

O drama dos Atridas. A tragédia *Thyestes* de Séneca

NAIR DE NAZARÉ CASTRO SOARES

Universidade de Coimbra

Abstract: We suggest a reading of Seneca's tragedy *Thyestes*, focussing on the stylistic and ideological analysis of representative passages. The rhetorical, poetic and dramatic expression, revolving around keywords and semantic areas the author wishes to stress impressively, is made to serve the purpose of moralisation and parenesis, incorporating both *êthos* and *pathos*. The political and human message it conveys, combined with the fact that it embodies the living testimony of its time, transform it into the paradigm of horror drama, a genre largely revived in modern stage.

Keywords: *Furor regni; furor familiae;* rhetoric and poetry (rhetorical emphasis put upon the concepts of 'longing', 'ability', 'fear', 'fulfilment', 'fraternity').

As lendas sombrias da casa dos Atridas — ou dos Tantálidas, ou dos Pelópidas, os dois elos da cadeia da maldição eterna que pesa sobre a família — ofereciam uma rica problemática. Os motivos do delito endógeno, do *scelus* praticado na consanguinidade e repetido no âmbito de uma mesma estirpe, da culpa hereditária, transmitida de geração em geração, segundo esquemas comportamentais constantes, figuram com significativa insistência na tragédia senequiana, como na tragédia ática.¹

Das trinta e duas tragédias gregas conservadas recorrem a este mito as peças que integram a *Oresteia* de Ésquilo (*Agamémnon*, *Coéforas*, *Euménides*), a *Electra* de Sófocles e quatro tragédias de Eurípides (*Electra*, *Ifigénia Táurica*, *Orestes* e *Ifigénia Aulidense*). Deixaram-se cativar por este motivo mitológico os tragediógrafos da época helenística e, na literatura latina, os autores de todas épocas.²

Os temas do ciclo troiano — Troianos se consideravam os ascendentes mítico-heróicos de Roma — eram caros aos poetas trágicos

¹ Vide Massimo Rivoltella, "Il motivo della colpa ereditaria nelle tragedie senecane: una ciclicità in 'crescendo' ", *Aevum* 67. 1 (1993) 113-128.

² Vide, a este propósito, a síntese apresentada na introdução de J. A. Segurado e Campos, *Tiestes* — introdução, tradução do latim e notas, (Lisboa 1996).

arcaicos latinos, Ênio, Pacúvio e Ácio.³ Conhecem-se fragmentos do *Tiestes* de Ênio, do *Atreus* de Ácio e há notícia do *Tiestes* de Vário, o amigo de Virgílio, no século de Augusto.

A tragediografia romana alcança com Sêneca a sua expressão de maturidade. As nove tragédias atribuídas ao Cordovês desenvolvem os mais conhecidos temas do repertório clássico, já tratados pelos dramaturgos gregos e latinos.

O drama dos Atridas está presente em três peças de Sêneca, *Thyestes*, *Troades* e *Agamemnon*.⁴

Se o poeta-filósofo, preceptor e conselheiro de Nero, colhe, por vezes, certas sugestões nos seus predecessores, grande é a distância que o separa destes dramaturgos.

Sêneca foi ele próprio trágico, sentiu na carne a tragédia de existir. Desejaria apegar-se ao exemplo de uma regra metafísica, mas a Providência é misteriosa, inexplicável. O próprio homem, que deveria ser irmão do outro homem, é tantas vezes o seu carrasco: *homini perdere hominem licet* (*Epist.* 103. 2).

³ Chegaram até nós fragmentos significativos da produção destes tragediógrafos que o orgulho romano desejaria elevar a equivalentes dos três grandes trágicos gregos, Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Não é lícito, contudo, confundir génio criador com talento de adaptação.

⁴ No *Thyestes*, a trama das relações dos dois Pelópidas, Atreu e Tiestes, assenta na cobardia e na traição, no ódio e na vingança, que se elevam aos limites do horrído. Nas *Troades*, o mito dos Atridas encontra-se representado na figura de Agamémnon, o chefe dos Aqueus, destruidores de Tróia, figura que, dominada pela *anankê* trágica ou pela *moira*, que a profecia de Calcas personifica, consente, perante as ameaças de Pirro ou Neoptólomo, o filho de Aquiles, o sacrifício de Políxena, que se junta ao de Astíanax, o filho de Heitor. É o mesmo Atrida que, na tragédia a que dá o nome, *Agamemnon*, vai sofrer a morte, à traição, às mãos de sua esposa adúltera, Clitemnestra, que tem por cúmplice e amante Egisto, filho de Pelopia, que o gerara incestuosamente, numa relação que tivera com o próprio pai, Tiestes, que a viola, sem a reconhecer, na escuridão da noite. Clitemnestra vingá-se de Agamémnon que acusa não só da morte da filha Ifigénia, sacrificada, em Áulis, mas também de adultério, como o comprovavam a presença de Cassandra, e a lembrança da disputa com Aquiles, nos dias de Tróia, como a cantara o poeta da *Ilíada*. O *Agamemnon*, inicia com a sombra de Tiestes, presságio da sua vingança, realizada por intermédio de seu filho Egisto, sobre o filho de Atreu. Cumpriam-se assim, afinal, os votos formulados no final do *Thyestes*.

Filósofo estóico, ele via que o homem não agia segundo a *ratio*, mas segundo o sentimento, o *adfectus*, e podia cair no *furor*, numa espécie de delírio — situação em que veio a cair Nero. Por isso as suas tragédias, como observa Pierre Grimal, são um grito contínuo contra a tirania, contra o mundo do arbítrio, da violência, a expressão de um ideal prático de vida política, que se configura em moldes contrários aos do tempo em que vive.⁵

Nisto reside a originalidade do dramaturgo: o seu teatro desvela a tragédia da condição humana. Nele não há catarse, no sentido aristotélico (*Poética* 1449b), não há *moira*, nem *tyché* a pesarem sobre os heróis. É antes o homem, possuidor de razão e de vontade — sem dependências metafísicas determinantes —, o centro da tragédia, no seu agir temporal.

Todo o *corpus* trágico do poeta-filósofo actualiza, segundo Giancotti, esta luta entre o *logos* e o *adfectus*, a *bona mens* e o *furor*.⁶

A representação senequiana dos crimes de Tântalo e Atreu no *Thyestes* e de Clitemnestra no *Agamemnon* assinala três delitos pertencentes a uma única tipologia, comum à estirpe dos Pelópidas: o sacrifício humano, o banquete ímpio, realizados ambos através do engano.⁷

O primeiro coro do *Thyestes* (v. 122-175) evoca os delitos da *progenies impia Tantali* (v. 137), onde o direito divino nada vale, *fas ualuit nihil* (v. 138). Pélops não é só a vítima prematura, às mãos do pai Tântalo, a *immatura uictima* (v. 146), para servir de banquete aos

⁵ Pierre Grimal, “L’Image du pouvoir royal dans les tragédies de Sénèque”: *Dramaturgie et actualité du théâtre antique. Actes du Colloque international de Toulouse* (17-19 Oct. 1991), *Pallas* (1992) 409-416; Francisco de Oliveira, “Imagem do poder na tragédia de Séneca”, *Humanitas* 51 (1999) 49-83.

⁶ Francesco Giancotti, *Saggio sulle tragedie di Seneca* (Roma-Napoli 1953) 50-56. O mesmo autor reafirma em *Poesia e filosofia in Seneca tragico. La «Fedra». Col testo della tragedia criticamente riveduto e annotato* (Torino 1986) 13: «Gli elementi tematici fondamentali sui quali s’imperniano sia la poesia, sia l’oratoria di Seneca tragico, sono i medesimi: consistono, a parer mio, nell’opposizione fra *furor* e *mens bona*, se vogliamo usare le parole del canto corale del *Tieste* (336-403; cfr. 380) in cui mi è parso [...] e mi pare, che si colga la più limpida espressione dell’idea-madre, del *Leitmotiv*, di Seneca tragico.

⁷ Vide Massimo Rivoltella, “Il motivo della colpa ereditaria nelle tragedie senecane” cit., p. 125. Vide maxime, neste artigo, «3. I Pelopidi: assassinio rituale e profanazione del convito», que nos serviu de orientação nestas considerações.

hóspedes divinos; participará também, para ter por esposa Hipodamia, nos crimes da sua estirpe, com um duplo engano que provocará a morte de Enómao e de seu cocheiro Mírtilo (v. 136-143; 659-662). Os exemplos de Tântalo e de Pélops são, ao longo desta tragédia, fonte de inspiração (v. 53; 59-62; 242) e termo de comparação do crime urdido e praticado por Atreu (v. 134-135; 625-626, 1011-1016).⁸

A casa está contaminada e Atreu decide esmagar o irmão naquilo que ele mais estima — os filhos, reduzindo-o a um farrapo, quebrando-o já que o não podia torcer.⁹ Atreu vai matar os sobrinhos, os filhos de Tiestes, e servir-lhos num banquete, como vítimas imoladas aos deuses familiares, segundo os ritos dos sacrifícios religiosos. E, tal como os seus antepassados, usa o engano.

No *Agamemnon*, o *scelus* dos Pelópidas reveste-se das mesmas formas: sacrifício, banquete, engano. Há como que um ritual litúrgico:

⁸ O mito explicava vagamente a cólera dos deuses pelo facto de Tântalo, que seria filho de Zeus, ter ousado pôr à prova a presciência divina, dando-lhes a comer o corpo do próprio filho Pélops, num banquete que lhes ofereceu, para ver se sabiam que aquela carne era humana. Os outros deuses detiveram-se, mas Deméter faminta devorou uma espádua de Pélops, não porque lhe faltasse o conhecimento, mas porque a fome a obnubilou. Horrorizados, reconstituíram-lhe o corpo, substituindo a espádua por uma de marfim, que veio a ser venerada na Grécia, como objecto de culto, como algo divino. Tântalo foi punido e é, assim, o primeiro elo da cadeia familiar que leva à maldição divina.

Segundo outra versão do mito, Tântalo, por *pietas* em relação aos deuses, teria dado seu filho (como Abraão) para conseguir a solução dos graves problemas dos mortais. Mas Tântalo teria usado o seu filho, no céu, para que de lá trouxesse pedaços de ambrósia divina para a dar aos mortais. Pélops, assistindo às conversas dos deuses, aprendeu segredos que comunicou aos homens.

O segundo elo da cadeia da maldição familiar é Pélops que aspirava à mão da bela princesa Hipodamia, filha do rei Enómao, que não a queria dar em casamento a ninguém. Tinha Enómao os melhores cavalos e convidava os pretendentes da filha a desafiá-lo nas corridas; vencendo-os sempre, matava os derrotados, dependurando-lhes as cabeças à porta do palácio, como aviso de futuros pretendentes. Pélops, com a ajuda do cocheiro Mírtilo, que fragilizou as rodas do carro de Enómao, saiu vencedor das provas que este lhe impusera. Por fim, Pélops paga a Mírtilo com a morte, lançando-o ao mar. Este, antes de morrer afogado, lançou uma maldição sobre a família dos Pelópidas, maldição eterna, ao longo de gerações.

⁹ Sén., *Thyestes*, 199-200: *Noui ego ingenium uiri/ indocile: flecti non potest. Frangi potest.*

Agamémnon é a vítima a imolar (v. 43; 219) pela rainha, sua esposa, que armada de bipene desfecha o golpe fatal (v. 897-900).

O crime de Clitemnestra representa na mitopoiese senequiana como que a continuidade do cometido por Atreu, que tem lugar em circunstâncias semelhantes. Há entre as duas acções uma relação analógica, uma similitude morfológica, baseada no mesmo esquema comportamental. À semelhança da sombra de Tântalo, a introduzir o *Thyestes*, surge no prólogo do *Agamemnon* a sombra de Tiestes.

Apesar de a versão esquiliana apresentar o assassínio de *Agamémnon* durante o banho (v. 1126-1129), Séneca, na intenção de aproximar as duas peças do drama dos Atridas, fá-lo executar durante um banquete, com todo o aparato de sacrifício ritual da vítima, como é apresentado o rei micénico (v. 43; 219). No decurso do banquete, em ambas as peças senequianas, ocorre o eclipse do sol, motivo que se encontra já em Eurípides (*El.* 726-736; *Iph. Taur.* 816; *Or.* 10001-1003), mas que adquire um significado particular, em Séneca, no que se refere ao crime hereditário dos Atridas.¹⁰

O *nefas* de Atreu, o *scelus* de Clitemnestra são a repetição do crime hereditário que, de um modo dinâmico, caracteriza a casa dos Atridas, onde sempre os crimes são vingados com crimes maiores, *scelera semper sceleribus uincens domus* (Ag. 169).

Nas *Troades*, cujo *mythos* se situa entre o *Thyestes* e o *Agamémnon*, o rei dos Aqueus, vencedores de Tróia, carrega em si a tragicidade da *domus impia*. Amadurecido pelos sofrimentos de dez anos de guerra e pelo amargor da perda da filha Ifigénia, às suas próprias mãos, Agamémnon opõe-se a Pirro, ou Neoptólomo, filho de Aquiles, num *agôn* que lembra o do canto I da *Ilíada*. Neste confronto, o Atrida surge nas suas responsabilidades de governante, cujo código de valores enuncia em sentenças lapidares, a tentar impedir a morte de Políxena — o sacrifício das vítimas de guerra —, deixando-se, finalmente, vencer pelas

¹⁰ Vide N. T. Pratt, “Major systems of figurative language in Senecan melodrama”: *TAPhA* 94 (1963) 200-210; H. Owen, “Commonplace and dramatic symbol in Seneca's tragedies”: *TAPhA* 99 (1968) 291-313.

revelações de Calcas, que ditam a *anankê* trágica, a necessidade da morte da donzela e ainda a de Astíanax.

Agamémnon, o herói homérico, que serviu de paradigma ao ideal do príncipe, “pastor de povos” — que a Antiguidade, a época helenística e a ideologia imperial romana transmitiram ao Renascimento, que o assimilou, actualizou e por demais divugou¹¹ — neste *agôn*, em *Troades*, de certa forma se apeia do herói épico, do modelo do bom governante, para se desenhar, perante o seu contendor, como o pai assassino da própria filha; pusilânime, incapaz de se impor, na sua determinação de poupar a vida aos vencidos; a permitir a tiragem à sorte das cativas, troféus de guerra dos vencedores; a tomar para si Cassandra, testemunho vivo e presente, na hora do regresso a casa, da infidelidade conjugal e da sua violação da *pietas*, que o virgiliano *parce subiectis* admiravelmente exprime.¹² A mais dramática das obras poéticas senequianas, *Troades*¹³, apresenta assim muitos dos ingredientes indispensáveis à caracterização da culpa de Agamémnon, último elo da cadeia dos crimes dos Tantálidas, em Séneca.

Propomo-nos, neste estudo, fazer uma leitura da tragédia, de grande fortuna, *Thyestes*, à luz da análise estilística e ideológica de passos representativos, e sublinhar a expressão retórica e poético-dramática, a

¹¹ Vide Nair de Nazaré Castro Soares, *O príncipe ideal no século XVI e a obra de D. Jerónimo Osório* (Coimbra 1994) 15-31, maxime 19.

¹² A figura de Agamémnon, como a vemos desenhar-se no *agôn* com o jovem e arrogante Pirro, a permitir o sacrifício humano de Astíanax e Políxena — vergado, embora, como os estóicos, sob o peso do *fatum*, que Calcas personifica (v. 351-361) —, sem a firmeza de carácter que distingue o chefe político, vai servir de modelo à caracterização do Rei D. Afonso IV, na obra prima da dramaturgia quinhentista portuguesa, a *Castro* de António Ferreira, tragédia que põe em cena os amores infelizes de Pedro e Inês.

D. Afonso IV — filho de D. Dinis e de Isabel de Aragão, a Rainha Santa Isabel, padroeira da cidade de Coimbra — pronuncia-se, ao abandonar Inês de Castro, a heroína trágica, às mãos dos seus algozes, em termos idênticos aos de Agamémnon, nas *Troades*.

¹³ Vide e. g. Filippo Amoroso, *Seneca uomo di teatro? Le Troiane e lo spettacolo* (Palermo 1984).

mensagem política e humana que Séneca, preceptor e conselheiro de Nero, apresenta nesta obra, documento vivo da sua época.¹⁴

O cineasta e homem de teatro sueco, Ingmar Bergman, criador de imagens impressionantes, alicerce e travejamento da construção poética e da mensagem filosófica que percorrem todos os seus filmes, no início de *O Sétimo selo*, faz surgir uma águia, em dia de tempestade, com as palavras do *Apocalipse* (8.13): apareceu uma águia com o Sétimo selo. Estava criado, ao seu gosto pelo expressionismo, o cenário, o ambiente apocalíptico, simbólico e misterioso, onde enquadrou o Cavaleiro, a discorrer sobre a morte.

Esta arte revela a Séneca, a uma distância milenar do cinema moderno, ao introduzir o *Thyestes*. Logo na primeira cena procura apresentar o plano sobre-humano dos acontecimentos, manipulando o tempo, de modo a explicitar as acções das personagens principais. Aparece a sombra de Tântalo, a dialogar com a mais sinistra das Fúrias, Megera. Tântalo morrera há séculos e as Fúrias são figuras míticas que perseguem os criminosos.

A acção decorre no palácio de Micenas. Tudo assenta numa maldição antiga, que começou com Tântalo, que está no Tártaro, o mais fundo dos infernos, condenado a um suplício, a uma frustração eterna de tudo o que pode apetecer: a água, os frutos, que lhe escapam das mãos, quando tenta apoderar-se deles. Pélops, o segundo elo dessa cadeia de maldição, teve dois filhos, Atreu e Tiestes, protagonistas da tragédia de Séneca, *Thyestes*.

O *mythos* do *Thyestes* senequiano apresenta Atreu, o mais velho, a quem cabe o trono, e Tiestes que rouba a seu irmão a mulher, Aérope, e o

¹⁴ Sobre o carácter retórico das tragédias de Séneca e sobre a tirania, *tópos* privilegiado da retórica, recorrente nas tragédias de Séneca, vide G. Bonelli, "Il carattere retorico delle tragedie di Seneca": *Latomus* 37. 2 (1978) 395-418. Vide ainda Andrés Pociña Pérez, "Finalidad politico-didactica de las tragedias de Seneca": *Emerita* 44. 2 (1976) 279-301.

carneiro de velo dourado, símbolo da realeza, pretendendo substituir-se-lhe no poder. Era o *furor regni*, o desvario de reinar.¹⁵

Todavia, um prodígio de Júpiter favoreceu Atreu. Tiestes partiu voluntariamente para o exílio. Passou largo tempo na floresta com os filhos e aprendeu que a felicidade está na renúncia, como a percebe e vivencia o *sapiens* estóico. Tiestes teve ensejo de reconhecer os seus erros e de renunciar para sempre — cuidava ele! — à sanha do poder.

Apesar disso, o irmão Atreu não estava tranquilo, pois receava que Tiestes lhe preparasse uma nova cilada, a fim de o destronar, e vai cometer um crime abominável.

Do ponto de vista estrutural, o acto I, a cena inicial, vai desde a influência maléfica da Fúria até às consequências dessa mesma influência em Tântalo e decorre no plano sobrenatural.

Começa a falar a Fúria, que concedeu liberdade provisória a Tântalo, ficando sem o suplício no Tártaro, para assistir ao festim de Tiestes. A reacção de Tântalo, num primeiro momento, por força do ascetismo que a privação e a *secura* no mundo dos mortos motivaram, é de horror.¹⁶ Vemo-lo a repelir o crime de que o querem fazer espectador participante. Mas a fome e a sede, a *aeterna fames*, a *aeterna sitis*, no dizer do coro (v. 149-150), vão levá-lo a participar realmente nesse festim. A tentação, objectivada pela Fúria com o seu archote,¹⁷ é mais forte, ordena-lhe que não fuja e obriga-o: *imple Tantalos totam domum* (v. 53), ‘enche de Tântalo toda a casa’; *Siste; quo praeceps ruis?* (v. 67), ‘Pára. Para onde corres precipitado?’, *Ante perturba domum* (v. 83), ‘Primeiramente conspurca a casa.’¹⁸

¹⁵ Vide Francesco Giancotti, e. g. “Seneca tragico e il potere. Il «Tieste»”: *Convegno di studi Mito e realtà del potere nel teatro: dall'Antichità classica al Rinascimento*, Roma 29 Ottobre /1 Novembre 1987, a cura di Chiabò-F. Doglio, (Roma s. d.) 113-157.

¹⁶ É esta a teoria de J. Park Poe, “An analysis of Seneca's Thyestes”: *TAPhA* 100 (1969) 355-376.

¹⁷ Cf. *Hercules Furiens*, onde Juno aparece também em plano sobrenatural, preparando tudo o que vai seguir-se (v. 1 - 204).

¹⁸ Sobre a importância da primeira cena do *Thyestes* de Séneca, na estrutura, no alcance e sentido profundo da peça, em que a Fúria é a «Musa do *scelus*», confinando-se o seu papel com o do próprio destino, vide Alessandro Schiesano,

Tântalo pronuncia, enfim, a fórmula de submissão, *sequor* (v. 100).¹⁹ Assistiu, invisível, ao banquete em que Tiestes devorou os próprios filhos. E, com a sua presença, conspirou irremediavelmente a alma de Atreu e Tiestes até ao fim da peça.

O I acto, o prólogo, é assim, no plano sobre-humano, um resumo da intenção da peça — o *furor regni*, o *furor familiae* que nunca mais acaba — e o acto V, onde a influência de Tântalo se faz sentir, é a concretização, a realização dessa intenção, que se prolonga para além do cair do pano.²⁰

Nos actos II e III apresentam-se as personagens principais e as “personagens prolongamento”²¹.

No acto II (v. 176-335), é Atreu o sujeito da acção dramática, em diálogo com o *Satelles*, o Valido, um ministro, ou homem da sua guarda,

“Seneca's Thyestes and the morality of tragic furor”: Jás Elsner & Jamie Masters (ed.), *Reflections of Nero* (London 1994) 196-210; Gianna Petrone, *La scrittura tragica dell'irrazionale* (Palermo 1984): “La scrittura del furor: temi e forme della drammaturgia senecana”, 13-61.

Também na *Eneida*, canto VII, Juno pretende obrigar os Latinos a lutar contra Eneias para este não conseguir o objectivo de se fixar no Lácio. Juno manda a Fúria Alecto, para que inflame o coração de várias pessoas, uma das quais é Turno, que se tornou o belicoso rei dos Rútulos, que respirava guerra (Virg., *Aen.*, 323 sqq.). Turno, que estava a dormir, vê em sonhos a velha que o incita ao combate e, num primeiro momento, tenta repeli-la; mas Alecto lança-lhe um archote ao peito e ele acorda cheio de *furor* guerreiro e será o pior inimigo de Eneias (cf. Virg., *Aen.* 7. 457: *effata facem iuueni coniecit et atro/ lumine fumantis fixit sub pectore taedas*). Talvez Séneca tenha aqui uma reminiscência virgiliana.

De notar ainda que Séneca, em *Troades* (v. 40), apresenta Hécuba, no longo monólogo que serve de prólogo à peça, a sentir-se responsável pela destruição de Tróia, pois, quando grávida de Páris, sonhou que dava à luz um archote.

¹⁹ A mesma fórmula (*ego uos sequor*, v. 489) usará Tiestes, na primeira cena do acto III, prelúdio do crime, ao capitular perante os argumentos do filho — que simbolicamente também se chama Tântalo — que alicia o pai a receber o poder que Atreu, com toda a astúcia, encoberta de generosidade, lhe oferecia.

²⁰ Vide o final em aberto do *Thyestes* (v. 1110-1111), onde este faz o protesto da sua vingança futura, *Vindices aderunt dei; / his puniendum uota te tradunt mea*.

²¹ Consideram-se “personagens prolongamento”, no acto II, a figura do Valido, e no acto III, Tântalo, o filho de Tiestes. Vide J. A. Segurado e Campos, “Sur la typologie des personnages dans les tragédies de Sénèque”: *Neronia 1977, Actes du Colloque de la Société Internationale d'Études Neroniennes* (Clermont-Ferrand 27-28 mai 1977) (Clermont-Ferrand 1982) 223-232.

primeiro opositor depois conivente, um seu “prolongamento”, um *alter ego*, que lhe permite desvelar-se, como em monólogo passional, nos seus propósitos de vingança, de crueldade, assumidos como um dever, uma necessidade, para se prevenir contra o adversário, o irmão (v. 240-241: *certi nihil/ nisi frater hostis*).

A decisão do crime é tomada por Atreu, que se desvela nos seus planos de crueldade para com o irmão, em confiança ao Valido que desempenha na acção o papel de *bona mens*, face ao *furor regni*, o desvario do poder que Atreu personifica.

Todo o diálogo é a expressão dramática da doutrina política que desde Aristóteles apresenta, com contornos definidos, a figura do tirano, do mau governante, em oposição à do rei ideal, tema privilegiado da retórica²² A fama, o bom nome entre súbditos, e além fronteiras, assentes na magnanimidade e na liberalidade, devem ser preocupação instantânea do bom rei. A apresentação dramática da figura do tirano, ou a simples reflexão sobre a tirania perpassam em toda a obra senequiana e são tema central do *Thyestes*.

Nesta tragédia, o cinismo, o sadismo mais torpe é dirigido pelo tirano a um irmão.²³

O Valido, voz da consciência do tirano Atreu, mesmo aceitando, ao fim, um crime moderado, com aparências de justiça, sucumbe, será derrotado nos seus argumentos, num texto paradigmático, magistral estilisticamente (vv. 204-218), em que as falas das duas personagens se entretecem retoricamente como o eco uma da outra, numa insistência nas mesmas ideias, nas mesmas palavras, para reforçar o efeito moralizador, parenético do dramaturgo de Córdova.²⁴ Estes versos do acto II, que se

²² Vide Ch. Favez, “Le roi et le tyran chez Sénèque”: *Hommages à Léon Herrmann* (Bruxelles 1960) 346-349; Nair de Nazaré Castro Soares, *O príncipe ideal no século XVI e a obra de D. Jerónimo Osório* cit..

²³ Por isso se tem visto, no *Thyestes*, uma insinuação, ou mesmo acusação a Nero, responsável pela morte do irmão Britânico. Cf. infra n. 104

²⁴ Tem-se sublinhado o carácter didáctico-pedagógico das tragédias de Séneca (cf. e. g. Andrés Pociña Pérez, “Finalidad político-didáctica de las tragedias de Seneca” cit.). Neste sentido, o uso frequente da repetição e da figura ou do jogo etimológicos têm um papel significativo, pois conferem melodia e assonância rítmica

integram na resolução do crime de Atreu, comportam já todos os ingredientes do horrído, do teatro de horror que esta peça exemplifica em plenitude e fazem reflectir, pelo paradigma da negativa, sobre os laços de família, de sangue, de lealdade, de amizade, de fraternidade humanas. Concretamente, na trama da peça, este trecho sintetiza o anseio de poder e de vingança de Atreu sobre seu irmão Tiestes²⁵:

*SAT. Fama te populi nihil
aduersa terret? AT. Maximum hoc regni bonum est 205
quod facta domini cogitur populus sui
tam ferre quam laudare. SAT. Quos cogit metus
laudare, eosdem reddit inimicos metus.
At qui fauoris gloriam ueri petit,
animo magis quam uoce laudari uolet. 210
AT. Laus uera et humili saepe contingit uiro,
non nisi potenti falsa. quod nolunt uelint.
SAT. Rex uelit honesta: nemo non eadem uolet.
AT. Vbicumque tantum honesta dominantii licent,
precario regnatur. SAT. Vbi non est pudor 215
nec cura iuris sanctitas pietas fides,
instabile regnum est. AT. Sanctitas pietas fides
priuata bona sunt; qua iuuat reges eant.*

VALIDO: Uma fama hostil, por parte do povo, não te causa nenhum temor?

ATREU: O maior privilégio da realeza é este: as acções do seu soberano o povo vê-se obrigado tanto a suportá-las como a louvá-las.

VALIDO: Aqueles que o medo obriga a louvar são os mesmos que o medo torna inimigos, mas quem demanda a glória de uma popularidade autêntica é mais com o coração do que com as palavras que pretenderá ser louvado.

ao verso, mais facilmente retido no ouvido e na memória. Dirá V. Traina, *Lo stilo 'drammatico' del filosofo Seneca* (Bologna ³1984) 30: "vecchia eredità della retorica, la figura etimologica è stata in ogni tempo cara al latino. A Seneca è carissima".

²⁵ Seguimos o texto de Otto Zwierlein da edição oxoniense, L. Annaei Senecae, *Tragoediae*, Oxonii e typographeo clarendoniano, MCMLXXXVI.

As nossas traduções dos passos analisados do *Thyestes*, neste estudo, têm em conta, tanto quanto possível, a valorização dos aspectos estilísticos e dos efeitos retóricos, que fomos anotando.

ATREU: *O louvor verdadeiro até um pobretana o pode às vezes alcançar; ao poderoso só resta o falso*²⁶. *O que não querem, têm de o querer.*

VALIDO: *Queira o rei a honestidade e não haverá ninguém que não queira o mesmo.*

ATREU: *Onde quer que ao governante apenas a honestidade é permitida, precária é a realeza.*

VALIDO: *Onde não há respeito, nem zelo de justiça, pureza, piedade, boa fé, instável é a realeza.*

ATREU: *A santidade, a piedade, a boa fé são bens vulgares. Pela senda do bel-prazer é que os reis devem caminhar.*

Uma das ideias-chave deste texto é a de “poder”, expressa de forma insistente, com as palavras: *regni, domini sui, cogitur, laudare, cogit, laudare, fauoris, laudari, laus, potenti, rex, dominantí, regnatur, regnum, reges*²⁷.

A par da ideia de “poder” afirma-se a de “querer”. Ou melhor, as duas ideias-chave deste passo, cognatas entre si, são: a ideia de “poder” e a ideia de que o “poder” tem o “querer”. Esta exprime-se através de verbos volitivos, e expressões de vontade: *nolunt, uelint, uelit, uolet, qua iuuat*.²⁸

Para assegurar o poder é necessário eliminar quem se lhe opõe — Tiestes. Tiestes deve ser eliminado! Mas com que modos, por que meios? Através da astúcia, do poder de persuasão, da sedução, que levam Tiestes a entregar-se, a confiar em absoluto, julgando-se indigno dos nobres sentimentos de seu irmão, que junta o perdão ao amor fraterno.

Atreu, contudo, persegue um objectivo único. Mais do que a destruição física, é a destruição moral, psíquica e espiritual de Tiestes que deve realizar-se. É necessário suprimir qualquer possível veleidade de intentar aceder ao poder real, de lhe usurpar o cargo Nestes termos, prossegue o diálogo com o Valido (v. 244-248):

AT. *Profare, dirum qua caput mactem uia.*

SAT. *Ferro peremptus spiritum inimicum expuat.* 245

²⁶ Cf. a antítese *uera ... falsa* (v. 211-212).

²⁷ Cf. vv. 205; 206; 207; 208; 209; 210; 211; 212; 213; 214; 215; 217; 218.

²⁸ Cf. vv. 212; 213; 218.

AT. *De fine poenae loqueris; ego poenam uolo.*
perimat tyrannus lenis: in regno meo
mors impetratur. SAT. Nulla te pietas mouet?
AT. *Excede, Pietas, si modo in nostra domo*
umquam fuisti. dira Furiarum cohors 250
discorsque Erinys ueniat et geminas faces
Megaera quatiens: non satis magno meum
ardet furore pectus, impleri iuuat
maiore monstro. SAT. Quid noui rabidus struis?
AT. *Nil quod doloris capiat assueti modum;* 255
nullum relinquam facinus et nullum est satis.
SAT. *Ferrum? AT. Parum est. SAT. Quid ignis? AT. Etiamnunc parum est.*
SAT. *Quonam ergo telo tantus utetur dolor?*
AT. *Ipsa Thyeste. SAT. Maius hoc ira est malum.*

ATREU: *Fala, por que processo hei-de imolar aquela cabeça maldita?*²⁹
VALIDO: *Pelo ferro seja trucidado, a sua alma inimiga vomite-a.*
ATREU: *É do fim de um castigo que estás a falar, e é um castigo que eu*
quero. Trucidar, trucidar um rei indulgente; no meu reino a morte
*é uma graça.*³⁰
VALIDO: *Nenhuma piedade te pode demover?*
ATREU: *Retira-te, Piedade! Se alguma vez, no meu palácio, acaso*
exististe. Implacável venha o cortejo das Fúrias e a Erínia da
discórdia e a Megeira, a agitar os seus dois archotes: não é
bastante, apesar de grande, o furor em que arde o meu coração.
*Apraz-me enchê-lo com uma atrocidade ainda maior.*³¹
VALIDO: *Que crime inédito a tua sanha pretende maquinar?*
ATREU: *Nada que caiba nas proporções de um rancor comum; não hei-*
de prescindir de nenhum crime e nenhum me basta.
VALIDO: *O ferro.*
ATREU: *É pouco.*
VALIDO: *O fogo que te parece?*

²⁹ De notar o vocabulário religioso (*mactem*, v. 244) empregado por Atreu, que executa o crime como um sacrifício ritual.

³⁰ A morte como libertação surge com frequência em Séneca. Expressivos são os passos da sua obra, e. g. *Epist.* 13. 14; 26. 5-6; 26. 10; 12. 10, *Epist. ad Luc.* 7. 65. 16; 9. 77. 9-10; *Cons. ad Helu.* 11. 7.

³¹ Além da presença dos pronomes pessoais e possessivos da primeira pessoa, nestas e noutras falas de Atreu, a vincar o valor individual, absoluto da sua pessoa, o seu *ethos* de tirano (*ego*, v. 246; *meo*, v. 247; *nostra*, v. 249; *meum*, v. 252), note-se a disjunção *dira ...discors* (v. 250-251); e as palavras repetidas, em eco, das falas anteriores (*iuuat*, v. 253, e *maiore*, v. 254; a gradação *satis ...maiore*, v. 252 e 254).

ATREU: *Já agora também é pouco.*³²
VALIDO: *De que arma se vai servir, então, tão desmedido rancor?*
ATREU: *Do próprio Tiestes.*
VALIDO: *Maior é o castigo que a própria cólera.*

A atitude de Atreu, a rebater o Valido, é demoníaca, titânica, horroriza tudo, até os deuses.

O valor enunciativo do eu, a exprimir o acto voluntário racional da vingança que maquina, é marcado pela presença dos pronomes pessoais e possessivos da primeira pessoa.³³ O herói trágico, em Séneca, é responsável pelos seus actos, assume-os na totalidade, sem determinismos ou influências divinas, estranhas a si próprio, às suas paixões e desvarios.

A marcar bem a determinação da vontade, do querer e do poder, surgem as palavras repetidas, em eco, das falas anteriores (v. 248-256). A arte retórica, o sentido pedagógico do moralista, que usa da repetição para, de forma impressiva, vincar nos ânimos a mensagem a transmitir, como que confere ao verso profundidade poética, melodia interna, assonância rítmica.³⁴

Há neste trecho duas ideias-chave: a primeira é de ‘desvario’, ‘rancor’ — valorizada pelo emprego da *uariatio*, tão cara a Séneca — centrada nas palavras *furor* (v. 253) e *dolor*, duas vezes repetida (vv. 255 e 258). A princípio, estes sentimentos estão concentrados no indivíduo, em Atreu, mas pouco a pouco projectam-se na natureza circundante, transmitem-se à natureza envolvente, em nome do conceito estóico da *sympátheia tôn óllôn*.

³² Note-se a *antilabê*, a divisão do verso por quatro intervenções dialógicas, a marcar o ritmo intenso, o pulsar do coração, na violência da paixão.

³³ Cf. e.g. vv. 246; 247; 249 ; 252. Estes pronomes a demarcar as posições individuais de Atreu e Tiestes são uma constante na peça, ao longo dos actos subsequentes.

³⁴ Cf. supra n. 24.

A segunda ideia-chave prende-se na noção de que se está a praticar um crime inédito tal (v. 254), que horroriza os homens, as coisas, os próprios deuses.³⁵

E tudo expresso na convulsão da natureza, no horror causado aos moradores do palácio e aos deuses que a ele presidem.

A veemência da paixão, o ritmo intenso do pulsar do coração — o *furor*, o desvario, designado pela palavra *dolor* — exprime-se pela *antilabê* e pela *esticomitia* (v. 257-259), com um sentido trágico, particularmente senequiano, que culmina na expressão lapidar de Atreu: *Ipsa Thyeste* (v. 259).

A voz da consciência faz um comentário amargo (v. 259), ao que Atreu responde:

AT. Fateor. Tumultus pectora attonitus quatit 260
penitusque uoluit: rapior et quo nescio,
sed rapior. — imo mugit e fundo solum,
tonat dies serenus ac totis domus
ut fracta tectis crepuit et moti Lares
uertere uultum: fiat hoc, fiat nefas 265
quod, di, timetis.

ATREU: Admito. Uma convulsão desvairada agita o meu coração e profundamente o revolve. Sinto-me arrebatado e para onde não sei, mas sinto-me arrebatado. Mais ainda: um mugido vem das funduras do chão, um trovão retumba no céu, apesar de sereno, e por todas as salas o palácio estalou como partido e, abalados, os Lares desviaram o seu rosto. Cumpra-se este crime, cumpra-se o sacrilégio que vós, deuses, temeis.

Lamenta Atreu que não possa agarrar, segurar os deuses, para que sejam obrigados a ver o crime. É este trecho dramático, exemplo magnífico de titanismo ao gosto de Ácio, a encenação do anti-modelo dos laços afectivos, sentimentais que se prendem com a afinidade de sangue, de convivência, de amor e amizade, que unem os elementos de um

³⁵ Cf. os termos [Quid] *noui* ‘de inédito’, *struis* ‘maquinas’, os indefinidos de negação *nihil, nullum... nullum*, os advérbios de quantidade *parum... parum*, a exprimirem o desmedido anseio de vingança.

agregado familiar — sob os auspícios dos mesmos deuses Lares —, por direito natural, por direito divino, por vezes afrontando o direito positivo, como na *Antígona* de Sófocles.

É o paradigma da negativa, próprio da retórica, que a maldição de uma família amplamente realiza, culminando na figura de Atreu, em *Thyestes* de Séneca.

Devemos precaver-nos de que Séneca, para a desmedida ânsia de poder, defende a força absoluta da hereditariedade — como o fará o autor francês Émile Zola —, mas, acima de tudo, afirma que os homens se vão deixando atacar pelo erro, pela insânia, pela influência malévolos dos outros homens.

Em *Thyestes*, o grande responsável é Atreu. Atreu teve a possibilidade de evitar o erro. A voz do Valido, da sua consciência, desvia-o, advertindo-o: considera um crime fazer mal, mesmo a um mau irmão: *Nefas nocere uel malo fratri puta* (v. 219).

Mas Atreu, racional e voluntariamente, aderiu ao erro e vai-se afundando no crime, sendo sua toda a responsabilidade. E que dizer de seu irmão Tiestes? Tiestes inicia o percurso do *sapiens estóico*, é um ser em busca de aperfeiçoamento. Vai-se aperfeiçoando, através das provações, através da luta, mas lutou pouco. Resistiu, mas acabou por ceder ao erro. Deixou assim o caminho do *sapiens*, para ceder ao *furor regni*. E, negando o ideal de *sapientia*, expõe-se às consequências da sua traição a esse ideal.³⁶

Vejamos as palavras proféticas de Atreu, que são a definição do que iria passar-se com Tiestes (vv. 288-289):

Non poterat capi, nisi capere uellet.

Não poderia ser apanhado, se não quisesse apanhar.

³⁶ Vide e. g. Pierre Grimal, “Acción y vida interior en Séneca”: *Eclás* 85.24 (1980) 81-100; M. Fátima Martín Sánchez, *El ideal del sabio en Séneca* (Cordoba, 1984) maxime 195 e sqq.

Isto é, não cairia no laço, se não quisesse armar-me um laço, se não permanecesse nele, embora bruxuleante, a centelha do *furor regni*. Esta peça é de uma potência expressiva extraordinária.

O Valido interroga Atreu sobre o modo como iria proceder (v. 285-287 e 294-295). Ele responde que irá utilizar os filhos (v. 296). O Valido, o desdobramento da sua própria consciência, põe em causa a utilização de inocentes, mas ele persegue o seu intento: vai pôr à prova, com este crime, a genuinidade de uma prole duvidosa, a *prolis incertae fides* (v. 327); vai ver se os seus filhos são mesmo seus: se reagirem à sua proposta, é porque são filhos de Tiestes, mas se acederem ao seu pedido são seus filhos, autênticos (v. 328-330). Esta reflexão lembra a traição de Tiestes, que origina a dúvida de Atreu sobre se os filhos, considerados seus, o eram de facto, ou se eram filhos da relação adúltera de sua mulher com Tiestes. Este jogo, esta ambiguidade, torna-se determinante, no final da peça.³⁷

Neste dialogo com o Valido, não se esquece o tirano de lhe pedir que guarde silêncio. O leal servidor, na sua resposta, acentua que se calará por temor, mas mais ainda por fidelidade, por lealdade (v. 335): *Fides timorque, sed magis claudet fides*.

O leal servidor — personagem desenhada nos seus contornos desde Eurípides, o primeiro poeta trágico a levar à cena os confidentes — é, nesta peça e no teatro de Séneca, não só motor da acção, mas motivo de reflexão do poeta-filósofo.³⁸ A sua personalidade e as qualidades

³⁷ Cf. Sén., *Thyestes*, 1106 e sqq.: ATR. *fuera hic animus tibi/ instruere similes inscio fratri cibos (...)* — *hoc unum obstitit: tuos putasti*, 'ATREU: Tinhas a intenção de preparar ao teu inadvertido irmão uma refeição idêntica. Um único motivo te impediu. Cuidaste que eram teus.'

³⁸ Eurípides, ao criar as personagens menores da tragédia como a ama, o confidente (como o Valido, o Secretário ou outros íntimos das figuras de alta estatura social que a tragédia põe em cena) imprimiu maior capacidade de análise psicológica e permitiu o debate sentimental. À semelhança de Eurípides, o «mais trágico dos poetas», no dizer de Aristóteles, estas personagens menores assumem também papel importante no teatro de Séneca e, por influência do Cordovês, em todo o teatro europeu do Renascimento, em latim e em vulgar. São disso exemplo a tragédia neolatina do humanista Diogo de Teive, *Ioannes Princeps* (composta em 1554) e a tragédia portuguesa *Castro* de António Ferreira (composta ca. 1555). Vide, Nair de

definidoras do seu carácter tornam-se um *topos* retórico, recorrente na literatura dramática, parenética e pedagógico-político, por oposição à figura do adulator.

Atreu pede silêncio para que o crime não seja descoberto. Foi tudo premeditado ao pormenor. Atreu é plenamente responsável. Consciente do seu acto, vai proceder com toda a frieza, com todo o rigor, atraindo o irmão, para fazer um ritual perfeito, tão perfeito que se equipara a um deus, podendo até esquecer os outros deuses. É a expressão máxima do titanismo.³⁹

A traição de Atreu a seu irmão ocorre no III acto.

A primeira cena do acto III é idêntica ao acto II. Nela tem lugar a discussão entre Tiestes e o filho Tântalo — considerado também um símbolo moral, a paixão contra a razão, no ânimo de Tiestes — sobre a oportunidade de acolher ou não a proposta de Atreu, que Tiestes primeiramente rejeita, para a seguir se conformar à vontade do filho. O Valido e Tântalo desempenham junto das personagens principais o papel de confidentes que permitem o aprofundamento psicológico, a revelação das suas personalidades. Atreu, na sua determinação, não vacila. Tiestes não se deixa convencer, mas cede, e revela a sua pusilanimidade.

O poeta quis dar-nos ainda o momento em que seria talvez possível evitar a desgraça, se Tiestes tivesse ficado fiel à austeridade da *sapientia* estóica. Mas ele, sem o sentir, anuindo às palavras do filho Tântalo que tem simbolicamente o nome do bisavô, causa de todos os males, vai ceder ao *furor regni*.

Vejamos esta cena primeira do acto III, elucidativa da ânsia de poder e temor da vingança no *Thyestes*, reflexo da realidade política contemporânea de Séneca. São versos lapidares, de marcado pendor

Nazaré Castro Soares, *Tragédia do Príncipe João de Diogo de Teive*. Introdução, texto latino, tradução e notas. (Coimbra 2^a1999); Idem, *Teatro clássico no século XVI. Fontes. Originalidade* (Coimbra 1996).

³⁹ Vide maxime *Thyestes*, 885-888. Cf. infra, comentário a estes versos.

retórico. Num só verso, Séneca exprime a antinomia entre reinar ou morrer. (v. 442):⁴⁰

TA. *pater, potes regnare. TH. Cum possim mori.* 442

TA. *Summa est potestas — TH. Nulla, si cupias nihil.*

TA. *Gnatis relinques. TH. Non capit regnum duos.*

(...)

TH. *immane regnum est posse sine regno pati.* 470

TA. *Nec abnuendum si dat imperium deus.*

nec appetendum est: frater ut regnes rogat.

TH. *Rogat? timendum est. errat hic aliquis dolus.*

TÂNTALO: *Pai podes reinar'.*

TIESTES: *Sim, desde que esteja na disposição de morrer.*

TÂNTALO: *É um sumo bem o poder.*

TIESTES: *É nada, se nada desejares.*

TÂNTALO: *A teus filhos o poderás deixar.*⁴¹

TIESTES: *Mas um reino não comporta dois senhores.*

(...)

TIESTES: *Ilimitado poder é poder passar sem poder.*⁴²

TÂNTALO: *Não se deve recusar, se um deus nos oferecer o poder, nem apetece-lo. Teu irmão suplica-te que o aceites.*

TIESTES: *Suplica? Pois há que temê-lo. Ronda por aqui algum dolo.*

Toda esta cena em que Tiestes alterca com o filho Tântalo (vv. 442-490), que se pode resumir à ânsia de poder do jovem filho e ao temor da vingança do pai Tiestes, é estruturada por um vocabulário preciso.⁴³ Note-se os tempos dos verbo *possum* (v. 442): *potes ... possim*. *Potes* traz a marca da esperança. *Possim* é a expressão do pessimismo.

⁴⁰ Os vocábulos que exprimem os laços de família são recorrentes, nesta peça. Vide, *pater, gnatis, frater*: vv. 442; 444; 472.

⁴¹ O termo escolhido é *gnatus*, 'filho estremecido' (v. 444), mais expressivo do que *filius*.

⁴² Note-se o eco das palavras, próprias do estilo incisivo, sentencioso senequiano.

⁴³ Sobre o vocabulário do temor, nos diversos autores latinos, e também na obra poética de Séneca, vide Jean-François Thomas, "Le vocabulaire de la crainte en latin: problèmes de synonymie nominale" *RÉL* 77 (1999) 216-233.

A ideia de “reino” ou “poder”, que é dada por: *regnare, regnum, regnum, regno, imperium, regnes* e por outras palavras conexas, como *potestas, potest*⁴⁴, vai ser substituída por outra ideia-chave, a do temor.⁴⁵

Tiestes teme as consequências do passo que vai dar, sabe que se expõe a um risco grave.

Tântalo, instrumento dramático ao serviço do *furor regni*, descobre-se, nesta intervenção, na sua ânsia de poder, que considera o maior dos bens. Como o seu primeiro argumento não funcionou, recorre a um outro, em que faz apelo ao pai, para zelar pelos interesses dos seus próprios filhos. Surge o momento em que Tântalo vai transigir levemente ao pai: a palavra-chave é *deus*, apoiada por *abnuo*.⁴⁶ Tanto ele como seu pai manifestam a sua *pietas* em relação aos deuses e confiam na sua protecção.

E continua a declamar, a exprimir ideias a que o próprio jovem não adere, mas lança como argumentos de persuasão, para convencer o pai.

TA. *Redire pietas unde summota est solet,*
reparatque uires iustus amissas amor. 475
TH. *Amat Thyesten frater?*

TÂNTALO: *Costuma o afecto regressar aos locais de onde foi afastado e*
um amor legítimo recobra forças que perdeu.
TIESTES: *Amar Tiestes aquele irmão?*

Apesar das discordâncias familiares, afirma Tântalo, o afecto costuma regressar às pessoas onde havia amor. Ecoa a última palavra de Tântalo na resposta de Tiestes, *amor*.

É notável a posição das palavras na frase (v. 476): *frater*, ‘aquele irmão’ é o sujeito, em final de verso. O verbo *amare*, a iniciá-lo, é o eco de *amor*, como que em anadiplose imperfeita.

⁴⁴ Cf. vv. 442; 444; 470; 471; 472, 484 (bis).

⁴⁵ Cf. v. 473 e maxime vv. 482 sqq.

⁴⁶ Cf. v. 471. O verbo *nuo* significa ‘ceder’: com a cabeça a fazer o gesto do assentimento; de notar a expressividade do verbo composto *abnuo*, que significa a negação desse assentimento: reforçado, neste verso, pela negativa *nec*, põe em destaque, através da lítotes, a obediência aos deuses, definidora da *pietas*.

Atreu nunca pode amar Tiestes, o que acentua o negrume do quadro. Para afirmar esta convicção, Tiestes recorre a uma figura de retórica, profere uma série de *adynata*, de *impossibilia*, em imagens cheias de erudição, herdadas da tradição helénica:

TH. *aethereas prius* 476
perfundet Arctos pontus et Siculi rapax
consistet aestus unda et Ionio seges
matura pelago surget et lucem dabit
nox atra terris, ante cum flammis aquae, 480
cum morte uita, cum mari uentus fidem
foedusque iungent.

TIESTES: *Mais facilmente o mar banhará as Ursas celestes e passará a onda esfervilhante do turbilhão Sículo e nascerá no mar Iónio uma seara madura, e a noite negra dará luz às terras, mais facilmente se unirão em aliança e boa fé as águas com as chamas, a morte com a vida, o vento com o mar.*

É mais fácil acontecer tudo isto do que Atreu amar Tiestes. Ou seja, é impossível, como os contrários são impossíveis.⁴⁷

A ideia-chave, no discurso subsequente, é a de “temor”, como prova a incidência de termos que a exprimem, de forma redundante: *timendum est, times, timori, metuo, timendum, times, cauendi*.⁴⁸

TA. *Quam tamen fraudem times?*
TH. *Omnem: timori quem meo statuam modum?*

⁴⁷ O estilo dramático de Séneca, caracteristicamente retórico, recorre com frequência a imagens colhidas nos fenómenos da natureza, do mar, do ar, da terra, para exprimir sentimentos humanos arrebatadores. Em sintonia com o gosto retórico do século XVI, a literatura, e designadamente a tragédia, do Renascimento — época das viagens, das descobertas, do conhecimento experimental — apresenta muitas alusões, reminiscências e, não raras vezes, verdadeira intertextualidade com a poesia senequiana. Vide Nair de Nazaré Castro Soares, “Mito e imagens clássicas na poesia trágica Renascentista, em Portugal”: *Actas do Symposium Classicum I Bracarense, «Mitologia clássica e a sua recepção na Literatura Portuguesa»* (Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, Braga, 21 de Maio de 1999), (Braga 2000) 67-93.

Os *adynata*, tão caros a Petrarca e ao petrarquismo, surgem na tragédia de Quinhentos com uma cor nitidamente senequiana. Vide e. g. António Ferreira, *Castro*, I, v. 393-399).

⁴⁸ Cf. vv. 473; 482; 483; 485; 486; 487.

tantum potest quantum odit. TA. In te quid potest?
TH. Pro me nihil iam metuo: uos facitis mihi 485
Atrea timendum. TA. Decipi cautus times?
TH. Serum est cauendi tempus in mediis malis.
eatur. unum genitor hoc testor tamen:
ego uos sequor, non duco. TA. Respiciet deus
bene cogitata. perge non dubio gradu. 490

TÂNTALO: Mas afinal que perfídia é que tu temes?
TIESTES: Toda. Ao meu temor que limites posso eu fixar? O seu poder
corre parelha com o seu ódio.
TÂNTALO: Mas sobre ti que poder tem ele?
TIESTES: Por mim já nada temo, sois vós que me fazeis temer Atreu.
TÂNTALO: Se estás prevenido, ainda temes ser enganado?
TIESTES: É tarde para se precaver no meio das desgraças. Vamos lá.
Mas há uma coisa em que eu como pai vos tomo por testemunhas:
sou eu que vos sigo⁴⁹, não vos conduzo.
TÂNTALO: Pois um deus se encarregará de bafejar os bons pensamentos.
Avança com passo firme.

É conduta insensata de um velho enjeitar a responsabilidade. Sendo homem maduro e conhecedor da situação, devia ter corrigido a imaturidade dos filhos, seduzidos pela riqueza e pelo poder. Começava a actuar nele o *furor regni*, que já vem de longe (v. 485-486): *uos facitis mihi/ Atrea timendum*, ‘Sois vós que me fazeis temer Atreu.’

A *pietas* do jovem Tântalo leva-o a confiar no favor divino, nos deuses (v. 489-490), quando, simultâneamente, Atreu, seu tio, os esconjura e os obriga a voltarem a face horrorizados.⁵⁰

Expressivos para o significado da peça, dos pontos de vista estético e ideológico, são os versos da segunda cena do acto III, onde se dá a simulada, a falsa reconciliação dos dois irmãos, Atreu e Tiestes (v. 508 sqq.).

Atreu chama Tiestes, dizendo-lhe que compreendeu tudo, que vai consentir numa monarquia dualista, com dois soberanos.⁵¹ A trama de

⁴⁹ Vide supra n. 19.

⁵⁰ Cf. supra comentário aos v. 250-266 e infra, aos v. 885-888.

Atreu surtiu efeito. Mas o seu plano pede-lhe serenidade, contenção, aparência da mais profunda humanidade, traduzida no sentido da alteridade, na compreensão, no esquecimento e perdão dos agravos recebidos, no sentimento fraternal, que leva à abdicação dos bens, à partilha do poder.

Chegamos a um momento crucial da peça. Todas as ideias, todos os pensamentos de ânsia de poder, de medo de vingança, de auto e hetero-conhecimento das personagens se diluem e sobreleva-os a ideia de fraternidade, expressa da forma mais sensível, em que a ternura, a ser verdadeira, a todos envolve.

Mas a perfídia, a traição espreita subtilmente cada expressão de afecto, a ambiguidade inunda cada gesto, cada palavra deste irmão que se desvela na sua hipocrisia calculista, no seu cinismo.

A *doxa*, a aparência de verdade, apaga a *alêtheia*, impera a astúcia da raposa e a crueldade tigrina, actuam a *virtù*, a *fortuna*, a ocasião propícia que não olha a meios para atingir os fins, para utilizarmos conceitos que seriam tão caros ao maquiavelismo.⁵²

Esta cena trágica, obra prima do discurso senequiano, encontra ecos no teatro do Renascimento, de que a arte e o fôlego dramáticos de Shakespeare são exemplo expressivo.⁵³

Sigamos o encontro de dois irmãos inimigos, no *Thyestes* de Séneca (vv. 508-545).

⁵¹ Note-se que a possibilidade de um governo dual, com dois senhores, fora já apresentada no acto II, no diálogo entre Tântalo e Tiestes. No entanto, este decididamente a repudia: v. 444: *Non capit regnum duos*.

⁵² Em tempos do Renascimento, na mesma altura em que Erasmo no *Elogio da loucura* e Thomas Moro na *Utopia* se evadiam da realidade, de interesses particulares e egoístas do mundo e recreavam o espírito com a serenidade de uma paz duradoira, de uma fraternidade universal, Maquiavel modelava o seu *Il principe*, na ambição do mando, na *verità effettuale* e nos mesmos princípios que Atreu põe em prática, no *Thyestes* de Séneca.

⁵³ Vide e. g. A. J. Boyle, *Tragic Seneca. An essay in the theatrical tradition* (London-New York 1997) Part II: “Seneca and Renaissance drama”, 139-212; M. Pagnini, “Seneca e il teatro elisabettiano”: *Dioniso* 52 (1981) 391-413. Cf. infra, n.65.

Atreu vai alegrar-se: vem o seu irmão, e vem acompanhado dos filhos. Alcançara os seus objectivos! A fortuna oferecia-lhe a oportunidade e o momento da execução do seu plano.

Trava-se o diálogo entre Atreu e Tiestes, nesta cena II do acto III. Devíamos ter dois irmãos fraternos, mas essa fraternidade vai ser negada: a reconciliação é simulada e instrumental, por parte de Atreu, sincera por parte de Tiestes. É o prelúdio do crime, a traição que se prepara.

Dominante, nestes versos senequianos, é a ideia-chave de “fraternidade”, expressa pelas palavras *frater* — várias vezes cinicamente pronunciada por Atreu — e *fraternus*:⁵⁴

AT. *Fratrem iuuat uidere. complexus mihi
redde expetitos. quicquid irarum fuit
transierit; ex hoc sanguis ac pietas die
colantur, animis odia damnata excidant.* 510
TH. *Diluere possem cuncta, nisi talis fores.
Sed fateor, Atreu, fateor, admisi omnia
quae credidisti. pessimam causam meam
hodierna pietas fecit. est prorsus nocens
quicumque uisus tam bono fratri est nocens.* 515
*lacrimis agendum est: supplicem primus uides;
hae te precantur pedibus intactae manus:
ponatur omnis ira et ex animo tumor
erasus abeat. obsides fidei accipe* 520
*hos innocentes, frater. AT. A genibus manum
aufer meosque potius amplexus pete.
Vos quoque, senum praesidia, tot iuuenes, meo
pendete collo. Squalidam uestem exue,
oculisque nostris parce, et ornatus cape* 525
*pares meis, laetusque fraterni imperi
capesse partem. maior haec laus est mea,
fratri paternum reddere incolumi decus:
habere regnum casus est, uirtus dare.*
TH. *Di paria, frater, pretia pro tantis tibi* 530
*meritis rependant. regiam capitis notam
squalor recusat noster et sceptrum manus*

⁵⁴ A palavra *frater* é colocada na boca de Atreu, nos vv. 508; 528; a palavra *fraternus* no v. 526. Tiestes apela, com sinceridade, a seu irmão, usando a palavra *frater* nos vv. 516; 521; 530; 535.

*infausta refugit. liceat in media mihi
latere turba. AT. Recipit hoc regnum duos.*

TH. Meum esse credo quicquid est, frater, tuum. 535

ATREU: Meu irmão, que prazer sinto em vê-lo. Esses abraços dá-mos, que há tanto tempo os desejo. Todos os acessos de cólera que houve considerem-se passados. A partir deste dia, as leis de sangue e de afecto sejam cultivadas. Dos nossos corações se apaguem os ódios malditos.

TIESTES: Eu poderia atenuar todos os meus crimes, se tu não fosses tão generoso. Mas eu confesso, Atreu, eu confesso. Eu pratiquei todos os crimes que tu me atribuíste. O teu afecto de hoje tornou intolerável a minha situação. É efectivamente criminoso aquele que, aos olhos de um irmão tão bom, é tão criminoso.⁵⁵

Com as lágrimas, hei-de pleitear a minha causa. Na qualidade de suplicante, és tu o primeiro que me vês.⁵⁶ Estas mãos que te suplicam nunca tocaram num pé. Renunciemos a toda a ira, e de nosso coração seja repellido o cancro do rancor. Como reféns da minha boa fé, recebe estes inocentes, irmão.

ATREU: Dos meus joelhos afasta essa mão e lança-te antes nos meus braços. E vós também, vós tão jovens, amparo da velhice, pendurai-vos do meu pescoço.⁵⁷ Essa veste andrajosa despe-a, poupa os meus olhos e toma ornamentos equivalentes aos meus, e com alegria toma a tua parte no governo dado a teu irmão. A minha maior glória é esta: restituir a meu irmão são e salvo a glória que vem de meu pai. A posse de um reino é um acaso, a concessão é uma virtude.

TIESTES: Os deuses, meu irmão, te recompensem por tantos benefícios. O diadema real, posto nesta cabeça, recusa-o a minha miséria; e o ceptro a minha mão desventurada foge dele; deixa-me viver escondido no meio da multidão.

ATREU: Este reino comporta dois senhores.

TIESTES: Meu considero, irmão, tudo aquilo que é teu.

⁵⁵ Tiestes fala dele próprio. Note-se a sua humilhação, v. 514, e de novo, nos v. 517-518, ao apresentar-se como suplicante. O termo latino *pietas* (v. 515) é bem expressivo, na pregnância do significado que encerra.

⁵⁶ É esta humilhação um desagravo público, na frente dos cortesãos.

⁵⁷ Dirigindo-se aos filhos de Tiestes que são Tântalo, Plístenes e outro, cujo nome não é citado (Leon Hermann, Paris, Les Belles Lettres, reimpr. 1985, traduz *tous les deus*. Ora, não são dois, são três).

Os versos 508-509, exprimem um momento trágico, o encontro dos dois irmãos a que se segue a “mostra dos filhos” que seriam os abraços desejados.

Dignos de nota são os efeitos estilísticos, conseguidos, de que Séneca intencionalmente lança mão para mais vincar as ideias que quer pôr em relevo. Notem-se as colocações epifóricas de *nocens*, em fim de verso e sobrepostas (vv. 515-516), que se oporão à palavra *inocentes*, apoiada, por sua vez, na palavra *frater*, isolada, realçada em fim de verso (v. 521). O mesmo se dirá do complemento directo *hos innocentes*, colocado no princípio do verso.

Tiestes tem uma posição diferente do Atreu radiante. Tiestes humilha-se publicamente, para salvar os filhos ameaçados, tentando saciar o irmão e quebrar-lhe os instintos de vingança e traição que ele pressente. Esse pressentimento já o exprimiu a seu filho Tântalo, vincando bem o seu temor, o seu medo da vingança de Atreu.

Tiestes, com as mãos, toca no pé do irmão, embora fosse tocando no joelho — lugar da força, símbolo do vigor, da vida — que se implorava uma graça. Ele toca no pé, para mais se humilhar. Séneca, para realçar esteticamente a palavra *manus* (v. 518), utiliza uma disjunção entre *manus* e *hae*, ‘estas que te suplicam’, *te precantur*, estas mãos *intactae*, ‘nunca tocaram’, quer dizer, nunca imploraram nada a ninguém.

Atreu vai responder astuciosamente às palavras generosas do irmão (v. 521 sqq.). Faz referência à monarquia dualista, aflorada no diálogo entre Tiestes e o filho Tântalo. E surge a predicação: Atreu fala em termos de *sapientia* estóica, mas todo o discurso está cheio de hipocrisia.⁵⁸

Atreu, que desconhece a opinião de Tiestes, em conversa com seu filho Tântalo, sobre a impossibilidade de uma monarquia dualista (vv. 444: *Non capit regnum duos*) vai ao encontro desta ideia, cheio de cinismo (v. 534).

⁵⁸ Atreu está a executar rigorosamente o que maquinara e revelara ao Valido, no acto II, maxime v. 204-218.

A resposta espontânea de Tiestes, ‘Meu considero, irmão, tudo aquilo que é teu’ (v. 535) evoca toda a traição anterior feita ao irmão, no que se refere a Aérope e ao carneiro de velo ouro. Palavras infelizes, pois confirmam em Atreu o que este pensava do irmão. E, nestes versos, onde a esticomitia é predominante, recresce ainda a ironia (vv. 536 e sqq.):

AT. *Quis influentis dona fortunae abnuit?*
TH. *Expertus est quicumque quam facile effluant.*
AT. *Fratrem potiri gloria ingenti uetas?*
TH. *Tua iam peracta gloria est. Restat mea:*
respuere certum est regna consilium mihi. 540

ATREU: *Quem há que recuse os dons que a fortuna traz ao seu encontro?*
TIESTES: *Aquele que sabe quanto esses bens facilmente podem desaparecer.*⁵⁹
ATREU: *A um irmão queres impedi-lo de alcançar uma imensa glória?*⁶⁰
TIESTES: *Mas a tua glória já está completa. Só falta a minha.*⁶¹ *Estou na firme decisão de renunciar ao reino.*

Tiestes prossegue na sua humilhação perante o irmão, também com palavras de predicação estoíca. Atreu joga a última cartada, a da chantagem:

AT. *Meam relinquam, nisi tuam partem accipis.* 541
TH. *Accipio: regni nomen impositi feram,*
sed iura et arma seruient mecum tibi.

ATREU: *Pois eu deixarei a minha parte, se tu deixares a tua.*
Tiestes: *Então, aceito.*⁶² *Hei-de investir-me do nome real que me foi imposto, mas as minhas leis, as minhas armas hão-de estar ao teu serviço.*⁶³

⁵⁹ Note-se a imagem aquática *influo...effluo* (v. 536-537: *influentis ... effluant*).

⁶⁰ Esta glória consiste em dar generosamente parte do poder ao irmão, “sangue do seu sangue”, conotação sugerida pela destacada posição de *fratrem*, em inicial de verso (v. 538).

⁶¹ Refere-se Tiestes à prossecução do ideal de *sapientia* estoíco: tentou resistir, mas acaba por sucumbir.

⁶² Atreu demitir-se-ia, afirma astuciosamente, e o irmão seria responsável. Tiestes cede. Com esta palavra única, *accipio* (v. 542), toda a *sapientia* estoíca cai por terra.

⁶³ De novo, a humilhação: será um rei menor, submisso a seu irmão. Atreu vai tratar o irmão como um rei (v. 544).

No v. 543, por irrisão voluntária e procurada, o poeta aproxima os dois irmãos, através dos pronomes *mecum tibi*, pois o poeta sabe que os dois não poderão conciliar-se.

Atreu, enfim, triunfante nos seus desígnios:

*AT. Imposita capiti uincla uenerando gere;
ego destinatas uictimas superis dabo.* 545

*ATREU: Recebe o diadema conferido a essa cabeça digna de veneração.
Eu vou sacrificar aos deuses as vítimas que lhes são destinadas.*

Com estas palavras termina o acto III. Soou a hora da realização do crime. Nada mudara na alma de Atreu, que faz o gesto, com a maior naturalidade, de levar consigo os sobrinhos. Profunda ironia trágica: os filhos de Tiestes vão ser as vítimas inocentes sacrificadas aos deuses; deuses esses que, na realidade, Atreu quer titanicamente afrontar.

O IV acto (v. 623-788) é dedicado à execução do crime, por obra de Atreu, carrasco dos sobrinhos e cozinheiro das suas carnes, e é narrada pelo Mensageiro, em obediência às normas clássicas que impediam a apresentação de cenas de horror *coram populo*, na expressão de Horácio.

A exasperação da tortura, no relato do Mensageiro, projecta-nos, neste penúltimo acto, para um cenário de verdadeiro *locus horribilis*. Esse lugar sinistro, percorrido pelos fantasmas dos mortos, onde há putrefacção, instrumentos de tortura, relíquias das abominações de outrora, com todos os ingredientes capazes de espalhar o pavor, foi o lugar escolhido por Atreu para a execução dos filhos de Tiestes.⁶⁴

É um sacrifício ritual, executado com todo um instrumental de crueldade que nos faz pensar que o *Thyestes* é a peça suprema do horror no teatro antigo. O mensageiro relata e evoca a cena a que assistiu. No diálogo breve entre ele e o coro, há um momento de exasperação, de grandeza verdadeiramente “shakespeariana”(v. 639 sqq.):

CHO. Quid sit quod horres ede et auctorem indica:

⁶⁴ Sobre o papel da descrição de lugares, de emoções e sensações, no teatro de Séneca, vide Victoria Tietze Larson, *The role of description in Senecan tragedy* (Frankfurt am Main 1994) maxime 81 sqq.

non quaero quis sit, sed uter.

CORO: Revela o que te horroriza e diz qual o autor. Não quero saber quem foi, mas qual dos dois.

Muitas são as cenas lapidares, em que a agudeza, o *cogitai acumen*, ou a exaltação verbal atingem alturas, por assim dizer insuperáveis.⁶⁵

Estamos num caso-limite do drama, no limite do horrído. O mensageiro declara que nem sabe como narrar tal monstruosidade, o que levou a perguntar — a hipótese é de Motto & Clark⁶⁶ — se isto mesmo não será já a catarse, a catarse da abominação, uma anticatarse, centrada no próprio horror, que o espectador sente e que o levará a afastar-se da prática do crime.

Atreu, que assiste de longe ao banquete ímpio, que preparara para seu irmão, começa a fruir um demoníaco prazer. E com que linguagem ele conspurca a cena, violando as leis humanas e divinas. É uma “missa negra”!

Significativos são estes versos (v. 885-888), proferidos por Atreu, depois de consumado o mais hediondo crime:

*AT. Aequalis astris gradior et cunctos super
altum superbo uertice attingens polum.
Nunc decora regni teneo, nunc solium patris.
dimitto superos: summa uotorum attingi.*

*ATREU: Rival dos deuses, eu avanço, e por sobre o universo toco o alto
dos céus com a arrogância da minha frente. Agora é que eu
posso as honras da realeza, agora é que eu possuo o trono de*

⁶⁵ O aprendizado senequiano propiciou o grande nateiro, foi mina inesgotável, que geraria o teatro shakespeariano-vitoriano e inspiraria o teatro moderno europeu do Renascimento. Shakespeare, expoente máximo do teatro isabelino, vai explorar até ao limite situações paralelas às que apreciou em Séneca. Encontram-se, na universal obra do clássico moderno Shakespeare, expressões lapidares e lances dramáticos, que pertencem à memória literária e cultural colectiva, cuja matriz é a arte consumada de Séneca — que se serve da retórica e dos seus recursos para exprimir os mais variados estados emocionais das suas personagens. Permitimo-nos designar, por isso de «shakespearianos» os potentes momentos dramáticos senequianos.

⁶⁶ Vide A. L. Motto & J. R. Clark, “Seneca's Thyestes als melodrama”: *RSC* 26 (1978) 363-378.

meu pai. Posso dispensar os deuses: atingi o auge dos meus desejos.

A grandeza do *Thyestes* — a tragédia que, acima de todas, Séneca modelarmente constrói — deve procurar-se sobretudo no epílogo da peça, no V acto (v. 885-1112), na arte “shakespeariana” da revelação do crime, em três fases: o presságio, anterior a qualquer conhecimento dos factos, que se traduz numa indefinível ansiedade de Tiestes, que não o deixa usufruir plenamente dos prazeres do banquete.

Escancarado o palácio, os irmãos encontram-se face a face. E vem então a primeira revelação: a da morte das três crianças, que mostra a falsidade da reconciliação. Mas, a abominação das abominações virá na fase da segunda revelação: o pai, destroçado, pede o direito de sepultura dos filhos. Atreu revela, enfim, que um pai é a sepultura dos filhos, porque os devorou.

Ao longo da cena final — cena de balanço da tragédia (vv. 970-1053 e 1065-1112) — as palavras-chave andam em torno dos elementos definidores da peça e aludem aos laços familiares: *germanus, frater, natus, gnatus, liberi, pater, prolis, genitor, fraternus, paternus*,⁶⁷ insistentes, num momento em que se procedeu em contradição com todos os sentimentos subjacentes a essas palavras.

Apreciemos o seguinte passo (vv. 970 e ssq.). Estes versos falam da primeira parte da revelação do crime e têm como áreas semânticas privilegiadas as noções de: família, saciedade e comunhão dos seres.

AT. Festum diem, germane, consensu pari 970
celebremus: hic est, scepra qui firmet mea
solidamque pacis alliget certae fidem.
THY. Satias dapis me nec minus Bacchi tenet.
augere cumulus hic uoluptatem potest,
si cum meis gaudere felici datur. 975

⁶⁷ Cf. vv. 970, 976, 977, 979, 983, 984, 995, 996, 997, 1002, 1004, 1005, 1006, 1022, 1024, 1026, 1028 (bis), 1029, 1030, 1034, 1050, 1051, 1065, 1067, 1098, 1100, 1101, 1107, 1108, 1112.

ATREU: *Este dia de festa, meu irmão, em concórdia comum, o celebremos. Este é um dia capaz de afirmar o meu ceptro e de fortalecer os laços de um pacto sólido de paz segura.*

TIESTES: *Estás a fartar-me de iguarias e o meu estômago já não comporta uma gota de Baco. Esta fartura pode aumentar o meu prazer, se me for dado gozar essa felicidade em companhia dos meus.*

Na fala de Atreu, *celebremus* figura, no verso, debaixo de *festum diem*, em posição inicial, mas a palavra mais intensa está no meio, *germane*, irmão do mesmo germe, da mesma semente. *Frater* podia designar irmão só de um lado, de um dos dois progenitores. *Germanus* era irmão de pai e mãe. Portanto, em *germane* vai uma carga enorme de hipocrisia por parte de Atreu. E segue-se a palavra também hipócrita, sardónica, *consensu*.

Toda a linguagem de Atreu, repassada de ironia trágica, tem entendimento duplo: objectivo e subjectivo.

Fala em *sceptra mea* (v. 971), embora acenasse com uma monarquia dualista. Deixou escapar *mea*, em vez de *nostra*, fruto da mentira em que vivia.

Tiestes, saciado demais, não comenta as palavras do irmão.

É opinião de alguns críticos, e tornou-se mesmo lugar comum, que as peças de Séneca são monolíticas, sem flexibilidade, uma sucessão de monólogos, muitas vezes. Conhecido, sem dúvida, é o pendor retórico do teatro senequiano, no entanto, uma personagem como Tiestes, é de grande flexibilidade, de inegável valor poético. Por alguma razão Séneca chamou à sua peça *Thyestes* e não *Atreus*.⁶⁸

⁶⁸ G. Bonelli, “Il carattere retorico delle tragedie di Seneca” cit., 408-411, faz a caracterização da figura de Atreu em face da de Tiestes, do ponto de vista retórico e também dramático. A figura de Atreu que, retoricamente, serve para introduzir, pelo recurso ao argumento *e contrario*, a moralização e a parénese, dramaticamente, é «una contrapposizione paradigmatica e non tragica» de Tiestes. E afirma ainda o autor: «la drammatizzazione della crudeltà di Atreo a contatto con il personaggio, effettivamente poetico, di Tieste, riesce credibile: qui invece la crudeltà viene progettata e declamata e la figura di Atreo deborda dai limiti, diventando, nella ricerca del suo assoluto, prolissa e persino leziosa.». Da caracterização destas personagens, ou melhor, da sua construção dramática, se deduz por que motivo Séneca chamou à sua tragédia *Thyestes* e não *Atreus*, tal como Ácio e Vário. Cf. infra, n. 95.

Começam a aparecer em acção asexpressões potentes, verdadeiramente “shakespearianas”. É uma peça de alto talento. E uma tremenda acusação aos homens do seu tempo, como o será o *Satyricon* de Petrónio, contemporâneo de Séneca.⁶⁹

Atreu tem debaixo da capa as cabeças dos jovens — com os pés e as mãos.

Momento supremo de ironia trágica! É o escárnio máximo, esta fala de Atreu:

*AT. Hic esse natos crede in amplexu patris.
hic sunt eruntque; nulla pars prolis tuae
tibi subtrahetur. ora quae exoptas dabo
totumque turba iam sua implebo patrem.
satiaberis, ne metue. nunc mixti meis 980
iucunda mensae sacra iuuenilis colunt;
sed accientur. poculum infuso cape
gentile Baccho. TH. Capiro fraternae dapis
donum. paternis uina libentur deis,
tunc hauriantur — sed quid hoc? nolunt manus 985
parere, crescit pondus et dextram grauat;*

⁶⁹ Sobre a intertextualidade e interdiscursividade no romance e na poesia, vide C. Segre, *Teatro e romanzo (due tipi di comunicazione letteraria)* (Torino 1984) 103-118.

Não resistimos a fazer esta associação. Assim termina o *Satyricon*: o narrador Encólpio e seus companheiros estavam com o poetaastro Eumolpo, simulado de rico, em Crotona, habitada pelos *heredipetae*, ‘os caçadores de heranças’. Como a certa altura os caçadores desconfiassem da verdade de Eumolpo e como este adoeceu e, porventura, iria morrer, fez testamento, declarando que herdaria seus bens ‘aquele que devorasse o seu próprio corpo’ (isto só poderia vir de um homem de génio como Petrónio, só poderia deixar o seu corpo). Talvez Eumolpo acreditasse que ninguém teria coragem de tal fazer, e assim pudessem salvar-se os seus companheiros (mudando de terra, para continuarem pícaros noutra lugar). Mas enganou-se, e aí é que está a tragédia: ficou a imagem dos *heredipetae* que se consultam sobre a maneira de preparar o cadáver, para tornar possível o cumprimento da cláusula. O romance para nós termina, pois, por uma careta de horror perante um mundo que até se permite a antropofagia.

O realizador Fellini não teve coragem de terminar assim, sem um fim de esperança. Vêem-se os *heredipetae* levantarem a faca que há-de trincar Eumolpo, mas também se vê logo o grupo dos amigos que alegremente embarcam para terras de maravilha, com esperança de uma vida nova, onde acharão um deus entre as ervas, que os há-de compensar dos horrores.

*admotus ipsis Bacchus a labris fugit
circaque rictus ore decepto fluit*

ATREU: Aqui estão os teus filhos, podes crer, nos braços do pai. Aqui estão e aqui hão-de estar. Nenhuma parcela da tua progénie te há-de ser subtraída. As cabeças que almejas eu tas darei e, com todo o seu cortejo,⁷⁰ eu vou já encher o teu coração de pai. Vais ficar saciado, não tenhas medo! Agora, misturados aos meus,⁷¹ celebram os ritos alegres de uma refeição juvenil,⁷² mas vão-se chamar.⁷³ Aceita esta taça de família que Baco inundou.⁷⁴

TIESTES: Aceito do fraternal banquete os dons. Fazemos uma libação aos deuses da paternidade. Depois havemos de beber essa libação. Mas que é isto? Recusam-se as mãos a obedecer, aumenta o peso da taça e prime a minha mão direita. Baco, que eu aproximava de mim, foge dos próprios lábios e escorre em torno das commissuras, enganando a boca.

As últimas palavras proferidas por Atreu, numa frase artística, quase inofensiva, um convite a beber numa taça de família, escondem as intenções mais obscuras, mais insidiosas: a gentileza familiar, que deveria ser penhor de concórdia, é veículo de um crime monstruoso contra os laços de família e da gentilidade.

A resposta de Tiestes é uma entoação-resposta às palavras do irmão. Tiestes vai exactamente retomar o mesmo verbo e a mesma ideia: *capiro* (v. 983) corresponde a *cape* (v. 982) e a fraternal *daps*, ‘a refeição’

⁷⁰ Cf. v. 979-980: *turba ...sua* ‘com todo o seu cortejo’, com a ideia de alegria. Está aqui uma irrisão monstruosa: *totumque implebo patrem*: ‘vou já encher o teu coração de pai’; *satiaberis, ne metue*: ‘vais ficar saciado, não tenhas medo’.

⁷¹ Note-se o sadismo: as suas carnes tinham sido cozinhadas e comidas no banquete familiar; o seu sangue, misturado com o vinho, estava prestes a ser servido e oferecido aos deuses em libação.

⁷² Está presente o elemento religioso, para vincar o aspecto sacrílego.

⁷³ Cf. *sed accientur* (v. 982): acção demoníaca, porque Atreu quer que Tiestes vá beber uma taça em que há vinho misturado com sangue.

⁷⁴ Traduz-se por Baco e não por vinho, como acontece na tradução de L. Herrmann (Les Belles Lettres cit.). Devemos respeitar o mito. No v. 987, mantém-se “Baco” na tradução — e não se traduz por “vinho”, o que atraiçoaria a intenção de Séneca —, que quer dizer que é o próprio deus que se recusa a ser colaborador, num acto brutal de sacrilégio. Traduzindo por “vinho” laicizava-se uma situação que não deve ser laicizada.

(v. 983), o banquete que se segue ao sacrifício, corresponde a *poculum infuso* (v. 982).

Tiestes tenta levar a taça à boca, mas ela afasta-se; teima ainda, mas o líquido escapa-se-lhe pelas comissuras da boca. É a ideia de “saciedade”: a própria natureza quer dizer-lhe que não deve beber mais, porque, além disso, é bebida sacrílega. Os próprios deuses estão horrorizados: Tiestes tenta aproximar Baco dos lábios, mas ele foge, não quer colaborar.

Toda esta fala de Tiestes tem um valor ambíguo: o espectador, se não soubesse o que se estava a passar, pensaria que esses deuses eram os tutelares daquela casa: os deuses de Tântalo, de Pélops, que protegerão Atreu e Tiestes. Mas o espectador sabe o que se passou e vê que da boca de Tiestes sai um apelo aos deuses protectores da paternidade, que foram agravados com um crime hediondo de que ainda não tem notícia, mas de que já tem uma espécie de consciência.

Os deuses não puderam impedir esse crime, pelo que o apelo de Tiestes foi frustrado.

Note-se, no último verso da fala de Tiestes, o elemento verbal que acompanha o movimento das mãos. Os verbos estão todos valorizados. Mesmo no acto de ler, sentimos a importância desses gestos: *crescit* e *grauat* (v. 986) estão ligados à esfera do excessivo.

Tem razão Park Poe, no seu artigo iluminante, quando considera esta ideia de saciedade como *Leitmotiv* da peça.⁷⁵

Como, de algum modo, o *Thyestes* é peça de *furor regni*, do desvario a que pode levar a ânsia do poder, não estranhámos que, no seu epílogo, ocorram elementos que traduzam conspurcação, como a saciedade, a fartura brutal que o poeta condena, por ser fonte de toda a desgraça (v. 976 sq.): *implebo, satiaberis, mensae, hauriantur, grauis, spissior*.⁷⁶ São palavras referentes à comida, à excepção dos dois últimos adjectivos, *grauis* e *spissior* (vv. 990 e 993), que aparecem aplicados a manifestações da natureza.

⁷⁵ J. Park Poe, “An analysis of Seneca’s *Thyestes*” cit.

⁷⁶ Cf. vv. 979, 980, 981, 985.

Os estóicos supunham que o crime contagia, de certa forma, a natureza; há comunhão, infecção causada pelo mal, o que sucede logo no início da peça, com a vinda de Tântalo. Mal surge, faz secar a natureza.

A natureza aqui reage, mostrando repulsa pelo crime. Vejamos essa reacção:

TH. et ipsa trepido mensa subsiluit solo.
uix lucet ignis; ipse quin aether grauis 990
inter diem noctemque desertus stupet.
quid hoc? magis magisque concussi labant
conuexa caeli; spissior densis coit
caligo tenebris noxque se in noctem abdidit:
fugit omne sidus. quicquid est, fratri precor 995
natisque parcat, omnis in uile hoc caput
abeat procella. Redde iam gnatos mihi!
AT. Reddam, et tibi illos nullus eripiet dies.

TIESTES: E a própria mesa dançou com os estremeções do chão. A custo brilham as luzes, o próprio éter, de pesado, entre dia e noite pasma de se ver deserto.

TIESTES: Mas que é isto? Mais e mais abaladas ruem as abóbadas do céu; mais e mais espessa a cerração em trevas densas e a noite na noite se escondeu; sumiram-se todas as estrelas. Seja qual for o significado deste presságio, o bem que eu peço é que o meu irmão e os meus filhos sejam poupados. Toda a tormenta desabe sobre esta vil cabeça. Restitui-me depressa os meus filhos.

ATREU: Vou restituir e a ti nenhum dia tos há-de arrebatat.

São versos espantosos (v. 990-991), com um efeito plástico poderoso, no meio da sua aparente retórica: o horror dos deuses foi tal, que fogem do clima leve onde habitualmente vivem.

A natureza está contaminada com o crime de Atreu.

Sêneca emprega um oximoro: o éter deve ser leve, mas aqui é pesado, *aether grauis* (v. 990)⁷⁷; os deuses são atingidos pelo estado da natureza hedionda. O céu parece deserto, vazio, porque os deuses

⁷⁷ Os gregos pensavam que havia duas camadas na atmosfera, a que respiravam os homens, mais espessa, *aer* (gr. *aêr*) e a que respiravam os deuses, *aether* (gr. *aithêr*) — camada mais alta da atmosfera, em contacto com o alto, o Olimpo — mais rarefeita, de natureza mais subtil. Note-se o oximoro: o éter ligeiro é pesado.

fugiram.⁷⁸ O céu é cerração negra e pesada sobre os homens que estão sem os deuses.

Olhando para o céu,⁷⁹ este parece desabar, e, em eco, profere Tiestes palavras de um dramatismo tocante (v. 995-996): o texto centra-se agora nestas palavras, *fratri precor* e *gnatisque* que sublinham a monstruosidade do crime de Atreu. Tiestes ainda se apoiava nos laços familiares, não esquecer o irmão — ironia trágica! —, não merecendo tamanha brutalidade.

Tiestes, fiel ao autolesionismo, uma das tónicas da sua personalidade, sente-se vil, digno de todas as punições dos deuses. Mas o poeta pretende que nós sintamos que, neste momento em que o irmão Atreu se afunda num crime, Tiestes ainda tenta reabilitar-se.⁸⁰

Tiestes, por ter cedido à ambição do poder, a Baco, à saciedade, equiparou-se ao irmão, conspirara-se, desejando então a conflagração total.

Posteriormente, é tão ou mais perigoso que Atreu: torturado e torturador equiparam-se.

O homem por ter instintos, um dos quais é o da gula, arrisca-se, com um simples excesso, a cair nos crimes mais hediondos.

É a concepção jansenista, “avant la lettre” da existência — existência sempre à beira do abismo —, que influenciou dramaturgos como Racine, no classicismo francês.⁸¹

⁷⁸ Cf. ainda v. 1021: *Fugere superi*.

⁷⁹ Cf. v. 993: o termo é *caelum* (não *coelum*: cf. L. Hermann, ed. *Les Belles Lettres* cit.) que provém de **caed-lo-m* do verbo *caedo*, ‘cortar’, porque entre os etruscos o céu era considerado dividido, cortado em zonas, reinando em cada uma delas um deus bem individualizado.

⁸⁰ A figura de Tiestes tem elementos positivos, por enquanto, pois no final da tragédia será conspirada. Atreu apresenta-se como uma figura monolítica, totalmente conspirada. Recorde-se, no entanto, que, em diálogo com o Valido, o *Satelles*, ainda tinha algum resquício, alguma centelha de bem — ao considerarmos esta personagem como um seu alter-ego —, mas depois tudo acabou, tudo se apagou.

⁸¹ Racine, duplamente influenciado por Séneca e pelo Jansenismo, traduz admiravelmente esta concepção, nas suas tragédias, de que a *Phaedra* é exemplo expressivo. Racine, embora confessadamente se inspire apenas em Eurípides, conhece a fundo o drama de Seneca. vide J. A. Segurado e Campos, ‘Notas para uma leitura da *Phaedra* de Séneca’: *Euphrosyne* n. s. 12 (1983-1984) 159.

Por isso tão difícil seria ser *sapiens*. Tiestes, pelo excesso, equiparou-se ao irmão.

O diálogo prossegue entre os dois irmãos. Tiestes, como se não tivesse ouvido, tão perturbado está:

*TH. Quis hic tumultus uiscera exagitat mea?
quid tremuit intus? sentio impatiens onus* 1000
meumque gemitu non meo pectus gemit.

TIESTES: Mas que agitação é esta que me revolve as entranhas? O que é que estremeceu dentro de mim? Sinto um peso insofrido⁸² e o meu peito geme com um gemido que não é meu.

As interrogações introspectivas, o ritmo aliterante, sombrio, das sonantes semivogais e nasais, apoiadas por consoantes dentais e bilabiais predominantes, tudo se conjuga para criar o clima de horror. O bom gosto é discutível, mas o horror plenamente se consegue.

E clama Tiestes:

TH. adeste, nati, genitor infelix uocat 1002
adeste. uisis fugiet hic uobis dolor.

TIESTES: Venham meus filhos, é um pai desventurado que vos chama, venham. Se os vir, desaparecerá esta dor.

E vem a descoberta visível do crime:

*TH. Vnde obloquuntur? AT. Expedi amplexus, pater;
uenere. natos ecquid agnoscis tuos?* 1005
TH. . Agnosco fratrem.

*TIESTES: Mas de onde é que me respondem?⁸³
ATREU: Prepara os abraços, pai: eles vieram. Os filhos, então não os conheces, os teus?*

⁸² Cf. *Patiens onus* (v. 1000): ideia da saciedade, que vai equiparar Tiestes ao irmão.

⁸³ Cf. *Unde obloquuntur?* (v. 1004). O verbo *obloquor* significa 'falar diante', pelo que, implicitamente, pode interpretar-se que: sente falar, mas não sabe de onde vem o som. O prefixo *ob-* mostra que vem de frente. Do peito? É possível. Ou de lugar exterior ao peito? É que diante dele vão estar os pedaços dos filhos, pelo que também é possível tal entendimento. A tradução portuguesa não exprime bem esta riqueza do verbo latino.

TIESTES: Reconheço o meu irmão.

O poeta, com a distracção, o hipérbato (*natos...tuos*, v. 1005), pretende sublinhar satanicamente, ironicamente, a hediondez de Atreu.

Atinge-se, com a resposta de Tiestes (v. 1006), um notável momento “shakespeariano”. A concluir esta sua intervenção, Tiestes, sem deixar de acreditar nos deuses, pensa que eles, de horrorizados, fugiram.

TH. Fugere superi. AT. Iam accipe hos potius libens 1021
diu expetitos: nulla per fratrem est mora;
fruere, osculare, diuide amplexus tribus.

TIESTES: Fugiram os deuses!

ATREU: Agora aceita com especial prazer estes que há tanto almejavas.

ATREU: Não, não é teu irmão que te vai atrasar. Goza-os, beija-os, divide os teus abraços pelos três.

Atreu, monstro de *uoluptas* sádica, mais uma vez profere palavras de um maldito sarcasmo.

Tiestes irrompe em brados, emocionalmente significados pelas várias interrogações que, quando acumuladas, exprimem e criam o *pathos*.

TH. Hoc foedus? haec est gratia, haec fratris fides? 1024
Sic odia ponis? Non peto incolumis pater
natos ut habeam; scelere quod saluo dari
odioque possit, frater hoc fratrem rogo:
sepelire liceat.

TIESTES: Esta é a aliança, é este o perdão, é esta a lealdade de um irmão? É assim que renuncias aos ódios? Já não peço, e todavia sou pai, que os possa conservar incólumes; o que peço, de irmão para irmão, é que me seja concedido aquilo que, preservado o crime e o ódio, o pode ser: dá-me licença de os sepultar.⁸⁴

⁸⁴ Faz-se uma tradução sintáctica. A expressão *scelere quod saluo ... possit* (v. 1026-1027), entre vírgulas, permite um entendimento com esta ambiguidade: o crime já está feito, mas ao menos desses-me os seus corpos, os cadáveres inteiros. Ou, podias matá-los, para satisfazeres o teu ódio, mas ao menos não os despedaçavas! É que é mais doloroso para um pai receber um cadáver destroçado, em pedaços.

Mas Tiestes, a meio do seu discurso, a meio de um verso (v. 1025), muda de tom, sustém estoicamente a torrente de emoções e, observante do destino escatológico dos filhos, mostra-se um pai responsável, preocupado em dar-lhes sepultura.

Mal sabe Tiestes que a crueldade ainda vai ser pior, quando há, não apenas pedaços. Alguns estão devorados, dentro de si próprio.

Surge o terceiro momento, o da revelação decisiva do crime sacrílego perpetrado:

TH. *redde quod cernas statim
uri; nihil te genitor habiturus rogo,
sed perditurus. AT. Quidquid e natis tuis* 1030
superest habes, quodcumque non superest habes.
TH. *Vtrumne saeuis pabulum alitibus iacent,
an beluis uorantur, an pascunt feras?*
AT. *Epulatus ipse es impia natos dape.*

TIESTES: Restitui o que logo verás queimado. Não, não, e todavia é um pai que fala, já não te peço para os conservar, mas para os perder.⁸⁵

ATREU: Tudo o que de teus filhos resta, tu o tens; tudo o que não resta também o tens.⁸⁶

TIESTES: Estão entregues como alimento às cruéis aves de rapina, ou são para os animais selvagens devorarem, ou são já pasto das feras?

ATREU: Tu próprio devoraste os teus filhos, num ímpio festim.⁸⁷

Tiestes lembra o que de pior poderia acontecer: o abandono dos cadáveres às aves de rapina, aos animais selvagens, a violação do direito natural, do direito divino, em cujas aras Antígona se sacrificara. Horrorizado, desesperado está Tiestes. Mas, apesar do desespero, ainda usa uma palavra afectiva *frater*. Fraternidade que, na expressão, se manterá até final, apesar de a ele lhe ser negada.

⁸⁵ Além da negativa forte, *nihil*, e do uso de *genitor* (v. 1029) mais expressivo do que *pater*, note-se a antítese entre *habiturus* e *perditurus* (v. 1029-1030).

⁸⁶ Vide o jogo de palavras, que Séneca aprecia: *superest - non superest* (v. 1031).

⁸⁷ Cf. *impia ... dape* (v. 1034): caso instrumental, 'servindo-te deles como um ímpio festim'.

TH. *Da, frater, enseme (sanguinis multum mei
habet ille): ferro liberis detur uia.* 1043

(...) *genitor en natos premo
premore natis — celeris est aliquis modus.* 1050

TIESTES: *Dá-me irmão essa espada: ela contém muito do meu próprio
sangue.*

Com esse ferro se abra caminho aos meus filhos.⁸⁸ (...)

*Eis-me, eu sou um pai que pesa sobre os próprios filhos e os meus filhos
pesam sobre mim. Não haverá um limite para o crime?*

Atreu responde com um profundo conceito, verdadeiro no dia a dia.

AT. *Sceleri modus debetur ubi facias scelus,
non ubi reponas. hoc quoque exiguum est mihi:* 1052
(...)

ATREU: *Para o crime deve haver um limite, quando se pratica o crime,
não quando se tira a desforra. Mesmo esta é pequena para mim.*

Atingidas as raias do hiper-hediondo, ainda Atreu não está satisfeito.

AT. *omnia haec melius pater
fecisse potuit, cecidit in cassum dolor:
scidit ore natos impio, sed nesciens,
sed nescientes. (...)* 1065

ATREU: *Tudo isto teria feito melhor o próprio pai. De caduco caiu este
rancor.⁸⁹ Dilacerou os filhos com boca amaldiçoada, mas sem ele
o saber, sem eles o saberem.*

O monstruoso Atreu ainda lamenta que, para castigo maior de Tiestes, este não saiba que está, conscientemente, a comer os próprios filhos. É pretender o impossível: que um pai comesse os filhos e soubesse

⁸⁸ O poeta faz uma *uariatio* altamente poética: para ‘espada’ usa *ensis*, palavra áulica, rara, e *ferrum*.

⁸⁹ Cf. *dolor* (v. 1066), palavra ambígua. Note-se o jogo estilístico e etimológico *cecidi...cassum* (v. 1066), isto é, baldou-se o que eu queria que se fizesse, pois desejava que fosse o próprio pai a cometer tal acção.

que os estava a comer; e que os filhos fossem comidos e, ao serem comidos, soubessem que estavam a ser comidos pelo pai.

Atreu, satisfeito com o seu crime e de seu irmão, considera ainda que ficou aquém do que desejaria. No entanto, o irmão era a personificação do desespero: Atreu começa a sentir esse gozo. É a catarse demoníaca, ou anti-catarse.

AT. Nunc meas laudo manus, 1096
nunc parta uera est palma. perdideram scelus,
nisi sic doleres. liberos nasci mihi
nunc credo, castis nunc fidem reddi toris.

TH. Quid liberi meruere? AT. Quod fuerant tui. 1100
TH. Natos parenti? — AT. Fateor et, quod me iuuat,
certos. TH. Piorum praesides testor deos.
AT. Quid? coniugales?

ATREU: Agora é que eu posso louvar as minhas mãos, agora é que eu alcancei a verdadeira palma da vitória. Baldado seria o meu crime, se tu não sentisses essa dor tamanha. Agora é que eu acredito que os meus filhos nasceram para mim; agora é que eu acredito que a lealdade regressou ao meu leito, tornado casto.⁹⁰

TIESTES: Que culpa tinham os filhos?

ATREU: A de serem teus.

TIESTES: De um pai os próprios filhos?

ATREU: Reconheço e, o que me dá mais prazer, filhos autênticos.⁹¹

TIESTES: Os deuses protectores da piedade eu os invoco.

ATREU: Por que não os conjugais?⁹²

⁹⁰ É a mesma anti-catarse que se dá em *La città morta* de Gabriele d'Annunzio: quando o poeta mata a irmã, que amava com paixão incestuosa, ao vê-la morta, diz: agora já sinto por minha irmã um amor puro; ou seja, o crime foi fonte de justificação para o criminoso. É a anti-catarse, o prazer demoníaco. Vide Walter de Medeiros, “A água e o fogo. Uma revivência de *A cidade morta*”: *Miscelânea em honra do Prof. Costa Ramalho* (Coimbra 1992) 587-601.

É o que acontece com Atreu, quando afirma que agora acredita que os filhos são seus filhos. Porquê? porque os seus filhos, Menelau e Agamémnon, tinham conseguido trazer os seus primos, que seriam mortos por Atreu e comidos por Tiestes.

⁹¹ Referência ao adultério de sua mulher Aérope com seu irmão Tiestes, que o impedia de saber se Menelau e Agamémnon eram seus filhos, ou de seu irmão. O facto de terem colaborado com ele, na estratégia de fazer regressar ao palácio de Micenas Tiestes e os filhos, trouxe a Atreu a certeza de que eram seus filhos.

Referência sardónica ao adultério em que surge de novo a anticatarse.

Tiestes é vítima, ou Séneca quer compará-lo ao irmão Atreu? É que Tiestes não nega as acusações que lhe faz Atreu: se ele, Tiestes, se pudesse ter antecipado ao crime, o teria cometido.⁹³

Quando o homem transige com o que não deve transigir, é capaz de tudo. Quando Tiestes cedeu a ser participante no reino, aceitando o festim, recaiu nos erros de outrora, e a sua aspiração a uma destruição do universo é a projecção dessa natureza, potencialmente criminosa, que alimentou em si.⁹⁴

Capitulou diante do filho Tântalo, que o tentou aliciar, e diante do irmão. Tornou-se responsável de todas as enormidades. Deu-se a conspurcação de Tiestes que, assim, é potencialmente outro Atreu.⁹⁵

Vejamos o epílogo da tragédia:

TH. Scelere quis pensat scelus?

AT. Scio quid queraris: scelere praerepto doles;

nec quod nefandas hauseris angit dapes:

1105

quod non pararis! fuerat hic animus tibi

⁹² Referência sardónica, de novo, ao adultério que o levou a duvidar da sua paternidade. O pensamento de Atreu é constante, no que se refere à vingança, motivada pela conspurcação dos laços de família. O adultério de Aérope, sua mulher e a ligação com Tiestes, de que nasceram três filhos — os predilectos da mãe (cf. infra, v. 1108) — afloram de forma recorrente até final da obra.

Além disso, Atreu pensa que agora pode começar a gozar, porque já pode tomar à vontade a sua mulher, uma vez que seu irmão está totalmente esfarrapado, destruído.

⁹³ Atreu exprimira já esta convicção, no seu diálogo com o Valido, o seu *alter ego*, no acto II (v. 203-204).

⁹⁴ Sobre a natureza, segundo Séneca, vide M. Fátima Martín Sánchez, *El ideal del sabio en Séneca* (Cordoba 1984) 53-63 e 177-180, designadamente: «La naturaleza, materia viviente», p. 61 e sqq. e «*Naturam sequi* en Séneca», p. 177 e sqq.

⁹⁵ Tiestes, ao longo de toda a tragédia, não se apresenta perigoso e cruel, como o irmão o caracteriza (vv. 196-200; 288-294), mas antes como alguém, obscuramente, votado à desventura. Assim o considera G. Bonelli, “Il carattere retorico delle tragedie di Seneca” cit., p. 409.

Esta tragédia, em última análise, aponta afinal o percurso do *sapiens*, que é viver na virtude, prescindir de tudo. Mas trata-se de um ideal, e o ideal é inacessível! O homem está agarrado às coisas, aos bens materiais, ao poder, ao ter, ao prazer, e é deles vítima. Tiestes é vítima, às mãos do irmão, porque cedeu às suas próprias paixões.

*instruere similes inscio fratri cibos
et adiuuante liberos matre aggredi
similique leto sternere —hoc unum obstitit:
tuos putasti. TH. Vindices aderunt dei;
his puniendum uota te tradunt mea.
AT. Te puniendum liberis trado tuis.*

1110

TIESTES: Um crime se compensa com outro crime?

ATREU: Eu sei qual é o teu lamento. Por este crime te ser arrebatado é que tu tens pena. A tua angústia não é por teres devorado este nefando banquete: é por não o teres preparado! Neste momento, a tua intenção era servir a teu irmão, sem ele o saber, um alimento semelhante e, com a ajuda da mãe, atacar os meus filhos e prostrá-los em uma morte semelhante. Houve apenas uma coisa que te impediu: cuidares que eram teus.

TIESTES: Não-de chegar os deuses da vingança. A eles, para te punir, te entregam os meus votos.

ATREU: A ti, para te punir, aos filhos te entrego, aos teus.

A peça termina, dando toda a emoção aos pronomes finais: *mea* (v. 1111) e *tuis* (v. 1112) e aos pronomes iniciais *his* (v. 1111) e *te* (v. 1112).

É de Atreu a última palavra, o último verso, em réplica de vencedor satânico. Nada de mais expressivo do que este final, para se considerar o *Thyestes* uma tragédia simultaneamente do *furor regni* e do *furor familiae*.

Desta análise estilística de passos representativos de *Thyestes*, uma conclusão se impõe.

Rica na problemática que apresenta, esta peça é um drama potente, mas, importa sublinhar, drama de um moralista, mais do que de um poeta, exactamente porque o seu autor não consegue vestir a pele do criminoso.⁹⁶ Poderemos afirmar, apesar disso, que é obra de um poeta moralista, de um *rhetor*, filósofo, preceptor e conselheiro político.

⁹⁶ Muito embora o próprio Séneca não seja irrepreensível. Vide Tácito, *Annales*, 14, 5. 1 - 14, 7. 1-5, em que o historiador dá a entender que Séneca teve conhecimento da intenção do imperador Nero levar a efeito o matricídio.

O gosto pelo patético e pelo horrído, que admiravelmente exemplifica, harmoniza-se com a finura das análises psicológicas, com a capacidade de facetar as ideias até ao inverosímil, através da argumentação subtil, das comparações imprevistas, da palavra mordaz, dos versos quebrados em esticomítia e agudos como espadas.

A arte do discurso dramático senequiano impõe-se pela sublimidade e grandeza de estilo, pela mestria das frases sentenciosas e pela facilidade em manusear o léxico latino com uma fina *technê* retórica, adequada à função emotiva, à plena realização do *pathos*, que apela às paixões do público, com fins de persuasão.⁹⁷

No *Thyestes*, a expressão lapidar, em torno de palavras-chave, de áreas semânticas que o autor quer, de forma impressiva, vincar, é posta ao serviço da moralização, da exaltação da grandeza de alma e da virtude, numa apropriação do *ethos* ao *pathos*, essencial à tragédia que se pretende *morata recte*, no dizer de Horácio.⁹⁸

Além disso, no *Thyestes*, o estilo sublime sobressai, não raras vezes, pelo fascínio do poder estilístico, pela conceituosa *breuitas*, expressão incisiva e lapidar, em que se manifesta o sentido retórico da sentença, os *parata uerba*, a *docta poesis*, de cariz estóico.⁹⁹

Se a valorização da frase ou do dito sentenciosos já se encontra em Homero, nos líricos e na gnómica de Sólon — que considera os poetas «mestres de sabedoria» —, é sobretudo com o nascimento da Retórica que a referência aos lugares comuns e à máxima se revela tecnicamente útil à persuasão argumentativa e à psicologia do comportamento.¹⁰⁰

Assim se explica a multiplicação das sentenças, nesta peça, e no teatro de Séneca, à imitação do de Eurípides, para caracterizar compor-

⁹⁷ Vide Jean Lecoq, *L' idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance* (Genève 1993) 696-697.

⁹⁸ Horácio, *Arte Poética*, v. 319. Em traços gerais, o *ethos* é a manifestação da qualidade moral do sujeito no discurso e o *pathos* o apelo às paixões do público com vista à persuasão (cf. e. g. Cícero *Orator* 37, 128 e sq.).

⁹⁹ Assim se compreende a grande recepção do estilo de Séneca em autores como Santo Agostinho, Petrarca, Erasmo, Shakespeare e ainda no conceptualismo barroco.

¹⁰⁰ É interessante referir que o livro II da *Retórica* de Aristóteles se ocupa da descrição dos principais sentimentos e dos principais caracteres.

tamentos, definir sentimentos fundamentais da alma humana — como o gosto de viver, a ambição, a cólera, o medo — ou mesmo desenvolver reflexões de natureza abstracta, tais como considerações de carácter político.¹⁰¹

Séneca, tendo como modelo privilegiado Eurípides, revelou nas suas tragédias o gosto pelos mesmos temas e motivos, pela mesma expressão poética, que iria tornar-se numa das características do seu estilo dramático e da sua fortuna, que Shakespeare emblematicamente configura.

Numa atitude própria do neo-estoicismo da sua época, não sem um vincado tom interventivo, Séneca desenha caracteres marcantes, no seu *êthos* e na sua fisionomia, inspirados por vezes em *tópoi* retóricos, que se tornam paradigmas de comportamentos ético-políticos intemporais.

Muito se tem reflectido sobre o significado profundo de *Thyestes*, sobre a força e o alcance conceptual de certos passos, do ponto de vista filosófico e político.¹⁰² Fiel à doutrina do Pórtico, Séneca, como todos os autores da sua época, não deixa de fazer reflexões críticas sobre o governo de Nero e sobre a história recente de Roma.¹⁰³

A tragédia *Thyestes* tem sido comparada, no desenho dos seus heróis trágicos em acção, a descrições de Tácito que retratam personagens e acontecimentos históricos, pelo que é bem um testemunho do ambiente político e moral que lhe deu origem e da experiência e vivências

¹⁰¹ Vide, designadamente, sobre o teatro de Eurípides, Jacqueline de Romilly, «Patience, mon coeur!»... *L'essor de la psychologie dans la littérature grecque classique* (Paris 1984) 144-147.

¹⁰² É curioso notar, a este propósito, que o Coro que se segue ao diálogo de Atreu com o Valido, e finaliza o acto II, faz o elogio do bom governante, à maneira do *De clementia*, e traça o perfil do *sapiens estóico*, na sua *ataraxia*, empregando voluntariamente (é esta a opinião de L. Herrmann, *Tragédies de Sénèque* ed. cit.) um anacronismo, *Quiritibus* (v. 396), bem expressivo do realismo e actualidade da peça.

¹⁰³ Vide H. Bardon, *Les empereurs et les lettres latines d'Auguste à Hadrien* (Paris 1968); S. F. Bonner, *Roman declamation in the Late Republic and early empire* (Liverpool 1969).

de Séneca junto de Nero — imperador que foi responsável pela morte do irmão Britânico e de sua mãe Agripina.¹⁰⁴

O *Thyestes* senequiano é por demais representativo da conspiração da *pietas in consanguineos*, que a época senequiana, repetidas vezes, testemunhou.

O *furor familiae* e o *furor regni* deste imperador muito impressionaram Séneca, o poeta trágico e filósofo estoíco que se compraz a *meditare mortem* (*Epist. ad Lucil.* 26. 10), a reflectir sobre o *exitum non difficilem nec miserum* de um amigo suicida (*Epist. ad Lucil.* 9. 77. 9-10), a preparar-se para receber a ordem de execução às mãos do seu pupilo. Para ele compusera Séneca o *De clementia*, onde designa por *execrabilis uersus* o verso paradigmático do *Atreus* de Ácio (v.168), *oderint dum metuant*¹⁰⁵, que fora divisa imperial de Calígula¹⁰⁶ e iria, no século XVI, conhecer grande fortuna na definição da imagem do *princeps* de Maquiavel.

Séneca, que teve a vida ameaçada desde o governo de Calígula, que sofreu sob Cláudio o exílio na Córsega, durante sete ou oito anos, e que, chamado por Agripina para preceptor de Nero acabou por se tornar conivente com a morte da sua protectora, dá voz, perante o espectáculo do poder despótico, a um teatro da frustração da alma humana, em que impera um pessimismo atroz.¹⁰⁷

¹⁰⁴ De admirável realismo e grande autenticidade são as cenas dos actos II e III do *Thyestes*, como o prova o seu confronto com o passo de Tácito que narra o assassínio de Agripina pelo seu próprio filho, Nero: cf. Ciro Monteleone, *Stratigrafie esegetiche*, “Tacito *Annali* 14, 1-13: lo statuto tragico di Agripina” (Bari 1992) 124-145.

¹⁰⁵ A este verso, de alcance universal e intemporal, mas que traduzia admiravelmente a prática política do seu tempo, se refere, nestes termos, Séneca, *De clementia*, 1. 12, 4: *ille execrabilis uersus, qui multos praecipites dedit*.

¹⁰⁶ Este imperador mereceu ser retratado no drama moderno *Calígula*, de Albert Camus. Foi levada à cena pela primeira vez em 1945, no desfecho da Segunda guerra mundial, o que não deixa de ser significativo. Cf. Albert Camus, *Calígula* seguido de *O Equívoco*, trad. port. (Lisboa s. d.).

¹⁰⁷ Mas não é apenas a tragédia de Séneca que está cheia de cenas de horror e de morte, que reflectem bem a sua época, manchada dos mais horrendos crimes. É também o poema épico *Pharsalia* de Lucano, seu sobrinho, onde descreve as guerras civis. É a tragédia de Estácio e a *Cena Trimalchionis* do *Satyricon* de Petrónio. Vide Catherine Connors, “Famous last words: authorship and death in the *Satyricon* and

Numa palavra, em *Thyestes* — a tragédia que, acima de todas, Séneca modelarmente constrói — a retórica é posta ao serviço da poesia, com o objectivo último do *utile dulci* horaciano, concebido dentro dos padrões de sensibilidade da época¹⁰⁸; a filosofia estóica e a vivência política do seu autor, que são a essência da *mímêsis práxeos*, da ‘imitação da acção humana’, conferem-lhe realismo e intensidade dramática.¹⁰⁹

A leitura que fizemos de passos representativos da tragédia *Thyestes* de Séneca não pretende abarcar, de forma acabada, a dimensão intemporal, estética e ideológica, ou a universalidade de padrões de comportamento humano que ditaram a sua perenidade, enquanto obra de arte, plurissignificativa e aberta ao leitor-espectador e ao crítico literário. Nisto reside também a sua fortuna.¹¹⁰

neronian Rome”: *Reflections of Nero* cit., 225-235. Vide ainda Anthony A. Barrett, *Caligula. The corruption of power* (London 1989).

¹⁰⁸ A retórica, determinante na invenção trágica, é, estilisticamente, posta ao serviço da poesia. G. Bonelli, “Il carattere retorico delle tragedie di Seneca” cit. (apoiando-se na obra clássica de H. V. Canter, *Rhetorical elements in the tragedies of Seneca* (Univ. of Illinois Press 1925)), faz o elenco das diversas formas de emprego retórico, na tragédia de Séneca — apóstrofes, exclamações e interrogações, inversões, antíteses, hipérbolos, perífrases, formas lexicalizadas de metonímia e de metáfora, similitudes decorativas, *sententiae* —, figuras estas que, não raras vezes, anotamos em *Thyestes*.

¹⁰⁹ Independentemente dos modelos seguidos, das influências conscientes ou inconscientes, da criatividade individual do autor, há como que um discurso trágico, próprio de cada época, adequado aos seus padrões de sensibilidade estética, ética e política. Este permite que a tragédia, *mímêsis práxeos*, ‘imitação da acção humana’, se realize como experiência emocional e intelectual, a *theatrokratia* (Aristóteles, *Poética*, 1455a 24-27).

¹¹⁰ De louvar a recente representação da tragédia *Thyestes* de Séneca, pelo *Teatro da Cornucópia* — Teatro do Bairro Alto, Lisboa (2002), na bem conseguida encenação de Luís Miguel Cintra.

* * * * *

Resumo: Faz-se uma leitura da tragédia senequiana *Thyestes*, à luz da análise estilística e ideológica de passos representativos. A expressão retórica e poético-dramática, em torno de palavras-chave, de áreas semânticas que o autor quer vincar, de forma impressiva, é posta ao serviço da moralização, da parênese, numa apropriação do *êthos*, do *pathos*. Pela mensagem política e humana que veicula, além de documento vivo da sua época, torna-se paradigma do teatro de horror, da maior fortuna, no teatro moderno.

Palavras-chave: *Furor regni; furor familiae*; retórica e poesia (insistência retórica nas ideias de ‘querer’, ‘poder’, ‘temor’, ‘saciedade’, ‘fraternidade’).

Resumen: Se realiza una lectura de la tragedia senequiana *Thyestes* bajo el prisma del análisis estilístico e ideológico de fragmentos representativos. La expresión retórica e poético-dramática, alrededor de palabras clave, de áreas semánticas que el autor quiere enfatizar de forma impresiva, se pone al servicio de la moralización, de la parénesis, en una apropiación del *êthos*, del *pathos*. Por el mensaje político y humano que transmite, aparte de por ser un documento vivo de su época, se convierte en paradigma del teatro del horror, de enorme fortuna en el teatro moderno.

Palabras clave: *Furor regni; furor familiae*; retórica y poesía (insistencia retórica en las ideas de ‘querer’, ‘poder’, ‘temor’, ‘saciedad’, ‘fraternidad’).

Résumé: Nous proposons une lecture de la tragédie de Sénèque, *Thyestes*, d’après l’analyse stylistique et idéologique d’étapes significatives. L’expression rhétorique et poético-dramatique, autour de mots-clé, de domaines sémantiques que l’auteur veut mettre en relief, de façon impressive, est mise au service de la moralisation, de la parénèse, selon une appropriation de l’*êthos*, du *pathos*. Outre son rôle de document d’époque, c’est grâce à son message politique et humain qu’elle devient un paradigme, de la plus haute importance, du théâtre de l’horreur dans le théâtre moderne.

Mots-clé: *Furor regni; furor familiae*; rhétorique et poésie (insistance rhétorique sur les idées de ‘vouloir’, de ‘pouvoir’, de ‘peur’, de ‘satiété’, de ‘fraternité’).