



Lúcio Aneu Sêneca

Hércules em Fúria

Edição Bilingue Latim-Português

Tradução, notas e prefácio de Luiz Queriquelli

Seguido da Novela
A VINGANÇA DE JUNO
de Luiz Queriquelli



MADAMU

Copyright © 2023 by Editora Madamu

Editores

Marcelo Toledo e Valéria Toledo

Projeto Gráfico e Capa

KOPR Comunicação, com imagem Depositphotos

Impresso no Brasil.

Nenhuma parte desta publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.

Todos os direitos desta edição são reservados à Editora Madamu

Rua Terenas, 66, conjunto 6, Alto da Mooca, São Paulo, SP

CEP 03128-010 - Fone: (11) 2966 8497

www.madamu.com.br

E-mail: leitor@madamu.com.br

S77h Sêneca, Lucio Aneu. (4 a.C.-65 d.C.)
Hércules em Fúria. Lúcio Aneu Sêneca. Tradução de Luiz Queriquelli.
Seguido da novela "A Vingança de Juno" de Luiz Queriquelli. 1ª. ed. - São Paulo: Editora Madamu, 2023.

204p., 16 x 23cm
Edição bilingue latim-português. Título original: *Hercules Furens*
ISBN 978-65-86224-43-6

1. Teatro Latino. 2. Tragédias. I. Título. II. Autor.

CDD: 882

Índices para catálogo sistemático:

1. Teatro Latino. 2. Tragédias. I. Título. II. Autor.

Esta obra é dedicada àqueles que já sofreram os efeitos da fúria, aos meus alunos e colegas classicistas, e especialmente aos meus amigos e familiares, que espero poder cativar com a novela **A vingança de Juno.**

Sumário

Prefácio	9
1. A tradução de <i>Hercules Furens</i> , de Sêneca	9
1.1. Contexto histórico de Sêneca	9
1.2. Sêneca tragediógrafo	11
1.3. Por que traduzir <i>Hercules Furens</i> hoje: a fúria como patologia social dos nossos tempos	16
1.4. Características gerais da obra: êmulo, motivos, personagens, particularidades do coro	17
1.5. Por que não traduzir em versos	21
1.6. Princípios da tradução	23
2. O projeto “A vingança de Juno”	27
2.1. Motivações	27
2.2. Princípios criativos	28
Hércules em Fúria , de Lúcio Aneu Sêneca	35
Primeiro Ato	37
Segundo Ato	53
Terceiro Ato	89
Quarto Ato	111
Quinto Ato	131
A vingança de Juno , de Luiz Queriquelli	149
1. <i>Movenda iam sunt bella</i>	153
2. <i>Sceptra quid possint scies</i>	166
3. <i>Victa trepidant monstra</i>	177
4. <i>Sanguinem fundes tuum?</i>	189
5. <i>Omnia possunt di</i>	199
Sobre o Tradutor	204

Prefácio

Hércules em Fúria e A vingança de Juno: duas propostas para renovar a tragédia de Sêneca

por Luiz Queriquelli

1. A tradução de *Hercules furens*, de Sêneca

1.1. Contexto histórico de Sêneca

Quando consideramos o famoso preceito de Antônio Candido¹ – segundo o qual uma obra de cultura é produto de um contexto amplo, cujo conhecimento é necessário para que tal obra seja compreendida e sua própria existência justificada – as tragédias de Lúcio Aneu Sêneca (4 a.C.-65 d.C.) parecem ser sua justa aplicação. Vítima das instabilidades do seu tempo, Sêneca alternou entre momentos de glória e desgraça: embora tenha alcançado altas posições na vida pública romana e tenha tido reconhecimento como intelectual, foi hostilizado por Calígula, punido por Cláudio e condenado à morte por Nero. A inconstância e insegurança que marcaram sua vida se refletem tanto em sua obra filosófica, obcecada por entender como se pode levar uma vida tranquila apesar das adversidades constantes e penosas, quanto em sua obra propriamente literária, que se resume ao conjunto de suas tragédias.

Sêneca nasce no período mais crítico do governo de Augusto: sua parte final, quando as disputas pela sucessão instalaram o caos em Roma (Suet.

1. Candido, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1967, p. 4.

Aug. 23 e 65). O período que se sucedeu, conhecido como dinastia júlio-claudiana, embora tenha sido opulento e próspero em muitos sentidos, foi marcado por ódio, violência e tirania. O governo de Tibério, conquanto tenha sido promissor no início (Suet. *Tib.* 26-33), tornou-se, aos poucos, austero. Exemplo dessa austeridade foi o uso frequente da *lex maiestatis*, que permitia punições severas a pequenas ofensas (Tac. *Ann.* 1, 72-73). Consequentemente, instalou-se um regime de terror, do qual foram vítimas intelectuais como Cremúcio Cordo, Élio Saturnino e Mamerco Escauro (Dion Cass. 57, 22; 58, 24).

Com a morte de Tibério, em 37, o Senado alçou seu sobrinho e filho adotivo, Calígula, ao poder. Seu governo, assim como o de seu antecessor, foi popular no início, mas logo se converteu numa tirania ainda pior, à medida que o jovem imperador revelou uma personalidade cruel, megalomaníaca e violenta (Suet. *Cal.* 13, 15 e 22). Justamente nessa época, Sêneca se tornou um orador de destaque, tornando-se alvo da inveja do príncipe, que chegou a desmerecer seu estilo e cogitar sua condenação à morte (Suet. *Cal.* 53).

Com o assassinato de Calígula, em 41, o poder caiu sobre o colo de Cláudio, seu tio e também sobrinho de Tibério. Cláudio, retratado de maneira caricata pela tradição (Tac. *Ann.* 11 e 33-34), ficou conhecido como um fantoche de suas esposas. A primeira delas, Messalina, fez com que seu marido relegasse Sêneca ao exílio em Córsega. A segunda, Agripina, por outro lado, foi favorável a ele e convenceu o marido a admiti-lo de volta em Roma, a fim de preparar seu filho, Nero, para ser o próximo imperador.

Em 54, Cláudio morre, suspeito de ter sido assassinado pela própria esposa (Tac. *Ann.* 12, 66-67). Nero ascende ao poder, e a história de seus predecessores se repete, porém agora com um fim trágico para Sêneca. No início, seu preceptor goza de privilégios, atuando como conselheiro e ministro. Contudo, à medida que o príncipe passou a manifestar uma tendência ao despotismo e à crueldade, Sêneca retirou-se do ambiente palaciano. Em 62, o escritor se afasta definitivamente da vida pública e se exila em sua casa de campo, mas nem assim consegue evitar o pior. Em 65, o imperador suspeita de seu envolvimento em uma conspiração para derrubá-lo e condena seu antigo preceptor ao suicídio.

1.2. Sêneca tragediógrafo

Como indicamos antes, portanto, a obra de Sêneca reflete esse ambiente caótico e instável, e, como sugeriu Zélia de Almeida Cardoso, a própria escolha dos gêneros literários com que se envolveu é explicável:

Dedicando-se à filosofia, sobretudo à divulgação de princípios doutrinários estoicos, propôs ao homem de sua época uma reflexão sobre a felicidade humana, a paz de espírito, a curta duração da vida, o descaso pelo supérfluo, o exercício da virtude; escrevendo tragédias e derramando-se num estilo pomposo e elaborado, utilizou o mito como uma espécie de alegoria, e, ao condenar os heróis e heroínas da fábula que se deixaram vencer pelas paixões, condenou, ao mesmo tempo, de forma velada e simbólica, o comportamento que caracterizava os poderosos.²

Aparentemente, o exercício literário – seja por meio de seus diálogos, tratados e cartas, ou por meio de suas tragédias – foi, para Sêneca, tanto uma forma de cultivar a virtude quanto um modo de exorcizar os demônios que o assombraram em vida. As muitas infelicidades que experimentou, bem como a ausência de paz de espírito, fizeram com que essas carências se tornassem objeto de reflexão: Sêneca se perguntou constantemente como ser feliz a despeito de infinitas razões para ser infeliz; perguntou-se como ter paz a despeito de infinitos fatores que lhe tiraram a paz. A morte iminente – seja à sua volta, vendo pessoas próximas serem eliminadas arbitrariamente a todo momento, seja diante de si, tendo ficado à beira da morte muitas vezes até que ela fosse inevitável – levou-o a refletir sobre como não sofrermos e levarmos uma vida digna mesmo sabendo que ela será curta e pode terminar a qualquer momento. O ambiente de opulência e futilidade que ele provavelmente experimentou em vida – seja porque viveu em um período de muita riqueza, durante o qual Roma foi inundada por novas modas e artigos de luxo importados do Oriente, seja porque ele mesmo foi uma pessoa extremamente rica, nascido numa famí-

2. Cardoso, Zélia de Almeida. *Sêneca. Tragédias*. São Paulo: Publifolha, 2015, p. 8.

lia de agiotas milionários – levou-o a refletir sobre a futilidade e a recomendar o descaso pelo supérfluo.

Se, nas obras filosóficas, Sêneca se dedica a refletir sobre esses vícios que ameaçam o exercício da virtude e nos afastam do ideal do sábio, nas tragédias, por outro lado, ele faz com que seus personagens vivenciem essas situações adversas. Nelas, em geral, deuses, reis e heróis (retratos disfarçados dos poderosos de seu tempo) são passionais, cedem aos vícios e encontram a ruína, ao passo que personagens secundários, como velhos e escravos, são mais equilibrados e demonstram virtudes estoicas. De fato, as histórias de suas tragédias podem ser tomadas como verdadeiras parábolas didáticas que explicam, com bons e maus exemplos, os problemas do estoicismo. Por esse motivo, Cardoso afirma que “Sêneca deu frequentemente às tragédias um caráter parabólico, utilizando-as como *exempla* que ilustram as consequências do descontrole dos sentimentos e das paixões.”³

Quando se fala de tragédia na antiguidade clássica, os romanos são praticamente nulos, salvos por uma exceção: Sêneca. Isso se deve a, pelo menos, quatro fatores. Primeiro, o teatro nunca teve, entre os romanos, a mesma importância e profundidade cultural que teve entre os gregos. O povo latino demorou a tomar consciência de que o teatro era uma “atitude civilizada.”⁴ Ainda que a comédia (inclusos aqui a comédia nova helenística e o mimo) tenha criado raízes em Roma, essa demora explica, em partes, por que a tragédia não estabeleceu uma tradição no Lácio, tendo provavelmente ficado restrita a pequenos recitais em festas da elite letrada ou à literatura livresca.

Segundo, a obra dos demais tragediógrafos se perdeu: ou só restaram pequenos fragmentos, ou só sabemos de suas tragédias por menções feitas por outros autores. Só sabemos, por exemplo, que, no período antigo da literatura latina (a dita idade de bronze), Quinto Ênio (239-169 a.C.), Marco Pacúvio

3. Cardoso, Zélia de Almeida. O tratamento das paixões nas tragédias de Sêneca. *Letras Clássicas*, n. 3, p. 129-145, 1999, p. 130.

4. Rocha Pereira, Maria Helena da. *Estudos de História da Cultura Clássica*. Cultura romana. v. 2. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989. p. 67.

(220-130 a.C.) e Lúcio Ácio (170-86 a.C.) foram eminentes tragediógrafos por conta de menções feitas por Aulo Gélío (Gell. 13.2). Só sabemos que, no período áureo, Lúcio Vário Rufo (70-19 a.C.) e Públio Ovídio Naso (43 a.C.-18 d.C.) escreveram tragédias por conta de menções feitas por Quintiliano (Quint. *Orat.* 8. 5, 6) e Sêneca, o Velho (Sen. *Suas.* 3.7). No entanto, não nos resta dúvidas de que Lúcio Aneu Sêneca (4 a.C.-65 d.C.), eminente autor da idade de prata, escreveu peças trágicas, pois dele felizmente nos restou a totalidade da obra.

O terceiro fator pelo qual Sêneca é o único nome latino lembrado quando se fala em tragédias na antiguidade é o possível fato de que Sêneca tenha sido o autor “com o qual a tragédia romana alcançou a sua maturidade.”⁵ Essa maturidade atingida por Sêneca se expressaria numa mudança de ênfase em relação à tragédia grega: enquanto os áticos colocam em foco a angústia do homem perante o seu destino, o drama latino enfatiza os vícios humanos.

Por fim, um último fator supostamente responsável pela notoriedade de Sêneca é o fato de que ele foi o único tragediógrafo que pôde aproveitar o ambiente cultural gerado pelo projeto helenizante de Augusto. Crente de que seu povo não tinha o refinamento dos gregos, o *princeps* patrocinou uma indústria cultural a fim de criar em Roma um ambiente à altura da Grécia peripatética. No entanto, se isso surtiu algum efeito, ele só veio a se manifestar meio século mais tarde.

Apesar da coincidência temática com as tragédias gregas, as obras senequianas possuem características próprias e são marcadas por uma retórica apurada. Não é à toa que ele esteve entre os prediletos de autores como Shakespeare, Racine, Corneille e Pe. Antônio Vieira, por exemplo. A despeito dessa influência, porém, há quem menospreze a obra trágica de Sêneca, considerando-a um mero decalque da obra de Eurípedes. Esse tipo de crítica geralmente desconsidera certos preceitos poéticos antigos, como a imitação (*imitatio*) e a emulação (*aemulatio*).

5. Santos, Alexandra Coelho dos. A culpa do chefe átrida: uma abordagem no Agamêmnon de Sêneca. *Revista Clássica*, v. 29, n. 1, p. 49-66, 2016. p. 50.

A esse respeito, vale lembrar que as noções de plágio e originalidade são modernas. “Para os antigos, a apropriação temática a título de imitação era salutar, e mais, era uma referência para a observação do engenho (*ingenium*), capacidade de propor soluções textuais melhores e, nesse sentido, de superar o modelo inicial (emulação).”⁶ Dessa forma, em vez de tomar nosso autor como mero decalcor, a teoria poética antiga autoriza uma aproximação entre Sêneca e seus êmulos gregos:

Tragédias de Sêneca	Êmulo	Tragédia Grega
Hércules em Fúria	Eurípides	Héracles
As troianas	Eurípides	As troianas
Medeia	Eurípides	Medeia
Fedra	Eurípides	Hipólito
As fenícias	Eurípides	As fenícias
Édipo rei	Sófocles	Édipo rei
Hércules no Eta	Sófocles	As traquírias
Agamêmnon	Ésquilo	Agamêmnon
Tiestes	Vário	Tiestes

Fonte: Martins, *op. cit.*, p. 131.

Além da mudança de ênfase que mencionamos há pouco, alguns argumentam que Sêneca se diferencia dos gregos em outro ponto: a ausência de *ópsis*, ou encenatividade. Conforme a poética aristotélica, as tragédias se estruturam em partes quantitativas e qualitativas. O critério quantitativo se refere à divisão em cinco atos: o prólogo (abertura), os três episódios e o êxodo (fechamento), todos eles intercalados por entradas do coro (a primeira chamada párodo e as demais, *estásimos*). Por sua vez, as partes qualitativas se dividem em: *ópsis* (encenatividade), *melopeia* (música), *éthe* (personagens), *mythos* (enredo), *léxis* (elocução) e *diánoia* (pensamento). Tendo em vista essa estrutura, parte da crítica alega que as tragédias de Sêneca não apresentam *ópsis* (encenatividade), talvez intencionalmente — assumindo que Sêneca não quis que elas fossem encenadas, já que não havia público para isso em Roma, mas sim que elas fossem lidas —, talvez acidentalmente. Paratore, por exemplo, afirma que:

6. MARTINS, Paulo. *Literatura latina*. Curitiba: IESDE, 2009. p. 131.

As tragédias de Sêneca são livrescas e destinadas exclusivamente à leitura, e que muitas vezes dão a impressão de serem teses morais encenadas, como prova também o fato singular de muitas vezes o *intermezzo* coral, desenvolvendo a técnica do *aprosdóketon* nos dramas sofoclianos, exprime um ponto de vista nitidamente contrário ao expresso pela personagem principal na precedente cena recitada, isto é, assume o papel do objetor no contraste dialético, no diálogo filosófico.⁷

Essa, entretanto, não é uma questão consensual e já foi muito debatida.⁸ Dibbern,⁹ por exemplo, desenvolve um trabalho extenso apontando aspectos encenativos em Tiestes. Para além dessa controvérsia, o fato é que Sêneca, em suas tragédias, explora aspectos fundamentais, como a perfeita construção dos personagens (os *éthe*), e sua estrutura externa se adequa perfeitamente aos princípios aristotélicos.

Além da ênfase nos vícios humanos e da suposta ausência de encenatividade, outras inovações criativas diferenciam as tragédias senequianas das gregas. As lendas mitológicas são reformuladas, e cenas escabrosas abundam em Sêneca, ao passo que são menos frequentes e impactantes nos gregos. O romano não se preocupa com o decoro e a conveniência moral: mulheres desnudam os seios em *Troades*, a demência é escancarada em *Hercules Furens*, e uma novilha é sacrificada em *Oedipus*. Ademais, a profundidade de suas personagens femininas é digna de nota.

Também merecem destaque em Sêneca os cânticos corais, sensivelmente diferentes dos coros presentes nas peças gregas. Nas obras do autor latino, eles se parecem com poemas líricos, e a personagem coletiva cumpre diferentes funções: ora narra um fato, ora discute um assunto, ora faz um comentário.

7. Paratore, Ettore. *História da Literatura Latina*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983. p. 376.

8. Sobre a encenatividade das tragédias senequianas, ver: Hermann, Léon. *Le théâtre de Sénèque*. Paris: Les Belles Letres, 1924, pp. 329 ss.; Amoroso, Filippo. Les troiennes de Sénèque. Dramaturgie et théâtralité. In: *Théâtre et spectacles dans l'Antiquité*. Actes du Colloque de Strasbourg, 1981, pp. 81-96; Arcellaschi, André. *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*. Roma: École Française de Rome/Palais Farnèse, 1990, pp. 313 ss.; Dupont, Florence. *Les monstres de Sénèque*. Paris: Belin, 1995, pp. 17 ss.; Cardoso, Zélia de Almeida. *Estudos sobre as tragédias de Sêneca*. São Paulo: Alameda, 2005, pp. 65-85.

9. Dibbern, Cynthia Helena. A imagem do recuo do sol. *Codex*, v.2, n.2, 2010, p. 4-13.

Além disso, para o deleite de alguns e o desprezo de outros, Sêneca carregou suas tragédias das técnicas retóricas que ele dominava como orador. Monólogos extensos contrastam com diálogos rápidos, compostos com frases curtas, lacônicas e pungentes. Antes, já dissemos que Sêneca constrói suas histórias como parábolas didáticas do estoicismo e compõe as personagens como exemplos ou contraexemplos estoicos. Aqui, contudo, vale acrescentar que, especialmente nesses diálogos rápidos, ele embute com frequência uma série de máximas estoicas, como é típico da retórica sentencialista. Essa prática, mais tarde, ficaria conhecida como “senequismo”.

1.3. *Por que traduzir Hercules Furens hoje: a fúria como patologia social dos nossos tempos*

A obra cuja tradução aqui se apresenta é, ao lado do tratado *De ira* (“Sobre a ira”), resultado das reflexões de Sêneca sobre o fenômeno da fúria. A datação de *Hercules Furens* (que traduzimos por “Hércules em Fúria”) é incerta, mas sabemos que ele compôs a obra depois de 54 d.C.,¹⁰ quando já tinha sofrido as arbitrariedades de Calígula e Cláudio, e talvez já tivesse percebido as tendências furiosas de Nero. Tendo em mente o preceito de Antônio Candido que expusemos no início deste ensaio, faz muito sentido que o escritor cordobês explorasse esse fenômeno tanto em sua obra filosófica quanto em sua obra literária, dado que ele experimentou em vida as consequências da fúria arbitrária. Se em *De ira* nosso autor se dedica a examinar os mecanismos da ira, nas tragédias, especialmente em *Hercules Furens*, podemos dizer que ele a ilustra, condenando de forma velada e simbólica o comportamento que caracterizava os poderosos de seu tempo.

Ora, nosso tempo se aproxima muito do tempo de Sêneca quando pensamos na fúria como uma patologia social que se manifesta de muitas formas. Diariamente, acompanhamos no noticiário manifestações de violên-

10. Bernstein, Neil; Gervais, Kyle. *Seneca: Hercules Furens*. Carlisle, Pennsylvania: Dickinson College Commentaries, 2021.

cia que extrapolam qualquer racionalidade e quaisquer limites civilizatórios: desde depredações, por vezes escatológicas, do patrimônio público, passando por políticos que despedaçam martelos em leilões num acesso de fúria sem sentido, atentados terroristas a escolas, até arbitrariedades cruéis em crimes de guerra. Nossa era parece atestar o fracasso dos ideais da Revolução Francesa que motivaram a primavera dos povos: manifestações de fúria por toda parte atacam nossa liberdade e nos fazem reféns do medo, a desigualdade ataca sempre mais os ânimos de todos, e a fraternidade como parâmetro civilizatório soa como um conto de fadas.

Esse contexto todo faz com que “Hércules em Fúria” renove sua atualidade. Na tragédia, vemos uma esposa traída, enciumada e extremamente poderosa deixar que a fúria tome conta de si e guie suas ações vingativas, e vemos um herói, cuja violência sempre fora vista como virtude, deixar-se consumir por essa violência a ponto de assassinar a própria família. Ambos agem alheios a qualquer régua moral e permanecem impunes, como muitos poderosos violentos de nossos tempos. Qualquer que seja o rumo que se dê à recepção dessa obra hoje, é impossível não parar para refletir sobre as manifestações de fúria que se exibem todo dia à nossa volta e em como nós mesmos somos afetados por isso.

1.4. *Características gerais da obra: êmulo, motivos, personagens, particularidades do coro*

“Hércules em Fúria” se destaca no conjunto das tragédias senequianas por conta de sua motivação:

É praticamente a única em que o espectador/leitor é induzido a admitir que a catástrofe é decorrente do *numen* dos deuses – no caso, da deusa Juno, que, enciumada pelas inúmeras traições de Júpiter e enraivecida com Hércules, vitorioso em todas as provas a que foi submetido, se dispõe a enlouquecê-lo para que ele se vença a si próprio.¹¹

11. Cardoso, *op. cit.*, p. 17.

Ou seja, é a vontade divina (o *numen*) de Juno que intercede sobre Hércules e instala nele a fúria trágica.

Como já apontamos antes, admite-se que o modelo principal de Sêneca é o *Heraklês* de Eurípedes, embora ele provavelmente tenha sido influenciado por outras duas fontes pelo menos: conforme Léon Herrmann,¹² é possível que haja influência do *Amphitruo* de Ácio sobre “Hércules em Fúria”, e, por meio desse texto, da tragédia homônima de Sófocles. Nota-se também, em algumas passagens, influência da épica e da lírica latinas. O enredo é praticamente o mesmo da tragédia de Eurípedes: Hércules volta do inferno, para onde tinha ido a fim de capturar o cão Céberbo e resgatar Teseu, e encontra Tebas usurpada por Lico, que ameaçava estuprar sua esposa e desgraçar sua família; Hércules, então, mata o rival, mas – tomado subitamente pela fúria, por influência de Juno – assassina sua esposa e filhos, confundindo-os com Juno e os filhos de Lico.

Seguindo os preceitos aristotélicos, a peça se divide em cinco atos. No primeiro, o prólogo (v. 1-124), Juno se queixa das amantes e bastardos de seu marido, que foram convertidos em constelações e ocuparam o céu, levando-a a abandoná-lo, humilhada; ela manifesta seu ódio por Hércules e conclui que, se ninguém pode vencê-lo, talvez o próprio Hércules possa vencer a si mesmo, suicidando-se. O longo monólogo, inexistente na obra de Eurípedes, é fruto da pena de Sêneca. Como muitas de suas heroínas, a personagem de Juno é construída com muita profundidade e força dramática. Típico contraexemplo estoico, ela é dominada por suas paixões: age motivada por ódio e ciúmes. Sua indignação por ter sido abandonada por Júpiter e reiteradamente preterida pelas concubinas do marido se converte na perseguição a Hércules. Após o prólogo, Juno sai de cena e não retorna mais.

No primeiro episódio (v. 205-523), Anfitrião, pai terreno de Hércules, e Mégara, esposa do herói, lamentam sua ausência e relembram seus trabalhos, quando são interrompidos por Lico, o tio de Mégara que usurpou o trono de

12. Herrmann, *op. cit.*, p. 258-9.

Hércules enquanto ele estava fora, realizando os trabalhos impostos por Juno. Lico pede Mégara em casamento, mas é categoricamente rechaçado e a ameaça de morte. A ameaça não se concretiza porque Hércules chega inesperadamente, no fim da cena.

Como Cardoso observa, esse episódio é estratégico “para que Sêneca levante questões sobre poder legítimo e ilegítimo.”¹³ Por exemplo, é especialmente interessante a discussão entre Lico e Anfitrião sobre a honra e a transparência moral de Hércules em contraste com a vilania de seu rival. Quando Lico questiona a decência de Hércules que também teria cometido crimes para completar seus trabalhos (v. 477-80), Anfitrião defende seu filho dizendo que, sim, ele cometeu crimes legítimos, mas jamais se atreveria a cometer um estupro:

Não sabes de tudo: é obra dele Érix ter sido estraçalhado pelos próprios cestos e, junto a Érix, o líbio Anteu, e também os altares que, ainda manchados com a morte dos convidados, beberam – justa punição – o sangue de Busíris; é obra dele o intocado Cicno, impassível à ferida e à espada, ter sido forçado a sofrer a morte, bem como Gerião, que não era um só, ter sido vencido com uma só mão. Tu estarás entre estes, que, no entanto, não violaram um leito com um estupro.

No segundo episódio (v. 592-829), Hércules, de volta do inferno, aparece em cena, toma conhecimento dos crimes de Lico e, já enfurecido, sai de cena para se vingar. Enquanto ele está matando Lico, Anfitrião e Teseu iniciam um longo diálogo, em que Teseu, a pedido de Anfitrião, descreve o inferno e narra os feitos de Hércules no reino de Plutão. Da mesma forma que Sêneca se distancia do modelo de Eurípedes ao acrescentar o monólogo de Juno no prólogo, também esta descrição do inferno por Teseu é uma inovação sua.

O terceiro episódio (v. 895-1053) marca o clímax da tragédia. Nele, Hércules volta de sua missão vingativa e, com as mãos sujas de sangue, propõe um sacrifício aos deuses, quando subitamente começa a entrar em transe e ver sua fúria agravada. Ele fica paranoico, revolta-se contra Júpiter e ameaça

13. Cardoso, *op. cit.*, p. 18.

invadir o céu com a ajuda dos titãs. Em seguida, confunde Mégara com Juno e seus filhos com os filhos de Lico, e mata a própria família de maneira horrenda e cruel.

No êxodo (v. 1138-1345), Hércules acorda, recupera a consciência e, quando percebe o que fez, quer se matar. Ele insiste, reiteradamente, no suicídio até que Anfitrião ameaça se matar antes e assim demove o filho da ideia.

Entre os atos, também seguindo a receita peripatética, Sêneca intercala os cânticos do coro. No párodo (v. 125-204), a primeira entrada do coro, à maneira de uma écfrase, o autor descreve o amanhecer e o despertar do dia no campo e na cidade, fazendo uma apologia às virtudes simples da vida rural em contraposição aos vícios que predominam na vida urbana, típico *tópos* da poesia pastoril helenística. Esse mesmo elogio à tranquilidade que a vida rural favorece em contraste com a crítica ao caos da urbana, que tira nossa tranquilidade e nos afasta da virtude, perpassa sua obra filosófica, aparecendo em particular em *De tranquillitate animi* (Sobre a tranquilidade da alma).

No segundo cântico, isto é, no primeiro estásimo (v. 524-591), o estilo é muito diferente do párodo, consistindo num texto narrativo. O coro censura a Fortuna, que é injusta com homens corajosos como Hércules – uma postura tipicamente estoica, já que, para o estoicismo, tudo que nos atrapalha na persecução da virtude são as adversidades fortuitas –, alude aos trabalhos do herói, que já tinham sido mencionados por Anfitrião e Mégara no episódio precedente e termina aludindo ao mito de Orfeu alegando que, se Orfeu pôde ir e voltar do inferno pelo poder de sua música, Hércules também pode fazê-lo pelo poder de sua força.

O segundo estásimo, isto é, o terceiro cântico coral, também apresenta um comentário crítico e uma parte narrativa. O coro de tebanos, retomando a crítica feita à Fortuna por punir os corajosos e poupar os fracos, despreza Euristeu, que vive tranquilamente enquanto Hércules tem de descer ao inferno. Em seguida, narra a descida dos mortos ao reino de Plutão e encerra provocando os vivos, que fatalmente morrerão um dia.

O terceiro estásimo (v. 1054-1137), a última entrada do coro, em tom de oração, é talvez o cântico mais impactante, concorrendo em beleza talvez

apenas com o párodo. Nele, os tebanos apelam às divindades, em especial ao Sono, para que cuidem de Hércules e o curem da doença que tomou conta dele. Em seguida, mudam de ideia e desejam que a fúria se agrave enquanto ele dorme até ser exorcizada. Por fim, lamentam a morte dos filhos de Hércules, que não tiveram tempo de exercer as virtudes herdadas do pai.

Como podemos ver, os cânticos representam as partes em que Sêneca mais se esmerou e em que ele mais explorou suas qualidades e capacidades criativas:

Exímio no manejo da língua e conhecedor dos princípios da retórica, Sêneca trabalhou [nos cânticos] caprichosamente com o vocabulário empregado, com as figuras de estilo e a morfossintaxe. Sucedem-se, no correr dos versos, os mais diversos recursos literários escolhidos pelo teatrólogo.¹⁴

No párodo, vemos imagens plásticas para retratar as cenas bucólicas e verbos expressivos para descrever a agitação da vida urbana. No primeiro estásimo, a narração é interrompida por expressões de sentimento (censura, orgulho etc.). No segundo estásimo, a ambivalência do tom, ora lamentoso, ora alegre. No terceiro estásimo, por fim, os recursos próprios do hino religioso.

Conforme Bishop, os quatro cânticos compõem, em conjunto, o que se chama de “linha ódica”: uma sequência de pensamentos estruturada pelos cantos, fazendo a ligação entre os episódios e reforçando a linha dramática representada por eles.¹⁵

1.5. *Por que não traduzir em versos*

Na antiguidade, o drama, bem como a epopeia, o mito, os temas líricos e a instrução de assuntos nobres eram invariavelmente compostos em versos. O verso era considerado o veículo apropriado para acomodar esse tipo de matéria. “Hércules

14. Cardoso, *op. cit.*, p. 25.

15. Bishop, J. David. The choral odes of Seneca's Medea. *Classical Journal*, 60, 1965, p. 313-6.

em Fúria”, como obra dramática, não fugia a essa regra, e seu autor explorou uma grande variedade de metros, seja para respeitar convenções, seja para dar as nuances de sentido mais apropriadas para cada momento. Os cânticos, por exemplo, apresentam uma rica variedade métrica que comprova essa afirmação.

Entretanto, embora tenhamos procurado preservar diversos elementos poéticos presentes no texto senequiano (as mencionadas imagens plásticas, as escolhas lexicais, os contrastes e justaposições, o estilo ora sentencialista, ora narrativo, ora solene, bem como nuances rítmicas), a tradução que aqui apresentamos, intencionalmente, não foi metrificada. Essa escolha se apoia em três argumentos.

Pensando nas próprias classificações do gênero estabelecidas por Aristóteles, sabemos que o poema dramático, assim como o épico, mantém uma relação essencial com a grande prosa. Esse tipo de obra converge para o que Walter Benjamin chama de “núcleo prosaico de toda obra”.¹⁶ Jacques Roubaud, de maneira análoga, define a oposição entre prosa e poesia segundo o critério da presença ou da ausência de narração,¹⁷ e nesse sentido podemos admitir que a tragédia senequiana é essencialmente prosaica.

Ao evocar esse argumento, apoiamo-nos nos exemplos de dois tradutores célebres, que fundaram o que hoje se chama de poesia em prosa: Chateaubriand, que traduziu o “Paraíso perdido” de Milton em prosa, abandonando o metro, mas mantendo sua poesia a ponto de se tornar símbolo de uma vertente de tradução que respeita a literalidade do texto de partida; e Baudelaire, que também dispensou o metro em sua tradução de “*The raven*”, de Allan Poe. Tanto Chateaubriand quanto Baudelaire licenciaram esse tipo de procedimento, mostrando como se pode manter a poesia de obras narrativas sem ficar preso ao metro.

Um segundo argumento diz respeito à encenabilidade do texto teatral nos dias de hoje. Pretendemos que esta tradução seja útil não só àqueles que

16. Benjamin, Walter apud Berman, Antoine. *A tradução e a letra: ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Helene Catherine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras/Pget, 2007 [1985]. p. 93.

17. Roubaud, Jacques. *Poésie, etcétera: ménage*. Stock, 1995.

queiram ler o texto, como obra literária, mas também àqueles que desejem encená-la. Com essa preocupação em mente, apostamos que o texto em prosa tenha mais chance de frutificar na contemporaneidade e ser acolhido por atores e diretores.

Por fim, podemos extrair um terceiro argumento das próprias palavras de Sêneca. Em sua Consolação a Políbio, o autor elogia traduções de verso em prosa, do latim ao grego, que teriam sido feitas por Políbio. Segundo Sêneca, a prática de Políbio é legítima porque, “embora a sua estrutura formal tenha desaparecido, permanece, contudo, o encanto”:

Agedum illa quae multo ingenii tui labore celebrata sunt in manus sume utriuslibet auctoris carmina, quae tu ita resoluisti ut, quamuis structura illorum recesserit, permaneat tamen gratia (sic enim illa ex alia lingua in aliam transtulisti ut, quod difficillimum erat, omnes uirtutes in alienam te orationem secutae sint) [...]. Sen. ad Pol. 11.5

Vai, toma em tuas mãos os notáveis poemas de qualquer um desses dois autores que foram frequentados por muito esforço de teu engenho, e que de tal maneira verteste em prosa, que, embora a sua estrutura formal tenha desaparecido, permanece, contudo, o encanto (de fato traduziste-os de uma para outra língua, de modo tal que, coisa difícilíssima, todos os atributos do original tenham te acompanhado em tua versão).¹⁸

1.6. Princípios da tradução

A tradução que aqui oferecemos se preocupou em ficar próxima do texto latino, buscando, tanto quanto nos pareceu possível e não forçoso, preservar a “letra” original, no sentido que Berman¹⁹ dá a esse termo. Em outras palavras, buscamos manter aquela combinação indissociável entre língua e elaboração estilística, tentamos conservar o trabalho literário que mescla a língua e a inventividade do autor. Assim, não nos furtamos a trazer eventualmente caracte-

18. Tradução inédita de José Eduardo Lohner.

19. Berman, *op. cit.*