Ana Ribeiro Grossi Araújo

Hércules Possuído:

produto poético de uma leitura crítica
ou

uma tradução possível do *Hercules Furens* de Sêneca

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
2011

Ana Ribeiro Grossi Araújo

Hércules Possuído:

produto poético de uma leitura crítica
ou

uma tradução possível do *Hercules Furens* de Sêneca

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Letras.
Área de Concentração: Estudos Clássicos
Linha de Pesquisa: Literatura, história e memória cultural

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
2011

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

Araújo, Ana Ribeiro Grossi.
S475h.Ya-h Hércules Possuído [manuscrito] : produto poético de uma leitura crítica ou uma tradução possível do Hercules Furens de Sêneca / Ana Ribeiro Grossi Araújo. – 2011.
234 f., enc. : il., maps.

Orientador : Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet.

Área de concentração : Estudos Clássicos.

Linha de Pesquisa : Literatura, História Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 222-234.

1. Sêneca, ca. 4 a.C.-ca. 65 d.C. – Hércules Furens – Crítica e interpretação – Teses. 2. Teatro latino (Tragédia) – História e crítica – Teses. 3. Tradução e interpretação – Teses. 4. Mitologia romana – Teses. 5. Mitologia na literatura – Teses. 6. Literatura clássica – Teses. 7. Teatro latino (Tragédia) – Traduções – Teses. I. Bianchet, Sandra Maria Gualberto Braga. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 872.6

Dissertação intitulada *Hércules possuído: produto poético de uma leitura crítica ou uma tradução possível do "Hércules Furens", de Sêneca*, de autoria da Mestranda ANA RIBEIRO GROSSI ARAÚJO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Área de Concentração: Estudos Clássicos

Aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - FALE/UFMG

Prof. Dr. José Eduardo Lòhner - USP

Profa. Dra. Leda Maria Martins
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 15 de abril de 2011.

Agradecimentos

Algumas pessoas foram fundamentais para que este trabalho pudesse tornar-se real. É com alegria que agradeço:

aos colegas e professores que ajudaram com bibliografia, sugestões, opiniões sobre o projeto e o trabalho: à Maria Clara Xavier, à Flávia Freitas, à Flávia Almeida, à Lira Córdova, à Manuela Barbosa, ao Gustavo Araújo, ao prof. José Eduardo Lohner, ao prof. Jacyntho Brandão, ao prof. Teodoro Rennó, ao prof. Matheus Trevizam;

ao Hudson Caldeira, pela disponibilidade em ler, opinar e discutir sobre a poesia da tradução;

à minha orientadora, profa. Sandra Bianchet, pela orientação generosa;

ao Projeto Contos de Mitologia, onde a primeira ideia deste trabalho aconteceu, aos colegas do Contos e à mestra Tereza Virgínia;

aos meus pais, Marcelo e Monica, e ao meu irmão Lourenço, não só pela ajuda direta no trabalho – leituras, comentários, e até gravações! - mas também pelo apoio na convivência diária;

ao vovô Diógenes, pelo incentivo e por disponibilizar generosamente seus livros, sua erudição, suas ideias;

aos amigos que tiveram paciência de, por dois anos, não me ouvirem falar de outra coisa: à dona Rita, amiga de todos os dias; a Clara, Bernard, Breno, Bia, Ricardo, Ana Clara, Carol, Karen, amigos sempre presentes;

ao Henrique, mais que amigo;

às instituições que me permitiram realizar este trabalho: à Faculdade de Letras da UFMG, ao POSLIT, ao CNPQ.

Toda poesia aspira a se *fazer voz*; a se *fazer*, um dia, ouvir: a capturar o individual incomunicável, numa identificação da mensagem na situação que a engendra, de sorte que ela cumpra um papel estimulador, um apelo à ação.

(Zumthor, *Introdução à poesia oral*, 2010, p. 179)

Resumo

Este trabalho tem como foco principal a tradução completa da peça *Hercules Furens*, de Sêneca, acompanhada de prefácio, mapa e glossário dos termos referentes à mitologia que aparecem na peça. A tradução, que tem por título *Hércules Possuído*, apropria-se dos aspectos poéticos e dramáticos da peça latina, para recriá-los em língua portuguesa, visando tornar o texto acessível ao leitor leigo. Compreendida ela própria como forma crítica, a tradução é acompanhada de algumas análises teóricas. O primeiro capítulo versa sobre o teatro em Roma até o século I, sobre a vida e a obra de Sêneca, a filosofia e a política na vida do autor, e sobre suas tragédias. O segundo aborda o contexto de publicação dessas tragédias e a performance, nas *recitationes, e* a apropriação das tragédias de Sêneca pela tradição dramatúrgica ocidental. O último dos capítulos teóricos debate questões levantadas pelo processo de tradução poética do *Hercules Furens,* incluindo as referências mitológicas e a tradução dos nomes próprios, a tradução de vocabulário abstrato, a exemplo das palavras *uirtus* e *furor,* a tradução de versos metrificados e sua abordagem formal e funcional. O trabalho apresenta ainda a escansão de todos os versos da peça *Hercules Furens*.

Palavras-chave: *Hercules Furens;* Sêneca; tragédia romana; tradução poética; dramaturgia.

Abstract

This study contains a complete translation of the Senecan play *Hercules Furens,* sided by a preface, a map and a glossary of mythological names and expressions referred to in the play. The translation, named *Hércules Possuído*, tries to get poetic and dramatic aspects of the Latin text and recreate them into Brazilian Portuguese, amplifying access to the text in its most important characteristics. The translation is understood itself as criticism, and sided by theoretical essays. The first theoretical essay focuses on the Roman theater up to first century; Senecan life and works; political and philosophical aspects of the author's life, and Senecan tragedies. The second essay discusses the publishing of Senecan tragedies at his time and their performance in the *recitationes,* as well as the Senecan tragedies in western dramatic tradition. The last chapter focuses the poetic translation and the questions it demands, as mythological references and the translation of the names; translation of abstract vocabulary, such as *uirtus* and *furor*; translation of metrical verses; formal and functional translation of the meters. There is also a graphic scanning of each verse of the play.

Keywords: *Hercules Furens*; Seneca; Roman tragedy; poetic translation; dramatic writing.

Sumário

1. Introdução..... p. 10

2. Contexto da obra *Hercules furens*: Sêneca e o teatro romano.... p. 16

2.1. O teatro em Roma, das origens ao século I..... p. 16

2.2. Sêneca..... p. 22

2.3. As edições do texto..... p. 32

3. A obra *Hercules Furens* no universo literário e dramático contemporâneo..... p. 35

3.1. Perspectiva dramatúrgica..... p. 35

3.2. Perspectiva performática..... p. 44

4. Tradução da obra..... p. 50

4.1. Prefácio..... p. 51

4.2. Mapa 1: Regiões, cidades e acidentes geográficos mencionados no *Hércules Possuído*..... p. 64

4.3. Mapa 2: Regiões, cidades e acidentes geográficos mencionados no *Hércules Possuído*: Grécia. (Ampliação de parte do mapa 1).. p. 65

4.4. *Hercules furens*: escansão e texto latino..... p. 66

4.5. Hércules Possuído: texto em português..... p. 66

4.6. Glossário de nomes próprios..... p. 155

5. Sobre o processo de tradução..... p. 170

5.1. Das etapas metodológicas da tradução..... p. 170

5.2. Questões que atravessam a tradução da peça..... p. 173

5. 2.1. Vocabulário..... p. 173

5.2.2. Opções métricas..... p. 202

6. Apontamentos finais..... p. 218

7. Bibliografia consultada, por assunto..... p. 223

7.1. Edições e traduções..... p. 223

7.2. Sobre o texto, autor e época..... p. 225

7.3. Sobre tradução..... p. 229

7.4. Outros..... p. 232

7.5. Dicionários, enciclopédias, gramáticas, referências sobre mitologia..... p. 233

1. Introdução

O presente trabalho, centrado na tradução da tragédia *Hercules Furens*, de Sêneca, foi balizado fundamentalmente por alguns marcos teóricos: a função crítica da tradução; a característica reflexiva que o processo tradutório apresenta; a tradução enquanto recriação, no sentido de vivificação de um texto adormecido por razões externas ao próprio texto; as formas de correspondência possíveis entre original e tradução, em particular com relação ao gênero do texto escolhido.

O conceito de "tradução como crítica", desenvolvido por Haroldo de Campos em seu texto "A tradução como criação e como crítica", já aparece em Ezra Pound (*criticism by translation*) e nas teorias românticas de tradução-crítica (Berman, 2002, p.321). Na prática de tradução, essa relação conceitual evidencia-se na medida em que a tradução torna-se expressão da leitura, carregada da visão analítica e mesmo das opções éticas e estéticas do tradutor, que encontram expressão no texto traduzido, de forma mais precisa, muitas vezes, que no texto discursivo propriamente crítico sobre o original. A análise que precede a tradução encontra expressão na tradução mesma, pela criação (e produção) do texto traduzido. Podemos afirmar, conforme Haroldo de Campos, que "como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha." (Campos, 1992, p.43) Nesse sentido, a "desmontagem" analítica encontra expressão na "remontagem" poética, no valor etimológico do termo 'poética', isto é, na feitura de um texto novo, elaborado a partir do que subsiste ao desmonte do original.

A relação de correspondências estabelecida nesse processo de

desmontagem e remontagem não se dá entre línguas, mas entre textos, e por isso torna-se possível, uma vez que as línguas são em si intraduzíveis. Um texto, enquanto rede estruturada de signos, admite correspondência com redes estruturadas semelhantemente com signos semelhantes.

Admitimos a crítica que Berman faz à denominação de "transposição criadora" para o que, segundo ele, constitui a própria essência da tradução, isto é, a construção negociada de um texto paralelo ao original, que dele recupere as características primordiais em todos os níveis textuais. Assumindo que esse caráter criativo é essencial para qualquer tradução, adotamos como norma para nosso processo a descrição dada por Haroldo de Campos ao que o mesmo denomina *recriação*:

> Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele 'que é de certa maneira similar àquilo que ele denota'). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora.(Campos, 1992, p.23)

A tradução, portanto, busca corresponder ao original, a cada signo (e signo pode ser palavra, expressão, frase, trecho, ou a totalidade do texto), em relação às suas características fônicas, sintáticas e semânticas mais importantes, sempre num processo de negociação. Em relação a esse processo flexível, Berman lista como recursos para a tradução a não-tradução de termos (i.e., o empréstimo de signos completos), a neologia, a compensação de procedimentos poéticos por outros de valor correspondente, o deslocamento de estruturas no interior do texto, a substituição de signos intraduzíveis por outros equivalentes sugeridos pelo próprio texto, e afirma:

> não se trata aqui, como é tendência se acreditar, de paliativos, mas de modalidades que definem o próprio sentido de toda tradução literária, no sentido de que ela encontra algum intraduzível linguístico (e às vezes cultural) e o dissolve em real traduzibilidade literária sem passar, é claro, pela perífrase ou por uma literalidade opaca. (Berman, 2002, p.339)

Especificamente em relação ao texto escolhido, apresenta-se uma questão de traduzibilidade quanto a sua estrutura e as implicações funcionais dessa estrutura. O *Hercules Furens* é tradicionalmente considerado um texto dramático, mais particularmente uma tragédia. Essa definição de gênero não estabelece uma equivalência entre o que era um texto dramático na época de Sêneca e o que é um texto dramático hoje. Ao contrário, a definição de um gênero só é possível sob uma perspectiva de transformação diacrônica e intercultural (Lefevère, 1985).

O texto *Hercules Furens*, objeto deste estudo, apropria-se da estrutura tradicional originária da tragédia ática, relida pela tragédia republicana romana, e insere-se num lugar outro com relação a essas duas formas, particularmente no que diz respeito a sua função social. Se a tragédia ática é religiosa e popular, a tragédia romana republicana é política e destinada aos grandes públicos, a tragédia de Sêneca é restrita a pequenos públicos eruditos, focada sobre a palavra mais que a imagem, e assim se permite uma discussão de temas mais filosóficos e voltados ao indivíduo.

A apresentação da tragédia de Sêneca se daria não pela encenação plena diante de um público no teatro, mas nas *recitationes*, em que pequenos grupos da elite erudita romana se reuniam para ouvir e ver um orador que, desvinculado do caráter pragmático da retórica jurídica, era um atuante cuja presença cênica, oral e gestual, em nada deveria à de um ator.

Nesse contexto de performance, entende-se, por exemplo, o tipo de uso das referências míticas – não mais como mitos, mas como imagens de teor intertextual –, a abordagem mais lírica que épica ou dramática dos coros, a riqueza retórica dos discursos das personagens.

Quanto à funcionalidade de uma proposta cênica como essa, orientada por um texto como o que selecionamos, para a performance no contexto do espectador brasileiro atual, colocam-se algumas questões. A primeira delas é a de que o texto não é o teatro, e, da perspectiva contemporânea, nem mesmo a parte mais importante dele. Nesse sentido, trabalhamos com um texto que não se basta, em que os vazios, partes integrantes do texto, precisam ser mantidos com mais rigor que em qualquer texto poético, pois a encenação deve preenchê-los com elementos que não são textuais. Nossa tradução, portanto, não pretende decodificar o texto, mas apenas oferecer ao ouvinte (ou ao leitor) as chaves de decodificação. Ao mesmo tempo, faz-se necessária sua adequação ao caráter *performatizável* do texto, que impõe regras fônicas, sintáticas e de escolha vocabular específicas, que colaborem para a expressão do performer e para a memória do ouvinte, uma vez que o texto oral é radicalmente linear, diferentemente do escrito que admite retorno, pausa e consulta. Além disso, a história das formas textuais tradicionalmente lidas como teatro tem muito a acrescentar ao tradutor. Os diversos textos que conhecemos hoje delineiam os contornos de uma tradição em que se abrem inúmeras possibilidades de formas dramáticas: os textos da tradição trágica e cômica greco-latina, os *canovacci* da Comedia Dell'Arte, os textos bíblicos e hagiográficos entremeados de rubricas da Idade Média, as releituras renascentistas e neoclássicas das formas clássicas, o drama romântico, as derivações realistas e naturalistas do drama romântico, e as múltiplas correntes dramatúrgicas dos séculos XX e XXI, muitas das quais, inclusive, descartam a possibilidade de um texto preconcebido à montagem.

A multiplicidade de formas dramáticas do mundo contemporâneo oferece a possibilidade de reprodução formal da estrutura antiga como proposta de encenação. A relação, aí, entre recuperação e reinvenção da tradição estabelece-se como necessidade. Diante do olhar atual, a leitura neoclássica (à qual temos maior acesso) já não é eficaz para ler o texto clássico, e menos potente ainda é a leitura romântica, cujo teatro, pautado no drama em que predominam os diálogos, a sequência temporal lógica e a interpretação realista, é em muito pouco afim ao teatro antigo, lido então como material histórico sem potência no universo artístico da época. Para a nossa leitura, hão de contribuir as criações de vários autores e correntes posteriores ao romantismo, passando pelo teatro épico, teatro do absurdo, *happening*, performance, para citar uma mínima parte das possibilidades abertas ao teatro nos últimos cento e poucos anos. Essa ampliação do conceito de teatro nos aproxima do teatro antigo pela multiplicidade de linguagens admitida (ainda que nos afaste, por exemplo, pela dimensão das peças em um e outro contexto).

É a partir dessa aproximação que tentamos traduzir o texto, pautando-nos por suas marcas de oralidade, sua necessidade de ser performatizado e sua diversidade discursiva, que define o gênero dramático justamente ao escapar dele, construindo o drama nos limites entre a lírica e a retórica.

As escolhas formais, entretanto, se fazem efetivamente à medida que surgem como problemas reais no processo tradutório. Como fazer as opções métricas? Usar ou não as segundas pessoas do português? Substituir nomes e referências mitológicas? Adotar uma linguagem mais erudita ou mais acessível? Escolher palavras arcaizantes? Estrangeirizantes? Do universo religioso? Todas essas questões formulam-se a partir da dúvida pontual entre uma palavra ou outra, mas, ao mesmo tempo, a dúvida pontual só pode ser respondida a contento se carrega consigo uma resposta atrelada a uma

postura geral do tradutor diante do texto.

Frente a todas as dificuldades apresentadas, tanto em função das necessidades próprias ao gênero como das peculiaridades de um texto do século I, adotamos como postura geral a busca pela maior correspondência formal[1] possível entre original e tradução, mas privilegiando sempre o "poder de veto" da correspondência funcional. Se "idealmente, para cada recurso poético do original deveríamos encontrar um recurso que seja correspondente a ele tanto no plano formal como no funcional" (Britto, 2006, p. 12), na prática isso é muitas vezes impossível, e é preciso optar. A tradução que apresentamos é o resultado do conjunto dessas opções. Os capítulos teóricos que a acompanham explicitam alguns aspectos do pensamento que fundamenta a tradução.

[1] Sobre correspondência formal e funcional, adotamos a distinção de Britto (2006): em oposição à correspondência formal ou estrutural, a correspondência funcional é "uma forma que, embora estruturalmente diversa, possua as mesmas conotações, ou conotações próximas, na língua-meta."(Britto, 2006, p.2) É importante a relativização dessa oposição quanto à tradução de poesia: "a correspondência formal é algo bem mais complexo do que a redistribuição de sentidos diversos por significantes diversos; os fatores que devem ser levados em conta são de toda ordem: formal, semântica, sintática, lexical, morfológica, fonética, prosódica, gráfica."(ibidem, p.3)

2. Contexto da obra *Hercules Furens*: Sêneca e o teatro romano

2.1. O teatro em Roma, das origens ao século I

A origem do teatro em Roma acompanha a origem da própria Roma. A vida social e religiosa romana, por exemplo as cerimônias fúnebres e nupciais, era preenchida por música, dança e representação, elementos que vieram a constituir o teatro. E, principalmente, já está presente desde os primórdios da religião romana a tradição dos jogos, *ludi,* cuja função era agradar aos deuses e, por sua comunhão com todos os habitantes da cidade, na fruição do espetáculo, alcançar a *pax deorum*, a paz entre os deuses e a cidade (a cidade de Roma, ou, mais tarde, também as cidades de província, onde igualmente se realizariam jogos).

Acredita-se que a principal origem dessas formas artísticas romanas seja etrusca. A civilização romana começa com uma dominação do Lácio pelos reis etruscos, e é a partir da libertação que Roma se constitui como unidade política. Entre os documentos que restaram do povo etrusco, há muitas imagens de coreografias, e palavras como *histrio* (o ator) e *persona* (a máscara) parecem ter origem etrusca.

Segundo Cardoso, também a origem lendária do teatro romano é etrusca.

> Dançarinos etruscos estiveram em Roma, em 364 a.C., segundo relata Tito Lívio, a fim de realizarem, a pedido das autoridades, uma cerimônia propiciatória.
>
> Essa cerimônia foi de grande importância para o desenvolvimento das atividades teatrais. Grassava, nessa época, uma epidemia e, sem saberem o que fazer para debelar a doença, os cônsules instituíram jogos cênicos a fim de que fosse invocada a proteção dos deuses. Os dançarinos etruscos foram convidados a

> realizar uma sessão de danças gestuais, acompanhada de música de flauta. Após o espetáculo, os jovens romanos passaram a imitar os dançarinos, mesclando cantos e brincadeiras satíricas a danças gestuais. Nasceu, então, a *satura*, possivelmente a primeira manifestação do teatro romano propriamente dito. (CARDOSO, 2003, p. 24)

No século seguinte, Roma é apresentada ao teatro grego. Em 240 a.C., alguns anos após a apresentação de um espetáculo teatral da Grécia em terra romana a propósito da visita do rei Hierão, os edis encomendam a Lívio Andronico a tradução de um texto dramático grego, para os jogos de comemoração do aniversário da vitória romana na primeira guerra púnica, contra Cartago. A partir de então, a comédia e a tragédia em suas formas gregas foram adotadas pelos romanos, e adaptadas ao contexto local, em maior ou menor grau de acordo com a época e o autor. O próprio Lívio Andronico traduziu muitas tragédias, e inúmeros autores latinos começaram a escrevê-las. Contemporâneos de Lívio Andronico, Névio e Ênio também deixaram fragmentos de tragédias hoje conhecidos.

Depois desse primeiro evento teatral, os *ludi scaenici* - ou seja, o teatro - passaram a integrar permanentemente os jogos. Já na República do século I a.C., são 55 dias de *ludi scaenici* por ano, e no século seguinte, no Império, eles chegam a ocupar 101 dias do ano (Dupont, 1999, p. 10).

Das primeiras tragédias nasce uma tradição que permanece, e podemos localizar do que restou dela, ainda que apenas na forma de fragmentos, as obras de Pacúvio (220-130 a.C.) e de Ácio (170-86 a.C).

No período republicano, particularmente no século I a.C., apogeu da literatura romana, tem-se notícia de numerosos escritores, Cássio, Quinto Cícero, Balbo, Vário Rufo, Ovídio, Mamerco Escauro, Pompônio Segundo (CARDOSO, 2003, p. 24), que teriam escrito e encenado tragédias escritas

sobre modelos gregos, e mesmo modelos latinos anteriores, que por sua vez teriam modelos gregos, segundo as técnicas da *imitatio* e *aemulatio*.

É após esse período, no século I d.C., que Sêneca escreve suas tragédias, embasado por toda essa tradição que remonta à introdução do teatro grego em Roma; ou, se desejarmos ir além, que remonta à própria tragédia grega, que teve seu apogeu nos festivais dionisíacos do século V a.C., e cujos textos foram compilados no século III a.C. pelos eruditos da biblioteca de Alexandria.

Depois de Sêneca, com o fim do ciclo do teatro literário, o teatro propriamente dito sobrevive em Roma em suas formas mais antigas e legitimamente romanas, com os mimos, as pantomimas e as atelanas, em que os elementos cênicos predominam em relação aos textuais e o registro textual não existe. Poucos autores ainda escrevem tragédias, e durante a Idade Média essa forma se extingue, até ser recuperada, já sob uma outra perspectiva, no Renascimento.

É em função do registro escrito que tendemos a sobrevalorizar a tragédia e a comédia (*ludi graeci*) em relação às outras formas do teatro romano, que na realidade parecem ter sido mais presentes na sociedade da época. O mimo, a atelana e a pantomima atravessam toda a história da Roma antiga, e sobrevivem à antiguidade, por exemplo, na Comedia Dell'Arte medieval. A música e a dança predominam no teatro romano (mesmo nas tragédias e comédias), como elementos formais de espetáculos que visam o entretenimento da população. O jogo pressupõe o reconhecimento da forma: o jogo de palavras, a música, a dança, o modo como o ator representa personagens já conhecidos, são importantes; as discussões políticas não cabem no teatro, e mesmo as discussões filosóficas ou morais são restritas, seja em função da expectativa do público, seja em função de

sua composição social abrangente, que fazia com que não fosse permitido o julgamento político ou moral do público.

Desde o início e através dos tempos, durante toda a civilização romana, o teatro insere-se no contexto dos jogos, os *ludi*, de onde advém o nome que caracteriza o próprio teatro, *ludi scaenici.* A princípio com função religiosa, cada vez mais os jogos vão se tornando predominantemente um instrumento político, potencializando-se no Império seu caráter de propaganda dos edis, do *princeps*, da aristocracia governante em geral, e de desencorajamento aos movimentos populares hostis, como estratégia populista de agradar ao povo. Tradicionalmente, o imperador estava sujeito apenas à aprovação da aristocracia; ao centralizar o poder, o imperador perde parte do apoio aristocrático, e toma atitudes que coloquem o povo a seu favor: com distribuição gratuita de trigo, e promoção de jogos numerosos e luxuosos, o *princeps* garantia a aprovação popular. Podemos afirmar, seguindo o pensamento de Conte, que depois da extinção da patronagem por Tibério e Cláudio, posteriores ao governo de Augusto, Nero tenta reinventar o mecenato. Nos primeiros anos de governo, esse mecenato dirige-se a obras literárias. Depois, a tendência cada vez mais forte é o espetáculo. As tendências culturais populares são estimuladas, bem como a helenização. No estímulo ao espetáculo, vemos o teatro, o circo e os concursos quinquenais de canções, música, poesia e retórica.[2]

Os jogos são exclusivamente espetaculares, sem o aspecto competitivo dos *agones* dramáticos gregos, por exemplo. O aspecto religioso, por mais que diminua em importância proporcionalmente à importância política, não chega a perder-se: os deuses são espectadores incondicionais dos jogos, e têm lugar privilegiado nas arquibancadas, melhor mesmo que os lugares reservados à alta aristocracia, quando, no Império, ela ganha lugares

[2] Sobre o sistema de patronagem sob Nero, conferir Conte, 1999, p. 401-402.

reservados na arquibancada onde tradicionalmente misturavam-se todos, não apenas os cidadãos, mas inclusive mulheres, crianças e escravos. E mesmo a função política dos jogos não deve confundir-se com atividade cívica, pois os jogos, nos dias festivos, não pertencem à atividade política dos cidadãos, consistindo justamente nos dias de *otium*, de descanso das obrigações cívicas.

Situado nesse contexto, de atividade lúdica ligada ao *otium*, o teatro, como parte integrante dos jogos, deve oferecer ao público o prazer, conforme afirma Dupont.

> Os poetas e os atores devem oferecer um belo espetáculo, sem buscar o convencimento ou a edificação moral. Eles são dançarinos de palavras, músicos do sentido. O poeta está para o orador como o gladiador está para o soldado: ele é um virtuose das técnicas da palavra, mas não pretende combater no fórum e convencer os juízes; ele não faz mais que exibir sua virtuosidade. De um modo geral, toda a arte de um poeta dramático consistirá em explorar as potencialidades da imagem e da palavra pública, tornando-se por consequência um explorador da retórica e da pintura.[3]

No século I d.C., se o jogos, por um lado, recebem as atenções do *princeps,* e investimentos consideráveis, o teatro que subsiste em meio aos espetáculos, predominantemente violentos e vinculados à realidade do jogo (lutas de gladiadores, corridas, batalhas navais etc), é a pantomima, o mimo e a atelana. Os *ludi graeci*, ou seja, o teatro de texto, já está praticamente

[3] Todas as traduções citadas no corpo do texto são de minha autoria, e os respectivos originais estão citados em nota de rodapé subsequente. Essa é a tradução do seguinte trecho: "Les poètes et les acteurs doivent donner un beau spectacle sans chercher à convaincre ou à édifier moralement. Ce sont des danseurs de mots, de musiciens du sens. Le poète est à l'orateur ce que le ludion est au soldat, c'est un virtuose des techniques de parole mais lui ne s'en sert pas pour combattre au forum et convaincre les juges, il ne fait qu'exiber sa virtuosité. D'une façon générale tout l'art d'un poète dramatique va consister à exploiter les potentialités de l'image et de la parole publique, à être par conséquent un explorateur de la réthorique et de la peinture." (Dupont, 1995, p. 32)

ausente do circo.

Por outro lado, a tragédia (e, com menor *status*, a comédia) insere-se no universo da escrita literária. Esta, por sua vez, no século primeiro, está diretamente ligada à performance: a publicação de uma nova obra pressupõe sempre sua *recitatio,* ou seja, um evento em que o autor faz uma leitura oral de sua obra inédita para outros autores da aristocracia.

A retórica, presente na educação de todo jovem romano e no cotidiano político do Império, orienta grande parte da escrita e todo o evento da *recitatio*, inspirada na oratória, mas que dela se difere por sua finalidade: enquanto a oratória é jurídica, a *recitatio* é lúdica. A primeira é cívica, a segunda pertence ao universo do *otium*, assim como os jogos e o teatro que neles é realizado.[4]

As tragédias de Sêneca são características desse universo: estruturadas segundo a forma tradicionalmente utilizada nas tragédias representadas no circo ao longo da República, provavelmente não chegaram a ser encenadas durante o Império, quando foram escritas. Historicamente, entretanto, vieram não só a ser encenadas, como serviram de exemplo a muitos dramaturgos, desde a Renascença, quando a obra dramática de Sêneca foi redescoberta em sua importância, com destaque para sua reapropriação por Shakespeare, no teatro elisabetano, pelos franceses (Racine e Corneille, por exemplo), no período clássico, e para sua citação por Artaud no século XX, e suas inúmeras montagens do final do século XX e início deste século. Pode-se concordar com Pratt quando o autor aponta: "paradoxalmente, a grande influência de Sêneca sobre o teatro veio de um

[4] É importante diferenciar da *recitatio* um outro tipo de evento relacionado à oratória: a *declamatio,* declamação de discursos retóricos ficcionais, elaborados por estudantes de retórica, para plateias restritas. Difere-se da *recitatio* por seu caráter didático e por admitir apenas textos retóricos, enquanto nas *recitationes* os textos apresentados são literários.

poeta que escreveu suas obras para a declamação."(Pratt, 1983, p. 21)[5]

É na questão da encenabilidade das tragédias de Sêneca que Dupont situa seu livro *Les Monstres de Sénèque*. Reavivando a discussão, ela decompõe a questão em duas: "A tragédia romana é encenável hoje sem que a encenação se desembarace do texto por um ou outro artifício?" E: "Sêneca escreveu 'verdadeiras' tragédias romanas?" (Dupont, 1994, p. 11)[6]

Sobre a encenabilidade atual das tragédias senequianas, discutiremos no próximo capítulo. Sobre sua função à época em que foram escritas, nos debrucemos um pouco agora.

2.2- Sêneca

2.2.1- Sêneca, o político

A vida de Sêneca foi marcada pela vida política da Roma de seu tempo. Nascido em Córdova, cidade sob forte domínio do Império romano, no seio de uma família da aristocracia equestre, Lucius Annaeus Seneca acompanhou o pai (Sêneca, o Velho, também autor) à cidade de Roma ainda criança, e lá foi educado. Sua educação privilegiava a oratória e, já prenunciando seus futuros escritos, a filosofia. Em Roma teve suas primeiras lições do estoicismo, e também sua instrução para a vida política. Depois de uma temporada no Egito, onde teve contato com outras correntes filosóficas, Sêneca, já adulto, volta para Roma e passa a atuar politicamente junto ao Senado e, consequentemente, ao *princeps*. A princípio eleito questor em 33 ou 34, seguem-se inúmeros cargos ao longo dos últimos anos

[5] "Paradoxically, the great Senecan influence upon theatrical drama came from a poet who wrote his works for recitation." (Pratt, 1983, p.21)

[6] "Par conséquent ce problème initial – Sénèque est-il jouable – se décompose em deux questions. La première est: la tragédie romaine est-elle jouable aujourd'hui sans que le metteur em scène se débarasse du texte par un artifice ou autre? La seconde est: Sénèque a-t-il écrit de 'vraies' tragédies romaines?" (Dupont, 1994, p.11)

do governo de Tibério, de todo o governo de Calígula, e dos primeiros anos do governo de Cláudio. Pouco depois que Cláudio assume o principado, em 41, Sêneca é mandado ao exílio, de onde volta em 49 diretamente para a casa do *princeps*, para educar Nero, o filho adotivo e potencial sucessor de Cláudio. Com a morte de Cláudio, em 54, Nero passa a *princeps*, e Sêneca, de tutor a conselheiro, cargo que ocupa até 62, quando se retira da vida pública. Três anos depois, embora ausente da casa imperial, Sêneca é condenado ao suicídio por seu antigo pupilo, sob a acusação de ter participado de uma conspiração para tirar Nero do poder. Em concordância com a sabedoria estoica, que propaga o suicídio como forma última da liberdade do cidadão coagido[7], Sêneca se mata em 65, cena cultivada ao longo dos séculos por muitos autores: o estoico corta os pulsos e discorre sobre a morte enquanto seu sangue leva consigo sua força vital, até apelar enfim para um banho de água quente que lhe abreviasse o sofrimento[8].

É, portanto, no seio do principado romano do século I d.C., e personificando a forte contradição do principado - cada vez mais autoritário - com a aristocracia - representada por sua vez pelo Senado cada vez mais debilitado - que Sêneca escreve sua obra.

Se em obras como a "*Apocolokinthosis diui Claudii*", "*De Clementia*" ou "*Consolatio ad Polybium*" a questão política é explícita, nas tragédias ela não é menos perceptível, embora diluída no enredo ficcional. Nesse contexto, as tragédias parecem oferecer uma leitura muito pertinente, uma vez que discutem (e pela escolha temática vê-se também o contexto

[7] A carta 70 de Sêneca a Lucílio exemplifica em detalhes o pensamento estoico a favor do suicídio como forma de liberdade. *Itaque sapiens uiuet quantum debet, non quantum potest* e *Cogitat semper qualia uita, non quanta sit* são máximas presentes nessa carta que explicitam esse pensamento: na verdade o sábio viverá o quanto deve, não o quanto pode, e calcula sempre qual seja a qualidade de sua vida, não a quantidade.

[8] Essa versão da morte de Sêneca é dada por mais de um teórico moderno. Entre eles, com alguma variação quanto aos detalhes, podemos citar Conte (1999), Vizentin (2005) e Grimal (1979).

primeiro de sua origem ática, no momento de estabelecimento da pólis) invariavelmente a forma como os cidadãos e, particularmente, os governantes, lidam com o poder e seus limites. O *Hercules Furens* não constitui exceção.

2.2.2- Sêneca, o filósofo

De Sêneca, além das tragédias, chegaram-nos muitas obras filosóficas, em que o autor desenvolve seu próprio pensamento, inserido na corrente estoica como a conheceram os romanos do século I.

O estoicismo surgiu em Atenas, no início do século IV a.C., no mesmo lugar e momento em que surgia o epicurismo. De origens distintas, as duas doutrinas dialogam, e oferecem ao cidadão ateniense duas respostas diferentes de como lidar com a vida na pólis e ser feliz. Ambas trazem a certeza de respostas baseadas numa ética, e são centradas na possibilidade de uma relação harmônica do homem com a natureza, particularmente com sua própria natureza. Ao passo que o epicurismo nasce das escolas socráticas (democritiana, cirenaica e pirronista), o estoicismo, criado por Zenão de Cício (335-236 a.C.), advém dos Cínicos. As duas escolas contemporâneas se opõem principalmente por sua regras doutrinárias: se o sábio epicurista deve isolar-se, o sábio estoico pode ser um cidadão politicamente ativo (Novak, 1999, p. 258-259).

Ora, quando a doutrina estoica chega a Roma, a partir sobretudo do século II a.C., as possibilidades pragmáticas da doutrina servem muito bem à vida política romana (Novak, 1999, p. 261). Tendo escrito no século I d.C., Sêneca faz parte da terceira fase do estoicismo, menos voltada para a física e a lógica, e mais voltada para a moral. Sêneca chega a utilizar-se também de máximas da doutrina epicurista na construção de sua moral, de fundamento

estoico (Novak, 1999, p.268).

Na prosa de Sêneca, é explícita sua perspectiva filosófica. Nas tragédias, a ficção impõe-se como assunto, e a filosofia, na medida em que pode ser deduzida das peças, tem que ser buscada através de interpretação. Billerbeck (2002, p. 25) chama atenção para o risco de reduzir a análise das peças a uma interpretação estritamente estoica, e defende que o estoicismo deve ser lido, nas tragédias de Sêneca, como característico de toda a poesia romana da época imperial, e não como atributo exclusivo do autor. Alguns *topoi* filosóficos das peças de Sêneca, como o elogio da vida tranquila no primeiro coro do *Hercules Furens*, pertencem a um pensamento popular da época, não caracterizando uma doutrina estoica *stricto sensu,* e não se encontra, no *Hercules Furens*, uma terminologia estoica que possa justificar essa leitura (Billerbeck, 2002, p. 28).

A relação das tragédias senequianas com a doutrina estoica praticada pelo autor é tão complexa, que já transparece na confusão de Sidônio Apolinário, no século V, que fala de dois Sênecas nascidos em Córdova: um, filósofo, e o outro, tragediógrafo. De fato houve dois Sênecas, pai e filho, mas o pai publicou obras sobre retórica, e o filho, este sim, é o autor dos tratados filosóficos e também das tragédias. A questão, antiga, permanece ao longo dos tempos, seja na dificuldade de atribuição das tragédias a um mesmo autor, seja pelo debate explícito em torno da relação entre as tragédias e a obra filosófica. Autores diversos defendem desde a possibilidade de que as tragédias tenham uma finalidade estritamente didática voltada para a doutrina filosófica, até a de que não haja sequer menção à filosofia estoica nas peças. Se, por um lado, a primeira possibilidade parece contradizer o esmero poético e a obscuridade de uma leitura inteiramente didática, por outro lado a filosofia estoica é também muito representativa do pensamento de seu tempo e com ele se confunde, e parece também extremo afirmar a

ausência de referências.[9]

2.2.3- Sêneca, o trágico

São atribuídas a *Sêneca, o filósofo* – que é também o tragediógrafo - oito tragédias: *Hercules Furens, Troades, Phoenissae, Medea, Phaedra, Oedipus, Agamemnon e Thyestes*. Há ainda o *Hercules Oetaeus*, cuja autoria é hoje questionada, e a *Octauia*, que foi atribuída a Sêneca, mas hoje sabe-se que foi escrita por outro autor, desconhecido. As tragédias foram escritas, possivelmente, entre 41 e 48, durante o exílio, ou nos primeiros anos da década de 60, quando o autor retirou-se da vida pública, em 62. A única certeza possível sobre as datações é que o *Hercules Furens* é anterior a 54, pois nesse ano, após a morte de Cláudio, Sêneca publica a *Apocolochintosis*, com citações alusivas à peça (Billerbeck, 2002, p. 3).

As tragédias, à exceção da *Octauia*, trazem mitos originários de tragédias gregas, mas a visão dos mitos nelas empregada é inegavelmente romana. Alguns autores (como Cardoso, Grimal, Mayer, Pratt, entre outros) tendem a ver nelas, inclusive, a filosofia estoica professada por seu autor nos textos filosóficos, mas isso não é consenso entre os críticos (Dupont e Billerbeck, por exemplo, discordam dessa interpretação).

Dessa forma, a leitura da tragédia romana não pode ser a mesma da tragédia grega. O mito é estrangeiro, e nesse sentido, o romano não vê no personagem trágico um espelho de si mesmo, mas o *outro*. Assim, a tragédia romana não se estrutura ao redor dos conceitos aristotélicos de *hýbris, hamartía, mímesis* etc, mas sobre conceitos romanos como *nefas, furor* e

[9] A propósito desta discussão, são valiosos os artigos de Zélia de Almeida Cardoso, 1999 (O tratamento das paixões nas tragédias de Sêneca), Roland Mayer, 1994 (Personata stoa: neostoicism and Senecan tragedy), José Eduardo Lohner (A utilização de recursos formais na tragédia Fedra de Sêneca) e a introdução do livro de Margarethe Billerbeck (*Sénèque: Hercule furieux*).

dolor. *Nefas* é o crime trágico que torna o criminoso um monstro, apartado do sentido de ser humano. *Furor* é a possessão passageira, em que o herói (dali em diante, monstro) trágico, levado pela *dolor*, pelo sofrimento extremo, é tomado por uma cegueira de espírito em que confunde amigos e inimigos, e já não reconhece as leis dos homens e dos deuses. *Dolor* é o motor do *furor* e do *nefas* trágicos.[10] O destino já não é o principal responsável pelo evento trágico, mas sim a escolha do homem, cego por não ter controle das próprias paixões.[11] Não é a representação mimética que determina o drama senequiano, mas a cópia, e um jogo de intertextualidades, semelhanças e diferenças, reconhecimento da forma e novidade do detalhe. O enredo da peça é reconhecível, mas não na realidade extrateatral, e sim na tradição erudita. Sobre esse tema, Dupont afirma:

> Toda tragédia romana resulta de uma tradução, ou mais exatamente da transposição de uma tragédia grega. Ela é, pois, a presentificação de um mito grego, pois toda tragédia grega era sobre a representação de um mito. Ora, os mitos gregos são, para os romanos, histórias ao mesmo tempo inverossímeis e monstruosas. [...] Para os romanos, portanto, as histórias da mitologia grega pertencem à realidade de sua cultura; ao mesmo tempo, não têm nenhum significado religioso. [12]

A estrutura formal das tragédias de Sêneca segue ainda o modelo grego, com prólogo e episódios intercalados por cânticos corais e seguidos de um êxodo (Cardoso, 2005, p. 16), embora em número de episódios e cânticos não corresponda à descrição de Aristóteles.

---

[10] Conferir Dupont, 1994, p. 55-90.

[11] Sobre as paixões nas tragédias de Sêneca, conferir Cardoso, 1999 e 2005.

[12] "Toute tragédie romaine est le résultat d'une traduction, ou plus exactement de la transposition d'une tragédie grecque. Elle est donc la présentation d'un mythe grec, puisque toute tragédie grecque était d'abord la mise en scène d'un récit mythique. Or, ces mythes grecs sont pour les Romains des histoires à la fois invraisemblables et monstrueuses." (Dupont, 1999, p. 50)
"Pour les Romains donc les récits de la mythologie grecque appartiennent à la réalité de leur culture; en même temps ils n'ont aucune signification religieuse". (Dupont, 1999, p.51)

Os coros são elaborações muito explícitas do pensamento romano (e também estoico, muitas vezes), que orientam a leitura das partes dialogadas, as partes pertencentes propriamente à ação dramática. Mas, mesmo no decorrer dos diálogos, o pensamento romano está presente e visível, e a importância retórica do pensamento se sobressai mesmo à linha de ação dramática.[13] Cardoso resgata, sobre o valor do coro:

> Jean Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (Mythe et tragédie em Grèce ancienne, 1927) estudaram a dualidade existente na tragédia pela oposição que há entre o coro – personagem coletiva e anônima, que expressa através de seus medos, esperanças, interrogações e julgamentos, os sentimentos do público – e o ator – personagem individualizada, cuja ação forma o centro do drama. (Cardoso, 2005, p. 16)

Embora a autora se refira neste ponto à tragédia grega, a dualidade apontada entre o ponto de vista dos personagens – muitas vezes criticáveis, ou mesmo monstruosos, para além da razão humana - e aquele do coro – mais próximo do julgamento que se espera do público - pode ser aplicada aos coros das tragédias senequianas.

A linguagem aproxima-se da retórica, mas permite, por sua função lúdica, arroubos poéticos que vão além da retórica pura, conforme afirma Dupont.

> Embora formados a partir da arte oratória, os discursos trágicos não fazem da tragédia um espetáculo retórico, pois o contexto lúdico próprio do teatro interdita todo efeito de ilusão. Os discursos trágicos não persuadem, eles são entendidos como falsos, reduzidos a sua eficácia de palavras e imagens, eles não pretendem reconstituir na cena uma imitação verossímil da realidade extrateatral, eles servem para criar um outro mundo, o espaço trágico, onde podem surgir os monstros da

[13] Sobre a ação dramática no *Hercules Furens*, conferir HENRY, DENIS & WALKER, B.. The futility of action; a study of Seneca's Hercules Furens. In: Classical Philology, Vol. 60, No. 1. (Jan., 1965), pp. 11-22. The University of Chicago Press.

mitologia grega. [14]

Os coros, numa tentativa de helenização, utilizam-se muitas vezes de metros líricos de origem grega, embora já na forma romanizada muito presente, por exemplo, em Horácio[15]. As partes dialogadas trazem o trímetro jâmbico, metro convencional da tragédia e da comédia romanas.

Os personagens, agentes de discussões estruturadas segundo a arte retórica, nos dão em seus discursos todos os elementos necessários à compreensão das peças. As didascálias não existem a não ser na elocução dos próprios personagens.[16]

A temática, não só pela preferência ática pelos ambientes da realeza, mas também pelas escolhas senequianas, está sempre em torno das relações de poder, o que não parece coincidência com a inserção de Sêneca no Senado como na própria casa imperial. Grimal elenca esses temas relativos à realeza na obra senequiana:

> Acreditamos ter encontrado o tema fundamental de sua política: o ódio ao tirano, mas, em compensação, a aceitação do rei justo, que sabe dominar a própria cólera e protege as cidades. Há uma análise constante e profunda da condição real, da solidão do príncipe, à frente de seu povo e assaltado pelas tentações do poder. A grande benfeitoria dos reis é assegurar a paz a seu povo. [...] Além do dever da força, existe o da honra (*pudor*). Mas o preço de manter o Estado pode exigir crimes. A condição de rei não bastará para dar a quem

[14] "Mais bien que formées a partir de l'art oratoire les differents paroles tragiques ne font pas de la tragédie un spectacle rhétorique. Car le context ludique propre au théâtre interdit tout effet d'illusion. Ces paroles tragiques ne persuadent pas, elles sont entendues comme fausses, réduites à leur efficacité de mots et d'images, elles ne prétendent pas reconstituer sur scène une imitation vraisemblable de la realité extra-théâtrale, elles servent à créer un autre monde, l'espace tragique, où pourront surgir les monstres de la mythologie grecque." (Dupont, 1999, p.83)

[15] Conferir Pratt, 1983, p.32.

[16] Conferir Carmo, 2006.

> a assume nem a paz interior, nem a felicidade. [17]

Também sobressai a preferência pelo aspecto passional da conduta humana, e pode-se ver também aí, para além da essência do trágico, um ponto de contato com a principal preocupação filosófica do autor: o controle das paixões como objetivo do sábio para encontrar a felicidade.[18]

Ressalta-se ainda o que talvez seja o aspecto mais evidente das tragédias de Sêneca, sua predileção por um realismo sangrento, pelas cenas de horror aos olhos do público, pelo excesso barroco nas descrições e narrativas, pelo capricho nas aliterações e assonâncias em favor do sentido trágico, da criação de ambientes sonoros pela palavra. No teatro romano, a musicalidade e o gesto são preponderantes em relação ao sentido textual.

2.2.3.1- O *Hercules Furens*

A peça que traduzimos neste trabalho, o *Hercules Furens*, tem um equivalente grego na peça *Héracles*, de Eurípides. A equivalência das duas peças limita-se à fábula, pois as estruturas são divergentes, e, conforme já afirmamos, o contexto social e a leitura de uma tragédia romana do século I diferem em muito dos de uma tragédia Euripidiana. Billerbeck afirma:

> As diferenças que se pode observar entre a versão grega e a versão romana da história não revelam uma concepção diferente do mito ou do personagem de Hércules, mas basta-lhes o fato de que Sêneca escreveu sua tragédia uns 450 anos depois, e destinou-a ao

[17] Nous avons déjà cru y trouver le thème fondamental de sa politique: la haine du tyran, mais en revanche, l'acceptation du roi juste, qui sait dominer sa colère et protège les cités. Il y a une analyse assez constante et profonde de la situation royale, de la solitude du Prince à la tête de son peuple, et assailli par toute les tentations du pouvoir. Le grand bienfait des rois est d'assurer la paix à leur peuple. [...] Au-delà du droit de la force est celui de l'honneur (*pudor*). Mais la raison d'Etat peut exiger des crimes. La condition de roi ne saurait donner a celui qui l'assume ni la paix intérieure, ni le bonheur. (Grimal, 1979, p. 427)

[18] Sobre as paixões nas tragédias de Sêneca, conferir Cardoso, 1999 e 2005.

> público romano erudito do início do Império. Influenciados pela propaganda de Augusto, seus contemporâneos viam em Hércules o *victor* e *pacator mundi*, benfeitor da humanidade inteira. [19]

A fábula, excerto do vasto mito de Hércules (Hércules recebeu grande culto também em Roma, e sua mitologia foi amplamente utilizada pelos filósofos na defesa da *uirtus* estoica), narra a viagem do herói aos infernos, seu retorno, a vingança de Hércules sobre o rei tirano que havia matado seu sogro, tomado o reino, e ameaçado sua mulher, filhos e pai e, finalmente, sua possessão pelo *furor* invocado por Juno, que o leva ao *nefas* trágico e ao desejo de morrer. Grimal interpreta a relação de Hércules com sua *uirtus* da seguinte forma:

> Hércules, o mais "virtuoso" dentre os heróis, que levou a excelência humana a seu ponto mais alto, é mostrado capturado por forças monstruosas, que o ultrapassam. Poder-se-ia esperar que o poeta, se quisesse deixar uma lição otimista, teria escolhido pintar Hércules vitorioso. Na verdade, ele o pinta em sua derrota: o maior dos valores está destinado a tombar diante da morte. [20]

A primeira discussão coral é sobre o *topos* da segurança de uma velhice tranquila *versus* a ambição pela glória de uma juventude de aventura e coragem. A ambição é tema também do prólogo, proferido pela deusa Juno, que anuncia, ao conclamar a Ira e as Fúrias, a possessão do herói. No decorrer da peça, a origem divina do *Furor* e a (im)possibilidade de escapar a ele, e o tênue limite entre a coragem (*uirtus*) e a covardia na hora de

[19] Les différences que l'on peut observer entre la version grecque et la version romaine de l'histoire ne revèlent pas d'une conception différente du mythe ou du personnage d'Hercule, mais tiennent plutôt au fait que Sénèque a écrit sa tragédie quelque 450 ans après, et qu'il l'a destinée au public romain cultivé des premiers temps de l'empire. Influencés par la propagande augustéene, ses contemporains voient en Hercule le *victor* et *pacator mundi*, le bienfaiteur de l'humanité entière. (Billerbeck, 2002, p.29)

[20] Hercule, héros "vertueux" entre tous, qui a porté l'excellence humaine à son point le plus haut, est montré aux prises avec des forces monstrueses, qui le dépassent. On aurait pu s'attendre a ce que le poète, s'il avait voulu donner une leçon opytimiste, ait choisi de peindre Hercule victorieux. En fait, il le peint dans sa défaite: la plus grande valeur est destinée à tomber dans la mort. (Grimal, 1979, p. 429)

optar pela morte ou pela vida, o risco de subverter os rituais de purificação, a tirania e a manutenção do poder, são temas que se revezam, desenvolvidos ora em monólogos, ora em diálogos, ora em odes corais. Uma longa descrição apresenta a moral dos reinos da morte, que refletem a moral adequada à vida. Máximas atravessam os discursos, trazendo o ouvinte do envolvimento emocional para a reflexão racional.

A ambição desmedida e a imposição divina complementam-se na justificativa do *furor*. A deusa, que recebe o público no momento em que se instaura a tragédia, e dá a sua versão dos fatos, reaparece com insistência no momento em que se configuram o *furor* e o *nefas* por ela conclamados. O primeiro indício do *furor*, no decorrer de um sacrifício purificatório que Hércules faz após matar o tirano, é a ambição desmedida que Juno acusa no prólogo. Qual precede qual: a praga rogada pela deusa ou a ambição do herói? Billerbeck, no capítulo sobre as interpretações modernas da peça, opta pela explicação divina, discordando dos argumentos dos autores que preferem a primeira opção, e mesmo daqueles que propõem uma interpretação estritamente estoica. [21]

[21] A autora afirma, a esse respeito:

La tragédie de l'Hercule furieux a suscité de nombreuses interprétations. Leurs positions se démarquent en particulier au moment où il s'agit d'expliquer la folie du héros: est-elle un processus extérieur à sa personne, une sort de «coup du sort» par lequel la marâtre jalouse peut se venger du fils illégitime de son mari ou bien Sénèque a-t-il voulu la représenter comme une conséquence du caractère d'Hercule, valeureux certes, mais aussi orgueilleux, téméraire et violent? (Billerbeck, 2002, p.25)

(Billerbeck opta pela primeira interpretação, combatendo em sua discussão os argumentos que sustentam a segunda, todos eles sustentados por comparação à obra de Eurípides)

E sobre a interpretação estoica:

Une autre interprétation consiste à voir dans l' *Hercule furieux* un «hymne à la sagesse stoïcienne», un traité moral destiné à illustrer doctrine stoïcienne de la vertu ou une démonstration des terribles conséquences d'une défaillance morale. A ce propos, mentionnons simplement qu'il est difficile de trouver dans la pièce une terminologie proprement stoïcienne (éventuellement 975 dementem impetum; 1303 in tuto). De nombreuses idées relèvent en revanche du fond commun de la philosophie populaire, comme par exemple l'exortation à la *mediocritas*, à la fin du premier choeur (192-201) ou la représentation de la Fortune jalouse au début du deuxième (524-25). Le fait qu'Hercule n'arrive pas a pleurer après avoir découvert la terrible realité (1228-29) est moins l'expression d'une parfait *apatheia* qu'un renchérissement littéraire. De même, le mépris de la mort et le desir de mourir, partagés d'ailleurs par Mégare et Amphitryon, ne doivent pas

2.3 - As edições do texto

Para este trabalho, tomamos por referência a edição do *Hercules Furens* disponível no *site* do projeto Perseus, por sua maior acessibilidade, e comparamos, fazendo as alterações que julgamos necessárias, com a edição da editora *Les Belles Lettres* de 2002. Todas as divergências entre ambas as edições estão marcadas no texto latino que reproduzimos paralelamente à nossa tradução, sendo explicitada e justificada a opção pontual ora por uma, ora por outra edição.

O texto disponível no projeto Perseus (www.perseus.tufts.edu) foi estabelecido por Adolf Peiper e Gustav Richter. A edição que consta no site é de 1921. Já na edição da *Les Belles Lettres*, consta uma edição das tragédias de Sêneca pelos mesmos autores de 1867.

O texto de 2002, estabelecido por François-Régis Chaumartin para a editora *Les Belles Lettres*, tem por referências principais alguns trabalhos de O. Zwierlein, da segunda metade do século XX, e "Seneca's Hercules Furens, a critical text with introduction and commentary", de John Fitch, 1987.

A edição de Chaumartin aponta ainda a história dos principais manuscritos em que se preservaram as tragédias de Sêneca, entre elas o *Hercules Furens.* Os principais ramos de manuscritos são o Etrusco (E), constituído do Codex Etruscus (Laurentianus Plut. 37. 13) e do Codex Thuaneus (Th), e a tradição *A*, cujas lições são obtidas do conjunto dos manuscritos P (Parisinus lat. 8260), T (Parisinus lat. 8031), C (Cantabrigiensis, Corpus Christi College 406), S (Scolariensis 108 T III 1 1) e V (Vaticanus Lat. 2829), combinados de diversas formas. É possível que ambas as tradições de manuscritos descendam de um hiperarquétipo do século III, desmembrado ao longo do século IV. Os

être interprétés comme la marque d'un comportement de sage stoïcien, mais plutôt comme l'attitude-type des figures heroïques et tragiques. (Billerbeck, 2002, p.28)

manuscritos mais antigos atualmente conhecidos pertencem à tradição etrusca (E), e datam do final do século IX. Os mais recentes, da tradição A, são do início do século XV. Há ainda outros códices mais recentes, não associados aos arquétipos A e E, e inúmeras edições, a partir do século XVI até o final do século XX (a edição de Chaumartin é de 2002, portanto não se utiliza de outras edições do presente século).

3. A obra *Hercules Furens* no universo literário e dramático contemporâneo

3.1. Perspectiva dramatúrgica

A obra dramática de Sêneca insere-se duplamente na tradição dramatúrgica ocidental, como herdeira e ancestral dessa tradição, entre cujas diversas manifestações históricas constitui um importante ponto de articulação.

Ocidental, aqui, refere-se não a uma localização geográfica, mas a uma localização cultural: são "ocidentais", ou mesmo "ocidentalizadas", todas as culturas que receberam o legado cultural romano, diretamente, como foi o caso das regiões da Europa e norte da África efetivamente dominadas pelo Império Romano, ou indiretamente, como é o caso do Brasil, por exemplo, e de todas as nações que hoje se encontram sob o domínio de uma cultura global de caráter marcadamente "ocidental".

Nesse sentido, pode-se afirmar que a noção mesma de "drama" pertence ao legado ocidental: a palavra tem origem grega, anterior ao teatro, e designa a "ação"; passa, com o surgimento da tragédia e da comédia, a significá-las no que têm de comum, a presentificação de uma ação. Os latinos importam a palavra, e também a forma artística que ela denomina: o *drama, dramatis* chega em Roma, assim como a tragédia e a comédia, vindo da Grécia. Transposto para a língua latina, é identificado ainda a outras formas artísticas romanas, de origem etrusca: o mimo, a pantomima, a atelana também são drama, ao lado da tragédia e da comédia. Mesmo essas duas formas dramáticas, já na sua chegada em Roma, adquirem características distintas daquelas que tinham na Grécia, embora mantenham seus nomes de origem.

O conceito prossegue sua história, chegando a fechar-se com tal intensidade sobre o drama dialógico da Idade Moderna, que hoje diferencia-se do conceito de "teatro" e fala-se em teatro pós-dramático para aquele que, feito atualmente, escapa ao diálogo característico do drama moderno, e em teatro pré-dramático para aqueles anteriores ao Renascimento, incluído aí o teatro de Sêneca, e mesmo o teatro grego que primeiro deu nome ao "drama". (Szondi, 2001, e Lehman, 2007)

Szondi afirma que "como conceito histórico, ele [o conceito de drama] representa um movimento da história literária, isto é, o drama, tal como se desenvolveu na Inglaterra elisabetana e sobretudo na França do século XVIII, sobrevivendo no classicismo alemão." (Szondi, 2001, p. 26). E, da abrangência do conceito de drama, o autor exclui tudo o que é anterior ou posterior a esse recorte, inclusive as peças históricas de Shakespeare.

Lehman questiona os limites finais que Szondi dá ao conceito de drama; o livro de Szondi, escrito no início da década de 50, ainda não viu "cair o pano da dramaturgia moderna", como o próprio autor afirma em sua conclusão (Szondi, 2001, p. 183). Incluindo como desenvolvimento do conceito de drama o que Szondi classifica como tentativas de *salvamento* e *solução* dessa forma teatral, Lehman atribui o nome de teatro pós-dramático apenas àquele posterior a Brecht:

> O teatro pós-dramático é um *teatro pós-brechtiano*. Ele está situado em um espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença e a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova "arte de assistir". Ao mesmo tempo, ele deixa para trás o estilo político, a tendência à dogmatização e a ênfase do racional no teatro brechtiano, posicionando-se em um período *posterior* à validade autoritária do projeto teatral de Brecht. (Lehman, 2007, p. 51)

É esse o teatro que conhecemos hoje, embora ainda nos reconheçamos muito no *drama,* principalmente nas suas formas mais recentes, que já questionavam a comunicabilidade absoluta dos diálogos e a coerência da ação.

Szondi situa o surgimento do drama no Renascimento, pela necessidade do diálogo.

> O homem entrava no drama, por assim dizer, apenas como membro de uma comunidade. A esfera do "inter" lhe parecia o essencial de sua existência; liberdade e formação, vontade e decisão, o mais importante de suas determinações. O "lugar" onde ele alcançava sua realização dramática era o ato de decisão. Decidindo-se pelo mundo da comunidade, seu interior se manifestava e tornava-se presença dramática. Mas o mundo da comunidade entrava em relação com ele por sua decisão de agir e alcançava a realização dramática principalmente por isso. Tudo o que estava aquém ou além desse ato tinha que permanecer estranho ao drama: o inexprimível e o já expresso, a alma fechada e a ideia já separada do sujeito. (Szondi, 2001, p.29)

O drama moderno centrava-se, portanto, na necessidade do diálogo, na possibilidade absoluta da expressão humana, na criação de um mundo de ilusão aparentemente real onde os personagens, única expressão da figura do ator, deveriam ser homens verossímeis, dotados de liberdade, vontade e decisão, que vinham ao palco dizer de suas decisões. O texto era portanto central no drama, e tinha regras bastante rígidas de verossimilhança e comunicabilidade. O passado, real ou mítico, não cabia no drama, simulação de um presente.

As peças de Sêneca tiveram um papel muito importante no Renascimento – antes de instaurar-se como forma absoluta do teatro o drama moderno -, depois em releituras no classicismo francês que tentavam adequá-las às

regras do drama, e criticavam o autor latino comparando-o aos gregos; e desde o século XX voltaram a aparecer em cena, sob uma perspectiva diferente tanto daquela renascentista, como da classicista, como também do que entendemos hoje como a perspectiva da época em que foram escritas.

As possibilidades pós-dramáticas de leitura do teatro tornam novamente possível que as tragédias de Sêneca sejam encenáveis. Mais flexíveis, as regras estabelecidas para o teatro pós-dramático admitem – e mesmo exigem – o distanciamento que Dupont considera próprio à leitura romana das tragédias, em que o monstro não pertence à humanidade. O público não deve se identificar com o personagem trágico; ao contrário, deve afastar-se dele. E não deve julgar seu discurso e suas ações, mas apenas presenciá-los, pois são sobre-humanos. Além disso, a importância que o teatro romano dava aos outros elementos do teatro que não o texto, a julgar pelas críticas dos eruditos da época, que o acusavam de perder conteúdo em prol do espetáculo visual (Pimentel, p. 340) em muito se aproxima à relação de importância entre os elementos cênicos no teatro pós-dramático, que chega mesmo a abrir mão do texto.

Dupont já apresenta essa aproximação em seus livros *Les monstres de Sénèque* e *Le théâtre latin*, mas sem recorrer ao conceito de pós-dramático. A autora afirma:

> O tipo de espetáculo proposto pelo teatro romano corresponde à evolução contemporânea da cena. Este teatro, onde a música ocupa o papel principal, que não tem nada de intelectual pois se dirige à sensibilidade e não à reflexão, este teatro sem distanciamento[22] e sem

[22] A autora usa o termo "distanciamento" com o significado de "ilusão dramática", descolamento da realidade e criação de realidade paralela, e não no sentido brechtiano de distanciamento *da* ilusão dramática – que gera consciência da ilusão e assim permite que o público responda diretamente aos atores.

> mensagem, que não visa outra coisa que a produção de um espetáculo total foi, por todas estas razões, redescoberto atualmente pelos grupos de vanguarda americanos e japoneses.[23]

Os parâmetros que Dupont opõe aos teatros romano antigo e vanguardista contemporâneo são, intuitivamente, aqueles do drama. O teatro da palavra enquanto discurso, a reflexão como parte do texto dramático e não como contrapartida do público, o descolamento da realidade presencial em prol da ilusão de uma realidade construída, são características do drama, superadas por um teatro moderno que a autora aproxima às concepções de Gordon Craig, Dario Fo e Tadeuz Kantor, mas que hoje constituem toda a corrente do teatro pós-dramático, e vinculam-se à linguagem de inúmeros outros encenadores importantes além destes. Esses parâmetros vinculam-se a um aspecto particular dessa transformação do teatro dramático em pós-dramático, o "deslocamento do sentido para o sensório", segundo Lehman.

> Nesse deslocamento do sentido para o sensório, inerente ao processo teatral, é o fenômeno das vozes vivas que manifesta mais diretamente a presença e o possível predomínio do sensório no próprio sentido, bem como o cerne da situação teatral: a co-presença de atores vivos. (Lehman, 2007, p. 256)

É a necessidade da co-presença (atores e público são igualmente atores, isto é, agentes do jogo teatral), e não mais a necessidade do sentido de cosmo fictício ou do desenvolvimento dialógico, que caracteriza o teatro pós-dramático. A realidade de jogo (*ludus*) é igualmente importante para o teatro romano.

---

[23] Le type de spectacle que propose le théâtre romain correspond à l'evolution contemporaine de la scène. Ce théâtre où la musique occupe le rôle principal, qui n'a rien d'intellectuel puisqu'il s'adresse à la sensibilité et non à la réflexion, ce théâtre sans distantiation et sans mensage, qui ne vise qu'à produire un spectacle total est, pour toutes ces raisons, actuellement redécouvert par les troupes d'avant-garde americaines et japonaises. (Dupont, 1999, p. 43)

Voltando à comparação de Dupont, devemos acrescentar ainda que também a redescoberta dos textos de Sêneca pelo teatro pós-dramático ultrapassa as fronteiras americanas e japonesas; uma das tentativas mais célebres de montagem de Sêneca no século XX se deu na França, quando Artaud se propôs a montar o *Thyestes* – que deveria ser encenado sob o título "o suplício de Tântalo". Artaud, em sua defesa do teatro da crueldade, buscando romper com a "civilidade" discursiva do drama moderno e alcançar uma atuação visceral, recorreu muitas vezes a Sêneca como exemplo histórico de sua proposta de encenação (Léon, 1997).

Não se tem documentos que comprovem a encenação das tragédias de Sêneca à época em que foram escritas. A análise histórica tende a afirmar (embora existam teóricos que afirmem o contrário[24]) que as tragédias eram escritas e depois lidas em *recitationes* para um público seleto da elite romana. Dupont defende em seus dois livros que, mesmo que não tenham sido encenadas, sua finalidade última seria a encenação, pois a forma adotada por Sêneca corresponde rigorosamente à expectativa da época em relação a um texto teatral.

A forma teatral do texto senequiano não garante que sua finalidade imediata fosse mesmo ser encenado; a exemplo disso poder-se-ia citar as formas líricas da época de Sêneca, que muito antes haviam deixado de ser compostas para o canto, embora seguissem a mesma métrica tradicionalmente usada, ou o fato de que ainda hoje publica-se como dramaturgia textos de autores que pouco ou nada conhecem de encenação teatral. Entretanto, a forma rigorosamente dramatúrgica das tragédias de Sêneca tem implicações históricas fundamentais.

[24] Cardoso (2005) faz um bom levantamento das teorias controversas sobre a encenação ou não das tragédias senequianas, no capítulo "A tragédia de Sêneca: discurso ou espetáculo?".

Em relação ao passado, elas podem ser identificadas com a tragédia grega, fato que inclusive proporciona frequentes leituras equivocadas de suas funções, e que foi por muito tempo razão de depreciação da obra de Sêneca, avaliada por parâmetros estranhos a ela. Por outro lado, elas são os únicos exemplares completos que nos restaram da tragédia romana, que foi extremamente importante para a sociedade da época, e retratam alguns aspectos fundamentais do pensamento artístico de então. Tendo sido compostas conforme as regras da tragédia "legítima", elas são um exemplo rico dessa forma artística.

Na sua descendência, as tragédias senequianas foram lidas e relidas como dramaturgia, como efetivamente voltadas à encenação, ao longo da história ocidental da dramaturgia e do teatro como um todo.

Na Renascença, Shakespeare é o mais notável dos autores inspirados pela tragédia de Sêneca. Mas também outros elisabetanos receberam a influência senequiana: Thomas Kyd, Marlowe, John Marston, Thomas Hughes, Ben Jonson, John Webster[25], entre tantos. Para além da Inglaterra, a própria forma da tragédia renascentista se deve àquela de Sêneca, o autor trágico antigo mais conhecido na época (a língua latina era língua de cultura, portanto muito acessível, ainda no renascimento).

As tragédias de Sêneca permaneceram conhecidas até o início do século VI, quando ainda são citadas por outros autores. Asmis et al. (2010) discorrem sobre suas edições e traduções renascentistas, a partir da última notícia que se tem das tragédias de Sêneca, no século VI, na obra de Boethius:

> As peças então se perderam de vista por muito tempo,

[25] Autores listados por Elizabeth Asmis, Shadi Bartsch, and Martha C. Nussbaum., 2010, p.56 e por Escolá, 2007, p.6.

> para reemergir em 1300 numa edição popular comentada feita por Nicholas Trevet, um pesquisador Dominicano de Oxford. O trabalho de Trevet foi seguido de traduções vernáculas na Espanha, Itália e França durante os dois séculos seguintes. Na Itália, um imitador precoce foi Albertino Mussato (1261-1329), que escreveu sua peça trágica *Ecerinis* para alertar seu discípulo Paduans para o perigo representado pelo tirano de Verona.[26]

Findos o teatro elisabetano e as tragédias renascentistas de outras nacionalidades, que também se apropriaram de Sêneca, a crítica sobre suas peças torna-se intensa, até o início do século XX. Essa crítica pode ser explicada por dois motivos, basicamente, relacionados às exigências do drama: seu caráter absoluto (Szondi, 2001, p. 30), de *cosmos fictício* completo (Lehman, 2007, p. 47), e sua forma determinada pelo diálogo. Szondi explica:

> No Renascimento, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, ele [o diálogo] tornou-se, talvez pela primeira vez na história do teatro[...], o único componente da textura dramática. É o que distingue o drama clássico tanto da tragédia antiga como da peça religiosa medieval, tanto do teatro mundano barroco como da peça histórica de Shakespeare. (Szondi, 2001, p. 30)

No classicismo francês, a influência senequiana existe, mas já é negada frente à influência direta dos autores gregos, tidos como "originais" . Ressalte-se que na Idade Moderna, e cada vez mais até os movimentos vanguardistas do século XX, que releem a questão das influências, a originalidade passa a ser critério fundamental da criação artística, mesmo

[26] The dramas then largely dropped from sight, to reemerge in 1300 in a popular edition and commentary by Nicholas Trevet, a Dominican scholar at Oxford. Trevet's work was followed by vernacular translations in Spain, Italy, and France over the next two centuries. In Italy, an early imitator was Albertino Mussato (1261–1329) who wrote his tragic drama *Ecerinis* to alert his fellow Paduans to the danger presented by the tyrant of Verona. (Asmis, Bartsch & Nussbaum, 2010, p. xxiv)

coexistindo com as relações classicistas de apropriação, que ligam a originalidade à ideia de "origem"; o critério de originalidade é absoluto no Romantismo.

Além de criticarem o caráter de "cópia" das peças de Sêneca, os dramaturgos classicistas apropriam-se em suas tragédias apenas daquelas histórias passíveis de serem adaptadas às exigências do drama – simulação de um presente e diálogos verossímeis. O passado mítico não é pertinente, a não ser onde admite presentificação na forma de acontecimento doméstico, e os coros perdem sua função dramática, atuando como entreatos sem valor para o enredo. Essa alteração de função levaria a sucessivas leituras dos coros de Sêneca como meros apêndices à ação das tragédias.

Na contemporaneidade, embora a leitura da peça senequiana se faça compreensível pelas características não-dramáticas de ambos os teatros, sua encenação não se torna imediatamente possível. Uma razão, principalmente, atua nesse afastamento: o teatro contemporâneo, em que os elementos teatrais não são hierarquizados[27], e em que a presença real do ator é um dos paradigmas, a ideia de "montagem" de um texto não é mais cabível; menos ainda, se o texto apresenta tamanha distância histórica. O texto não só deixa de ser central, compondo em igualdade de valor com os outros nós da rede da encenação, como há uma exigência de espontaneidade e dinâmica verdadeira do texto em performance. Se, por um lado, a multiplicidade de discursos e sua mútua desconstrução e reconstrução existem evidentes na tragédia de Sêneca, por outro lado essa multiplicidade, no quesito textual, está predefinida. A característica textual

[27] Lehman afirma: "o que caracteriza o novo teatro, assim como as tentativas radicais da 'linguagem poética' dos modernos, pode ser entendido como uma tentativa de restituição da chora: de um espaço e de um discurso sem télos, hierarquia, causalidade, sentido fixável e unidade". Nesse teatro, o texto "deve ser descrito com os conceitos de desconstrução e polilogia".(Lehman, 2007, p. 247)

escrita, historicamente definida, não deixa muito espaço para a dramaturgia do ator e do encenador, a não ser fora do texto. Ou, a não ser de uma perspectiva de encenação *a partir* do texto, e não de montagem do texto tal e qual seja traduzido.

3.2. Perspectiva performática

A perspectiva atual das encenações dos textos de Sêneca parte do pressuposto, correto de acordo com sua leitura na história da dramaturgia, de que suas tragédias são, de fato, dramaturgia. Como já afirmamos acima, questiona-se se o objetivo imediato do autor era a encenação de suas tragédias. Voltamos a essa discussão pois ela parece abrir uma outra perspectiva de leitura desses textos, a partir da noção de performance e do que a suposição histórica de que as tragédias teriam sido escritas para *recitationes* teria a contribuir com ela.

Sêneca não era um dramaturgo profissional. Homem de vida pública por sua atuação política e herdeiro de grande riqueza, de família aristocrática, não teria jamais produzido suas peças para vender aos encenadores dos teatros, como então faziam os dramaturgos. Provavelmente, como era costume entre os nobres romanos de sua época, escreveu suas tragédias por diletantismo, para apresentá-las apenas para os eruditos de seu próprio círculo de convivência.

Entre os homens da elite romana do século I d.C., era comum escrever poemas – líricos, épicos ou dramáticos – ou discursos ficcionais e submetê-los à recepção dos demais poetas amadores deste mesmo círculo social, em sessões públicas, embora restritas, de declamação. Essas seções eram chamadas *recitationes*.

As *recitationes* eram formas muito peculiares de publicação das obras literárias. As obras escritas eram publicadas em performance oral, a literatura tornava-se espetacular. Dupont justifica historicamente as *recitationes* no contexto da Roma imperial, quando as liberdades republicanas sofrem severas restrições, e a oratória funcional perde não só sua razão de ser, como também a permissão para existir. Quando cabe ao *princeps* toda decisão, não há motivo para que os cidadãos tentem convencer-se uns aos outros. A aristocracia busca entreter-se então no exercício da arte retórica lúdica, exibida nas *recitationes*. A literatura é entendida então como retórica, pois comporta seus principais objetivos – *mouere, delectare, docere* -, e é trazida a público por uma *actio* igualmente tomada à oratória.

As *recitationes* comportam uma ambiguidade, presente igualmente no teatro, entre oralidade e escrita: o texto é escrito com a finalidade de ser oralizado. O texto tem portanto uma dupla realização, uma delas escrita, a outra em performance oral. Cada uma dessas realizações implica certas características que afetam a outra. O texto escrito que nos chega, portanto, carrega marcas que o tornam apto à performance oral; e a sua performance carregava, certamente, a imutabilidade de um texto previamente escrito. O texto escrito é o que nos resta de concreto. Sobre a performance, podemos estabelecer algumas hipóteses e, a partir delas, uma reflexão sobre o que ela implica.

A primeira implicação da performance é a presença do performer. Zumthor afirma:

> Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama,

> emanação do nosso ser. A escrita também comporta, é verdade, medidas de tempo e espaço: mas seu objetivo último é delas se liberar. A voz aceita beatificamente sua servidão. A partir desse sim primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela é neutro, as palavras escorrem, carregadas de intenção, de odores, elas cheiram ao homem e à terra (ou àquilo com que o homem os representa). (Zumthor, 2010, p. 166)

Assim, *mouere, delectare* e *docere* são estratégias de um exercício de sedução. O poeta-performer tem que trazer sua plateia para junto de si, e para junto do que tem a dizer. Dupont (1995, p. 91-96) aproxima o teatro da oratória pela *actio,* conjunção de voz e gesto numa presença orientada, na oratória, para o convencimento, no teatro, para a exibição lúdica e sem tentativa de convencimento. Separados pela função, pragmática na primeira, lúdica no segundo, oratória e teatro aproximam-se pela necessidade da presença e da sedução – *comover, deliciar, ensinar* – rumo ao objeto da exposição.

Situados a oratória e o teatro nos extremos do lúdico – zero na oratória, absoluto no teatro – a *recitatio* situa-se em lugar intermediário. Embora lúdica como o teatro, ela herda da oratória as regras mais rígidas, o performer mais contido, o espetáculo visual restrito ao corpo, o espetáculo sonoro restrito à voz, o público menor, mais próximo e ativo. A palavra torna-se então centro das atenções. Mas a palavra só existe ali como manifestação da voz, que por sua vez é manifestação de um corpo que se utiliza de todo um gestual que sustenta aquela palavra. Para Dupont (1995, p, 98-99), o gesto do ator serve para fazer-ver a palavra, o gesto do orador para sublinhar sua significação. Nas *recitationes*, o aparato gestual é aquele da oratória, mas a palavra não está ali para ser entendida, e a função do gesto não pode ser, portanto, sublinhar seu sentido. É preciso sublinhar a sensação que ela deve causar, não o sentido do discurso.

Nas palavras de Zumthor:

> os movimentos do corpo são assim integrados a uma poética. Empiricamente constata-se (tanto na perspectiva de uma longa tradição quanto na dos modos sucessivos) a admirável permanência da associação entre o gesto e o enunciado: um modelo gestual faz parte da "competência" do intérprete e se projeta na performance. A *actio* da retórica romana não tinha outro objeto. (Zumthor, 2010, p. 217)

Na poética das *recitationes*, não podemos saber exatamente qual o arcabouço gestual do poeta. Pode-se supor, porém, que a gestualidade herdada da retórica se reproduzisse ali, carregando consigo a figuração de um realidade gestual conhecida daquele público. Figuração, e não ilusão, pois não há ilusão de realidade na ficção romana. O gesto do orador, ao contrário daquele do ator, não anula a pessoa por detrás de uma máscara, e não chega nunca a perder sua nobreza, ainda que leve seu público às lágrimas. O poeta buscava reconhecimento, e não deveria assim esconder-se sob a obra, mas sim revelar-se através dela. A *recitatio*, associando poeta e performer na mesma pessoa, contribuiria para a associação entre autor e obra, muito mais fluida na escrita, e ainda mais fluida no teatro, onde o ator goza de fama, o dramaturgo é mero profissional por detrás dos panos.

Também a voz, tal qual o corpo, é dotada de variações. No teatro romano, ia-se da fala ao canto. Zumthor (2010, p. 201), em relação à poesia oral, separa dito, recitativo e canto, e observa ainda as variações vocais que podem ser inerentes a qualquer das três formas, como as vozes agudas ou anasaladas características a certas tradições da poesia oral. Dupont aponta para a hipertrofia das possibilidades corporais e vocais do ator, que altera timbres, respiração, e que canta. O orador não canta, assim como não pode dançar, limitado pelo *pudor* (Dupont, 1995, p. 95). Mas a fala do orador não é uma fala cotidiana, como demonstra o ritmo mesmo nos textos

escritos, como pode-se supor pela necessidade de volume numa disputa em praça pública, e pela necessidade de atrair a atenção, fazer-se entender e ainda agradar e comover o público. Nas *recitationes*, se por um lado essas necessidades são reduzidas, o público é menor, os ambientes, fechados, e não há necessidade de convencimento, o espetáculo impõe suas próprias necessidades, em certos aspectos comuns às da oratória: é preciso fazer reconhecer sua competência de orador, é preciso seduzir o ouvinte, é preciso valorizar o texto. Os textos poéticos afastam-se ainda mais de uma prosódia cotidiana, em metros artificiais que evidenciam a característica ficcional dos discursos. É possível mesmo levantar a hipótese de um recitativo – uma prosódia entre a fala comum e o canto -, levando em consideração que o metro latino privilegia o *ictus*[28] métrico ao acento tônico das palavras, e é possível que a leitura rítmica evidenciasse o critério de quantidade silábica. Quanto ao timbre, é possível pensar que, como o corpo, a voz nas *recitationes* fosse uma voz "sem máscaras", apenas ampliada por variações de ressonância, mas no timbre público (porque a voz, como o corpo, segue a etiqueta dos locais públicos, sendo outra na intimidade) cotidiano do poeta.

Na apresentação de tragédias nas *recitationes*, o valor visual da palavra, possivelmente notável já na tragédia romana encenada (Dupont, 1995, p. 118), torna-se ainda mais importante, pois não há elemento visual real a não ser o corpo do poeta, que não representa senão a si mesmo. Representar, aliás, não seria a melhor definição da função presencial do poeta em performance. O poeta está presente, e apresenta-se e a sua obra presentificada no seu corpo e na sua voz. A obra da *recitatio* não sobrevive a ela. Mas a obra escrita que precede a *recitatio* sim, sobrevive às vezes a ponto de podermos lê-la hoje.

[28] *Ictus* é a acentuação que caracteriza os metros da poesia latina, paralelamente à quantidade silábica. Sua distribuição é fixa nos metros, e a distribuição das palavras no verso não depende dela, apenas da quantidade. A acentuação própria de cada palavra é suprimida em função da acentuação do verso. (Llorente, 1971, p.74-75)

Se à tradição da *recitatio* sucedem uma longa tradição de leituras e saraus, se desde a primeira metade do século XX os poetas já reivindicam as possibilidades da *poesia sonora,* se a performance *stricto sensu* surge no século XX e permanece pela necessidade da presença humana, então um desejo de existência física, um apelo à sensualidade da voz, orientam a leitura de um texto como o *Hercules Furens* e sua tradução.

4. Tradução

Hércules Possuído

4. Tradução

4.1. Prefácio

Sêneca escrevia suas tragédias para uma plateia culta, preparada para ouvi-lo e reconhecer suas referências – que então já não eram tão populares, mas faziam parte da educação romana – com prazer e orgulho por este reconhecimento. O que segue é uma breve preparação para que o leitor atual, não tão versado em retórica romana, possa ter o conhecimento prévio exigido do ouvinte do *Hercules Furens*. As versões dos mitos que transcrevemos abaixo foram retiradas do texto de Sêneca, e complementadas com informações de alguns dicionários atuais e outros da época.

Hércules: do nascimento aos doze trabalhos

Do nascimento e da infância

Hércules foi fruto de uma das incontáveis traições de Júpiter.
Júpiter tinha por esposa Juno. Alcmene tinha por esposo Anfitrião, um general que estava prestes a voltar, vitorioso, da guerra. Júpiter, informado das notícias de batalhas e disfarçado como se fosse o marido de Alcmene, chegou em casa, contou da guerra, e passou a noite fecundando a mulher de Anfitrião. Para que a noite fosse longa o bastante, o deus atrasou Febo Apolo em seu caminho de carregar o sol, e deixou a estrela-d'alva mergulhada no Oceano por horas a fio. Dessa longa noite de sexo, foi gestado Hércules, semideus, filho de Alcmene mortal e Júpiter imortal. Criado por Alcmene e Anfitrião, Hércules teve que passar a vida enfrentando as armadilhas arquitetadas por Juno, sua madrasta divina. De seu mãe, Alcmene, filha de Alceu, Hércules herdou o nome Alcides, seu nome familiar.

Somente mais tarde, após realizar suas façanhas, ele ganhou seu nome de fama, Hércules, que segundo uma etimologia popular derivaria de Hera, o nome grego de Juno, donde "Héracles", em grego, ou, em latim, Hércules, "a glória de Hera".

A origem das façanhas foi a realização de uma profecia: o bebê que nascesse primeiro reinaria sobre a Argólida. Hércules nasceria, mas Juno - que era a deusa responsável pelos partos – fez com que Euristeu, um primo de Hércules, nascesse então prematuro, e assumisse o poder real. A Hércules, nascido a termo, não sobrou opção senão submeter-se ao primo, tirano que ordenou-lhe, depois de adultos, 12 proezas impossíveis, que fizeram a fama do herói.

Quando era ainda tão bebê a ponto de nem ficar de pé, Hércules engatinhou em direção a duas serpentes que Juno mandara para matá-lo, enciumada. O bebê viu nos olhos de fogo uma luzinha delicada, e com as mãozinhas macias estrangulou os monstros gêmeos, de cabeças de crista, mantendo o olhar sereno. Estava pronto para enfrentar o primeiro dos doze trabalhos, a hidra.

Dos doze trabalhos

Estas feras foram colocadas pelo rei Euristeu, rei de Argos e Micenas, contra Hércules, que estava submetido a ele:

1- Uma hidra, serpente de várias cabeças, que habitava o pântano de Lerna. Hércules arrancou-lhe cada uma das cabeças, e cauterizou as feridas com fogo pra que não nascessem mais. Da hidra, ele extraiu o veneno que torna suas flechas capazes de matar qualquer inimigo mortal.

2- Um leão, de pele impenetrável, nutrido pela Lua, que habitava uma gruta num bosque próximo à cidade de Nemeia, na Argólida. Hércules matou-o sufocado entre os braços.

3- Um veado selvagem, de chifres de ouro e invencível na corrida, que Hércules venceu pelo cansaço e entregou, vivo, ao rei Euristeu.
4- Quatro cavalos que habitavam os estábulos do rei dos Bistões, na Trácia, e se alimentavam de carne humana. Hércules matou o rei, e deu sua carne aos cavalos, que se refestelaram com ela e - estranhamente - tornaram-se dóceis.
5- Um javali selvagem, pesado e peludo, que sacudia em suas corridas as florestas densas do monte Erimanto, do Mênalo, e os outros bosques da Arcádia.
6- Um touro enfurecido que em Creta, dizem, soltava fogo pelas ventas. Hércules montou o touro, e levou-o de lá... para que Euristeu o visse de perto.
7- Um pastor, um monstruoso pastor, com três cabeças colocadas sobre três corpos, tudo isso formando um só corpo, que possuía um cobiçado rebanho de bois vermelhos. Chamava-se Gerião, era o dono do rebanho e criava seus animais nas terras distantes do ocidente, além do mar do Oeste (para nós, o Oceano Atlântico, cujos limites ocidentais os antigos não conheciam, mas imaginavam), no último lugar por onde passava o sol poente. Morto Gerião, Hércules voltou à Grécia com o gado vermelho. No caminho, teve que atravessar o deserto da Líbia, e também o Oceano – para passar para o Ocidente, abriu caminho para as águas salgadas separando a África da Europa em dois montes distintos, entre os quais flui agora o Oceano.
8- Um dragão, que vigiava as maçãs de ouro que Juno guardava no Jardim dos deuses, também chamado Jardim das Hespérides. Eram elas, as Hespérides, ninfas do poente, que habitavam o jardim e cuidavam das maçãs. Como eram filhas de Atlas, Hércules procurou o pai das moças, que deixou a cargo de Hércules sua função de carregar o mundo, enquanto buscava as maçãs. O mundo, apoiado nos ombros hercúleos, nem balançou. Mas Atlas acabou recebendo de volta sua função, ao entregar as maçãs furtadas da Deusa para Hércules. Quanto ao dragão, Hércules fez com que adormecesse, deixando livre o caminho até as maçãs.

9- As aves Estinfálidas, habitantes do lago Estinfalo, que tampavam a luz do sol com suas asas. Hércules flechou-as uma a uma.
10- O cão que guardava as portas dos infernos, de nome Cérbero. Depois de invadir as terras de Dite – o irmão de Júpiter que recebeu como herança as terras que há por debaixo das terras, o reino dos mortos – Hércules passeou com o monstruoso animal na coleira por todas as cidades da Argólida – a região da Grécia sob os domínios de Euristeu –, deixando o sol pálido de medo. Conseguiu o impossível: entrar nos domínios da Morte, e voltar vivo ao mundo dos vivos. Foi a última de suas proezas sob ordem de Euristeu.

Além das feras, houve também dois trabalhos: um, roubar o cinturão de ouro da rainha das Amazonas, Hipólita. As amazonas eram guerreiras respeitáveis... Para chegar às margens do rio Termodonte, onde viviam, Hércules teve que atravessar o mar gelado da Cítia. Quando enfim alcançou a terra das guerreiras, a rainha entregou-se em combate: de joelhos, entregou seu cinturão, o escudo e as correntes que prendia ao peito nas mãos de Hércules. O outro trabalho era simplesmente limpar um estábulo. O estábulo do rei Augeu, porém, não era limpo havia trinta anos. Hércules rompeu os montes Tempe e conseguiu assim desviar o maior rio da Tessália, o Peneu, que fez em instantes o imundo trabalho.

Hércules, entretanto, não cumpriu apenas com as ordens impostas a ele. No caminho, encontrou desafios, seres cruéis, humanos e bestiais, e tomou-os por inimigos mortais. Naturalmente, diante da força invencível do herói, morreram os inimigos.

Anteu era um gigante, filho da terra, que habitava o deserto da Líbia e, desafiando os viajantes a lutar, vencia-os e matava-os sempre, em luta. Hércules venceu-o, sufocando o gigante suspenso no ar.
Busíris era rei do Egito, e oferecia sacrifícios humanos com a carne dos

estrangeiros que passavam pelo reino. Hércules, entregue aos sacerdotes para o sacrifício, inverteu os papéis e sacrificou o rei e seus sacerdotes.

Cicno, filho de Marte, assaltava e matava os peregrinos a caminho do oráculo de Delfos. Hércules matou-o, e ousou ainda combater contra o deus, pai do inimigo, até que Júpiter separou-os com um raio.

Érix desafiou Hércules a uma luta de morte e, evidentemente, morreu.

Eurito era um rei, pai da jovem Iole. Prometera a mão da filha ao guerreiro que envergasse o arco melhor que ele próprio. Hércules estava de passagem e conquistou o direito de casar com a princesa. Eurito, porém, pelo sim, pelo não, não quis entregar a filha ao herói. Hércules, enfurecido, raptou a pequena e ainda matou-lhe o pai.

Quando não havia inimigos, a própria natureza tratava de garantir que Hércules passasse apuros: uma de suas primeiras proezas foi matar um leão – cuja pele ele leva nos ombros -, antes ainda do leão de Nemeia; hospedado na casa do rei que lhe pedira que caçasse a fera, transou com cada uma das cinquenta princesas, sem perceber que não eram a mesma, e teve delas cinquenta filhos.

De passagem pelo norte da África, no Oceano próximo às praias da Líbia, ele teve de atravessar a pé quilômetros de mar, pois a quilha de um barco é profunda demais para os bancos de areia das Sirtes extensas. Já em terra, teve que vencer as dunas de areias que mudavam incessantemente de lugar, para conseguir sair do deserto. Ao que parece, essas passagens por terras africanas se deram quando Hércules buscava o mar do Ocidente, para roubar o gado de Gerião.

Houve também as guerras, a primeira delas contra os Titãs, filhos da Terra, a favor dos deuses, que venceram com a ajuda de Hércules, na península macedônica de Flegra. Outra contra os centauros, seres metade homem, metade cavalo, que, tendo ganhado de Baco um vinho que deveriam servir a Hércules, quando este chegou a suas terras e um dos centauros serviu-lhe o vinho, acabaram seduzidos pelo perfume da bebida e atacaram a

pedradas seu hóspede – e foram dizimados pela força do herói. Os centauros habitavam o monte Ossa, próximo ao Olimpo, e a serra Pélion. Outra contra os Lápitas, povo violento da Tessália, que atacava constantemente o reino vizinho – os Lápitas, a propósito, tinham parentesco com os centauros, e tinham guerreado contra eles justamente em função de uma bebedeira: na festa de casamento de um dos Lápitas, os centauros embriagados tentaram violar a noiva, e foram devidamente combatidos pelo povo irmão. Hércules participou ainda de um ataque a Pilo, cidade que negara acolhê-lo e purificá-lo, quando matara um de seus tutores. A guerra contra Pilo acabou deixando no poder Néstor, sábio guerreiro que mais tarde lutaria na guerra de Troia. Mas essa é uma outra história.

Tebas

Tebas é o cenário da peça *Hercules Furens*. A cidade era capital da Beócia, e situava-se numa colina entre dois lagos. A região da Beócia, por sua vez, era limitada pela Ática (domínios de Atenas), pela Argólida (região de Argos e Micenas, governada pelo rei Euristeu), pela Fócida, e pelo braço de mar Euripo, que como um rio agitado separava-a da ilha Eubeia.

A cidade de Tebas foi fundada por Cadmo, que chegara da cidade de Tiro depois de uma longa e infrutífera busca por sua irmã, que tinha sido raptada por Júpiter. Cadmo foi acompanhado por Ofião. De Tiro até a Beócia, até então desconhecida, como conseguiu achar o caminho? Obedecendo a voz do oráculo, acompanhou uma vaca até onde ela se deitou e pariu, e ali estava a futura Tebas. Querendo sacrificar o animal, procurou uma fonte. Nessa fonte havia um dragão. Cadmo matou o dragão e semeou-lhe os dentes, e da terra semeada nasceram guerreiros fortemente armados. Depois de muito brigarem entre si, sobraram cinco desses guerreiros. Um deles era Ctônio.

(O esquema na página que segue, à esquerda, ajuda a acompanhar os

próximos parágrafos, onde se narra a longa dinastia de Tebas, desde Cadmo, seu primeiro rei, até Lico, que ocupa o trono nesta peça.)

Cadmo tornou-se rei de Tebas recém-fundada, e recebeu por esposa Harmonia. O casal, antes de partir para a Ilíria e ser transformado em um par de serpentes rastejantes, deixou em Tebas alguns filhos, filhas e um neto: Penteu, o novo rei de Tebas.

Dinastia Tebana

Cadmo
|
Penteu
|
Nicteu e Lico
|
Lábdaco
|
Anfião e Zeto
|
Laio
|
Édipo
|
Etéocles e Polinices
|
Creonte
|
Mégara e Hércules
|
Lico

Penteu, depois de ter desafiado Baco, não acreditando em sua divindade, foi morto pela mãe e pelas tias, as filhas de Cadmo, que o devoraram, tomadas pela possessão do deus.

Morto Penteu, reinam Nicteu e Lico, filhos do guerreiro Ctônio, nascido dos dentes do dragão. A esposa de Lico, Dirce, é morta por Anfião e Zeto, e, devota de Baco, é transformada pelo deus na fonte sagrada de Dirce. Nicteu e Lico reinam até que Lábdaco, outro neto de Cadmo, primo de Penteu, toma o trono de volta para a família de Cadmo. Antes que o filho de Lábdaco possa assumir o poder, quando da morte do pai, reinam Anfião e Zeto, filhos de Júpiter, netos de Nicteu e bisnetos de Ctônio. É Anfião que, carregando pedras pela melodia do seu canto, mura a cidade tebana. Anfião, quando reinou sobre a cidade, era casado com Níobe, e tinha com ela inúmeros filhos e filhas (entre eles estava um de nome Tântalo). Dizendo-se melhor mãe que a mãe dos deuses Diana e Apolo, Níobe atraiu contra os próprios filhos as flechas dos dois irmãos. Órfã de todos os filhos, a mãe chorou até ser transformada numa rocha incrustada no monte Sipilo, na Frígia, que continua destilando água eternamente.

Quando morrem os dois irmãos regentes, Anfião e Zeto, o filho de Lábdaco, Laio, reassume o trono dos Labdácidas.

Laio casa-se com Jocasta (que descendia também de Cadmo, bisneta de Penteu, prima distante do marido). Quando o casal tem seu primeiro e único filho, recebem do oráculo o aviso de que esse filho mataria o pai. Por isso, abandonam o pequeno Édipo. Encontrado por um pastor e criado por camponeses, Édipo, ignorante de sua origem real, acaba por ficar sabendo que mataria o próprio pai e desposaria a própria mãe, e por isso foge de casa, sem saber que corria assim em direção ao destino.

Laio é morto pelo filho num enfrentamento na estrada, e o filho, chegando em Tebas assolada por um monstro devorador de gente, salva a cidade do tributo ao monstro e recebe por prêmio a mão da rainha – Jocasta, sua mãe.

De Édipo e Jocasta nascem seus filhos, irmãos e netos Etéocles e Polinices que, amaldiçoados pelo pai, acabam por provocar uma guerra sangrenta pela disputa do poder real em que morrem os dois irmãos.

Mortos os filhos de Édipo, o irmão de Jocasta assume o trono de Tebas. É Creonte, o pai de Mégara. Creonte dá Mégara em casamento a Hércules.

Mal Hércules deixa o reino para realizar seu décimo segundo trabalho, um general estrangeiro invade Tebas, mata o rei e seus filhos homens, e deseja desposar a recém-nomeada rainha, Mégara, para legitimar seu poder real. É nesse ponto da história da dinastia tebana que começa nossa história.

Os deuses

Os primeiros deuses Olímpicos eram filhos de Cibele, a Grande Mãe, e de Saturno.

Saturno devorava todos os filhos que nasciam, temendo que um deles lhe tomasse o poder, mas quando nasceu Júpiter, Cibele enganou o pai dando-lhe uma pedra para devorar no lugar do filho, e escondeu o bebê numa gruta do monte Ida, onde foi criado pelas ninfas.

Saturno e Cibele eram parte da chamada geração dos Titãs, e tiveram o po-

der sobre o mundo até que os deuses, vomitados por Saturno, os derrotaram numa guerra, sob o comando de Júpiter.

Diante da vitória, os deuses dividiram o mundo em três, e distribuíram os pedaços entre os três irmãos: tudo o que existe sobre a terra ficou sob o comando de Júpiter, os mares sob o comando de Netuno, e o mundo subterrâneo, onde habitam os mortos, foi deixado para Dite.

Júpiter, o Trovejante, com o poder do raio, recebeu a função de governar homens e deuses, como um governante, um guia, um juiz, um pai. Tomou por esposa sua irmã, Juno (a protetora da cidade de Argos), e dela teve um filho, Marte Gradivo, o deus das guerras, o que segue adiante. Entretanto, para além do Olimpo, morada celeste dos deuses, Júpiter teve muitas amantes, e delas muitos filhos, alguns deles futuros deuses, todos sob a vigilância severa e cruel de Juno, a madrasta, que se vingava das traições do marido maltratando os filhos bastardos.

Primeiro, Júpiter teve da Astúcia uma filha, Palas, astuta deusa estrategista.

De uma prima, ele teve um casal de gêmeos: a menina tornou-se responsável pela Lua, o menino pelo Sol. Quando a grávida estava prestes a parir as crianças, Juno soube do acontecido e proibiu a Terra, sua mãe, de acolher a parturiente. A gestante percorreu o mundo inteiro, até encontrar uma ilha flutuante, que, por flutuar, não pertencia à terra e pôde acolhê-la. Ali nasceram Febo e sua irmã gêmea. A ilha foi então fixada no centro da terra e chamada Delos, e nela estabeleceu-se um dos oráculos de Febo. O outro foi estabelecido em Delfos, onde Febo tinha matado a flechadas o dragão Delfine, que era antes o senhor da região. Aliás, as flechas eram o principal instrumento de Febo e sua irmã gêmea. Além do manejo das flechas, Febo era exímio em tocar a lira. O filho de Júpiter passou por algumas provações antes de ser aceito no Olimpo. Depois de matar os ciclopes, por exemplo, para se purificar da matança, Febo teve que servir ao rei Admeto, filho do rei Feres, como pastor, cargo bastante humilde para um deus. Finalmente admitido no céu, na morada divina, a função de Febo é, a cada dia que nasce,

transportar o Titã Sol de oriente a ocidente, de leste a oeste, de nascente a poente, atravessando toda a região tórrida do norte da África de fora a fora em seu carro em chamas.

Outro deus, Baco, nasceu dos amores de Júpiter com uma mortal, a princesa Sêmele, filha de Cadmo, o primeiro rei de Tebas. Grávida de Baco, Sêmele foi induzida por Juno a desejar conhecer todo o poder divino de Júpiter. Ele, sem poder negar-se a satisfazer-lhe o desejo, carbonizou a mulher com seu raio. Para salvar o feto, Júpiter acabou de gestá-lo na sua própria coxa.

Criado na forma de um bode, entre sátiros e ninfas, Baco ficou conhecido por carregar um tirso, isto é, um cajado, enfeitado de folhas verdes, e ter longos e perfumados cabelos, e usar vestes bárbaras, tribais, enfeitadas de ouro.

Em sua adolescência, o deus acabou por vencer Licurgo, rei da Trácia que o perseguira: ameaçado por Licurgo, Baco lançou-se ao mar, mas o rei, em compensação, ficou cego e pouco sobreviveu.

Quando Ariadne, filha do rei Minos e princesa de Cnosso, em Creta, foi abandonada pelo noivo numa ilha próxima, Baco encontrou-a e, seduzido, tomou-a como esposa e a levou ao Olimpo, para que fosse deusa com ele e sua mãe, Sêmele, que ele tinha buscado nos infernos. A coroa que ele deu à noiva, de presente pelo casamento, foi transformada em constelação.

Instalado enfim no Olimpo, Baco é responsável pela frutificação das árvores.

De outros amores ilícitos de Júpiter surgiram constelações: a Ursa Maior, sua própria amante transformada em ursa e levada ao céu, acompanhada da Ursa Menor, o filho que nasceu deste amor; o Touro, em que o próprio Júpiter se transformou para seduzir Europa, uma princesa da cidade de Tiro; as Atlântides, constelação de irmãs que foram transformadas em estrelas quando, uma vez transformadas em pombas, fugiam do caçador Órion, que também foi para o céu como constelação; e alguns filhos: Perseu (cuja mãe Júpiter fecundou transformado em chuva de ouro) e os gêmeos Cástor e Pólux.

Os infernos

Quando o mundo foi dividido em três, entre três deuses irmãos, um terço coube a Júpiter, outro a Netuno, outro a Dite. A Dite couberam as regiões infernais, ou seja, subterrâneas, onde habitam as sombras, única coisa que resta dos mortos depois da morte. Lá, Dite, o Júpiter infernal, o Júpiter severo, o que recebeu heranças proporcionais às de Júpiter, é o juiz que separa as sombras dos mortos pelas várias regiões dos infernos. Acompanha-o nas tarefas sua esposa, Prosérpina, a rainha do reino dos mortos. Prosérpina, quando moça, foi raptada por Dite. Sua mãe, Ceres, procurou-a por todo o vale de Enna, na Sicília, onde a filha tinha desaparecido, próxima ao templo materno. Só conseguiu tê-la de volta quando ameaçou de abster-se de sua função de fazer crescerem os grãos sobre a terra. Ainda assim, Ceres só resgata a filha dos infernos durante metade do ano, quando, na primavera e no verão, permite que cresçam as lavouras. O inverno e o outono a rainha passa com o esposo, nos reinos subterrâneos. Na cidade de Elêusis, na Ática, celebram-se periodicamente cultos iniciáticos em honra de Ceres, que apresenta aos iniciados os mistérios da morte.

Assim como a terra, onde reina Júpiter, também os infernos são divididos em regiões, recortados por rios, cavernas, vales, montanhas. O Érebo e o Tártaro são regiões cujos nomes servem até para designar o reino inteiro. Nessas regiões, as mais profundas do mundo subterrâneo, são aplicados os castigos aos criminosos. Os felizes vão para os bosques Elísios. Entre os montes, vales, cavernas, circulam águas sem fim: lagos como o Cocito, e rios: o Letes, que, à entrada no reino dos mortos, já faz esquecer as preocupações da vida, o Estige lento e sinuoso, o Aqueronte atribulado. A menção ao Estige também evoca todo o reino, úmido e escuro.

A entrada dos infernos é uma caverna escondida sob o monte Tenaro, na região de Esparta.

Os mortos culpados de crimes em vida são julgados por algum dos antigos

reis benignos - Minos, que reinou em Cnosso, capital de Creta; Radamanto, legislador irmão de Minos; e Éaco, outro rei, filho de Júpiter e sogro de Tétis, a senhora das águas - agora inquiridores que distribuem os castigos aos réus.
Alguns réus têm castigos exemplares, todos têm castigos eternos: Ixião é constantemente despedaçado, atado a uma roda; Sísifo carrega uma pedra até o alto de uma montanha, e quando chega ao topo ela rola de volta ao início; Títio tem sua carne devorada por um abutre; Fineu tem sua mesa atacada por aves vorazes; as quarenta e nove filhas de Dânao carregam água em ânforas sempre cheias, e as filhas de Cadmo vagam possuídas.
As servas de Dite são as três Fúrias, também chamadas Eumênides: Erínis, Megera e Tisífone. Outras três irmãs também habitam os infernos: são as três Parcas, que fiam e cortam o fio que dá e tira a vida. O barqueiro que transporta as sombras é Caronte, e Cérbero é o cão, de três cabeças e cauda de serpente, que guarda a entrada do palácio real.

Orfeu e Eurídice

Quando Eurídice morreu, picada por uma serpente, Orfeu não teve dúvida: desceu aos infernos para resgatar sua amada e amante. Com seu canto, que na terra atraía as aves, as feras, as florestas e até mesmo as pedras e a água dos rios, Orfeu seduziu os senhores do reino da morte. Dite e Prosérpina permitiram então que ele levasse de volta à vida a mulher amada, com uma única condição: que ele fosse na frente e, durante todo o caminho até sair à luz, não voltasse os olhos para ela. Pouco antes do fim do caminho, porém, Orfeu não se aguentou e olhou pra trás. Sozinho, de volta à Trácia, ele nunca mais cantou.

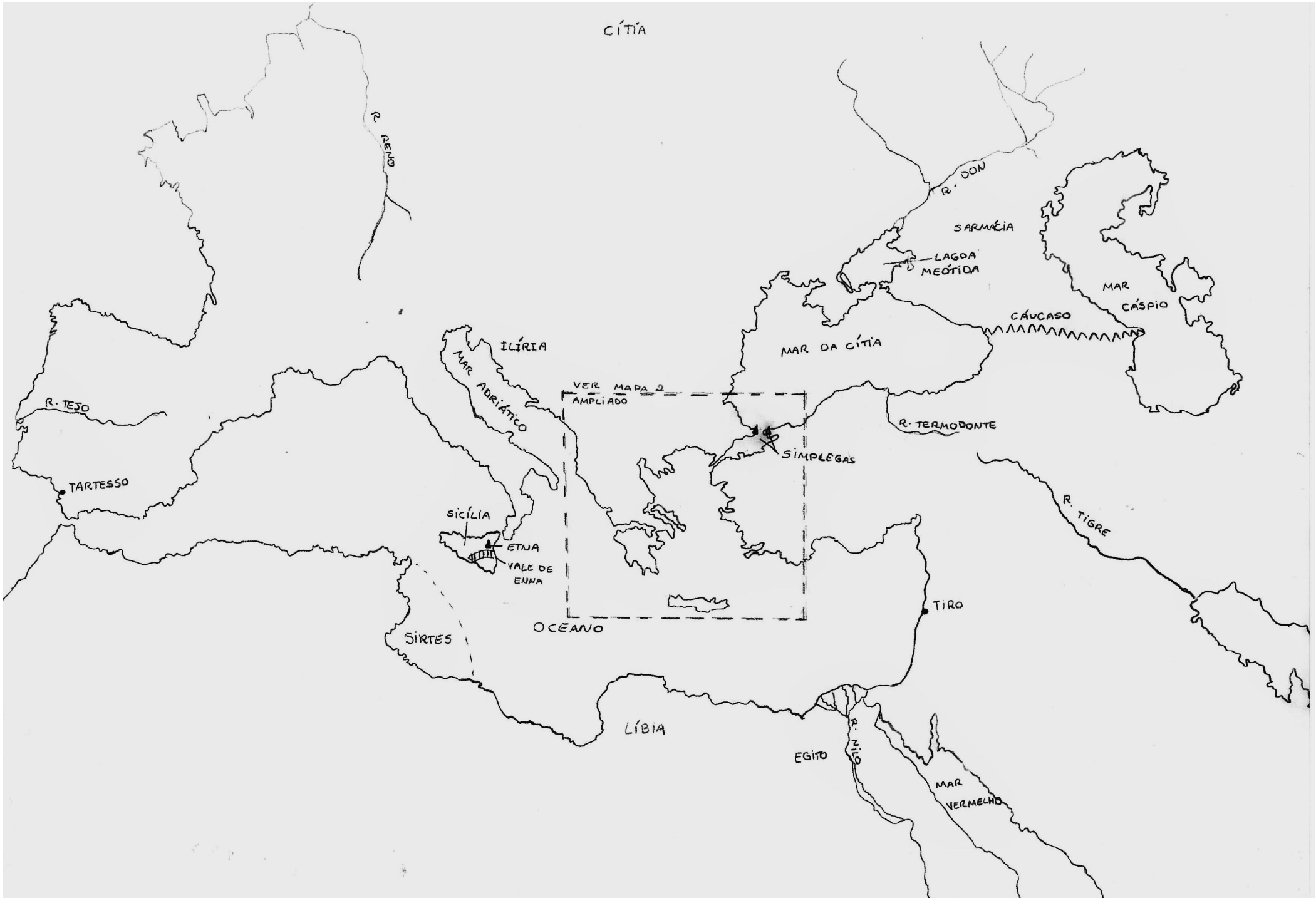
Danaides

Dânao e Egito eram irmãos, herdeiros do reino do Egito. Quando os dois disputaram o reino, este acabou ficando para Egito, e Dânao foi, refugiado, para Argos. Os cinquenta filhos de Egito pediram em casamento as cinquenta filhas de Dânao. Vieram as cinquenta moças, e cada uma ganhou do pai, ávido de vingança por não ter herdado o reino, um punhal. Quarenta e nove filhos de Egito foram degolados pelas noivas na noite de núpcias. Uma delas, apaixonada, poupou o marido. As outras quarenta e nove pagam seu crime no Tártaro, carregando água eternamente em ânforas cheias.

Os ciclopes

Seres gigantescos e selvagens que tinham um olho só, no meio da testa, foram os construtores das admiráveis muralhas de Micenas, construídas com rochas tão grandes, que seria impossível movê-las por força humana.

4.2. MAPA 1: Regiões, cidades e acidentes geográficos mencionados no *Hércules Possuído*.



4.3. MAPA 2: Regiões, cidades e acidentes geográficos mencionados no *Hércules Possuído*: Grécia(Ampliação de parte do **mapa 1**)

LEGENDA

Cidades		Relevo	
A	Argos	**1**	Monte Citerão
B	Atenas	**2**	Monte Erimanto
C	Cnosso	**3**	Monte Eta
D	Delfos	**4**	Monte Ida
E	Ecália	**5**	Pântano de Lerna
F	Elêusis	**6**	Monte Mênalo
G	Micenas	**7**	Serra Mimante
H	Nemeia	**8**	Monte Olimpo
I	Pelene	**9**	Monte Ossa
J	Pilo	**10**	Serra Pélion
K	Tebas	**11**	Serra Pindo
L	Troia	**12**	Monte Sipilo
		13	Montes Tempe
		14	Promontório Tenaro

.	**Iuno**
1	1
U – / U – / U –/ U – / – – / U –	Soror Tonantis (hoc enim solum mihi
– – / U – / — / U U U / – – / U U	Nomen relictum est), semper alienum Iouem
– – / U – / –U U / U – / U U – / U U	Ac templa summi uidua deserui aetheris,
U – / U – / – – / U – / U U – / U –	Locumque caelo pulsa paelicibus dedi;
– – / U – / — / U – / – – / U –	Tellus colenda est; paelices caelum tenent.
– – / U – / – – / U U U / – – / U –	Hinc Arctos alta parte glacialis poli
– – / U – / – – / U – / U U U / U U	Sublime classes sidus Argolicas agit ;
– – / U – /– – / U – / – – / U –	Hinc, qua recenti uere laxatur dies[1],
U – / U – / – – / U – / – – / U U	Tyriae per undas uector Europae nitet ;
10	10
– – / U – / – U U / U – / – – / U U	Illinc timendum ratibus ac ponto gregem
– – / U – / U – / U – / – – / U U	Passim uagantes exerunt Atlantides.
– – / U – / – – / U – / U – / U –	Ferro minax hinc terret Orion deos;
U – / U – / – – / U – / – – / U U	Suasque Perseus aureus stellas habet :
– – / U U U / – – / U – / U U –/ U –	Hinc clara gemini signa Tyndaridae micant;
U – / U – / — / U – / – –/ U U	Quibusque natis mobilis tellus stetit.
U – / U – / – – / U – / – – / U –	Nec ipse tantum Bacchus aut Bacchi parens
U U – / U U U / – – / U – / U –/ U U	Adiere superos : ne qua pars probro uacet,
– – / U – / – – / U – / U U – / U U	Mundus puellae serta Gnosiacae gerit.
– U U / U – / – U U / U./ . . / . .	[19] Sed uetera sero querimur:

. . / . . /. –/ U – /– – / U U	[19b] una me dira ac fera
20	20
– –/ U – / – – / U – / – – / U –	Thebana tellus matribus sparsa impiis [2]
U U – / U – / – – / U – / – – / U U	Quotiens nouercam fecit! Escendat licet,
U – / U – / – U U / U – / – – / U U	Meumque uictrix teneat Alcmene locum,
U U – / U – / U – / U – / – – / U U	Pariterque natus astra promissa occupet,
– – / U – / – – / U – / – – / U U	In cuius ortus mundus impendit diem,
– – / U – / – – / U – / – – / U –	Tardusque Eoo Phoebus effulsit mari,
U U – / U – / – – / U – / U U –/ U U	Retinere mersum iussus Oceano iubar.
– – / U – / – U U / U – / – – / U U	Non sic abibunt odia; uiuaces aget
U U – / U – / – U U / U – / – – / U U	Violentus iras animus et saeu us dolor
– – / U – / U – / U – / – – / U U	Aeterna bella pace sublata geret.
30	30
– – / U – / – – / U –/ – – / U U	Quae bella? Quicquid horridum tellus creat
U U – / U – / – – / U – / – – / U U	Inimica, quicquid pontus aut aer tulit
– U U / U – / – – / U – / – – / U U	Terribile, dirum, pestilens, atrox, ferum,
– – / U U U/ – U U / U – / – –/ U –	Fractum atque domitum est : superat, et crescit
.	[malis,
– – / U – / – U U / U – / – – / U –	Iraque nostra fruitur; in laudes suas
U U – / U U U / U – / U –/ – –/ U –	Mea uertit odia : dum nimis saeua impero,
– – / U – / – – / U – / – – / U U	Patrem probaui, gloriae feci locum.
– – / U – / – – / U –/ – –/ U U	Qua sol reducens, quaque deponens diem,
– – / U – / – – / U – / U U – / U U	Binos propinqua tinguit Aethiopas face,
– U U / U – / U U U / U – / – – / U U	Indomita uirtus colitur et toto deus

40	40
– – / U – / U – / U – / – – / U U	Narratur orbe. Monstra iam desunt mihi
U – / U U U / – – / U – / – – / U U	Minorque labor est Herculi iussa exequi
– U U / U – / U – / U – / U U – / U U	Quam mihi iubere : laetus imperia excipit.
– U / U – / – – / U U U / – – / U –	Quae fera tyranni iussa uiolento queant [3]
U – / U U U / – – / U – / – – / U U	Nocere iu ueni? nempe pro telis gerit
– U U / U – / – – / U – / – – / U U	Quae timuit et quae fudit : armatus uenit
U – / U – / – – / U – / – – / U –	Leone et hydra. Nec satis terrae patent :
– – / U – / U – / U – / – – / U U	Effregit ecce limen inferni Iouis,
U U – / U – / – – / U U U / U – / U –	Et opima uicti regis ad superos refert.
U – / U – / U – / U – / – – / U U	Parum est reuerti; foedus umbrarum perit.
50	50
– – / U – / – – / U – / – – / U U	Vidi ipsa, uidi nocte discussa inferum
– – / U U U / – U U / U – / – – / U –	Et Dite domito spolia iactantem patri
– – / U – / – – / U – / – – / U U	Fraterna. Cur non uinctum et oppressum trahit [4]
– – / U – / – U U / U – / – – / U –	Ipsum catenis paria sortitum Ioui
U U – / U – / – U U / U – / U U – / U U	Ereboque capto potitur? Et retegit Styga,
U U – / U – / – U / U – / – – / U –	Patefacta ab imis manibus retro uia est ,
– – / U – / – – / U U U / – –/ U –	Et sacra dirae mortis in aperto iacent.
U – / U – / – – / U – / – – / U –	At ille, rupto carcere umbrarum ferox ,
– – / U – / U – / U – / U U – / U –	De me triumphat, et superbifica manu
– – / U – / – – / U – / U U – / U U	Atrum per urbes ducit Argolicas canem.

60	60
– – / U – / – – / U – / – – / U U	Viso labantem Cerbero uidi diem
U U – / U – / – – / U – / – – / U U	Pauidumque solem; me quoque inuasit tremor,
– – / U – / – – / U – / – – / U –	Et terna monstri colla deuicti intuens
U U – / U – / UU U / U – / U U – / U U	Timui imperasse. Leuia sed nimium queror ,
– – / U – / – – / U – / – – / U U	Caelo timendum est, regna ne summa occupet,
– – / U – / U – / U – / U U – / U –	Qui uicit ima: sceptra praeripiet patri .
U U – / U – / – U U / U – / – – / U –	Nec in astra lenta ueniet ut Bacchus uia:
U – / U – / – – / U – / U U – / U U	Iter ruina quaeret et uacuo uolet
– – / U – / – – / U – / – – / U U	Regnare mundo. Robore experto tumet,
– – / U – / – – / U – / – – / U –	Et posse caelum uiribus uinci suis
70	70
U U – / U – / – – / U – / – – / U U	Didicit ferendo ; subdidit mundo caput,
– – / U U U / – – / U – / – – / U U	Nec flexit umeros molis immensae labor,
U U – / U – / – – / U – / U U – / U U	Meliusque collo sedit Herculeo polus,
– – / U – / – – / U – / – – / U U	Immota ceruix sidera et caelum tulit
– – / U – / – – / U U U / U –/ U U	Et me prementem: quaerit ad superos uiam.
– – / U – /– –/ U U U/– – / U U	Perge ira, perge, et magna meditantem opprime;
– U U / U – / U U –/ U –/ U U – / U –	Congredere; manibus ipsa dilacera tuis.
– – / U – / U U U / U – / – – / U –	Quid tanta mandas odia? Discedant ferae :
– – / U – /– –/ U –/– U U /– U	Ipse imperando fessus Eurystheus uacet.
– – /U – /– –/ U –/ U U – / U U	Titanas ausos rumpere imperium Iouis
80	80
– – / U U U /– –/ U –/– – / U U	Emitte : Siculi uerticis laxa specum.
– U / U – / U –/ U –/– – / U –	Tellus gigante Doris excusso tremens

– U U / U – /– –/ U –/ U U – /– U	Supposita monstri colla terrifici leuet.
– – / U U U /– –/ U –/ U U – / U –	Sublimis alias luna concipiat feras.
– – / U – / U –/ U –/– – / U U	Sed uicit ista. Quaeris Alcidae parem?
– – / U – / U –/ U –/ U – / U U	Nemo est, nisi ipse : bella iam secum gerat.
– – / U – / U –/ U –/– – / U –	Adsint ab imo Tartari fundo excitae
– U U / U – /– –/ U –/– – / U –	Eumenides : ignem flammeae spargant comae;
– U U / U – /– –/ U –/ U U – /– –	Viperea saeuae uerbera incutiant manus,
– – / U – / U –/ U –/– – / U U	I nunc, superbe, caelitum sedes pete;
90	90
– – / U – / U –/ U –/– – / U –	Humana temne. Iam Styga et manes ferox
– – / U – / U –/ U –/– – / U–	Fugisse credis? hic tibi ostendam inferos.
U U – / U – /– –/ U –/– – / U U	Reuocabo, in alta conditam caligine
– – / U – /– U U / U – /– – / U U	Ultra nocentum exilia, discordem deam,
– – / U – /– –/U –/ U U – / U U	Quam munit ingens montis oppositi specus.
– U / U – / U –/ U –/– – / U U	Educam, et imo Ditis e regno extraham
– – / U – /– U U/ U –/– – / U U	Quicquid relictum est. Veniet inuisum Scelus,
U – / U – /– –/ U –/ U U – / U –	Suumque lambens sanguinem Impietas ferox,
– – / U – / U –/ U –/– U / U U	Errorque, et in se semper armatus Furor.

– – / U – /– –/ U –/– – / U U	Hoc, hoc ministro noster utatur dolor.
100	100
– U U / U U U /– –/ U –/– – / U –	Incipite, famulae Ditis : ardentem citae
– U U / U – /U – /U –/– – / U U	Concutite pinum; et agmen horrendum anguibus
U – / U U U /– U/– U/ U – /– –	Megaera ducat, atque luctifica manu
– – / U – / U –/ U –/ U U U / U U	Vastam rogo flagrante corripiat trabem.
U U U / U – /– U U / U U U/– – / U U	Hoc agite : poenas petite uitiatae Stygis :
– U U / U – /– –/ U – / – – / U U	Concutite pectus : acrior mentem excoquat
– – / U – /– –/ U –/– – / U U	Quam qui caminis ignis Aetnaeis furit.
– – / U – / U –/ – U/– – /– U U	Ut possit animo captus Alcides agi,
– – / U – / U –/ U –/– – / U U	Magno furore percitus, uobis prius [5]
– – / U – /– –/ U –/– – / U U	Insaniendum est. Iuno, cur nondum furis?
110	110
– – / U – /– –/ U –/– – / U –	Me, me, sorores, mente deiectam mea
– – / U – /– U U/ U –/– – / U –	Versate primam, facere si quicquam apparo
– – / U – /– –/ U –/– – / U U	Dignum nouerca. Vota mutentur mea.
– – / U – /– U / U U –/ U U – / U U	Natos reuersus uideat incolumes precor,
– – / U – / U U U/ U –/– – / U U	Manuque fortis redeat : inueni diem,
– – / U – /– –/ U –/– – / U U	Inuisa quo nos Herculis uirtus iuuet :
– – / U – / U –/ U –/ U U – / U U	Me uicit? Et se uincat; et cupiat mori
U – / U – / U –/ U –/– U / U –	Ab inferis reuersus : hic prosit mihi,
U – / U U U /– –/ U –/– – / U –	Ioue esse genitum. Stabo, et ut certo exeant[6]

– – / U – /– –/ U –/– – /– U	Emissa neruo tela, librabo manum :
120	120
U – / U – / U –/ U –/– – / U –	Regam furentis arma : pugnanti Herculi
– – / U – /– U U/ U –/– – / U U	Tandem fauebo. Scelere perfecto, licet
– – / U – /– U U/ U –/– – /– U	Admittat illas genitor in caelum manus.
U – / U – /– –/ U –/– – / U –	Mouenda iam sunt bella; clarescit dies,
– – / U – /– –/ U –/ U U – / U U.	Ortuque Titan lucidus croceo subit.
125	125
Chorus	**Chorus**
– – / U U – // – U U / – – [7]	Iam rara micant sidera prono [7]
– U U / – – // – – / U U –	languida mundo; nox uicta uagos
– U U / – – // – U U / – –	contrahit ignes luce renata,
– – / U U – // – U U / – U	cogit nitidum Phosphoros agmen:
– – / – – // U U – / UU –	signum celsi glaciale poli
130	130
– – / – – // – U U / – –	septem stellis Arcados ursae
– – / – – // – – / U U U	lucem uerso temone uocat.
– – / U U U // – – / U U –	Iam caeruleis euectus equis
– – / – – // – U U / – –	Titan summa prospicit Oeta;
– – / U – // – U U / – –	iam Cadmeis incluta Bacchis
– – / – U U // – – / U U –	aspersa die dumeta rubent

– – / U U – // U U – / U U –	Phoebique fugit reditura soror.
U U – / U U – // – U U / – U	labor exoritur durus et omnis
U U – / – – // U U – / U U –	agitat curas aperitque domos.
– – / U U – // – – / U U –	Pastor gelida cana pruina
140	140
U U – / – – // – U U / – U	grege dimisso pabula carpit;
– – / – – // – U U / – –	ludit prato liber aperto
– – / – – // – U U / – U	nondum rupta fronte iuuencus,
U U – / U U – // – U U / – –	uacuae reparant ubera matres;
– – / – – // U U – / – –	errat cursu leuis incerto
– – / U U – // – U U / – –	molli petulans haedus in herba.
– – / – – // – U U / – –	Pendet summo stridula ramo
– – / U U – // – U U / – –	pinnasque nouo tradere soli
– – / U U – // – – / – –	gestit querulos inter nidos
– U U / – – // – U U / – U	Thracia paelex, turbaque circa
150	150
– – / U U – // – U U / – –	confusa sonat murmure mixto
– – / U U – //	testata diem.
– U U / – – // – – / U U U	Carbasa uentis credit dubius
– U U / – – // – – / – –	nauita uitae, laxos aura
– – / U U – // – – / – –	complente sinus. Hic exesis

– – / U U – // – – / – –	pendens scopulis aut deceptos
– U U / – – // – – / – U	instruit hamos aut suspensus
– – / – – // – U U / – –	spectat pressa praemia dextra :
– – / U U – // – U U / – U	sentit tremulum linea piscem.
– – / U U – // U U – / – –	Haec, innocuae quibus est uitae
160	160
– – / U U – // U – / U U –	Tranquilla quies et laeta suo
U U – / U U – // – – / – –	Paruoque domus. Spes immanes[8]
– U U / – – // – – / U U –	(Turbine magno spes sollicitae)[9]
– U U / – – // U U – / U U –	Urbibus errant trepidique metus.
– U U / – – // U U – / – U	Ille superbos aditus regum
– – / U U – // – – / – –	Durasque fores expers somni[10]
U U – / – – // – U U / – –	Colit , hic nullo fine beatas
– – / U U – // – – / U U –	Componit opes gazis inhians
– – / – – // – U U / – –	Et congesto pauper in auro;
– – / U U – // U U – / U U U	Illum populi fauor attonitum
170	170
– – / U U – // – U U / – U	Fluctuque magis mobile uulgus
– – / U U – // – U U / – –	Aura tumidum tollit inani;
– – / – – // U U – / U U –	Hic clamosi rabiosa fori
– U U / – – // – U U / – –	Iurgia uendens, improbus iras
– – / U U – // – – / – –	Et uerba locat. Nouit paucos
– – / U U – // – – / – –	Secura quies, qui uelocis
U U U / – – // – U U / – U	Memores aeui tempora nunquam

U U – / U U – // – – / U U –	Reditura tenent. Dum fata sinunt ,
– U U / – – // U U – / – –	Viuite laeti : properat cursu
– U U / – – // U U – / U U –	Vita citato uolucrique die
180	180
U U – / U U – // – U U / – –	Rota praecipitis uertitur anni;
– – / U U – // – U U / – –	Durae peragunt pensa sorores,
– U U / – – // – U U / – –	Nec sua retro fila reuoluunt.
– – / U U – // – – / U U –	At gens hominum fertur rapidis
– U U / – – // – – / U U –	Obuia fatis incerta sui :
U U – / – – // – U U / – –	Stygias ultro quaerimus undas.
U U – / – U // – U U / – –	Nimium, Alcide, pectore forti
U U – / – – // – U U / – –	Properas maestos uisere manes:
– – / U U – // – U U / – –	Certo ueniunt tempore Parcae.
– – / – – // – – / U U U	Nulli iusso cessare licet,
190	190
– – / – – // – – / U U U	Nulli scriptum proferre diem :
U U U / U U – // – U U / – –	Recipit populos urna citatos.
U U – / – – // – U U / – –	Alium multis gloria terris
– U U / – – // – U U / – –	Tradat, et omnes fama per urbes
– U U / – – // – – / U U U	Garrula laudet caeloque parem
– U U / – – // U U – / – –	Tollat et astris; alius curru

– – / – U U // – U U / – –	Sublimis eat : me mea tellus
U U – / – – // – – / U U U	Lare secreto tutoque tegat.
U U – / U – // – U U / – –	Venit ad pigros cana senectus,
U U – / U U – // – – / U U –	Humilique loco sed certa sedet
200	200
– U U / – – // – – / U U –	Sordida paruae fortuna domus :
– U / – – // U U – / U U U	Alte uirtus animosa cadit.
– – / U U U // – U U / – –	Sed maesta uenit crine soluto
U U U / – – // U U – / U U U	Megara paruum comitata gregem,
– – / U U U / – U U / U – / – – / U –	Tardusque senio graditur Alcidae parens.
205	205
Amphitryon	**Amphitryon**
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	O magne Olympi rector et mundi arbiter,
– U U / U – / – U U / U – / – – / U U/	Iam statue tandem grauibus aerumnis modum,
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Finemque cladi. Nulla lux unquam mihi
– – / U – / – – / U – / U U – / U – /	Secura fulsit ; finis alterius mali
U U – / U – / – – / U – / U U – / U U /	Gradus est futuri: protinus reduci nouus
210	210
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	Paratur hostis ; antequam laetam domum
– – / U U U / – – / U – / – – / U U /	Contingat, aliud iussus ad bellum meat
U – / U U U / – – / U – / – – / U U /	Nec ulla requies tempus aut ullum uacat
U U – / U – / – U U / U – / – – / U – /	Nisi dum iubetur. Sequitur a primo statim
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Infesta Iuno: numquid immunis fuit
– – / U – / – – / U U U / – – / U – /	Infantis aetas? monstra superauit prius,

– – / U – / – U U / U – / – – / U U /	Quam nosse posset. Gemina cristati caput
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Angues ferebant ora, quos contra obuius
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Reptabat infans igneos serpentium
U U – / U – / – – / U – / U U – / U – /	Oculos remisso lumine ac placido intuens;
220	220
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Artos serenis uultibus nodos tulit
– U U / U U U / – – / U – / – – / U – /	Et tumida tenera guttura elidens manu
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Prolusit hydrae. Maenali pernix fera,
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Multo decorum praeferens auro caput,
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	Deprensa cursu ; maximus Nemeae timor
– – / U – / – U U / U – / U U – / U – /	pressus lacertis gemuit Herculeis leo.
– U U / U U U / – – / U – / U U – / U U /	Quid stabula memorem dira Bistonii gregis
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	Suisque regem pabulum armentis datum
U U – / U – / U – / U U U / – – / U – /	Solitumque densis hispidum Erymanthi iugis
– U U / U U U / U U U / U – / U U – / U U /	Arcadia quatere nemora Maenalium suem,
230	230
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	Taurumque centum non leuem populis metum?
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	Inter remotos gentis Hesperiae greges
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	Pastor triformis litoris Tartesii
U – / U – / – – / U – / – – / U – /	Peremptus , acta est praeda ab occasu ultimo;
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	Notum Cithaeron pauit Oceano pecus.

U U – / U – / – – / U – / – – / U – /	Penetrare iussus Solis aestiui plagas,
U U – / U U U / – – / U – / – – / U – /	Et adusta medius regna quae torret dies,
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	Utrimque montes soluit ac rupto obice
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	Latam ruenti fecit Oceano uiam.
– – / U – / U U U / U U U / – – / U – /	Post haec adortus nemoris opulenti domos
240	240
– U U / U U U / – U U / U – / – – / U U /	Aurifera uigilis spolia serpentis tulit;
– – / U – / – – / U U U / – – / U U /	Quid? saeua Lernae monstra, numerosum malum,
– – / U – / – – / U – / U U – / U – /	Non igne demum uicit et docuit mori ?
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	Solitasque pinnis condere obductis diem
U U / U – / – – / U – / – – / U – /	Petit ab ipsis nubibus Stymphalidas?
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	Non uicit illum caelibis semper tori
– – / U – / – U U / U – / – – / U – /	Regina gentis uidua Thermodontiae ,
U U – / U – / – U U / U – / – – / U – /	Nec ad omne clarum facinus audaces manus
U U – / U – / U – / U – / U – / U U /	Stabuli fugauit turpis Augei labor.
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Quid ista prosunt? orbe defenso caret.
250	250
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	Sensere terrae pacis auctorem suae
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	Abesse terris: prosperum ac felix scelus[11]

– – / U – / – – / U – / – – / U – /	Virtus uocatur ; sontibus parent boni;
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Ius est in armis, opprimit leges timor.
– – / U – / – – / U U U / – – / U – /	Ante ora uidi nostra truculenta manu
– – / U – / – U U / U – / – – / U – /	gnatos paterni cadere regni uindices
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Ipsumque, Cadmi nobilis stirpem ultimam,
– U U / U – / – – / U – / U U – / U U /	occidere : uidi regium capitis decus[12]
– U U / U – / – – / U – / – – / U U /	Cum capite raptum. Quis satis Thebas fleat?
U – / U – / – – / U – / U U – / U U /	Ferax deorum terra, quem dominum tremis?
260	260
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	E cuius aruis eque fecundo sinu
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	Stricto iuuentus orta cum ferro stetit
– – / U – / – – / U – / U – / U U /	Cuiusque muros natus Amphion Ioue
– – / U – / – – / U U U / – – / U – /	Struxit canoro saxa modulatu trahens,
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	In cuius urbem non semel diuum parens
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	Caelo relicto uenit, haec quae caelites
U – / U – / – – / U – / – – / U – /	Recepit et quae fecit et (fas sit loqui)
– – / U U U / – – / U – / U U – / U – /	Fortasse faciet, sordido premitur iugo.
– – / U – / U – / U – / U U – / U U /	Cadmea proles atque Ophionium genus,[13]
– – / U – / – U U / U – / – – / U U /	Quo recciddítis? Tremitis ignarum exulem,[14]
270	270
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	Suis carentem finibus, nostris grauem.
– U U / U – / – – / U – / U U – / U – /	Qui scelera terra quique persequitur mari
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	Ac saeua iusta sceptra confringit manu
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Nunc seruit absens fertque quae ferri uetat,
U – / U – / – – / U – / U U – / U U /	Tenetque Thebas exul Herculeas Lycus!
– – / U – / U U U / U – / – – / U U /	Sed non tenebit . Aderit et poenas petet

U U – / U – / U – / U – / U U U / U U /	Subitusque ad astra emerget; inueniet uiam
– U U / U – / – – / U U U / U – / U U /	Aut faciet. Adsis sospes et remees precor
– – / U U U / – – / U – / – – / U – /	Tandemque uenias uictor ad uictam domum.
279	279
Megara	**Megara**
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	Emerge coniunx atque dispulsas manu
280	280
U – / U U U/ – – / U – / U – / U U /	Abrumpe tenebras ; nulla si retro uia,
U – / U – / – – / U – / – – / U – /	Iterque clausum est, orbe diducto redi[15]
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Et quidquid atra nocte possessum latet
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	Emitte tecum . Dirutis qualis iugis
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Praeceps citato flumini quaerens iter
285	285
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	Quondam stetisti , scissa cum uasto impetu
U U – / U – / – – / U – / – – / U – /	Patuere Tempe; pectore impulsus tuo
– – / U – / – U U / U – / – – / U U /	Huc mons et illuc cecidit et rupto aggere[16]
U – / U – / – – / U – / – – / U – /	Noua cucurrit Thessalus torrens uia;
– – / U – / – – / U – / U U – / U – /	Talis, parentes, liberos, patriam petens,
290	290
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	Erumpe rerum terminos tecum efferens,
– – / U U U / U – / U – / – – / U – /	Et quidquid auida tot per annorum gradus
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	Abscondit aetas redde et oblitos sui
– – / U U U / – – / U – / U U – / U U /	Lucisque pauidos ante te populos age.

– – / U – / – U U / U – / – – / U – /	Indigna te sunt spolia, si tantum refers
295	295
– – / U – / – – / U – / U U –/ U U /	Quantum imperatum est. Magna sed nimium
.	[loquor,
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	Ignara nostrae sortis. Unde illum mihi
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	Quo te tuamque dexteram amplectar diem
U U – / U – / – – / U – / U U – / U U /	Reditusque lentos nec mei memores querar?
U – / U – / – – / U – / U U – / U – /	Tibi, o deorum ductor, indomiti ferent
300	300
– – / U – / – – / U U U / – – / U – /	Centena tauri colla; tibi, frugum potens
– – / U – / – U U / U – / – – / U U /	Secreta reddam sacra, tibi muta fide
– – / U – / – U U / U – / – – / U – /	Longas Eleusin tacita iactabit faces.
– – / U – / – – / U – / U – / U – /	Tum restitutas fratribus rebor meis
U U – / U – / – – / U U U / – – / U U	Animas et ipsum regna moderantem sua
305	305
– – / U – / – – / U – / U – / U U /	Florere patrem. Si qua te maior tenet
– – / U – / – U U / U – / – – / U – /	Clausum potestas, sequimur : aut omnes tuo[17]
– – / U U U / – – / U – / – – / U U /	Defende reditu sospes aut omnes trahe.
U – / U – / U – / U – / – – / U U /	Trahes nec ullus eriget fractos deus.
Amphitryon	**Amphitryon**
– U U / U – / – – / U – / – – / U U /	O socia nostri sanguinis , casta fide

310	310
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	Seruans torum natosque magnanimi Herculis,
U U – / U – / U – / U – / U U – / U U /	Meliora mente concipe atque animum excita.
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	Aderit profecto, qualis ex omni solet
U – / U – / U	Labore, maior.
Megara	**Megara**
– / U – / U U – / U – /	Quod nimis miseri uolunt,
– U U / U – / –	Hoc facile credunt.
Amphitryon	**Amphitryon**
– / U – / U U – / U – /	Immo quod metuunt nimis,
315	315
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	Nunquam moueri posse nec tolli putant :
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	Prona est timoris semper in peius fides.
Megara	**Megara**
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Demersus ac defossus et toto insuper
– – / U – / U – / U – / U U – / U U /	Oppressus orbe quam uiam ad superos habet?
Amphitryon	**Amphitryon**
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Quam tunc habebat, cum per arentem plagam
320	320
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Et fluctuantes more turbati maris
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	Adit harenas bisque discedens fretum
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Et bis recurrens , cumque deserta rate

– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	Deprensus haesit Syrtium breuibus uadis
– – / U – / – U U / U U U / – – / U – /	Et puppe fixa maria superauit pedes.
Megara	**Megara**
325	325
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	Iniqua raro maximis uirtutibus
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	Fortuna parcit : nemo se tuto diu
U – / U – / – – / U – / – – / U – /	Periculis offerre tam crebris potest:
– – / U – / – – / U U U / – – / U U /	Quem saepe transit casus, aliquando inuenit.
– – / U – / U – / U – / – – / U – /	Sed ecce saeuus ac minas uultu gerens
330	330
– – / U U U / – – / U – / – – / U U /	Et qualis animo est, talis incessu uenit
U U – / U – / U – / U – / U U – / U U /	Aliena dextra sceptra concutiens Lycus.
332	332
Lycus	**Lycus**
– – / U – / U U – / U – / – – / U U /	Urbis regens opulenta Thebanae loca
U – / U – / U – / U – / – – / U – /	et omne quicquid uberi cingit solo
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	obliqua Phocis, quicquid Ismenos rigat,
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	quicquid Cithaeron uertice excelso uidet,
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	et bina findens Isthmos exilis freta
– U U / U U U / – – / U – / U U U / U U	non uetera patriae iura possideo domus
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	ignauus heres; nobiles non sunt mihi
U – / U – / – – / U – / U U – / U U /	aui nec altis inclitum titulis genus.
340	340
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	sed clara uirtus: qui genus iactat suum
U U – / U – / – – / U – / U U U / U – /	aliena laudat, rapta sed trepida manu
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	sceptra obtinentur; omnis in ferro est salus:
– – / U – / U – / U – / U – /	quod ciuibus tenere te inuitis scias.

– – / U – / U – / U – / U U – / U – /	strictus tuetur ensis, alieno in loco
– – U / U – / – – / U – / – – / U – /	haut stabile regnum est; una sed nostras potest
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	fundare uires iuncta regali face
U U – / U U U / U – / U – / U U – / U –	thalamisque Megara: ducet e genere inclito
U U – / U – / – – / U U U / U – / U U /	nouitas colorem nostra, non equidem reor
U – / U – / – – / U – / – – / U – /	fore ut recuset ac meos spernat toros;
350	350
– – / U – / U – / U – / U U – / U – /	quod si impotenti pertinax animo abnuet,
– – / U – / – U U / U – / U U – / U U /	stat tollere omnem penitus Herculeam domum.
– U U / U – / – – / U U U / – – / U U	inuidia factum ac sermo popularis premet?
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	ars prima regni est posse te inuidiam pati. [18]
– – / U U U / – – / U – / – – / U U /	temptemus igitur, fors dedit nobis locum.namque
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	ipsa, tristi uestis obtentu caput
– – / U – / U – / U – / – – / U – /	uelata, iuxta praesides adstat deos
U U – / U – / – – / U – / U – / U U /	laterique adhaeret uerus Alcidae sator.
Megara	**Megara**
– – / U – / – U U / U – / U U – / U – /	Quidnam iste, nostri generis exitium ac lues,
U – / U – / – – / U	noui parat? quid temptat?
Lycus	**Lycus**
– / – – / U – /	O clarum trahens
360	360
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	a stirpe nomen regia, facilis mea
U – / U – / U – / U U U / – – / U U /	parumper aure uerba patienti excipe.

– – / U – / U U U / U – / – – / U – /	si aeterna semper odia mortales gerant
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	nec coeptus umquam cedat ex animis furor,
– – / U – / – U U / U – / – – / U – /	sed arma felix teneat infelix paret,
U – / U – / – – / U – / – – / U – /	nihil relinquent bella; tum uastis ager
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	squalebit aruis, subdita tectis face
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	altus sepultas obruet gentes cinis.
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	pacem reduci uelle uictori expedit,
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	uicto necesse est. particeps regno ueni;
370	370
U U – / U U U / – – / U – / U – / U U /	sociemur animis, pignus hoc fidei cape:
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	continge dextram, quid truci uultu siles?
Megara	**Megara**
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	Egone ut parentis sanguine aspersam manum
– – / U U U / – – / U – / – – / U U /	fratrumque gemina caede contingam? prius
– – / U – / U U U / U – / – – / U U /	extinguet ortus, referet occasus diem,
– – / U – / U U U / U – / – – / U U /	pax ante fida niuibus et flammis erit
– – / U U U / – – / U – / U U – / U U /	et Scylla Siculum iunget Ausonio latus,
U – / U – / – U U / U – / – – / U – /	priusque multo uicibus alternis fugax
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Euripus unda stabit Euboica piger.
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	patrem abstulisti, regna, germanos, larem
380	380
U U – / U – / – – / U – / U – / U – /	patrium— quid ultra est? una res superest mihi [19]
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	fratre ac parente carior, regno ac lare:
UU – / U – / U – / U – / U U – / U – /	odium tui, quod esse cum populo mihi
– – / U U U / U – / U – / – – / U – /	commune doleo: pars quota ex isto mea est? [20]

U U – / U U U / – – / U – / – – / U U /	dominare tumidus, spiritus altos gere:
385	385
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	sequitur superbos ultor a tergo deus.
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	Thebana noui regna: quid matres loquar
– – / U – / – U U / U – / U U – / U – /	passas et ausas scelera? quid geminum nefas
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	mixtumque nomen coniugis nati patris?
– – / U – / – – / U – / U U – / U – /	quid bina fratrum castra? quid totidem rogos?
390	390
U – / U – / U – / U – / – – / U – /	riget superba Tantalis luctu parens
– – / U U U / – – / U – / U U – / U U	maestusque Phrygio manat in Sipylo lapis.
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	quin ipse toruum subrigens crista caput
– U U / U – / – – / U – / – – / U – /	Illyrica Cadmus regna permensus fuga
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	longas reliquit corporis tracti notas.
– – / U – / – – / U U U / – – / U – /	haec te manent exempla: dominare ut libet,
– U U / U – / – – / U – / – – / U – /	dum solita regni fata te nostri uocent
Lycus	**Lycus**
U U – / U – / – U U / U – / – – / U U /	Agedum efferatas rabida uoces amoue
– – / U – / – U U / U – / – – / U – /	et disce regum imperia ab Alcide pati
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	ego rapta quamuis sceptra uictrici geram
400	400
– – / U – / U – / U U U / – – / U – /	dextra regamque cuncta sine legum metu
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	quas arma uincunt, pauca pro causa loquar
– – / U – / – U U / U – / – – / U U /	nostra, cruento cecidit in bello pater?
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	cecidere fratres? arma non seruant modum;
– – / U – / – U U / U – / U U – / U – /	nec temperari facile nec reprimi potest
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	stricti ensis ira, bella delectat cruor.

– – / U – / – – / U – / – – / U – /	sed ille regno pro suo, nos improba
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	cupidine acti? quaeritur belli exitus,
– – / U – / – U U / U – / – U U / U U /	non causa, sed nunc pereat omnis memoria:
– – / U – / U U U / U – / – – / U U /	cum uictor arma posuit, et uictum decet
410	410
– – / U U U / U – / U – / – – / U – /	deponere odia. non ut inflexo genu
– – / U – / – U U / U – / – – / U U /	regnantem adores petimus: hoc ipsum placet
U U – / U – / – – / U – / – – / U – /	animo ruinas quod capis magno tuas;
– – / U – / – – / U U U / – – / U – /	es rege coniunx digna: sociemus toros.
Megara	**Megara**
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	Gelidus per artus uadit exanguis tremor.
– U U / U – / – U U / U – / U U – / U –	quod facinus aures pepulit? haut equidem horrui,
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	cum pace rupta bellicus muros fragor
– – / U – / – – / U – / U U – / U U/	circumsonaret, pertuli intrepide omnia:
U U – / U – / U – / U – / U U – / U –	thalamos tremesco; capta nunc uideor mihi.
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	grauent catenae corpus et longa fame
420	420
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	mors protrahatur lenta: non uincet fidem
– – / U – / – U U / U – / – – / U U /	uis ulla nostram; moriar, Alcide, tua.
Lycus	**Lycus**
U U – / U – / U – / U – / – – / U U /	Animosne mersus inferis coniunx facit?
Megara	**Megara**
– – / U U U / – – / U – / U U – / U U /	Inferna tetigit, posset ut supera assequi.
Lycus	**Lycus**
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Telluris illum pondus immensae premit.

Megara	**Megara**
– – / U – / U U U / U – / – – / U U /	Nullo premetur onere, qui caelum tulit.
Lycus	**Lycus**
– – / U	Cogere.
Megara	**Megara**
– / U – / U – / – – / U – /	Cogi qui potest nescit mori.
Lycus	**Lycus**
– – / U U U / – – / U – / U U U / U U /	Effare thalamis, quod nouis potius parem [21]
– – / U – / U	Regale munus.
Megara	**Megara**
– / U – / – – / U U /	Aut tuam mortem aut meam.
Lycus	**Lycus**
U U – / U – / –	Moriere demens,
Megara	**Megara**
– / U – / – – / U – /	Coniugi occurram meo.
Lycus	**Lycus**
430	430
– – / U – / – – / U – / U U – / U – /	Sceptrone nostro famulus est potior tibi?
Megara	**Megara**
U – / U U U / – – / U – / – – / U – /	Quot iste famulus tradidit reges neci.
Lycus	**Lycus**
U – / U – / – – / U – / U U – / U U /	Cur ergo regi seruit et patitur iugum?

Megara	**Megara**
– U U / U – / U – / U – / – U / U U /	Imperia dura tolle: quid uirtus erit?
Lycus	**Lycus**
– U U / U – / – – / U – / – – / U – /	Obici feris monstrisque uirtutem putas?
Megara	**Megara**
– – / U – / U – / U – / – – / U – /	Uirtutis est domare quae cuncti pauent.
Lycus	**Lycus**
U U – / U – / – – / U – / U U – / U – /	Tenebrae loquentem magna Tartareae premunt.
Megara	**Megara**
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	Non est ad astra mollis e terris uia.
Lycus	**Lycus**
– – / U U U / – – / U – / – – / U – /	Quo patre genitus caelitum sperat domos?
Amphitryon	**Amphitryon**
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	Miseranda coniunx Herculis magni, sile:
440	440
– – / U – / – – / U – / U – / U U /	partes meae sunt reddere Alcidae patrem
U – / U – / – – / U – / – – / U – /	genusque uerum, post tot ingentis uiri
U U – / U – / U – / U – / – – / U – /	memoranda facta postque pacatum manu
– – / U – / U – / U – / U – / U U /	quodcumque Titan ortus et labens uidet,
– – / U – / – U U / U – / U – / U – /	post monstra tot perdomita, post Phlegram impio
– – / U – / U – / U – / – – / U – /	sparsam cruore postque defensos deos
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	nondum liquet de patre? mentimur Iouem:
– – / U U U / – – / U	Iunonis odio crede.

Lycus	**Lycus**
– / U U – / U U /	Quid uiolas Iouem?
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	mortale caelo non potest iungi genus.
Amphitryon	**Amphitryon**
– – / U – / U – / U – / – – / U – /	Communis ista pluribus causa est deis.
Lycus	**Lycus**
450	450
U U – / U U U / – – / U – / U U – / U –	Famuline fuerant ante quam fierent dei?
Amphitryon	**Amphitryon**
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	Pastor Pheraeos Delius pauit greges.
Lycus	**Lycus**
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	Sed non per omnes exul errauit plagas.
Amphitryon	**Amphitryon**
– U U / U – / – – / U – / – – / U U /	Quem profuga terra mater errante edidit?
Lycus	**Lycus**
– – / U – / U – / U – / U U U / U – /	Num monstra saeua Phoebus aut timuit feras?
Amphitryon	**Amphitryon**
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	Primus sagittas imbuit Phoebi draco.
Lycus	**Lycus**
– U U / U – / – U U / U – / – – / U U /	Quam grauia paruus tulerit ignoras mala?

Amphitryon	**Amphitryon**
– – / U U / – – / U – / – – / U U /	E matris utero fulmine eiectus puer
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	mox fulminanti proximus patri stetit.
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	quid? qui gubernat astra, qui nubes quatit,
460	460
– U U / U – / – – / U – / – – / U – /	non latuit infans rupis Idaeae specu?
– U U / U – / – U U / U – / – – / U – /	sollicita tanti pretia natales habent
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	semperque magno constitit nasci deum.
Lycus	**Lycus**
– – / U U / – – / U U U / U – / U – /	Quemcumque miserum uideris, hominem scias.
Amphitryon	**Amphitryon**
– – / U – / – – / U – / U U – / U – /	Quemcumque fortem uideris, miserum neges.
Lycus	**Lycus**
– – / U – / – – / U – / U U – / U – /	Fortem uocemus cuius ex umeris leo,
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	donum puellae factus, et claua excidit
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	fulsitque pictum ueste Sidonia latus?
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	fortem uocemus cuius horrentes comae
U U – / U – / – – / U – / U – / U U /	maduere nardo, laude qui notas manus
470	470
– – / U – / – – / U – / U – / U U /	ad non uirilem tympani mouit sonum,
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	mitra ferocem barbara frontem premens?

Amphitryon	**Amphitryon**
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Non erubescit Bacchus effusos tener
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	sparsisse crines nec manu molli leuem
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	uibrare thyrsum, cum parum forti gradu
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	auro decorum syrma barbaricum trahit:
– – / U – / U U U / U – / – – / U U /	post multa uirtus opera laxari solet.
Lycus	**Lycus**
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	Hoc Euryti fatetur euersi domus
U U – / U – / – – / U – / – – / U – /	pecorumque ritu uirginum oppressi greges:
– – / U – / – – / U – / U – / U U /	hoc nulla Iuno, nullus Eurystheus iubet:
480	480
– – / U – / – U U / U	ipsius haec sunt opera.
Amphitryon	**Amphitryon**
– / – – / U U /	Non nosti omnia:
– – / U U U / – – / U – / – – / U – /	ipsius opus est caestibus fractus suis
U – / U U U / – – / U – / U – / U U /	Eryx et Eryci iunctus Antaeus Libys,
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	et qui hospitali caede manantes foci
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	bibere iustum sanguinem Busiridis;
– – / U U U / – – / U – / – – / U U /	ipsius opus est uulneri et ferro iuuius [22]
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	mortem coactus integer Cycnus pati [23]
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	nec unus una Geryon uictus manu.
U U – / U – / – – / U – / – – / U – /	eris inter istos— qui tamen nullo stupro
– – / U U U / –	laesere thalamos,

Lycus	**Lycus**
– / U – / – – / U U /	Quod Ioui hoc regi licet:
490	490
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	Ioui dedisti coniugem, regi dabis;
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	et te magistro non nouum hoc discet nurus,
U U – / U – / – – / U U U / – – / U – /	etiam uiro probante meliorem sequi.
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	sin copulari pertinax taedis negat,
– – / U – / U – / U – / – – / U – /	uel ex coacta nobilem partum feram.
Megara	**Megara**
– – / U – / U – / U – / – – / U – /	Umbrae Creontis et penates Labdaci
– – / U – / – – / U – / U U – / U – /	et nuptiales impii Oedipodae faces,
– U U / U – / – – / U – / U U – / U U	nunc solita nostro fata coniugio date.
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	nunc, nunc, cruentae regis Aegypti nurus,
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	adeste multo sanguine infectae manus.
500	500
– – / U U U / – U U / U – / – – / U – /	dest una numero Danais: explebo nefas.
Lycus	**Lycus**
– U U / U U U / – – / U – / – – / U U /	Coniugia quoniam peruicax nostra abnuis
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	regemque terres, sceptra quid possint scies.
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	complectere aras: nullus eripiet deus
U U – / U – / U – / U – / – – / U U /	te mihi, nec orbe si remolito queat
– U U / U – / – – / U – / U – / U – /	ad supera uictor numina Alcides uehi.
– U U / U – / – – / U – / U U – / U – /	congerite siluas: templa supplicibus suis
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	iniecta fiagrent, coniugem et totum gregem [24]

– – / U – / U – / U – / – – / U U /	consumat unus igne subiecto rogus.
Amphitryon	**Amphitryon**
– – / U – / U U U / U – / U – / U – /	Hoc munus a te genitor Alcidae peto,
510	510
U – / U – / – U U / U – / – – / U – /	rogare quod me deceat, ut primus cadam.
Lycus	**Lycus**
– – / U – / – U U / U – / U U – / U U /	Qui morte cunctos luere supplicium iubet
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	nescit tyrannus esse: diuersa inroga;
U U – / U – / U – / U – / – – / U – /	miserum ueta perire, felicem iube.
U U – / U – / – U U / U – / – – / U U /	ego, dum cremandis trabibus accrescit rogus,
U – / U – / – U U / U – / – – / U U /	sacro regentem maria uotiuo colam.
Amphitryon	**Amphitryon**
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Pro numinum uis summa, pro caelestium
– – / U – / U – / U – / – – / U – /	rector parensque, cuius excussis tremunt
U – / U – / – – / U – / – – / U – /	humana telis, impiam regis feri
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	compesce dextram! quid deos frustra precor?
520	520
U U – / U – / – – / U – / U U – / U – /	ubicumque es, audi, nate. cur subito labant
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	agitata motu templa? cur mugit solum?
– – / U – / – U U / U – / – – / U U /	[infernus imo sonuit e fundo fragor]
– – / U – / – U U / U – / U – / U U /	audimur! est est sonitus Herculei gradus.

Neste coro (coro 2) , a métrica é regular. Todos os versos, asclepiadeus menores, enquadram-se no seguinte padrão rítmico: ´_ _ ´_ u u ´_ | ´_ u u ´_ u ú (Crusius, 1951, p. 99). Levam o *ictus* a primeira, a terceira e a sexta sílabas do primeiro hemistíquio, e a primeira, quarta e sexta sílabas do segundo hemistíquio. Estabelecemos a métrica em português a partir dessa relação acentual: ´~´ ~ ~ ´/ ´ ~ ~ ´ ~ ´/.

Chorus

O Fortuna uiris inuida fortibus,
quam non aequa bonis praemia diuidis.
Eurystheus facili regnet in otio:
Alcmena genitus bella per omnia
monstris exagitet caeliferam manum:
serpentis resecet colla feracia,
deceptis referat mala sororibus,
cum somno dederit peruigiles genas[25]
pomis diuitibus praepositus draco.
Intrauit Scythiae multiuagas domos
et gentes patriis sedibus hospitas,[26]
calcauitque freti terga rigentia
et mutis tacitum litoribus mare.
illic dura carent aequora fluctibus,
et qua plena rates carbasa tenderent,
intonsis teritur semita Sarmatis,
stat pontus, uicibus mobilis annuis,
nauem nunc facilis nunc equitem pati.

illic quae uiduis gentibus imperat,
aurato religans ilia balteo,
detraxit spolium nobile corpori
545
et peltam et niuei uincula pectoris.
uictorem posito suspiciens genu.

Qua spe praecipites actus ad inferos,
audax ire uias inremeabiles,
uidisti Siculae regna Proserpinae?
550
illic nulla noto nulla fauonio
consurgunt tumidis fluctibus aequora:
non illic geminum Tyndaridae genus
succurrunt timidis sidera nauibus:
stat nigro pelagus gurgite languidum,[27]
555
et cum Mors auidis pallida dentibus
gentes innumeras manibus intulit,
uno tot populi remige transeunt.
*
Euincas utinam iura ferae Stygis
Parcarumque colos non reuocabiles.

hic qui rex populis pluribus imperat,
bello cum peteres Nestoream Pylon,
tecum conseruit pestiferas manus
telum tergemina cuspide praeferens:
effugit tenui uulnere saucius
et mortis dominus pertimuit mori.
fatum rumpe manu, tristibus inferis
prospectus pateat lucis et inuius
limes det faciles ad superos uias.

*

Immites potuit flectere cantibus
umbrarum dominos et prece supplici
Orpheus, Eurydicen dum repetit suam.
quae siluas et aues saxaque traxerat
ars, quae praebuerat fluminibus moras,
ad cuius sonitum constiterant ferae,
mulcet non solitis uocibus inferos
et surdis resonat clarius in locis,
deflent Eurydicen Threiciae nurus,
deflent et lacrimis difficiles dei,

et qui fronte nimis crimina tetrica
quaerunt ac ueteres excutiunt reos
flentes Eurydicen iuridici sedent.
tandem mortis ait 'uincimur' arbiter,
'euade ad superos, lege tamen data:
tu post terga tui perge uiri comes,
tu non ante tuam respice coniugem,
quam cum clara deos obtulerit dies
Spartanique aderit ianua Taenari.' [28]
odit uerus amor nec patitur moras:
munus dum properat cernere, perdidit.
Quae uinci potuit regia carmine.
haec uinci poterit regia uiribus.

592	**Hercules**
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	O lucis almae rector et caeli decus,
– – / U – / – U U / U – / U U – / U – /	qui alterna curru spatia flammifero ambiens
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	inlustre latis exeris terris caput,
595	595
– – / U U U / – – / U – / U U – / U – /	da, Phoebe, ueniam, si quid inlicitum tui
U – / U – / – – / U – / – – / U – /	uidere uultus: iussus in lucem extuli
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	arcana mundi, tuque, caelestum arbiter
U – / U – / – – / U – / U U – / U U /	parensque, uisus fulmine opposito tege;
– – / U – / – U U / U – / – – / U U /	et tu, secundo maria qui sceptro regis,
600	600
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	imas pete undas, quisquis ex alto aspicit
– – / U U U / U – / U – / U U – / U – /	terrena, facie pollui metuens noua,
U U – / U – / U – / U – / – – / U U /	aciem reflectat oraque in caelum erigat
– – / U U U / – – / U – / – – / U – /	portenta fugiens: hoc nefas cernant duo,
U – / U – / – – / U – / – – / U – /	qui aduexit et quae iussit, in poenas meas
605	605
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	atque in labores non satis terrae patent
U – / U U U / – – / U – / – – / U U /	Iunonis odio: uidi inaccessa omnibus,
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	ignota Phoebo quaeque deterior polus
– – / U – / – U U / U – / – – / U – /	obscura diro spatia concessit Ioui;
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	et, si placerent tertiae sortis loca,
610	610
– – / U U U / – – / U – / – – / U – /	regnare potui: noctis aeternae chaos
– – / U – / – U U / U – / – – / U – /	et nocte quiddam grauius et tristes deos

– – / U – / – – / U – / – – / U – /	et fata uici, morte contempta redi. [29]
– – / U U U / – – / U – / – – / U – /	quid restat aliud? uidi et ostendi inferos.
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	da si quid ultra est, iam diu pateris manus
615	615
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	cessare nostras, Iuno; quae uinci iubes?
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	Sed templa quare miles infestus tenet
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	limenque, sacrum terror armorum obsidet?
Amphitryon	**Amphitryon**
U – / U – / – – / U – / U U – / U – /	Utrumne uisus uota decipiunt meos.
U – / U U U / U – / U – / – – / U U /	an ille domitor orbis et Graium decus
620	620
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	tristi silentem nubilo liquit domum?
– – / U – / – – / U – / U U – / U – /	estne ille natus? membra laetitia stupent.
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	o nate, certa at sera Thebarum salus,
U U U / U – / – – / U – / – – / U U /	teneone in auras editum an uana fruor
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	deceptus umbra? tune es? agnosco toros
625	625
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	umerosque et alto nobilem trunco manum.
Hercules	**Hercules**
– – / U U U / – – / U – / – – / U U /	Unde iste, genitor, squalor et lugubribus
U – / U – / – – / U – / – – / U – /	amicta coniunx? unde tam foedo obsiti

– – / U – / – – / U – / – – / U U /	paedore nati? quae domum clades grauat?
Amphitryon	**Amphitryon**
U U – / U – / – – / U – / U – / U U /	Socer est peremptus, regna possedit Lycus,
630	630
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	natos parentem coniugem leto petit.
Hercules	**Hercules**
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	Ingrata tellus, nemo ad Herculeae domus
– U U / U – / U – / U – / – – / U – /	auxilia uenit? uidit hoc tantum nefas
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	defensus orbis? cur diem questu tero?
– – / U – / U U – / U – / – – / U U /	mactetur hostia, hanc ferat uirtus notam [30]
635	635
U – / U – / U – / U – / – – / U U /	fiatque summus hostis Alcidae Lycus.
U – / U – / – – / U U U / – – / U U /	ad hauriendum sanguinem inimicum feror:
– – / U – / U – / U – / U U – / U U /	Theseu, resiste, ne qua uis subita ingruat.
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	me bella poscunt, differ amplexus, parens,
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	coniunxque differ, nuntiet Diti Lycus
– – / U – / U //	me iam redisse.
Theseus	**Theseus**
640	640
// – / U – / U U – / U U /	Flebilem ex oculis fuga,
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	regina, uultum, tuque nato sospite
U U – / U – / – U U / U – / – – / U U /	lacrimas cadentes reprime: si noui Herculem,

U – / U – / – – / U – / – – / U U /	Lycus Creonti debitas poenas dabit,
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	lentum est dabit: dat; hoc quoque est lentum:
.	[dedit.
Amphitryon	**Amphitryon**
645	645
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Uotum secundet qui potest nostrum deus
– – / U – / U – / U – / – – / U – /	rebusque lassis adsit. O magni comes
– U U / U – / – – / U – / – – / U U /	magnanime nati. pande uirtutum ordinem,
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	quam longa maestos ducat ad manes uia,
– – / U U U / U – / U – / – – / U U /	ut uincla tulerit dura Tartareus canis.
Theseus	**Theseus**
650	650
U U – / U – / U – / U – / – – / U U /	Memorare cogis acta securae quoque
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	horrenda menti. uix adhuc certa est fides
– – / U – / – – / U U U / – – / U U /	uitalis aurae, torpet acies luminum
U U – / U – / – – / U – / – – / U – /	hebetesque uisus uix diem insuetum ferunt.
Amphitryon	**Amphitryon**
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Peruince, Theseu, quicquid alto in pectore
655	655
U U – / U – / – – / U – / – – / U – /	remanet pauoris neue te fructu optimo
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	frauda laborum: quae fuit durum pati,
U U – / U – / – – / U – / – – / U – /	meminisse dulce est; fare casus horridos.

Theseus	**Theseus**
– – / U – / – – / U U U / – – / U U /	Fas omne mundi teque dominantem precor
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	regno capaci teque quam amotam inrita [31]
660	660
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	quaesiuit Enna mater, ut iura abdita [32]
U U – / U – / – U U / U – / – – / U – /	et operta terris liceat impune eloqui.
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Spartana tellus nobile attollit iugum,
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	densis ubi aequor Taenarus siluis premit;
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	hic ora soluit Ditis inuisi domus
665	665
U – / U – / – – / U – / – – / U – /	hiatque rupes alta et immenso specu
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	ingens uorago faucibus uastis patet
– – / U – / U – / U – / U U – / U U /	latumque pandit omnibus populis iter.
– – / U U U / U – / U – / – – / U U /	non caeca tenebris incipit primo uia;
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	tenuis relictae lucis a tergo nitor
670	670
– – / U U U / – – / U – / – – / U U /	fulgorque dubius solis afflicti cadit
– – / U U U / – – / U – / – – / U U /	et ludit aciem:- nocte sic mixta solet
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	praebere lumen primus aut serus dies.
– – / U U U / – U U / U – / – – / U U /	hinc ampla uacuis spatia laxantur locis,
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	in quae omne mersum penetrat humanum genus.[33]
675	675
– – / U U U / – – / U – / – – / U U /	nec ire labor est; ipsa deducit uia:
– – / U – / – – / U – / U – / U U /	ut saepe puppes aestus inuitas rapit,
– – / U – / – – / U – / U U – / U – /	sic pronus aer urguet atque auidum chaos,
U – / U – / – – / U – / – – / U – /	gradumque retro flectere haut umquam sinunt

– – / U – / – – / U – / – – / U U /	umbrae tenaces. intus immensi sinus
680	680
U U – / U – / U – / U – / – – / U – /	placido quieta labitur Lethe uado
– – / U – / – – / U U U / – – / U U /	demitque curas, neue remeandi amplius
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	pateat facultas, flexibus multis grauem
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	inuoluit amnem: qualis incertis uagus
– – / U – / – – / U – / U – / U U /	Maeander undis ludit et cedit sibi
685	685
– – / U U U / – – / U – / – – / U U /	instatque dubius litus an fontem petat.
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	palus inertis foeda Cocyti iacet;
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	hic uultur, illic luctifer bubo gemit
– – / U – / U U U / U – / – – / U U /	omenque triste resonat infaustae strigis.
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	horrent opaca fronde nigrantes comae,
690	690
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	taxo imminente quam tenet segnis Sopor,
U – / U – / U – / U – / – – / U U /	Famesque maesta tabido rictu iacet
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	Pudorque serus conscios uultus tegit.
U – / U – / U – / U – / – – / U U /	Metus Pauorque Funus et frendens Dolor
– – / U – / – U U / U – / – – / U – /	aterque Luctus sequitur et Morbus tremens
695	695
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	et cincta ferro Bella; in extremo abdita
U – / U – / U – / U – / U U – / U U /	iners Senectus adiuuat baculo gradum.

Amphitryon	**Amphitryon**
– U U / U – / – U U / U – / – – / U – /	Estne aliqua tellus Cereris aut Bacchi ferax?
Theseus	**Theseus**
– – / U U U / – – / U U U / U – / U – /	Non prata uiridi laeta facie germinant
U U – / U – / – – / U – / U U – / U – /	nec adulta leni fluctuat Zephyro seges;
700	700
U – / U – / – – / U – / U U – / U U /	non ulla ramos silua pomiferos habet:
U U – / U – / – – / U – / – – / U – /	sterilis profundi uastitas squalet soli
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	et foeda tellus torpet aeterno situ.
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	rerumque maestus finis et mundi ultima
– – / U – / – – / U – / U – / U U /	immotus aer haeret et pigro sedet
705	705
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	nox atra mundo: cuncta maerore horrida
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	ipsaque morte peior est mortis locus.
Amphitryon	**Amphitryon**
U – / U – / U – / U – / – – / U U /	Quid ille opaca qui regit sceptro loca,
– – / U U U / – – / U – / U U – / U – /	qua sede positus temperat populos leues?

Theseus	**Theseus**
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Est in recessu Tartari obscuro locus,
710	710
– U U / U – / – – / U – / – – / U U /	quem grauibus umbris spissa caligo alligat.
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	a fonte discors manat hinc uno latex,
– – / U – / – UU / U – / – – / U – /	alter quieto similis (hunc iurant dei)
U – / U – / – – / U – / U U – / U U /	tacente sacram deuehens fluuio Styga;
– – / U – / – U U / U – / – – / U – /	at hic tumultu rapitur ingenti ferox
715	715
– – / U – / – – / U – / U – / U U /	et saxa fluctu uoluit Acheron inuius
U – / U – / – – / U – / – U U/ U – /	renauigari. cingitur duplici uado
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	aduersa Ditis regia, atque ingens domus
– – / U – / – U U / U – / – – / U – /	umbrante luco tegitur, hic uasto specu
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	pendent tyranni limina, hoc umbris iter,
720	720
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	haec porta regni, campus hanc circa iacet,
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	in quo superbo digerit uultu sedens
U U – / U – / – – / U – / – – / U – /	animas recentes. Dira maiestas deo, [34]
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	frons torua, fratrum quae tamen specimen gerat [35]
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	gentisque tantae, uultus est illi Iouis,
725	725
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	sed fulminantis: magna pars regni trucis
– – / U U U / – – / U – / – – / U U /	est ipse dominus, cuius aspectus timet
– – / U – / U	' quicquid timetur.

107 - **4.4. *Hercules furens*: escansão e texto latino**

Amphitryon	**Amphitryon**
– / U – / – – / U – /	Uerane est fama inferis
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	tam sera reddi iura et oblitos sui
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	sceleris nocentes debitas poenas dare?
730	730
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	quis iste ueri rector atque aequi arbiter?
Theseus	**Theseus**
U – / U – / – – / U – / U – / U – /	Non unus alta sede quaesitor sedens
– U U / U U U / – – / U – / U – / U – /	iudicia trepidis sera sortitur reis.
U – / U – / – – / U – / U – / U – /	aditur illo Gnosius Minos foro,
U U – / U – / – U U / U – / – – / U U /	Rhadamanthus illo, Thetidis hoc audit socer.
735	735
– – / U – / U U U / U – / – – / U U /	quod quisque fecit, patitur; auctorem scelus
U U – / U – / U U U / U – / – – / U – /	repetit suoque premitur exemplo nocens:
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	uidi cruentos carcere includi duces
U – / U – / – – / U – / – – / U – /	et impotentis terga plebeia manu
– – / U – / – – / U – / U U U / U U /	scindi tyranni, quisquis est placide potens
740	740
U U – / U – / – – / U – / U U – / U – /	dominusque uitae seruat innocuas manus
U – / U – / – – / U – / U U – / U U /	et incruentum mitis imperium regit
U U – / U – / – – / U – / – – / U – /	animaeque parcit, longa permensus diu[36]
– – / U – / – U U / U – / – – / U U /	felicis aeui spatia uel caelum petit
– – / U – / – U U / U – / U – / U U /	uel laeta felix nemoris Elysii loca,
745	745
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	iudex futurus, sanguine humano abstine
– – / U – / – U U / U – / – – / U – /	quicumque regnas: scelera taxantur modo
– – / U – / U	maiore uestra.

Amphitryon	**Amphitryon**
– / U – / – – / U U /	Certus inclusos tenet
U – / U – / – – / U – / – – / U – /	locus nocentes? utque fert fama. impios
– U U / U – / – – / U – / U U – / U – /	supplicia uinclis saeua perpetuis domant?
Theseus	**Theseus**
750	750
U U – / U – / U – / U – / U – / U – /	Rapitur uolucri tortus Ixion rota;
– – / U – / – – / U – / U U U / U U /	ceruice saxum grande Sisyphia sedet;
U – / U U U / – – / U – / – – / U – /	in amne medio faucibus siccis senex
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	sectatur undas, alluit mentum latex.
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	fidemque cum iam saepe decepto dedit.
755	755
U U – / U – / U – / U – / U U – / U U /	perit unda in ore; poma destituunt famem.
– – / U U U / U – / U – / – – / U – /	praebet uolucri Tityos aeternas dapes
– – / U – / U U U / U – / – – / U – /	urnasque frustra Danaides plenas gerunt;
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	errant furentes impiae Cadmeides
– – / U – / – U U / U – / U – / U U /	terretque mensas auida Phineas auis.
Amphitryon	**Amphitryon**
760	760
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	Nunc ede nati nobilem pugnam mei.
U U – / U – / U – / U – / U U – / U – /	patrui uolentis munus an spolium refert?

Theseus	**Theseus**
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	Ferale tardis imminet saxum uadis.
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	stupent ubi undae, segne torpescit fretum.
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	hunc seruat amnem cultu et aspectu horridus
765	765
U U – / U – / – – / U – / – – / U – /	pauidosque manes squalidus uectat senex. [37]
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	impexa pendet barba, deformem sinum
– – / U – / – – / U – / U – / U – /	nodus coercet, concauae lucent genae;
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	regit ipse longo portitor conto ratem.
– U U / U U U / – – / U – / – – / U – /	hic onere uacuam litori puppem applicans
770	770
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	repetebat umbras; poscit Alcides uiam
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	cedente turba; dirus exclamat Charon:
– – / U – / – – / U U U / – – / U U /	'quo pergis, audax? siste properantem gradum.'
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	non passus ullas natus Alcmena moras
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	ipso coactum nauitam conto domat
775	775
– – / U – / – – / U U U / – – / U – /	scanditque puppem. cumba populorum capax
– – / U U U / – – / U U U / UU – / U U/	succubuit uni: sedit et grauior ratis
– – / U – / – U U / U U U / – – / U U /	utrimque Lethen latere titubanti bibit.
– – / U U U / – – / U – / – – / U – /	tum uicta trepidant monstra, Centauri truces
U U – / U – / – – / U – / – – / U – /	Lapithaeque multo in bella succensi mero;
780	780
U U – / U – / U – / U – / – – / U U /	Stygiae paludis ultimos quaerens sinus
– – / U – / – U U / U – / – – / U – /	fecunda mergit capita Lernaeus labor.
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	post haec auari Ditis apparet domus:

– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	hic saeuus umbras territat Stygius canis,
– – / U – / – U U / U – / U U – / U – /	qui trina uasto capita concutiens sono [38]
785	785
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	regnum tuetur, sordidum tabo caput
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	lambunt colubrae, uiperis horrent iubae
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	longusque torta sibilat cauda draco.
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	par ira formae: sensit ut motus pedum,
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	attollit hirtas angue uibrato comas
790	790
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	missumque captat aure subrecta sonum,
– – / U – / – U U / U – / U U – / U – /	sentire et umbras solitus, ut propior stetit
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	Ioue natus, antro sedit incertus canis
U U – / U U U / – – / U – / – – / U U /	et uterque timuit, ecce latratu graui [39]
U U – / U – / – – / U – / – – / U – /	loca muta terret; sibilat totos minax
795	795
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	serpens per armos, uocis horrendae fragor
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	per ora missus terna felices quoque
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	exterret umbras, soluit a laeua feros
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	tunc ipse rictus et Cleonaeum caput
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	opponit ac se tegmine ingenti tegit.
800	800
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	uictrice magnum dextera robur gerens.
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	huc nunc et illuc uerbere assiduo rotat,
– U U / U – / – U U/ U – / – – / U – /	ingeminat ictus, domitus infregit minas
– – / U – / U U U / U – / – – / U U /	et cuncta lassus capita summisit canis
– – / U – / – – / U – / U U – / U – /	antroque toto cessit, extimuit sedens
805	805
U – / U U U / – U U / U – / – – / U U /	uterque solio dominus et duci iubet;
– U U / U – / U – / U – / – – / U U /	me quoque petenti munus Alcidae dedit.
– U U / U – / – – / U – / – – / U – /	Tum grauia monstri colla permulcens manu
U U – / U – / – – / U – / – – / U – /	adamante texto uincit; oblitus sui

– – / U – / – – / U – / – – / U U /	custos opaci peruigil regni canis
810	810
– – / U – / – U U / U – / U U – / U – /	componit aures timidus et patiens trahi
U – / U – / – – / U – / – – / U – /	erumque fassus, ore summisso obsequens, [40]
U – / U – / U – / U – / U U U / U U /	utrumque cauda pulsat anguifera latus.
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	postquam est ad oras Taenari uentum et nitor
– – / U U U / – – / U – / – – / U U /	percussit oculos lucis ignotae nouus,
815	815
U – / U U U/ – – / U – / – – / U – /	resumit animos uictus et uastas furens
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	quassat catenas; paene uictorem abstulit
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	pronumque retro uexit et mouit gradu.
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	tunc et meas respexit Alcides manus;
U U U / U – / U – / U – / – – / U U /	geminis uterque uiribus tractum canem
820	820
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	ira furentem et bella temptantem inrita
– U U / U – / – – / U – / – – / U U /	intulimus orbi. uidit ut clarum diem
– – / U U U / – U U / U – / – – / U – /	et pura nitidi spatia conspexit poli,
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	oborta nox est, lumina in terram dedit
– – / U U U / – – / U – / U – / U U /	compressit oculos et diem inuisum expulit
825	825
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	aciemque retro flexit atque omni petit [41]
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	ceruice terram; tum sub Herculeas caput
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	abscondit umbras, densa sed laeto uenit
– – / U – / U – / U – / – – / U – /	clamore turba frontibus laurum gerens
– – / U U U / – – / U – / – – / U U /	magnique meritas Herculis laudes canit.

No coro ao lado (coro 3), a métrica é regular. Até o verso 874, todos são sáficos, e enquadram-se no seguinte padrão rítmico: ´_ U ´_ _ ´_ // U U ´_ U ´_ U (Crusius, 1951, p. 97). Levam o *ictus* a primeira, terceira e quinta sílabas do primeiro hemistíquio, e a terceira e a quinta sílaba do segundo hemistíquio. Estabelecemos a métrica em português a partir dessa relação acentual: ´ ~ ´ ~ ´/ ~ ~ ´ ~ ´ ~/.

A partir do verso 875 até o final, todos os versos são glicônicos, e seguem o padrão rítmico: ´_ _ ´_ u u ´_ u ú (Crusius, 1951, p. 112). Levam o *ictus* a primeira, a terceira, a sexta e a oitava sílabas. A cesura é colocada ora antes, ora depois da quarta sílaba (Nougaret, p. 101). Estabelecemos a métrica em português a partir dessa relação acentual: ´ ~ ´ ~ ~ ´ ~ ´ .

Coro

Natus Eurystheus properante partu
iusserat mundi penetrare fundum:
derat hoc solum numero laborum,
tertiae regem spoliare sortis.
ausus es caecos aditus inire,
ducit ad manes uia qua remotos
tristis et nigra metuenda silua,
sed frequens magna comitante turba.
Quantus incedit populus per urbes
ad noui ludos auidus theatri,
quantus Eleum ruit ad Tonantem,
quinta cum sacrum reuocauit aestas;
quanta, cum longae redit hora nocti
crescere et somnos cupiens quietos
libra Phoebeos tenet aequa currus,
turba secretam Cererem frequentat
et citi tectis properant relictis
Attici noctem celebrare mystae:
tanta per campos agitur silentes

turba; pars tarda graditur senecta,
tristis et longa satiata uita:
pars adhuc currit melioris aeui:
uirgines nondum thalamis iugatae
et comis nondum positis ephebi
matris et nomen modo doctus infans,
his datum solis, minus ut timerent,
igne praelato releuare noctem;
ceteri uadunt per opaca tristes.
qualis est uobis animus, remota
luce cum maestus sibi quisque sensit
obrutum tota caput esse terra?
stat chaos densum tenebraeque turpes
et color noctis malus ac silentis
otium mundi uacuaeque nubes.
Sera nos illo referat senectus:
nemo ad id sero uenit, unde numquam
cum semel uenit, potuit reuerti;
quid iuuat durum properare fatum?
omnis haec magnis uaga turba terris
ibit ad manes facietque inerti

uela Cocyto: tibi crescit omne,
et quod occasus uidet et quod ortus,
parce Uenturis: tibi, mors, paramur.
sis licet segnis, properamus ipsi:
prima quae uitam dedit hora, carpit.
Thebis laeta dies adest.
aras tangite supplices,
pingues caedite uictimas;
permixtae maribus nurus
sollemnes agitent choros;
cessent deposito iugo
arui fertilis incolae.
Pax est Herculea manu
Auroram inter et Hesperum,
et qua sol medium tenens
umbras corporibus negat;
quodcumque alluitur solum
longo Tethyos ambitu,
Alcidae domuit labor.
Transuectus uada Tartari

890
pacatis redit inferis.
iam nullus superest timor:
nil ultra iacet inferos,
stantes sacrificus comas
dilecta tege populo.

895	895
Hercules	**Hercules**
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Ultrice dextra fusus aduerso Lycus[42]
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	terram cecidit ore; tum quisquis comes
U U – / U – / – U U / U – / – – / U – /	fuerat tyranni iacuit et poenae comes,
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	nunc sacra patri uictor et superis feram
– – / U U U / – – / U – / – – / U U /	caesisque meritas uictimis aras colam.
900	900
– – / U – / – U U / U – / U – / U U /	Te te laborum socia et adiutrix precor.
– U U / U – / – – / U – / – – / U U /	belligera Pallas, cuius in laeua ciet
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	aegis feroces ore saxifico minas;
– – / U – / – U U / U – / – – / U U /	adsit Lycurgi domitor et rubri maris,
– – / U – / U – / U – / – – / U – /	tectam uirente cuspidem thyrso gerens,
905	905
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	geminumque numen Phoebus et Phoebi soror:
U – / U – / U – / U – / – – / U – /	soror sagittis aptior, Phoebus lyrae;
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	fraterque quisquis incolit caelum meus
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	non ex nouerca frater, huc appellite

U – / U – / – – / U – / – – / U – /	greges opimos; quicquid Indorum seges[43]
910	910
U U – / U – / U – / U – / U U – / U – /	Arabesque odoris quicquid arboribus legunt
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	conferte in aras, pinguis exundet uapor,
– U U / U – / – – / U – / – – / U – /	populea nostras arbor exornet comas,
– – / U U U / – – / U – / – – / U U /	te ramus oleae fronde gentili tegat,
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Theseu; Tonantem nostra adorabit manus,
915	915
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	tu conditores urbis et siluestria
U U – / U – / – – / U – / – – / U – /	trucis antra Zethi, nobilis Dircen aquae
U – / U – / U – / U – / U U – / U – /	laremque regis aduenae Tyrium coles.
U U – / U – / –	date tura flammis,
Amphitryon	**Amphitryon**
– / U – / – – / U U /	Nate, manantes prius
U – / U – / – – / U – / U – / U U /	manus cruenta caede et hostili expia.
Hercules	**Hercules**
920	920
U U – / U – / U U U / U – / – – / U – /	Utinam cruore capitis inuisi deis
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	libare possem: gratior nullus liquor
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	tinxisset aras; uictima haut ulla amplior
U – / U – / U – / U – / – – / U – /	potest magisque opima mactari Ioui,
– – / U – / UU	quam rex iniquus.

Amphitryon	**Amphitryon**
– / U – / U U – / U –/	Finiat genitor tuos[44]
925	925
– – / U – / – – / U U U / – – / U U /	opta labores, detur aliquando otium
U – / U – / –	quiesque fessis,
Hercules	**Hercules**
– / U – / U U – / U – /	Ipse concipiam preces
U U – / U – / – – / U – / – – / U – /	Ioue meque dignas, stet suo caelum loco
– – / U – / U – / U – / – – / U – /	tellusque et aequor; astra inoffensos agant
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	aeterna cursus, alta pax gentes alat:
930	930
– – / U U U / – – / U – / U U – / U U /	ferrum omne teneat ruris innocui labor [45]
– – / U U U / – – / U – / – – / U U /	ensesque lateant, nulla tempestas fretum
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	uiolenta turbet, nullus irato Ioue
– U U / U – / – – / U – / – – / U U /	exiliat ignis, nullus hiberna niue
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	nutritus agros amnis euersos trahat.
935	935
U – / U – / – – / U U U / – – / U U /	uenena cessent, nulla nocituro grauis
– – / U – / U – / U – / – – / U – /	suco tumescat herba, non saeui ac truces
– – / U – / – – / U U U / – – / U U /	regnent tyranni; si quod etiamnum est scelus
– – / U – / U U U / U – / – – / U U /	latura tellus, properet, et si quod parat
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	monstrum, meum sit.— sed quid hoc? medium
.	[diem
940	940
– – / U U U / – – / U – / – – / U U /	cinxere tenebrae. Phoebus obscuro meat
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	sine nube uultu, quis diem retro fugat
U – / U – / U – / U – / – – / U U /	agitque in ortus? unde nox atrum caput[46]
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	ignota profert? unde tot stellae polum
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	implent diurnae? primus en noster labor
945	945
– – / U – / – – / U – / U U – / U – /	caeli refulget parte non minima leo
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	iraque totus feruet et morsus parat.

– UU / U UU / U – / U – / – – / U – /	iam rapiet aliquod sidus: ingenti minax
– – / U – / – – / U – / U U U / U U /	stat' ore et ignes efflat et rutilam iubam[47]
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	ceruice iactans quicquid autumnus grauis
950	950
– U / U U U / – – / U – / U U – / U – /	hiemsque gelido frigida spatio refert
– – / U – / – U U / U – / – – / U – /	uno impetu transiliet et uerni petet
– – / U – / – – / U	frangetque tauri colla.
Amphitryon	**Amphitryon**
– / U U – / U – /	Quod subitum hoc malum est?
– – / U – / U – / U – / – – / U – /	quo, nate, uultus huc et huc acres refers
U U – / U – / – – / U – / – – / U – /	acieque falsum turbida caelum uides?
Hercules	**Hercules**
955	955
– U U / U – / – U U / U – / – – / U U /	Perdomita tellus, tumida cesserunt freta,
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	inferna nostros regna sensere impetus:
– – / U – / – – / U – / U – / U U /	immune caelum est, dignus Alcide labor.
U – / U – / – U U / U – / – – / U U /	in alta mundi spatia sublimis ferar,
U – / U – / U – / U – / – – / U U /	petatur aether: astra promittit pater.
960	960
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	quid, si negaret? non capit terra Herculem
– – / U U U / – – / U – / – – / U U /	tandemque superis reddit, en ultro uocat
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	omnis deorum coetus et laxat fores,
– – / U – / U U U / U – / U U – / U U /	una uetante. recipis et reseras polum?
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	an contumacis ianuam mundi traho?
965	965
U U – / U U U / – – / U – / – – / U U /	dubitatur etiam? uincla Saturno exuam

– – / U – / U – / U – / – – / U – /	contraque patris impii regnum impotens
U – / U – / – – / U – / – – / U – /	auum resoluam; bella Titanes parent,
– U U / U – / – – / U – / – – / U U /	me duce furentes; saxa cum siluis feram
U U – / U – / U – / U – / – – / U U /	rapiamque dextra plena Centauris iuga.
970	970
– – / U U U / – – / U – / U U – / U U /	iam monte gemino limitem ad superos agam:
U U – / U – / U – / U – / – – / U U /	uideat sub Ossa Pelion Chiron suum,
– – / U – / – – / U – / U U – / U – /	in caelum Olympus tertio positus gradu
– U U / U – / – – / U	perueniet aut mittetur,
Amphitryon	**Amphitryon**
– / – – / U U /	Infandos procul
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	auerte sensus; pectoris sani parum
975	975
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	magni tamen compesce dementem impetum.
Hercules	**Hercules**
U – / U – / – – / U – / U U – / U – /	Quid hoc? Gigantes arma pestiferi mouent.
U – / U – / – U U /U – / U U – / U – /	profugit umbras Tityos ac lacerum gerens
U U – / U – / – – / U – / – – / U – /	et inane pectus quam prope a caelo stetit.
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	labat Cithaeron, alta Pellene tremit[48]
980	980
– – / U – / U U U / U – / – – / U U /	marcentque Tempe. rapuit hic Pindi iuga, [49]
– U U / U – / – – / U – / – – / U – /	hic rapuit Oeten, saeuit horrendum Mimans.
– U U / U – / – – / U – / – – / U U /	flammifera Erinys uerbere excusso sonat

U – / U – / – U U / U – / U U – / U – /	rogisque adustas propius ac propius sudes
U – / U – / – – / U – / U U U / U U /	in ora tendit; saeua Tisiphone, caput
985	985
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	serpentibus uallata, post raptum canem
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	portam uacantem clausit opposita face.
– – / U – / – – / U U U / – – / U U /	sed ecce proles regis inimici latet.
U – / U – / – – / U – / – – / U – /	Lyci nefandum semen: inuiso patri
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	haec dextra iam uos reddet, excutiat leuis
990	990
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	neruus sagittas, tela sic mitti decet
– U U / U	Herculea,
Amphitryon	**Amphitryon**
– / U – / U – / U – / U U /	Quo se caecus impegit furor?
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	uastum coactis flexit arcum cornibus
U U – / U – / – – / U – / – – / U – /	pharetramque soluit, stridet emissa impetu
U – / U U U / – – / U – / – – / U – /	harundo— medio spiculum collo fugit
995	995
– U U / U – / –	uulnere relicto,
Hercules	**Hercules**
– / U – / – – / U U /	Ceteram prolem eruam [50]
– – / U U U / – – / U – / – – / U – /	omnisque latebras, quid moror? maius mihi
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	bellum Mycenis restat, ut Cyclopia
– – / U U U / – – / U – / – – / U – /	euersa manibus saxa nostris concidant.
– U U / U – / – – / U – / – – / U U /	huc eat et illuc claua deiecto obice[51]
1000	1000
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	rumpatque postes; culmen impulsum labet.

– – / U – / – –/ U – / U U – / U U/	perlucet omnis regia: hic uideo abditum
– – / U – / – – / U	gnatum scelesti patris,
Amphitryon	**Amphitryon**
– / – – / U U/	En blandas manus
– U U / U – / – – / U U U / – – / U U /	ad genua tendens uoce miseranda rogat:
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	scelus nefandum, triste et aspectu horridum!
1005	1005
– – / U – / – U U / U – / – – / U – /	dextra precantem rapuit et circa furens
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	bis ter rotatum misit; ast illi caput
U U – / U – / – – / U – / – – / U – /	sonuit, cerebro tecta disperso madent.
– U U / U – / – – / U – / – – / U – /	at misera, paruum protegens gnatum sinu,
U U U / U – / – U U / U – / U U – / U U /	Megara furenti similis e latebris fugit.
Hercules	**Hercules**
1010	1010
U – / U – / U U U / U – / – – / U – /	Licet tonantis profuga condaris sinu,
U U – / U – / U – / U – / – – / U U /	petet undecumque temet haec dextra et feret.

Amphitryon	**Amphitryon**
– U U / U – / – – / U – / U U – / U U /	Quo misera pergis? quam fugam aut latebram
.	[petis?
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	nullus salutis Hercule infesto est locus.
– – / U – / – U U / U – / – – / U U /	amplectere ipsum potius et blanda prece
1015	1015
– – / U – / U	lenire tempta,
Megara	**Megara**
– / U – / – – / U U /	Parce iam, coniunx, precor,
– – / U U U / – – / U – / – – / U – /	agnosce Megaram. gnatus hic uultus tuos
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	habitusque reddit; cernis, ut tendat manus?
Hercules	**Hercules**
U U – / U – / – U U / U – / – – / U – /	Teneo nouercam. sequere, da poenas mihi
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	iugoque pressum libera turpi Iouem;
1020	1020
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	sed ante matrem paruulum hoc monstrum occidat.

Megara	**Megara**
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Quo tendis amens? sanguinem fundes tuum?
Amphitryon	**Amphitryon**
U U – / U – / – – / U – / – – / U – /	Pauefactus infans igneo uultu patris
U U – / U – / – – / U – / U U – / U U /	perit ante uulnus, spiritum eripuit timor.
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	in coniugem nunc claua libratur grauis:
1025	1025
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	perfregit ossa, corpori trunco caput
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	abest nec usquam est. cernere hoc audes, nimis
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	uiuax senectus? si piget luctus, habes
– – / U – / – – / U – / U – / U U /	mortem paratam: pectus in tela indue,[52]
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	uel stipitem istum caede nostrorum inlitum[53]
1030	1030
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	conuerte, falsum ac nomini turpem tuo
U U U / U – / – – / U – / – – / U U /	remoue parentem, ne tuae laudi obstrepat.—
Chorus	**Chorus[54]**
– – / U U U / U – / U – / – – / U U /	quo te ipse, senior, obuium morti ingeris?
– – / U – / – U U / U – / – – / U U /	quo pergis amens? profuge et obtectus late[55]
– – / U U U / U – / U – / U U – / U U /	unumque manibus aufer Herculeis scelus.

Hercules	**Hercules**
1035	1035
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	Bene habet, pudendi regis excisa est domus.
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	tibi hunc dicatum, maximi coniunx Iouis,
U – / U – / – – / U – / – – / U – /	gregem cecidi; uota persolui libens
U – / U – / – – / U – / U U – / U U /	te digna, et Argos uictimas alias dabit.
Amphitryon	**Amphitryon**
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Nondum litasti, nate: consumma sacrum.
1040	1040
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	stat ecce ad aras hostia, expectat manum
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	ceruice prona; praebeo occurro insequor:
– – / U – / – – / U U U/ – – / U U /	macta— quid hoc est? errat acies luminum
U – / U – / U U U / U – / U U – / U U /	uisusque maeror hebetat? an uideo Herculis
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	manus trementes? uultus in somnum cadit
1045	1045
– – / U – / – U U / U – / – – / U U /	et fessa ceruix capite summisso labat;
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	flexo genu iam totus ad terram ruit,
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	ut caesa siluis ornus aut portum mari
U – / U – / – – / U – / – – / U – /	datura moles, uiuis an leto dedit
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	idem tuos qui misit ad mortem furor?

1050	1050
U U – / U U U / – – / U – / U – / U U /	sopor est: reciprocos spiritus motus agit.
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	detur quieti tempus, ut somno graui
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	uis uicta morbi pectus oppressum leuet.
U U – / U U U / – – / U – / U U – / U – /	remouete, famuli, tela, ne repetat furens.
1054	1054
Chorus	**Chorus**
– U U / – – // – – / U U –	Lugeat aether magnusque parens
1055	1055
– U U / – – // – – / U U –	aetheris alti tellusque ferax
– U U / – – // – U U / – U	et uaga ponti mobilis unda,
– – / – – // – – / – –	tuque ante omnis qui per terras
– – / U U U // – – / U U –	tractusque maris fundis radios
– – / U U – // – U U / – –	noctemque fugas ore decoro,
1060	1060
– U U / – – // U U – / U U U	feruide Titan: obitus pariter
– – / – – // U U U / – U	tecum Alcides uidit et ortus
– – / U U – // – – / U U –	nouitque tuas utrasque domos.
*	*
– U U / – – // U U – / – –	Soluite tantis animum monstris,
– U U / U U – // – – / U U U	soluite superi, rectam in melius
1065	1065
– U U / – – // – – / U U U	flectite mentem. tuque, o domitor
– U U / – – // U U U / U U –	Somne malorum, requies animi [56]

– – / – – // U U – / – –	pars humanae melior uitae,
U U – / – – // U U – / U U –	uolucre o matris genus Asteriae,[57]
– – / – – // – U U / – U	frater durae languide Mortis,
1070	1070
– – / – – // – U U / – –	ueris miscens falsa, futuri
– U U / – – // – U U / – U	certus et idem pessimus auctor,[58]
– – / – – // – – / – –	pater o rerum, portus uitae,[59]
– – / U U – // – – / U U –	lucis requies noctisque comes,
– –/ – – // U U – / U U U	qui par regi famuloque uenis,
1075	1075
– U U / – – // U U – / – U	pauidum leti genus humanum
– – / – – // – U U / – U	cogis longam discere noctem:
U U – / – – // – – / U U –	placidus fessum lenisque foue,
U U – / – – // – – / U U –	preme deuictum torpore graui;[60]
– U U / – U U // – U U / – U	sopor indomitos alliget artus
1080	1080
– – / U U – // – U U / – U	nec torua prius pectora linquat,
– – / U U – // – U U / – U	quam mens repetat pristina cursum.
*	*
– – / U U – // – U U / – –	En fusus humi saeua feroci
– U U / – – // – U U / – –	corde uolutat somnia nondum est
– – / – – // U U – / U U –	tanti pestis superata mali
1085	1085
– – / U U – // – – / U U U	clauaeque graui lassum solitus

– – / U U – // – – / U U –	mandare caput quaerit uacua
– U U / – – // – – / – –	pondera dextra, motu iactans
– U U / – – // U U – / – –	bracchia uano nec adhuc omnis
– U U / – – // U U – / – –	expulit aestus, sed ut ingenti
1090	1090
– – / U U – // – – / – –	uexata noto seruat longos
– U U / – – // – – / – –	unda tumultus et iam uento
– – / U U – // – – / – –	cessante tumet. pelle insanos
– – / U U – // U U – / U U –	fluctus animi, redeat pietas
– – / U U – // – – / U U U	uirtusque uiro. uel sit potius[61]
1095	1095
– – / – – // – U U / – –	mens uesano concita motu:
– – / – – // – – / U U U	error caecus qua coepit eat;
– – / – – // – – / U U –	solus te iam praestare potest
U U – / – – // – U U / – –	furor insontem: proxima puris
– – / U U – // – – / U U –	sors est manibus nescire nefas.
1100	1100
– – / U U – // – – / U U –	Nunc Herculeis percussa sonent
– U U / – – // – – / U U –	pectora palmis, mundum solitos
– U U / – – // – U U / – –	ferre uerbera pulsent
– – / U U – // U U – / – –	ultrice manu; gemitus uastos [62]
– U U / – – // – U U / – –	audiat aether, audiat atri
1105	1105
– – / U U – // – – / U U –	regina poli uastisque ferox [63]

– – / U U – // – U U / – –	qui colla gerit uincta catenis
– – / U U – // – U U / – –	imo latitans Cerberus antro.
U U – / – – // – – / U U –	Resonet maesto clamore chaos
– – / U U – // – U U / – –	latique patens unda profundi: [64]
1110	1110
– – / U U – // U U – / U U U	et qui medius tua tela tamen
– U U / – – //	senserat aer.
*	*
– U U / – – // – – / U U –	pectora tantis obsessa malis
– – / – – // U U – / U U –	non sunt ictu ferienda leui:
– – / – – // U U – / U U –	uno planctu tria regna sonent.
1115	1115
– – / – – // U U – / – U	Et tu collo decus ac telum
– – / U U – // – U U /– –	suspensa diu, fortis harundo,
U U – / U U – // U U – / U U –	pharetraeque graues, date saeua fero
– U U / – – // – – / U U –	uerbera tergo; caedant umeros
– U U / – – // – – / U U –	robora fortes stipesque potens [65]
1120	1120
– – / U U – // – U U / – –	duris oneret pectora nodis:
– – / – – // – U U / – –	plangant tantos arma dolores.
*	*
– – / U U – // – – / U U –	non uos patriae laudis comites
– – / – – // – U U / – –	ulti saeuos uulnere reges,
– – / – – // – U U / – –	non Argiua membra palaestra

1125	1125
– U U / – – // – – / – –	flectere docti fortes caestu
– – / U U – // – U U / – –	fortesque manu, iam tamen ausi
– – / U U – // U U – / – –	telum Scythicis leue corytis
– – / – – // – – / U U –	missum certa librare manu
– – / U U – // – U U / – –	tutosque fuga figere ceruos:
1130	1130
– – / U U – // – U U / – –	nondumque ferae terga iubatae
*	*
– – / U U – // – – / – –	ite ad Stygios, umbrae, portus
– – / U U –//	ite, innocuae,
– – / – – // – U U /– –	quas in primo limine uitae
U U – / – – // U U – / U U U	scelus oppressit patriusque furor,
1135	1135
– – / – – // U U – / U U –	Ite infaustum genus, o pueri,
– – / U U – // – U U / – –	noti per iter triste laboris,
– – / – – // – U U / – –	ite, iratos uisite reges.

1138	1138
Hercules	**Hercules**
U – / U – / – U U / U – / – – / U U /	Quis hic locus, quae regio, quae mundi plaga?
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	ubi sum? sub ortu solis, an sub cardine
1140	1140
U U – / U – / – – / U – / U U – / U U /	glacialis ursae? numquid Hesperii maris
– – / U – / U – / U – / U U – / U U /	extrema tellus hunc dat Oceano modum?
– U U / U – / – – / U – / – – / U – /	quas trahimus auras? quod solum fesso subest?
– – / U – / U – / U – / – – / U – /	certe redimus, unde prostrata domo[66]
U U – / U – / U – / U – / – – / U U /	uideo cruenta corpora? an nondum exuit
1145	1145
U U – / U – / – – / U – / U U – / U U /	simulacra mens inferna? post reditus quoque
– – / U U U / – – / U – / – – / U – /	oberrat oculis turba feralis meis?
U – / U – / – U U / U – / U U – / U –/	pudet fateri: paueo; nescio quod mihi,
– U U / U U U / – – / U – / U – / U U /	nescio quod animus grande praesagit malum,
U – / U – / U – / U – / – – / U U /	ubi es, parens? ubi illa natorum grege
1150	1150
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	animosa coniunx? cur latus laeuum uacat
U U – / U – / – – / U – / U U – / U U /	spolio leonis? quonam abit tegimen meum[67]
U – / U – / – – / U – / U U – / U U /	idemque somno mollis Herculeo torus?
U U – / U – / U – / U – / U – / U U /	ubi tela? ubi arcus? arma quis uiuo mihi
– U U / U U U / – U U / U – / – – / U U/	detrahere potuit? spolia quis tanta abstulit
1155	1155
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	ipsumque quis non Herculis somnum horruit?
U – / U – / U – / U – / – – / U U /	libet meum uidere uictorem, libet
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	(exurge, uirtus) quem nouum caelo pater
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	genuit relicto, cuius in fetu stetit
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	nox longior quam nostra, quod cerno nefas?

1160	1160
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	nati cruenta caede confecti iacent,
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	perempta coniunx, quis Lycus regnum obtinet
– – / U – / – U U / U – / – – / U – /	quis tanta Thebis scelera moliri ausus est
– U U / U – / – – / U – / – – / U U /	Hercule reuerso? quisquis Ismeni loca,
– – / U – / U – / U – / U U – / U U /	Actaea quisquis arua, qui gemino mari
1165	1165
– – / U U U / – – / U – / U U – / U – /	pulsata Pelopis regna Dardanii colis,
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	succurre, saeuae cladis auctorem indica.
U U – / U – / – – / U – / – – / U – /	ruat ira in omnis: hostis est quisquis mihi
– – / U – / – – / U – / U – / U U /	non monstrat hostem, uictor Alcidae, lates?
U – / U – / – – / U – / – – / U – /	procede, seu tu uindicas currus truces
1170	1170
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	Thracis cruenti siue Geryonae pecus
U U – / U U U / – – / U – / – – / U – /	Libyaeue dominos, nulla pugnandi mora est.
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	en nudus asto; uel meis armis licet[68]
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	petas inermem, cur meos Theseus fugit
U – / U – / U – / U – / – – / U U /	paterque uultus? ora cur condunt sua?
1175	1175
– – / U – / U – / U – / U U – / U – /	differte fletus; quis meos dederit neci
– – / U – / U – / U – / U U – / U – /	omnis simul, profare. quid, genitor, siles?
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	at tu ede, Theseu, sed tua, Theseu, fide.
U – / U U U / U – / U U U / – – / U U/	uterque tacitus ora pudibunda obtegit
– – / U U U / – – / U – / – – / U U /	furtimque lacrimas fundit, in tantis malis
1180	1180
U – / U – / – – / U – / U – / U – /	quid est pudendum? numquid Argiuae impotens

U U – / U – / – – / U – / – – / U – /	dominator urbis, numquid infestum Lyci
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	pereuntis agmen clade nos tanta obruit?
U – / U – / – U U / U – / – – / U U /	per te meorum facinorum laudem precor,
U U – / U – / U – / U – / – – / U – /	genitor, tuique nominis semper mihi
1185	1185
– – / U – / – – / U – / U – / U – /	numen secundum, fare, quis fudit domum?
– – / U U U / –	cui praeda iacui?
Amphitryon	**Amphitryon**
U U / U – / U U – / U U /	Tacita sic abeant mala.
Hercules	**Hercules**
U U – / U U U / –	Ut inultus ego sim?
Amphitryon	**Amphitryon**
– / U – / – – / U U /	Saepe uindicta obfuit.
Hercules	**Hercules**
– – / U – / – – / U U U / – – / U U /	Quisquamne segnis tanta tolerauit mala?
Amphitryon	**Amphitryon**
– – / U – / – U U / U	Maiora quisquis timuit.

Hercules	**Hercules**
– / U U – / U U /	His etiam, pater,
1190	1190
– – / U – / – – / U – / U U – / U – /	quicquam timeri maius aut grauius potest?
Amphitryon	**Amphitryon**
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	Cladis tuae pars ista quam nosti quota est?
Hercules	**Hercules**
U U – / U U U / – – / U – / – – / U U /	Miserere, genitor, supplices tendo manus.
U – / U – / U – / U – / – – / U U /	quid hoc? manus refugit, hic errat scelus.
– – / U – / U – / U U U / – – / U – /	unde hic cruor? quid illa puerili madens
1195	1195
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	harundo leto tincta Lernaea nece?
– – / U U U / U – / U – / – – / U U /	iam tela uideo nostra, non quaero manum.
– UU / U – / – – / U – / – – / U U /	quis potuit arcum flectere aut quae dextera
U – / U – / – – / U – / – – / U – /	sinuare neruum uix recedentem mihi?[69]
– – / U – / – U U / U – / – – / U U /	ad uos reuertor; genitor, hoc nostrum est scelus?
1200	1200
U U – / U – / –	tacuere? nostrum est.
Amphitryon	**Amphitryon**
– / U – / – – / U U /	Luctus est istic tuus,
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	crimen nouercae: casus hic culpa caret.

Hercules	**Hercules**
– – / U – / – U U / U – / – – / U U /	Nunc parte ab omni, genitor, iratus tona,
– – / U – / – – / U – / U – / U – /	oblite nostri uindica sera manu
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	saltem nepotes. stelliger mundus sonet
1205	1205
– – / U – / U – / U U U / – – / U U /	flammasque et hic et ille iaculetur polus:
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	rupes ligatum Caspiae corpus trahant
– – / U U U / U – / U – / U – / U – /	atque ales auida— cur Promethei uacant
U U – / U – / – – / U – / – – / U – /	scopuli? uacat cur uertice immenso feras
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	uolucresque pascens Caucasi abruptum latus
1210	1210
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	nudumque siluis? illa quae pontum Scythen
– – / U – / U – / U – / – – / U – /	Symplegas artat hinc et hinc uinctas manus
– – / U – / – – / U U U / – – / U U /	distendat alto, cumque reuocata uice
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	in se coibunt saxaque in caelum expriment
– – / U – / U – / U – / U U – / U U /	actis utrimque rupibus medium mare,
1215	1215
U – / U – / – – / U – / U U – / U – /	ego inquieta montium iaceam mora.
– – / U – / – – / U U U / – – / U U /	quin structum aceruans nemore congesto
.	[aggerem
U – / U – / U – / U – / – – / U – /	cruore corpus impio sparsum cremo?
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	sic, sic agendum est: inferis reddam Herculem.
Amphitryon	**Amphitryon**
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	Nondum tumultu pectus attonito carens
1220	1220
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	mutauit iras quodque habet proprium furor,
– – / U – / U	in se ipse saeuit.

Hercules	**Hercules**
– / U U U / – – / U U /	Dira Furiarum loca
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	et inferorum carcer et sonti plaga
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	decreta turbae— si quod exilium latet
– U U / U U U / – – / U – / – – / U – /	ulterius Erebo, Cerbero ignotum et mihi:
1225	1225
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	hoc me abde, tellus; Tartari ad finem ultimum
– – / U – / U – / U – / U U – / U U /	mansurus ibo. pectus o nimium ferum!—
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	quis uos per omnem, liberi, sparsos domum
– – / U – / U U U / U – / – – / U – /	deflere digne poterit? hic durus malis
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	lacrimare uultus nescit, huc arcum date,
1230	1230
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	date huc sagittas, stipitem huc uastum date.
U U – / U – / – – / U UU / – – / U U /	tibi tela frangam nostra, tibi nostros, puer,
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	rumpemus arcus; at tuis stipes grauis
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	ardebit umbris; ipsa Lernaeis frequens
U – / U – / – – / U – / U – / U – /	pharetra telis in tuos ibit rogos:
1235	1235
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	dent arma poenas, uos quoque infaustas meis
U – / U – / – – / U – / – – / U – /	cremabo telis, o nouercales manus.
Amphitryon	**Amphitryon**
– – / U – / – U U / U – / – – / U U /	Quis nomen usquam sceleris errori indidit?[70]
Hercules	**Hercules**
– – / U – / – U U / U – / U U – / U U /	Saepe error ingens sceleris obtinuit locum.[71]

Amphitryon	**Amphitryon**
– – / U U U / – – / U – / U – / U – /	Nunc Hercule opus est: perfer hanc molem mali.
Hercules	**Hercules**
1240	1240
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	Non sic furore cessit extinctus pudor,
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	populos ut omnes impio aspectu fugem.
– – / U – / – U U / U – / U – / U – /	arma, arma, Theseu, flagito propere mihi
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	subtracta reddi, sana si mens est mihi,
U – / U U U / – – / U – / U U – / U U /	referte manibus tela; si remanet furor,
1245	1245
U – / U – / U – / U – / U U – / U U /	pater, recede: mortis inueniam uiam.
Amphitryon	**Amphitryon**
– – / U U U / – – / U – / – – / U U /	Per sancta generis sacra, per ius nominis
U – / U – / – – / U – / – – / U – /	utrumque nostri, siue me altorem uocas
– – / U – / – – / U U U / – – / U – /	seu tu parentem, perque uenerandos piis
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	canos, senectae parce desertae, precor,
1250	1250
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	annisque fessis; unicum lapsae domus
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	firmamen, unum lumen afflicto malis
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	temet reserua. nullus ex te contigit
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	fructus laborum; semper aut dubium mare
– – / U U U / – – / U – / – – / U U /	aut monstra timui; quisquis in toto furit
1255	1255
– – / U – / U U U / U – / U – / U – /	rex saeuus orbe, manibus aut aris nocens,

– – / U – / U – / U – / – – / U U /	a me timetur: semper absentis pater
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	fructum tui tactumque et aspectum peto.[72]
Hercules	**Hercules**
U U U / U – / U – / U – / U U – / U U /	Cur animam in ista luce detineam amplius
U – / U U U / – – / U – / – – / U U /	morerque nihil est: cuncta iam amisi bona,
1260	1260
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	mentem arma famam coniugem natos manus, [73]
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	etiam furorem, nemo polluto queat
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	animo mederi: morte sanandum est scelus.
Amphitryon	**Amphitryon**
U U – / U – / –	Perimes parentem,
Hercules	**Hercules**
U U / U – / – – / U U /	Facere ne possim, occidam.
Amphitryon	**Amphitryon**
U U – / U – / –	Genitore coram?
Hercules	**Hercules**
– / U – / U U – / U – /	Cernere hunc docui nefas.

Amphitryon	**Amphitryon**
1265	1265
U U – / U U U / U – / U – / – – / U – /	Memoranda potius omnibus facta intuens
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	unius a te criminis ueniam pete.
Hercules	**Hercules**
U U – / U – / U – / U – / – – / U U /	Ueniam dabit sibi ipse, qui nulli dedit?
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	laudanda feci iussus: hoc unum meum est.
– – / U U U / – – / U – / U U – / U U /	succurre, genitor; siue te pietas mouet
1270	1270
– – / U – / – – / U U U / – – / U U /	seu triste fatum siue uiolatum decus
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	uirtutis: effer arma; uincatur mea
– – / U – / –	fortuna dextra,
Theseus	**Theseus**
– / U – / U U – / U – /	Sunt quidem patriae preces
U U – / U – / – – / U – / – – / U U /	satis efficaces, sed tamen nostro quoque
U – / U – / – – / U – / – – / U – /	mouere fletu, surge et aduersa impetu
1275	1275
– – / U U U / – – / U – / – – / U U /	perfringe solito, nunc tuum nulli imparem
U U – / U – / U – / U – / – – / U – /	animum malo resume, nunc magna tibi [74]
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	uirtute agendum est: Herculem irasci ueta.

Hercules	**Hercules**
– – / U – / – U U / U – / U U – / U – /	Si uiuo, feci scelera; si morior, tuli.
– – / U – / – U U / U – / – – / U – /	purgare terras propero, iamdudum mihi
1280	1280
– – / U – / – – / U – / U U /	monstrum impium saeuumque et immite ac ferum
– – / U U U / – – / U – / – – / U – /	oberrat: agedum dextra, conare aggredi
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	ingens opus, labore bis seno amplius.
– – / U – / – – / U – / U U – / U – /	ignaue cessas, fortis in pueros modo[75]
U U – / U – / – – / U U U / – – / U – /	pauidasque matres? arma nisi dantur mihi,
1285	1285
– – / U – / – – / U – / U – / U U /	aut omne Pindi Thracis excidam nemus
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Bacchique lucos et Cithaeronis iuga
– – / U – / – – / U – / U U – / U – /	mecum cremabo, aut tota cum domibus suis
U U – / U – / U – / U – / – – / U U /	dominisque tecta, cum deis templa omnibus
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	Thebana supra corpus excipiam meum
1290	1290
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	atque urbe uersa condar, et, si fortibus
U U – / U U U / – – / U – / – – / U – /	leue pondus umeris moenia immissa incident
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	septemque opertus non satis portis premar,
U U – / U U U / – – / U – / – – / U U /	onus omne media parte quod mundi sedet
U U – / U U U / – – / U – / – – / U U /	dirimitque superos, in meum uertam caput.
Amphitryon	**Amphitryon**
– – / U	Reddo arma.

Hercules	**Hercules**
– / – – / U U U / – – / U – /	Uox est digna genitore Herculis.
1295	1295
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	hoc en peremptus spiculo cecidit puer—
Amphitryon	**Amphitryon**
– – / U – / – U U / U – / U – / U – /	Hoc Iuno telum manibus immisit tuis.
Hercules	**Hercules**
– – / U – / U	Hoc nunc ego utar.
Amphitryon	**Amphitryon**
– / U – / U U – / U – /	Ecce quam miserum metu
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	cor palpitat pectusque sollicitum ferit.
Hercules	**Hercules**
– – / U – / –	Aptata harundo est.
Amphitryon	**Amphitryon**
1300	1300
– / U – / U U – / U U /	Ecce iam facies scelus
U – / U – / U	uolens sciensque.
Hercules	**Hercules**
– / U – / U U – / U – /	Pande, quid fieri iubes?

Amphitryon	**Amphitryon**
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	Nihil rogamus: noster in tuto est dolor.
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	natum potes seruare tu solus mihi,
– U U / U – / – – / U – / – – / U U /	eripere nec tu; maximum euasi metum:
1305	1305
U U – / U – / – U U / U – / – – / U – /	miserum haut potes me facere, felicem potes.
– U U / U – / – U U / U – / – – / U U /	sic statue, quicquid statuis, ut causam tuam
– – / U – / – – / U – / U U – / U – /	famamque in arto stare et ancipiti scias:
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	aut uiuis aut occidis, hanc animam leuem
– – / U U U / – – / U – / – – / U – /	fessamque senio nec minus fessam malis
1310	1310
U – / U – / U U – / U – / – – / U – /	in ore primo teneo, tam tarde patri
– – / U U U / – – / U – / U U – / U U /	uitam dat aliquis? non feram ulterius moram,
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	letale ferro pectus impresso induam:[76]
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	hic, hic iacebit Herculis sani scelus.
Hercules	**Hercules**
– – / U U U / – – / U – / U U U / U U /	Iam parce, genitor, parce, iam reuoca manum.
1315	1315
– – / U – / – – / U – / U U – / U U /	succumbe, uirtus, perfer imperium patris.
U U – / U – / – – / U – / U U – / U U /	eat ad labores hic quoque Herculeos labor:
– – / U – / U – / U – / – – / U – /	uiuamus, artus alleua afflictos solo,
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	Theseu, parentis, dextra contactus pios
U U – / U U U / U	scelerata refugit.

Amphitryon	**Amphitryon**
– / U – / – – / U – /	Hanc manum amplector libens,
1320	1320
– – / U – / U – / U – / – – / U – /	hac nisus ibo, pectori hanc aegro admouens
– – / U – / –	pellam dolores,
Hercules	**Hercules**
– / U – / U U – / U – /	Quem locum profugus petam?
U U – / U – / – – / U – / U – / U U /	ubi me recondam quaue tellure obruar?
– – / U – / – – / U U – / – – / U – /	quis Tanais aut quis Nilus aut quis Persica
U U – / U – / – – / U – / – – / U – /	uiolentus unda Tigris aut Rhenus ferox
1325	1325
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	Tagusue Hibera turbidus gaza fluens
– U U / U – / – U U / U – / U – / U U /	abluere dextram poterit? Arctoum licet
– – / U – / – U U / U – / – – / U U /	Maeotis in me gelida transfundat mare
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	et tota Tethys per meas currat manus,
– – / U – / – U U / U – / – – / U U /	haerebit altum facinus, in quas impius
1330	1330
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	terras recedes? ortum an occasum petes?
U – / U – / – – / U – / U U – / U U /	ubique notus perdidi exilio locum.
– U U / U – / – – / U – / – – / U – /	me refugit orbis, astra transuersos agunt
– – / U – / U – / U – / – – / U U /	obliqua cursus, ipse Titan Cerberum
U U – / U – / – – / U – / U – / U U /	meliore uultu uidit, o fidum caput,
1335	1335
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	Theseu, latebram quaere longinquam abditam;
UU – / U – / – U U / U U U / – – / U U/	quoniamque semper sceleris alieni arbiter
U – / U – / – – / U – / U U – / U U /	amas nocentes, gratiam meritis refer
U – / U – / – – / U – / – – / U U /	uicemque nostris: redde me infernis precor
– – / U – / – – / U – / – – / U – /	umbris reductum, meque subiectum tuis
1340	1340
– U U / U – / – – / U – / – – / U U /	restitue uinclis: ille me abscondet locus.[77]
U U – / U – / –	sed et ille nouit.

Theseus	**Theseus**
– / U – / – – / U U /	Nostra te tellus manet.
– – / U – / – – / U – / – – / U U /	illic solutam caede Gradiuus manum
– U U / U – / – – / U – / U – / U U /	restituit armis: illa te, Alcide, uocat,
U U – / U – / – – / U – / U U – / U U /	facere innocentes terra quae superos solet.

4.5. Tradução: Hércules possuído

Juno

1

Eu, irmãzinha do Trovejante – pois é: só este parentesco me sobrou, solteira de Júpiter – do Trovejante, sempre ausente, desertei, e também do teto dos ares mais altos, e dei lugar, expulsa do céu, às amantes.

5

A terra que seja cultuada. O céu? Possuem-no as amantes:

Aquela ali, a Ursa, a estrela mais alta, na parte de cima do norte gelado, conduz as frotas gregas. Ali, onde o dia repousa quando vem a primavera, brilha o Touro que arrastou pelas ondas Europa, a mocinha de Tiro. Lá, as Atlântides exibem seu bando, temível para os barcos e o mar, desfilando daqui pr'ali. Ameaçador, ali, Órion aterroriza os deuses com a espada, e Perseu, rapaz de ouro, tem suas estrelas. Ali, a constelação famosa dos Gêmeos de Júpiter cintila e, para certos filhos, uma ilha flutuante parou de se mover.

16

Não só o próprio Baco ou a mãe de Baco avançaram até as alturas, onde, para que não falte um lugar para a vergonha, o firmamento exibe também a coroa da sua noiva, aquela

nascida em Creta.

Mas guardemos lamentos antigos.

20

Sendo uma só, a terra dura e selvagem de Tebas, semeada de mães ímpias, quantas vezes me fez de madrasta?! Permitem que Alcmene, que ela suba e ocupe o meu lugar, vitoriosa. E também que ocupe os astros prometidos o filho, que o firmamento gastou um dia para conceber, enquanto Febo atrasou-se para brilhar no mar do Oriente, ordenado a reter, imersa no Oceano, a manhã.

Não é assim que cessarão os ódios. Duradouras são as iras que o espírito violento trará, e a dor cruel vai gerar guerras eternas ao sumir com a paz.

30

Guerras... Quais?!? O que a terra inimiga cria de horrível, o que o mar ou o ar produziu de terrível, duro, pestilento, atroz, selvagem, foi esfrangalhado e domado. Ele avança e cresce com os males, e usufrui da minha ira: em louvores seus converte os meus ódios. Enquanto eu, cruel demais, dava ordens, comprovei quem é o seu pai. Criei o espaço da sua glória. Por onde o sol traz e leva de volta o dia, por onde tinge de perto com a chama cada povo negro, a coragem indomada é cultuada, e no

mundo inteiro ele é descrito um deus.

40

Já me faltam monstros, e é menor o esforço de Hércules em cumprir as ordens, que o meu em mandar. Feliz, ele aceita o que ordeno. Quais ordens selvagens do tirano poderiam machucar o violento jovem? Exibe, como armas, o que temeu e matou: vem armado com o leão e com a hidra. E não bastam as terras aparentes: eis que ele esfrangalha o portal do Júpiter subterrâneo, e os despojos do rei vencido ele traz para cima. Voltar é pouco? Morre a lei das sombras.

50

Eu mesma vi, eu vi, mal a noite dissipada, o inferno. E o vi lançando ao pai os espólios do irmão, Dite, domado. Por que não o arrasta, amarrado e subjugado por correntes, a ele que recebeu domínios semelhantes aos de Júpiter, e não se apossa do Érebo capturado? Não só põe à mostra o Estige: escancarado pelas mãos profundas está o caminho de volta, e os mistérios da dura morte jazem em aberto. Mas, rompido o cárcere das sombras, aquele selvagem triunfa sobre mim, e com a mão digna de orgulho conduz o cachorro tenebroso pelas cidades gregas.

60

Com Cérbero visível, vi o dia hesitante, e o sol apavorado. A mim também um tremor invadiu, e, vendo os três pescoços do monstro vencido, temi que ele governasse.

Lamento leve mas insisto: o céu deve temer que quem venceu as profundezas ocupe as alturas: ele vai roubar o cetro do pai. E não vai chegar aos astros por um caminho tranquilo, como Baco: busca sua trilha pela ruína, e vai querer reinar ainda que o mundo fique vazio. Incha ao saber a medida da própria potência, e aprendeu que o céu pode ser vencido pelas suas forças ao suportá-lo: pôs a cabeça debaixo do mundo, e a proeza de suportar sua massa imensa nem fez dobrarem-lhe os ombros, e o céu assentou melhor no colo de Hércules. Sua nuca, inabalada, carregou o céu e os astros, e a mim, que os pressionava. Ele quer é o caminho para as alturas!

75

Avance, Ira, avance! E esmague-o com força enquanto ele conspira. Vá até ele! Com suas mãos, dilacere-o, você mesma! Para que mandar tamanhos ódios? Que as feras renunciem, e o próprio Euristeu, cansado de dar ordens, fique à toa.

Liberte os titãs que ousaram violar a ordem de Júpiter: abra a caverna do vulcão da Sicília. A terra siciliana, que treme por

causa da agitação de um gigante, seja leve sobre os pescoços soterrados desse monstro terrível. A lua, altíssima, conceba outras feras.

84

Mas ele venceu tudo isso. Procura-se alguém igual a Alcides?

Não há ninguém a não ser ele próprio: já entra em guerras consigo mesmo.

Venham aqui, lá do Tártaro, bem do fundo invocadas, as Eumênides: suas cabeleiras flamejantes espalhem o fogo, as mãos cruéis cravem-lhe os chicotes de víboras.

Vá agora, orgulhoso, busque os assentos dos deuses celestes, despreze os de gente. Acredita que já fugiu do Estige selvagem e dos mortos? Aqui eu lhe mostrarei os infernos.

92

Invocarei de volta, de mais longe que o exílio dos criminosos, a deusa Discórdia, que se esconde na bruma alta. Sua fortaleza é uma caverna enorme no morro em frente. E arrastarei para fora do profundo reino de Dite o que tiver sobrado. Virá o Crime, indesejado, e a Impiedade selvagem lambendo o próprio sangue, e o Erro, e, armada sempre contra si mesma, a Possessão.

É desta mesma, desta comparsa, que deve servir-se a minha dor.

100

Comecem, servas de Dite: ágeis, chacoalhem o pinho ardente. E que Megera conduza a horrenda tropa de serpentes, e com a mão dada ao luto, agarre a tocha bruta da pira crepitante.

Façam isto: vinguem o Estige violado. Batam no peito: que lhe derreta a mente um fogo mais ácido que o que enlouquece nos fornos do Etna. Para que Alcides, privado do juízo, possa ser levado, exaltado por grande Possessão, primeiro é preciso ensandecer a vocês.

109

"Juno, por que você mesma ainda não está tomada pela Possessão?" A mim, irmãs, a mim primeiro, perturbem-me, destituída de minha razão, se planejo fazer qualquer coisa digna de uma madrasta: invertam-se meus desejos. Suplico que ele veja os filhos intocados quando voltar e que volte forte, por sua própria mão.

114

Encontrei o dia em que a indesejada coragem de Hércules vai nos ajudar. Ele venceu a mim? Vença também a si. E deseje morrer, tendo chegado dos infernos. Nascido de Júpiter? Que

isso ao menos me seja útil. Ficarei aqui, e para que saiam certeiras as flechas lançadas pelo arco, liberarei sua mão. Governarei as armas dele, possuído: a Hércules, em luta, vou finalmente favorecer. Terminado o crime, aí então o pai pode admitir aquelas mãos no céu.

123

A guerra deve começar já. Clareia o dia, e no nascente amarelo sobe o Titã luminoso.

Coro

125

Escassas estrelas ainda brilham
tardias no céu curvo. A noite ajunta
seus fogos dispersos: a luz venceu.
A estrela-d'alva recolhe sua tropa.
A estrela polar do norte do céu,
130
guia da Ursa Menor, chama a luz
ao voltar levando suas sete estrelas.
Transportado por cavalos celestes,
o Titã já espia do alto Eta.
Os bosques de Baco, neto de Cadmo,
coram na manhã que orvalha, famosos,

e a irmã de Febo foge pra voltar.

*

Começa o trabalho duro, e agita
as aflições e abre as casas todas.
O pastor na neve branca gelada
140
colhe forragens, disperso o rebanho.
Brinca livre em campo aberto o bezerro
que ainda nem tem a testa vazada;
mães esgotadas renovam as tetas.
Vaga por caminho incerto o cabrito
Atrevido, leve em pasto macio.
Do ramo mais alto pende estridente
um rouxinol, e ele quer, sob o sol,
transportar as penas entre seus ninhos
barulhentos. Em volta, a multidão
150
Soa confusa num murmúrio misto,
E testemunha a manhã.

*

Descrente da vida, confia ao vento
suas velas - tecidos frouxos que a brisa
acaba de encher – algum marinheiro.

Alguém, pendendo de escarpas roídas,
ergue os anzóis frustrados, ou suspenso
espreita as presas com a mão hábil firme:
a linha sente quando o peixe treme.
É deles o calmo repouso, a vida
Tranquila e a casa próspera ao pouco
Que possui de seu. Vagam nas cidades,
No turbilhão dos temores aflitos,
temores cruéis e medos inquietos.
Vigia as sólidas portas do rei
e seus umbrais altíssimos, um homem
sem sono. Outro, sem fim, coleciona
riquezas alegres, baba os tesouros,
e é pobre sobre montanhas de ouro.
A outro, atônito, toma o aplauso
do povo e da multidão flutuante,
mais flutuante que o sopro da brisa.
Já outro vende hostis contestações
De um fórum barulhento; ávido aluga
iras e palavras. A paz segura
tocou uns poucos, que lembrando a vida

fugidia, vivem tempos que nunca
poderão voltar. Se os destinos deixam,
vivam felizes: apressa-se a vida
em corrida veloz, e voa o dia
quando a roda gira e o ano finda.
As irmãs cruéis desenrolam lãs
e não reenrolam fios passados.
Quanto à raça humana, incerta de si,
é lançada contra sortes vorazes:
queremos o além das ondas do Estige.
*
É forte em excesso, Alcides, seu peito,
pois corre a visitar os mortos tristes.
As Parcas, no tempo certo, virão.
Ninguém pode parar diante do dito,
ninguém pode adiar o dia escrito.
A tumba recebe os povos afoitos.
Que a Glória fale de outro em muitas terras,
e a Fama em todas as cidades louve-o,
a linguaruda, e leve-o, às estrelas
semelhante e ao céu. Outro, em seu caminho,

vá mais alto: que a mim, a minha terra
proteja no secreto lar seguro.
Vem aos quietos a velhice grisalha,
e senta em sede humilde, porém certa,
200
o destino pobre da casa simples.
Despenca a valentia apaixonada.
Agora vem triste, cabelos soltos,
Mégara, seguida de sua ninhada,
e lento pela velhice caminha o pai de Alcides.

Anfitrião

205

Olhe, grande senhor do Olimpo e juiz do mundo: dê fim enfim, e agora, aos pesados sofrimentos, e ponha um termo à calamidade. Nenhuma luz nunca brilhou segura pra mim: o fim de um mal é um passo para o seguinte. Sem trégua, preparam um novo inimigo para ser capturado. Antes que alcance a casa aconchegante, Hércules vai obrigado a mais uma guerra. Nenhum sossego ou tempo nenhum lhe sobra, a não ser enquanto recebe as ordens.

Insiste em persegui-lo desde o princípio uma Juno hostil: teria estado por acaso imune a infância, ainda de colo? Venceu

monstros antes que pudesse conhecê-los.

216

As serpentes de cristas levavam na cabeça duas bocas. Arrastava-se direto contra elas, ainda bebê, vendo nos olhos de fogo das cobras uma chama branda e suave. Foi com olhar sereno que deu nós apertados, e com a mãozinha tenra que espremeu a garganta inchada, aprendendo pra matar a Hidra.

222

O veado incansável do monte Mênalo, exibindo a cabeça enfeitada com muito ouro, foi apanhado em sua corrida. O maior medo de Nemeia, o leão, gemeu espremido pelos braços de Hércules.

226

Para que eu recordaria as estrebarias cruéis da quadriga da Bistônia, e o rei dado de pasto a seus próprios cavalos? Ou o javali peludo do monte Mênalo, dos cumes densos do monte Erimanto, acostumado a fazer tremerem os bosques árcades? Ou o touro, temor importante para uma centena de povos? Entre os rebanhos remotos do povo do Ocidente, foi morto o pastor triforme do litoral de Tartesso, e as presas foram trazidas desde o poente mais distante. O gado notável, no Oceano,

apavorou o Citerão.

Obrigado a penetrar as áreas do sol de verão e os reinos tórridos – esses que o meio dia esturrica – separou duas montanhas e, rompendo o obstáculo, fez uma larga passagem para o Oceano fluir.

239

Depois disso, invadiu os limites do bosque rico e tomou como espólio os frutos de ouro do dragão vigilante.

Para quê? Os monstros cruéis de Lerna, múltiplo mal, não venceu enfim com fogo, e ensinou a morrer? Ainda buscou até nas nuvens as aves Estinfálidas, acostumadas a esconder o dia com as penas que o tampavam.

245

E não o venceu a rainha do povo do Termodonte, solteira do leito sempre solitário. E ele não encolheu as mãos corajosas diante da proeza toda famosa do estábulo vergonhoso de Augeu.

249

De que adianta tudo isso? Pois ele está privado de seu mundo defendido. As terras sentiram que está ausente o defensor da paz na terra: o crime, próspero e fecundo, é chamado

coragem. Os bons obedecem aos criminosos, o direito está nas armas, o temor oprime as leis. Diante de meus olhos vi caírem, por mão truculenta, os filhos que vingariam o reino paterno e vi cair o próprio pai, último descendente do nobre Cadmo: o ornamento régio da cabeça foi arrancado com a cabeça junto. Quem pode chorar o bastante por Tebas? Terra rica dos deuses, a que senhor você teme? Das lavouras e do seio fecundo de qual deus ergueram-se, munidos do rigoroso ferro, os guerreiros que surgiram aqui? E de quem eram as muralhas que Anfião, nascido de Júpiter, construiu, trazendo as pedras pela modulação do canto? De quem é a cidade aonde, não raro, veio o pai dos deuses, deixado o céu? É esta, a que foi propícia e, seja correto dizer, certamente propícia será, a que é oprimida por um jugo sórdido.

268

Descendentes de Cadmo, e família de Ofião, por que caíram? Vocês tremem diante de um estrangeiro desconhecido que, na falta de seus próprios territórios, está carregando os nossos. Quem persegue os crimes na terra, e quem os persegue no mar, e quebra os cetros cruéis com mão justa, agora está ausente, escravizado, e sofre aquilo que impede que sofram. Lico, estrangeiro, detém Tebas, de Hércules! Mas não deterá. Ele

estará de volta, e castigará, e súbito subirá aos astros: encontrará o caminho, ou o fará. Esteja de volta, são, e volte, suplico, e venha finalmente vencedor para sua casa vencida.

Mégara

279

Marido, venha à superfície, e das trevas espalhadas pela mão, irrompa; se não há nenhum caminho de volta, se a passagem está fechada, volte depois de romper o mundo, e tudo o que se esconde sob a posse da negra noite, liberte consigo. Como certa vez, quando você se colocou, impetuoso, buscando caminho para o rio veloz nos montes demolidos, e abriram-se os montes Tempe, rachados pelo violento golpe. Impulsionada pelo seu peito caiu uma montanha, e caiu a outra, e entre o amontoado de terra correu por um novo leito a torrente da Tessália. Desse mesmo jeito, procurando os pais, os filhos, a pátria, irrompa, carregando consigo os limites das coisas, e tudo que a idade, ávida, recolhe ao passo de tantos anos, devolva, e as pessoas que se esqueceram de si e apavoram-se com a luz, conduza à sua frente.

294

Não são dignos de você tantos espólios, se trouxer tanto quanto ordenam. São grandes. Mas falo demais, ignorante do nosso destino. De onde me chegará aquele dia quando lhe abraçarei e pegarei sua mão, e me queixarei do retorno demorado e de você não se lembrar de mim?

299

Ao senhor, guia dos deuses, touros indomados levarão centenas de pescoços; à senhora, deusa dos grãos, pagarei com oferendas raras de cereais; à senhora, Elêusis silenciosa agitará longas tochas, em fé muda. Então, eu acreditarei que as vidas foram restituídas aos meus irmãos e que meu pai está brilhante, ele mesmo governando seus reinos.

305

Se alguma autoridade maior lhe detém, eu acompanho você: ou defenda a todos com seu retorno a salvo, ou arraste-nos a todos. Você nos arrastará, e nenhum deus nos levantará depois de abatidos.

309

Anfitrião

Companheira do meu sangue, você que guarda com casta

lealdade o leito e os filhos do magnânimo Hércules, imagine com uma mente melhor, e anime o seu espírito. Ele estará de volta, é fato, tal como costuma depois de cada proeza: maior.

Mégara

No que os desgraçados desejam demais, nisso eles acreditam fácil.

314

Anfitrião

Ao contrário: o que temem demais, pensam não poder nunca mudar nem suportar. Sua confiança se curva sempre diante do pior do medo.

317

Mégara

Enterrado e sepultado e completamente esmagado com o mundo por cima, que caminho ele tem até a superfície?

319

Anfitrião

O caminho que tinha, quando pela região árida avançou pelas areias que se agitavam à maneira do mar turbulento, por duas vezes fugindo da agitação e por duas vezes voltando; e quando

na barca solitária estacou agarrado nas praias rasas de Sirtes e, tendo a quilha presa, atravessou os mares a pé.

325

Mégara

A sorte, injusta, raramente poupa as maiores coragens. Ninguém pode, por tanto tempo, oferecer-se a salvo a perigos tão frequentes: quem por vezes transpõe a queda, uma hora a encontra. Mas veja: cruel, e trazendo ameaças no rosto, e com o ânimo tal qual o passo com que vem, sacudindo na mão o cetro alheio – Lico.

Lico

332

Reinando sobre as terras ricas da cidade de Tebas, e sobre cada coisa que a região sinuosa da Fócida abriga em seu território fértil, sobre cada lugar que o Ismeno irriga, e que o Citerão vê do seu topo altíssimo, e sobre o istmo estreito que separa os dois mares, eu não possuo antigos direitos pátrios: sou um herdeiro imprestável desta casa. Não tenho avós nobres, nem família conhecida por insígnias sublimes, mas uma notável coragem: quem gaba a própria família, elogia a outros. Mas os cetros roubados são mantidos por uma mão trêmula: qualquer salvação está na espada. Saiba o que se tem contra os cidadãos contrariados: a

espada afiada lhe guarda. Nas mãos de um estrangeiro, o reino não fica estável. E só você pode consolidar nossas forças, unida pelas tochas nupciais ao tálamo real, Mégara: da família nobre, nossa nova união levará a cor.

349

(Não penso, pois, que ela vá recusar ou rejeitar meu leito, pois se, teimosa, negar com sua natureza impotente, determina que se destrua profundamente toda a casa de Hércules. A indignação, a ação, o discurso do povo irá intimidá-la? A arte primordial do governo é poder suportar a indignação.)

354

Experimentemos, portanto: a sorte ofereceu para nós a ocasião, já que você mesma, velada, cobre a cabeça com um triste véu, junto dos deuses protetores, e bem ao seu lado está presente o verdadeiro pai de Alcides.

Mégara

358

Qual a novidade que essa desgraça, ruína da nossa família, prepara? O que pretende?

Lico

359

Ah, portadora do nome nobre da estirpe real! Receba minhas palavras com ouvido paciente, por pouco tempo, e me seja

favorável. Se os mortais tiverem sempre ódios eternos e a fúria, uma vez começada, não renunciar nunca a seus ímpetos, mas o favorito sustentar as batalhas, e o desfavorecido entregar-se a elas, as guerras não deixarão sobrar nada. Então, o campo despovoado estará deserto de lavouras e, havendo fogo por sob os tetos, a cinza alta cobrirá os povos sepultados. Ao vitorioso, é conveniente querer que a paz se restabeleça. Ao vencido, é necessário. Venha ser parte do reino: estejamos juntos em nossas condições, aceite essa garantia de confiança: segure minha mão direita. Por que se cala, com o semblante hostil?

Mégara

372

Eu por acaso apertaria a mão respingada pelo sangue do meu pai e da matança dupla dos meus irmãos? Antes disso o nascente extinguirá a manhã e o poente a trará de volta, haverá paz duradoura entre as neves e as chamas e a Cila juntará a Sicília ao continente, e muito antes o Euripo fugaz, que inverte seus fluxos, permanecerá, preguiçoso como uma onda, na Eubeia.

379

Você arrancou de mim meu pai, os reinos, meus irmãos, o lar paterno – o que mais falta? Uma coisa sobrevive mais cara para mim que um pai ou um irmão, um reino ou um lar: o ódio a você, que sinto ser comum a mim e ao povo. Que fração desse ódio

será minha?

Orgulhoso, trate de domar os ares altivos: um deus vingador segue os soberbos pelas costas.

386

Conheço os reinos de Tebas. O que eu poderia dizer? Que as mães sofreram e cometeram crimes? Que num duplo crime misturou-se o nome do marido, do filho, do pai? Dizer que exércitos irmãos se enfrentaram? Que houve tantas sepulturas? A mãe soberba de Tântalo transborda em luto, e feita uma triste rocha, goteja no monte Sipilo, na Frígia. Por que não diria que o próprio Cadmo, a cabeça austera erguendo-se no capacete, tendo percorrido em fuga os reinos da Ilíria, deixou marcas longas do corpo que rastejou?

Ficam para você esses exemplos: domine como lhe apraz, até que os destinos acostumados de nosso reino lhe chamem.

Lico

397

Vamos, raivosa, suspenda as palavras ferozes, e aprenda com Alcides a aceitar as ordens dos reis. Eu, já que levo na mão direita o cetro roubado na vitória e governo tudo sem medo das leis, que as armas subjugam, pouco direi em prol de minha causa. Seu pai morreu na guerra sangrenta? Seus irmãos morreram? As armas não guardam medida, não se pode moderar facilmente nem

reprimir a ira de uma espada afiada: o sangue delicia as guerras. Ele, porém, agiu pelo seu reino, eu por uma cobiça indigna. Deve-se buscar da guerra o fim, não a causa. Agora, porém, pereça qualquer memória. Quando o vencedor depôs as armas, ao vencido convém depor os ódios. Não peço que você adore de joelhos o governante. Isto, sim, me agrada: que com grande coragem você aceite suas ruínas. Você é uma esposa digna para o rei: reunamos nossos leitos.

Mégara

414

Um tremor gelado percorre meus ossos sem vida. Que crime golpeia meus ouvidos? Não me apavorei tanto quando rompeu-se a paz e o estrondo bélico contornou os muros: suportei tudo bravamente. Diante do casamento, estremeço.

Vejo-me agora capturada. Correntes façam pesar meu corpo e a morte se arraste, lenta, sob uma fome prolongada: força nenhuma vencerá minha fidelidade. Morrerei, Alcides, sua.

Lico

422

Seu marido enterrado nos infernos te dá coragem?

Mégara

Ele atingiu os infernos para que possa alcançar as alturas.

Lico

Esmaga-lhe a massa da terra imensa.

Mégara

Quem carregou o céu não será esmagado por peso nenhum.

Lico

Você será presa.

Mégara

Quem pode ser preso não sabe morrer.

Lico

Diga, que outro benefício régio é melhor que o novo casamento?

Mégara

Ou sua morte, ou a minha.

Lico

Você vai morrer, louca.

Mégara

Correrei ao encontro de meu esposo.

Lico

430

Um escravo é por acaso melhor que meu cetro para você?

Mégara

Quantos reis esse escravo entregou à morte!

Lico

Por que então ele serve a um rei, e aceita a submissão?

Mégara

Aceite ordens cruéis: quanta será sua coragem?

Lico

Você considera coragem lançar-se contra feras e monstros?

Mégara

Coragem é domar o que apavora a todos.

Lico

As trevas do Tártaro esmagam quem fala demais.

Mégara

Não é mole o caminho da terra até os astros.

Lico

Filho de que pai ele espera a morada dos deuses celestes?

Anfitrião

439

Merecedora de compaixão, esposa do grande Hércules, silencie.

São funções minhas lembrar o pai de Alcides e sua verdadeira origem. Depois de todos os feitos memoráveis do grande homem, e depois que tudo que o sol nascente e poente vê foi pacificado por sua mão, depois de todos os monstros domados, depois da planície de Flegra ter sido respingada de sangue ímpio e depois dos deuses terem sido defendidos, ainda não é transparente

quem é o pai? Mentimos sobre Júpiter? Acredite então no ódio de Juno.

Lico

Por que está afrontando Júpiter? Uma família mortal não pode unir-se ao céu.

Anfitrião

Essa causa é comum a muitos deuses.

Lico

450

Quer dizer que foram escravos antes que se tornassem deuses?

Anfitrião

Apolo, o Pastor de Delos, pastoreou o rebanho do rei Feres.

Lico

Mas não vagou exilado por todas as regiões.

Anfitrião

Ele, que a mãe pariu fugitiva em uma terra flutuante?!

Lico

Por acaso Febo temeu monstros cruéis ou feras?

Anfitrião

Um dragão foi o primeiro a experimentar as flechas de Febo.

Lico

Você não sabe quão graves males ele suportou quando

pequeno?

Anfitrião

457

O menino que foi arrancado do útero da mãe por um raio, logo estabeleceu-se ao lado do pai, o Fulminante. Que mais? Quem governa os astros, quem sacode as nuvens, não se escondeu quando criança numa caverna dos rochedos do monte Ida? Tantos nascimentos guardam o preço das aflições, e sempre custou muito nascer um deus.

Lico

Sempre que veja um miserável, saiba que é um homem.

Anfitrião

Sempre que veja um forte, negue que é miserável.

Lico

465

Podemos chamar de forte alguém de cujos ombros um leão, feito para ser presente para uma mocinha, mais uma clava, pendem, e cujo torso brilha colorido por uma roupa púrpura?

Podemos chamar de forte alguém cuja cabeleira assustadora está encharcada de perfume, e que – diz a fama – percutiu as mãos notáveis para tirar um som nada viril de uma pandeirola, espremendo a testa feroz numa tiara tribal?

Anfitrion

472

O delicado Baco não se envergonha de borrifar seus cabelos soltos, nem de vibrar o tirso com a mão macia, quando arrasta sua pequena túnica enfeitada de ouro das tribos, a passos fortes: depois de muito esforço, a coragem costuma amolecer.

Lico

Isso manifesta-se na casa de Eurito, morto, e nos bandos de virgens violentadas como se fossem vacas. Nenhuma Juno, nenhum Euristeu ordena tais feitos: essas são obras dele próprio.

Anfitrião

480

Você não ficou sabendo de tudo. É obra dele Erix estraçalhado pelas suas manoplas, e junto a Erix, Anteu, o Líbio. E os fogos sacrificiais que, formando-se para a chacina de um hóspede, beberam o sangue merecido de Busíris. É obra dele o Cicno invulnerável levado a sofrer a morte, intocado pela ferida e pela espada, e Gerião, que não era um só, vencido por uma só mão. Você estará entre eles: eles, porém, não destruíram casamentos com nenhum estupro.

Lico

489

Permitido para Júpiter, igualmente para o rei: você deu uma esposa para Júpiter, dará uma para o rei; tendo até você por mestre, que sua nora aprenda isso, que não é novidade: acompanhar o homem que prova ser o melhor. Mas se a teimosa recusa a relação no casamento, nesse caso tirarei dela à força um parto nobre.

Mégara

495

Sombras de Creonte, e espíritos de Lábdaco, e ímpias tochas nupciais de Édipo: deem agora os destinos costumeiros ao nosso casamento. Agora, agora, noras sanguinárias do rei Egito, venham, mãos infestadas de muito sangue! Falta uma no número das Danaides: eu completarei seu crime.

Lico

501

Já que, obcecada, você recusa nossas núpcias e repele um rei, saiba o que pode meu cetro. Abrace os altares: nenhum deus roubará você de mim, nem se Alcides puder ser conduzido como vencedor aos deuses superiores, quando o mundo estiver demolido. Empilhem florestas: que os altares ardam em chamas,

atiçadas pelas suas súplicas. Que uma única fogueira consuma a noiva e todo o séquito, com o fogo por debaixo.

Anfitrião

Este é o favor que eu, o pai de Alcides, lhe peço: que me caiba suplicar que eu morra primeiro.

Lico

511

Quem ordena a todos pagarem seus suplícios com a morte não sabe ser tirano. Suplique diferente: proíba um desgraçado de morrer, ordene-o a um felizardo. Eu, enquanto a fogueira cresce com as toras que serão queimadas, cultuarei o governante dos mares com uma oferenda votiva.

Anfitrião

Pela força máxima dos deuses, pelo líder e pai dos deuses celestes, ante cujas flechas arremessadas as flechas humanas tremem, detenham a mão ímpia do rei insensível. Por que suplico aos deuses em vão? Onde quer que você esteja, filho, escute.

Por que de súbito deslizam os altares, agitados por um movimento? Por que o chão muge? Um estrondo subterrâneo soa do fundo mais profundo: escutemos. É, é sim, é o som do passo de Hércules!

Coro

Ai, fortuna, rival contra os guerreiros fortes,
que tão mal distribui prêmios aos homens bons.
Reine o rei Euristeu, fácil, em ócio, mas
Hércules canse a mão que sustentou o céu:
filho de Alcmena, dê sempre combate aos monstros:
corte os múltiplos nós dos pescoços da Hidra;
leve os frutos pra trás ao enganar irmãs
quando ao sono entregar pálpebras de um dragão
que vigia as maçãs com vigilante olhar.
Pela Cítia adentrou nômades lares onde
povos, no próprio lar, são peregrinos hóspedes.
Beira-mar glacial ele pisou, e ainda
sobre o mar, que sem voz faz litorais silentes,
onde faltam marés nos congelados lagos:
neles barcos sustêm velas repletas, ou
Aos Sarmates boçais faz-se caminho chão.
Quando um ano fugaz vira, as águas estáticas,

que eram fáceis às naus, têm então cavaleiros.
Onde reina e conduz suas solteiras gentes
ela, que usa cingir de ouro seu ventre, ele
rouba-lhe o cinturão nobre que leva ao corpo,
545
rouba o escudo também, e elos do peito níveo.
Ela o vê, vencedor: põe o joelho em terra.
*
Ao inferno abismal qual esperança o leva?
Como foi cogitar ir por carris sem volta
para os reinos, audaz, da divinal Prosérpina?
550
Reinos onde nenhum vento de oeste ou sul
faz subir mar nenhum, não levantando as ondas.
Reinos onde não há astros irmãos, qual Cástor
Ou qual Pólux, que as naus frágeis socorram, não.
Lá o lânguido mar para num lago negro.
555
Quando a Morte por fim, pálida, dentes ávidos,
traz nas mãos um atroz número de pessoas,
vem um só remador, dá travessia a todos.
*
Que do Estige, você possa vencer as leis,
Vença as Parcas, e as lãs que elas jamais refiam.

Este rei que conduz múltiplos povos, veja:
quando você levou guerra a Pilos, de Néstor,
conservou com você suas funestas mãos:
flechas, pois, preferiu, não sua lança tríplice.
Pôs-se logo a fugir com machucado leve:
teve medo a morrer mesmo o senhor da Morte.
Rompa o destino à mão, faça transparecer
luz em clara visão para os infernos tristes.
Mau atalho lhe dê fácil caminho ao alto.
*
Foi Orfeu quem dobrou os senhores indóceis,
reis das sombras, com a voz, quando buscava Eurídice:
foi quando então cantou sua súplice prece .
Por sua arte arrastou selvas, pássaros, pedras,
fez também demorar a água que os rios levam,
para junto do som foram chegando as feras.
Com a voz invulgar, acarinha os infernos:
pelos surdos locais límpida voz ressoa.
Choram pela mulher outras mulheres Trácias

choram deuses também: deuses cruéis em lágrimas.
Os que mais de uma vez buscam horrendos crimes
580
face a face, e nos réus velhos aplicam surras,
sentam chorando e vão sentenciar Eurídice;
diz então o juiz-Morte: "Fomos vencidos.
Saia à terra. Porém, para você, há lei:
Vá às costas, atrás, siga depois do esposo.
585
Já você, não verá, não pode ver a esposa
antes que o dia dê, claro, a visão dos deuses,
ou quando esteja já junto aos portões do inferno."
O amor sincero cai ante a espera que odeia:
quando apressa-se em ver, foi-se pra sempre a dádiva.
590
Este reino que já foi vencido por cânticos,
Este reino será, já, vencido por forças.

Hércules

Olhe, enfeite do céu, condutor da luz que alimenta, você que, circulando alternados espaços em seu carro que leva as chamas, mostra para as terras férteis a cabeça brilhante: dê-me licença, Febo, se seus olhos viram algo proibido; foi obrigado que eu trouxe à luz os mistérios do mundo.

598

Também você, pai e juiz dos habitantes do céu, cubra essas visões opondo-lhes o raio. Você também, que governa os mares com cetro benéfico, busque as ondas mais profundas.

600

Qualquer um que assista desde o alto a situação terrena, temendo ser profanado pela nova visão, volte atrás o olhar, e erga os olhos na direção das alturas, fugindo das aberrações. Este crime, decretam-no os dois: ele, que o fez cumprir, e ela, que deu a ordem. Para minhas penas e proezas, não bastam ao ódio de Juno as terras aparentes: vi o que é inacessível a todos, desconhecido de Febo, e todo o espaço obscuro que a pior parte do mundo concedeu ao outro Júpiter, o cruel. Se os lugares da última terça parte do mundo tivessem me agradado, eu até podia reinar ali. O abismo da noite eterna, e o que existe de mais denso que a noite,

e os deuses tristes, e os destinos, eu venci. Uma vez desprezada a morte, voltei.

O que ainda falta? Vi e mostrei os infernos. Mande, se tem algo mais; você suporta que minhas mãos parem por tanto tempo, Juno? O que você ordena que seja vencido?

Mas por que um soldado inimigo guarda os altares, e o terror das armas ocupa o portal sagrado?

618

Anfitrião

Será que meus anseios me iludem com visões, ou ele, o domador do mundo e orgulho grego, deixou a morada silenciosa da triste névoa? Aquele não é o meu filho? Meus membros estão paralisados de alegria. Meu filho, salvação certa - ainda que tardia - de Tebas, será que lhe tenho renascido aos ares, ou me alegro enganado por uma sombra oca? Será você? Reconheço os músculos, e os ombros, e a mão famosa por cima do tronco.

626

Hércules

De onde veio esse trapo, pai, e minha esposa vestida de luto? Por

que meus filhos salpicados de tão vergonhosa imundície? Que desgraça oprime minha casa?

Anfitrião

Seu sogro foi morto. Lico tomou posse do reino e se lança sobre os seus filhos, o seu pai e a sua esposa, para a morte.

631

Hércules

Terra ingrata. Ninguém vem em auxílio da casa de Hércules? O mundo defendido viu tamanho crime? Por que gasto o dia queixando-me? Sacrifiquem-se as vítimas. A coragem traz esta notícia: faça-se Lico o principal inimigo de Alcides. Sou levado a esgotar o sangue adversário. Teseu, fique, para que não nos ataque qualquer violência súbita. As guerras me convocam. Guarda o abraço, pai, guarda também o seu, mulher. Lico vá anunciar a Dite que eu já cheguei de volta.

640

Teseu

Espante dos olhos a expressão chorosa, rainha, e você, com o filho salvo, reprima essas lágrimas que estão caindo. Se eu conheço

Hércules, Lico sofrerá a vingança que deve a Creonte. Sofrerá é pouco: está sofrendo. Isso é pouco, ainda: já sofreu.

645

Anfitrião

O deus que pode favoreça o nosso anseio, e permaneça do lado da ruína. Olhe, grandioso companheiro do meu grande filho: relate a ordem dos prodígios, quão longo é o caminho que leva aos tristes mortos, como o cão do Tártaro tolerou as duras correntes.

650

Teseu

Você me obriga a recordar feitos horrendos até mesmo para a mente serena. Ainda agora, mal tenho certeza do sopro vital, a visão dos olhos está entorpecida, e o olhar embotado mal suporta o dia, desacostumado.

654

Anfitrião

Supere, Teseu, tudo o que de apavorante permanece no fundo do peito, e não se engane com o melhor fruto das suas proezas: o que foi duro de suportar, de lembrar é doce. Conte os aconteci-

mentos horríveis.

658

Teseu

Imploro toda licença do mundo, e lhe imploro, senhor do reino insaciável, e à senhora, a quem a mãe procurou por todo o vale do Enna quando lhe raptaram, imploro que se me permita falar impune sobre as leis encobertas e ocultas pelas terras. A terra Espartana faz erguer-se um monte notável, o Tenaro, que onde é mais plano ajunta selvas densas. Aí, uma entrada separa a morada do odioso Dite, e um rochedo alto escancara-se numa imensa caverna onde um abismo gigante exibe vastas gargantas, e um extenso caminho estende-se para todos os povos. Não principia nas trevas o caminho cego: o brilho tênue de uma luz deixada às costas e o fulgor duvidoso de um sol abatido decaem e enganam o olhar. Assim, misturada com a noite, a luz costuma apresentar o princípio do dia e o fim da tarde.

A partir daí, amplos espaços repousam em lugares vazios para onde a entra a espécie humana, toda submersa. E ir não é proeza: o próprio caminho conduz. Tal como o turbilhão muitas vezes rapta os navios contrariados, assim o nevoeiro e o ávido abismo empurram para a frente, e as sombras espessas nunca permitem

voltar o passo atrás. Para dentro do bolsão imenso, o Letes quieto escorre por um leito sereno, e livra das preocupações. E a possibilidade de voltar não parece maior: o rio rola pesado em múltiplas curvas, igual ao Meandro errante, que ilude com ondas incertas e passa por si mesmo, e fica suspenso, em dúvida se busca a foz ou a fonte.

A lagoa nojenta do Cocito inerte estende-se quieta. Aqui um abutre, ali uma coruja lúgubre, gemem, e o triste presságio de um murucututu sinistro ressoa.

689

Na folhagem sombria, cabeleiras negras arrepiam-se diante da lança suspensa que a Apatia segura, indolente. E a Fome, abatida, jaz com a boca murcha, e a Vergonha, tardia, cobre o rosto culpado. Seguem o Medo, o Pavor, a Peste; e a Dor, que range os dentes; e o Luto, negro; e a Doença, que treme; e as Guerras, vestidas de ferro; no final, afastada, a Velhice inerte ajuda o passo com uma bengala.

697

Anfitrião

Existe por acaso alguma terra fértil, grãos de Ceres ou frutas de Baco?

698

Teseu

Não germinam pastos férteis, de aspecto verde, e campo maduro não flutua sob brisa amena. Nenhum bosque tem ramos frutíferos. A vastidão estéril do solo profundo fica ressequida, e a terra sinistra fica entorpecida em eterno abandono. Triste fim das coisas, as últimas do mundo. O ar imóvel hesita, e no mundo apático assenta-se a noite negra. Somados os horrores à tristeza, é pior que a própria Morte o lugar da Morte.

707

Anfitrião

E aquele que governa com o cetro os lugares sombrios, instalado em qual sede coordena os povos fluidos?

709

Teseu

Existe, nas profundezas obscuras do Tártaro, um lugar que uma fumaça espessa enreda em sombras pesadas. De uma única fonte, jorra um líquido dúplice: uma parte, parecida (assim juram os deuses!) com um rio mudo e tranquilo, leva o Estige sagrado. Mas a outra é tomada por um enorme tumulto, o Aqueronte feroz revolve até as pedras na agitação, impossível de navegar de volta. Os reinos hostis de Dite são cercados por um leito duplo, e a casa enorme é coberta por uma mata sombreante, onde, de uma grande caverna, pendem os portais do tirano. Esse é o caminho para as sombras, essa a porta do reino; em torno dela, estende-se um campo no qual ele, sentado, com olhar soberbo, classifica as almas recentes. A majestade do deus é severa; o rosto é terrível, mas evidencia os irmãos e tamanha família: seu olhar é o mesmo do outro Júpiter, mas fulminante. Grande parte do reino truculento é o próprio senhor, cuja visão é temida por tudo aquilo que é temível.

727

Anfitrião

É ou não verdadeira a fama de que, nos infernos, julgamentos tão tardios devolvem e aplicam as penas devidas aos culpados já esquecidos de seu crime? Quem é este guia da verdade e árbitro da justiça?

731

Teseu

Não é um único inquiridor que, sentado num alto trono, distribui as sentenças tardias aos réus inquietos. Encarrega-se de um fórum Minos, de Creta; de outro, Radamanto; em um, o sogro de Tétis ouve. O que alguém fez, sofre: o crime ataca seu autor, e o culpado é atormentado segundo seu exemplo. Vi generais sangrentos serem encerrados no cárcere, e tiranos impotentes terem as costas partidas por mão plebeia. Quem é poderoso placidamente, e o senhor que conserva as mãos inócuas diante da vida, e reina, doce, sobre um império sem sangue derramado, e poupa almas, este, depois de ter atravessado por muito tempo longos períodos de uma existência feliz, ou se dirige ao céu, ou vai feliz aos ricos lugares dos bosques Elísios, futuro juiz. Abstenha-se de sangue humano, cada um de vocês que governam: seus crimes serão taxados

em maior medida.

747

Anfitrião

Um lugar preciso mantém reclusos os culpados? Conforme conta a fama, suplícios cruéis domam os ímpios em cadeias perpétuas?

750

Teseu

Ixião, retorcido, é despedaçado por uma roda veloz; uma pedra grande assenta sobre o pescoço de Sísifo; no meio do rio, um velho com as mandíbulas secas persegue as ondas: o líquido molha a barba e, quando deu esperança ao velho já muitas vezes frustrado, a onda morre na boca; frutos mantêm a fome de pé; Títio se oferece a um pássaro em banquetes eternos, e em vão as filhas de Dânao carregam ânforas cheias. As filhas ímpias de Cadmo vagam possuídas, e uma ave ávida ameaça os pratos de Fineu.

760

Anfitrião

Agora, narre a nobre peleja de meu filho. Ele traz presentes que o tio quis dar, ou espólios?

762

Teseu

A pedra da morte fica suspensa sobre um canal vagaroso, onde há um fluxo preguiçoso entorpecido por uma onda paralisada. Neste rio fica um velho esquálido, horrendo por seu comportamento e aspecto, que transporta os mortos apavorados. A barba dele pende, desgrenhada; um nó aperta a roupa disforme; suas órbitas, côncavas, reluzem. É esse mesmo barqueiro que pilota o barco com uma vara comprida. Ele estava mandando que as sombras viessem, aportando com dificuldade a popa vazia na margem. Alcides abre caminho na multidão, que cede. Caronte exclama, severo: "Ousado! Aonde está indo? Contenha o passo apressado."

O filho de Alcmene não admitiu demora nenhuma: domina o marinheiro coagido pela própria vara e sobe na popa. A barca que aguenta povos sucumbiu a um único. Ele assenta-se e o barco, mais pesado, bebe do Letes, oscilando para um lado e outro.

778

Aí, tremem os monstros vencidos, os Centauros violentos e os Lápitas, que entraram em guerra estimulados por muito vinho. Procurando as últimas curvas do brejo do Estige, a proeza de Lerna mergulha suas cabeças que se reproduzem. Depois disso, aparece a

casa do insaciável Dite. Lá, o cão cruel do Estige atemoriza as sombras. Ele defende o reino e sacode as três cabeças num barulho oco. Cobras lambem-lhe a cabeça suja de pus: a juba de víboras horroriza, e um dragão comprido da cauda retorcida silva. Sua ira corresponde à forma: quando sente o movimento dos pés, levanta as cabeleiras arrepiadas, sacudindo a serpente, e capta com a orelha erguida o barulho produzido, acostumado a sentir até as sombras. Quando o filho de Júpiter parou perto da caverna, o cão assentou, inquieto, e um teve medo do outro. Eis que, com seu latido grave, ele estarrece os lugares mudos; o réptil ameaçador silva por todos os braços. O estrondo da voz horrenda, lançado pelas três bocas, aterra até mesmo as sombras.

797

Então, Hércules desamarra da esquerda as arcadas ferozes, arma-se com a cabeça do leão e protege-se com essa proteção gigante. Ele roda pra cá e pra lá um porrete, que carrega na mão direita vitoriosa, redobrando os golpes. Dominado, o cão desistiu das ameaças, e exausto, submeteu as cabeças de uma só vez, e caminhou por toda a caverna. Ambos os senhores temeram, sentado cada qual em sua cadeira, e ordenaram que ele fosse levado. A pedido de Alcides, concederam também a mim um favor. Aí, acariciando os pescoços fortes do monstro, acorrenta-o com ferro

trançado. Esquecido de seu reino sombrio, o vigilante cão de guarda recolhe as orelhas, amedrontado. Ao aceitar, obedecendo com olhar submisso, que o seu senhor, a quem reconhece, lhe puxe, sua cauda serpenteante balança de um lado para outro. Depois que foi trazido até as margens do Tenaro, e um brilho novo de uma luz desconhecida agrediu-lhe os olhos, o vencido recupera as forças, e sacode possuído as longas correntes: quase derrubou o vitorioso, e arrastou-o abaixado para trás, e arredou um passo. E então, Alcides voltou o olhar para as minhas mãos: um e outro, arrastamos com nossas forças gêmeas o cão, que ensaiava combates inúteis, possuído pela ira, e o apresentamos ao mundo. Assim que viu o dia claro e avistou os espaços límpidos do céu brilhante, a noite surgiu: ele dirigiu o olhar para a terra, apertou os olhos e expulsou o dia indesejado, e voltou atrás a vista, e com cada pescoço procurou a terra; aí, escondeu a cabeça debaixo das sombras de Hércules.

827

Mas lá vem uma multidão densa, num alarido alegre, trazendo louro nas testas, e canta os merecidos louvores do grande Hércules.

Coro

Prematuro, nasce Euristeu, e ao primo
fez cumprir que ao fundo do mundo entrasse;
só faltava ao rol dos trabalhos este:
despojar o rei do terceiro reino.
Foi audaz, você, adentrando as portas
cegas, pelas quais aos remotos mortos
um caminho triste e temível leva:
pela selva negra caminha a turba.
Como é grande o povo que cruza as vilas
indo aos jogos, fãs do teatro novo;
como quando a cada quinquênio correm
para as cerimônias do Trovejante;
como é grande - quando durante a noite
outra vez as horas aumentam, e ávida,
Libra atrasa o Sol pois quer sonos calmos. -
esta multidão, que abandona as casas,
e visita Ceres, à noite, e apressa-se
para iniciar-se em mistérios áticos:
tal é a multidão que se vai aos campos

mudos: parte dela caminha lenta,
850
triste e farta pela velhice longa;
parte, na melhor das idades, corre:
moças não atadas por matrimônio,
moços não cobertos por pelos fartos,
e bebês que só aprenderam "mãe" -
855
só a eles deixam que levem fogo,
abrandando a noite, pra que não temam.
Os demais vão tristes na escuridão.
Qual não é a sua coragem, quando,
sem a luz, vocês, abatidos, sentem
860
a cabeça imersa sob toda a terra?!
Há um denso caos e tremendas trevas,
cor ruim da noite; inativo, o mundo
silencia, e nuvens vagueiam ocas.
A velhice vai devolver-nos, tarde,
lá pra onde nunca ninguém foi tarde,
lá de onde nunca ninguém voltou.
De que serve a pressa ao destino duro?
Esta multidão, pelas terras grandes
vaga, e vai aos mortos, e vai pôr barcos

no Cocito inerte. O que cresce é tudo
seu, quer veja a aurora, ou o poente. Poupe
quem virá, ó Morte: estaremos prontos
pra você; descanse, que nós corremos:
a primeira hora dá a vida e colhe.
É um dia feliz em Tebas:
toquem súplices os altares,
matem vítimas gordas, e
moças, junto aos maridos, façam
agitar-se solenes danças.
Moradores do campo fértil
parem, tendo o jugo deposto.
Paz existe por mão hercúlea
entre a aurora e o poente oeste,
e por onde mantém-se a pino
o sol que nega dar sombra aos corpos.
Todo solo que for banhado
pelo longo fluir das águas,
a proeza Hercúlea domou.
Indo além dos leitos do Tártaro,

ele pacificou o inferno.
Não resiste nenhum temor:
Nada jaz para além do inferno.
Seus cabelos arrepiados,
Cubra o álamo amado, em culto.

Hércules

Graças à mão vingadora caiu Lico, esparramado com o rosto contra a terra. Aí, foi abatido cada um que tivesse sido companheiro do tirano, e no castigo também foi companheiro.

Agora eu, vencedor, vou levar oferendas ao pai e às alturas, e cultuar os altares merecedores com vítimas sacrificadas.

Você, parceira nos trabalhos, você, auxiliadora, eu invoco: Palas guerreira, cujo escudo, no braço esquerdo, convoca ferozes ameaças na face que petrifica. Que esteja presente o dominador de Licurgo e do mar vermelho, levando o tridente coberto por um cipó verdejante, e a divindade gêmea: Febo e a irmã de Febo, a irmã melhor nas flechas, Febo na lira. E cada um dos meus irmãos que habita o céu, irmão não da parte da madrasta, cheguem pra

cá pra perto dos rebanhos gordos.

910

Toda colheita dos indianos, tudo de perfumado que os árabes colhem das árvores, ajuntem nos altares. Que o vapor gorduroso seja abundante, e a árvore do álamo enfeite nossas cabeleiras. Um ramo de oliveira te cubra com a folhagem da família, Teseu. Minha mão vai adorar o Trovejante. Você vai cultuar os fundadores da cidade e as cavernas silvestres do Zeto feroz, Dirce de águas conhecidas, e o ancestral, o rei que veio de Tiro.

Deem o incenso às chamas!

Anfitrião

Filho, primeiro as mãos, pingando do assassinato sangrento e inimigo, purifique.

Hércules

Antes eu pudesse brindar aos deuses com o sangue da cabeça odiosa. Nenhum líquido mais agradável teria tingido os altares. Vítima nenhuma maior e mais rica pode ser imolada para Júpiter do que um rei perverso.

Anfitrião

Queira que seu pai dê fim às suas proezas, que seja dado enfim o descanso e a tranquilidade aos cansados.

Hércules

Eu mesmo vou pronunciar as preces dignas de mim e de Júpiter. Fique o céu em seu lugar, e a terra e o mar. Os astros eternos percorram cursos inofensivos, uma paz profunda alimente os povos. O trabalho da lavoura pacífica retenha todo o ferro, e as espadas fiquem escondidas. Nenhuma tempestade violenta turve o mar, nenhum fogo se lance de Júpiter irado, nenhum rio nutrido pela neve do inverno arraste os campos revirados. Cessem os venenos, nenhuma erva fique inchada, prenhe de suco nocivo. Não reinem cruéis e truculentos tiranos. Se a terra ainda há de produzir crime, e se está preparando algum monstro, que seja meu!

Mas o que é isso? As trevas envolveram o meio-dia. Febo circula como um vulto escuro, sem nuvens. Quem afugenta o dia pra trás e o leva ao nascente? De onde uma noite desconhecida estica a cabeça preta? De onde vêm tantas estrelas diurnas que enchem o céu? Não é a minha primeira proeza que brilha numa parte nada pequena do céu? O leão? E ferve inteiro de raiva, e está

preparando a mordida. Já já vai raptar uma constelação: está de pé, ameaçador, com a boca imensa, e sopra fogos, e exibindo a juba dourada na nuca, vai saltar num ímpeto as constelações que o outono rigoroso e o inverno gelado trazem na estação fria, e buscará a da primavera, e vai dilacerar o pescoço do touro.

952

Anfitrião

O que é este súbito mal? Por que, filho, você traz pra cá olhares enérgicos, e pra cá, e com a visão turva vê um falso céu?

955

Hércules

A terra foi toda dominada, os mares furiosos cederam, os reinos subterrâneos sentiram meus ataques. O céu está imune, uma proeza digna de Alcides! Que eu seja levado aos lugares altos do mundo mais elevado, que seja buscado o céu: o pai promete-me os astros. E daí, se negasse? A terra não comporta Hércules, e por fim o devolve às alturas. Além disso, eis que convoca as assembleias inteiras dos deuses e abre as portas. Apenas uma deusa impede. Me recebe, e destranca o céu, ou eu arrasto a entrada do mundo arrogante. Ainda há dúvida? Vou livrar Saturno

das correntes e, impotente contra o reino de meu pai ímpio, tornarei a libertar meu avô. Os Titãs preparem guerras, possuídos: eu, seu general. Vou levar pedras contra as florestas, e vou tomar na mão os picos cheios de Centauros. Então, vou percorrer o caminho até as alturas pelo monte gêmeo: que o Centauro veja sua serra Pélion debaixo da montanha Ossa; o Olimpo, colocado no terceiro degrau, chegará ao céu, ou contra ele será arremessado.

973

Anfitrião

Afasta pra longe a percepção indescritível. Do peito pouco sensato, porém grandioso, contenha o ímpeto demente.

976

Hércules

O que é isso? Os gigantes pegam em armas, produzindo a peste. Títio fugiu das sombras, e trazendo o peito dilacerado e faminto, como parou pertíssimo do céu! O monte Citerão desliza, a cidade alta de Pelene treme, os Tempe murcham. Este tomou os picos do Pindo; este tomou o Eta; Mimante enfureceu-se horrivelmente. Erínis, flamejante, faz ouvir-se o golpe de uma pancada, e próxima

e mais próxima das piras, mostra na entrada as varas em brasa. Tisífone, cruel, protegida na cabeça por serpentes, depois que o cão foi raptado, fechou a porta deserta opondo-lhe uma tocha.

Mas, olhe: a prole do rei inimigo está escondida, o sêmen nefasto de Lico. Essa mão direita já vai devolver vocês ao pai odioso. O arco ligeiro lance as flechas: é assim que as armas de Hércules devem ser arremessadas.

991

Anfitrião

Onde se plantou essa cega possessão?

Ele dobrou o arco comprido como em chifres forçados, e soltou as setas – a haste lançada estrila com o impulso. A ponta escapa do meio do pescoço, deixando a ferida.

995

Hércules

Por que demoro a descobrir o resto da prole e os esconderijos todos? Guerra maior me resta em Micenas, de modo que reviradas pelas minhas mãos as pedras dos Ciclopes caiam. Pra cá, pra lá vá a clava, com a porta derrubada arrebente os

portais. Caia a cumeeira destruída. Transparece o palácio inteiro: aqui estou vendo, encoberto, um filho do pai criminoso!

1002

Anfitrião

Olhem: estendendo as mãos carinhosas rumo aos joelhos, com voz digna de pena, implora. Que crime tétrico, triste, e de terrível aspecto! Ele tomou pela mão o menino que suplicava, e possuído, lançou-o em volta girando por duas, três vezes. Já a cabecinha dele retumba, os tetos encharcam-se com o cérebro esparramado. E, desgraçada, protegendo contra o peito o filho pequeno, Mégara, como se possuída, foge do esconderijo.

1010

Hércules

Que você, fugitiva!, possa ser enterrada no seio do Trovejante! Essa mão direita vai atacar você onde quer que esteja, e vai levar você!

1012

Anfitrião

Aonde você vai, infeliz? Que fuga ou esconderijo está procurando? Nenhum lugar de salvação existe quando Hércules é o inimigo. Tente antes abraçá-lo, e acalmá-lo com carinhosa súplica.

1015

Mégara

Pare agora, marido, eu suplico! Reconheça: Mégara! Este filho se entrega aos seus olhares e atitudes, percebe como estende as mãos?

1018

Hércules

Peguei minha madrasta! Continue, me dê os castigos, e libere Júpiter, pressionado por uma submissão infame. Mas, esse monstrinho, que morra diante da mãe!

1021

Mégara

Para onde está se inclinando, insano? Está derramando seu próprio sangue?!

1022

Anfitrião

O bebê, apavorado pelo olhar de fogo do pai, morre antes da ferida: o medo levou-lhe o espírito. Contra a esposa, agora, a clava pesada é sustentada: esfrangalhou-lhe os ossos, a cabeça não está no tronco do corpo, nem está em lugar algum. Você ousa compreender isso, velhice vivida demais? Se o luto lhe envergonha, você tem a morte preparada: envolva o peito na flecha, ou atraia essa tora untada pela matança dos nossos. Remova de seu nome o falso e infame "pai", para que não grite contra seu louvor.

1032

Coro

Por que o senhor se entrega e vai ao encontro da morte? Aonde vai, insano? Fuja, e se esconda, oculto, e retire um crime das mãos

de Hércules.

1035

Hércules

Muito bem. Foi destruída a casa do rei vergonhoso! Isso foi dedicado à senhora, esposa de Júpiter, o maior. Matei a família. Cumpri com a promessa de bom grado. Argos também, digna da senhora, vai lhe dar outras vítimas.

1039

Anfitrião

Ainda não a apaziguou, filho. Venha consumar o sacrifício: olhe, a vítima está junto dos altares, esperando sua mão com a nuca inclinada. Ofereço-me, apresento-me, sou o próximo: Sacrifique!

O que é isto? Vagueia o foco dos olhos, e a tristeza embaça as visões? Será mesmo que estou vendo as mãos de Hércules tremerem? O rosto cai no sono, e a nuca cansada se entrega à cabeça baixa. Quando o joelho dobrou-se, desabou então inteiro contra a terra, como o freixo cortado das florestas ou o dique, ao entregar o porto ao mar. Você está vivo? Ou a possessão entregou-o à morte também, você que enviou os seus à morte? É

o sono: a respiração faz movimentos alternados. Dê-se tempo à quietude, para que em sono pesado, a força, vencida pela aflição, alivie o peito oprimido. Escravos, recolham as armas, para que ele não volte a buscá-las, possuído.

Coro

Lamentem os céus e o pai grandioso
dos céus mais altos, e a terra selvagem,
e as ondas do mar volúvel, errantes.
Mas antes deles, você que derrama
os raios por terra e pelo amplo mar,
e espanta, com a face brilhante, a noite,
Titã fervilhante: Alcides, enquanto
via o nascer, viu também o poente,
e conheceu suas duas moradas.
*
Libertem-lhe a mente de tantos monstros,
libertem-lhe, deuses: virem-lhe a mente
direto ao melhor. Você que o domina,
sono dos males, sossego da mente,

a melhor parte da vida dos homens;
você, filho alado da mãe dos sonhos,
irmão suave da rígida Morte,
1070
que co'a verdade mistura falseios,
que inventa um futuro exato e horrível;
você, pai das coisas, porto da vida,
descanso da luz, amigo da noite,
que vem ao escravo e ao rei por igual;
1075
à raça humana, com pânico à morte,
obriga a saber sobre a noite longa:
pacífico e bom, acalente o exausto,
cubra o vencido com um sono pesado.
Que o torpor amarre as juntas ferozes,
1080
e não abandone o peito sombrio
antes que a mente reencontre seu curso.
*
Olhem: caído na terra, seus sonhos
cruéis revolvem o vil coração:
ainda vigora tamanha peste.
1085
Afeito a confiar a cabeça exausta

à clava pesada, busca com a mão
vazia o peso, agitando e movendo
em vão os braços. E não expulsou
ainda o tumulto todo, mas como
a onda febril - que guarda o fervor
firme do vento vivaz se ele cessa -
segue inflamando-se. Expulse os insanos
fluxos do espírito. Voltem ao homem
a devoção, a virtude, ou senão
aticem-lhe a mente em mudança insana:
por onde chegou, se vá o erro cego.
Só possessão pode ainda fazer-lhe
inocente: a sorte mais parecida
com límpidas mãos é ignorar o crime.
Agora, ressoe o peito que as palmas
hercúleas percutem; pancadas pulsem
os ombros que carregaram o mundo:
vingança da mão. Gemidos longínquos,
que os céus escutem, que escute a rainha
do extremo funesto, e Cérbero, fera

oculta dentro da gruta, que leva
presos por grossos grilhões os pescoços.
O caos, que ressoe em triste clamor,
e a onda aparente do alto mar,
1110
e o ar, muito embora tenha sentido
no meio suas armas.
*
Um peito invadido por tantos males
não pode ferir-se por golpe leve.
Os três reinos soem num só gemido.
1115
E mesmo vocês - arma e glória, sempre
tão forte, suspensa na nuca - flecha,
e aljava pesada, deem pancadas
severas nas costas duras. Destruam
os ombros, porretes fortes; e a tora
1120
potente, de rijos nós cubra o peito.
Que as armas lastimem tamanhas dores.
*
Vocês, companheiros da glória pátria,
não castigaram tiranos com chagas,
nem aprenderam a, fortes com a mão,

ou com a manopla, em ginásio de lutas,
vergar os corpos; já tinham ousado,
porém, atirar a flecha veloz
da aljava da Cítia, com mão certeira e
cravar os veados certos da fuga,
e as costas da fera ainda sem juba.

*

Vão, para os portos do Estige, vão, sombras,
Vão, inocentes,
a quem, no princípio da vida, um crime
e a possessão de seu pai esmagou.
Vão, geração desgraçada, oh meninos,
na trilha triste da ilustre proeza.

Vão, e visitem os reis furiosos.

Hércules

1138

Que lugar é este? Qual a região? Qual o território do mundo? Onde estou? Sob o nascente do sol, ou sob o polo da Ursa glacial? Será aqui onde a última terra antes do mar do Oeste dá a medida do Oceano? Que ares estou aspirando? Qual é o solo debaixo de mim, exausto? Com certeza estou de volta. Por que, em minha casa arruinada, vejo corpos ensanguentados? Será que a mente ainda não abandonou os simulacros dos infernos? Até depois de eu estar de volta, a multidão fúnebre vaga pelos meus olhos? Envergonho-me de confessar: estou em pânico, não sei de mim, não sei que grande mal meu espírito pressente. Cadê você, pai? Cadê aquela corajosa esposa, com a ninhada de filhos? Por que falta ao meu lado esquerdo o espólio do leão? Para onde foi meu escudo, e também o tronco roliço, macio para o sono de Hércules? Cadê as flechas? Cadê o arco? Quem pôde arrancar as armas de mim, se estou vivo? Quem levou tantos espólios? Quem não teve medo, ainda que fosse do sono de Hércules? Gostaria de ver quem me venceu, gostaria. Apareça, Coragem! Que novidade o pai gerou, abandonando o céu, em cuja geração a noite permaneceu mais longa que na minha?

1159

Que crime eu estou percebendo? Meus filhos jazem exterminados por uma chacina sanguinária. Minha esposa foi morta. Qual Lico ocupa o reino? Quem ousou maquinar tamanhos crimes contra Tebas, se Hércules está de volta? Você, quem quer que seja, que cultiva trechos do Ismeno, você, das lavras de Atenas, você, que cultiva os reinos troianos de Pélopes, que são tocados por mares gêmeos: acudam, indiquem o autor dessa chacina cruel. Minha ira vai cair contra todos: é inimigo qualquer um que não me mostra o inimigo. Você, que venceu Alcides, está escondido? Apresente-se, quer vingue os cavalos violentos do Trácio sanguinário, ou o gado de Gerião, ou o senhor da Líbia: não deverá haver demora nenhuma em lutar.

Olhe: aqui estou, nu. Talvez permitam que você se lance com as minhas armas sobre mim, desarmado. Por que Teseu e meu pai fogem aos meus olhares? Por que escondem suas faces? Adiem os choros. Quem quer que tenha entregado os meus à morte, anunciem todos juntos! Por que, pai, você se cala? Pelo menos você, conte, Teseu. Ao menos a sua lealdade, Teseu. Um e outro, tácitos, escondem as faces envergonhadas e derramam lágrimas furtivas. Entre tantos males, do que se deve envergonhar? Por acaso foi um dominador sem poder de uma cidade Argiva, por

acaso foi o exército inimigo de Lico moribundo que nos arruinou com tamanha chacina?

Por você, louvor dos meus feitos, eu suplico, meu pai, e pela grandeza de seu nome, sempre favorável a mim, diga, quem destruiu meu lar? Presa de quem eu caí?

1186

Anfitrião

Assim, silenciados, os males devem ir embora.

Hércules

Pra que eu fique sem vingança?

Anfitrião

Quantas vezes foi obstáculo a vingança...

Hércules

Quem foi o covarde que tolerou tamanhos males?

Anfitrião

Quem temeu males maiores.

Hércules

Mesmo para esses, pai: o que se pode temer de maior e mais grave?

Anfitrião

Qual a medida da parte que você conhece dessa sua desgraça?

Hércules

Tenha compaixão, pai, eu lhe estendo as mãos suplicantes. O que é isso? A mão recua: por aqui vagueia o crime. De onde vem tanto sangue? O que é aquela flecha, encharcada de morte infantil, tingida pelo assassinato de Lerna? Já estou vendo minhas próprias armas, não procuro pela mão. Quem pôde vergar o arco? Ou qual mão destra pôde curvar a corda que dificilmente se afasta de mim? Volto-me para você, pai: esse crime é meu?

Calaram-se? É meu.

Anfitrião

Este luto é seu. O crime é da madrasta. Não existe culpa nessa

desgraça.

Hércules

Agora, pai, troveje irado de toda parte. Esquecido dos meus, ao menos vingue, com mão tardia, seus netos. Ressoe o firmamento estrelado, e este polo e o outro lancem chamas. As rochas do mar Cáspio esquartejem meu corpo amarrado, e também a ávida ave. Por que estão vagos os rochedos de Prometeu? Por que está vaga a vertente abrupta e despida de florestas do Cáucaso, que alimenta as feras voadoras no seu pico imenso? As Simplegas, que fazem um estreito no mar da Cítia, distendam minhas mãos, amarradas no alto, para um lado e outro. Sempre que outra vez forem se encontrar, e espremerem as rochas contra o céu, com pedras lançadas de um lado e outro para o meio do mar, eu estarei ali à espera inquieta das montanhas. Por que não agrupo um monte, ajuntando uma pilha acumulada, e queimo o corpo espargido por sangue ímpio? É assim, é assim que deve ser feito: vou devolver Hércules aos infernos.

1219

Anfitrião

O peito ainda não está livre do aturdido tumulto. Transformou as iras. Tudo o que a possessão tem de próprio é cruel em si mesmo.

Hércules

Nos postos cruéis das Fúrias, e no cárcere dos infernos, e nos territórios votados à multidão culpada, e, se algum exílio está escondido para além do Érebo, desconhecido para Cérbero e para mim, nele me esconda, terra! Ao último limite do Tártaro eu vou para ficar. Oh peito demasiado feroz! Quem poderá chorar com dignidade por vocês, meus filhos, esparramados pela casa inteira? Este rosto severo não sabe lamentar pelos males. Tragam para cá o arco, tragam para cá as flechas, tragam para cá a clava grossa. Por você, vou quebrar minhas flechas. Por você, filho, vou arrebentar meu arco, e pelas suas sombras a clava pesada vai arder. A própria aljava, cheia das flechas de Lerna, vai para as suas piras. Que as armas paguem a pena: a vocês também, minhas mãos de madrasta, eu vou queimar com minhas armas, mãos infelizes!

1237

Teseu

Quem já atribuiu ao erro o nome de crime?

Hércules

Muitas vezes um erro imenso tomou a posição de crime.

Anfitrião

Agora é este o trabalho para Hércules: aguente esse peso do mal.

1240

Hércules

A vergonha não acaba assim, apagada pela Possessão, a ponto de que eu espante todos os povos com a visão ímpia de mim. As armas, as armas, Teseu, eu suplico, rápido, que sejam devolvidas as armas que me foram retiradas. Se minha mente está sã, traga de volta para as mãos as armas. Se permanece a possessão, pai, vá embora: vou encontrar o caminho da morte.

1246

Anfitrião

Pelas santas relíquias da família, pelo direito do parentesco de cada um de nós, quer me considere seu pai de criação ou genitor, e pelos meus cabelos brancos, veneráveis pelos piedosos, poupa-me da velhice no abandono, eu suplico, e dos anos cansados. Um único apoio para a casa desabada, uma luz apenas, reserve: você mesmo foi atingido pelos males. Nenhum fruto das suas proezas me alcançou: sempre temi ora o mar duvidoso, ora os monstros. Cada rei cruel que se enfurece, no

mundo inteiro, nocivo contra as mãos ou os altares, é temido por mim. Eu, pai que sempre colhi os frutos de sua ausência, procuro seu toque e sua visão.

1258

Hércules

Para que eu detenha mais longamente a alma nesta luz, e me demore, não há nada; já perdi tudo o que é bom: a mente, as armas, a fama, a esposa, os filhos, as mãos, e até a Possessão. Ninguém deve ser capaz de curar-se de um espírito manchado. A morte terá que sanar o crime.

Anfitrião

Vai matar seu pai?

Hércules

Para que eu não possa fazer isso, vou morrer.

Anfitrião

Diante de quem lhe criou?

Hércules

Ensinei-lhe a ver esse crime.

1265

Anfitrião

Considerando antes os feitos memoráveis a todos, pede a si próprio o perdão por um único crime.

Hércules

Vai dar perdão a si próprio quem não deu a ninguém? Fiz feitos louváveis cumprindo ordens, este único feito é meu. Ajude-me, pai, se a piedade lhe comove, ou o triste destino, ou a honra violada da virtude: traga para fora as armas. Que minha sina seja vencida pela mão destra.

1272

Teseu

São mesmo bastante poderosas as preces paternas, mas deixe-se comover também, apesar disso, pelo meu lamento. Levante-se, e despedace as adversidades com seu ímpeto costumeiro. Recupere agora o seu espírito ímpar contra qualquer mal. Você deve agir agora com grande coragem: impeça Hércules de irar-se.

1278

Hércules

Se vivo, cometi crimes, se morro, sofri. Tenho pressa para expurgar as terras. Há muito tempo vaga diante de mim um monstro ímpio, cruel, violento e feroz: vamos, mão destra, tente atacar o maior dos trabalhos, maior que a décima segunda proeza. Covarde! Você para, forte apenas contra crianças e mães assustadas? Se as armas não me forem dadas, vou cortar a floresta inteira da serra de Pindo, na Trácia, e os bosques sagrados de Baco, e vou queimar comigo os picos do Citerão, todos os tetos com as casas e seus donos, e vou sustentar os templos tebanos com todos os deuses sobre meu corpo, e vou também enterrar a cidade, revirada, e, se contra os ombros fortes as muralhas soltas, peso leve, caiam, e, enterrado sob as sete portas, eu não esteja suficientemente esmagado, todo o peso que está assentado sobre a parte do meio do mundo e a divide dos céus, vou derrubar sobre a minha cabeça.

1294

Anfitrião

Eu devolvo as armas.

Hércules

Esta é a voz digna do pai de Hércules! Olhe: por essa ponta caiu morto meu filho.

Anfitrião

Essa flecha, foi Juno quem fez você lançar das mãos.

Hércules

É essa que eu vou usar agora.

Anfitrião

Olhe, como o coração palpita miserável de medo, como ele golpeia o peito aflito!

Hércules

A flecha está a postos.

Anfitrião

Olhe só: já vai você cometer um crime, desejoso e consciente.

Hércules

Explique, o que deseja que se faça?

1302

Anfitrião

Não peço nada, minha dor está em segurança: só você pode salvar meu filho, tomá-lo, nem você. Escapei do medo maior. Você não pode me fazer mais desgraçado; mais feliz, você pode. Assim, decida, o que quer que decida, desde que saiba que sua causa e fama estarão nas estrelas de um jeito ou de outro, quer viva, quer morra. Essa alma fraca e cansada pela velhice, e não menos cansada pelos males, eu seguro saindo pela boca. Alguém dá a vida ao pai tão tarde? Não suportarei a demora por mais tempo. Envolverei meu peito mortal com o ferro fincado nele. Aqui, aqui jazerá o crime de um Hércules consciente.

1314

Hércules

Detenha-se agora, pai, detenha-se. Afaste a mão agora! Sucumba, coragem, aceite a ordem do pai. Junte-se às proezas também essa proeza de Hércules: vivamos. Erga do chão os membros aflitos do pai, Teseu. Minha mão criminosa evita os contatos pios.

Anfitrião

Aperto essa mão com alegria: irei apoiado nela, aproximando-a do peito atormentado expulsarei as dores.

1321

Hércules

Que local vou procurar, fugitivo? Onde vou me esconder? Em que terra vou me ocultar? Qual Don, ou qual Nilo, ou qual Tigre violento, turbilhão da Pérsia, ou qual Reno selvagem, ou Tejo, tesouro ibérico que flui turbulento, poderá lavar minha mão? Ainda que a lagoa Meótida, gelada, espalhe sobre mim o mar da Cítia, e que Tétis corra inteira por minhas mãos, o crime profundo ficará grudado.

Para quais terras vai partir, ímpio!? Vai buscar o nascer, ou o poente? Conhecido em toda parte, perdi lugar de exílio. O mundo me recusa, os astros desviados fazem percursos contrários, o próprio Sol viu Cérbero com melhores olhos. Meu leal companheiro, Teseu, procure um refúgio longínquo escondido, e já que sempre ama os culpados, juiz do crime alheio, retribua-me por sua vez o favor que mereço: devolva-me aos infernos, eu suplico. Restitua-me, levado de volta às sombras e submetido às suas amarras. É aquele o lugar que vai me esconder – mas até ele

me conhece.

1341

Teseu

Minha terra espera por você. Lá, Gradivo devolve a mão, livre da chacina, para as armas. Ela lhe chama, Alcides, a terra que costuma fazer inocentes os deuses.

Notas de edição:

1- Vs. 8: optamos pela edição da *Les Belles Lettres*, segundo a tradição de manuscritos *E*. Essa mesma edição oferece ainda, como opção a "*recenti*", "*tepenti*" (tradição *A*). Na edição do *Perseus*, temos: "*Hinc, qua tepenti uere labatur dies*".

2- Vs. 20: optamos pela edição da *Les Belles Lettres*, que segue Zwierlein. Essa mesma edição oferece ainda, como opção a "*matribus*", "*nuribus*", (tradição *E*). Na edição do *Perseus*, temos: "*Thebana tellus nuribus a! sparsa impiis*".

3- Vs. 43: optamos pela edição da *Les Belles Lettres*, segundo a maioria dos manuscritos. Essa mesma edição oferece ainda, como opção a "*iussa*", "*iura*" (Manuscrito Ambrosianus D 267 inf). Na edição do *Perseus*, temos "*iura*".

4- Vs. 52: optamos pela edição da *Les Belles Lettres*, segundo a tradição de manuscritos *E*. Essa mesma edição oferece ainda, como opção a "*uinctum*", "u*ictum*"(tradição *A*). Na edição do *Perseus*, temos: "*tinctum*".

5- Vs. 108: optamos por "*uobis*", opção da edição do *Perseus*, que aparece também na outra edição como derivada do c*onsensus omnium codicum*. Na edição da *Les Belles Lettres*, a opção é por "*nobis*", encontrado nos manuscritos *recentiores*.

6- Vs. 118: optamos pela edição da *Les Belles Lettres*, que usa a conjunção "*et*". Na edição do *Perseus*, temos a conjunção "*at*". O verso não carrega o traço de oposição sugerido pela conjunção "*at*".

7- Vs. 125: *Perseus* propõe alguns monômetros anapésticos;

optamos pela métrica proposta pela *Les Belles Lettres* em todo esse trecho coral, isto é, todo o trecho em dímetros anapésticos, exceto os versos 151 (monômetro anapéstico), e 204 (trímetro jâmbico). O primeiro divide dois temas do trecho coral, e o segundo marca a transição para o próximo trecho dialogado. A distribuição dos anapestos senequianos em monômetros e dímetros é divergente nos manuscritos da tradição A e E, e a crítica não tem um posicionamento unívoco a respeito. O trabalho detalhado mais recente sobre o assunto é o de Fitch, em seu livro "Seneca's Anapaests: metre, colometry, text and artistry in the anapaests of Seneca's tragedies." Optamos por acatar a proposição da edição francesa, que toma conhecimento do trabalho de Fitch, mas não segue a colometria proposta por ele.

8- Vs. 161: optamos pela edição da *Les Belles Lettres*, que segue Zwierlein: "*spes immanes*". Essa mesma edição oferece ainda, como opção a "*spes immanes*", "*spes immanis*" (Schmidt) "*spes in magnis*" (Gronouius) e "*spes iam magnes*" (tradição *E*). Na edição do *Perseus*, temos: "*spes immanis*". Diferença de grafia, sem acarretar alterações na tradução.

9- Vs. 162: este verso aparece apenas na edição da *Les Belles Lettres*. Segundo a tradição de manuscritos *A: "Chorus turbine magno spes sollicite – ut tibicine ueru carmini detruncato aptum iniitum reddatur."* (*Les Belles Lettres*, p. 16)

10- Vs. 165: optamos pela edição da *Les Belles Lettres*, "*durasque fores*". Na edição do *Perseus*, temos: "*duraeque fores*", opção que parece sintaticamente inadequada.

11- Vs. 251- Onde se lê "*abesse terris*", a edição do *Perseus* propõe "*abesse tristes*". Optamos pela forma proposta pela edição da *Les belles lettres* .

12- Vs. 257- Na edição do *Perseus*, lemos os versos: "*Ipsumque,*

Cadini nobilis stirpem ultimam, /occidere, uidi regium capitis decus". Optamos por "*Cadmi*", no primeiro verso, em concordância com a referência mitológica, e "*capiti*", no segundo, pela concordância em dativo com o particípio "*raptum*".

13- Vs. 268 - No lugar de "*Cadmea*", se lê " **Cadmca*", na edição do *Perseus*.

14- Vs. 269- A edição do *Perseus* coincide com o manuscrito T (parisinus lat. 8031) citado na edição francesa, com "*ignauum*", diferindo da maioria dos manuscritos elencados na mesma edição, que apresentam "*ignarum*".

15- Vs. 281- Onde se lê "*clausum*", na edição do *Perseus* se lê "**clusum*".

16- Vs. 287- "*Cessit*" é a opção do *Perseus* para "cecidit", opção atribuída ao *consensus omnium codicum* (*w*) pela edição francesa. A forma "*cessit*" é atribuída à edição de Leo (1878).

17- Vs. 306- Na edição francesa, se lê "*omnis*" no lugar de "omnes". Optamos pela grafia da edição do *Perseus*, em concordância com a grafia do verso imediatamente seguinte.

18- Vs. 353- Para a expressão "*te inuidiam*", atribuída aos *reccentiores* na edição francesa, há também as opções "*et inuidiam*" (Grotius) e "*in inuidia*" (Richter). A opção da edição inglesa, "*inuidiam*", é metricamente inviável. As diferenças não são relevantes semanticamente.

19- Vs. 380- Onde se lê "*patrium*" (opção da edição do *Perseus*), a *Les Belles Lettres* propõe "*patriam*", acrescentando mais um elemento à lista. Optamos pela primeira por ser menos redundante no contexto.

20- Vs. 383- Onde se lê "*isto*" *(Les Belles Lettres, a partir dos manuscritos Parisinus lat. 8260 e Parisinus lat. 8031)*, o *Perseus* propõe "*illo*". Optamos pela edição francesa por ser mais enfática na proposição da ironia.

21- Vs. 427- A ordem da frase é diferente em ambas as edições. Na inglesa, se lê "*Effare thalamis quod nouis potius parem*". Na francesa, "*Effare potius quod nouis thalamis parem*". As duas frases são metricamente viáveis, e a diferença não é relevante quanto ao sentido.

22- Vs. 485- Onde se lê "*inuius*" *(Les Belles Lettres),* na edição do *Perseus* se lê "**iuuius*".

23- Vs. 486- Onde se lê "*Cignus*" *(Les Belles Lettres),* na edição do *Perseus* se lê "*Cicnus*". Optamos pela ortografia mais coerente com o conjunto da edição.

24- Vs. 507- Onde se lê "*flagrent*" *(Les Belles Lettres),* na edição do *Perseus* se lê "**fiagrent*".

25- Vs. Onde se lê "*genas*", o *Perseus* traz "*genu*". Optamos pela edição francesa, mais adequada sintática e semanticamente.

26- Vs. Onde se lê "*hospitas*", o *Perseus* traz "*hospites*". Optamos pelo adjetivo, em concordância com *gentes,* opção da edição francesa.

27- Vs. Onde se lê "*nigro*", o *Perseus* traz "*pigro*". Optamos pela edição francesa, uma vez que "*pigro*" é redundante com "*languidum*".

28-Vs. Onde se lê "*Spartanique*" *(Les Belles Lettres)*, o *Perseus* traz "*Spartam que*", opção agramatical.

29- Vs. 612- Onde se lê "*uici*", a edição do *Perseus* propõe "*uidi*". Optamos pela forma proposta pela edição da *Les Belles Lettres*, pela referência anterior à vitória.

30- Vs. 634- Onde se lê "*hostia*", a edição francesa propõe "*hostis*". Optamos pela forma proposta na edição do *Perseus*, em concordância semântica com o verbo correlato "*mactetur",* e evitando a repetição da palavra "*hostis*", usada no verso seguinte.

31- Vs. 659- Onde se lê "*amotam*", a edição francesa propõe "*tota*". Optamos pela forma proposta na edição do *Perseus* (citada também na edição francesa, como opção de Heimsoeth apud Leonem), por esclarecer a referência mítica.

32- Vs. 660- Onde se lê "*Enna*", a edição francesa propõe "*Aetna*". Optamos pela forma proposta na edição do *Perseus* (citada também na edição francesa, como opção de Heimsoeth apud Leonem), por esclarecer a referência mítica.

33- Vs. 674- Onde se lê "*penetrat*", a edição francesa propõe "*pergat*". Optamos pela forma proposta na edição do *Perseus*, em concordância sintática com *in* + ablat. n. pl. *quae*. A edição francesa registra ainda a forma *pereat,* encontrada no *consensus omnium codicum (w)*.

34- Vs. 722- A edição do *Perseus* coincide com o manuscrito E (Laurentianus Plut. 37.13 - Etruscus), citado na edição francesa, com "*dei*"; optamos por "*deo*", opção da edição francesa, que segue o conjunto dos manuscritos da tradição A.

35- Vs.723- A edição do *Perseus* coincide com os manuscritos *recentiores*, citados na edição francesa, com "*speciem*"; optamos por "*specimen*", opção da edição francesa, que segue o *consensus omnium codicum (w)*.

36- Vs. 742- A edição do *Perseus* coincide com os manuscritos *recentiores*, citados na edição francesa, com "*animoque*"; optamos por "*animaeque*", opção da edição francesa, que segue o *consensus omnium codicum (w)*.

37- Vs. 765- Onde se lê "*uectat*", a edição francesa propõe "*gestat*". Optamos pela forma proposta na edição do *Perseus*. Ambas as opções teriam o mesmo valor semântico no contexto.

38- Vs. 784- A edição do *Perseus* coincide com os manuscritos *recentiores*, citados na edição francesa, com "*terna*"; optamos por "*trina*", opção da edição francesa, que segue o *consensus omnium codicum (w)*.

39- Vs. 793- A edição do *Perseus* coincide com a edição de Maduig, citada na edição francesa, com "*leuiterque*", diferindo do *consensus omnium codicum (w)*, que, segundo Chaumartin, apresenta a opção que adotamos, "*et uterque*".

40- Vs. 811- Onde se lê "*erumque*", a edição do *Perseus* propõe "*eramque*". Optamos pela forma proposta pela edição da *Les Belles Lettres*, pela melhor adequação sintático-semântica ao trecho.

41- Vs. 825- Onde se lê "*aciemque*", a edição do *Perseus* propõe "*faciemque*". Optamos pela forma proposta pela edição da *Les Belles Lettres* . Ambas as opções seriam semanticamente possíveis no contexto.

42- Vs. 895- A edição do *Perseus* coincide com o manuscrito E (Laurentianus Plut. 37.13 - Etruscus), citado na edição francesa, com "*uictrice*". Optamos por "*ultrice*", opção da edição francesa, que segue os manuscritos Cantabrigiensis - Corpus Christi College 406, Scoraliensis 108 T III 1 1, Vaticanus lat. 2829. A edição francesa cita ainda a opção "*altrice*", encontrada nos manuscritos Parisinus Lat. 8031 e 8260. Nossa opção se deu pela melhor adequação ao senti-

do do trecho.

43- Vs. 909- Onde se lê "*Indorum*", a edição do *Perseus* propõe "*Iudorum*". Optamos pela forma proposta pela edição da *Les Belles Lettres*, pela referência aos povos do oriente, reafirma em seguida em relação aos árabes.

44- Vs. 924- Optamos pela forma proposta pela edição do *Perseus*, "*tuos*", que coincide com a que a edição francesa atribui aos manuscritos *reccentiores*. A edição da *Les Belles Lettres* propõe "*tuus*", seguindo o *consensus omnium codicum (w)*. A forma escolhida gera uma ordem de palavras muito cara ao autor nesse texto, em que adjunto (nesse caso, um pronome) e nome são intercalados entre outros elementos da oração. Na tradução, o texto em português pede a duplicação do pronome, que acaba implicando na leitura das duas opções de edição: "*genitor tuus*" e "*labores tuos*".

45- Vs. 930- Onde se lê "*ruris*", a edição do *Perseus* propõe "*raris*". A opção da edição francesa é sintaticamente mais adequada, já que o substantivo no genitivo liga-se ao adjetivo "*innocui*". O ablativo ou dativo plural de "*raris*" é sintaticamente impossível na frase.

46- Vs. 942- Onde se lê "*atrum*", a edição do *Perseus* propõe "*atram",* opção incompatível sintaticamente com o restante da oração.

47- Vs. 948- Onde se lê "*rutilam*", a edição do *Perseus* "*rutila*". Ambas as alternativas são métrica, sintática e semanticamente possíveis. "*Rutilam*" adequa-se a uma opção métrica mais comum ao longo do texto.

48- Vs. 979- Onde se lê "*Pellene*", a edição francesa propõe "*Pallene*", seguindo a tradição de manuscritos A. Nossa opção segue a edição do *Perseus*, que coincide com a tradição de manuscritos E, citada pela edição francesa.

49- Vs. 980- Optamos pela forma proposta pela edição do *Perseus*, "*marcentque*", que coincide com a que a edição francesa atribui aos manuscritos da tradição A. A edição da *Les Belles Lettres* opta por "*macetumque*", seguindo a tradição E.

50- Vs. 995- Onde se lê "*eruam*", a edição do *Perseus* propõe "*emam*", termo incompatível com a métrica do verso.

51- Vs. 999- A edição do *Perseus* coincide com a edição de Baden, citada na edição francesa, com "*ualua*". Optamos por "*claua*", opção da edição francesa, que segue a edição de Withof. Nossa opção se deu pela melhor adequação ao sentido do trecho, em que "*ualua*" geraria uma repetição de sentido com "*postes*", onde a relação é de consequência e não repetição.

52- Vs. 1028- Optamos pela forma proposta pela edição do *Perseus*, "*in tela*", que coincide com a que a edição francesa atribui ao *consensus omnium codicum (w)*. A edição da *Les Belles Lettres* propõe "*en telo*", seguindo a edição de Müller. Nossa opção reafirma a ideia de movimento presente no verbo "*indue*".

53- Vs. 1029- Onde se lê "*istum*" (*Les Belles Lettres*, seguindo o *consensus omnium codicum)*, a edição do *Perseus* propõe "*istuc*", que coincide com a edição de Baden, citada na edição francesa. Nossa opção se deu pela melhor adequação sintática e semântica. No mesmo verso, onde se lê "*nostrorum*" a edição francesa propõe "*monstrorum*". Nossa opção se deu pela melhor adequação da opção proposta pelo *Perseus* ao tema do trecho.

54- Vs. 1032- A edição do *Perseus* não separa essa fala do Coro da fala anterior, de Anfitrião. Optamos pela separação das falas, consoante a edição francesa, pois o Coro dirige-se explicitamente a Anfitrião.

55- Vs. 1033- Onde se lê "*obtectus*", a edição do *Perseus* propõe

"*obtectas*", opção incompatível sintaticamente com o restante da oração.

56- Vs. 1064 a 1066- A edição do *Perseus* subdivide o primeiro e o último dímetro anapéstico, e desloca o segundo hemistíquio do primeiro para o verso seguinte, e o primeiro hemistíquio do último para o verso anterior, reorganizando os versos intermediários em função disso. Sobre nossa opção em relação aos anapestos, ver nota de número 7.

57- Vs. 1068- Onde se lê "*Asteriae*", a edição do *Perseus* traz "*Astreae*". Optamos pela edição francesa, que traz uma referência mitológica coerente com o trecho (Asteria, tia de Apolo, era cultuada em Delos como adivinha de sonhos, epônimo da mesma ilha.)

58- Vs. 1071- Onde se lê "*certus*" (*Les Belles Lettres*), a edição do *Perseus* traz "*certas*", sintaticamente inviável no trecho.

59- vs. 1072- Optamos pela edição do *Perseus*, que propõe "*pater*", citada na edição francesa como opção do *consensum omnium codicum (w)*. A opção da *Les Belles Lettres* segue Wilamowitz: "*pax*".

60- Vs. 1078- Optamos pela edição do *Perseus*, com "*deuictum*" (citada também na edição francesa, como opção dos manuscritos da tradição E, e nos Parisinus Lat. 8260 e 8031. A edição francesa opta por "*deuinctum*", que aparece nos manuscritos Cantabrigiensis (Corpus Christi College 406), Scoraliensis 108 T III 1 1, e Vaticanus lat. 2829, todos da tradição A.

61- Vs. 1086 a 1094- A edição do *Perseus* subdivide o primeiro e o último dímetro anapéstico, e desloca o segundo hemistíquio do primeiro para o verso seguinte, e o primeiro hemistíquio do último para o verso anterior, reorganizando os versos intermediários em

função disso. Sobre nossa opção em relação aos anapestos, ver nota de número 7.

62- Vs. 1103- Onde se lê *ultrice*, a edição do *Perseus* propõe *victrice*. Nossa opção se deu em concordância com a opção no verso 895.

63- Vs. 1111 a 1115- A edição do *Perseus* subdivide o primeiro e o último dímetro anapéstico, e desloca o segundo hemistíquio do primeiro para o verso seguinte, e o primeiro hemistíquio do último para o verso anterior, reorganizando os versos intermediários em função disso. Sobre nossa opção em relação aos anapestos, ver nota de número 7.

64- Vs. 1109- Onde se lê "*latique*", a edição do *Perseus* propõe "*lateque*", um imperativo sintática e semanticamente improvável para o trecho.

65- Vs. 1116 a 1120- A edição do *Perseus* subdivide o primeiro e o último dímetro anapéstico, e desloca o segundo hemistíquio do primeiro para o verso seguinte, e o primeiro hemistíquio do último para o verso anterior, reorganizando os versos intermediários em função disso. Sobre nossa opção em relação aos anapestos, ver nota de número 7.

66- Vs. 1143- Onde se lê "*domo*", a edição do *Perseus* traz "*ad domum*", opção sintaticamente inadequada ao trecho.

67- Vs.1151- Onde se lê "*spolio*", a edição francesa traz "*solio*". Optamos pelo termo semanticamente mais adequado ao trecho.

68- Vs. 1172- Onde se lê "*asto*", a edição francesa traz "*adsto*", grafia alternativa para o mesmo termo. Opatmos pela grafia mais comum.

69- Vs. 1198- Onde se lê "*uix recedentem*", a edição do *Perseus* traz "*rite cedentem*", menos adequada ao sentido do trecho.

70- Vs. 1237- Onde se lê "*indidit*", a edição do *Perseus* traz "*addidit*". Optamos pelo termo semanticamente mais adequado ao trecho.

71- Vs. 1238- Onde se lê "*sceleris*", a edição do *Perseus* traz "*sederis*". Optamos pelo termo semanticamente mais adequado.

72- Vs. 1257- Onde se lê "*tactumque*", a edição do *Perseus* traz "*factumque*". Optamos pelo termo semanticamente mais adequado ao trecho.

73- Vs. 1260- Onde se lê "*natos',* a edição do *Perseus* traz "*gnatos",* grafia alternativa para o mesmo termo. Opatmos pela grafia comum ao restante do texto.

74- Vs. 1276-Onde se lê "*nunc",* a edição do *Perseus* traz "*nune",* aparentemente uma grafia incorreta do mesmo termo.

75- Vs. 1283- Onde se lê "*ignaue*", a edição do *Perseus* traz "*ignaua*". Optamos pelo termo sintática e semanticamente mais adequado ao trecho.

76- Vs. 1312- Onde se lê "*letale*" (opção seguida pela edição francesa segundo o *consensus omnium codicum*), a edição do *Perseus* traz "*laetare*". Optamos pelo termo sintática e semanticamente mais adequado ao trecho.

77- Vs. 1340- Onde se lê "restitue" (opção da edição francesa*, que segue o consensus omnium codicum), a edição do Perseus traz "constitue",* opção citada pela *Les Belles Lettres* segundo a edição de Bentley. Optamos pelo termo semanticamente mais adequado.

4.6. Glossário de nomes próprios

Alcides: Nome familiar de **Hércules**; deriva, como o de sua mãe, **Alcmene,** do avô do herói, Alceu.

Alcmene: Mãe de **Alcides** (**Hércules**), foi fecundada por **Júpiter** durante uma noite que **Apolo** prolongou a pedido do deus. Era esposa de **Anfitrião**.

Anfião: irmão de **Zeto**, era filho de Júpiter e descendente dos guerreiros que tinham nascido dos dentes de dragão semeados por **Cadmo** na terra tebana. Foi rei de **Tebas** e, através do canto, construiu as muralhas da cidade.

Augeu: v. **Estábulo de Augeu.**

Anfitrião: marido de **Alcmene**, criou **Alcides** como se fosse filho seu, sabendo de sua origem divina.

Anteu: Gigante filho da Terra, desafiava os peregrinos que passavam pela Líbia a vencê-lo em luta de morte. Todos morriam nessas lutas, em suas mãos invencíveis. **Hércules** conseguiu matá-lo enforcado, pois ao suspender o gigante da Terra, sua mãe, ele perdeu as forças.

Apolo: Responsável por carregar o sol, que chega de manhã de dentro do **mar do Oriente**. Também chamado **Febo**. Certa vez, foi pastor do rebanho do rei **Feres**. Filho de **Júpiter**. Tem uma irmã, a Lua, deusa flecheira. Músico exímio, toca Lira. Os dois irmãos nasceram numa ilha flutuante, pois a sua mãe estava proibida de ter os filhos sobre a terra. Mais tarde, por gratidão, Apolo fixou a ilha e deixou ali um oráculo seu, o oráculo de Delos. Experimentou suas flechas pela primeira vez ao matar o dragão de Delfos, onde fez outro oráculo.

Aqueronte: rio agitado dos infernos.

Árcade: da Arcádia, região da Grécia.

Argivo: da Argólida; as cidades argivas estavam sob domínio de **Euristeu**.

Atenas: cidade na região da Ática, na Grécia.

Atlântides: amadas por **Júpiter**, foram transformadas em constelação quando fugiam de **Órion**, pois estavam transformadas em pombas. Sua presença nos céus era temível para a navegação.

Aves estinfálidas: aves que viviam às margens do lago Estinfalo e costumavam tampar o dia com suas penas. **Hércules** matou-as.

Baco: Filho da mortal Sêmele e de **Júpiter**, nasceu quando, ao matar Sêmele com um raio, **Júpiter** salvou o feto e acabou de gestá-lo. Depois de passar por muitas provações sobre a terra para provar que era deus, foi levado com sua mãe ao céu. Entre suas provações, estão a dominação do rei **Licurgo** e a do Mar Vermelho. Casou-se com a mortal Ariadne, nascida em creta, cuja coroa de noivado foi transformada em constelação. Usa os cabelos soltos perfumados, carrega um tirso na mão, coberto por um cipó verdejante, e usa uma túnica enfeitada de ouro tribal. Deus da fertilidade, representado particularmente pela uva, símbolo dos frutos.

Beócia: região da Grécia onde fica **Tebas**.

Bistônia: região mais conhecida como **Trácia.** Lá, foram famoso **Orfeu** e o rei que alimentava seus cavalos com carne humana.

Bosques Elísios: região feliz dos infernos, onde ficam os soberanos justos.

Busíris: rei do Egito, sacrificava seus hóspedes aos deuses, jogando-os no fogo. **Hércules**, quando hospedou-se em sua casa, inverteu o ritual, e sacrificou o rei Busíris.

Cadmo: fundador e primeiro rei de **Tebas**, sua descendência vai até **Mégara** e seus filhos, onde a estirpe é eliminada pelo crime de **Hércules**. Antes de fundar **Tebas**, **Cadmo** vivia em Tiro, onde era filho do rei. Quando teve que deixar **Tebas**, foi transformado em serpente, e rastejou até a **Ilíria**. Sêmele, a mãe de **Baco**, era uma de suas filhas. As irmãs de Sêmele, que desprezaram **Baco** e devoraram Penteu, vagam possuídas pelos infernos.

Caronte: barqueiro que transporta as sombras recém-chegadas aos infernos para o outro lado do rio **Letes.**

Cástor: v. **Gêmeos de Júpiter.**

Cáucaso: cadeia de montanhas a oeste do mar Cáspio.

Centauros: povo violento que habitava a serra de Pélio e o monte Ossa. Seus indivíduos eram seres metade homem, metade cavalo. Amantes do vinho, guerrearam contra **Hércules** por um barril da preciosa bebida, e contra os Lápitas, povo vizinho, quando, embriagados, tentaram violar suas mulheres.

Cérbero: Cachorro tenebroso, monstro de três pescoços, que guardava os portais do reino de **Dite**, o reino dos mortos.

Ceres: deusa responsável pelos grãos da terra, mãe de **Prosérpina**. É cultuada em **Elêusis**.

Ciclopes: gigantes de um olho só, que construíram as muralhas admiráveis de Micenas, com pedras tão grandes que os homens jamais poderiam transportar.

Cicno: filho de Marte, atacava os viajantes para dar ao deus os despojos. Foi morto por **Hércules**, sem receber uma ferida sequer.

Cila: monstro que guarda o braço de mar entre a **Sicília** e o continente.

Citerão: monte altíssimo, na região de **Tebas**.

Cítia: região gelada do norte da Europa e da Ásia, próxima ao **Mar da Cítia**. Seus habitantes, os citas, eram exímios flecheiros.

Cocito: lagoa inerte dos infernos, alimentada pelas águas do rio **Estige**.

Creonte: rei de **Tebas**, pai de **Mégara**, é decapitado, assassinado junto de seus filhos por Lico, que usurpa o trono. Era irmão de Jocasta, a esposa de Laio.

Danaides: é como eram chamadas as filhas de Dânao. De suas 50 filhas, que se casaram com os 50 filhos do rei Egito, irmão de Dânao, 49 mataram os 49 esposos logo na noite de núpcias, em disputa pela herança do reino. Apenas uma delas teve piedade e não consumou o crime arquitetado. Nos infernos, pagam suas penas carregando ânforas sempre cheias;

Dirce: fonte de águas famosas, surgiu quando Dirce, esposa de um antigo rei de **Tebas**, foi assassinada. Como a mulher era muito devota de **Baco**, o deus transformou-a na fonte sagrada de Dirce.

Discórdia: Deusa infernal que habita uma caverna enorme e coberta de bruma no monte que fica em frente ao **Estige**.

Dite: O Júpiter subterrâneo, irmão de **Júpiter**, rei de domínios proporcionais aos de **Júpiter**, senhor do reino dos mortos. Normalmente usa uma lança tridente. Recebeu uma terça parte do mundo, quando este foi divido entre Dite (subterrâneos), **Júpiter** (terras e céus) e o deus que governa os mares. Lutou ao lado de **Hércules** contra **Pilo**, a cidade de **Néstor**, utilizando-se de flechas, e saiu ferido.

Don: rio Don, antigo rio Tanais, deságua na lagoa **Meótida**.

Édipo e filhos de Édipo: Édipo foi um dos reis de **Tebas**, filho de Laio e Jocasta. Vítima de um maldição, matou o próprio pai e casou-se com a própria mãe. Ao descobrir o que tinha feito, amaldiçoou os próprios filhos, que, numa guerra, enfrentaram-se à frente de exércitos inimigos e mataram-se mutuamente.

Egito: rei Egito, v. **Danaides.**

Elêusis: cidade onde são realizados os cultos iniciáticos nos mistérios da morte, em honra de **Ceres**. Dizem que Hércules teria passado pelos ritos iniciáticos de Elêusis antes de descer aos infernos.

Enna: vale na **Sicília**, por onde **Ceres** procurou **Prosérpina** quando esta foi raptada por **Dite**.

Érebo: parte mais profunda dos infernos, junto ao **Tártaro**, onde os criminosos expiam suas culpas. O nome é usado também para designar o conjunto dos infernos.

Erimanto: monte da Arcádia, por onde corria o Javali.

Erínis: uma das **Eumênides**.

Érix: herói siciliano, desafiou **Hércules** a uma luta. Perdeu, e foi estraçalhado pelas manoplas de **Hércules**.

Estábulo de Augeu: O rei Augeu tinha um estábulo que não era lavado havia trinta anos. **Hércules**, sob ordens de **Euristeu**, lavou o estábulo imundo rachando os montes Tempe e fazendo correr por entre eles o rio caudaloso da Tessália.

Estige: rio dos infernos, usado também para designar todo o mundo subterrâneo, extremamente úmido.

Eta: monte situado entre a Tessália e a Macedônia.

Etíopes: eram considerados etíopes todos os povos que habitavam a região equatorial da África; acreditava-se que eram negros porque o sol, passando muito próximo daquela região, os queimava. A região compreendida como Etiópia era dividida em duas partes, uma oriental, outra ocidental, consideradas os pontos extremos por onde o sol passa diariamente.

Etna: monte vulcânico na **Sicília**.

Eubeia: ilha grega ao norte de **Tebas**, separada da **Beócia** pelo braço de mar **Euripo**.

Eumênides: Têm cabeleiras de fogo, e levam nas mãos chicotes de víboras e tochas. São servas de **Dite**. São três: **Megera, Tisífone** e **Erínis.**

Eurídice: ver **Orfeu.**

Euripo: braço de mar de fluxo intenso, que separa a ilha **Eubeia** da **Beócia**, no continente.

Euristeu: O tirano que dá ordens a **Hércules** para combater monstros, a pedido de **Juno**. Seu nascimento foi adiantado pela deusa, para que, segundo um anúncio feito por **Júpiter**, fosse **Euristeu** e não **Hércules** o primeiro a nascer e, consequentemente, fosse ele o próximo rei da Argólida.

Eurito: rei da Ecália, tinha prometido sua filha em casamento a quem o vencesse na disputa do arco. **Hércules** venceu-o, mas o rei não quis

entregar-lhe a filha. **Hércules**, então, matou-o.

Europa: irmã de **Cadmo** e filha do rei de Tiro, foi seduzida por **Júpiter**, que para isso tomou a forma de um touro branco. O Touro foi transformado em constelação em homenagem à moça.

Febo: v. **Apolo.**

Feres: rei da Tessália, de cujo rebanho **Apolo** foi pastor.

Fineu: no inferno, tem seu jantar constantemente atacado por aves vorazes. Seu castigo veio por ter abusado dos dons proféticos que possuía, prevendo coisas que não deveria.

Flegra: península na Macedônia, em cujas planícies aconteceu o combate entre deuses e **Titãs**.

Fócida: região sinuosa de territórios férteis, faz limite com a **Beócia**.

Frígia: região da Ásia Menor.

Frutos de ouro: No bosque rico, os frutos de ouro que **Juno** tinha ganhado de presente de casamento eram guardados por um dragão e pelas filhas de Atlas. **Hércules** fez dormir o dragão e procurou o pai das moças. Enquanto Atlas foi até as filhas e trouxe as frutas, **Hércules** realizou a função de Atlas: segurou o mundo. Sobre os ombros de **Hércules,** o mundo ficou sem demandar esforço, e sequer balançou. Atlas entregou as frutas a **Hércules**, que devolveu o mundo a Atlas.

Fúrias: v. **Eumênides.**

Gêmeos de Júpiter: Cástor e **Pólux;** filhos de **Júpiter** com uma mortal, foram transformados em estrelas. Como a **Ursa** e as **Atlântides**, eram muito importantes para a navegação.

Gerião: era um pastor triforme – isto é, tinha um corpo tríplice, e também três cabeças - do litoral da cidade de **Tartesso**. Pastoreava um rebanho belíssimo, de bois vermelhos, do outro lado do Mar do Oeste (para nós, o Atlântico). Quando **Hércules** foi roubar-lhe o rebanho, cumprindo a ordem

de **Euristeu**, matou Gerião. No caminho de volta das terras de Ocidente, coisas importantes aconteceram. Primeiro, nas terras quentes equatoriais, separou duas montanhas e, ao romper o obstáculo e separar a África da Europa, fez uma larga passagem para o Oceano (nosso atual Mediterrâneo) fluir, ligando-se ao mar do Oeste. Quando passou pelas terras da África, numa região desértica, avançou pelas areias que se agitavam como um mar turbulento; quando, por duas vezes, fugiu da agitação, foi puxado de volta, e enfim consegui sair. Quando finalmente aproximou-se das terras gregas, trazendo o rebanho pelo mar, o monte Citerão apavorou-se ao ver o rebanho.

Gradivo: Marte Gradivo, deus das guerras.

Hércules: nome heroico de **Alcides**, é o personagem que dá nome à peça. É filho de **Júpiter** e **Alcmene**. Usa, como armas, uma clava, uma aljava cheia de flechas envenenadas pelo sangue da **hidra de Lerna**, a pele e a cabeça de um leão que ele próprio estrangulou, que leva penduradas no ombro esquerdo. Combate constantemente, em função do ódio de sua madrasta, **Juno**. Combateu, ordenado pelo rei **Euristeu**: o **leão de Nemeia;** a **hidra de Lerna**; o **veado do monte Mênalo**; os quatro cavalos antropófagos do **rei da Bistônia**; um **javali**; o **touro** de Creta; o pastor de gado **Gerião**; o dragão que vigiava os **frutos de ouro**; as **aves Estinfálidas**; a **rainha das Amazonas**; a sujeira do **estábulo de Augeu**; o cão **Cérbero**. Quando bebê, matou duas serpentes enviadas por **Juno** para matá-lo. Na juventude, hospedado na casa de um rei (o rei Téspio) para matar um leão ameaçador – cuja pele passou a levar sobre os ombros -, Hércules transou com as cinquenta princesas, e de cada uma delas teve um filho. Durante os trajetos para cumprir as ordens de **Euristeu**, realizou algumas proezas que livraram o mundo de outro monstros e reis cruéis, e outras que apenas abriram seu próprio caminho. Entre os reis mortos, estão **Eurito, Erix, Anteu, Busíris, Cicno**. Entre os monstros, o leão cuja pele usa sobre os ombros. Entre as proezas de abrir caminho, está a vez em que ele cruzou um deserto de dunas instáveis, agitadas pelo vento, quando atravessou à pé o banco de areia das **Sirtes**, dentro do mar; quando derrubou os montes **Tempe**, na **Tessália**, para desviar o rio Peneu; quando dividiu a Europa da África para que o Oceano pudesse passar entre os dois continentes. Hércules combateu, ainda, auxiliando os deuses, na guerra contra os **Titãs**, na região da cidade de **Flegra**, na **Macedônia**, e na guerra contra os **Gigantes**, que começou na cidade de **Pelene**. Empreendeu guerras contra os **Centauros**, contra os **Lápitas** e contra a cidade de **Pilo**. Em sua juventude, serviu à rainha da Lídia, que fazia com que ele se vestisse de mulher.

Hidra de Lerna: monstro múltiplo, de várias cabeças, habitava o pântano de Lerna. Só a sua respiração era suficiente para matar quem passasse pelo

pântano. **Hércules** cortou suas cabeças e cauterizou os pescoços, para que as cabeças não voltassem a nascer. Com o sangue da hidra, **Hércules** envenenou suas flechas, para que pudessem matar facilmente qualquer ser vivo.

Ida: monte cavernoso onde Júpiter passou a infância.

Ilíria: região situada ao longo do mar Adriático. Para lá fugiu **Cadmo**, acompanhado de sua esposa, quando deixou **Tebas**. Os dois tinham sido transformados em serpentes, e foram rastejando até a Ilíria.

Infernos: reinos de **Dite** e **Prosérpina**, são todo o mundo subterrâneo, para onde vão as sombras dos mortos, e onde elas recebem prêmios ou castigos de acordo com o merecimento de cada uma.

Irmãs cruéis: v. **Parcas**.

Ismeno: rio que atravessa a cidade de **Tebas**.

Ixião: antigo rei dos Lápitas, foi o ancestral dos Centauros, filhos dele com um simulacro da deusa **Juno**. Como castigo pela tentativa de seduzir a verdadeira **Juno**, recebeu de **Júpiter** um castigo eterno: lançado ao **Tártaro**, amarrado numa bola de fogo que gira constantemente, tem seu corpo retorcido e despedaçado por ela.

Javali: Javali peludo que corria pelos montes Mênalo e **Erimanto** e pelos bosques da arcádia, fazendo tremerem as terras. **Hércules** cansou o animal a ponto de conseguir amansá-lo e levá-lo vivo ao rei **Euristeu**.

Juno: da geração dos deuses, é irmã e esposa de **Júpiter**. Com ele e os demais deuses Olímpicos, habita a parte mais alta do céu. É madrasta de **Hércules**, por ser esposa de **Júpiter**, o pai do herói.

Júpiter: o Trovejante, é senhor dos raios, senhor do Olimpo e juiz do mundo, e é tido ainda como pai dos deuses. Cresceu escondido do pai, nas cavernas do monte Ida. Casou-se com sua irmã Juno, e habita o topo do céu, com os outros deuses Olímpicos.

Júpiter subterrâneo: v. **Dite.**

Lábdaco: neto de **Cadmo**, dá continuidade à dinastia tebana depois da morte de Penteu e do reinado de Nicteu e Lico. Laio é seu filho, Édipo seu neto.

Lápitas: povo que entrou em guerra contra os Centauros, seus parentes, que, convidados a uma festa de casamento entre os Lápitas, tentaram violar a noiva. Certa vez, foram combatidos por **Hércules**, pois sempre atacavam o povo vizinho.

Leão de Nemeia: Leão invulnerável que tinha sido criado pela Lua. Habitava a região da cidade de Nemeia, onde era muito temido. Foi morto estrangulado por **Hércules**.

Letes: rio da entrada dos infernos, que faz com que as sombras dos mortos, que o atravessam, se esqueçam da vida.

Lico: estrangeiro que matou a família real e usurpou o trono de **Tebas**.

Licurgo: rei que se opôs a **Baco**, e foi vencido pelo deus.

Mães tebanas que sofreram e cometeram crimes: entre as mais famosas, podemos citar Sêmele, a mãe de **Baco**, morta por um raio de **Júpiter**, Agave, a mãe de Penteu, que matou e devorou a carne do filho, Níobe, a mãe de **Tântalo**, que se gabou diante da mãe de **Apolo** de ter mais filhos que a deusa, e perdeu os filhos todos, além de ser depois transformada em pedra, e Jocasta, mãe e esposa de Édipo, que se matou ao saber de sua desgraça.

Mar Cáspio: mar Cáspio, ainda hoje. É limitado a sudoeste pelos rochedos do Cáucaso.

Mar da Cítia: hoje, o mar Negro.

Mar do Oeste: o atual oceano Atlântico, de que na Antiguidade só se conhecia a orla oriental, na Europa e norte da África. Era o que se conhecia mais a oeste do mundo.

Mar do Oriente: o oceano que banha o leste da Ásia, hoje o Pacífico.

Mar Vermelho: Mar Vermelho, ainda hoje.

Meandro: rio de planície, muito sinuoso, da **Frígia**.

Mégara: esposa de **Hércules**, tem com ele três filhos. É herdeira do trono de **Tebas**, filha de **Creonte**, e descendente do fundador da cidade, **Cadmo**.

Megera: uma das **Eumênides**.

Mênalo: monte da Arcádia, em que habitava um veado inalcançável de tão veloz e um javali gigantesco, que foram domados e levados de lá por **Hércules**.

Meótida: lagoa ao norte do mar da Cítia, hoje Mar de Azov.

Micenas: Cidade da Argólida. Era cercada por um muro de pedras enormes, que tinha sido construído pelos **Ciclopes**.

Mimante: um dos Gigantes; era também o nome de uma montanha na Jônia.

Minos: antigo rei de Creta, inquiridor dos réus nos infernos.

Néstor: tornou-se rei de **Pilo** depois que **Hércules** invadiu a cidade e matou sua família. Ficou famoso por sua participação, já idoso, na guerra de Troia.

Nilo: rio Nilo, no Egito.

Oceano: nome que os antigos davam ao que chamamos mar Mediterrâneo, o maior mar inteiramente conhecido na época.

Ofião: um dos ancestrais da família real de **Tebas**, fundou a cidade junto com **Cadmo**.

Orfeu: era um cantor da Trácia. Sua voz movia animais e até a água e as pedras. Quando sua amada, Eurídice, morreu, Orfeu desceu aos infernos para buscá-la. Cantou sua prece aos reis subterrâneos, e conseguiu comovê-los para que dessem uma chance a sua amada. Porém, diante da lei de que não poderia voltar os olhos para ela, que caminhava atrás de si, antes que saíssem dos infernos, Orfeu sucumbe: olha pra trás e, no mesmo instante, perde Eurídice outra vez.

Órion: caçador que perseguia as **Atlântides**, foi transformado em constelação. Carrega consigo uma espada.

Ossa: montanha onde viviam os Centauros, próxima ao monte Olimpo e à serra Pélion, na Tessália.

Palas: deusa guerreira, filha de **Júpiter** com a Astúcia.

Parcas: Irmãs cruéis que desenrolam o fio da vida.

Pelene: cidade da Lacônia, nas encostas da serra de Taigeto.

Pélion: serra onde vivem os centauros, próxima aos montes Ossa e Olimpo, na Tessália.

Pélopes: famoso rei da **Frígia**, região onde ficava Troia.

Perseu: filho de **Júpiter** com uma mortal, foi transformado em constelação. Para fecundar sua mãe, Júpiter desceu à terra transformado em chuva de ouro.

Pérsia: Pérsia, importante região do mundo antigo, nas proximidades do rio **Tigre**.

Pilo: cidade, que certa vez foi invadida por **Hércules** porque seus habitantes não aceitaram purificá-lo depois que ele matou seu próprio tutor. **Dite**, segundo a versão de Sêneca, lutou ao lado de **Hércules** nessa guerra, e saiu ferido. Depois da invasão, quando **Hércules** matou a família real, **Néstor**, o único filho do rei que não se opusera ao invasor, assumiu o trono real.

Pindo: serra da **Trácia**.

Pólux: v. **Gêmeos de Júpiter.**

Prometeu: foi amarrado nos rochedos do Cáucaso, às margens do mar Cáspio, onde aves de rapina comiam-lhe as entranhas, que se regeneravam. **Hércules** libertou-o desse castigo.

Prosérpina: rainha dos reinos subterrâneos da morte. Esposa de **Dite**, julga e castiga os mortos junto ao esposo. Raptada quando moça por **Dite**, foi procurada pela mãe, Ceres, por todo o vale do **Enna**, na **Sicília**.

Radamanto: inquiridor dos réus nos infernos, era irmão do rei **Minos**, de Creta.

Rainha das Amazonas: As amazonas eram um povo só de mulheres, solteiras, que viviam às margens do rio Termodonte, no litoral sul do mar da Cítia. Sob ordens de **Euristeu**, **Hércules** roubou-lhe o cinturão de ouro, o escudo e as amarras do peito. Ela prostrou-se de joelhos diante dele quando se deu por vencida.

Rei da Bistônia: O rei da **Bistônia** (ou **Trácia**) tinha quatro cavalos que se alimentavam de carne humana. **Hércules** matou o rei, que serviu de pasto a seus próprios cavalos antropófagos. Depois disso, os cavalos ficaram mansos e deixaram de comer carne humana.

Reno: rio Reno.

Sarmates: povo que habita a Sarmácia, região às margens do **mar da Cítia**.

Saturno: pai de **Júpiter**, avô de **Hércules**; foi destronado pelo filho, que tomou o governo do mundo numa guerra em que os deuses, encabeçados por **Júpiter**, destronaram os **Titãs**, da geração anterior, encabeçados por Saturno. Como os outros **Titãs**, Saturno vive prezo nas profundezas do **Tártaro**.

Senhor do Olimpo: v. **Júpiter.**

Sicília: ilha ao sul da Magna Grécia, onde fica o vulcão **Etna**. Lá vivia Prosérpina, antes de ser raptada por **Dite**.

Simplegas: rochedos à entrada do mar da Cítia, que se aproximam e se distanciam de tempos em tempos (Hoje, estreito de Bósforo).

Sipilo: monte na **Frígia**, onde Níobe, a mãe de **Tântalo**, foi transformada em rocha.

Sirtes: bancos de areia no Oceano (mar Mediterrâneo), ao norte da Líbia, na África.

Sísifo: carrega sobre o pescoço uma pedra imensa, que empurra até o topo de um monte, de onde a pedra torna a cair, rolando morro abaixo. Sísifo cumpre seu castigo por ter ludibriado Dite, adiando a própria morte.

Sogro de Tétis: de nome Éaco, era inquiridor dos réus nos infernos; era filho de **Júpiter** e sogro de Tétis.

Tântalo: filho de Níobe que, depois de perder todos os filhos, foi transformada em rocha, e goteja, como se chorasse, no monte Sipilo, na **Frígia**, por ter ofendido a deusa mãe de **Apolo**.

Tártaro: região mais profunda dos infernos, junto do **Érebo**, onde os criminosos recebem seus castigos.

Tartesso: cidade no litoral ocidental da Espanha, onde vivia **Gerião**. Era uma das terras mais a Oeste que os antigos conheciam, às margens do **Mar do Oeste**.

Tebas: cidade da Beócia, é o cenário da peça *Hercules Furens*. Na fundação de Tebas, quando **Cadmo** mata um dragão e semeia seus dentes, nascem guerreiros gigantes, que combatem entre si e dão origem à linhagem nobre da cidade. Um descendente desses guerreiros, **Anfião**, faz virem até Tebas, pela melodia de seu canto, as pedras que formam a muralha da cidade.

Tejo: rio Tejo, na região Ibérica. Antigo rio Tagus.

Tempe: montes da **Tessália**, entre os quais passa o rio Peneu, foram separado por **Hércules** para que entre eles passasse o rio, quando o herói teve de lavar o **estábulo de Augeu**.

Tenaro: monte notável que se ergue à entrada dos infernos. Na superfície da terra, localiza-se no cabo Tenaro, na região da Lacônia (cuja capital é Esparta).

Termodonte: rio às margens do qual viviam as **Amazonas**. Situa-se no litoral sul do **mar da Cítia.**

Teseu: companheiro de **Hércules**, é resgatado por ele dos infernos, onde cumpria pena, vivo.

Tessália: região da Grécia onde ficam os montes **Tempe**.

Tétis: deusa das águas.

Tigre: rio Tigre, na Pérsia.

Tiro: cidade fenícia, onde nasceram **Europa** e **Cadmo**.

Tisífone: uma das **Eumênides**.

Titã: Titã luminoso, o sol. Chega pelo **mar do Oriente**, trazido por **Apolo**, e aparece primeiro atrás do monte **Eta**.

Titãs: nome dado aos indivíduos da geração anteiror aos deuses Olímpicos. Entre eles estão Cibele e Saturno, os pais dos deuses. Foram destronados por **Júpiter** e os outros deuses, com a ajuda de **Hércules**, na região da cidade de **Flegra**. Mais tarde, em guerra começada em Pelene, os Titãs tentaram violar a ordem de **Júpiter**. Um deles foi enterrado sob o **Etna**, na Sicília, e lança fogo pelas cavernas abertas do monte. São confundidos com os Gigantes, filhos da Terra.

Títio: cumpre castigo no **Tártaro** por ter tentado violar a mãe de **Apolo**. Seu castigo é ter as entranhas devoradas eternamente por um pássaro.

Touro: um touro que vivia em Creta e, dizem, soltava fogo pelas ventas, atemorizando uma centena de povos. **Hércules** amansou o touro e foi embora montado nele, levando-o a **Euristeu**. Sobre a constelação do Touro, v. **Europa**.

Trácia: o mesmo que **Bistônia**. Região de onde vem Orfeu, e também onde viviam os cavalos antropófagos que puxavam o carro do **rei da Bistônia**.

Ursa: há duas constelações, a Ursa Maior e a Ursa Menor, que se formaram de um dos amores ilícitos de **Júpiter**. Mãe e filho foram transformados em ursos por Juno enciumada e, numa situação de perigo, foram levados ao céu como as duas ursas. A Ursa Menor, ou estrela polar, era importante para a navegação.

Veado do monte Mênalo: veado que tinha chifres de ouro, era incansável e corria pelo monte Mênalo. **Hércules** teve que pegá-lo vivo, pois era um animal sagrado, e entregá-lo a **Euristeu**.

Vulcão da Sicília: o monte **Etna**.

Zeto: descendente do guerreiro Ctônio, que nascera dos dentes do dragão semeados em **Tebas** por **Cadmo**, reinou ao lado de seu irmão, **Anfião**. Feroz, habitava as cavernas tebanas. Era filho de **Júpiter**.

5. Sobre a tradução

O núcleo central deste trabalho é a tradução. Por si só, uma tradução já é um trabalho crítico, na medida em que demanda do tradutor a leitura e interpretação do texto, e as registra. Por outro lado, a tradução revela apenas uma pequena parte – a superfície – das análises que a precedem e sustentam. Parece-nos interessante, então, revelar alguns aspectos do trabalho crítico invisível por sob o texto traduzido "Hércules Possuído".

5.1- Das etapas metodológicas da tradução

Nossa tradução seguiu duas etapas principais. A primeira, um registro de uma primeira leitura do texto latino, em seus aspectos semânticos, sintáticos, e literários (poéticos, retóricos e dramáticos). A segunda, uma experimentação poética a partir do material obtido na primeira, objetivando a tradução do texto na sua significação plena, em todos os seus aspectos significantes.

No primeiro registro de leitura seguimos, para os aspectos semântico-sintáticos, o procedimento tradicionalmente utilizado no ensino de línguas clássicas, isto é, o estabelecimento de uma primeira "tradução", embasada em conhecimento prévio, consulta a dicionários e gramáticas. Esse registro foi complementado com comentários relativos aos aspectos linguísticos, culturais e mitológicos. Por sobre o texto, marcamos as figuras rítmicas (assonâncias, aliterações, hipérbatos), e, onde havia figuras semânticas pontuais, tais como metáforas e metonímias, ou aspectos discursivos – retóricos ou dramatúrgicos – que dependessem da forma da tradução, buscamos anotar na forma de observações e comentários paralelos aos versos. A escansão dos versos também foi anotada paralelamente a eles.

Essa primeira etapa pode ser entendida como uma busca da *substância* do

texto de origem, segundo a denominação utilizada por Humberto Eco. Por comparação com a pintura, ele explica a necessidade de buscar a substância, as técnicas e estratégias formais que compõem o texto a traduzir e que transcendem o material linguístico, isto é, a língua em foi escrita a obra, para que seja possível reproduzir um certo núcleo seu na tradução.

> A relevância da substância extralinguística é central no discurso com função poética – e em qualquer arte, lá onde não conta só que, num quadro, se veja, por exemplo, uma boca ou um olho sobre um rosto, mas que se avaliem o traço, a pincelada, muitas vezes o grânulo de matéria em que são realizados (*substanciados*, justamente).(ECO, 2007, p.324-5)

A partir das anotações sobre essa "substância" do discurso poético, começamos então a segunda etapa da tradução. Começamos pela decisão quanto ao formato de tradução dos versos (há cinco tipos deles na peça: trímetros jâmbicos – predominantes -, dímetros anapésticos, versos sáficos, glicônicos e asclepiadeus), específica para cada tipo de verso utilizado. Essa etapa – a tradução, de fato – foi a experimentação de vocabulário e estruturas que, em língua portuguesa, pudessem gerar um texto paralelo e equivalente ao *Hercules Furens* latino. A tentativa era manter o que fosse fundamental à dinâmica do texto latino, e para isso privilegiávamos ora a precisão de sentido, ora a precisão de forma, ora uma negociação em que ambas se conservavam parcialmente, e parcialmente se perdiam. Essa foi a etapa das decisões, das negociações entre o que se perde e o que se ganha. Nesse sentido, trabalhamos com o conceito haroldiano de recriação. Em seu ensaio "Da tradução como criação e como crítica", Haroldo de Campos explica:

> Então, para nós, tradução de texto criativo será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade

> aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele "que é de certa maneira similar àquilo que ele denota"). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal.(CAMPOS, 1992, p.35)

Vale ressaltar que assumir esse conceito não implica ruptura com o texto original ou uma leitura interpretativa do texto. A *recriação*, para nós, é tradução, e não criação poética "inspirada" pelo texto.

As duas etapas de tradução, entretanto, misturam-se: há resultados poéticos que surgiram entre os primeiros registros e muitos, mas muitos trechos, só tiveram sua leitura esclarecida quando, ao tentar insistentemente recriá-los, percebíamos que na verdade o primeiro registro revelava um falso entendimento: quantas vezes as palavras que estavam ali registradas em português não faziam, em sua composição, o menor sentido! Então, foi preciso ir atrás de outras fontes, reler, reler, reler o texto latino, para recriá-lo com a consciência de estar fazendo opções corretas. Se não as melhores, ao menos corretas, entre tantas.

Seguem discussões sobre alguns pontos-chave de nossas opções de tradução, que acompanharam todo o processo, num pensamento em que cada verso traduzido fazia rever o anterior, cada trecho concluído fazia transformar a leitura de um trecho anterior, que esclarecia ou transformava.

5.2- Questões que atravessam a tradução da peça

5.2.1- Vocabulário

5.2.1.1- Nomes comuns

Diante do texto a traduzir, a primeira opção, ou, a opção mais superficial, parece ser aquela que diz respeito ao vocábulo. A palavra isolada, unidade mínima passível de tradução num texto, demanda do tradutor uma precisão de correspondência da língua do texto de origem com a língua do texto de chegada. Essa correspondência, mesmo quando parece precisa – e em línguas como o latim e o português, em que a segunda deriva da primeira, muitas vezes o parentesco dos significantes gera uma percepção de equivalência vocabular – não pode ser exata, pois os referenciais a que a palavra se liga não podem ser exatamente os mesmos se o universo das experiências do leitor-modelo de um texto e do outro não é o mesmo. Assim, a escolha dentre as traduções possíveis para cada vocábulo deveria, a rigor, ser justificada palavra a palavra pelo tradutor. Tarefa hercúlea e risível, pois na maior parte das palavras, a tradição – atestada palavra por palavra nos dicionários bilíngues – justifica o uso; além disso, a escolha entre duas ou três possibilidades atestadas pela tradição, embora no conjunto de um texto direcione um certo olhar do tradutor e sua opção de leitura e interpretação, não parece estranha ao leitor crítico. Certas palavras, entretanto, esbarram, a rigor, numa intraduzibilidade, em particular aquelas que se referem ao universo romano do século I d.C. em aspectos que, em nossa cultura, desconhecemos. Palavras abstratas como *fas, nefas, pietas, impietas,* nomes de plantas, objetos de culto, espaços imaginários como *aether*, *superi*, *inferi,* sem contar os nomes próprios, referentes a mitos conhecidos dos romanos e desconhecidos para nós, de que trataremos em seção à parte. Na maior parte dessas palavras, nossa escolha tradutória se deu em função da adequação ao contexto em que

apareciam, e traduzimos ora aproximando-as de um parâmetro, ora de outro, que tornassem seu valor compreensível no texto em português, na medida do possível.

Entretanto, duas palavras em particular mereceram uma longa reflexão durante a produção do texto final em português, que reproduzimos aqui para esclarecer nossas opções. A primeira delas, *furor*, com o verbo *furo*, e sua personificação infernal, as *Furiae*; essa é a raiz do adjetivo verbal que dá nome à peça, *furens;* é ela que define o evento principal do enredo, o *furor* de Hércules, e se repete mais de vinte vezes ao longo da peça. A segunda, *uirtus,* é a qualidade que identifica Hércules, antes e depois de seu estado de *furens*, chegando a caracterizá-lo mais de quinze vezes, e referindo-se invariavelmente ao herói, direta ou indiretamente. Ambas as palavras, além disso, são presentes na prosa estoica de Sêneca, e discutidas pelos teóricos em relação a ela.

Furor

O primeiro impulso seria usar a mesma palavra, "furor", em português, para traduzir o latim "*furor*". A palavra "*furor*", em língua latina, é assim definida pelo *Lexicon Totius Latinitatis*:

> Furor, oris, m. 3. grauior mentis alienatio, concitatio, perturbatio, μελαγχολία, μανία.
> 1. Proprie: de hominibus
> a)stricto sensu furor est grauior mentis alienatio; et differt ab insania, ut majus a minori, ut Cic. 3 Tusc. 5.11 docet: "nihilominus in sapientem cadere potest, insania non potest: quia furor intermittitur aliquando, insania perpetua est."[...]
> b)latiori sensu ac saepe sumitur pro brevi aliquo, sed vehementiori affectu ac perturbatione, qua effrenate fertur animus, ac temere caecoque impetu agit.
> c)speciatim sumitur aliquando pro mentis concitatione,

> quae divinitus fit, quali est poetarum et vaticinantium: qua significatione Latini graecam vocem μανιαν reddiderunt.
> d)apud poetas unus est ex comitibus Martis.
> 2. Translate: tribuitur rebus inanimis.

Seu principal sentido, portanto, é o da loucura humana, com uma diferença fundamental em relação à *insania*, outro sentido da loucura: o *furor* é mais grave, porém passageiro, enquanto a *insania*, mais branda, acomete o indivíduo para o resto da vida.

Já a palavra "furor", em português, traz apenas como secundário o sentido da loucura, privilegiando o sentido, secundário em latim, do impulso violento, conforme atesta o dicionário Houaiss.

> Furor
> substantivo masculino
> 1 manifestação de ira extrema; ação violenta; cólera
> 2 estado de grande excitação; riqueza criativa; delírio, estro, frenesi, inspiração, sanha
> 3 estado de necessidade violenta, de sede extremada, desmedida
> 4 qualidade de impetuoso; inconseqüência, impetuosidade, precipitação
> Sinônimos/variantes: ver sinonímia de *fúria* e *impulso*

Se, por um lado, os verbetes atestam que as palavras das duas línguas apresentam uma interseção de sentidos, atestam também que o sentido imediato de leitura de ambas é bem diferente. Em contexto isolado, como é o caso do título da peça, "*furens*" provoca a leitura imediata relacionada ao acesso de loucura, e "furioso" ou "enfurecido" (os adjetivos mais proximamente derivados de *furens*, uma vez que não existe "*furente" em língua portuguesa) trazem o sentido imediato de "irado", "colérico", leitura que não condiz com a que se verá desenvolver ao longo do texto.

No decorrer da peça, aparecem as formas verbais "*furis*" e "*furit*", o adjetivo verbal "*furens*", particípio presente do verbo "*furo*", em suas declinações de acusativo singular e plural, dativo e ablativo singular, e os substantivos "*furor*"

(em sentido comum e próprio, alternadamente), no nominativo, acusativo e ablativo, sempre singular, e "*Furiae*", nome próprio, que aparece uma única vez, no genitivo plural. Tanto em relação ao adjetivo verbal como em relação ao substantivo "*furor*", a maioria das ocorrências refere-se ao episódio de Hércules *furens.* Além dessas ocorrências, em que o sentido da palavra pode ser dado pela interpretação do acontecimento e das referências feitas a ele pelos vários personagens da peça, a raiz *fur-* aparece em relação a outros personagens e acontecimentos.

No verso 109, é Juno quem se atribui o verbo "*furo*", embora ironicamente: *Iuno, cur nondum furis?* A ironia se dá porque o verbo aparece em analogia com o *furor* de Hércules, que a deusa acabara de invocar e descrever. E algo já se esclarece sobre o teor do *furor*: "*me, me, sorores, mente deiectam mea/ uersate primam?*"(vs. 110-111). Destituída de sua própria *mens*, Juno pede que as *sorores,* as Eumênides recém invocadas, a perturbem.

Dupont, em seu livro *Les Monstres de Sénèque*, afirma: "o *furor* é a perda temporária da *mens*"[29]. A *mens*, por sua vez, é uma noção abstrata, daquele conhecimento das leis e costumes que deve governar o *animus* – noção que talvez possamos aproximar à da consciência, da percepção da realidade (no verso 107, Juno pragueja que Alcides seja *animo captus*, privado de seu *animus*, de sua consciência e percepção corretas). A análise de Dupont acresce à distinção entre *insania* e *furor,* que já havíamos encontrado no verbete do dicionário latino, a relação das duas formas de "loucura" com um estado da *mens* e do *animus*.

> Por outro lado, as paixões romanas, como indica seu nome latino – *motus animi* -, não são "*παθῆ*", paixões, sentimentos passivos. Toda paixão romana é uma reação ao meio.

[29] Le *furor*, la perte temporaire de la *mens.* (Dupont, 1995, p. 74)

> Mas convém que este cavalo galopante, esta vitalidade do homem movido pela própria vida, seja dirigido pelo freio da vontade, do *animus,* ele próprio sob o Império da *mens,* que o faz relembrar as categorias e os valores da civilização comum. Sem a direção da *mens*, o *animus* insufla ao corpo uma agitação desordenada. [...]
>
> A loucura é, portanto, a perda de controle da *mens* sobre o *animus*, que será vítima de uma agitação descontrolada e intensa, de paixões estranhas, pois é a mente que dá o senso, isto é, ao mesmo tempo a intenção e a dimensão simbólica de uma reação. Total e passageira para o "furioso", ela é relativa, mas definitiva, para o *insanus*. [30]

No verso 758, o adjetivo verbal "furentes" é atribuído às Cadmeides, as filhas de Cadmo, que vagam eternamente desvairadas pelos infernos, pagando por terem matado e devorado Penteu, o filho de uma delas, Ágave. Neste caso, desaparece o caráter transitório do furor, restando o seu sentido de loucura extremada.

Nos versos 815 e 820, pouco antes do episódio do *furor* de Hércules se tornar visível na peça, Teseu descreve por duas vezes o cão Cérbero, em luta contra Hércules, como *furens.* Atribuído ao monstruoso animal, o particípio presente não pode ter o sentido humano do *furor*, mas recupera parte dele: o descontrole e a violência. E anuncia, talvez, a monstruosidade desumana que cairá sobre o próprio Hércules, quando *furens*.

---

[30] D'autre part les passions romaines, comme indique leur nom latin – *motus animi* -, ne sont pas des pathè, des passions, des sentiments passifs. Toute passion romaine est une reaction à l'environnement.
Mais il convient que ce cheval bondissant, cette vitalité de l'homme ému par la vie même, soit dirigé par le mors de la volonté, de l'*animus*, lui-même sous l'empire de la *mens*, qui lui rappelle les catégories et les valeurs de la civilisation commune. Sans la rection de la *mens*, l'*animus* insuffle au corps une agitation désordenée. [...]
La folie est donc la perte de contrôle de la mens sur l'animus qui va être en proie à une agitation incontrolée et intensée, à des passions étranges, car c'est la mens qui donne le sens, c'est-á-dire à la fois l'intention et la dimension symbolique d'une reaction. Totale et passagére chez le furieux, elle est relative mais définitive chez l'*insanus*. (Dupont, 1995, p.73)

No verso 968, no meio de seu monólogo – às vezes interrompido por Anfitrião, que tenta, em vão, dialogar – Hércules, *furens,* atribui *furentes* aos Titãs, que ele instiga a combaterem, sob seu comando, contra os deuses. O contexto bélico, aí, remete ao contexto de furor no verso 363: "*si aeterna semper odia mortales gerant/ nec coeptus umquam cedat ex animis furor/ sed arma felix teneat, infelix paret/ nihil relinquent bella*" (vs. 362-365). *Furor,* neste ponto, não parece evocar a loucura, mas o furor, no sentido em que compreendemos em português, o afã violento do combate, ou a fúria, num sentido paralelo ao de "*odia*" (vs. 362). No contexto dos Titãs (vs. 968), entretanto, o fato de o adjetivo ser utilizado pelo próprio Hércules em meio a seu devaneio de *furor* seduz a que se use uma tradução idêntica àquela escolhida para quando *furens* refere-se a ele mesmo.

Um pouco adiante, durante o grande *nefas* trágico - o crime de Hércules tomado de *furor -,* Anfitrião atribui o adjetivo *furens* a Mégara, por comparação: *simili furenti* (vs. 1009), "como se estivesse *furens",* como Hércules, Mégara deixa seu esconderijo. O sentido predominante aí é o da comparação com a situação do herói: Mégara, sã, age como ele, insano. Sua ação insensata, como se verá, causa-lhe a morte sua e do filho bebê.

As Fúrias, as mesmas Eumênides que haviam aparecido antes, voltam a aparecer no verso 1221, nomeadas por Hércules que, depois de voltar a si e reconhecer seu crime, busca a morada das três irmãs nos infernos. A escolha do nome, diferente daquele usado por Juno e por Teseu, certamente não é aleatória: pouco depois de invocar o nome das portadoras do *Furor*, Hércules deixa claro (vs. 1258-61) que preferiria seguir *furens* que ter a consciência do próprio feito. O desejo de Hércules é obviamente impossível: só sua tomada de consciência, posterior ao *furor* e ao *nefas* que é consequência deste, pode fazer Juno sentir-se vingada. A loucura permanente seria *insania*, não *furor*, e não daria à deusa a satisfação de ver

a dor do herói.

Finalmente, o verbo "*furit*" é dito por Anfitrião que, tentando dissuadir o filho do suicídio, diz: "*quisquis in toto furit/ rex saeuus orbe, manibus aut aris nocens,/ a me timetur*" (vs. 1254-56). O sentido aí, complementado pelo adjetivo *saeuus* e pelo eco que *rex saeuus* desperta a essa altura da história – quando já se conhecem Euristeu, Lico, e mais uma lista de reis cruéis que Hércules teria matado – é tão explícito em relação à violência, que importa pouco se ela é guerreira ou insana; mesmo sendo guerreira, os reis aludidos são todos ímpios, distantes dos ditames de uma *bona mens*.

As demais ocorrências das palavras "*furor", "furo", "furens*" são todas referentes a Hércules. É preciso, então, compreender sua trajetória ao longo da peça para esclarecer nossa opção: traduzimos "*furor*" por "possessão", "*furens*" por "possuído", e "*furo*" ora por "enlouquecer", ora por "estar tomado pela possessão", uma vez que não há um verbo único equivalente à passiva "estar possuído", e essa última construção pode gerar ambiguidade.

A peça começa com um prólogo proferido por Juno. A deusa acusa os amores ilícitos de Júpiter e, entre eles, situa Hércules, fruto de um amor extraconjugal de seu marido. A deusa conta também que já tentou destruí-lo de todas as maneiras – a última delas, ir ao inferno e buscar de lá o cão Cérbero – mas ele volta sempre, vencedor, donde a deusa deduz que seu próximo objetivo é figurar com as outras traições de Júpiter no céu, aumentando a vergonha de Juno. É aí que a deusa decide invocar contra Hércules o *furor*. Para isso, a deusa invoca a Ira, [*Perge, Ira, perge, et magna meditantem opprime; Congredere; manibus ipsa dilacera tuis.(vs.75-76)]*,* para que o dilacere enquanto ele maquina seus planos; as Eumênides (as mesmas Fúrias, portadoras do *furor*) [*Adsint ab imo Tartari fundo excitae/ Eumenides : ignem flammeae spargant comae;/ Viperea saeuae uerbera*

incutiant manus, (vs. 86-88)]; a deusa Discórdia, e vários outros habitantes dos infernos: o Crime, a Impiedade, o Erro e a Possessão, personificados (vs. 90-98), com destaque para esta última: *Hoc, hoc ministro noster utatur dolor* (vs.99). Em seguida, Juno explica como se utilizará do *Furor,* por meio da ação das Eumênides:

> *Incipite, famulae Ditis : ardentem citae*
> *Concutite pinum; et agmen horrendum anguibus*
> *Megaera ducat, atque luctifica manu*
> *Vastam rogo flagrante corripiat trabem.*
> *Hoc agite : poenas petite uitiatae Stygis :*
> *Concutite pectus : acrior mentem excoquat*
> *Quam qui caminis ignis Aetnaeis furit.*
> *Ut possit animo captus Alcides agi. (vs.100-107)*

Como se pode notar, é físico o procedimento das Eumênides, de fundir (literalmente, no calor do fogo) a *mens* de Alcides, e tomar-lhe o *animus,* de maneira que não reste nele qualquer consciência. A serviço do crime do possuído estão ainda a Impiedade (o crime é todo cometido no decorrer de um ritual, e muitas passagens são ritualísticas, como num sacrifício pervertido [31]; além disso, o crime contra a família é visto também como *Impietas*); o Erro é o resultado da confusão de sentidos provocada pela Possessão, e o Crime é sua finalidade última.

Dupont analisa que, do ponto de vista estrutural da tragédia, Juno é a verdadeira *furens* da peça; segundo a autora, toda tragédia romana estrutura-se em torno de um personagem que, tomado pela *dolor*, sofrimento intenso e incontornável, causado por um mal irreparável, e pelo desejo de vingança em função desta *dolor*, torna-se *furens*, ausente de seu próprio controle, incapaz de responder pelos seus atos e, por isso, capaz de cometer um *nefas*, crime hediondo além da capacidade de julgamento

[31] Sobre a leitura do crime de Hércules como um sacrifício pervertido, ver Dupont, 1995, p. 197-199.

humana, pois é sobre-humano o próprio crime.

> Essa loucura furiosa não é mais, na tragédia, uma doença mental, um desvario, semelhante à μανία grega, como a loucura de Orestes, de Ajax ou de Hércules, onde a loucura do herói faz parte da fábula e não é uma necessidade da ação teatral. Nem todos os heróis da tragédia grega são maníacos, todos da tragédia romana são furiosos. É claro que o *furor* é uma categoria trágica, elaborada por e para o teatro. Mesmo se o *furor* trágico pega emprestados alguns de seus aspectos ao *furor* extrateatral, o que o torna inteligível, ele pertence, em sua totalidade, somente ao comportamento trágico.[32]

Apesar da distinção entre o *furor* trágico estrutural e o temático, podemos utilizar a discussão da autora no que concerne ao entendimento da palavra entre os romanos, e de seu entendimento no seio da tragédia. Mesmo o percurso que Dupont descreve, da *dolor* ao *nefas*, parece reproduzido de forma muito explícita no prólogo de Juno, em relação ao *furor* de Hércules: sua *Dolor* vai servir-se do *Furor* para que Hércules realize seu *Scelus*, que misturado a *Impietas* e *Error*, equivale justamente a um *nefas*, o crime além do juízo humano.

Sobre a noção romana de *furor,* Dupont afirma:

> Na verdade, o *furor* é uma noção jurídica; ele designa o estado de todo homem que não se comporta mais de forma humana. Esse homem, que os romanos chamam de *furiosus,* é juridicamente irresponsável porque seu comportamento tornou-se incompreensível para os seus semelhantes. O furioso não é, portanto, julgado por aquilo que faz, pois os romanos julgam apenas os homens;

[32] [...] cette folie furieuse n'est pas non plus dans la tragédie une maladie mentale, un égarement, semblable a la *mania* grecque, comme la folie d'Oreste, d'Ajax ou d'Hercule, où la folie du héros fait partie de la fable et n'est pas une necessité de l'action théâtrale. Tous les héros de la tragédie grecque ne sont pas de maniaques, tous ceux de la tragédie romaine sont des furieux. Il est clair que le *furor* est une catégorie tragique, élaborée pour et par le récit théâtral. Même si le furor tragique a emprunté certains de ses aspects au *furor* extra-théâtral, ce qui le rend intelligible, il appartient dans sa totalité seulement au comportement tragique. (Dupont, 1995, p.71)

> simplesmente, ele é privado de possibilidades de agir. Retira-se-lhe o direito de gerir seus bens e, quando se considera que ele pode ser perigoso para si mesmo ou para os outros, ele é preso. Mas o *furor* é um estado provisório, e o furioso que volta a si tem restaurados todos os seus direitos e liberdades. O *furor* não é uma doença ou uma alteração do juízo; é uma ausência: o furioso está ausente de si mesmo.[33]

Enviado a Hércules por Juno, o *Furor* (através das *Furiae*) apossa-se de sua mente. A descrição do *furor*, do verso 939 ao verso 1053, a um só tempo presentificada na fala do *furens* e narrada por Anfitrião, que assiste perplexo a tudo, é a de um delírio, em que a realidade percebida pelos sentidos – a percepção do dia, do céu, a presença de Mégara e dos filhos – é distorcida e misturada a elementos da memória, do temor e do desejo – os monstros, os filhos de Lico, Juno, os Titãs, os céus – até que um sono pesado e desassossegado toma o corpo de Hércules. Em seguida, nos versos 1054 a 1137, o coro faz uma análise das razões para o que se viu e ouviu na cena anterior, e descreve também os *sonhos cruéis* que ainda habitam o coração de Hércules. Pede aos deuses que o libertem [*Soluite tantis animum monstris,/ soluite superi, rectam in melius/ flectite mentem.*(vs.1063-65)], e que a *mens* reencontre seu caminho (vs. 1081); depois, descreve o *furor* como um tumulto, como fluxo insanos do espírito, e pede que voltem a *pietas* e a *uirtus,* ausentes, e que o erro, cego, ou seja, inconsciente, se vá por onde veio, que se mantenha a única inocência possível, a de ele não saber o que fez (vs. 1088- 1099). A lembrança dos deuses pelo coro, embora possa ser lida como mero apelo formal aos deuses superiores, socorro supremo

[33] En effet, le *furor* est une notion juridique; il désign l'état de tout homme qui ne se conduit plus d'une façon humaine. Cet homme, qui les Romains appellent *furiosus*, est juridiquement irresponsable parce que son comportement est devenu incompréhensible pour ses semblabes. Le furieux n'est donc pas jugé pour ce qu'il fait, car les Romains ne jugent que les hommes; simplement, il est privé des possibilités d'agir. On lui retire le droit de gérer ses biens et, quand on considère qu'il peut être dangereux pour lui-même ou pour les autres, il est enchainé. Mais le *furor* est un état provisoire, et le furieux revenu à lui-même est restauré dans tous ses anciens droits et libertés. Le *furor* n'est pas une maladie ou une altération du jugement, c'est une absence: le furieux est absent à lui-même. (Dupont, 1999, p. 58)

buscado pelos humanos, faz lembrar, por seu contexto, da primeira invocação do *Furor*, vinda da deusa olímpica Juno. As explicações das causas do crime são em nome de entidades abstratas: o desvio/desvario da *mens*, a ausência da *pietas* e da *uirtus*. O *furor* é mesmo, como afirma Dupont, uma ausência, algo que se perde ou se desvia. O próprio Hércules, ao acordar depois do delírio, reafirma isso: *Pudet fateri: paueo; nescio quod mihi,/ nescio quod animus grande praesagit malum* (1147-48); sem saber de si, sem saber o que pressente, ele é vítima da sua inconsciência anterior; ele próprio estava ausente, e não sabe de nada do que aconteceu. Anfitrião, mais à frente, afirma: *Luctus est istic tuus,/ crimen nouercae: casus hic culpa caret (vs. 1200-01)*. Quem tinha ciência do crime, e dirigia as mãos de Hércules, era Juno, e não ele próprio [*Emissa neruo tela, librabo manum:/ Regam furentis arma: pugnanti Herculi/ Tandem fauebo.* (vs. 119-121)].

Sendo assim, o *furor* manifesta-se no delírio temporário, no desvario, no acesso de loucura; e ele é, de certa forma, o próprio delírio, desvario, loucura. Causa e consequência misturam-se sob a mesma palavra, que ora é adjetivo comum, ora nome próprio, personificada no séquito infernal. A mão divina, entretanto, está muito presente, e não passa pelo texto (a não ser, de forma muito sutil, quando Hércules é chamado *sanus,* vs. 1313, quando Anfitrião apela ao peito *sanus* de Hércules, vs. 974, e quando Juno usa o verbo *insaniendum est,* vs.109) o sentido, que prevalece em nossa cultura, do delírio enquanto manifestação de doença. Ao contrário, o sentido de *furor* é, em latim, diferenciado da *insania*, esta sim abordada como doença.

Afora o sentido de ausência, evidenciado pela presença de um "outro" que governa os atos do indivíduo possuído, sem consciência de si, a compreensão da loucura fora do âmbito médico foi uma das principais razões da nossa escolha pelo sentido sobre-humano da possessão. Nesse sentido, o texto de Foucault é bastante esclarecedor de nosso pensamento:

> Foi numa época relativamente recente que o Ocidente concedeu à loucura um status de doença mental.
> Afirmou-se, afirmou-se até demais que o louco era considerado até o advento de uma medicina positiva como um "possuído". [...] Interpretação que repousa num erro de fato: que os loucos eram considerados possuídos; num preconceito inexato: que as pessoas definidas como possuídas eram doentes mentais; finalmente, num erro de raciocínio; deduz-se que os possuídos eram na verdade loucos, os loucos eram tratados realmente como possuídos.
> [...]
> De fato, antes do século XIX, a experiência da loucura no mundo ocidental era bastante polimorfa; e sua confiscação na nossa época no conceito de "doença" não deve iludir-nos a respeito de sua exuberância originária. Sem dúvida, desde a medicina grega, uma certa parte no domínio da loucura já estava ocupada pelas noções de patologia e as práticas que a ela se relacionam.(Foucault, 1975, p. 75 e 76)

Na tentativa de evitar a noção médica, utilizamo-nos do conceito que subsiste em nossa cultura, minoritariamente em relação ao pensamento científico pós-positivista, de uma possível loucura em que o indivíduo não é acometido por uma doença orgânica (ou psíquica, que seja), mas perde o domínio de seu corpo para um ser sobrenatural, um espírito, um demônio, um deus. Esse é o sentido da possessão, e do possuído. Talvez seja por ser essa a última subsistência de uma loucura não tratada como doença que se incorreu tantas vezes no erro de dar a toda loucura anterior à psicologia o nome de possessão. Não é essa a nossa visão, como explicitamos ao marcar a diferença, para os romanos, entre a *insania*, noção médica, e o *furor*, em oposição a ela, noção jurídica. Na peça em questão, entretanto, as principais características do *furor* não são jurídicas, mas dizem respeito a uma dinâmica de ausência de si e presença de um outro.

Além disso, a possessão traz a violência tanto como ameaça, pois o possuído é um risco em potencial, incapaz de medir seus gestos, como traz a violência

como realidade, pois o possuído é invadido por um *animus* que não é o seu, por atitudes perturbadas por uma presença estranha que faz com que ele se ausente do próprio corpo. Essa violência, intrínseca à palavra *furor* – donde deriva nossa própria noção de "furor" -, também se mantém no vocábulo escolhido.

Dito isso, tentemos esclarecer agora a característica de Hércules *sanus,* antes e depois da possessão:

Virtus

Da palavra latina "*uirtus, uirtutis*", deriva a palavra em português "virtude". O sentido da palavra passa por uma transição que, partindo do seu sentido etimológico primeiro, mais restrito, ganha ampliação do seu espectro de significados, a ponto de chegar a significar o contrário do que significou um dia. A palavra em português passa a existir quando já se processou essa transição semântica em latim; logo, "virtude", em português, traduz bem "*uirtus*", em latim, mas num latim tardio (segundo o dicionário Houaiss, a primeira ocorrência da palavra em português data do século XIII, na baixa idade média). No *Hercules Furens,* o sentido da palavra *uirtus* está ainda bastante próximo de seu sentido etimológico, embora já carregue, em algumas ocorrências, o traço filosófico que caraterizará a expansão do âmbito da palavra. O momento de transição de sentido da palavra quando de sua utilização por Sêneca justifica, em parte, as nossas múltiplas escolhas de tradução para a mesma.

A palavra *uirtus* deriva da palavra *uir*. Ernout e Meillet explicam:

> "*Virtus*" está para "*uir*" na mesma relação de derivação que "*iuuentus*" e "*senectus*" estão para "*iuuenis*" e "*senex*". Como estas duas palavras, ela marca a atividade e a qualidade. [...] "*Virtus*" é empregada às

> vezes para designar a força pura e simples. Mas, na maior parte do tempo, "*uirtus*" designa a coragem; uma vez alcançado o sentido geral de "virtude", ela passou a ser mais empregada para toda espécie de qualidade ou mérito. Ela passou a poder até mesmo ser dita em relação a plantas e objetos inanimados. É um exemplo de generalização de sentido.[34]

Uir, por sua vez, é o 'homem', por oposição à 'mulher'. O termo exprime as qualidades viris ou masculinas do homem.[35] A *uirtus* é, portanto, o conjunto das qualidades e atividades que caracterizam o homem, por oposição à mulher. Uma dessas qualidades é a força, *uis*, que os antigos acreditavam derivar, assim como *uirtus*, de *uir* (Ernout et Meillet, 2001, p. 740). A definição das "qualidades que caracterizam o homem" variou com o tempo, com os lugares, com a filosofia. Quando Sêneca escreve o *Hercules Furens,* três referenciais são importantes para pensar a *uirtus*: um, a noção estoica; outro, a noção política, construída a partir do Império de Augusto; o terceiro, a assimilação da figura de Hércules tanto à noção estoica, como à noção política de *uirtus*.

O pensamento estoico romano do seculo I tem um forte caráter pragmático, particularmente nos seus aspectos éticos. Na sua ética, voltada para o convívio social e político, de acordo com Novak, a *uirtus* tem um papel importante.

> O que a *Urbs*, voltada sempre para a política e o direito, assimila do estoicismo de Panécio é principalmente a ideia de virtude ("autodisciplina, autodomínio"), pedra angular da moral romana. O sábio é o que possui a *uirtus*, o que tem uma regra de ação. Na verdade, o sábio, como explica Dumont, é ao mesmo tempo um homem

[34] *uirtus, -utis,* f.: " *Virtus* est avec uir dans le même raport de dérivation que iuuentus, senectus avec iuuenis, senex. Comme ces deux mots, il marque l'activité et la qualité. [...] *uirtus* est employé quelquefois pour désigner la force pure et simple. Mais la plupart du temps *uirtus* désigne la courage; une fois arrivé au sens général de "vertu", il a plus s'employer pour toute espèce de qualité ou de mérite. Il a même pu se dire des plantes et des objects inanimés; c'est un exemple de généralisation de sens. (Ernout e Meillet, 2001, p. 738-739)

[35] *uir, uiri*, m. : homme, par opposition à "femme". Terme exprimant les qualités viriles ou masculines de l'homme. (Ernout e Meillet, 2001, p. 738)

> que medita e um homem que age: meditando, compreende as razões da harmonia universal; agindo, concorre para essa harmonia (Dumont, 1968, 114). (Novak, 1999, p.266)

Se a *uirtus* é condição para o sábio, o é igualmente para o governante. Mas, se a *uirtus* necessária ao sábio diz respeito à ponderação, à ação harmônica e premeditada, a *uirtus* do governante diz respeito também ao combate, à coragem de pacificar o mundo, como afirma Vizentin.

> Segundo L. Wickert, a condição necessária para que alguém fosse designado *princeps* era a de se destacar no desempenho de suas funções, tendo, ao mesmo tempo, o reconhecimento da opinião pública. Entre suas obrigações e características aparecem as *uirtutes*, pelas quais deveria necessariamente se distinguir: a primeira, *uirtus*, abrange o conjunto das qualidades que formam o homem, *uir*, e, em particular, a coragem posta a serviço de um princípio moral. Para Augusto, essa *uirtus* era essencialmente a coragem militar, fundamento de sua vitória e de seu poder, ambos promotores da paz estabelecida. O estabelecimento da paz, por sua vez, sugere outras virtudes, como a *clementia* e a *iustitia,* necessárias para um bom governo sobre seus cidadãos. E, finalmente, o bom governo pune e recompensa de maneira objetiva, indicando assim um grande respeito pelo outro e pelas leis divinas – o que é próprio da *pietas*. (VIZENTIN, 2005, p. 40-41)

Assim, a *uirtus*, aplicada ao governante, é, em seu sentido singular, o exercício da coragem com finalidade pacificadora.

Tanto para os estoicos como para os romanos da época de Augusto, Hércules é um exemplo positivo; se, por um lado, ele é um herói ambivalente – pois a sua força sobre-humana representa sempre o risco do excesso -, por outro, já está muito estabelecida a tentativa de tornar positivas as suas ações. De acordo com Fitch, "não é surpreendente, em vista da importância de Hércules na religião e na mitologia, que haja muitas tentativas de pintar

uma imagem mais favorável, e em particular de justificar o apelo constante à violência, que parece endêmica nos trabalhos."[36] Na religião, essa tentativa se expressa, por exemplo, no epíteto ἀλεξίκακος, "o que espanta os males". Na mitologia, aparece de forma explícita na narrativa de Pródico, em que Hércules, tendo que escolher entre o caminho fácil, dos vícios, e o rigoroso, da virtude, opta conscientemente pelo segundo, e por isso tem que realizar seus trabalhos. (Fitch, 2009, p.16)

Em seu capítulo "Hércules na tradição filosófica", Billerbeck estabelece como se dá a transposição do sentido filosófico da *uirtus* de Hércules para o sentido político, de Hércules como exemplo do *pacator mundi*, epíteto historicamente atribuído a Augusto:

> A ideia do benfeitor divino, se está profundamente ancorada no pensamento helenístico, é assimilada pelo estoicismo romano da época republicana sob a forma da idealização de grandes homens de Roma. Uma felicidade eterna atinge aquele que engaja sua *uirtus* a serviço da *res publica*. Não falta mais que um pequeno passo a dar para chegar à propaganda oficial do principado, onde Augusto, *uictor et pacator mundi*, é assimilado à figura de Hércules. Diferentemente do tratamento do mito de Hércules na propaganda política, o estoicismo da época imperial (representado principalmente por Sêneca e Epiteto) tornam sublime a imagem do *uictor* e do *pacator mundi*. A reaparição de traços de rigor que se pode observar é devida ao renascimento simultâneo do movimento cínico. Em vista da restrição considerável do campo de ação política à época imperial, a moral cínico-estoica concentra-se na direção da consciência, e louva em Hércules o sábio que alcança a liberdade interior reduzindo ao máximo suas necessidades e esforçando-se para dominar perfeitamente seus sentimentos e suas paixões. Assim Sêneca, ao descrever o *uir sapiens*, associa os exemplos de Catão e Hércules (Dial., 2, 2, 1).[37]

[36] It is not surprising, in view of Hercules' importance in religion and mythology, that there are many attempts to paint a more favorable picture, and in particular to justify that constant resort to violence which seems endemic in the labors. (Fitch, 2009, p.16)

[37] L'idée du bienfaiteur divinisé, si profondément ancrée dans la pensée helenistique, est assimilé par le stoïcisme romain de l'époque républicaine sous la forme de l'idealisation

A leitura filosófica parece menos adequada ao *Hercules Furens* que a leitura política, pois não se trata da *uirtus* de um homem comum, ainda que sábio, mas da *uirtus* de um *uictor et pacator mundi*, de um rei que é, antes de tudo, um corajoso. Nessa peça, a palavra *uirtus*, sempre ligada a Hércules e, no mais das vezes, relacionada às realizações das suas proezas, traz o sentido da força e da coragem, essencialmente masculinas, aplicadas com justiça para pacificar o mundo, para livrar a humanidade de seus monstros.

O sentido da palavra "virtude", em português, vem caracterizado pela moral cristã, em que o homem, indiferenciado da mulher no sentido moral, deve ser bom e amar seu Deus e seu próximo. A virtude cristã não pressupõe força física, mas valor moral. A diferenciação entre o sentido primeiro da palavra latina e o sentido atual da palavra em português chega ao ponto de o dicionário Houaiss indicar, como um dos significados possíveis para a palavra, "continência amorosa ou castidade (ger. referente à mulher) [emprego por vezes joc.]". À parte o exemplo extremo, em seu sentido comum a mais masculina das características é compreendida, no contexto de uma moral derivada da moral cristã (embora já não seja estritamente vinculada ao cristianismo), como uma docilidade que seria mais aparentada ao comportamento desejável para as mulheres, no século I romano, que ao homem, militarizado.

---

des grands hommes de Rome. Une félicité éternelle attend celui qui engage sa *uirtus* au service de la *res publica*. Il ne reste qu'un tout petit pas à poser pour arriver à la propagande officielle du principat, où Auguste, *victor* et *pacator mundi* est assimilé à la figure d'Hercule. A la différence du traitement du mythe d'Hercule dans la propagande politique, le stoïcisme de l'époque impériale (principalement représenté par Sénèque et Epictète) sublime l'image du *victor* et du *pacator mundi*. La réapparition de traits rigoristes qu'on peut y observer est due à la renaissance simultanée du mouvement cynique. Vu la restriction considerable du champ d'action politique à l'époque impériale, la morale cynique-stoïcienne se concentre sur la direction de conscience et loue en Hercule le sage qui est parvenu à la liberté intérieure en réduisant ses besoins au maximum et en s'efforçant de maîtriser parfaitement ses sentiments et ses passions. Ainsi Sénèque, en décrivant le *vir sapiens*, associe-t-il les exemples de Caton et d'Hercule (Dial., 2,2,1). (Billerbeck, 2002, p. 23-24)

Em todas as ocorrências no *Hercules Furens*, a palavra *uirtus* refere-se, direta ou indiretamente, a Hércules. Quase todas as vezes, optamos por traduzi-la por "coragem", a característica positiva do *uir* militarizado, oposto à *femina* dócil. Uma única vez traduzimos por valentia, quando o coro, no verso 201, critica a postura de Hércules como *uirtus animosa,* uma coragem excessiva movida pelo impulso. Duas vezes preferimos a tradução "virtude": a primeira, no verso 1094, também na voz do coro, por afinidade com a palavra *pietas,* como as qualidades que se perderam durante a possessão de Hércules; o que se perdeu aí não foi a força, mas o direcionamento moral da força, que deve voltar a ser aplicada somente em contexto justo; a segunda, no verso 1271, proferida pelo próprio Hércules, com o mesmo sentido: a qualidade, abstrata, perdida durante a possessão. E, por fim, num contexto em que a palavra é usada por Anfitrião em sentido concreto, no verso 647, como os "feitos corajosos", optamos por traduzir por palavra única, e chamamos "prodígios" o que ele chama "*uirtutes*" (no genitivo, "*uirtutum*").

Nos demais contextos, por sua *uirtus* Hércules é definido antes de sua primeira entrada em cena (tardia, quase na metade da peça): Juno fala dela como razão de sua fama (vs. 39); Mégara utiliza-a contra Lico, defendendo sua própria espera pelo marido, que por corajoso voltará dos infernos (vs. 433-435); Anfitrião lista as proezas, atestado de sua coragem (vs. 439-523). Mal entra em cena, Hércules se atira contra o tirano cruel (vs. 631-639), provando novamente a justiça com que aplica sua coragem e, enquanto o assassinato punitivo acontece, Teseu narra a "*ordinem uirtutum*" (vs. 647), a ordem de seus prodígios no inferno (vs. 658-829). Durante a possessão (*furor*), a *uirtus* está ausente, como tudo o que define o caráter do indivíduo tomado de possessão. Na última parte coral e na última dialogada, Hércules (vs. 1271;1315), Teseu (vs. 1277) e o Coro (vs. 1094) imploram pelo retorno da *uirtus,* para que Hércules, não mais *furens*, volte a ser o que era, volte a ter seu principal atributo: a coragem com o discernimento necessário

para aplicá-la para o bem, e não para a violência insana.

5.2.1.2- Nomes próprios

Os nomes próprios caracterizam-se, numa língua, por sua unirreferencialidade. Não possuem, como os nomes comuns, a flexibilidade de servir a vários elementos referenciais de características semelhantes. Não são generalizantes, mas recortam o indivíduo. Por isso, do ponto de vista da tradução, caracterizam-se por sua intraduzibilidade. Em seu livro Torres de Babel, Derrida afirma:

> Ora, um nome próprio, enquanto tal, permanece sempre intraduzível, fato a partir do qual pode-se considerar que ele não pertence, rigorosamente, da mesma maneira que as outras palavras, à língua, ao sistema da língua, quer ela seja traduzida ou traduzante [*traduisante*]. (Derrida, 2002, p.21)

Se o nome próprio não pertence à língua, ele não precisa (e nem apresenta possibilidade de) ser traduzido. Sobre esse aspecto, Derrida nos dá o seguinte exemplo:

> O nome "pedra" pertence à língua francesa, e sua tradução numa língua estrangeira deve em princípio transportar seu sentido. Não é o mesmo caso de "Pedro", cujo pertencimento à língua francesa não é assegurado; e, em todo caso, não do mesmo tipo. Peter, nesse sentido, não é uma tradução de Pierre, da mesma forma que Londres não é uma tradução de London etc. (Derrida, 2002, p. 22-23)

Pedro, Pierre, Peter, são nomes que transportam uma mesma raiz, interpretada em três línguas diversas. De certa forma, são adaptações dessa raiz às possibilidades fonéticas e gráficas de cada língua, mas os três nomes não carregam uma equivalência semântica. A relação semântica que

envolve o nome próprio, aliás, não é exatamente a mesma que envolve um nome comum. Foucault afirma:

> A articulação primeira da linguagem (se se puser de parte o verbo ser, que é condição tanto quanto parte do discurso) faz-se, pois, segundo dois eixos ortogonais: um que vai do indivíduo singular ao geral; outro que vai da substância à qualidade. No seu cruzamento reside o nome comum; numa extremidade, o nome próprio, na outra, o adjetivo. (Foucault, 2007, p. 137)

O nome próprio, no extremo da individualização e da substância, não encontra paralelos em outros referenciais a não ser naquele a que se refere; é preciso, portanto, que o leitor da tradução reconheça *aquele* nome, pois não há tradução possível para ele.

O *Hercules Furens* está repleto de nomes próprios. A quantidade chama atenção, mas não só a quantidade. Os nomes próprios não estão ali com a função referencial que esperaríamos, hoje, da leitura de um texto de ficção. Não são nomes de personagens e lugares que, como num romance, se justificam no interior do próprio texto. Mesmo se são nomes de personagens e lugares, essa informação não basta, e às vezes é mesmo irrelevante. Pouco importa, por exemplo, saber que *Phlegra* (vs. 444) é uma península na Macedônia. É de outra natureza a informação que o nome *Phlegra* deve transmitir ao leitor: o nome do lugar deve lembrar a história mítica associada a ele, a batalha entre deuses e Titãs, de que Hércules participou. Herrera interpreta com *exempla mythologica* essas referências, atribuindo a elas a função de reafirmar ou contestar as afirmações dos personagens do texto, seguindo a nomenclatura da retórica para os recortes míticos. Também as funções dos mitos fazem parte da estrutura retórica, segundo Herrera: os nomes míticos servem ora para corroborar, ora para contrastar com o argumento apresentado; ora são apenas alusivos aos mitos, ora servem para idealizar um personagem da trama. As funções não são excludentes umas às

outras. Assim, para que a relação entre os *exempla* e o contexto em que se inserem seja clara, é preciso que o leitor compreenda adequadamente estes *exempla*.

O texto só ganha corpo, portanto, inserido na rede dialógica de que faz parte: a mitologia grega, difundida em Roma no século I pela corrente cultural helenística. O nome próprio, palavra singular, adquire a função de um *hyperlink:* a rápida alusão ao nome – um "clique" – deve abrir imediatamente a "janela" da história tradicional em que tal nome se insere. A peça, declamada em voz alta numa *recitatio* para um público elitizado e culto, estabelece com o ouvinte um jogo complexo de referências extratextuais, que ele deve reconhecer para ter a compreensão apropriada do texto. O ouvinte, inserido durante toda sua educação nessa rede, conhece os mitos a partir do teatro, da literatura, da ama de leite, do pedagogo, dos estudos de retórica, e mesmo da oratória jurídica, em que eles servem de *exempla*, e exercita sua erudição ao reconhecê-los na peça, obtendo assim o prazer estético do reconhecimento.

Os mitos gregos do teatro – e as peças de Sêneca se pretendem teatro, ainda que não encenadas – não pertencem à religião romana, mas desde o século III a.C. estão inseridos na cultura de Roma, como afirma Dupont.

> Mesmo se os romanos estabelecem equivalências entre os deuses romanos e os deuses gregos, traduzindo Zeus por Júpiter, Poseidon por Netuno ou Ares por Marte, a religião romana permanece estrangeira à mitologia grega.
>
> Logo, diferentemente dos gregos, os romanos não se interrogam sobre o sentido dos mitos gregos. Eles não têm necessidade de encontrar um lugar para o crime mítico em sua memória cultural. Basta-lhes dar a ele um nome romano e situá-lo claramente exterior à humanidade. O que importa é que o mito não lhes diz respeito. É por isso

> que ele não é jamais traduzido; os lugares, os nomes de personagens, permanecem gregos. Mas o crime trágico é assimilado a uma noção romana, o *nefas*, cujo culpado é automaticamente expulso da humanidade.[38]

De fato, no *Hercules Furens*, à exceção dos nomes dos deuses, traduzidos para os nomes equivalentes da religião romana, e das divindades alegóricas (ou "abstrações personificadas", conforme Dumézil), os nomes permanecem em sua forma grega, apenas transliterados, e eventualmente adaptados a formas latinizadas (por exemplos, *Hercules* e não *Heracles*). As inúmeras referências mitológicas ajudam a situar a história no seu lugar estrito de ficção, de *ludus*, inverossímil para o mundo real romano, perfeitamente adequada à cena teatral ou à literatura.

Na tradução, era necessário então fazer os *hyperlinks* funcionarem para o leitor. Mas o potencial leitor da tradução, brasileiro, contemporâneo, não está inserido na mesma rede dialógica que o ouvinte romano do século I. A maioria dos mitos que sustentam o discurso da peça é desconhecida para o leitor da tradução, e os nomes próprios não funcionam senão como desvios sem volta, e vazios de sentido, a partir do texto. Diferentemente das lacunas que caracterizam qualquer texto ficcional, aberturas que o leitor pode preencher, os vazios gerados pelas referências desconhecidas não podem ser preenchidos, gerando uma compreensão falha e a percepção de um texto carregado onde alguma informação sobra – pois não estabelece diálogo com o conjunto do discurso.

---

[38] "Même si les Romains établissent des équivalences entre les dieux romains et les dieux grecs, traduisant Zeus pour Jupiter, Poséidon par Neptune ou Arès pour Mars, la religion romaine reste étrangère à la mythologie grecque.
Donc, à la différrence des Grecs, les Romains ne s'interrogent pas sur le sens des mythes grecs. Ils n'ont pas besoin de trouver une place au crime mythique dans leur mémoire culturelle. Il leur suffit de lui donner un nom romain et de le situer clairement à l'extérieur de l'humanité. Ce qui import, c'est que ce mythe ne les concerne pas. C'est pourquoi il n'est jamais traduit; les lieux, les nombres des personnages restent grecs. Mais le crime tragique est assimilé à une notion romaine, le *nefas*, dont le coupable est automatiquement expulsé de l'humanité." (Dupont, 1999, p.51)

Foi preciso então traduzir os intraduzíveis nomes próprios. Se nossa intenção primeira em relação aos nomes próprios era manter a grafia original, ou no máximo alterá-la para que se mantivesse sua sonoridade original, optamos, em relação aos vocábulos, por usar sua tradução, ou transliteração, ou aportuguesamento – dependendo de cada palavra – mais tradicional nas publicações brasileiras. Foi uma forma de minimizar o estranhamento do leitor, que pode então ter familiaridade com ao menos alguns dos nomes, e de facilitar a consulta a dicionários e enciclopédias de mitologia greco-romana para o leitor que deseje se aprofundar. Na tradução literária, é muito comum a opção por manter o aspecto estrangeiro do texto traduzido na tradução; no caso do *Hercules Furens*, há uma ambiguidade fundamental para nossa escolha: se, por um lado, a forma do texto é estrangeira, o referencial mitológico é estrangeiro, em alguma medida eles nos dizem respeito, por uma profunda relação histórica da nossa literatura (e dramaturgia) com a literatura (e dramaturgia) latina. Se grande parte dos mitos utilizados na construção do *Hercules Furens* nos são estranhos, alguns são familiares, como exemplifica o nome do próprio Hércules. Ao invés de tentar tornar completamente estrangeiro o que era parcialmente familiar, optamos por tornar parcialmente familiar o que poderia ser totalmente estrangeiro. Para isso, além da opção pela forma tradicional dos nomes míticos, criamos dois mecanismos externos ao texto, mas ligados à sua leitura e, no nosso entender, parte integrante da tradução, *lato sensu*, pois são um registro da leitura da tradutora e estão implícitos nos nomes que funcionam como *hyperlinks* de uma rede, poderíamos dizer, corrompida, que procuramos restaurar minimamente a ponto de torná-la funcional. Esses mecanismos são: um prefácio, em que agrupamos os mitos por universo temático; e um glossário, gerado a partir do prefácio. Discutiremos com mais detalhes esses mecanismos mais adiante.

Para o estabelecimento das estratégias de tradução dos nomes próprios,

partimos de uma distribuição das suas distintas funções. Discorrendo sobre o nome Babel, Derrida explica:

> Babel, nós o recebemos hoje como um nome próprio. Certamente, mas nome próprio de que e de quem? Às vezes de um texto narrativo contando uma história (mítica, simbólica, alegórica, pouco importa por enquanto), de uma história na qual o nome próprio, que então não é mais o título da narrativa, nomeia uma torre ou uma cidade, mas uma torre ou uma cidade que recebem seu nome de um acontecimento durante o qual YHWH "clama seu nome". Ora, esse nome próprio, que nomeia já ao menos três vezes e três coisas diferentes, tem também como nome próprio, é toda a história, a função de um nome comum. (Derrida, 2002, p.20)

A palavra Babel deve ser lida, portanto, em quatro instâncias: como nome de uma narrativa; como nome de uma cidade; como nome de uma torre; como nome comum que, conforme Derrida esclarece em outro ponto, significa "confusão".

No caso do texto com que trabalhamos, a maior parte das palavras se enquadra em uma ou duas categorias, e felizmente não em quatro, como Babel. Assim, foi possível abordar de forma diferenciada algumas categorias de nomes próprios. Para isso, a princípio, dividimos os nomes em seis categorias funcionais diversas: a) personagens; b) imagens; c) referências geográficas; d) alusões a histórias míticas; e) nomes comuns usados como próprios; f) nomes usados como epítetos.

Os "personagens" nomeados são, na verdade, apenas seis: Hércules, Juno, Mégara, Anfitrião, Lico e Teseu. Mas a compreensão de seus papéis depende das informações míticas que acompanham seus nomes. O conjunto dessas informações, na verdade, inclui quase totalmente o conjunto dos nomes próprios que entendemos como "alusões a histórias

míticas", pois, excluídas algumas raras exceções, os personagens falam daquilo que presenciaram, e presenciaram aquilo que a tradição mitológica atesta que presenciaram. As referências mitológicas podem ser agrupadas em ciclos comuns: o nascimento de Hércules; as proezas de Hércules; a história de Tebas; a história da divisão do mundo entre os deuses olímpicos; as traições extraconjugais de Júpiter; os infernos. Poucas referências escapam desses núcleos. Sendo assim, foi possível agrupá-las para a construção de um "prefácio" que dê ao leitor o conhecimento prévio das histórias, personagens e lugares que compõem esses núcleos. Ao conhecer esses ciclos da história mítica, o leitor da tradução conhece o suficiente sobre cada personagem para poder lê-lo; todos os personagens falarão sobre Hércules; Mégara e Lico discutirão tendo em vista a história tebana; Juno, Hércules e Anfitrião lembrarão as mulheres e os filhos ilegítimos de Júpiter; Teseu contará sobre os infernos; o coro conhece as referências todas, assim como o ouvinte da peça deveria conhecê-las. Dupont reafirma a efetividade desse reconhecimento das referências.

> A mitologia grega constitui, pois, no teatro, um mundo à parte, uma realidade dada, exterior aos homens, pertencente à eternidade da memória e fora do tempo narrativo. O crime que será cometido no decorrer da tragédia já está lá, conhecido de todos, no universo das encenações, o teatro irá realizá-lo uma vez mais, fará com que ele se execute no tempo humano. Este crime está atado ao nome do personagem. [39]

Assim, para todos os nomes alusivos a histórias míticas, incluídos aí os personagens, algumas referências geográficas e os epítetos, a estratégia de tradução foi incluí-los nos núcleos míticos do prefácio. Essa estratégia ajudou também a unir os múltiplos nomes que fazem referência a personagem

[39] "La mythologie grecque constitue donc au théâtre un monde à part, une réalité donnée, extérieure aux hommes appartenant à l'éternité de la mémoire et hors du temps narratif. Le crime que va être commis au cours de la tragédie est déjà là, connu de tous, dans l'univers des récits, le théâtre va le réaliser une fois de plus, le faire s'accomplir dans le temps humain. Ce crime est attaché au nom du personnage." (Dupont, 1999, p. 52)

único, por exemplo: *Alcides, Hercules, Natus Alcmenae, Alcmenae genitus,* que nem sempre são facilmente associáveis à mesma figura.

Durante a elaboração do "prefácio", surgiu naturalmente um material em forma de glossário, isto é, os nomes individualizados, com seus valores referenciais, que, postos em ordem alfabética, converteram-se em potencial material de consulta. Anexá-lo à tradução pareceu válido na medida em que, como o prefácio trazia um volume grande de referências provavelmente novas para o leitor, deveria haver um instrumento para suprir o que a memória não pudesse acessar durante a leitura da peça. O prefácio, cuja ordem não segue a lógica do texto, nem uma lógica de material de consulta, não funcionaria para esse fim.

Para as referências geográficas, além do prefácio, elaboramos um mapa (dividido em dois por uma questão de escala). Os lugares reais pouco importam nas ocorrências dos nomes de cidades, rios, mares, montanhas, regiões, usados muito mais como alusões a fatos que aconteceram ali. Mas sua existência real gera uma percepção interessante relativa à função do mito na antiguidade, mesmo em Roma, para a construção de uma historiografia e, por que não, de uma geografia. As proezas de Hércules explicam mesmo alguns acidentes geográficos, como por exemplo o estreito de Gibraltar e a foz do rio Peneu. Além do mapa, em alguns contextos, principalmente quando os lugares eram usados para construção de imagens, inserimos alguns elementos parafrásticos para esclarecer a função do nome, como "*monte* Mênalo" ou "*planície* de Flegra", no intuito principal de diferenciá-los dos nomes de personagens míticos.

Muitos nomes aparecem quase que só como atributos de outro personagem mítico, como é o caso de Alcmena, quase sempre nomeando Hércules, em epítetos como "filho de Alcmena", "nascido de Alcmena". Também nesses

casos, o esclarecimento do mito permite a atribuição do epíteto ao seu destinatário, pelo leitor.

Alguns nomes escapam à função de *hyperlinks* das histórias míticas. São aqueles usados apenas para a construção de imagens. O mito como imagem é inerente ao pensamento humano, paralelo ao pensamento lógico, e os usos que privilegiam essa perspectiva não são um grande problema para o tradutor: também ao ouvinte atual a imagem é produtiva, atingindo-lhe sensorialmente. Exemplos deste uso, em geral relacionado a fenômenos naturais, são o titã luminoso que sobe ao nascente amarelo, nos versos finais do prólogo (vs. 123 e 124), os rios incapazes de lavar as mãos polutas de Hércules (vs.1321-1330), ou o amanhecer retratado nos versos do início do primeiro coro (vs. 125-136), a noite que "ajunta seus fogos dispersos", a estrela-d'alva que "recolhe sua tropa", "a estrela polar do norte do céu, guia da Ursa Menor", que "chama a luz ao voltar levando suas sete estrelas", o Titã que "já espia do alto Eta", "transportado por cavalos celestes", "os bosques de Baco, neto de Cadmo", que "coram na manhã que orvalha, famosos" e "a irmã de Febo" que "foge pra voltar". Nesses exemplos, no máximo é necessário o esclarecimento das funções míticas do Titã (o sol) e da irmã de Febo (a lua). Com essa informação, a imagem basta por si mesma.

Finalmente, há os nomes comuns com valor de nome próprio. Ainda sobre o exemplo de Babel, Derrida afirma:

> Ficar-se-ia então tentado a dizer *primeiramente* que um nome próprio, no sentido próprio, não pertence propriamente à língua; ele não pertence a ela, *ainda que* e *porque* seu apelo a torna (é) possível (que seria uma língua sem possibilidade de apelar ao nome próprio?); conseqüentemente ele não pode se inscrever propriamente na língua senão deixando-se nela traduzir, isto é, *interpretar* no seu equivalente semântico: desde

> esse momento ele não pode mais ser recebido como nome próprio. (Derrida, 2002, p. 22)

No nosso caso, ocorre exatamente o contrário: têm-se nomes comuns que são elevados à categoria de próprios, por personificação e, mais, por deificação. *Furor, Error, Impietas, Scelus, Fames*, entre outros, fazem parte de um séquito infernal de personagens que vão efetivamente sair à terra e atacar Hércules. Nesse sentido, são mais que alegorias. Dumèzil explica como a religião romana interpretava esses personagens derivados de abstrações, e a elas vinculados. O autor afirma, no capítulo intitulado "abstrações personificadas":

> Que as abstrações, as qualidades desejáveis ou as forças poderosas, *uirtutes* e *utilitates* (*Cic. Leg.* 2, 28), fossem promovidas a personagens divinas, é um jogo a um só tempo da linguagem e do pensamento ao qual todas as sociedades antigas indo-europeias se entregam voluntariamente.[...] Roma não o negligenciou: *Ops, Fides, Ceres* pertencem ao velho contingente de tais personificações. Anteriores aos livros dos pontífices onde Aulo Gélio (13,23,1) as lia , antigas mesmo que o sentido seja às vezes incerto, são as Entidades femininas que as *comprecationes deum imortalium, quae ritu romano fiunt*, ajuntam a outras divindades importantes e que exprimem um aspecto, um modo de ação essencial: *Lua Saturni, Salacia Neptuni, Hora et Virites Quirini, Maia Volcani, Herie Junonis, Moles et Nerio Martis*. [...] Mas, no decorrer dos séculos, os chefes de Roma, atentos às circunstâncias, não pararam de criar, por este meio, protetoras para suas ações, e a iniciativa privada produziu outras. Cícero não tomou emprestado ao seu saber de filósofo, mas à sua consciência de cidadão, a explicação muito boa que dá desses fáceis, desses numerosos nascimentos divinos: (*Nat. d*. 2. 62) "Que dizer de *Ops*? Que dizer de *Salus*? De *Concordia*, de *Libertas*, de *Victoria*? Como cada uma dessas coisas tem uma força grande demais para poder ser governada sem um deus; foi a coisa mesma que recebeu o título de deus".[40]

[40] "Que des abstractions, des qualités souhaitables ou des forces puissantes, *uirtutes* et *utilitates* (Cic. Leg. 2, 28), fussent promues personnes divines, c'est un jeu à la fois de

Essas divindades chegaram mesmo a ter templos, onde se praticavam rituais em homenagem a elas, como era o caso de *Pietas, Honor, Virtus, Fides, Spes*, entre inúmeras outras. Muitos desses templos foram construídos em comemoração a vitórias e outras graças alcançadas, em momentos diversos, pois essas divindades surgiam pela força da palavra, essencialmente instável.

Seguindo a estratégia romana de criação dessas figuras, a partir do substantivo comum que designava o conceito atribuído à ação do deus personificado, traduzimos a palavra comum por alguma equivalente em português, e utilizamos a letra inicial maiúscula para evidenciar a leitura personificada.

---

langage et de pensée auquel toutes les sociétés indo-européennes anciennes se sont volontiers livrées. [...] Rome ne l'a pas non plus negligée: Ops, Fides, Cérès appartiennent au vieux contingent de ces personnifications. Antérieures aux livres de pontifes où les lisait Aulu-Gele (13, 23, 1), si anciennes même que le sens est parfois incertain, sont les Entités féminines que les *comprecationes deum imortalium, quae ritu Romano fiunt*, joignent à plusieurs divinités importantes et qui en expriment un aspect, un mode d'action essentiel: *Lua Saturni, Salacia Neptuni, Hora et Virites Quirini, Maia Volcani, Herie Junonis, Moles et Nerio Martis*. [...] Mais, au cours des siècles, les chefs de Rome, attentifs aux circonstances, n'ont cessé de susciter par ce moyen des protectrices à leur action et l'initiative privée en a produit d'autres. Cicéron n'a pas emprunté à son savoir de philosophe, mais à sa conscience de citoyen la très bonne explication qu'il donne de ces faciles, de ces nombreuses naissances divines (Nat. d. 2, 61): "Que dire d'Ops? Que dire de Salus? De Concordia, de Libertas, de Victoria? Comme chacunne de ces choses a une force trop grande pour pouvoir être gouvernée sans un dieu, c'est la chose elle-même qui a reçu le titre de dieu". (Dumèzil, 1987, p.399-400)

5.2.2- Opções métricas:

Na tradução do texto *Hercules Furens*, tínhamos em vista sua condição de texto destinado à performance. Daí, sua necessária condição de texto adequado à performance oral e, por isso, a importância de compreender seus ritmos e recriá-los na tradução. Define Manuel Said Ali:

> Ritmo é o que nos impressiona quer a vista, quer o ouvido, pela sua repetição frequente com intervalos regulares. Condição essencial deste conceito é que os nossos sentidos possam perceber com facilidade a reiteração. A noção de ritmo não abrange fatos de cuja periodicidade regular, ou por muito espaçada, ou por demasiado rápida, só nos certificamos à custa de reflexão e esforço intelectual. (Ali, 2006, p. 29)

No *Hercules Furens*, percebemos na composição dos ritmos algumas estratégias determinantes: a métrica era a mais evidente delas; as figuras fonéticas e sintáticas tinham funções rítmicas pontuais.

Em relação à métrica, o texto é dividido da seguinte forma: o prólogo e todos os trechos dialogados, ou seja, todas as falas de personagem, são dados em **trímetro jâmbico**. O primeiro e o último coro apresentam o metro lírico mais utilizado por Sêneca, e bastante característico do autor, os **anapestos** (dímetros e monômetros anapésticos). O segundo coro apresenta versos **asclepiadeus menores**, e o terceiro começa com versos **endecassílabos sáficos** para terminar com **glicônicos**. Para cada opção métrica do texto de origem, optamos por uma forma métrica na tradução.

Quanto às figuras fonéticas, apareciam pontualmente assonâncias e aliterações, rimas de diversos tipos, sempre pontuais, mas quase todo o trecho apresentava predominâncias alternadas de certos grupos de

consoantes (ora plosivas, ora bilabiais, ora dentais, ora sibilantes, ora nasais), muitas vezes associadas à capacidade de comover, *mouere,* do discurso, e à situação emocional de quem profere as palavras.

Às figuras sintáticas dizem respeito múltiplas ordenações possíveis das palavras no verso, e mesmo entre versos distintos. Fitch confirma, em relação aos anapestos, a tendência senequiana, observada por Richter, de compor versos com sentido completo[41]. Podemos estender essa observação aos outros tipos de verso do texto, quase sempre completos sintática e semanticamente, mesmo que ligados aos versos imediatamente anterior e seguinte por relações de subordinação, ou para que se complete a oração (que nem sempre é a unidade sintática e semântica mínima). No interior dos versos, e mesmo entre versos subsequentes, são muito comuns as relações de simetria na organização das palavras: ora numa organização concêntrica, em que palavras de mesma função sintática aparecem dispostas simetricamente em relação ao centro (em versos com cinco palavras, normalmente, numa disposição 1 2 3 2 1); ora numa organização paralela entre os hemistíquios, em que as palavras de mesma função sintática aparecem alternadas, na mesma ordem no primeiro e no segundo hemistíquio (em versos com quatro ou cinco palavras, desconsiderando uma das palavras nos versos de cinco, na disposição 1 2 [X] 1 2); e ainda em organização total ou parcialmente paralela entre dois ou mais versos subsequentes, estratégia comum nos períodos de versos coordenados (na disposição 1 2 3 4 / 1 2 3 4).[42]

---

[41] Em relação aos versos de sentido completo, segundo a teoria que Fitch denomina *sense-correspondence* (correspondência entre verso e sentido completo), o autor separa as seguintes formas que considera "completas": oração completa, principal ou subordinada; duas orações num mesmo verso, coordenadas ou subordinadas; orações em que o verbo é deslocado para os versos adjacentes; orações sintaticamente dependentes, mas com uma ruptura evidente entre os versos; orações de ablativo absoluto, de infinitivo ou particípio, frases nominais e adverbiais. (Fitch, 1987, p. 17)

[42] Fitch descreve o que chama de "critérios estilísticos" em duas categorias: "padrões intercalados", em que inclui correspondência entre o meio e o fim de cada verso (XAXA), e entre a primeira palavra de cada hemistíquio (BXBX), com a possibilidade de sobreposição das duas correspondências (BABA); e "padrões simétricos", em que inclui a

Para as figuras fonéticas, fizemos um levantamento e tentamos reproduzir, de uma perspectiva funcional (ou seja, nem sempre a correspondência reproduzia a letra, mas a função, de imprimir determinadas caraterísticas – violência, languidez etc.- ao trecho), aquelas que nos pareciam fundamentais para a reprodução de um *sentido* e/ou de uma *sensação*.

As inversões sintáticas aceitavam traduzir-se em algum grau nos trechos metrificados (na tradução, apenas os trechos corais), em que a sintaxe do verso predomina à da oração, mas não eram possíveis na lógica da prosa das falas de personagem, que exigiam a ordem da oração. Diante da dificuldade de atribuir essa característica inteiramente à técnica, sem passar pelas características da língua, optamos por abrir mão dela, no mais das vezes, em prol da clareza de sentido.

Detenhamo-nos agora nas características de cada verso utilizado por Sêneca na composição do *Hercules Furens* e, a partir delas, justifiquemos nossas opções métricas na tradução.

5.2.2.1- O trímetro jâmbico: falas de personagens

O trímetro jâmbico é o metro predominante no texto de Sêneca; apenas as partes corais são compostas segundo outros padrões métricos.

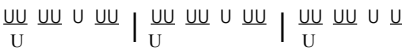
Tanto Crusius quanto Nougaret, ao optarem pela denominação *trímetro jâmbico* para o verso utilizado nas tragédias de Sêneca, diferenciam-no do *senário jâmbico* de Plauto e Terêncio, mais livre nas possibilidades de substituição dos pés métricos.

---

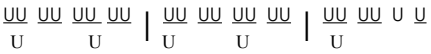
correspondência entre as duas palavras centrais do verso (XAAX), e entre as duas palavras dos extremos do verso (BXXB), também podendo sobrepor-se ambas (BAAB). (Fitch, 1987, p. 18)

Crusius (1951, p. 82 e 123) diferencia *trímetros* de *senários* segundo os seguintes esquemas:

O esquema do *trímetro jámbico é*:



e o do *senário*:



Rocío Herrero explica que essa diferença é diacrônica, quando aplicada à literatura latina. Segundo a autora, Lívio Andronico foi o primeiro a adaptar o trímetro jâmbico à língua latina, no século III a.C.. Essa primeira adaptação consistiu em ler os metros gregos como pés, donde o trímetro grego passou a ser chamado *senário* em latim, pois a cada *metro* grego equivaliam dois *pés* latinos. A partir daí, flexibilizaram-se as regras de substituição: no trímetro grego, só os pés ímpares admitiam substituição[43]; já no senário latino, apenas o último pé é obrigatoriamente jâmbico. A forma mais livre do verso foi utilizada no teatro por Plauto e Terêncio na comédia, Névio, Ênio, Pacúvio e Ácio na tragédia. No final da República, há um retorno arcaizante à técnica grega, mais rígida, e também à antiga denominação, *trímetro*.(Herrero, 1997, p. 482-483)

Entre os exemplos dessa segunda adaptação do trímetro grego estão Horácio, Catulo e Ovídio, autores pouco anteriores a Sêneca, e cujos trímetros jâmbicos são tidos como modelo para as tragédias senequianas.

Tendo optado, portanto, pela leitura dos versos como trímetros, tínhamos a

[43] Ressalte-se que o pé tríbraco(u u u) pode ser utilizado em lugar do jambo (u -) em qualquer posição, exceto a sexta, tanto no trímetro quanto no senário jâmbico, sem que isto seja considerado uma substituição.

opção de traduzi-los seguindo os mesmos critérios que utilizamos para a tradução dos anapestos, a partir de uma leitura da proposta metodológica de Britto (2009). A incompatibilidade funcional desta solução com aquela do texto latino, entretanto, levou-nos a evitar essa opção, e decidir pela tradução em prosa dos trechos em trímetro jâmbico.

O trímetro jâmbico admite uma variação em quantidade de sílabas que vai potencialmente de doze a trinta e cinco sílabas, dependendo das substituições (no *Hercules Furens*, o número de sílabas variou de doze a dezesseis). Qualquer escolha métrica em português seria invariável, e portanto muito mais monótona, pois um dos critérios da metrificação em língua portuguesa é o número rígido de sílabas métricas (a pequena variação possível deve-se às sílabas finais átonas, que podem variar de zero a duas).

Em relação ao gênero da obra, as partes dialogadas de uma tragédia deveriam ser, tradicionalmente, em trímetro jâmbico. O nosso drama contemporâneo tende a não admitir versos, particularmente nos diálogos, embora as outras formas dramáticas, não dialogadas, mostrem-se mais livres quanto às possibilidades do texto. O texto em trímetro jâmbico do *Hercules Furens* é reconhecível como teatro em sua estrutura, pois alterna falas de personagens, que ora dialogam entre si, ora se dirigem ao público, mas uma tradução em versos seria reconhecida como arcaizante.

Em relação à estrutura sintática, Sêneca consegue mesclar a sinteticidade da linguagem poética ao caráter discursivo do diálogo. Na prosa em português, o caráter discursivo se evidencia, mas a concisão sintática se perde um pouco, inevitavelmente. Essa perda da concisão, tradicionalmente atribuída à diferença entre as línguas, atribuímos na verdade à diferença entre as formas poéticas; pois a perda da concisão

sintática não acontece ou, pelo menos, é muito reduzida, nos trechos corais que optamos por traduzir em verso.

Abrindo mão da rítmica métrica, optamos por tentar manter a rítmica frasal, discursiva, buscando uma equivalência na proporção dos sintagmas em relação ao tamanho dos períodos, no número de palavras e, sempre que possível, recriando em português os jogos fonéticos. Chegamos mesmo a experimentar manter uma rítmica semelhante à do trímetro: alternância entre uma ou duas sílabas breves, não acentuadas pelo *ictus*, com uma sílaba longa, acentuada, que converteríamos na alternância entre uma e duas sílabas átonas para cada sílaba tônica em português. O resultado, experimentado num pequeno trecho, resultou extremamente artificial, e logo abrimos mão da tentativa. A prosa não admitia a lógica do verso, e sílabas intermediárias – nem tônicas, nem totalmente átonas - se confundiam em meio à tentativa de criar um ritmo de caráter binário.

5.2.2.2- Coros

5.2.2.2.1- Coros 1 e 4: anapésticos

Na métrica de Sêneca, os trechos corais e monódicos[44] anapésticos são os que chamam mais atenção da crítica. Primeiro, porque são escassos em outros textos latinos[45], ao passo que são os versos líricos mais usados nas

[44] A peça *Hercules Furens* não apresenta nenhuma monodia. Seus trechos anapésticos são corais em sua totalidade.

[45] Quem o afirma é Rocío Herrero:
"Líricos son también, aunque non horacianos, los versos anapésticos, que, frente al escaso apego demostrado hacia ellos por los poetas romanos anteriores, parecen gozar de la predilección del cordobés. Su alto porcentage en las tragedias resulta, de entrada, llamativo frente a sus precedentes teatrales, por otro lado fragmentarios con la excepción de Plauto. Los anapésticos plautinos son variados – dipodias, cuaternarios, septenarios, octonarios, sistemas -, aunque no llegan siquiera al 4%. [...]
Es posible que los auctores trágicos imperiales emplearan tanto como Séneca los versos anapésticos; en qualquier caso, los restos nos muestran que ya es praticamente constante la diéresis entre los metros – cosa que aún no ocurría en los de Varrón -, y que el dáctilo ha quedado excluido de las sedes pares." (Herrero, 1997, p. 486-487)

tragédias de Sêneca. Segundo, porque sua distribuição em dímetros e monômetros não é consensual nos manuscritos das tradições A e E, estabelecendo-se segundo uma colometria irregular e ilógica.

Cada metro anapesto contém dois pés, anapésticos no contrato métrico[46], mas que podem ser substituídos por espondeus (admitida uma sílaba *anceps* finalizando o último pé do verso), tríbracos ou dáctilos. No *Hercules Furens,* os metros anapestos aparecem predominantemente combinados em dímetros (dois metros anapestos, ou quatro pés), mas também isolados em monômetros (um metro, ou dois pés).

Na edição de Fitch, há um número maior de monômetros, e um número menor de dímetros, pois o editor opta por desfazer todos os dímetros que não obedecem à regra de correspondência semântica (*sense-correspondence*), ou que apresentam hiato ou sílaba *anceps* na diérese[47] do dímetro. A edição de Chaumartin, cuja colometria seguimos, opta por privilegiar os dímetros, segundo a leitura mais convencional dos anapestos de Sêneca.

Por efeito das substituições dos pés anapestos, a realização do dímetro anapéstico dá-se quase sempre em versos de dez sílabas. Essa evidência sugeria, a princípio, que na tradução optássemos por um metro decassílabo em português. Apesar de o decassílabo português ser constituído, na maioria das vezes, de onze ou doze sílabas totais, somente as dez primeiras são metricamente relevantes, ao contrário do verso latino, em que todas as

[46] Britto (2009) diferencia o contrato métrico do ritmo: o ritmo é a percepção, real e pontual, da realização efetiva do contrato métrico. O contrato métrico, definido pelo que é comum e repetido na realização rítmica, estabelece uma expectativa no ouvinte; o ritmo realizado ora atende a essa expectativa, ora a frustra. O contrato métrico é responsável pela unidade do texto, através do estabelecimento de um modelo, e as variações do ritmo em relação a esse contrato são responsáveis pelo enriquecimento rítmico, por tornar o texto dinâmico e atribuir características particulares a cada verso.

[47] A cesura do dímetro anapéstico coincide com a divisão entre o segundo e o terceiro pé, daí formar-se a diérese.

sílabas têm valor no sistema métrico.

A opção intuitiva confirmou-se coerente de acordo com a leitura métrico-rítmica proposta por Britto em seu artigo "O conceito de contraponto métrico em versificação". Nesse artigo, Britto (2009) estabelece uma leitura métrica que resulta muito frutífera para a tradução do latim, cujo sistema métrico, estruturado sobre a noção de duração, não tem correspondência com a leitura tradicional do sistema métrico neolatino, estruturado sobre a noção de acento tônico. Na leitura desse autor, entretanto, podemos encontrar um lugar comum a ambos os sistemas: para o ouvinte moderno de poesia, diferentemente da leitura técnica, a interpretação de um decassílabo, por exemplo, não se dá como "um grupo de dez unidades", mas como uma frase musical em que pequenos grupos, de duas, três ou quatro sílabas, delimitados pela alternância de sílabas tônicas e átonas, são percebidos como formas análogas aos compassos musicais. Essa leitura aproxima a percepção do texto em português à percepção dos pés da métrica latina, e permite que a mesma análise musical se dê no original e na tradução.

Britto (2009) estabelece dois níveis de percepção do que denomina contrato métrico[48]: O primeiro nível define-se pela alternância entre sílabas átonas e tônicas, por exemplo: se para cada sílaba tônica, têm-se duas átonas, o primeiro nível é ternário (uma sílaba tônica a cada três sílabas); apropriamo-nos do conceito, com relação à métrica latina, atribuindo-o à divisão de pés: pés de três sons são ternários, de dois ou quatro sons, binários.

O segundo nível, por sua vez, define-se pela relação entre sílabas tônicas principais e secundárias. No decassílabo com acento na 2ª, 5ª, 7ª e 10ª sílabas, a relação é binária, definida por uma cesura marcada pela 7ª sílaba

[48] Ver nota número 18.

(ou seja, a 2ª e a 7ª são tônicas principais, a 5ª e a 10ª secundárias). Na apropriação para o verso latino, definimos o nível binário pelo número de pés em relação à cesura, assim, temos 4 pés por verso, divididos 2 a 2 pela cesura, o que resulta num segundo nível métrico binário.

No original latino, têm-se versos de dez sílabas divididos em dois por uma cesura que corresponde exatamente ao meio do verso, separando os dois monômetros que compõem o dístico anapéstico. Uma vez que cada monômetro é composto por dois pés anapestos, no segundo plano do contrato métrico temos uma estrutura binária, seguindo a leitura proposta por Britto. No primeiro plano, na maioria dos versos têm-se, pela variação interna aos monômetros anapésticos, dois pés binários e dois ternários, constituindo-se uma estrutura alternada.[49]

Na tradução, o verso que contém esses dois planos estruturados da mesma forma é o decassílabo com acento no segundo, quinto, sétimo e décimo pés, que se estabelece como regente do contrato métrico repetindo-se nos seis primeiros versos com pouquíssimas variações.

O contraste entre o segundo plano métrico binário – que sustenta a regularidade rítmica – e o primeiro plano que alterna entre binário e ternário – criando a ilusão de instabilidade rítmica – constrói, tanto no original quanto no texto traduzido, uma musicalidade reconhecivelmente lírica, mas associada ao contexto dramático, não à lírica tradicional – no caso latino, o dímetro anapéstico é um verso característico dos coros líricos de Sêneca; em português, a acentuação mais marcadamente lírica do decassílabo seria a sáfica (acentos na 4ª, 8ª, 10ª) ou a heroica (6ª,10ª), desviando-se desse padrão a nossa tradução. O resultado do verso em português coincide, na

[49] O contrato métrico estabelecido pela leitura que privilegia a divisão dos pés seria exatamente o mesmo se privilegiássemos a acentuação pelo *ictus* como critério rítmico, como fizemos com os metros eólicos. Privilegiar a divisão de pés foi nossa opção para os anapestos por ser essa a característica rítmica definidora deste metro latino.

verdade, com os decassílabos ibéricos, muito usados na Espanha dos séculos XIV e XV, e presentes, por exemplo, em Gil Vicente, que os entremeava a endecassílabos ritmicamente semelhantes. Posteriormente, esses versos tenderam a desaparecer, por serem incompatíveis com os decassílabos itálicos (o sáfico e o heroico), acentuados nas sílabas pares. Desse relativo desaparecimento resulta o fato de não reconhecermos como caracteristicamente líricos os decassílabos ibéricos.[50]

Às variações entre pés anapestos, espondeus, dáctilos e tríbracos, correspondem as variações de acento no texto em português. Ao último verso, que escapa do contrato métrico do dímetro anapéstico, anunciando já o trímetro jâmbico do trecho seguinte, corresponde um verso livre em português, também mais longo, com 16 sílabas, mantendo a alternância entre compassos binários e ternários no primeiro nível.

Para os poucos monômetros (apenas três), utilizamos a mesma rítmica dos dímetros, com acento na 1a, 4a e 7a ou 2a, 5a e 7a sílabas, interrompendo-os logo depois da segunda ou da terceira sílaba tônica. Há, portanto, na tradução, versos de 4, 5 e 7 sílabas poéticas, onde no original há monômetros anapésticos.

Do ponto de vista da sintaxe, algumas características do texto-fonte são fundamentais: a estrutura sintática é vinculada ao verso, mesmo nos casos de *enjambement*; cada verso se fecha sempre enquanto estrutura completa, e se liga aos anteriores ou seguintes por lógicas de verso e não de prosa, ou seja, posições semelhantes nos versos em geral indicam vínculo sintático. Em cada verso, os sintagmas em geral são entrelaçados, por exemplo, no verso 188: *Certo ueniunt tempore Parcae, certo tempore* é um

[50] A respeito dos vários decassílabos da língua portuguesa, ver Ali, 2006, p. 85-99. O autor entende os *decassílabos* como *endecassílabos,* considerando não apenas as sílabas métricas, mas as sílabas totais do verso.

sintagma, e *Parcae ueniunt*, outro.

A primeira estratégia sintática é não só facilmente reprodutível em português, como também se faz necessária para o entendimento do texto em performance oral, já que a estrutura do verso, ritmada e mais curta, é muito mais afim ao ouvido que a estrutura da prosa, longa, desfavorável à memória do ouvinte.

A segunda estratégia, facilitadora do entendimento em uma língua de casos, ao estabelecer uma ordem sintática lógica e permanente, seria um absoluto desastre se reproduzida formalmente em português, em que a indicação de vínculo sintático é dada predominantemente pela ordem. A compreensão do texto em português seria comprometida em todos os seus aspectos pela impossibilidade de construção sintática viável copiando-se a ordem rígida do texto latino. Optamos por frases na ordem mais natural em língua portuguesa, e apenas quando possível reproduzimos as estruturas sintáticas simétricas do texto de origem.

5.2.2.2.2- Coros eólicos: 2 e 3

O segundo e o terceiro coro da peça apresentam metros da tradição lírica eólica. Sabe-se que a métrica eólica foi utilizada nos seus primórdios por Safo e Alceu, em grego, e que foi empregada em latim no século I a.C. por Horácio e Catulo, ícones da lírica latina Imperial. É nesses dois últimos autores, representantes da tradição helenística latina, que Sêneca encontra suas principais referências quanto à métrica.

Os metros eólicos, ao contrário dos anapestos, não têm seu ritmo definido por divisão e combinação de pés (alguns autores chegam a propor divisões,

mas elas não são inerentes aos metros[51]). Sua forma rítmica é definida pela distribuição de sílabas longas e breves e dos *ictus,* e por um número fixo de sílabas.

Faltam ao leitor atual informações essenciais para que se possa perceber os versos eólicos latinos em sua dinâmica rítmica sequencial, como pudemos fazer com os anapestos; não podemos, com ouvidos treinados em português, compreender o valor sonoro da quantidade, e o sentido do *ictus* diferenciado da sílaba tônica das palavras nos é estranho. Diante dessa impossibilidade de compreensão dos ritmos dos versos eólicos, para compensar o fato de que a tradução de sua forma é, inevitavelmente, menos fundamentada, resta-nos fazer uma opção mais intuitiva, a partir dos parâmetros que sobreviveram até nós.

Entre esses parâmetros, podemos citar as diversas apropriações dos metros líricos pela tradição poética das línguas modernas, desde as suas obras literárias fundacionais, e o fato de que uma distribuição dos *ictus* é tradicionalmente estabelecida para a leitura dos versos eólicos latinos sob os parâmetros do falante de língua moderna, cuja métrica é silábica e tônica, e não mais baseada na quantidade. Esses exemplos favorecem a opção por uma tradução pautada na equivalência silábica. Além disso, pode-se considerar que no próprio latim essa métrica é importada, transcrita e artificial, e é desse modo que ela deve ser percebida também na tradução.

Optamos então por criar metros. A criação partia de parâmetros da tradição lírica em língua portuguesa: o número fixo de sílabas, a distribuição fixa de sílabas átonas e tônicas; não se prendia, entretanto, a formas tradicionais dos versos em português, e permitia copiar, sílaba a sílaba, a

[51] Conferir Nougaret, p. 98, que afirma a artificialidade da divisão dos metros eólicos em pés, e propõe, para efeito de compreensão, a leitura dos metros a partir de um pé *coriambo* que ele chama *base*.

estrutura rítmica latina. A máxima variação que aceitamos em relação ao número de sílabas dos metros latinos foi de uma ou duas átonas finais no português, em função da estranheza e da pouca funcionalidade de metros obrigatoriamente oxítonos em nossa língua. Apropriamo-nos do número de sílabas e da distribuição dos *ictus* nos versos latinos, transportando os *ictus* para as sílabas tônicas dos versos traduzidos. Utilizando esse critério, encontramos dodecassílabos, decassílabos e octossílabos. Dentre esses, os decassílabos ibéricos ofereciam muitos exemplos na tradição poética em língua portuguesa; os octossílabos e os dodecassílabos apresentavam exemplos raros (encontramos apenas em Machado de Assis, exemplos fornecidos por Said Ali); e para os decassílabos que usamos para traduzir os versos sáficos não encontramos qualquer exemplo na tradição de língua portuguesa. Todos os metros que utilizamos, porém, se mostraram funcionais para a construção poética em língua portuguesa.

Segue uma análise individualizada desses metros latinos e dos versos equivalentes gerados na tradução.

5.2.2.2.2.1 - Coro 2: asclepiadeu menor

No segundo trecho coral, que abrange os versos 524 a 591, a métrica é absolutamente constante. Todos os versos são asclepiadeus menores, segundo o seguinte esquema: ´_ _ ´_ ∪ ∪ ´_ || ´_ ∪ ∪ ´_ ∪ ú (Crusius, 1951, p. 99). Levam o *ictus* (acento tônico) a primeira, a terceira e a sexta sílabas do primeiro hemistíquio, e a primeira, quarta e sexta sílabas do segundo hemistíquio. O asclepiadeu menor de Sêneca segue exatamente a forma horaciana, com a cesura sempre depois da sexta sílaba (Herrero, 1997, p. 485).

Para estabelecer a métrica equivalente em português, partimos da

distribuição dos *ictus* no verso latino. A cada sílaba acentuada no latim, corresponde uma tônica em português, e a cada sílaba não acentuada, corresponde uma átona na tradução. O resultado disso foi um verso dodecassílabo em português, num formato pouco comum pela ocorrência de duas tônicas seguidas, no meio do verso: ´ ~ ´ ~ ~ ´ / ´ ~ ~ ´ ~ ´ (~ ~). Ali (2006, p. 119) registra um verso de Machado de Assis que apresenta esse mesmo padrão métrico: "casa, rico jardim, servas de toda parte"[52]. O verso de Machado de Assis fecha-se numa palavra paroxítona; nos nossos, alternam-se palavras oxítonas, paroxítonas e proparoxítonas. A última sílaba tônica é que define a homogeneidade do metro, as átonas finais variam de zero a duas.

A dupla ocorrência das tônicas no meio do verso implica em palavras oxítonas no final do primeiro hemistíquio e enfatiza a cesura no verso em português. Na tradução, como em latim, o verso apresenta uma interessante simetria entre os dois hemistíquios, que também contribui para a ênfase na cesura.

5.2.2.2.2.2 -Coro 3: metros sáfico e glicônico

No terceiro coro da peça, que vai do verso 830 ao 894, os versos dividem-se em endecassílabos sáficos (vs. 830-874) e glicônicos, octossílabos (vs. 875-894).

Metro sáfico

O metro sáfico é composto por onze sílabas assim distribuídas: ´ U ´ _ ´ // U U ´ U ´ U (Crusius, 1951, p. 97). Levam o *ictus* (acento tônico) a primeira, terceira e quinta sílabas do primeiro hemistíquio, e a terceira e a quinta sílaba do

[52] O verso de Machado de Assis pertence à Cena V do poema "Uma Ode de Anacreonte (quadro antigo)", do livro *Falenas*.

segundo hemistíquio.

Segundo Rocío Herrero, "o verso sáfico senequiano é muito similar ao de Horácio, de base trocaica e quarta sílaba longa; se Catulo e Horácio punham a cesura depois da 5ª sílaba ou da 6ª, Sêneca regulariza-a ainda mais, colocando-a sempre depois da 5ª".[53]

Embora o metro sáfico seja um endecassílabo, optamos por traduzi-lo por um decassílabo em português, já que a última sílaba do metro latino não é acentuada. A última sílaba átona pode estar presente ou não no verso em português, e pode ainda duplicar-se, admitindo palavras finais de verso oxítonas, paroxítonas e proparoxítonas. A partir da relação acentual estabelecida pelo *ictus* no metro latino, estabelecemos o contrato métrico do verso em português: ´ ~ ´ ~ ´/ ~ ~ ´ ~ ´ (~ ~). Na leitura desse verso, o acento tônico na primeira sílaba acaba desaparecendo pela ênfase na terceira, criando na verdade dois hemistíquios iguais, exceto pela finalização do segundo: ~ ~ ´ ~ ´/ ~ ~ ´ ~ ´ (~ ~). Uma vez estabelecido para o leitor o contrato métrico, o verso admite algumas variações rítmicas, como por exemplo o vs. 835: "cegas, pelas quais aos remotos mortos" (não acentuado na terceira sílaba, e acentuado fortemente na primeira). Ali (2006) não registra esse verso na tradição métrica de língua portuguesa.

Metro glicônico

A partir do verso 875 até o final do terceiro coro (vs. 894), todos os versos são glicônicos, e seguem o padrão rítmico: ´_ _ ´_ ∪ ∪ ´_ ∪ ú (Crusius, 1951, p. 112). Levam o *ictus* a primeira, a terceira, a sexta e a oitava sílabas. A cesura é colocada ora antes, ora depois da quarta sílaba (Nougaret, p. 101), e não é

[53] El verso sáfico senecano es muy similar al de Horacio, de base trocaica y 4ª sílaba larga; si Catulo y Horacio ponían la cesura tras la 5ª sílaba o bien tras la 6ª, Séneca la regulariza aún más, poniéndola siempre tras la 5ª. (Herrero, 1997, p. 485)

evidente no ritmo de leitura do verso.

Como para os versos asclepiadeus e sáficos, estabelecemos a métrica em português a partir da relação acentual gerada pelo *ictus*: ´ ~ ´ ~ ~ ´ ~ ´ (~ ~). O octossílabo gerado, como nos outros dois casos, também admite uma ou duas sílabas átonas finais. Ali (2006, p.79) localiza a existência desse esquema métrico em um poema de Machado de Assis[54], mas afirma que os versos octossílabos[55] são em geral preteridos pela poesia luso-brasileira, à exceção dos poemas provençais medievais (Ali, 2006, p. 77-78) .

[54] O poema chama-se "Flor da Mocidade", e é parte do livro "Falenas".

[55] Assim como para os decassílabos, também os octossílabos são nomeados segundo seu número total de sílabas, considerando a forma final predominante, paroxítona. São chamados, portanto, eneassílabos.

6. Apontamentos finais

> O desejo da voz viva habita toda poesia, exilada na escrita.
> (Zumthor, 2010, p. 178)

Se há algo de conclusivo nesse trabalho, só pode ser a tradução, registro mais detalhado possível de nossa leitura da peça *Hercules Furens*. Mas o desejo faz necessários alguns apontamentos finais, equacionando as primeiras expectativas em relação ao trabalho, apontadas no projeto, e o que pude perceber no seu desenvolvimento. O desejo me faz também tomar aqui a liberdade do singular, eu, para que possa dizer da experiência.

A descrição do projeto propunha "a tradução integral da tragédia *Hercules Furens*, de Sêneca, segundo critérios que façam viver em língua portuguesa o texto latino, acompanhada de análise do texto de origem quanto a suas particularidades poéticas, dramáticas, linguísticas e históricas." O exercício de realizá-la foi um exercício de humildade; não que eu tenha percebido nada que os teóricos da tradução não tivessem afirmado antes, mas a prática permitiu compreender melhor a teoria.

Propunha-se *a* tradução; produziu-se *uma* tradução. Isso não é implicação apenas da individualidade do tradutor que lê e recria à sua maneira; a cada escolha vocabular, métrica, sintática, eu percebia que se delineava *uma* tradução, entre tantas possíveis, e que eu mesma poderia fazer outras, diferentes traduções do mesmo texto, infinitas pela combinação inumerável de cada uma das pequenas escolhas possíveis. E teria feito certamente escolhas distintas das que fiz, se o momento da tradução de qualquer dos versos tivesse sido outro; se há, por um lado, escolhas evidentes, fáceis – não tive dúvida, por exemplo, ao optar pela terceira pessoa do verbo em lugar da segunda – há outras que se dão simplesmente porque é preciso optar,

ceder, abrir mão. Se o *furor* está na encruzilhada entre o delírio, o furor, a possessão, a loucura, é preciso abrir mão de algum sentido, agarrar-se a um apenas. A escolha é flutuante. Tomei a decisão e voltei atrás até enfim assumir uma escolha, que parecia melhor.

A tradução pretendia-se também *integral*. De fato, traduzi todos os versos, todas as palavras (salvo esquecimento de alguma – pode ter acontecido). Mas será possível traduzir tudo? Todas as nuances? Todos os sentidos? Todos os aspectos poéticos, linguísticos, dramáticos, históricos, filosóficos, políticos? Acredito que nessa questão reside a dúvida recorrente, famosa pelo texto de Benjamin[56], sobre a possibilidade da tarefa do tradutor. A tradução é possível. Podemos afirmá-lo pois ela está aí, material, concreta. A tradução absoluta não seria tradução, mas transposição absoluta de um texto, e isso não parece possível, uma vez que o material é outro, e que o tradutor é antes de tudo um leitor – um leitor especializado, mas um leitor – e não pode haver leitor absoluto. Nem mesmo o autor de um texto é leitor absoluto de sua própria obra, e se existe um leitor-modelo ele é apenas conceitual.

Em suma, a tradução deveria fazer viver o texto latino em língua portuguesa. Questão complexa. Fazer viver um texto era, primeiro, torná-lo efetivamente acessível ao leitor atual; segundo, despi-lo de tudo o que se conservasse ali como história apenas, destituída de sentido literário aos olhos atuais; terceiro, fazer o texto *viver* literalmente, habitar vozes e corpos vivos na sua condição de texto performático ou dramatúrgico; quarto, inseri-lo na tradição, fazer dele fonte de criações outras.

A primeira resposta a essas questões ultrapassa o próprio texto, e se fecha sobre a pergunta: terá leitores? Se não, não há vida possível. Consideremos então que tenha leitores. Claro, agora mesmo alguém que o leu lê esses

[56] Benjamin, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, 2001. p. 189-215.

apontamentos.

Gerará descendência? Talvez seja uma pergunta prepotente. É sem dúvida uma pergunta enigmática. Que espere pela resposta, adormecida.

As outras questões esbarram nas características do texto latino. Por maior que seja a universalidade da obra de arte, e sua possibilidade de tocar as pessoas para além de seu tempo, e considerando ainda que a nossa cultura descende diretamente daquela em que se produziu o *Hercules Furens*, a distância histórica é real.

Agamben (2005), em seu "Elogio de la profanación", fala na possibilidade de tirar a obra de arte do espaço do museu, dedicado ao consumo (que se esgota em si mesmo), para profaná-la, isto é, abri-la para o uso, contato real e potencializador da criação. Essa ideia está presente também no Manifesto Antropófago, mais uma vez sob a comparação religiosa: é preciso transformar a obra de arte em totem, isto é, atribuir-lhe função social em categoria acessível àqueles que descendem dela, e fazer com que ela deixe de ser Tabu, lugar inacessível, intocável, e portanto incapaz de gerar descendência.

O exercício de tradução consistia então em buscar os pontos de contato. Onde o texto podia ser tocado. E em localizar o que nele era intocável pela distância histórica real.

Podíamos ver nele um texto dramatúrgico; mas a sua não é, definitivamente, a dramaturgia contemporânea. Como ler os versos latinos? Seriam versos em português? Seriam música? Seriam prosa ritmada? Como abarcar a infinidade dos detalhes das narrativas e descrições, se pensamos num texto para palco? Como abarcar a reflexividade dos coros? E o desenho estático

dos trechos que comentam o desenrolar das cenas? Como aproximar de um *ouvinte* a rede complexa de referências mitológicas?

Para muitas dessas questões, não tive resposta. Para os versos, dei uma resposta que me pareceu plausível. Daria outras, também. Para as outras questões, aponta-se apenas uma pergunta: será mesmo possível fazer viver o texto *ipsis litteris*? Ou será que a própria vida pressupõe que ele se altere, para ser viável como dramaturgia, como texto de performance? Não tenho a resposta.

Mas a tradução é um texto escrito, e me parece viva, se alguma escrita pode ser considerada viva. E creio que possa, principalmente se é literatura, pois a poesia não se fecha sobre si mesma, aberta ao infinito, voltada à sensação. Busquei alternativas que tornassem essa escrita mais acessível: diálogos em prosa, um prefácio mitológico, palavras comuns, sintaxe clara. Busquei construir beleza, e em alguns trechos o texto me toca e faz parecer que consegui. Em outros trechos não consegui mais que a correspondência semântica. Também aí há negociação. Saber ceder. Ceder ao texto. Aceitá-lo no que ele não corresponde às expectativas, aceitá-lo no que ele tem de intocável, para tocar onde ele aceita o gesto.

Encerro essas observações com um trecho de Haroldo de Campos que sintetiza minha percepção desse processo de tradução:

> A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivissecção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso

> mesmo a tradução é crítica.(CAMPOS, 1992, p.43)

Foi essa minha vivência. Dissequei o texto latino e busquei, com o fazer poético, dar vida a um novo texto. O que saiu à luz foi este trabalho, cujo cerne é a tradução.

7. Bibliografia consultada, por assunto

7.1. Edições e traduções do texto estudado

BILLERBECK, Margarethe. Sénèque, **Hercule furieux.** Bern: Peter Lang, 2002. (Sapheneia. Beiträge zur Klassischen Philologie v. 7). Introduction. p. 1-34.

FITCH, John G. **Seneca's Hercules Furens: a critical text with introduction and commentary.** 1st. printing. Ithaca and London: Cornell University Press, 2009.

MARCHIORI, Luciano Antonio B. S. e LOHNER, José Eduardo dos Santos. **Hércules furioso de Sêneca: estudo introdutório, tradução e notas.** Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2008.

SENECA, L. Annaeus. **Tragoediae**. Adolf Peiper. Gustav Richter. Leipzig. Teubner. 1921. Disponível em: http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2007.01.0003 . Acesso em 18/02/2010.

SENECA, Lucio Anneo. **Obras Completas**. Introdução, tradução e notas de Lorenzo Riber. Madrid: AGuilar S.A., 1966.

SENECA. **Tragedie: Ercole furente/ Tieste.** Vers. G. Lattanzi. Milão: Garzanti, 1952.

SENECA; MORICCA, Umberto. **Hercules Furens ; Troades ; Phoenissae**. 2a ed. Torino: In Aedibus Io. Bapt. Paraviae et Sociorum, 1947. (Corpus scriptorum latinorum paravianum)

SÉNÈQUE. **Tragédies: Hercule Furieux, Les Troyennes, Les Phéniciennes, Médée, Phèdre.** Org. et trad. François-Régis Chaumartin. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

_____ **Tragédies: tome premier**. Trad. Maurice Mignon. Paris: Garnier, 1935.

7.2. Sobre o texto, autor e época

ASMIS, Elizabeth, BARTSCH, Shadi and NUSSBAUM, Martha C. Seneca and His World. In: Seneca, Lucius Annaeus. **Anger, mercy, revenge.** Translated by Robert A. Kaster and Martha C. Nussbaum. London & Chicago: The University of Chicago Press, 2010. p. VII a XXIV.

CARDOSO, Isabella Tardin. Aspectos da liberdade em **As Troianas** de Sêneca. **Letras Clássicas**, n.3, 1999. p. 229-256.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **A literatura latina.** São Paulo: Martins Fontes, 2003. A poesia dramática: a tragédia. p.39-48.

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

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

CARMO, Tereza Pereira e BIANCHET, Sandra Maria Gualberto Braga. **Didascálias no Oedipus de Sêneca.** Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2006. Acesso virtual em 23/05/08: http://hdl.handle.net/1843/ALDR-6WDS7W**.**

CASTRO, M. C. C. e PIMENTEL, M. S. Teatro, atores e público no Alto Império romano. BRASETE, Maria Fernanda. **Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2001

CONTE, Gian Biagio. **Latin Literature: a history.** Transl. Joseph B. Solodow. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1999. Seneca. p. 408-425.

CORASSIN, Maria Luiza. Sêneca entre a colaboração e a oposição. **Letras Clássicas**, n. 3, p. 275-285, 1999.

CUNNALLY, John. Nero, Seneca, and the Medallist of the Roman Emperors. **The Art Bulletin**, Vol. 68, No. 2, (Jun., 1986), p. 314-317. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/3050940

DAVIS, Peter J. **Shifting Song: the chorus in Seneca's tragedies**. Hildesheim, Zürich, New York: Olms-Weidmann, 1993. Chap. 3: Mythology. p. 64-124.

DUMÉZIL, Georges. **La religion romaine archaïque.** 2e ed. Paris: Payot, 1987.

DUPONT, Florence. **Le théâtre latin. 2 ed.** Paris: Armand Colin/Her, 1999. Collection Cursus: Lettres.

DUPONT, Florence. **Les monstres de Sénèque.** Paris: Editions Belin, 1995.

DUPONT, Florence. Les tragedies de Sénèque, théâtre du corps et de la voix. In: **Séneca, dos mil años después : actas del congreso internacional conmemorativo del bimilenario de su nacimiento** (Córdoba, 24 a 27 de septiembre de 1996) / edição de Miguel Rodríguez-Pantoja. Córdoba : Publicaciones de la Universidad de Córdoba y Obra Social y Cultural CajaSur, 1997. p. 177-189.

ELVIRA, Antonio Ruiz de. Sobre el Hercules Furens de Séneca (a propósito de una nueva edición comentada). **Emerita: revista de lingüística y filología clásica**. n. LXVIII 1, 2000. p. 19-30.

EURÍPIDES; FONTES, Joaquim Brasil; SÊNECA; RACINE. **Hipólito e Fedra: três tragédias.** São Paulo: Iluminuras, 2007.

FITCH, John G. **Seneca's anapaests: metre, colometry, text and artistry in the anapaests of Seneca's tragedies**. Atlanta: Scholars press, 1987.

GRIMAL, Pierre. **A civilização romana.** Lisboa: Edições 70, 2001.

GRIMAL, Pierre. **Sénèque ou la conscience de l'Empire.** 2 ed. Paris: Les Belles Lettres, 1979.

GRIMAL, Pierre. **Sénèque: sa vie, son oeuvre, sa philosophie.** Paris: Presses Universitaires de France, 1948.

HAYWOOD, Richard M. Was Seneca's "Hercules" Modeled on an Earlier Latin Play? **The Classical Journal**, Vol. 38, No. 2. (Nov., 1942), p. 98-101. Disponível em:

HENRY, DENIS & WALKER, B.. The futility of action; a study of Seneca's Hercules Furens. **Classical Philology**, Vol. 60, No. 1. (Jan., 1965), p. 11-22. The University of Chicago Press. Stable Disponível em: http://links.jstor.org/sici?sici=0009-837X%28196501%2960%3A1%3C11%3 ATFOAAS%3E2.0.CO%3B2-V.

HERRERA, Gregorio Rodriguez. Exempla Mythologica en las tragedias de Séneca. In: **Séneca, dos mil años después : actas del congreso internacional conmemorativo del bimilenario de su nacimiento** (Córdoba, 24 a 27 de septiembre de 1996) / edição de Miguel Rodríguez-Pantoja. Córdoba : Publicaciones de la Universidad de Córdoba y Obra Social y Cultural CajaSur, 1997. p. 211-221.

HERRERO, Rocío Carande. Tradición e innovación en los versos de Séneca. In: **Séneca, dos mil años después : actas del congreso internacional conmemorativo del bimilenario de su nacimiento** (Córdoba, 24 a 27 de septiembre de 1996) / edição de Miguel Rodríguez-Pantoja. Córdoba : Publicaciones de la Universidad de Córdoba y Obra Social y Cultural CajaSur, 1997. p. 481-488.

http://ancienthistory.about.com/od/geography/ig/Maps-of-Ancient-Greece/Reference-Map-of-Asia-Minor.htm?src=mappery. Acesso em 24/01/2011.

HUMBERT, J. **Histoire illustrée de la littérature latine**. Paris: Didier, 1932.

HUTCHINSON, G. O. **Latin Literature from Seneca to Juvenal: a critical study.** Oxford: Clarendon Press, 1993.

LEFÈVRE, Eckard. Política y actualidad en las tragedias de Séneca. In: **Séneca, dos mil años después : actas del congreso internacional conmemorativo del bimilenario de su nacimiento** (Córdoba, 24 a 27 de septiembre de 1996) / edição de Miguel Rodríguez-Pantoja. Córdoba : Publicaciones de la Universidad de Córdoba y Obra Social y Cultural CajaSur, 1997. p.191-196.

LEÓN, J. C. Sánchez. A propósito de Séneca y Antonin Artaud: el dossier Atreo y Tiestes. In: **Séneca, dos mil años después : actas del congreso internacional conmemorativo del bimilenario de su nacimiento** (Córdoba, 24 a 27 de septiembre de 1996) / edição de Miguel Rodríguez-Pantoja. Córdoba : Publicaciones de la Universidad de Córdoba y Obra Social y Cultural CajaSur, 1997. p. 705-711.

LOHNER, José Eduardo dos Santos. A utilização de recursos formais na tragédia Fedra, de Sêneca. **Letras Clássicas**, n. 3, 1999. p. 163-180.

MAYER, Roland. Personata Stoa: Neostoicism and Senecan Tragedy. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, Vol. 57, (1994), p. 151-174. Published by: The Warburg Institute Stable. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/751467.

MODROÑO, Luis Muñoz. El lenguaje de la mirada en las tragedias de Séneca. In: **Séneca, dos mil años después : actas del congreso internacional conmemorativo del bimilenario de su nacimiento** (Córdoba, 24 a 27 de septiembre de 1996) / edição de Miguel Rodríguez-Pantoja. Córdoba : Publicaciones de la Universidad de Córdoba y Obra Social y Cultural CajaSur, 1997. p. 197-202.

MOTTO, Anna Lydia & CLARK, John R. The Monster in Seneca's Hercules Furens 926-939. **Classical Philology**, Vol. 89, No. 3. (Jul., 1994), p. 269-272. Disponível em:

NOVAK, Maria da Glória. Estoicismo e epicurismo em Roma. **Letras Clássicas**, n. 3, p. 257-273. 1999.

PRATT, Norman T. **Seneca's drama**. Chapel Hill and London: The university of north Carolina Press, 1983.

ROUSE, R. H. & de la Mare, A. C. New Light on the Circulation of the A-Text of Seneca's Tragedies. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, Vol. 40, (1977), p. 283-290. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/751002.

SÁEZ, Rosa Ma. Marina. Estructuras métrico-verbales en los dímetros anapésticos de Séneca. In: **Séneca, dos mil años después : actas del congreso internacional conmemorativo del bimilenario de su nacimiento** (Córdoba, 24 a 27 de septiembre de 1996) / edição de Miguel Rodríguez-Pantoja. Córdoba : Publicaciones de la Universidad de Córdoba y Obra Social y Cultural CajaSur, 1997. p. 503-510.

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

SOARES, Nair de Nazaré Castro. O drama dos Atridas. A tragédia *Thyestes* de

Séneca. **Ágora.** Estudos Clássicos em Debate 6 (2004) 51-98.

STAR, Christopher. Commanding *Constantia* in Senecan Tragedy. **Transactions of the American Philological Association**, n. 136. 2006. p. 207–244.

VÁZQUEZ, Carmen González. Dos protagonistas en conflicto: Análisis del Hercules Furens de Séneca. **Cuadernos de Filología Clásica**. Estudios latinos, n.« 8.. Madrid: Servicio de Publicaciones UCM, 1995.

VIZENTIN, Marilena. **Imagens do poder em Sêneca: estudo sobre o De Clementia.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

7.3. Sobre tradução

ARAÚJO, A. R. G., BARBOSA, T.V.R., LEANDRO, M. C. X. As dificuldades de traduzir para teatro: o prólogo das Eumênides de Ésquilo. **Cadernos de tradução**, no.20, 2007/02. Florianópolis: Pós-graduação em estudos da tradução –PGET/UFSC, 2008. p.101-124.

BEAUZÉE, Nicolas. Verbete "Tradução, versão" da *Encyclopédie* (1765). Trad. Maria Cristina Batalha. In: FAVERI, Cláudia Borges de; TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Clássicos da teoria da tradução:** francês-português. Florianópolis, SC: Núcleo de Tradução/UFSC, 2004. p.113-121 (Antologia bilíngüe ;v. 2)

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner. **Clássicos da teoria da tradução:** alemão-português. Florianópolis, SC: Núcleo de Tradução/UFSC, 2001. p. 189-215.

BORGES, J. L.. **Arte poética: seis conferencias.** Barcelona: Crítica, 2001. El enigma de la poesia. p. 15-35.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso.** Trad. Calin-Andrei Mihailescu e José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Música da palavra e tradução. p.63-81.

BRITTO, P. H. "Augusto de Campos como tradutor". In Süssekind, Flora, e

Guimarães, Júlio Castañon (orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Ruy Barbosa / 7 Letras, 2004.

BRITTO, Paulo Henriques. Correspondência formal e funcional em tradução poética. In: Marcelo Paiva de Souza; Raimundo Carvalho; Wilberth Salgueiro. (Org.). **Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução**. Vitória: PPGL/MEL / Flor&Cultura, 2006, p. 55-64

BRITTO, Paulo Henriques. Correspondências estruturais em tradução poética. **Cadernos de Literatura em Tradução**, v. 7, p. 53-69, 2006.

BRITTO, Paulo Henriques. É possível avaliar traduções?. **Tradução em Revista**, v. 4, p.1, 2007.

BRITTO, Paulo Henriques. Fidelidade em tradução poética: o caso Donne. **Terceira Margem**, v. X, p. 239-254, 2006.

BRITTO, Paulo Henriques. Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução. In: Guerini, Andréia; C. Torres, Marie-Hélène; Costa, Walter Carlos. (Orgs.). **Literatura traduzida e literatura nacional**. 1 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, v. , p. 133-144.

BRITTO, Paulo Henriques. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. In Krause, Gustavo Bernardo. **As margens da tradução**. Rio, FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002.

BRITTO, Paulo Henriques. O conceito de contraponto métrico em versificação. **Revista Poesia Sempre** (Biblioteca Nacional), Rio de Janeiro, n. 31, 2009. p. 71-83.

CAMPOS, Haroldo de. Tradução, ideologia e história. In **Território da Tradução: Remate de Males,** 4, 1984.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provavel e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Coleção debates;16)

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária.** São Paulo: Perspectiva, 1992. Da tradução como criação e como crítica. p. 31-48.

COSTA, Walter Carlos e GUERINI, Andréia. "Colocação e qualidade na poesia traduzida." **Tradução em Revista**, v. 3, p. 1-15, 2006

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel.** Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: editora UFMG, 2002. 74p.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa: experiências de tradução.** Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas.** Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Cap. IV- Falar. P. 107-169.

HUGO, Victor. Prólogo à tradução das Oeuvres de William Shakespeare por François-Victor Hugo (1865). Trad. Pedro Souza. In: FAVERI, Cláudia Borges de; TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Clássicos da teoria da tradução:** francês-português. Florianópolis, SC: Núcleo de Tradução/UFSC, 2004. p.155-173 (Antologia bilíngüe ;v. 2)

HUMBOLDT, Wilhelm Von. Introdução a **Agamêmnon.** Trad. Susana Kampff Lages HEIDERMANN, Werner. **Clássicos da teoria da tradução:** alemão-português. Florianópolis, SC: Núcleo de Tradução/UFSC, 2001. p. 91-103 (Antologia bilíngüe ;v.1)

LEFEVERE, André. **Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario**. Trad. Mª Carmen África Vidal e Román Alvarez. Salamanca: Colegio de España, 1997. Col. Biblioteca de traducción.

MARMONTEL, Jean-François. "Tradução"- Suplemento da *Encyclopédie*. Trad. Cely Arena. In: FAVERI, Cláudia Borges de; TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Clássicos da teoria da tradução:** francês-português. Florianópolis, SC: Núcleo de Tradução/UFSC, 2004. p.125-137 (Antologia bilíngüe ;v. 2)

PAES, JOSE PAULO. **Tradução : a ponte necessaria: aspectos e problemas da arte de traduzir.** São Paulo: Ática, 1990. (Série Temas;v.22. Estudos literarios)

RÓNAI, Paulo. **Escola de tradutores.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

7.4.Outros

ALI, Manuel Said. **Versificação portuguesa.** 1 ed. 1 reimpr. São Paulo: Edusp, 2006.

ARISTÓTELES. **Poética.** Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars poetica, 1992.

ASSIS, Machado de. **Falenas.** Disponível em: www.dominiopublico.gov.br/ download/texto/ua000200.pdf. Acesso em 01/03/2011.

BAGNIEWSKI, Alexandre Bermudez. Repensando a teoria da alteridade e a obra de Josefo. **Oracula**, São Bernardo do Campo, 4.7, 2008

BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: COHEN, J., BREMOND, C. et al. **Pesquisas de retórica**. Trad. Leda Pinto Mafra Iruzun. Petrópolis: Vozes, 1975. p.147-221.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 111.

CRUSIUS, Federico. **Iniciación en la métrica latina.** Barcelona: Bosch, 1951.

ERNOUT, A. et MEILLET, A. **Dictionaire etymologique de la langue latine: histoire des mots.** Paris: Klincksieck, 2001.

EURÍPIDES. **Héracles**. Introd., trad. e notas de Cristina R. Franciscato. São Paulo: Palas Athena, 2003.

FILHOL, Emmanuel. Hérakleiè Nosos. L'épilepsie d'Héraclès. **Revue de l'histoire des religions**, Année 1989, Volume 206, Numéro 1. p. 3 – 20. Disponível em: http://www.persee.fr.

FOUCAULT, Michel. Doença mental e psicologia. Trad. Lilian R. Shalders Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. Cap. 5: A constituição histórica da doença mental. p. 75-86.

HATZILAMBROU, Rosalia G. The function of dramatic appearance in ancient greek tragedy. **Plátôn**, tomo 51, 1999-2000. Atenas.p. 213-240.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LLORENTE, V.J. Herrero. **La lengua latina em su aspecto prosódico**. Madrid: Gredos, 1971.

LOPES, Antônio Orlando Dourado. Héracles na Ilíada. **Kléos**, n.7/8: 11-54, 2003/4.

LÓPEZ, Matias López. Mito y filosofía en la Metamorfoses de Ovidio: Ulises, Hércules, Níobe, Licáon. **Cuadernos de filología clásica**, n.22. p. 167-174. Madrid: Universidad Complutense, 1989.

NOUGARET, Louis. **Traité de metrique latine classique.** 4ed. Paris: Klincksieck, 1977.

RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot: e outras encenações imaginarias a rubrica como poetica da cena.** São Paulo: HUCITEC; FAPESP, 1999.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introduction à l'analyse du Théâtre**. Paris: Dunod, 1996.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** Trad. J. P. Ferreira, M. L. D. Pochat e M.I. de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

7.5. Dicionários, enciclopédias e livros sobre mitologia:

BRANDÃO, Junito de Souza. **Diconário mítico-etimológico da mitologia grega.** Petrópolis: Vozes, 1993.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. 12. ed. Petropolis: Vozes, 2002. 3v.

CIVITA, Victor. **Dicionário de Mitologia greco-romana**. São Paulo: Abril

Cultural, 1973.

FACCIOLALATUS, Jacobus et FORECELLINUS, Aegidius. **Totius latinitatis lexicon**. 23 ed. Londres: Black & Armstrong, 1839. vol.I.

FACCIOLATI, Jacobo; FORCELLINI, Egidio; FDisponível emANETTO, Giuseppe. **Lexicon totius latinitatis.** Patavii: Typis Seminarii, 1864-1887. 4v.

FARIA, Ernesto. **Gramática superior da Língua Latina**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1958.

GAFFIOT, Felix. **Dictionnarie latin-français.** Paris: Hachette, 1934.

GLARE, P.G.W. **Oxford Latin dictionary**. Oxford : Clarendon, 1982.

GRIMAL, Pierre. **Dicionario da mitologia grega e romana.** Trad. Victor Jabouille. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil,1993.

http://ancienthistory.about.com/od/geography/ig/Maps-of-Ancient-Greece/Reference-Map-of-Asia-Minor.htm?src=mappery. Acesso em 24/01/2011.

HEYDEN, Antoine Van der (direct.). **Atlas de l'antiquité classique.** Paris/Bruxeles: Éditions Sequoia, 1961.

HOUAISS, A. , VILLAR, M. S. e FRANCO, F. M. M.. **Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HYGINUS. **De Astronomia**. Disponível em: www.thelatinlibrary.com/hyginus. Acesso em 08/02/2011.

HYGINUS. **Fabulae**. Disponível em: http://www.thelatinlibrary.com/hyginus /hyginus5.shtml. Acesso em 13/07/2010.

Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC). Zürich: Artemis, 1981.

REZENDE, Antônio M. & BIANCHET, Sandra B. **Dicionário do latim essencial**. Belo Horizonte: Crisálida/Tessitura, 2005.

SARAIVA, F. R. Dos Santos. **Dicionário latino-português.** 11ª edição. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2000.

SOLINUS. **De mirabilis mundi.** Disponível em: http://www.thelatinlibrary.com/solinus.html. Acesso em 24/01/11.

SPALDING, Tassilo Orpheu. **Dicionário da mitologia latina.** São Paulo: Cultrix,

STAPLETON, Michael. A dictionary of Greek and Roman mitology. New York: Bell, 1978.