translation and commentary*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1987.
- HANCOCK, J. L. *Studies in stichomythia*. Chicago: University of Chicago Press, 1917.
- HARRISON, G. W. M. *Seneca in performance*. The Classical Press of Wales, 2000.
- HELIODORA, Barbara. "Introdução". In: SHAKESPEARE. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth*. Trad. Barbara Heliodora e Anna Amélia de Queiroz Carneiro Mendonça. São Paulo: Editora Abril, 2010.
- HENNING, Marc von. "Introduction: Müller Material". In: *Heiner Müller Theatremachine*. Trad. Marc von Henning. London: Faber and Faber, 1995.
- HERINGTON, C. J. "Senecan tragedy". In: *Arion* 5, pp.422-71, 1966.
- HINE, H. M. "Introduction". In: *Seneca: Medea*. Warminster: Aris & Phillips, 2007 (2000).
- HIRSH, James E. *Shakespeare and the history of soliloquies*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2003.
- _____. "Selfhood, Shakespeare, and soliloquies". In: *Shakespeare Quarterly Open Review*, The Johns Hopkins University Press, 2012.
- http://shakespearequarterly.folger.edu/openreview/?page_id=361
- HORNBLOWER, S. et al., ed. *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- HUNT, Albert & REEVES, Geoffrey. *Directors in perspective: Peter Brook*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- INWOOD, Brad. *Os estoicos*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Odysseus, 2006.
- _____. *Reading Seneca: Stoic Philosophy at Rome*. Oxford: Clarendon Press/Oxford, 2005.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JACOBSON, David J. "Oedipus: play review" In: *Didaskalia* 8 (2011) 19, pp.129-132.
- JOUE, Vincent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: Unesp, 2002.
- KALB, J. *The theater of Heiner Müller*. New York: Limelight Editions, 2001.
- KER, James e WINSTON, Jessica, ed. *Elizabethan Seneca: Three tragedies*. Londres: The Modern Humanities Research Association, 2012.

- KERMODE, F. *Shakespeare's language*. Londres: Penguin Books, 2001.
- KOHN, Thomas D. *The dramaturgy of Senecan tragedy*. Ann Arbor, EUA: University of Michigan Press, 2013.
- KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- KOUDELA, I. D. *Heiner Müller, o espanto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LARSON, Victoria Tietze. *The role of description in Seneca tragedy*. Frankfurt: Peter Lang, 1994.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *Escritura política no texto teatral*. Trad. Werner S. Rothschild, Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. "Some notes on postdramatic theatre, a decade later". In: Manuel Bellisco e María José Cifuentes, eds. *Repensar la dramaturgia*. Múrcia: Cendeac, 2011.
- <https://labencrisis.files.wordpress.com/2013/07/repensar-texto-justificado-1-1.pdf>
- LIEBERMANN, Wolf-Lüder. "Medea". In: Gregor Damschen e Andreas Heil, eds. *Brill's Companion to Seneca: Philosopher and Dramatist*. Leiden/Boston: Brill, 2014.
- LOHNER, José Eduardo S. "Posfácio". In: *Agamêmnon/Sêneca*. São Paulo: Globo, 2009.
- _____. "Variedade de gêneros e teatralidade nos dramas de Sêneca". In: *Classica*, vol.24, nºs 1/2, jan-dez 2011, pp.86-102.
- MAROWITZ, Charles. "Seneca's *Oedipus*". In: Robert W. Corrigan, ed. *Classical Tragedy – Greek and Roman*, pp. 479-482. Nova York: Applause Theatre Book Publishers, 1990.
- MARSHALL, Hallie. "The Hughes version: commercial considerations and dramatic imaginations". In: Roger Rees, ed. *Ted Hughes & the classics*, pp.263-81. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- MARTI, Berthe. "Seneca's tragedies. A new interpretation". In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 76, pp.216-45 (1945).
- MAYER, Roland. *Seneca: Phaedra*. Londres: Duckworth, 2002.
- MCDONALD, Marianne. "Medea as politician and diva: riding the dragon into the future". In: J.J.Clauss e S.I.Johnston, eds., *Medea*. Princeton, EUA: Princeton U. P., 1997.
- MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. Trad. Isa Kopelman e equipe. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

- MIOLA, R. S. *Shakespeare and Classical Tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 2001.
- MOMIGLIANO, Arnaldo. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. Trad. Maria Beatriz Borba Florenzano. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- MORSE, Ruth. *The medieval Medea*. Cambridge: D. S. Brewer, 1996.
- MÜLLER, H. *Guerra sem batalha, uma vida entre duas ditaduras*. Trad. Karola Zimmer. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- _____. *Heiner Müller Theatremachine*. Trad. Marc von Henning. London: Faber and Faber, 1995.
- NUSSBAUM, Martha C. "Serpents in the soul: a reading of Seneca's *Medea*". In: James J. Clauss e Sarah Iles Johnston, eds., *Medea*. Princeton, EUA: Princeton U. P., 1997.
- OLIVA NETO, João. "Introdução". In: *O Livro de Catulo: tradução comentada dos poemas de Catulo*. São Paulo: Edusp, 1996.
- PARROT, Thomas Marc. "A note on metre". In: W. Shakespeare, *Macbeth*. Nova York: American Book Company, 1904.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Trad. dirigida por J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEIXOTO, Fernando. "Apresentação". In: Heiner Müller, *Teatro de Heiner Müller: Mauser, Hamlet-Máquina, A Missão, Quarteto*. Trad. Fernando Peixoto e Reinaldo Mestrinel. São Paulo: Hucitec, 1987.
- _____. "Apresentação". In: Heiner Müller, *Medeamaterial e outros textos*. Trad. Fernando Peixot et al. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- POCOCK, Gordon. *Boileau and the nature of neo-classicism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010 (1980).
- PRATT, N. *Seneca's drama*. Chapel Hill/Londres: University of North Carolina, 1983.
- REES, Roger, ed. *Ted Hughes & the Classics*. Oxford: OUP, 2009.
- REZENDE, Antônio Martinez de. *Rompendo o silêncio: a construção do discurso oratório em Quintiliano*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.
- REYNOLDS, Peter. *Shakespeare: Text into performance*. Londres: Penguin Books, 1991.
- ROHL, R. *O teatro de Heiner Müller*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ROLLER, Matthew B. *Constructing autocracy: aristocrats and emperors in Julio-Claudian Rome*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2001.
- ROMM, James S. *The edges of the Earth in ancient thought*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

- ROSENMEYER, T. G. *Senecan Drama and Stoic Cosmology*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- SAGAR, Keith. "Ted Hughes and the classics". In: Roger Rees, ed. *Ted Hughes & the classics*, pp.1-24. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne: de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris: Éditions du Seuil, 2012.
- _____, org. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SAUNDERS, G. *Love me or kill me: Sarah Kane and the theatre of extremes*. Manchester: Manchester UP, 2003.
- SCHIESARO, A. *The passions in play*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- SEGAL, C. P. *Language and Desire in Seneca's Phaedra*. Princeton: Princeton UP, 1986.
- SEGAL, Robert A. "Introduction: In quest of the hero". In: *In quest of the hero*. Princeton, EUA: Princeton University Press, 1990.
- SIERZ, Aleks. *In-yer-face Theatre: British Drama Today*. Londres: Faber and Faber, 2001.
- SLANEY, Helen. "Liminal's Kosky's Hughes's Artaud's Seneca's *Oedipus*". In: *New voices in Classical Reception Studies* Issue 4 (2009) pp.52-69.
- <http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/newvoices/issue%204/3Slaney.doc>
- SLOTE, Jessica. "The Medea". In: Brook Stowe, ed. *New York Theater Review*. Nova York: Black Wave Press, 2005, pp.7-9.
- STALEY, G. A. *Seneca and the idea of tragedy*. Oxford: Oxford UP, 2010.
- STEAD, Henry. "[Ted Hughes's] Seneca's Oedipus – by hook or by crook". In: *Canadian Review of Comparative Literature, special edition on 'Seneca and the English Tradition'*, Vol. 40.1, pp.88-104 (2013).
- STYAN, J. L. *Modern drama in theory and practice: Symbolism, surrealism and the absurd*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- SUTTON, Dana. *Seneca on the stage*. Leiden/Boston: Brill, 1986.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- TALBOT, John. "Eliot's Seneca, Ted Hughes's *Oedipus*". In: Roger Rees, ed. *Ted Hughes & the classics*, pp.62-80. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- _____. " 'I had set myself against Latin': Ted Hughes and the Classics". In: *Arion* (2006), 13.3, pp.131-61.

- TARRANT, R. J. "Senecan drama and its antecedents". *Harvard Studies in Classical Philology*, no.82, pp.213-263, 1978.
- _____. "Greek and Roman in Seneca's Tragedies". In: *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol.97, *Greece in Rome: Influence, Integration, Resistance*, pp. 215-30, 1995.
- UBERSFELD, A. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- URBAN, Ken. "An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane." In: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, no. 69, pp.36-46 (2001).
- VIÉGAS-FARIA, Beatriz. "Titus Andronicus: uma obra violenta, um texto controverso". In: *Tito Andrônico*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- VIRMAUX, A. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- WAKELIN, Daniel. "Possibilities for Reading: Classical translations in parallel texts ca. 1520-1558". In: *Studies in Philology*, vol.105, no. 4 (Fall, 2008), pp.463-86.
- WARD & TRENT, et al. *The Cambridge History of English and American Literature*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1907-21; New York: Bartleby.com, 2000.
- www.bartleby.com/cambridge/
- WILSON, Marcus. "Rhetoric and the Younger Seneca". In: *A companion to Roman rhetoric*, William Dominik and Jon Hall, eds, pp.425-38. Malden, EUA: Blackwell Publishing, 2007.
- WINSTON, Jessica. "Seneca in early Elizabethan England". In: *Renaissance Quarterly*, v.59, nº 1 (Spring 2006), pp.29-58.
- WINTERBOTTOM, M. "Introduction". In: *The Elder Seneca, Declamations in two volumes*. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 1974.
- _____. *Roman declamation*. Bristol: Bristol Classical Press, 1980.
- ZAJKO, Vanda. "'Mutilated towards alignment?': *Prometheus on his Crag* and the 'Cambridge School' of Anthropology". In: Roger Rees, ed. *Ted Hughes & the classics*, pp.100-119. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- ZANOBI, Alessandra. *Seneca's Tragedies and the Aesthetics of Pantomime*. Durham University, 2008. <http://etheses.dur.ac.uk/2158/>
- _____. *Seneca's Tragedies and the Aesthetics of Pantomime*. Londres: Bloomsbury, 2014.
- _____. "The influence of pantomime on Seneca's tragedies". In: Hall & Wiles, eds. *New directions in Ancient pantomime*. Oxford: O.U.P., 2008.

ZIMMERMAN, Bernhard. "Seneca and pantomime". Trad. Edith Hall In: Hall & Wiles, eds. *New directions in Ancient pantomime*. Oxford: O.U.P., 2008.

Obras teatrais modernas

ANOUILH, Jean. *Medeia: peça em um ato*. Trad. Gert Meyer. Script do acervo da Biblioteca da ECA/USP, Pt815.

ARTAUD, A. "Les Cenci". In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1964.

CORNEILLE, P. "Médée". In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1980.

HUGHES, Ted. "The Oedipus of Seneca". In: *Arion*, vol.7, nº3 (1968), pp.324-371.

JAHNN, H. H. *O fascínio da filicida: tradução anotada e comentada de Medeia, drama de Hans Henny Jahnn*. Dissertação de Marcus Tullius Franco Morais. UFSC, 2013.

<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/107233/317581.pdf>

KANE, S. *Complete plays*. London: Methuen Drama, 2001.

_____. *Teatro Completo*. Trad. Pedro Marques. Porto: Campo das Letras, 2007.

KYD, Thomas. *The Spanish tragedy*. Ed. J. R. Mulryne. Londres: New Mermaids, 2000.

MÜLLER, Heiner. *Medeamaterial e outros textos*. Trad. Fernando Peixoto et al. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

_____. *Verkommenes ufer Medeamaterial Landschaft mit argonauten*. Berlim: Henschel Schauspiel, 2006.

_____. *Hamlet-machine and other texts for the stage*. Ed. e trad. Carl Weber. Nova York: Performing Arts Journal Publications, 1984.

PESSOA, Fernando. *Teatro do Êxtase*. São Paulo: Hedra, 2010.

RACINE, J. *Théâtre complet*. Paris: Librairie Garnier Frères, 1947.

SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos, suivie de Les Mouches*. Paris: Éditions Gallimard, 1947.

SHAKESPEARE. *King Richard III. The Arden Shakespeare*. Edição de Anthony Hammond. Londres e Nova York: Routledge, 1994.

_____. *Richard III*. Edição de Jonathan Bate e Eric Rasmussen. Hampshire: The Royal Shakespeare Company, 2008.

_____. *Hamlet*. Edição de Jonathan Bate e Eric Rasmussen. Hampshire: The Royal Shakespeare Company, 2008.

_____. *Antony and Cleopatra*. Edição de Jonathan Bate e Eric Rasmussen. Hampshire: The Royal Shakespeare Company, 2009.

- _____. *Macbeth*. Edição de Jonathan Bate e Eric Rasmussen. Hampshire: The Royal Shakespeare Company, 2009.
- _____. *The Tempest*. Edição de Jonathan Bate e Eric Rasmussen. Hampshire: The Royal Shakespeare Company, 2008.
- _____. *Titus Andronicus and Timon of Athens: two classical plays*. Ed. Jonathan Bate e Eric Rasmussen. Hampshire: The Royal Shakespeare Company, 2011.
- _____. *King Lear*. Edição de Jonathan Bate e Eric Rasmussen. Hampshire: The Royal Shakespeare Company, 2009.
- _____. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth*. Trad. Barbara Heliodora e Anna Amélia de Queiroz Carneiro Mendonça. São Paulo: Editora Abril, 2010.
- _____. *O primeiro Hamlet – in-quarto de 1603*. Org. e trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2010.
- _____. *Ricardo III*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- _____. *A Tempestade*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- _____. *A Tempestade*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- _____. *Henrique VI*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, s/d.
- _____. *Ricardo III*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, s/d.
- WILLIAMS, Tennessee. *Mister Paradise e outras peças em um ato*. São Paulo: É Realizações Editora, 2011.

Estudos da Recepção

- BURROW, Colin. "Shakespeare and humanistic culture". In: Martindale, C. e Taylor, A. B., eds. *Shakespeare and the Classics*, pp.9-27. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- GREEN, Amy S. *The revisionist stage: American directors reinvent the Classics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- HALL, Edith. "Towards a theory of performance reception". In: *Arion*, Third Series, Vol. 12, No. 1 (Spring - Summer, 2004), pp.51-89.
- HARDWICK, Lorna. *Reception studies. Greece & Rome*, New surveys in the Classics no. 33. Oxford: Oxford University Press para The Classical Association, 2003.
- _____. "Degrees of intimacy: Michael Longley's poetic relationship with Homer". (2007) Arquivo digital sem paginação.

<http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/PoetryDB/longley/poetrylongleyintro.htm>

_____. “Can (modern) poets do classical drama? The case of Ted Hughes”.

In: Roger Rees, ed. *Ted Hughes & the classics*, pp.39-61. Oxford: Oxford U.P., 2009.

HARDWICK, Lorna e STRAY, Christopher, eds. *A Companion to Classical Receptions*. Malden, EUA, e Oxford: Blackwell, 2008.

MACKINNON, Kenneth. “Film adaptation and the myth of textual fidelity”.

<http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/Colq99/mackinnon99.html>

MARTINDALE, Charles. “Reception – a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical”. In: *Classical Receptions Journal*, Vol.5. Issue 2 (2013), pp.169-183.

_____. *Redeeming the text: Latin poetry and the hermeneutics of reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

MARTINDALE, Charles e THOMAS, Richard F., eds. *Classics and the uses of reception*. Blackwell Publishing, 2006.

MARTINDALE, Charles e TAYLOR, A. B., eds. *Shakespeare and the Classics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

NIKOLOUTSOS, Konstantinos. “Seneca in Cuba: Gender, Race, and the Revolution in José Triana’s *Medea en el espejo*”. In: *Romance Quarterly*, vol.59, n.1, 19-35, 2012.

_____. “Introduction”. In: *Romance Quarterly*, vol.59, n.1, 1-5, 2012.

RILEY, Kathleen. *The reception and performance of Euripides’ Herakles: reasoning madness*. Oxford: Oxford UP, 2008.

SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. Nova York: Routledge, 2006.

SLOTE, Jessica. “The Medea”. In: Brook Stowe, ed. *New York Theater Review*. Nova York: Black Wave Press, 2005, pp.7-9.

TOMPKINS, Jane P. “The reader in history: the changing shape of literary response”. In: *Reader-response criticism: from formalism to post-structuralism*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 1988 (1980), pp.201-32.

Sobre tradução

BASSNETT, Susan. *Estudos de Tradução*. Trad. Sônia Terezinha Gehring, Letícia V. Abreu, Paula Azambuja R. Antinolfi. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

- BENJAMIN, Walter. “*A tarefa do tradutor*”. Trad. Susana Kampff Lages. In: Werner Heidermann, org., *Clássicos da teoria da tradução – antologia bilíngue, Vol.I, pp. 201-231*. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène Chaterine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.
- _____. *A prova do estrangeiro*. Trad. Maria Emília P. Chanut. Bauru: Edusc, 2002.
- BRITTO, Paulo H. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- _____. “A palavra vermelha de Hoelderlin”. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”. In: *Semiótica da Literatura*. Org. Ana Cláudia de Oliveira, Lúcia Santaella. São Paulo: EDUC, 1987.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro/S.Paulo: Record, 2007.
- JAKOBSON, Roman. “Aspectos linguísticos da tradução”. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, ritmo e vida*. Extratos traduzidos por Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.
- _____. *Poética do traduzir, não tradutologia*. Trad. Eduardo Domingues. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.
- MOUNIN, Georges. *Os problemas teóricos da tradução*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. “Sobre os diferentes métodos de tradução”. Trad. Celso R. Baida. In: Werner Heidermann, org., *Clássicos da teoria da tradução – antologia bilíngue, Vol. I, pp.37-101*. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- STEINER, George. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Trad. Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.
- VENUTI, Lawrence. *The translator’s invisibility: a history of translation*. Londres/Nova York: Routledge, 2004 (1995).

GUIA SINTÁTICO DA TRADUÇÃO

A proposta deste guia é a de balizar pontos sintaticamente mais desafiadores da tradução, sinalizando também o recurso a figuras de linguagem ao longo do texto latino.

1 e 1027: O poema dramático apresenta-se como uma *Ringkomposition*, composição em anel, que se inicia e se encerra com a palavra “deuses”, introduzida, no primeiro verso, no caso vocativo (*di*) e, no verso final, no acusativo (*deos*).

1 a 12: Construção em polissíndeto, com a repetição da partícula enclítica *–que* e a conjunção aditiva *et*. Trata-se da formulação característica de invocações aos deuses na literatura clássica (ver “Notas à tradução”). Entre os versos 1 e 6, o autor lista vocativos, passando em seguida a acusativos, atendendo à regência do verbo *precor*, no verso 12.

O particípio futuro *domitutam*, atributo de *novam ratem*, em correlação com o verbo no pretérito perfeito *docuisti*, é traduzido pelo futuro do pretérito. Os particípios presentes *diuidens* e *praebens* são traduzidos ora como oração relativa adjetiva, ora pelo gerúndio português. O sintagma ablativo *fide meliore* deve ser interpretado como agente da passiva do particípio passado *raptam*, atributo de *dominam*, enquanto o também ablativo *uoce non fausta*, como instrumental. *Tiphyn* é acusativo grego. Optou-se pela tradução mais livre.

13 a 18: O período se inicia com a iteração ou *iteratio* da palavra *nunc*, caracterizando a impaciência ou a ansiedade da protagonista, procedimento que se verifica em outros pontos do poema. No verso 13, o imperativo *adeste* é usual na construção de caráter formular das invocações e *sceleris* é genitivo objetivo, adjunto de *ultrices*. O verso 14 é aliterativo em “s”, como o sibilar das serpentes. Apresenta ainda o acusativo de relação *crinem* e o ablativo de qualidade *solutis serpentibus*, além de hipálage parcial, pois não são os cabelos que estão desalinhados, mas as deusas mesmas. Numa leitura mais literal: “deusas vingadoras do crime, desalinhadas em relação ao cabelo de serpentes soltas”.

19 a 24: Sequência de verbos no subjuntivo presente: *uiuat*, *erret*, *expetat*, *optet*, *queam* têm matiz jussivo, mas *precer* é deliberativo, na construção interrogativa exclusiva de Hine, adotada na tradução. Boyle e Fitch mantêm uma afirmação. A construção assindética

dos versos 20 e 21 – *egens exul pauens inuisus* – é um dispositivo que se repete no poema. No verso 21, *incerti laris* é genitivo de descrição.

25 a 27: O nascimento é metáfora da concepção de uma vingança: *parta est, peperi*. A leitura ganha força ao se verificar a composição em anel com o verso 957, quando Medeia afirma *peperi duos*, referindo-se aos dois filhos sacrificados em nome do pai e do irmão. Mais uma iteração reflete a impaciência de Medeia: *parta iam parta*.

28 a 36: Dupla ocorrência do verbo *specto* no tempo presente nas vozes ativa (*spectat*) e passiva (*spectatur*), referindo-se ambas ao sujeito *Sol*, antes invocado como *Titan*, no verso 5. O dispositivo retórico é classificado por Hine (2007: 117) como uma forma de paronomásia. Outra repetição de verbo, *comitto*, com variação dos modos imperativo (*comitte*) e subjuntivo jussivo (*comittat*). O verso 32 ainda traz nova iteração, o imperativo *da*. Importante também é o léxico, quase totalmente retomado no verso 1025, no desfecho do poema, quando Medeia afirma que será levada aos ares no carro alado, indicando mais uma composição em anel. *Corinthos* é nominativo grego do termo latino *Corinthus*.

37 a 39: Verbos no subjuntivo presente em orações consecutivas (*feram* e *caedam*), subordinadas a *restat*, com a conjunção *ut* posposta. Os versos 37 a 39 podem ser entendidos como metáfora vazada em ironia: Medeia se descreve como madrinha do casamento de Jasão e Creúsa, carregando ela mesma a tocha nupcial (*pronubam pinum*), enquanto o sacrifício aludido antecipa as mortes que virão. Observe-se que, no verso 844, Medeia afirma que ela levará (*feram*) à noiva por meio dos filhos presentes de valor.

40 a 43: As orações condicionais com matiz de realidade *si uiuis* e *si [ali]quid... remanet* podem integrar um só período hipotético com uma apódose anteposta ou serem apartadas em dois períodos, tendo como apódoses os imperativos *quaere* para a primeira e *pelle* para a segunda – que foi a opção desta tradução, apoiando-se na semântica do trecho e distando nesse particular de Hine. No verso 41, a primeira ocorrência da invocação que Medeia faz a seu espírito: *anime*, que se repetirá no poema. O vocativo foi traduzido por “espírito meu”. A palavra “alma” é usada nas três ocorrências de *anima* na peça senequiana. Ver “Notas à tradução”.

44 a 50: A resposta imediata aos períodos condicionais se revela no futuro do verbo *uidebit* (v.45) e do gerundivo *tremenda* (v.46), atributo de *mala*, ou seja, adjetivo substantivado no acusativo plural, precedido da construção assindética de três membros (*tricolon*) *effera ignota horrida*. Na sequência, o autor opta pelo polissíndeto *uulnera et caedem et uagum funus*, que formam um sintagma apositivo de *leuia*, novamente o adjetivo substantivado plural: esse acusativo é objeto do pretérito perfeito *memorauit*, assim como o pronome demonstrativo *haec*, no acusativo neutro plural, é objeto do pretérito perfeito *feci*. No verso 45, *Isthmos* é nominativo grego para o latino *Isthmus*. No verso 49, *exurgat* é subjuntivo presente jussivo.

51 a 55: Imperativos singulares caracterizam os versos finais do solilóquio, comandos dirigidos à própria Medeia ou a seu espírito (*anime* do v. 41): *accingere* (passivo com valor de voz média), *para*, *rumpe*. O subjuntivo presente passivo *narrentur* é jussivo. O desfecho traz a primeira *sententia* (ver “Notas à tradução”) do poema, com o pronome relativo *quae* antecedendo seu referente *domus*.

56 a 58: No verso 57, o nominativo plural masculino *superi* é o referente das orações relativas *qui caelum*, com o pronome antecipado, e *quique regunt fretum*, assim como é o sujeito de *adsint*, subjuntivo presente jussivo endereçado aos deuses pelos cidadãos de Corinto. A opção de tradução da construção ablativa de particípio presente *cum populis rite fauentibus* do verso 58 foi uma oração relativa. O respeito ao rito implicava manter o silêncio para evitar palavras de mau agouro durante a cerimônia (HINE 2007: 123), contrariando a atitude inicial de Medeia.

59 a 66: A sequência de verbos no subjuntivo presente *ferat*, *placet* (com “a” longo) e *donetur* tem matiz jussivo. No verso 60, *tergore candido* é ablativo de qualidade. No 61, *niuei corporis* é genitivo de qualidade. O verso 66 (*donetur tenera mitior hostia*), caracterizado pela aliteração em “t”, admite duas leituras (HINE 2007: 124): o adjetivo comparativo nominativo singular feminino *mitior* como atributo inerente à deusa – minha opção – ou como prolepse, antecipando o efeito que o sacrifício terá sobre a disposição divina: “ficar mais delicada” (cf. BOYLE 2014: 139). A escansão do verso asclepiadeu menor revela que *tenera hostia* é ablativo, não nominativo, portanto, o sujeito da forma passiva *donetur* é a própria deusa, que é mais delicada que a tenra vítima com a qual está para ser honrada e à qual é comparada.

67 a 74: O paralelismo em anáfora das duas invocações de quatro versos cada uma deve ser observado: o verso 67 qualifica o vocativo tu como masculino *Et tu qui*, já o verso 71 traz o feminino *Et tu quae*, sendo que nenhuma das deidades é identificada nominalmente, apenas por meio de atributos. A construção de acusativo com infinitivo que se segue a *cupiunt* no verso 73 tem a repetição do sujeito *te... te...* para o verbo único *spargere*.

75 a 81: O verbo *uincit*, com o sujeito *uirgineus decor*, tem como complemento direto três acusativos: *Cecropias nurus*, *et quas... exercet*; *et quas... lauat*, subentendido o plural acusativo *nurus* nas duas relativas. A primeira oração relativa tem como sujeito *oppidum*, com sua própria relativa *muris quod caret*. O pronome *quas* da segunda relativa é objeto de *lauat*, verbo que serve a dois sujeitos, tanto *Aonius latex* como *Alpheosque sacer*. *Alpheos* é forma nominativa grega singular para o latim *Alpheus*.

82 a 89: Período hipotético potencial, numa construção de subjuntivo presente na prótase com futuro indicativo na apódose: *si uelit... cedent*. A palavra *forma* é ablativo de relação. O verbo *cedo*, com complemento dativo *Aesonio duci*, é estruturante no trecho: a ocorrência plural *cedent* tem como sujeitos *proles* e *frater*; já o singular *cedet* tem como sujeito *Pollux*. O pronome relativo *qui* no verso 85 retoma *proles*, enquanto no verso 86 ele se antecipa a *frater*. A dupla negação *nec non*, no verso 86, tem valor afirmativo em latim e *tripodas* é acusativo grego. Para evidenciar em português que o núcleo desse trecho da ode coral é Jasão, optei por apresentá-lo como sujeito do verbo “superar”, adiantando a ocorrência, que se dá apenas no verso 92, de *superet*. A regência do adjetivo comparativo *aptior* é o ablativo plural *caestibus*: “luvas de boxe”.

90 a 92: Iteração no verso 90: *sic sic*. Subjuntivos presentes optativos – *uincat* e *superet* - dirigidos diretamente aos deuses, regidos por *precor* sem conjunção. *Vincat* é o mesmo verbo do verso 75. Observe-se também a retomada do advérbio *longe* do verso 76, agora aplicado a Jasão, fechando mais uma composição em anel.

93 a 101: O trecho se inicia com oração adverbial temporal com a conjunção *cum* posposta em hipérbato. As comparações entre o destaque que o Coro dá ao rosto de Creúsa, sem nomeá-la, e as manifestações da natureza são marcadas pelo advérbio *sic*.

102 a 106: Os participípios passados masculinos nominativos singulares *ereptus* e *solitus* referem-se a Jasão, assim como os adjetivos *trepidus* e *felix*, sem nomeá-lo. *Felix* é vocativo que acompanha *sponse*. O sintagma *soceris uolentibus* é ablativo absoluto.

107 a 109: O ablativo absoluto *concesso iurgio* estabelece a circunstância em que os jovens têm agora licença para ofender verbalmente os poderosos – *in dominos* – e são invocados pelo Coro a fazê-lo.

110 a 115: Aliteração em “f” no verso 113, que é também uma *golden line* (ver “Notas à tradução”). A expressão *iam tempus erat*, apesar do pretérito imperfeito, tem valor presente. Subjuntivos presentes jussivos *fundat* (v.113) e *soluat* (v.114). O período hipotético, que alude a Medeia, tem aspecto de realidade, com prótase no presente indicativo – *si [ali]qua... nubit* – e apódose no subjuntivo presente – *eat illa*.

116: Interjeição com uso do chamado “plural majestático”, que ocorre outras vezes no texto: verbo referente à morte *occidimus*, no pretérito, mas com efeito presente.

117: Verso marcado pela anáfora – *uix... uix...* – e, por isso, a estrutura parece cindida, mas *ipsa* é sujeito de *credo*, que tem como objeto direto *malum* adjetivado por *tantum*.

118 a 122: Sequência de três perguntas retóricas (*interrogatio*). No ablativo absoluto *erepto patre patria atque regno*, com aliteração em “p” e “t”, o participípio passado *erepto* combina apenas com o substantivo mais próximo, porém deve ser estendido aos demais. Ver abaixo sobre *tricolon*, que se aplica também aqui: *patre patria atque regno*.

123 e 124: O autor recorre ao *tricolon* (aqui, assindético) ou encadeamento de três membros, sendo o mais conhecido exemplo a frase de Júlio César: *ueni, uidi, uici*.

Comentadores divergem quanto ao terceiro termo do *tricolon* no verso 123: Hine e Fitch optam pelo ablativo *mente non sana*, da família de manuscritos A, enquanto Boyle e Costa ficam com *mente uesana*, do manuscrito E. Como observa Costa (1973: 82), *ve-* é um prefixo de negação ou privação, portanto, equivalente a *non*. O mesmo prefixo ocorre no apostro nominativo *vecors*, literalmente, “contra o coração”. A palavra *incerta* também está no caso nominativo. O subjuntivo presente *queam* é deliberativo. O ablativo não

preposicionado, com substantivo inanimado, pode ser interpretado como agente da passiva, portanto, sujeito lógico de *feror*, e assim é traduzido – *mi mente enferma me arrastra* – por Luque Moreno (1987: 296), enquanto Boyle (2014: 157) o considera ablativo de qualidade – *demented I am tossed*.

125 e 126: Subjuntivo imperfeito optativo com advérbio *utinam* em construção de dativo de posse. A *coniunx* aludida no verso 125 é Creúsa. O subjuntivo presente jussivo passivo *exigatur* tem *ferrum* como sujeito. O dativo plural *meis malis* é ambíguo (HINE 2007: 131) e poeticamente enriquecedor: males que Medeia causa ou sofre? Tenta-se compensar a assonância em “i” do latim – *meis satis est malis* – com a aliteração em “m” – “acalma meus males”.

127 a 129a: Período hipotético potencial com o pretérito perfeito *nouere* por *nouerunt* na prótase, mas de valor presente, e o gerundivo neutro *est parandum* na apódose. A repetição *si quod* deve ser entendida como *si [ali]quod facinus*, enquanto *quod* no verso 128 é pronome relativo acusativo, objeto direto do subjuntivo presente em oração subordinada adjetiva *ignorent*, retomando *facinus*. O sujeito de *nouere* é tanto *[urbes] Pelasgae* como *urbes barbarae*. Segundo Boyle (2014: 159), a terminação –*erunt* não ocorre na *Medeia*.

129b a 136: *Hortentur* e *redeant* são subjuntivos presentes jussivos que introduzem o catálogo de crimes de Medeia. O catálogo é um longo aposto aos nominativos *scelera tua... et cuncta*, constituído de participios passados adjetivando os respectivos substantivos: *decus raptum, comes diuisus, funus ingestum, corpus sparsum, decocta membra*.

Quam saepe é locução adverbial. Dois pretéritos perfeitos evidentes – *fudi* e *feci* – favorecem a leitura de *saeuit* também no passado. Porém, Costa (1973: 84) prefere o tempo presente e Boyle (2014: 161) observa que a oscilação entre presente e pretérito não é incomum na tragédia senequiana e sugere “uma ambivalência temporal deliberada” (*deliberate temporal ambivalence*). O termo *impie* é adverbial.

137 a 142: A construção do v.137 (*quid tamen Iason potuit...*) retoma o v.118 (*hoc facere Iason potuit...*). O genitivo objetivo *alieni arbitri iurisque* é adjunto de *factus*, nominativo singular masculino atributo de *Iason*.

A iteração no verso 139 de *melius* é intercalada pela interjeição *a*. Com pequena variação a frase se repete no verso 930. O imperativo singular *loquere* é dirigido a *dolor*, substantivo masculino, e, por isso, a forma *furiose*, ambos os termos, portanto, no vocativo. Período hipotético potencial constituído de duas orações condicionais similares: o verbo das prótases é o presente indicativo *potest*, os das apódoses são os subjuntivos presente: *uiuat* e *parcat*. A oração *ut fuit* é comparativa. *Memor* pede o genitivo objetivo *nostri*, traduzido no singular. *Parco* é verbo de regência dativa.

143 a 149: Orações relativas introduzidas pelo nominativo *qui*, retomando o genitivo *Creontis*, sujeito de *soluit*, *abstrahit* e *dirimit*. O adjetivo *impotens* rege o ablativo *sceptro*. A forma passiva *petatur*, subjuntivo presente de *peto*, é jussiva, assim como *luat*. O pronome relativo *quas* retoma *poenas*.

150 a 158: Os perfeitos gnômicos *pertulit* e *potuit* têm valor presente na *sententia* entre 151b e 153a, a primeira de uma série neste diálogo esticomítico, isto é, em que há trocas de apenas um verso entre os antagonistas ou em que um só verso é dividido em duas ou em até quatro falas. Outra *sententia* ocorre entre 153b e 154, desta vez com verbos no presente, com oração relativa iniciada pelo nominativo *quae*, que retoma *ira*. Nova *sententia*, agora de Medeia, entre 155 e 156, com verbos no presente e a relativa introduzida pelo nominativo *qui*, que retoma *dolor*. O verbo *libet* é impessoal.

159 a 167: Nova sequência de *sententiae*, com a tradicional estrutura bipartida, como fica evidenciado nos versos 159 e 163. Ocorrem retomadas de palavras-chave do verso anterior (*Stichworttechnik*): *uirtus/uirtuti* entre 160 e 161; *spes/sperare* entre 162 e 163; *superest/superest* entre 165 e 166. No verso 160, *probanda est* é gerundivo que acompanha *uirtus*. No verso 163, *desperet* é subjuntivo presente jussivo. No verso 164, o sujeito é o plural *colchi* e a forma verbal alternativa *abiere* substitui *abierunt*. No verso 165, sintagma ablativo *opibus e(x) tantis*. Acusativos, objetos de *uides*, reunidos em polissíndeto nos versos 166 e 167.

168 a 176: No verso 168, retomada da palavra-chave *rex* em estrutura de antílabes, ou seja, divisão do verso em duas falas. Antílabes também em 169, com a conjunção concessiva *licet* acompanhada de subjuntivo, que se repete no verso 200. Em 170 e 171, a rara ocorrência de versos divididos em quatro falas. No verso 171, *cui* é dativo entendido como

de benefício (BOYLE 2014: 173), numa referência a Jasão. A oração de subjuntivo presente *cui sim* é interrogativa indireta dependente de *uide* (HINE 2007: 136).

177 e 178: O diálogo é interrompido e a orientação cênica é dada em didascália interna, indicando a entrada de Creonte em cena. O pronome interrogativo genitivo *cuius* deve ser lido associado ao ablativo instrumental *ictu*, sendo *regius cardo* sujeito de *strepit*. A tradução optou por “portão” a “dobradiça”.

179 a 191: Também este trecho é rico em didascália interna. Creonte reconhece Medeia, mas se atemoriza ante sua aproximação hostil, dirigindo-se primeiro aos seus criados, recorre ao imperativo plural – *arcete* e *iubete*. Apenas quando muda o imperativo para o singular – *uade* e *auehe* – é que ele passa a se dirigir a ela. Nos versos 185-6, os subjuntivos presentes jussivos *liberet* e *abeat*. No verso 189, o subjuntivo presente *sileat* está posicionado parataticamente a *iubete*, ausente a conjunção *ut*. No verso 190, *discat* é subjuntivo presente jussivo. O mesmo verso é marcado por aliteração – *uade ueloci uia*.

192 a 202: Típico diálogo em esticomitia com *sententiae*. No verso 193, *pellat* é subjuntivo presente em interrogativa indireta. No 195, *feras* é subjuntivo presente jussivo, assim como *ferat* no 197 e o passivo *detur* no verso 202. Nos versos 199 e 200, *statuit* e *fuit* são perfeitos gnômicos, com valor de presente na *sententia*.

203 a 206: A oração principal é *regia didici mea*, à qual estão subordinadas 1) *difficile quam sit animum ab ira flectere iam concitatum* e 2) *quam regale hoc putet sceptris superbas quisquis admouit manus qua coepit ire*. O infinitivo *flectere* é sujeito da primeira subordinada e *quisquis admouit superbas manus sceptris* é o da segunda. A oração *qua coepit ire* é apositiva a *regale hoc*. Assim, uma tradução prosaica seria: “Aprendi em meu palácio como é difícil afastar da ira um espírito já capturado por ela e como julga próprio da realeza persistir no mesmo caminho todo aquele que colocou mãos soberbas no cetro”.

207 a 210: A conjunção *quamuis* introduz a subordinada concessiva com o subjuntivo perfeito passivo *obruta sim*, sendo a oração principal *quondam nobili fulsi patre* coordenada com *auo clarum Sole deduxi genus*.

211 a 216: Período descritivo com verbos no presente indicativo: *rigat, uidet, dulcescunt, exterret*, orações subordinadas antepostas a *regit*.

217 a 220: Medeia retoma a construção retórica anterior com o mesmo verbo *fulsi*, exibindo a destreza oratória da personagem, complementada pelo duplo uso do verbo *peto*, na voz ativa (*petebant*) e na passiva (*petuntur*), do tipo já apontado nos versos 28-9. O verso 220 retoma a expressão *erepto regno* do verso 119.

221 a 235: A conjunção *cum* introduz uma oração concessiva com o subjuntivo presente *ferat*. O jogo de oposições desse trecho é consistente: observe-se o *extuli* do verso 225. Muito expressivo antagonismo *hoc reges habent* e *nulla quod rapiat dies*, com o termo *dies* em rara ocorrência no feminino. *Quod* tem como aposto *prodesse... protegere*.

A forma *seruasse* é síncope do infinitivo passado *serua[ui]sse*, enquanto *memet* é forma enfática do acusativo *me* com a enclítica *-que*. Os versos 226 e 227 são apostos de *solum hoc* do verso 225. Parece ser evocado um dos dois versos supérstites da tragédia *Medeia* de Ovídio: *seruare potui. perdere an possim rogas?* (*apud* HEINE 2007: 141), “Pude salvar. Perguntas se posso matar?”. No verso 227, *deum* é forma arcaica do genitivo plural.

Segue-se um curto catálogo dos argonautas salvos por Medeia em breves descrições com presente indicativo – *mulcet, trahit, uidet*. No verso 233, a fórmula *ducum ducem*, literalmente, “chefe dos chefes”, além de ser um poliptoto, funciona como superlativo, por isso, a opção por “o mais nobre”, retomando a tradução de *Aesonio duci* do verso 83.

236 a 251: O discurso de Medeia é marcado por imperativos dirigidos a Creonte – *incesse, ingere, damna, redde* – e por termos de caráter judicial – *crimen, causam, culpa, nocens*, assim como o verbo depoente *fateor*, usado nos versos 237 e 246 com ironia, pois Medeia apresenta inicialmente o que seria o seu “crime” para, então, cobrar a recompensa. A ironia do verso 246 é reforçada pela palavra *nocens* retomando *innocens* do verso 193 da fala de Creonte. A primeira metade do verso 246 se esclarece apenas nos versos 272 e 273. No verso 248, há divergência entre as edições recentes de Hine (*dextra*) e de Boyle (*dextrae*).

Entre os versos 238 e 241, deve-se ler um período hipotético com subjuntivo presente nas prótases sem conjunção *uirgini placeat pudor* e *[uirgini] pater placeat*, seguidas de apódoses no futuro indicativo *ruet Pelasga tellus* e *hic tuus gener occidet*. A opção de

tradução foi por conjectura no presente histórico. Ver “Notas à tradução”. Os versos 238 e 239 têm aliteração em “p”.

252 a 257: Longo período de seis versos que tem como oração principal o verbo depoente *uideor*, com a subordinada de acusativo e infinitivo *non esse me* dependente de *testatus*, seguida de duas orações relativas com presente subjuntivo – *qui geram* e *qui calcem*. Na oração da conjunção causal *quippe*, dependente da oração adverbial de gerúndio *legendo*, ocorrem dois dativos de finalidade – *poenae* e *leto*. O termo *optinens* é particípio presente do verbo *obtineo*. A tradução mais literal do período: “Que não sou do tipo que exerça o poder como um homem violento nem do tipo que pisoteie infortúnios com pé soberbo, pareço ter provado, na verdade, não pouco claramente, escolhendo como genro um exilado tanto acochado como pálido de grande temor, já que para punir e matar o demanda Acasto, detentor dos reinos tessálicos”.

258 a 261: A oração principal *queritur* tem as subordinadas de acusativo e infinitivo passado passivo coordenadas sindéticas *patrem peremptum [esse]*, com os atributos acusativos *tremementem* e *grauem*, e *discissa [esse] membra*, e a subordinada temporal de subjuntivo imperfeito *cum auderent*.

262 a 265: Período hipotético com prótase e apódose no indicativo presente, portanto, matiz de realidade no discurso de Creonte, sustentada nos argumentos que vêm a seguir. O termo *innocuum* tem duas acepções essencialmente: 1) o que não causa mal, inofensivo, inocente; e 2) o que permanece intocado, impoluto, incólume. Devido à posição de *innocuum* no verso e o caráter de sangue derramado de *cruor*, além do verbo *contamino*, a tradução recaiu na segunda acepção.

266 a 271: A iteração inicial – *tu, tu* – revela a tensão do discurso, que caracteriza a personagem-título como transgêneros, participando da essência do feminino e do masculino. No verso 267, *ad audendum* é gerúndio dependente de *robur uirile est*, mas não em Boyle (*cui feminae nequitia ad audenda omnia*). A opção por manter o latim *machinatrix* decorre de ser um hápax e pela transparência do termo para um leitor em língua portuguesa.

O verso 271, finalizado em *deos*, exige ainda mais atenção já que exatamente a mesma palavra encerra a peça, em circunstâncias que se complementam. Entre várias traduções consultadas, algumas soluções para o verbo *sollicito* foram o francês *inquiéter* (Dupont), o italiano *molestare* (Traina), o espanhol *provoca* (Moreno) e o inglês *harass* (Hine, Fitch, Boyle). A opção em português por “assedia” permite a aliteração em “s” do original *alia sedens tellure sollicita deos*.

272 a 280: Medeia retoma o imperativo *redde*, já utilizado no verso 246 – *sed redde crimen* – evidenciando que se referia, então, à nau Argo e ao seu principal tripulante, Jasão. Nos versos 276 e 279, duas estruturas extremamente sintéticas – *illi Pelia, non nobis iacet* e *non est meum* – pedem alguma complementação para o bem da clareza, como fazem Boyle e Fitch.

281 a 300: O diálogo com Creonte é retomado neste trecho final, com referência aos obstáculos antecipados por Medeia no verso 173 do diálogo com a Ama. No verso 283, a oração completiva com subjuntivo presente *ne trahat* tem como objeto o acusativo *atos insontes*, retomando como antônimo o termo *sontes* do verso 275, que ali se referia aos pais. No verso 282, *illud extremum* antecipa *extrema oscula* do verso 289.

Entre os versos 290 e 293, construção esticomítica característica, com antílabo, retomada da palavra *tempus* em diferentes casos, o chamado poliptoto, e *sententia* no verso 292, com o gerúndio *ad nocendum*. No verso 293, *temporis* é genitivo partitivo, adjunto de *parum*. O verso 296 apresenta mais uma construção concessiva com *licet* e subjuntivo, à semelhança dos versos 169 e 200. Entre os versos 297 e 299, período hipotético com indicativo presente na prótase negativa e futuro na apódose, portanto, matiz potencial.

301 a 308: O advérbio *nimum* é marca da composição em anel, ligando o marinheiro extremamente audaz à embarcação extremamente vulnerável. No verso 308, *ducto* é particípio passado de *duco* (“conduzir”, mas também “traçar, construir”), atributo do ablativo masculino singular *gracili limite*.

309 a 317: O trecho é marcado pela anáfora do termo *nondum*. Devido à repetição de *nondum* e de *non*, além das ocorrências de *nec* e *nomen* em início de verso, a opção de tradução recaiu na palavra “não” à frente de “ainda” para reproduzir a aliteração. No verso

309, ocorre a forma sincopada do pretérito mais que perfeito *norat* por *no[ue]rat*, com valor de pretérito imperfeito indicativo, acompanhando *erat*, *poterat* e *habebant*. No verso 312, *Hyadas* é acusativo plural grego. No verso 315, a oração relativa é introduzida pelo pronome *quae*, acusativo neutro plural, antecedendo o referente *Attica plaustra*. Em Boyle e Fitch, *Arctica plaustra*.

318 a 328: O coro aqui retoma a ideia da ousadia – *ausus [est]* – com que havia iniciado o canto – *audax* – para tratar agora de Tífis, que havia sido mencionado logo no verso 3 da peça. Segue-se a *ausus [est]* uma sequência de seis infinitivos complementares. A descrição das atividades náuticas é recheada de vocabulário técnico, que se encontra também na epístola 77.1-2 de Sêneca.

329 a 345: No verso 330, é retomado o termo *fraus* usado por Creonte em relação a Medeia (181, 290). No mesmo verso, *uidere* por *uiderunt*. Construções de acusativo e infinitivo entre os versos 337 – *pati uerbera pontum* – e 339 – *partem fieri mare* – ambas dependentes de *iussit*. O verbo *dedit* no verso 340 tem duas subordinadas temporais introduzidas pela conjunção *cum* – *duo montes gement* e *mare deprensum spargeret*. No verso 345, Hine opta pela conjectura de Madvig – *spargeret arces* – enquanto Boyle e Fitch ficam com o manuscrito A – *spargeret astra*. A tradução segue Hine.

346 a 360: O verso 346 retoma *audax*, que abre o canto coral. No verso 348, *torpente lyra* é ablativo absoluto. Construções em anáfora – *quid cum* – iniciam os versos 350 e 355, introduzindo sequência de perguntas retóricas ou *interrogatio*. A estrofe entre os versos 355 e 360 tem duas orações com a conjunção *cum*. A proposta de Biondi (1984: 126) é de construção elíptica – *quid [cum]* – seguida de *cum coegit* e *cum mulcerent*: a primeira, uma oração temporal e a segunda, descritiva de circunstância concomitante. Portanto, uma sugestão de leitura: *Quid cum, Pieria resonans cithara, Thracius Orpheus paene coegit Sirena sequi, solitam cantu retinere rates, cum dirae pestes uoce canora Ausonium mare mulcerent?* A oração principal interrogativa tem o verbo *coegit*, no pretérito perfeito indicativo, tal como na estrofe anterior – *quid cum soluit* – e a subordinada, o subjuntivo imperfeito – *cum dirae pestes mulcerent*. *Sirena* é acusativo grego, com apostrofe *solitam*.

361 a 379: No verso 363, de aliteração completa – *maiusque mari Medea malum* –, o coro cita nominalmente Medeia pela primeira vez e, depois, apenas no verso 867 (na trad. 866).

O canto volta para o tempo presente da peça, retomando no verso 365 o termo *leges* do verso 320. No verso 370, o pretérito perfeito *posuere* por *posuerunt*, do verbo *pono*. No verso 373, *Araxen* é acusativo grego.

Entre os versos 375 e 379, a opção por subjuntivos presentes coordenados – *laxet, pateat, detegat, sit* – na oração relativa iniciada por *quibus*, retomando *annis seris*, subordinada ao futuro *uenient*, indica que o autor reproduz uma ideia, mas sem endossá-la categoricamente, admitindo apenas a possibilidade de sua concretização. Análises sintáticas desse trecho não são convergentes: Costa (1973: 107) entende que se trata de subjuntivos em oração consecutiva, enquanto Boyle (2014: 228) os classifica como subjuntivos generalizantes em oração relativa adjetiva. Moreno (1987: 308) traduz pelo subjuntivo presente, tal como se optou nesta tradução para o português.

380 a 578: Esse intervalo de versos tem no início e no final a palavra *tectis*, ablativo plural de *tectum*, delimitando o trecho dialógico e expondo mais uma vez a recorrente composição em anel da *Medeia* senequiana. Note-se também que o verso 579 inicial da terceira ode coral retoma a palavra *flamma* do verso 578, que encerra a fala de Medeia, explicitando a coesão textual pretendida pelo autor entre os trechos dialógico e coral – vale lembrar a primeira ode intercalada entre falas da personagem principal.

380 a 396: Nos primeiros dois versos, a ama se dirige a Medeia, retomando no verso 381 o termo *impetum*, que já havia usado no verso 157 do diálogo com ela. O verso inicial do trecho é também uma didascália interna, que indica a saída de Medeia de cena ou um movimento intenso da protagonista no palco enquanto a Ama descreve o que vê. Entre os versos 382 e 386, Medeia é comparada a uma mênade ou bacante com o par correlato *qualis maenas tulit... talis [Medea] recursat...* O verbo *tulit* é um perfeito gnômico. O termo grego *entheos* é um empréstimo atestado pela primeira vez na tragédia senequiana, segundo Boyle (2014: 232). No verso 383, *recepto deo* é ablativo absoluto. No verso 390, uma série assindética de cinco verbos no indicativo presente.

397 a 410: Medeia dirige a palavra a si mesma: o subjuntivo presente *statuas* é uma oração interrogativa indireta, subordinada a *si quaeris*, período hipotético que tem o imperativo singular *imitare* na apódose. Nos versos 398 e 399, ocorre subjuntivo presente deliberativo – *egone ut patiar*. Após o questionamento, é a própria personagem que responde em uma

construção repleta de futuros entre os versos 401 e 406 – *feret, euoluet, de[e]rit, sequentur, uersabit, cadent* –, introduzida pela conjunção *dum*, que ocorre duas vezes, e encerrada com os futuros assertivos *cessabit* e *crescet*. Entre 407 e 410, anáfora do pronome interrogativo feminino *quae* na função adjetiva, acompanhando os nominativos *immanitas, Scylla, Charybdis, Aetna*.

411 a 414: O presente subjuntivo *possit* em oração negativa sugere condição de impossibilidade, por isso, a tradução pelo futuro do pretérito, sendo que o argumento de Medeia é finalizado no verso 414 com os futuros *sternam* e *euertam*, que revelam determinação – o chamado *future of resolve* (BOYLE 2014: 238).

A opção pela tradução livre “vou demolir tudo” conjuga as acepções “aplanar” e “devastar” do verbo *sterno* e “revolver” e “destruir” do verbo *euerto*, em linha com a proposta que se consolida nos versos 424 e 425, de valorização do léxico retratando um mundo edificado que será posto em ruínas por Medeia. (Cf. *ad euertenda fundamenta*. CÍCERO: *In Catilinam* IV, 13, 13). No *De Ira* I.2.2, de Sêneca, a imagem da força demolidora da ira – *aspice nobilissimarum ciuitatum fundamenta uix notabilia: has ira deiecit* – se revela na tradução de José Eduardo dos Santos Lohner (2014:): “Olha os alicerces de cidades de tão vasto renome, os quais mal se distinguem: a ira as demoliu”. No Dicionário Eletrônico Houaiss, as duas primeiras acepções de “demolir” são “jogar abaixo (o que estava construído)” e “empreender ataque violento (de um ponto de vista moral ou intelectual)”. A associação dos sentidos concreto e abstrato convém a esta tradução.

415 a 430: No verso 416, a *sententia*: *amor timere neminem uerus potest*. Entre os versos 417 e 419, os subjuntivos perfeitos *cesserit* e *dederit* são orações concessivas subordinadas a *potuit*, num período de caráter hipotético. O subjuntivo presente *taceat*, no verso 424, tem matiz jussivo. Também, no 428, o subjuntivo presente *abeant*. O subjuntivo presente *pereas*, no verso 428, está em oração temporal. No verso 429, a construção de gerundivo *quam multa sint timenda* é subordinada de *uide*, apódose do período hipotético, que tem *si perstas* na prótase. O diálogo encerra com uma *sententia* da Ama: *nemo potentes aggredi tutus potest*. Os futuros *inuadam* e *quatiam* nos versos 424 e 425 ecoam a força dos verbos do 414. Sobre esta opção tradutória, ver “Prefácio à tradução”.

431 a 446: Acusativo exclamativo nos dois primeiros versos deste trecho. Período hipotético formado por duas condicionais com subjuntivo imperfeito, portanto, matiz de irrealidade – mas de passado, segundo Hine (2007: 158), como ocorria no latim arcaico –, sendo que as orações principais têm gerundivo passado: *caput offerendum fuit* (literalmente, “a cabeça devendo ter sido oferecida”) e *fide carendum [fuit]* (literalmente, “devendo ter faltado à fidelidade”). O dativo *leto* é objeto indireto da primeira oração principal, enquanto *misero*, também dativo, é agente do gerundivo na segunda. A oração principal *uicit*, no verso 437, tem subordinada causal introduzida pela conjunção *quippe*, com única outra ocorrência no verso 256, e o subjuntivo imperfeito deponente *sequeretur*. No verso 439, oração condicional com verbo no indicativo presente *incolis*, com matiz de realidade. Ablativo absoluto *uiso memet* no verso 445, com reforço do pronome pessoal.

447 a 460: Duas ocorrências de *fugimus*, uma no pretérito perfeito, com *u* longo, admitindo-se o primeiro pé dátilo, como os editores em geral, e outra no presente, portanto, *u* breve. No verso 450, *penatibus tuis* é ablativo de separação, numa metonímia que toma os deuses penates pela casa propriamente. No 453, *quas peti terras iubes?* é a mais antiga citação de trecho de peça atribuído a Sêneca na literatura (QUINTILIANO: *Institutio Oratoria*, IX.2.8-9), utilizado como exemplo de pergunta retórica refletindo indignação. No verso 457, Hine segue a conjectura de Zwierlein com *patruamne*, enquanto Boyle e Fitch optam pelo *paruamne* dos manuscritos. São formas de acusativo grego *Phasin*, *Symplegadas*, *Iolcon*, *Tempe*. No verso 460, *eatur* é passiva impessoal, subjuntivo presente jussivo.

461 a 489: Sequência de subjuntivos presentes jussivos – *premat*, *oneret*, *obruat*, *reuoluat*. No verso 465, *meritis* é ablativo de comparação. O verso 470 – *terrigena miles mutua caede occidit* – ecoa as *Metamorfoses* de Ovídio (7.141): *terrigenae pereunt per mutua uulnera fratres*. O imperativo *adice* do verso 471 tem como objetos *expetita spolia*, *insomne monstrum*, *traditum fratrem*, *factum scelus*, *ausas natas*. No 474, ocorrência de poliptoto: *scelere/scelus*. O apelo que Medeia dirige a Jasão é marcado pela anáfora da preposição *per* entre os versos 478 e 482. Ele, no verso 1002, replicará a construção no apelo dirigido a Medeia. O termo *liberum* no verso 478 é a forma arcaica de *liberorum*. No verso 489, Medeia retoma o verbo *fugere* com que tinha iniciado sua fala em 447.

490 a 530: Diálogo de caráter agonístico, rico em dispositivos da oratória. No verso 490, oração concessiva em construção de subjuntivo imperfeito *cum uellet*, subordinada a *dedit*. No verso 499, a conjunção *ut* introduz oração consecutiva em aposição a *hoc unum* do verso anterior, construção semelhante à dos versos 37-9. Entre os versos 500 e 502, anáforas sublinham a tensão da fala: *tua illa, tua sunt illa* e *solus tuere, solus insontem uoca*. No verso 501, o subjuntivo presente *arguant* é jussivo com matiz concessivo. No verso 503, o subjuntivo presente jussivo *sit* liga o jogo de palavras (*contentio*) *quisquis nocens* a *innocens*. A repetição de *cuius acceptae pudet* no final dos versos 504 e 505 evidencia o uso da figura da epístrofe ou *conversio* (Cf. CÍCERO: *De Oratore* 3, 206-7). No verso 506, *quin potius*, numa tradução literal “por que não antes?”, é construção com valor de comando, conforme a gramática de Allen & Greenhough (2006: 284). No verso 507, o imperativo passivo singular *placare* tem valor de voz média, como ocorre no verso 51, seguido de dativo de interesse *natis* (COSTA: 117). *Tricolon* no verso 507: *abdico eiuro abnuo* – verbos de forte carga jurídica (CASAMENTO: 93). Ver “Notas à tradução”.

No verso 509, em quiasmo, a *breuitas* que caracteriza a resposta de Jasão permite a conjectura a partir da pergunta de Medeia: *regina [fratres dabit] natis exulum, afflicits potens*. Entre os versos 510 e 512, construção de subjuntivo presente optativo *ne ueniat*, com a subordinada relativa generalizante *qui misceat*, retomando *malus dies*. Nos versos 511 e 512, ocorrência de poliptoto – *prole, prolem; nepotes, nepotibus*. No verso 515, a interrogativa indireta no subjuntivo presente *quid facere possim* está subordinada ao imperativo singular *loquere*. No verso 516, subentenda-se *est* e, no hemistíquio seguinte da antílabo, *his* é ablativo de comparação. Note-se a aliteração em “m”: *maior metus Medea*. No verso 517, o subjuntivo presente *certemus* é subordinado ao imperativo singular *sine*. No verso 518, o subjuntivo presente *sit* tem matiz jussivo. No verso 520, a tradução segue Boyle (2014: 262) em considerar *stetit* como perfeito gnômico, portanto, valor de presente.

Entre 522 e 524, a oração principal *cogit* tem as subordinadas completivas com subjuntivo presente negativo *non ut armes* e *nec ut inquines*. O período hipotético interrogativo dos versos 525 e 526 tem como apódose o futuro *resistet* e as duas prótases com presente subjuntivo *si ingruant* e *si iungant*, de matiz potencial. No verso 527, anáfora do imperativo *adice*, já usado por Medeia no verso 471. No verso 529, a construção de imperativo e subjuntivo presente – *ne cupias uide* – substitui o imperativo simples *noli*

cupere. No verso 530, a oração principal imperativa singular *amputa* tem a subordinada final negativa *ne sint*.

531 a 539: Medeia invoca Júpiter e, seguindo construção formular, lança uma sequência de imperativos ao deus: *tona, intende, para, quate*. Entre os versos 534 e 537, Jasão é tratado como criminoso: *iste* é o pronome de tratamento utilizado para os acusados, por exemplo, nos discursos de Cícero contra Catilina e contra Verres; *nocens* agora é utilizado tanto para Medeia como para Jasão, diferente do que ocorre no verso 524, mas reforçando a ideia veiculada antes, no verso 500. O subjuntivo presente passivo jussivo negativo do verso 534 – *nec librentur* – tem como sujeito o plural neutro *tela*. Nos versos 537-8, *sana* e *placida*, como observa Boyle (2014: 263), são sintaticamente ambíguos: tanto podem ser acusativos neutros plurais, objetos de *meditari*, como nominativos femininos singulares em função adverbial, que foi a opção da tradução em português (também Hine, Boyle e Fitch). O período hipotético dos versos 538-9 tem matiz de realidade, com indicativo presente.

540 a 559: Nesse trecho, ocorrem três orações com o verbo impessoal *licet* no subjuntivo presente jussivo – *liceat*. No verso 542, o sujeito lógico acusativo neutro *tantum* tem como aposto *liberos fugae habere comites*, à qual está subordinada a relativa com matiz final *in quorum profundam*. Nos versos 551 e 552, as orações infinitivas *suprema loqui mandata* e *ultimum amplexum dare* são subjetivas, sendo o sujeito lógico de ambas o acusativo *abeuntem*.

No verso 544, a construção de acusativo e infinitivo *cupere me* é subordinada a *fateor*. Entre os versos 545 e 546, período hipotético construído com subjuntivo presente *namque non ipse cogat*, porém com matiz de irrealidade, seguido da subordinada completiva *ut possim pati*. No verso 548, *queam* é subjuntivo potencial. O verbo *carere*, no verso 549, tem regência ablativa, daí, *spiritu, membris, luce*. No verso 550, *uulneri* é dativo de finalidade. Entre os versos 554 e 557, uma sequência de subjuntivos presentes jussivos – *ne maneant, sedeant, oblitterentur* (voz passiva) – em orações apostas a *illud*, complemento de *peto*. A tradução manteve Jasão como sujeito de todas elas. Ele encerra o diálogo com um pedido. No verso 558, a construção *ut regas [et] tractes* é de subordinação a *precor*. A última frase de Jasão no trecho é uma *sententia* simples, um clichê: *miserias lenit quies*.

560 a 578: A fala da protagonista é dirigida a três diferentes interlocutores: a Jasão (560-1), à própria Medeia (562-7) e à Ama (568-78). Observe-se que Medeia também faz referência a si própria na terceira pessoa (567). No verso 560, genitivos objetivos acompanham *oblitus – mei* e *meorum facinorum*. No verso 564, subentenda-se *nullum scelus [esse] putare*, sendo esta oração predicativa de *fructus est tibi*. No verso 565, o ablativo singular feminino *hac* tem valor adverbial, retomado por *qua*. Entre 570 e 574, ocorrência de dativos de posse – *est palla nobis... et monile... quodque aurum*. É passiva a construção *quo solent cingi comae*, mas a opção de tradução foi pela voz ativa. Na tradução do verso 575, o pronome possessivo acabou por recair sobre *nati* ao invés de *haec*. Nos versos 577 e 578, os subjuntivos presentes jussivos – *uocetur* (passivo), *statuantur* (passivo), *sonet* – têm valor imperativo. Como observado antes, *tectis* do verso 578 está em *Ringkomposition* com *tectis* do verso 380.

579 a 606: No verso 579, a palavra *flammae* retoma *flamma* do verso anterior. Trecho de sete estrofes sáficas menores, marcado por aliterações, como as dentais no verso 580 – *tanta nec teli metuenda torti* – e as bilabiais no 583 – *non ubi hibernos nebulosus imbres* – ou ainda assonâncias, como no 588 – *aut ubi in riuos niuibus solutis*. Nas três primeiras estrofes, a oração principal *nulla uis tanta [est]* tem quatro subordinadas temporais no modo indicativo – *cum ardet et odit, non ubi aduexit, non ubi impellit, aut ubi tabuit*. No verso 580, o gerundivo *metuenda* acompanha o nominativo *uis* explícito no verso anterior, sendo que em ambas as construções está elíptico o verbo *sum*. No verso 589, o ablativo absoluto aparece intercalado na oração *ubi in riuos... tabuit Haemus*. No verso 594, até porque fogo e ferro criam uma interessante associação, a tradução ecoa a fala de Medeia nos versos 138 e 139: *debuít ferro obuium offerre pectus*. No verso 596, subjuntivo jussivo *uiuat* apresenta a conjunção *ut*, em geral omitida, posposta. Entre os versos 597 e 598, a oração de acusativo e infinitivo *regna secunda uinci* é subordinada a *furit*. O verso 603 é *sententia*, com perfeito gnômico – *constitit nulli uia nota magno*. Tmese de *sacrosanta* nos vv.605-6 – *rumpe nec sacro violente sancta / foedera mundi*.

607 a 669: Novo trecho de sete estrofes mais longas, configurando um catálogo da tripulação da nau Argo. No verso 607, por hipálage, os remos tornam-se “nobres” e não os próprios tripulantes, que eram da nobreza grega, como referido por Medeia nos versos 225 a 235. O verso 613 está em aposição a *quisquis*. Os versos 626 a 629 constituem como que parênteses dentro do catálogo, descrevendo as maravilhas resultantes da música de Orfeu,

antes de retomar a narrativa do seu destino. No verso 632, *Styga* é acusativo grego. No 634, *Aquilone* é ablativo de origem, regido por *natos*. No verso 651, *fonte timendo* é ablativo absoluto. No verso 659, *praeceps cadet* deve ser tomado na acepção de queda intencional, como na *Fedra* (v.260) e nas *Troianas* (v.1118), segundo Boyle (2014: 293). No verso 668, *uindicastis* é forma sincopada do indicativo pretérito perfeito.

670 a 739: Neste trecho é marcante a repetição de palavras encerrando determinados versos: 670, 685 e 703, *adest* e *ades*; 675 e 738, *gradu*; 678 e 689, *explicat* e *plicat*; 681, 691 e 714, *creat*; 708 e 721, *iugis*; e, em particular, 680, 698, 701 e 719, *manu* e *manus*. Não é difícil identificar a composição em anel já mencionada. A tradução buscou replicar o dispositivo retórico da repetição sempre que não prejudicasse a fluência.

No verso inicial, embora o sentido próprio de *perniciēs* seja “massacre, morticínio”, segundo o dicionário de Ernesto Faria, tradutores consultados optaram pelo sentido figurado – *catástrofe* (MORENO 1987: 323), *destruction* (HINE 2007: 87), *disaster* (BOYLE 20014: 53), *devastation* (FITCH 2002: 403). Essa estratégia tradutória está em linha com o desenrolar da peça, na qual vão sendo feitas alusões às mortes que virão sem que, no entanto, o plano completo de Medeia seja revelado. A opção em português foi por “flagelo”. A fala da Ama aqui evoca o que ela havia antecipado no verso 395 – *magnum aliquid instat, efferum immane impium*.

No verso 671, *semet* é formulação de reforço do pronome. Nos versos 674-5, note-se a aliteração em “m” e a iteração de *maius*. No 679, *arcana secreta abdita* são adjetivos substantivados no acusativo neutro plural apostos assindeticamente a *turbam malorum*. Entre os versos 687 e 688, a oração subordinada de subjuntivo presente *quibus mortifera ueniat* é completiva de *quaerit*. No verso 688, *carmine audito* é ablativo absoluto. No 692, a iteração ou *iteratio* – *iam iam* – mais uma vez retrata a ansiedade da protagonista. No verso 695, o subjuntivo presente *descendat* é jussivo, assim como *soluat* em 698, *fundat* e *adsit* em 699, *redeat* em 701. Já *ades*, no verso 703, é imperativo singular e *relictis Colchis* é ablativo absoluto: “tendo sido abandonados os colcos”. O vocativo do verso 704, *sopite*, é dirigido à serpente ou dragão da Cólquida, tratada, portanto, no masculino. Mas as serpentes também podem ser femininas: *saeua serpens* (686), *succisa serpens* (702).

O catálogo de plantas venenosas recolhidas por Medeia em uma ampla área é organizado a partir de pronomes indefinidos e demonstrativos entre os versos 707 e 730.

Nos versos 729 e 730, deve-se subentender *est* com os participípios *succisus* e *secta*, formando voz passiva no pretérito perfeito. O sujeito dos verbos *carpit* (731), *exprimit miscetque* (732) não é enunciado. Ele só aparece no verso 734 – *haec scelerum artifex* – como sujeito explícito de *ponit* (735), e depois também de *addit* (736), *sonuit* (738) e *canit* (739). No verso 738, o gerundivo *metuenda* concorda com *uerba*. Dois registros distintos do genitivo plural de *serpens* ocorrem no trecho: *serpentum* (705) e *serpentium* (731).

740 a 751: A cena do encantamento de Medeia (740-848) não tem paralelo na tragédia homônima de Eurípides. É um trecho polimétrico do poema senequiano, iniciado com o metro tetrâmetro trocaico catalético, entre 740-51, mais apropriado para acompanhar a dança do que é o metro iâmbico (ver “Notas à tradução”). No verso 740, *silentum* é forma alternativa de genitivo plural usada na poesia, adjunto de *uulgu*, palavra neutra da 2ª declinação, objeto de *comprecor*. No verso 741, *Chaos* é nome neutro da 2ª declinação. No verso 743, *supplici[i]s remissis* é ablativo absoluto. Entre os versos 744 e 747, há uma série de subjuntivos presentes jussivos – *resistat, tangat, hauriat, sedeat, uoluat*. No verso 745, *Pirenidas* é acusativo grego, em metonímia pela cidade de Corinto.

752 a 786: A variação neste trecho entre trímetros e dímetros iâmbicos permite a transição entre fala e recitativo. O rico léxico no campo semântico das águas deve ser observado: *unda* (745, 756, 764), *aqua* (754), *mare* (755, 765), *aestus* (756), *uadum* (762), *fluctus* (765). Pode-se identificar a *Ringkomposition*, novamente, enlaçando os versos 752, que se inicia com o dativo *tibi*, e o 770, que se encerra com o dativo plural *tuis*. O trecho 771-86, catálogo de oferendas a Hécate, retoma o *tibi* do verso 752.

No verso 756, *aestibus uictis* é ablativo absoluto, assim como *lege confusa* no verso 757. No verso 765, *sonuere* é terceira pessoa do pretérito perfeito do sujeito plural *fluctus*. No verso 766, *tacente uento* é ablativo absoluto, assim como *die relict* no verso 768. No verso 771, *haec secta* é sujeito da voz passiva *texuntur*, traduzida na voz ativa. No verso 772, *nouena* é o número distributivo, adjetivo de *serpens* no feminino singular. No verso 778, *uirus* é palavra neutra da 2ª declinação, objeto de *bibit*, portanto acusativo adjetivado por *Herculeum*. No verso 779, *pie sororis, impiae matris* são apostos de *ultrici Althaeae* do verso 780. No verso 782, *Zeten* é acusativo grego do nome próprio Zetes. No verso 783, *Stymphalidos* é genitivo grego singular. No 785, *tripodas* é acusativo grego plural.

787 a 848: Até o verso 842, os dímetros e monômetros anapésticos indicam um recitativo e, no final, os versos 843-8 são trímetros iâmbicos, portanto, novamente fala. No verso 790, *facie maesta* é ablativo de qualidade. No mesmo 790, deve ser subentendida a repetição do verbo *agitat* do verso anterior, e a ele fica subordinada a oração temporal *cum...legit* dos versos 791-2. No verso 796, *sonent* é subjuntivo presente jussivo.

Nos versos 801a e 801b, o particípio passado *mota* tem sujeito feminino elíptico *ego* e acusativo de relação *caput*, sendo seguido do ablativo absoluto *flexa ceruice*, e a série de ações concluída com o verbo finito *dedi* que tem *uoces* como objeto. No verso 808, *manet* é subjuntivo presente jussivo do verbo *manare*. No verso 810, dois infinitivos seguidos *pati posse*, sendo este último coordenado pelo *–que* com *stringere* do verso anterior. Assim: “Acostuma-te... a ser capaz de suportar sangues queridos derramados”. Entre os versos 812 e 813, o período hipotético com matiz de realidade iniciado pela conjunção *quodsi*, seguido do presente indicativo *quereris*, tem como oração principal *precor*, completada pelo imperativo *ignosce*. No verso 814, *uocandi* é gerúndio genitivo, adjunto do nominativo *causa*.

No verso 817, é invocado um *tu* não claramente identificado, podendo referir-se à própria Medeia, à deusa Hécate ou mesmo à Ama, que se supõe ter presenciado a cena do encantamento. No verso 819, o subjuntivo presente *urat* pode ser entendido como jussivo, numa construção paratática em relação aos dois versos anteriores, ou ter matiz de finalidade – a leitura é aventada por Boyle (2014: 332), embora ele mesmo não a adote, o que, por outro lado, faz Moreno (1987: 331): *para que en cuanto se la ponga*. No verso 821, o pronome relativo *quem* retoma *ignis obscurus* e é objeto de *dedit*, que tem como sujeito *qui*, esclarecido apenas no verso 824: *Prometheus*. Ainda no verso 821, o genitivo *caeli* usado de maneira incomum como adjunto de *furta*, construção que Boyle (2014: 333) considera influenciada pelo genitivo de separação grego. No verso 831, o pronome relativo *quas* retoma *flammas raptas* e é sujeito acusativo do infinitivo *seruare*, oração subordinada a *iussi*. No verso 831, *permixto felle* é ablativo absoluto. Entre os versos 835 e 839, Medeia explicita seus pedidos a Hécate com verbos no subjuntivo presente jussivo ou optativo – *fallant, ferant, meet, stillent, fument, uincat*.

Os versos 843 e 844 parecem dirigidos à Ama para que busque os filhos de Medeia. Os versos 845 a 848 são dirigidos aos meninos, personagens sem fala na peça de Sêneca. No verso 844, a oração relativa tem matiz adverbial final com o presente subjuntivo *feram*

subordinado ao imperativo *uoca*. No verso 845, a iteração *ite, ite* dirigida aos filhos expõe mais uma vez a ansiedade de Medeia. No 848, a oração final *ut fruar*, subordinada a *referte*, tem complemento ablativo *ultimo amplexu*.

849 a 878: A última ode coral da peça. No verso 857, *credat* é subjuntivo presente deliberativo. No verso 861, o sujeito elíptico do verbo *seruat* é *illa*, ou seja, Medeia. No verso 868, Boyle (2014: 342) destaca a elisão *ira amorque* como a expressão no plano da forma da união de forças expressa no plano do sentido. No verso 869, *iunxere* é a forma alternativa do pretérito perfeito. Nos versos 876 e 877, os verbos *condat* e *mergat* são subjuntivos presentes jussivos.

879 a 892: A participação do Mensageiro é limitada a esta cena na Medeia senequiana: um breve diálogo entre ele e o Coro. No verso 879, *periere* é forma alternativa do pretérito perfeito *perierunt*. No verso 887, *timetur* é passiva impessoal e o subjuntivo presente *opprimat* tem valor de imperativo. No verso 888, o gerundivo *mirandum* acompanha o neutro *hoc*, sujeito lógico do verbo impessoal *accidit*.

893 a 925: O trecho se inicia com o subjuntivo presente deliberativo *recedam*. Nos dois versos iniciais, provavelmente dirigidos à Ama, ocorre período hipotético de irrealidade no passado, com o subjuntivo mais-que-perfeito *profugissem* na prótase e o subjuntivo imperfeito *redirem* na apódose.

No verso 899, a forma alternativa *haut*, por *haud*, nega a palavra que vem a seguir. No mesmo verso, *temet* inclui a enclítica de reforço *-met*, que se adiciona ao pronome pessoal. No verso 900, construído em quiasmo, as duas ocorrências de subjuntivo presente jussivo – *cedat* e *abeat* – foram traduzidas por imperativos, e os sujeitos *fas* e *pudor* tornaram-se objetos. No verso 901, uma *sententia*. No verso 905, *uocetur* é subjuntivo presente passivo de matiz jussivo. No mesmo verso, a forma arcaica *faxo* é futuro do verbo *facio*, seguida da subordinada com presente subjuntivo sem conjunção integrante *sciant*, esta completada pelo subjuntivo perfeito *fuerint*. No verso 906, o sintagma *uulgaris notae* é genitivo de qualidade, adjunto de *sclera*.

No verso 910, finalmente Medeia realiza – *Medea nunc sum* – o que anteviu no verso 171, que ainda se tornaria Medeia – *fiam*. O pretérito *creuit*, do verbo *cresco*, tem

complemento ablativo plural *malis*. No verso 911, iteração de *iuuat*, e o verbo se repete nos dois versos seguintes, sempre com infinitivo passado – *rapuisse*, *secuisse*, *spolia[ui]sse*, *arma[ui]sse* – como sujeito lógico. Entre os versos 920 e 921, o subjuntivo imperfeito *haberet* é optativo e vem sinalizado por *utinam*. Nos versos 922-3, ocorre epanadiplose de do verbo *placuit*, que pressupõe o dativo *mihi*. No verso 924, o gerundivo *parandum est* tem como agente o dativo *magno animo*. No mesmo verso, é vocativo *liberi quondam mei*.

926 a 944: Medeia revela-se confusa quanto ao plano de vingança. Do verso 926 a 928, a oscilação entre verbos no passado e no presente parece querer refletir a indefinição de Medeia. Do mesmo modo, o subjuntivo deliberativo entre os versos 929 e 930 – *egone ut fundam* – como ocorrera no verso 893 – *egone ut recedam*. Ainda no verso 930, a exclamação *melius, a, demens furor!* evoca o verso 139, justamente quando Medeia cogitava a morte de Jasão – *melius, a, melius dolor furiose, loquere!*

No verso 932, o subjuntivo presente *absit* tem valor jussivo. Nos versos 934 e 935, a construção com subjuntivo presente – *occidant* e *pereant* – e indicativo presente na apódose – *non sunt mei* e *sunt mei* – poderia ser lida como um período hipotético, como faz Hine (2007: 103): “If they are *not* mine, let them die; if they *are* mine, let them perish” (itálicos do tradutor).

No verso 937, primeiro Medeia questiona um *tu* masculino, o próprio *animus*. Mas logo em seguida refere-se a um objeto feminino, identificado pelos acusativos *uariam* e *incertam*. Os tradutores consultados (Hine, Boyle, Fitch, Moreno) pressupõem um *me* acusativo acompanhando os dois adjetivos. Embora Medeia refira-se a si mesma também na 3ª pessoa ao longo da peça, a ocorrência de *meum cor* nos versos 942 e 943 autoriza antecipar o *me* como referência em 1ª pessoa. O adjetivo *incerta* é usado pela personagem nos versos 123-4, em imagem similar à do trecho agora em questão – *incerta uecors mente non sana feror partes in omnes*. Entre os versos 943-4, Sêneca adota a figura do poliptoto, ocorrência da palavra *pietas* em casos distintos – o acusativo *pietatem*, o nominativo *pietas*, o dativo *pietati*.

945 a 957: Nos versos 947 e 948, repetição do subjuntivo presente *habeat*, sendo que na segunda oração a conjunção *dum* assume o valor de condicional, constituindo um período hipotético potencial. A construção latina *habeat... habeat* é nova epanadiplose. No verso

948, *exilium ac fuga* devem ser lidos como sujeito singular. No verso 949, nova iteração *iam iam*. No verso 950, *osculis pereant* é dativo de finalidade seguido de presente subjuntivo jussivo. *Osculis* retoma a ideia veiculada no verso 289 acerca dos derradeiros beijos de Medeia nos filhos. No verso 951, *periere* é forma alternativa de *perierunt*. Entre os versos 954-6, a construção é de subjuntivo mais que perfeito optativo: *utinam... exi[ui]sset, [utinam] tulissem*. No verso 955, *septenos* é número distributivo.

958 a 977: Nos versos 961 e 962, o sintagma *excusso flagello* é ablativo absoluto. No primeiro hemistíquio do verso 965 (*dabimus, sed omnes*), Hine opta (2007: 105) pela leitura de *omnes* como nominativo plural, traduzindo, então: *we shall provide it – all of us shall*. Costa (1973: 156) observa que essa era a leitura de C. E. Stuart, nos *Cambridge notebooks*. A tradução para o português manteve a leitura mais disseminada de *omnes* como acusativo de *dabimus*. Entre os versos 967-8, o imperativo singular *iube* tem como subordinadas as construções de acusativo e infinito *ultrices deas discedere* e *ire*. No verso 969, o imperativo singular *utere*, do verbo depoente *utor*, tem complemento ablativo – *hac manu*. A oração relativa *quae strinxit* retoma *manu*. Entre os versos 970 e 971, *uictima ista* é ablativo de instrumento. No verso 974, *caede incohata* é ablativo absoluto. Nos versos 976-7, *est perdenda uirtus* é gerundivo, com o dativo *tibi* como agente da passiva.

978 a 994: O verso inicial do trecho é um longo vocativo dirigido a um *tu* generalizante, como seria em português “todos vocês que”. Os versos 979 e 980 têm a oração subordinada final de subjuntivo presente *ut capiamus*, ligada ao imperativo singular *concorre*. Ocorrência de iteração *huc, huc* na fala de Jasão no verso 980 e, como contraponto, a iteração *iam, iam* na fala de Medeia no verso 982. No verso 981, são plurais os imperativos *conferte* e *uertite*. A opção de tradução da oração *uertite ex imo domum* está em linha com a tradução do verso 414 – *sternam et euertam omnia*.

No verso 984, *rediere* é a forma alternativa do pretérito perfeito, em mais um verso construído em epanadiplose e com aliteração: *rediere regna, rapta uirginitas redit*. No verso 985, o acusativo exclamativo *festum diem* retoma a expressão de Creonte ao fim do ácido diálogo com Medeia: *uocat precari festus Hymenaeo dies*.

No 989, a opção pelo verbo *cecidit* evoca os versos 943 e 944, a disputa entre a ira e a *pietas*. Ainda no verso 989, ocorrência dos verbos impessoais *paenitet* e *pudet*. Já *licet*, no

verso 990, é conjunção concessiva posposta ao subjuntivo presente *paeniteat*, subordinada a *feci*. No verso 993, subentenda-se [*deerat*] *spectator iste*. No mesmo verso, *facti* é genitivo partitivo adjunto de *nil* e, no seguinte, *sceleris* é genitivo partitivo de *quidquid*.

995 a 1027: Este trecho é constituído do diálogo final entre Jasão e Medeia, o desfecho da peça. No verso 996, o subjuntivo presente *rapiat* é jussivo, com evidente força imperativa, ao qual se subordina a oração final *ut cadat*. No verso 1001, particípio presente no ablativo absoluto *te uidente*. Entre os versos 1002 e 1005, Jasão reproduz o estilo discursivo do apelo de Medeia nos versos 478 a 482. No verso 1003, a oração relativa *quos non uiolauit* retoma *toros*. No verso 1004, o período hipotético *si [ali]quod est crimen, meum est*, construído com presente indicativo, tem matiz de realidade.

No verso 1006, o recurso aos ablativos *hac* e *qua* evoca os versos 565 e 566 – *hac aggredere, qua nemo potest quicquam timere*. No verso 1008, *poenae* é genitivo partitivo, adjunto de *satis* ou dativo de finalidade. Período hipotético de irrealidade no passado entre os versos 1009 e 1010, com subjuntivo imperfeito na prótase – *posset* – e subjuntivo mais que perfeito na apódose – *peti[ui]sset*. Entre os versos 1010 e 1011, a construção com o subjuntivo presente *perimam* tem caráter concessivo, com a oração principal *tamen nimium est*. Entre os versos 1012 e 1013, o período hipotético tem matiz potencial, com indicativo presente – *latet* – na prótase e indicativo futuro – *scrutabor* e *extraham* – na apódose.

O verso 1014 retoma o verbo *perage* do verso 987 e antecipa *peractum est* em 1019. Ainda no verso 1014, a forma alternativa *haut* por *haud*, negando *ultra*. No verso 1015, o imperativo *dona* deve ser lido como *condona* (COSTA 1973: 159). No 1016, o imperativo depoente *perfruere* rege o ablativo *scelere*, assim como no verso 1017 o verbo depoente *utimur* rege o ablativo *tempore accepto*. No verso 1018, a enclítica –*met* reforça o pronome acusativo *me*. No verso 1020, *litarem* é subjuntivo imperfeito em oração relativa. No verso 1025, o último de Medeia, o subjuntivo presente jussivo passivo *uehar* evoca o verso 32 – *da, da per auras curribus patriis uehi*.

No verso 1026, *sublime* deve ser lido como advérbio. Diferentemente de Hine e Fitch, Costa e Boyle optam pela forma *sublimi* como genitivo da 2ª declinação. O último verso do poema tem a oração de acusativo e infinitivo *nullos esse deos* subordinada ao imperativo depoente *testare*. Boyle (2014: 388) aponta a ambivalência no verso: deuses não estarão presentes onde Medeia estiver ou simplesmente os deuses não existem?