

UNESP  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

**Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP**

MARCO AURÉLIO RODRIGUES

**A AEMULATIO SENEQUIANA:
o caso da tragédia *Agamêmnon***



ARARAQUARA – S.P.

2017

MARCO AURÉLIO RODRIGUES

A AEMULATIO SENEQUIANA:
o caso da tragédia *Agamêmnon*

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao Conselho de Curso de Letras, da
Faculdade de Ciências e Letras –
UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção
do título de Bacharel em Latim.

**Orientador: Prof. Dr. Brunno Vinícius
Gonçalves Vieira**

ARARAQUARA – S.P.

2017

MARCO AURÉLIO RODRIGUES

A AEMULATIO SENEQUIANA:
o caso da tragédia *Agamêmnon*

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao Conselho de Curso de Letras, da
Faculdade de Ciências e Letras –
UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção
do título de Bacharel em Latim.

**Orientador: Prof. Dr. Brunno Vinícius
Gonçalves Vieira**

Data da defesa/entrega: 10/01/2017

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Brunno Vinícius Gonçalves Vieira
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP Araraquara.

Membro Titular: Prof. Dr. Wellington Ferreira Lima
Universidade Federal de Alfenas.

Membro Titular: Profa. Me. Cíntia Martins Sanches
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP Araraquara.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À minha família, por tudo e para sempre.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a todos que, direta ou indiretamente, colaboraram com qualquer forma de apoio para que eu finalizasse o curso de bacharelado em Latim. Em seguida, agradeço minha família que, apesar de nem sempre entenderem minhas escolhas e o percurso da vida acadêmica, sempre me apoiaram de forma incondicional. Meu muito obrigado a Mario Nival Rodrigues, Edna Scarpini Rodrigues, Milena Maria Rodrigues, Mário Sérgio Rodrigues e Matheus Eduardo Rodrigues.

Agradeço aos amigos e professores, em especial à Juliana Santini, Angélica Terezinha Carmo Rodrigues, Fernando Brandão dos Santos, João Batista Toledo Prado e Jean Cristtus Portela, pelo apoio incondicional, sugestões ou mesmo boas risadas.

Ao meu orientador e amigo, Brunno Vinícius Gonçalves Vieira, que aceitou o desafio proposto no Trabalho de Conclusão de Curso sem titubear e com a empolgação e sabedoria que lhe são peculiares.

Aos amigos de faculdade, em especial a Emerson Cerdas, Joana Junqueira Borges, Marcela Ulhôa Borges Magalhães, Leandro Dorval Cardoso, meu muito obrigado pelos momentos de debates, mas, principalmente, pelas horas de descontração, confiança e amizade.

Aos funcionários e amigos da faculdade, pela cordialidade que sempre me fazem querer estar no ambiente da universidade e tornam sempre mais agradável o convívio na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.

A todos, de modo geral, o meu eterno agradecimento.

“[...] sciant, quae optima sunt, esse communia.”
“[...] que saibam, as melhores ideias são do coletivo.”
(Sen. *Epist.* XII.11)

RESUMO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso propõe-se a analisar as tragédias homônimas de Ésquilo e Lúcio Ácio Sêneca que têm por título: *Agamêmnon*. Apresentada em 458 a.C, o drama esquiliano faz parte de uma trilogia denominada *Oresteia*, da qual fazem parte também as peças *Coéforas* e *Eumênides*. Trata-se de uma obra aclamada em toda a Antiguidade e que serviu de parâmetro para muitos autores posteriores. Já a tragédia de Sêneca foi escrita entre os anos de 40 e 65 d.C., e, apesar de composta especialmente para recitações, chegou até a modernidade com intrigantes questões de composição. Assim, o presente trabalho dedica-se a analisar algumas passagens que correspondem a um diálogo direto entre a tradição grega e romana, a partir do conceito de emulação (*aemulatio*). Para os críticos antigos, não bastava apenas que o autor realizasse a imitação (*imitatio*) de uma obra para que ela fosse digna de honra, o literato deveria tentar se igualar a seu predecessor. Dessa forma, embora muitos estudiosos questionem as fontes de inspiração do autor romano, outros refutem a emulação esquiliana e, ainda, haja uma distância temporal considerável entre os dois autores, fato este que se torna visível pela mudança de pensamento vigente nos dois períodos, a pesquisa procura, desde o mito clássico da família dos Atridas, mostrar que há inúmeros elementos que merecem atenção e, de fato, aproximam os dois dramas.

PALAVRAS-CHAVE: *Agamêmnon*, tragédia, Ésquilo, Sêneca, *aemulatio*.

ABSTRACT

The present Work of Conclusion of Course is proposed to analyze the homonymous tragedies of Aeschylus and Lucius Aelius Seneca whose title is: *Agamemnon*. Presented in 458 BC, the Esquilian drama is part of a trilogy called Oresteia, which also includes the pieces *Libation Bearers* and *Eumenides*. It is a play that has been acclaimed throughout Antiquity and has served as a parameter for many later authors of the hellenic playwright. Already the tragedy of Seneca was written between the years of 40 and 65 AD, and although composed especially for recitations, but that came to modernity with intriguing questions of composition. Thus, the present work is dedicated to analyzing some passages that correspond to a direct dialogue between the Greek and Roman traditions, from the concept of emulation (*aemulatio*). For the ancient critics, it was not enough for the author to imitate a work for it to be worthy of honor, the writer should try to be equal to his predecessor. In this way, although many scholars question the sources of inspiration of the roman author, others refute esquilian emulation and there is a considerable temporal distance between the two authors, a fact that is made visible by the change of thought in the two periods, the research seeks, from the classical myth of the family of the Atridas, to show that there are countless elements that deserve attention and, in fact, bring the two dramas closer together.

KEYWORDS: Agamemnon, tragedy, Aeschylus, Seneca, *aemulatio*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. DO MITO	12
2. DA TRAGÉDIA	18
2.1. Do <i>Agamêmnon</i> de Ésquilo	20
2.2. Do <i>Agamêmnon</i> de Sêneca	22
3. DA AEMULATIO SENEQUIANA	25
3.1. Da Emulação de Sêneca a partir de Ésquilo	28
CONCLUSÃO	38
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	40

INTRODUÇÃO

Dentro do âmbito dos Estudos Clássicos, conhecer as línguas grega e latina não possibilita apenas uma apreensão maior dos movimentos que legaram à humanidade duas ricas culturas e línguas que ainda hoje estão vivas nas mais diversas manifestações, principalmente do mundo ocidental, trata-se, também, de ter contato com uma Literatura que é, ao mesmo tempo, fundamento e espelho de muitas produções contemporâneas.

A esse respeito, inclui-se o fato de terem sido os gregos os criadores do drama, esse tipo de manifestação literária e cultural que, desde a Antiguidade, possuía uma importância marcante na sociedade. Por mais que as representações trágicas gregas tenham acabado pouco depois do Período Clássico Helenístico (480 a 404 a.C.), a existência de tragédias em Roma apontam para a permanência dessa cultura e a valorização de um gênero que até hoje mantém-se vivo e constantemente renovado.

Sendo assim, a possibilidade de analisar uma produção de Ésquilo, datada de 458 a.C. e a tragédia de Lúcio Aneu Sêneca, de 40 a 65 d.C., comparando os elementos que as tornam grandes clássicos da Literatura mundial, olhando para suas similitudes e discrepâncias, é de grande valia para se entender os movimentos que fazem com que essas obras, por melhores e mais amplos que sejam os estudos dedicados a elas, não tenham esgotadas as suas possibilidades de investigações.

A permanência de uma estrutura que remonta às análises de Aristóteles, por volta de 320 a.C., demonstram o quanto o gênero dramático possui uma fórmula aclamada ao longo dos séculos, mesmo quando inovações são aplicadas e novas formas de conceber o drama passam a vigorar, não é possível desvincular o *modus operandi* das bases propostas na Antiguidade. Dessa forma, distantes apenas em quatro séculos, os romanos concebiam o teatro, em termos estruturais, da mesma maneira que os gregos, apenas modificando o mito ou transformando a ação de um pensamento que se alinhasse com mais clareza às necessidades da urbe.

Se por um lado, Aristóteles (1449b 24-28), analisando as tragédias gregas, fala sobre a imitação (μίμησις) e, como bem recorda Rocha Pereira (2011, p. 12), trata-se de um elemento de extrema importância, principalmente por ser ele o princípio que define o valor dedicado à encenação, Marco Túlio Cícero, em 45 a.C., retomará a questão (Cic. *Tusc.* 4.8) e, em sua definição, aliará o conceito de *imitatio* ao de *aemulatio*, este último, objeto de estudo deste trabalho.

Dessa forma, a cultura romana retomará os elementos que eram caros ao universo literário grego e os aprimorará, da mesma forma que também desenvolverá novos gêneros e artes, em uma cultura que legou ao mundo ocidental as bases de uma tradição que perdura há mais de dois mil anos. De acordo com Martins (2009, p. 25), os gêneros também somente evoluíram porque os romanos entendiam a classificação aristotélica e respeitaram as mais diversas divisões, aprimorando as classes literárias de acordo com os próprios grupos aos quais pertenciam.

A esse respeito, é interessante notar, por exemplo, o processo desenvolvido pelo poeta Ovídio em *Metamorfoses*. Tal como na *Teogonia* de Hesíodo, no século VII a.C., em que o pastor desenvolve uma narrativa cosmogônica apoiada nas concepções de mundo e de sociedade grega, Ovídio, no início da era cristã, propõe uma estrutura mítica do universo com uma finalidade muito clara: um desenho das estruturas divinas do mundo como suporte para as demais partes de seu livro.

Todavia, se o meio pastoril de Hesíodo, aedo porta-voz das origens do mundo, anterior à constituição da *pólis*, torna-se fundamental para a transmissão posterior de ideologias e um contributo, em um universo predominantemente oral, para o desenvolvimento do pensamento mítico, Ovídio, por sua vez, retoma o mito da criação em uma experiência de *imitatio*, acrescentando ou modificando elementos que o favoreçam como poeta dentro de um estágio já determinado e concreto da arte literária.

Assim, se o *imitatio* torna-se uma forma de retomar a produção dos predecessores, apenas imitá-los não era o bastante, mas era preciso igualar o trabalho em uma espécie de homenagem e prova da competência do autor, a esse processo dá-se o nome de *aemulatio*. Dessa forma, *imitatio* e *aemulatio* tornam-se fórmulas para os autores latinos. Sobre o assunto discorre Martins (2009, p. 27):

Esses processos semelhantes de composição é que permitiam ao público discernir se um poeta e/ou um prosador era melhor do que outro e se um autor tinha se valido adequadamente dos mecanismos e processos de composição, a que se deu o nome de *ars* (arte), isto é, aferir seu *ingenium*, sua habilidade técnica inata.

Portanto, pode-se pensar que autores como Sêneca não precisam provar à modernidade seu *ingenium*, visto que a própria tradição reconheceu a arte do poeta. Assim, cabe ao estudioso demonstrar quais elementos colocam Sêneca em tal posição e de que forma, no caso deste trabalho, como a *aemulatio* (emulação) da obra esquiliana torna-se evidente no drama do autor latino.

1. DO MITO

Presente no cerne das comunidades gregas e romanas, o mito é uma instância do pensamento humano que transita entre o sagrado e o profano. Trata-se da lógica encontrada pelos povos para a manutenção de elementos religiosos, éticos e sociais de diversas culturas e que, pouco a pouco, vão se modificando de acordo com a necessidade, o desenvolvimento social ou mesmo eventos históricos. De acordo com Dowden (1994, p. 38), estudioso que esclarece as mais diversas pesquisas acerca do tema, a ausência de uma definição e respostas claras sobre o assunto demonstram toda a complexidade que envolve a questão mítica:

Se não é história, nem entretenimento, nem religião, o que é então? Este é o impasse do qual as distintas teorias do mito procuram nos tirar. A mitologia grega é enriquecida e ao mesmo tempo complicada pelas tentativas de autores modernos de nos convencer sobre uma determinada concepção do mito. No entanto, não existe escapatória a esse dilema. Kirk [...] sem dúvida está certo ao dizer que nenhuma teoria isolada pode explicar todos os mitos gregos. Mas, sem adotar judiciosamente uma teoria sobre cada questão, compreendendo o que ela pode explicar e onde pode falhar, simplesmente não saberemos o que estamos fazendo. Não existe nenhuma abordagem do mito isenta de teoria, e é mera ilusão supor os mitos, tal como qualquer outro tipo de dado empírico, de certo modo fornecerão suas próprias explicações, desde que se tenha suficiente paciência na pesquisa. Todas as explicações são hipóteses emanadas na esperança de que auxiliem a compreensão do mundo. Em nenhum outro tema isto se aplica de modo tão claro como quanto à mitologia. Um livro sobre as mudanças na maneira de abordar a mitologia grega ainda está por ser escrito. [...]

O fato é que sendo histórias fantásticas ou mesmo parte da própria história de uma nação, o mito se insere nas sociedades com uma carga de responsabilidade muito grande, principalmente em períodos da história, como a grega e a romana, nos quais o processo de transmissão da informação ainda estava calcado na tradição oral. Portanto, transmitir fatos e acontecimentos antigos através de gerações era, também, um processo de manutenção da própria identidade histórica.

Atualmente, entende-se que o mito é uma narrativa religiosa, que pode ou não conter elementos verídicos, fato este explicado principalmente pelas pesquisas arqueológicas que confirmam os resquícios históricos. Dessa forma, como acrescenta Burkert (1991, p. 19), mesclados de verdade ou não, os “mitos são estruturas de sentido” e, por não possuírem uma fórmula estagnada, elas se adequam aos mais variados gêneros.

Essas estruturas de sentido foram analisadas, na década de 60, pelo estruturalista Lévi-Strauss. Diz o autor (2008, p. 223) que as construções míticas, embora possam englobar uma

variedade infinita de histórias e relações, seguem um mesmo padrão, nos mais variados grupos humanos. Essa importante reflexão leva o antropólogo a pensar sobre um interessante aspecto do mito, marcado também por outros autores:

Um mito sempre se refere a eventos passados, “antes da criação do mundo”, ou “nos primórdios” – em todo caso, “há muito tempo”. Mas o valor intrínseco a ele atribuído provém do fato de os eventos que se supõe ocorrer num momento do tempo também formarem uma estrutura permanente, que se refere simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro. (LEVI-STRAUSS, 2008, p. 224)

Sendo assim, se com Homero e Hesíodo estabelecem-se padrões mítico-históricos, o que temos no período clássico, século V a.C., são as retomadas daquelas narrativas já consagradas pelo povo, porém de forma dramatizada, ou seja, revestidas de uma nova intenção e contadas de acordo com o pensamento da época. O que se mantém são os mitemas (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 226), as menores partículas do mito revestidas de sentidos que incorporam novos fatos, criando novas histórias mitológicas.

Dentre os gregos, é Homero o grande responsável por organizar e catalogar deuses e homens pertencentes a um passado glorioso. Para Snell (2003, p. 60), com Hesíodo, pouco tempo depois de Homero, embora não tenha sido o único em seu período a tratar do assunto, ocorre a necessidade de se organizar a cosmogonia grega, como uma forma de delimitar e direcionar os caminhos a serem percorridos por um povo na narrativa de sua própria origem e vivência.

No mundo romano, é Ovídio quem retoma a perspectiva de Hesíodo e a reorganiza de acordo com os elementos que eram caros ao mundo latino. Durante muito tempo, o mesmo grau de contemplação que os textos de Homero e Hesíodo exerciam entre os gregos, é preenchido pelos romanos com as obras de autores como Virgílio, grande responsável por narrar a chegada de Eneias ao Lácio, mito fundador de Roma.

A ligação que se estabelece entre gregos e romanos em relação ao mito é de extrema importância, principalmente quando se pensa na Literatura do período clássico romano. Se o mito é suporte para muitas obras literárias, ele é, também, o reflexo de duas culturas que se sucederam, deram continuidade a um padrão cultural e aprimoraram questões e respostas em um sincretismo religioso, ético e social sem precedentes na história da humanidade. É, dessa forma, que não causa estranhamento o fato de os romanos lidarem com o material mítico grego com total naturalidade, pois o homem itálico reconhecia o povo que o precedera e dava,

com perfeita tranquilidade, continuidade àquela cultura, agora revestida de novos elementos e própria de sua comunidade.

Mesmo com todo afínco com o qual o mito foi rebatido e questionado ao longo dos séculos que se seguiram ao período clássico grego (480 a 404 a.C.), ele se manteve firme, principalmente entre os iletrados, tendo chegado ao universo romano com pequenas variações, mas ainda com força suficiente para que a produção literária latina ainda fizesse uso deles como mote dos mais variados em suas composições.

No que concerne ao âmbito teatral, quando Aristóteles escreve sobre a tragédia e a comédia gregas, por volta de 320 a.C., o estagirita pouco conhecia do que teriam sido as grandes representações do período clássico. Como bem salienta Rocha Pereira (2011, p. 5), a base para os estudos do filósofo centravam-se única e exclusivamente nos textos, pois as encenações já não faziam mais parte da rotina do homem grego.

Ainda muito influenciado por seus antecessores gregos, teria sido Quinto Ênio (239 a 169 a.C.) o primeiro dramaturgo romano a ter escrito cerca de vinte a trinta tragédias, todas inspiradas na obra de Eurípides. Posteriormente, autores como Pacúvio (220 a 130 a.C.) e Lúcio Ácio (170 a 86 a.C.) continuaram o trabalho dramático. No entanto, como salienta Lohner (2009, p. 112), o material remanescente das obras desses autores não chega em números de versos ao volume de uma única tragédia grega.

Dos fragmentos de Lúcio Ácio, é possível afirmar que o autor tenha se dedicado com afínco às narrativas dos Atridas, fato este que demonstra uma continuidade entre os romanos de motes que estavam muito presentes na vida dos gregos, pois das tragédias remanescentes do período clássico helenístico os temas mais comuns focam as histórias míticas das famílias dos Labdácidas e dos Atridas, como também parte do Ciclo Troiano referente aos Priamidas. Além de sua riqueza de material mítico e potencial narrativo, tratava-se de histórias que eram conhecidas do povo grego, e, depois, dos romanos, o que possibilitou uma abordagem inovadora por parte dos autores.

A esse respeito, Vickers (1973, p. 212) conclui que a justificativa para que os autores fizessem uso dos motes já mencionados está intimamente relacionada ao fato de que eles apresentam, de forma intensa, quatro grandes campos da exposição mítica: a relação entre homens e deuses, questões ético-sociais, a preservação do οἶκος, e as consequências, boas ou más, das ações desencadeadas pelos três primeiros grupos.

Dessa forma, acontecimentos como os dos Atridas possibilitavam aos autores uma gama de oportunidades que poderiam ser exploradas das mais diversas formas: guerra, drama

familiar, as relações com os deuses, a fortuna e o infortúnio, todos estes elementos caros à tragédia podiam ser visitados e revisitados sem que se esgotassem as possibilidades.

Não é para menos que Sêneca, dois séculos depois de Ênio ainda faria uso da temática familiar de Agamêmnon para compor sua obra. O fato é que a história dos Atridas é considerada pelos mitógrafos uma das mais trágicas de toda a mitologia clássica. Para além de abarcar diversas gerações, a história mítica dos herdeiros de Tântalo é munida de inúmeros elementos importantes ao desenvolvimento de uma narrativa trágica.

Denominados Tantálidas, Pelópidas ou Atridas, em referência a Tântalo ou Atreu, a história da família de Agamêmnon remonta a um período em que homens e deuses eram convivas uns dos outros. Tântalo, rei da Frígia, filho de Zeus com a princesa Plota, era amado pelos deuses e participava dos banquetes dados por eles no Monte Olimpo; no entanto, como afirma Grimal (1993, p. 137), as motivações que o levaram a romper com os deuses divergem em muitas versões, sendo a questão de uma prepotência e inveja os principais motivos.

Assim, dominado por sentimentos de ganância, Tântalo tentou enganar os deuses em um banquete, oferecendo seu próprio filho, Pélops, em um jantar, para descobrir se os deuses eram mesmo seres onipotentes e saberiam distinguir a carne humana da ambrosia. Em outra versão, teria exposto segredos dos deuses aos humanos ou, ainda, roubado o néctar e ambrosia e dado a outros mortais. Qualquer que seja a versão, é por meio de um banquete que o rei fere a honra dos deuses e acaba por ser punido sumariamente. Conhecido por todos os mortais justamente por seu castigo, Tântalo é um dos desgraçados que eternamente paga nos Infernos por seus atos. Seu martírio, de acordo com a maior parte dos mitógrafos desde a Antiguidade, consistia na impossibilidade de alcançar comida ou bebida, permanecendo com sede e fome eternamente.

De seu casamento com Dione, Tântalo deixou os filhos Pélops, Dáscio e Níobe. Por sua vez, é Pélops que, ao se casar com Hipodamia, dá origem aos filhos Atreu, Tiestes, Plístene e Crisipo. Neste ponto é possível perceber como os mitos acabam por se cruzar em um emaranhado de histórias complexas. Crisipo, filho de Pélops e Hipodamia, teria sido o grande amor de Laio, pai de Édipo, que, por raptar o jovem rapaz, foi amaldiçoado pelo filho de Tântalo, gerando todos os problemas conhecidos entre os Labdácidas.

Atreu e Tiestes é que, de forma mais contundente, deram continuidade à maldição de Tântalo, pois em uma querela pelo trono de Micenas, Atreu foi enganado pelo irmão e pela própria esposa Aérope, amante de Tiestes. Pouco depois, determinado a se vingar, fingiu uma reconciliação com o irmão e serviu os próprios sobrinhos em um banquete, apresentando as cabeças das crianças apenas depois que o rei tinha se fartado de comê-las como iguarias.

Dessa situação, Tiestes fugiu para outro reino em busca de abrigo e proteção, enquanto Atreu passou a reinar, juntamente com seus dois filhos Agamêmnon e Menelau.

Unido agora à própria filha, Pelópia, Tiestes teve um filho chamado Egisto que, posteriormente vingou o pai, matando o tio Atreu. Herói por excelência para os argivos, assim denominados devido à região de Argos, em que estava a cidade de Micenas, Agamêmnon voltaria mais tarde a se encontrar com o primo Egisto, quando retornou da guerra de Tróia, o conflito bélico motivado pelo rapto de Helena, esposa de Menelau e irmã de Clitemnestra, mulher de Agamêmnon.

Do casamento de Agamêmnon e Clitemnestra, nasceram os filhos Ifigênia, Orestes, Electra e Crisótemis e, quando da partida dos heróis para a guerra, Agamêmnon viu-se obrigado a oferecer a própria filha, Ifigênia, em sacrifício à deusa Ártemis, para a glória dos gregos no embate. A partir de então, a esposa Clitemnestra tornar-se-ia uma mulher fria e disposta a vingar a morte da filha, virgem que ela acreditava ter sido imolada no dia em que iria se casar com o herói Aquiles.

Findada a guerra de Troia, ao retornar para casa Agamêmnon encontra uma situação completamente diferente daquela que deixara antes de se dirigir a Ílio: Egisto havia se tornado amante de Clitemnestra e juntos planejavam pôr fim à vida do rei argivo.

Iniciadas *in medias res*, tanto a tragédia remanescente de Ésquilo quanto a de Sêneca, tratam justamente do momento do retorno do rei ao lar e da morte premeditada pelos amantes como dupla vingança, de um lado, Egisto procura restaurar o reino que havia sido tomado por Atreu, pai de Agamêmnon e Menelau, de outro, Clitemnestra, é uma mulher amargurada pela morte prematura da filha.

Com a morte de Agamêmnon, Electra, filha do casal, que vivia como escrava no palácio, aguarda durante anos a volta do irmão Orestes, mandado para fora da cidade, com o intuito de vingar a morte do pai. Após a concretização do assassinio da própria mãe e do amante Egisto, Orestes passa a ser perseguido pelas Erínias (as Fúrias no mundo romano), que punem aqueles que comentem crimes consanguíneos, até que é julgado no Areópago por Palas Atena, que dando seu “voto de Minerva” o isentou da responsabilidade pelo crime. Como havia pedido proteção de Apolo, Orestes, temeroso de que não tivesse se livrado por completo da mácula familiar, perguntou ao deus como poderia encerrar a maldição. Assim, partiu com o amigo Pílates para a ilha de Áulis, onde se realizam sacrifícios em honra de Ártemis. Qual a surpresa ao chegar à ilha e se deparar com a irmã Ifigênia que, na realidade, não havia sido sacrificada, mas transportada pela deusa como sacerdotisa em seu templo.

À primeira vista, a narrativa da família dos Atridas é extremamente complexa, pois elenca uma vasta quantidade de situações e personagens. No entanto, é possível perceber que, na realidade, o que se tem é um emaranhado de situações próprias dos mitos gregos alinhados por um fio narrativo. Como ressalta Brandão (2010, p. 98), situações como o foco na vida e sofrimento da realeza, a morte de uma virgem em sacrifício, o assassinio premeditado e cruel, a influência dos deuses, entre outros elementos, serviram de base para outras nove tragédias gregas que chegaram à modernidade. Sendo assim, curioso seria se Sêneca, herdeiro da tradição grega e vivendo sob o regime de Nero violento e parricida, não tivesse feito uso desse mesmo mito e se inspirado em seus predecessores para compor um drama da magnitude de *Agamêmnon*.

2. DA TRAGÉDIA

Quando Sêneca compõe seu *Agamêmnon*, Ésquilo já estava morto há quase meio milênio. No entanto, é graças à trajetória percorrida pelo texto literário na Antiguidade que os romanos tinham acesso às obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Embora Lohner (2009, p. 111) reforce a dúvida existente entre os estudiosos sobre quais teriam sido as fontes de inspiração para Sêneca, não é possível concordar com a opinião do autor de que há poucas semelhanças no *Agamêmnon* latino em relação ao de seu predecessor helênico.

É fato que Sêneca não tinha apenas a obra de Ésquilo como fonte, visto que, mesmo com o enfoque em outros momentos da mesma trama, tragédias como *Electra* de Sófocles, *Ifigênia em Áulis* de Eurípides e outros sete dramas do mesmo período que também fizeram uso da mesma temática mítica, mas é importante também ressaltar que, já na época clássica, os escólios dão conta da grandiosidade da trilogia de Ésquilo, formada por *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*. Portanto, é óbvio que Sêneca, ao menos, teve contato com a trilogia esquiliana para a composição de seu *Agamêmnon*. Ademais, é salutar que, embora muitos estudiosos reforcem a ideia de que Eurípides tenha sido o autor que inspirou os tragediógrafos latinos, não se pode esquecer as palavras de Aélion (1983, p. 399), para quem as peças de Eurípides mantêm uma relação estreita com a obra de Ésquilo:

Il [Euripide] est aussi l'héritier d'Eschyle, parce qu'il a voulu, comme lui, utiliser les vieux mythes comme une source de méditation sur la condition humaine. Nos analyses ont montré, il est vrai, que une méditation se développe dans une autre direction que celle d'Eschyle. Euripide n'est pas le poète d'une vérité, il ne parvient pas à trouver ce qui donne un sens à la vie humaine. Mais il ne s'est pas résigné à rester dans l'ignorance et l'obscurité.¹

Assim, mesmo que a tradição coloque Eurípides como a fonte de inspiração para os autores latinos, não é possível esquecer que, para os estudiosos do drama grego, as tragédias dos dois autores acabam por dialogar em alguma instância. Ademais, para um estudioso do teatro grego e latino, dentre as diversas questões de semelhanças e diferenças em termos estruturais e de conteúdo, o que, de fato, salta aos olhos é a grande diferença entre um texto que é escrito para representação e um texto voltado para a leitura. Como fica evidente em uma análise das duas peças, a tragédia de Ésquilo apresenta uma quantidade enorme de referências

¹ Ele [Eurípides] é o herdeiro de Ésquilo, porque gostaria, como ele, de utilizar os velhos mitos como fonte de reflexão sobre a condição humana. Nossas análises mostraram, é verdade, que sua reflexão se desenvolve em uma direção diferente da de Ésquilo. Eurípides não é o poeta de uma verdade, ele não consegue encontrar o que dá sentido à vida humana. Mas ele não se resigna a permanecer na ignorância e escuridão. Tradução de minha autoria.

de encenação, o que não ocorre no drama de Sêneca, visto que ele era escrito basicamente para leituras solenes. Dessa forma, é possível perceber, por exemplo, que Sêneca consegue ampliar o suspense da cena inicial, informando que se trata do espectro de Tiestes apenas no verso 25, enquanto o vigia do palácio atrida, em Ésquilo, já anuncia seu posto e sua identidade nos 3 primeiros versos da tragédia:

ΦΥΛΑΞ

θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων,
φρουρᾶς ἐτείας μῆκος, ἦν κοιμώμενος
στέγαις Ἀτρειδῶν ἄγκαθεν, κυνὸς δίκην,[...]²

VIGIA

Aos deuses rogo a libertação destes esforços,
O peso da vigília de ano após ano, sem cair no sono
agachado no teto dos Atridas, como um cão, [...]
(Aes. Ag. 01-03)³

THYESTAE UMBRA

[...]

reputemus omnes quos ob infandas manus
quaesitor urna Gnosius uersat reos:
uincam Thyestes sceleribus cunctos meis.⁴

ESPECTRO DE TIESTES

[...]

calculemos todos que, por suas mãos abomináveis,
como o juiz Gnosso coloca os réus na urna:
Tiestes, que eu vença a todos com meus atos ímpios.
(Sen. Ag. 23-25)

Dessa forma, fica claro que são muitas as diferenças que distanciam as duas obras, no entanto, é preciso atenção para elementos próprios do pensamento grego que são revisitados constantemente por Sêneca, conhecedor da cultura helênica. A distância temporal entre os dois autores, mais do que um espaço de desenvolvimento da consciência humana, mudança comportamental e de percepção racional, é também um intervalo de aprimoramento literário e apenas uma análise minuciosa dos elementos constitutivos das duas tragédias pode apontar as diferenças e semelhanças que denotem a *aemulatio* senequiana.

² AESCHYL. *Septem quae supersunt tragoediae*. Edidit Denys Page. New York: Oxford University Press, 1972.

³ As traduções do grego e do latim são de minha autoria.

⁴ SENECA. L. *Annaei Senecae tragoediae*. Recognouit Otto Zwierlein. New York: Oxford University Press, 1999.

2.1 Do *Agamêmnon* de Ésquilo

Agamêmnon, juntamente com as peças *Coéforas* e *Eumênides*, formando a trilogia conhecida como *Oresteia*, foi apresentada em 458 a.C., tendo ganhado o primeiro prêmio do festival e o último da carreira de Ésquilo, que veio a falecer em 456 a.C. É na tragédia sobre a vida do rei argivo e grande vencedor de Tróia que se pode ter a certeza do vínculo que Ésquilo mantinha com a tradição. Trata-se de uma tragédia intimamente ligada às obras de Homero, Hesíodo e a tradição dos poetas líricos Píndaro e Sólon. Das lições apreendidas nas tragédias de Ésquilo, *Agamêmnon* é a tragédia em que o homem mais se submete ao acaso, impossibilitado de agir em causa própria, pois sua mácula advém de um espaço e tempo anteriores à sua própria existência.

Sendo assim, o mesmo herói que foi o primeiro na tradição ocidental exposto em sua humanidade diante de uma querela com Aquiles, na *Ilíada*, é, novamente, aquele que na tragédia, diante dos olhos do espectador, sofrerá as consequências herdadas pelos atos familiares e que, mesmo diante de todas as atitudes que o levaram a ser odiado por tantos leitores e ouvintes, acaba por despertar a comiseração, devido a tamanho sofrimento.

A tragédia de Ésquilo começa com um vigia desolado que espera notícias do fim da guerra de Troia. Quando recebe o alerta e comunica ao restante do palácio, o coro passa, então, a se manifestar sobre os acontecimentos anteriores e a guerra que durou dez anos. As palavras do coro lembram que o poder supremo de Zeus é o responsável pelo controle da imperfeição humana e pela aprendizagem que lhe é imposta (Ag. 174-175). Através das palavras dos cidadãos, é dita uma lição que marca de forma crucial toda a *Oresteia*, pois o πάθει μάθος, “aprendizado pelo sofrimento” (Ag. 177), ecoará por toda a trilogia e é uma das chaves essenciais para a compreensão de toda a saga dos Atridas.

Em seguida, aparece Clitemnestra e, através de um interessante diálogo com o coro, é possível perceber que a rainha não demonstra aos cidadãos suas intenções. Trata-se de uma rainha comovida com o retorno do marido, apreensiva pelas resoluções da guerra, ao mesmo tempo em que apresenta uma frieza no trato com os anciãos, aspecto que aponta para uma insegurança pelos acontecimentos do porvir.

Assim, até que o arauto entre em cena (Ag. 503), o coro e Clitemnestra intercalam uma ode justificando os motivos que levaram à derrocada de Troia. Por isso, entidades como Zeus e as Erínias são citadas como aquelas que levam a Justiça para Ílio. O que pode ser compreendido até mesmo como uma ironia, visto que a peça recordará a Justiça de Zeus o

tempo todo e a necessidade de purificação familiar, além disso, as Erínias são as entidades que rodeiam os Atridas há tempos e cobrarão os assassinatos consanguíneos.

O arauto narra sua própria experiência, como aquele que é o transmissor de mau agouro, pois é o portador das notícias ruins sobre as calamidades que atingem os homens. O mensageiro neste passo ganha destaque e, de fato, cumpre um papel que se tornaria comum na tragédia grega, o de portador das notícias que geram um revés na trama, pois a ele cabe trazer à cena mensagens que, ou por convenção não poderiam ser mostradas ao público (mortes, por exemplo) ou, ainda, relatos passados e de guerra.

A fala do mensageiro desperta também um lado sombrio da vitória dos gregos contra os troianos. Em consequência, o segundo estásimo começa com uma rememoração por parte do coro da história de Páris e Helena. É a partir do verso 810 que Agamêmnon aparece em cena. O comandante argivo fala sobre a vitória e sobre o comedimento que é próprio do rei vencedor, principalmente daquele que havia aprendido lições valiosas com as intrigas ao longo da guerra de Troia. A partir deste ponto, um diálogo com Clitemnestra demonstra uma cumplicidade entre o casal que somente reforça o caráter perverso da mulher de Agamêmnon que, inclusive, parece benévola com a concubina do marido, a profetisa Cassandra.

Cassandra, antes de entrar no palácio, pressente seu destino e clama pelo auxílio de Apolo. Sendo assim, Cassandra apontará os erros cometidos na casa dos Atridas, pois a chegada de Agamêmnon apenas encobria uma falsa comemoração de vitória, fato este que deixa os anciãos assustados e receosos dos próximos acontecimentos.

As palavras de Cassandra precedem e aumentam a expectativa do que esperava por Agamêmnon dentro do palácio. Quando aceita sua condição e seu destino, a profetisa de Apolo também se entrega à morte e logo se ouvem os lamentos do rei. Ao sair do palácio, Clitemnestra já argumenta sobre seus atos, a justiça realizada em nome de Ifigênia e as entidades que a protegem pelo seu ato.

Egisto, por fim, aparece nos momentos finais da tragédia e seu discurso também é repleto de argumentos que justificam uma justiça antiga, uma reparação por atos cometidos pelo pai de Agamêmnon. Nota-se, como ficará claro nas tragédias *Coéforas* e *Eumênides*, que Ésquilo vale-se da Lei de Talião⁵ como resposta ao assassinato do rei.

Vale observar que as palavras de Clitemnestra nos momentos finais da tragédia reforçam a lição do *πάθει μάθος* “o aprendizado pelo sofrimento”, pois garantem à rainha um

⁵ A Lex Talionis ou Lei de Talião é uma antiga regra contida no Código de Hammurabi, datado de 1700 a.C. Trata-se da conhecida regra “olho por olho, dente por dente”, em que um criminoso, de acordo com sua posição social e ato cometido, deveria receber exatamente a mesma punição da qual estava sendo acusado.

direito de reparação, justificando que Agamêmnon apenas tinha recebido a lição pelos atos errôneos cometidos ao longo da vida.

2.2 Do *Agamêmnon* de Sêneca

De data incerta, acredita-se que *Agamêmnon*, de Sêneca, tenha sido escrita entre os anos de 40 a 65 a.C. A tragédia também lida com os acontecimentos que antecedem o retorno do rei argivo para casa. Trata-se de um drama que, com uma configuração diferente daquela dada por Ésquilo, recria com maestria os momentos finais do vitorioso comandante de Troia aliando uma história tradicional a um novo pensamento vigente em Roma. A esse respeito, como pontua Vieira (2008, p. 157), por mais que as tragédias tenham sido uma forma de experimentação do prosador Sêneca, elas são expressões de um conteúdo literário vigoroso da época do principado de Nero.

A tragédia, logo no prólogo, apresenta o espectro de Tiestes, pai de Egisto, que recorda a maldição que recai sobre a família dos Atridas, inclusive retrata a figura de Agamêmnon, *rex ille regum* “rei dos reis” (Sen. Ag. 39), anunciando sua chegada e a morte planejada por Clitemnestra. O coro de argivas, em seguida, aponta para os crimes que são cometidos no palácio e a incerteza dos próximos acontecimentos.

No segundo ato, em um diálogo tenso entre Clitemnestra e a ama, a rainha fala explicitamente dos seus planos de assassinato e é aconselhada pela criada a desistir de seus objetivos. Não tarda a aparecer Egisto e insistir para que a rainha siga com seu plano. Para Lohner (2009, p. 128) o diálogo entre Egisto e Clitemnestra introduz um paralelo interessante e reforçam o monólogo inicial de Tiestes:

O emprego desses paralelos no campo da elocução, gerando um eco das palavras de Tiestes nos dois monólogos de entrada, que abrem as duas cenas justapostas do segundo ato, produz efeito que sugere não a ocorrência de um mero desdobramento de cada personagem falando consigo mesma, porém, algo como uma sobreposição de personagens, ou seja, nessas palavras de Clitemnestra e Egisto, por efeito da relação intratextual, manifesta-se a presença do próprio Tiestes.

Embora as palavras de Egisto reforcem o desejo de vingança de Tiestes, Clitemnestra ainda demonstra certo receio em concretizar o assassinato do próprio marido. Assim, no terceiro ato, o encontro da rainha com o mensageiro Eurílates, que narra os acontecimentos da guerra e o retorno de Agamêmnon reforça ainda mais um discurso que tende a promover a

grandiloquência do rei, a morte de muitos heróis e, dessa forma, aumenta a dúvida da rainha em relação a seu objetivo.

É interessante notar aqui que a indecisão de Clitemnestra reflete de forma muito clara o estoicismo de Sêneca. Não se trata de uma personagem que tem medo de concretizar seu ato, mas uma mulher que reflete sobre as consequências dele. As palavras de Clitemnestra indicam ponderação, aspecto que remonta à filosofia estóica, da qual Sêneca foi um dos grandes nomes na época romana. Para Zenão de Cítio (332 a 265 a.C.), fundador do estoicismo, embora o homem fosse regido por forças superiores, o que o tornavam impotente diante de sua realidade, ele possuía o livre-arbítrio, que o garantia escolher caminhos que abrandassem ou potencializassem as mazelas da vida. Sendo assim, não é gratuito o questionamento da rainha, pois evidencia a reflexão acerca de suas escolhas e das consequências que partirão disso.

Cassandra, a profetisa, e agora concubina do rei, trazida de Troia, entra acompanhada do coro de argivas e, em um estado de transe, prevê a morte de Agamêmnon, em um discurso repleto de metáforas que evocam o mundo animal. Após o transe da profetisa, Agamêmnon entra no palácio e Cassandra tenta alertá-lo sobre os planos da esposa. O quarto ato termina com o coro de mulheres argivas rememorando os feitos de Agamêmnon e as perdas que o palácio dos Atridas sofreu ao longo do tempo.

No quinto ato, Cassandra descreve a morte de Agamêmnon e, imediatamente, Electra pede a Estrófilo que leve seu irmão Orestes para longe do palácio. A rainha Clitemnestra, determinada em seu plano, agora promete vingança contra a própria filha e a ameaça de morte. No entanto, Egisto, ao perceber que a morte não amedronta Electra, convence a rainha a aprisioná-la e a tratá-la como escrava em seu próprio lar. Por fim, Clitemnestra condena Cassandra e assim termina a peça.

Ao longo do tempo, a tradição⁶ costuma apontar a figura de Clitemnestra em Sêneca como potencialmente menor que àquela de Ésquilo. Trata-se de uma rainha que, diferentemente daquela apresentada pelo autor grego, titubeia com frequência em seu objetivo. Todavia, é preciso olhar a figura de Clitemnestra com um olhar mais apurado: embora ela passe a maior parte do drama em dúvida sobre seu ato, o modo com o qual Sêneca encerra o caráter dessa personagem denuncia a crescente de uma figura feminina que assume

⁶ Para uma melhor apreciação do assunto, vide: SERRANO, D. de P. Caracterización de Clitemnestra y Agamenón de Esquilo a Séneca. In: **Myrtia: Revista de Filología Clásica**, 18, 2003, pp. 105-127. RODON, E. Parole d'ira e parole d'amore nei personaggi femminili delle tragedie di Seneca. In: **Dioniso**, 52, 1981, pp. 47-54.

a responsabilidade pela morte do marido e, depois de concretizado o ato, tende a ir até as últimas consequências.

3. DA AEMULATIO SENEQUIANA

Um estudioso do texto literário, principalmente quando esse texto pertence a uma tradição muito distante, como acontece no âmbito dos Estudos Clássicos, depara-se sempre com a questão da “intenção” do autor. Ao falar em *aemulatio*, obrigatoriamente é necessário que o estudioso realize uma pesquisa comparada entre obras e, provavelmente, incorra no erro de realizar especulações dedutivas sobre os objetos de estudo. Acerca da “intenção”, Compagnon (2006, p. 53) ressalta o dualismo existente nos estudos modernos entre o pensamento e a linguagem e, por mais que exista a crítica para o estudo de uma “intenção do autor”, o problema não parece ter sido resolvido.

Desde a Antiguidade, a questão da “intenção do autor” esteve intimamente ligada aos modos de composição. A cultura romana, herdeira de uma tradição helênica, tratou desde o início de refletir acerca dos modelos e gêneros, procurando ampliar a reflexão iniciada por seus antecessores. Assim, termos como *voluntas*, *actio*, *imitatio*, *aemulatio*, *comparatio*, *fides*, *vertere*, *interpretes*, etc., pertencem a um grupo de conceitos utilizados pelos latinos para discutir os mais variados aspectos da composição literária.

Dentre os mais variados conceitos adotados pelos romanos, o presente trabalho procura introduzir a discussão sobre a *aemulatio* e como tal noção se apresenta de maneira crucial na composição dramática de Sêneca, herdeiro das obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Quando Cícero descreve a “emulação” em *Discussões Tuscianas*, o orador pretende apontar a origem do conceito e justificá-lo dentro do universo da composição literária. Assim, ele explica:

aemulatio autem dupliciter illa quidem dicitur, ut et in laude et in vitio nomen hoc sit; nam et imitatio virtutis aemulatio dicitur; [...]
(Cic. *Tusc.* IV.8)⁷

Contudo, a emulação é assim chamada de duas maneiras: indica tanto um mérito quanto uma falha; também a imitação da virtude, pois é chamada emulação; [...]

De acordo com Cícero, trata-se de uma forma de o autor, ao retomar obras célebres, homenagear seu predecessor, obviamente inserindo seu próprio estilo e pensamento, mas nunca deixando de lado a essência visitada na obra de partida. No entanto, é salutar que o cuidado que os autores têm em falar sobre o conceito está intimamente ligado à sua origem

⁷ CICERO. M. *Tullius Cicero: Tusculanae Disputationes*. Edited by M. Pohlenz. Leipzig: Teubner, 1918.

grega. A palavra *aemulatio* remonta ao vocábulo grego ζήλωσις, que Liddell & Scott (1996, p. 802) apresentam através de uma passagem de Tucídides, que é ζηλώσει τῶν βαρβάρων ((*Th.* I.132) “emulará dos bárbaros”, em que o sentido refere-se ao ato de imitar, emular aspectos da tradição bárbara que sejam benéficos aos próprios gregos. Essa definição, no entanto, não é a única, tendo a palavra, por extensão de significado, um sentido negativo ligado à “inveja”, “maledicência”, que também chegou aos romanos. Tal significado é atestado por exemplo, no *Oxford Dictionary of Latin* (1985, p. 64), que refere a passagem de *Discussões Tuscultas*, de Cícero, na qual o autor escreve:

quod is aemulemur, qui ea habeant quae nos habere cupiamus, profecto beati erimus, cum corporibus relictis et cupiditatum et aemulationum erimus expertes; (Cic. *Tusc.* I.43)

[...] assim seria se emulássemos, todos que tenham aquilo que nós desejamos, de fato aproveitaremos da graça, quando tivermos deixado de tomar parte das invejas e desejos do corpo;

A citação de Cícero refere-se à passagem do dicionário que menciona o sentido negativo do termo. Assim, acompanhando o primeiro significado grego, para os latinos a palavra também poderia representar uma *unfriendly rivalry* “rivalidade hostil”. Dessa forma, pode-se compreender o motivo de os pensadores clássicos sempre enfatizarem o lugar de uso e o sentido assumido por *aemulatio* dentro da discussão literária. Sobre este tema, é importante lembrar as palavras de Quintiliano (*Quint.* X.II.4), para o qual a emulação se torna fundamental, pois não bastava a um autor apenas realizar uma imitação (*imitatio*), visto que tal ação não contempla a construção de uma nova obra literária:

ante omnia igitur imitatio per se ipsa non sufficit.⁸

imitação, pois, antes de tudo, por si só não é suficiente.

Assim, como bem acrescenta Achcar (1994, p. 29), imitar um antecessor não basta na composição de uma obra literária, mas é preciso que ocorra a emulação, ao menos a tentativa de igualar seu predecessor, pois tal ato “corresponde a uma exigência de originalidade”. A esse respeito, Longino (*Rh.* XIV.1), já na Antiguidade, era categórico:

⁸ QUINTILIAN. **With An English Translation**. Edited by Harold Edgeworth Butler. Cambridge: Harvard University Press; London, William Heinemann, 1922.

Οὐκοῦν καὶ ἡμᾶς, ἥνίκ' ἂν διαπονῶμεν ὑψηγορίας τι καὶ μεγαλοφροσύνης δεόμενον, καλὸν ἀναπλάττεσθαι ταῖς ψυχαῖς, πῶς ἂν εἰ τύχοι ταὐτὸ τοῦθ' Ὅμηρος εἶπεν, πῶς δ' ἂν Πλάτων ἢ Δημοσθένης ὕψωσαν ἢ ἐν ἱστορίᾳ Θουκυδίδης. προσπίπτοντα γὰρ ἡμῖν κατὰ ζῆλον ἐκεῖνα τὰ πρόσωπα καὶ οἷον διαπρέποντα, τὰς ψυχὰς ἀνοίσει πῶς πρὸς τὰ ἀνειδωλοποιούμενα μέτρα.⁹

Assim, nós também, quando elaboramos algumas partes que têm necessidade de magnitude, é bom reformular no íntimo a pergunta: como diria isso Homero, como Platão ou Demóstenes elevariam isso, ou como Tucídides, na sua investigação faria. Através da emulação é que se tornam proeminentes à nossa vista esses aspectos e, brilhando, as almas se elevarão de algum modo às mensuras idealizadas.

Portanto, a emulação torna-se uma necessidade para uma composição elevada. No entanto, definida a importância da *aemulatio* e sua função na criação literária, outra questão apresenta-se: a comparação entre as obras. O presente trabalho procura discorrer sobre os dramas *Agamêmnon* de Ésquilo e a peça homônima de Sêneca, mas, como já dito anteriormente, a tradição costuma questionar a validade de uma emulação esquiliana por parte do autor romano, visto que o tema mítico abordado era recorrente e, mais do que isso, para muitos autores, há poucas semelhanças entre as duas obras. Nessa linha de raciocínio, discorre Tarrant (2004, p. 10):

It seems incredible that the *Agamemnon* of Aeschylus could ever have been thought Seneca's source. The basic outline of the plot is similar, but this Seneca need not have derived from Aeschylus; on the other hand, characterization, structure, and themes are all quite unrelated. The only parts of Aeschylus' plays which find a parallel in Seneca are the arrival of a herald with the news of the storms and a scene in which Cassandra foreshadows the murder of Agamemnon and herself; even here the similarity of situation is heavily outweighed by diversity of content and treatment. Nothing in Seneca's play requires direct knowledge of Aeschylus.¹⁰

Assim, para Tarrant, com pequenas exceções, conhecer o texto de Sêneca não pressupõe o conhecimento do drama de Ésquilo. Por sua vez, Hermann (1924, p. 324), no

⁹ LONGINUS. *Longinus, On the Sublime*. Edited by William Rhys Roberts. United Kingdom: Cambridge University Press, 1907.

¹⁰ Parece incrível que o *Agamêmnon* de Ésquilo tivesse podido ser visto como a fonte de Sêneca. O esboço básico do enredo é semelhante, mas este Sêneca não precisa ter derivado de Ésquilo; Por outro lado, a caracterização, a estrutura e os temas são todos absolutamente não relacionados. As únicas partes das peças de Ésquilo que encontram um paralelo em Sêneca são a chegada de um arauto com a notícia das tempestades e uma cena em que Cassandra pronuncia o assassinato de *Agamêmnon* e de si mesma; Mesmo aqui a similaridade da situação é pesadamente superada pela diversidade de conteúdo e tratamento. Nada na peça de Sêneca requer conhecimento direto de Esquilo.

início do século XX, apontava em direção contrária, e não negava a influência de Ésquilo na obra de Sêneca:

On peut conclure en ce qui concerne les sources, à une influence nette d'Eschyle, des deux Egisthes latins auxquels s'adjoignent Sophocle et Euripide, et, pour le troisième épisode, des sources multiples, sans compter les emprunts habituels à Horace ou à Ovide dans les parties lyriques.¹¹

Corroborando a posição de Hermann e realizando um exaustivo estudo acerca das fontes, Cardoso (2005, p. 44) conclui que as fontes para a composição de Sêneca foram as mais diversas, sem deixar a tragédia ática de lado, mas, claramente, imprimindo em seus textos uma originalidade que se tornaria própria do autor romano.

Assim, sem que se possa chegar efetivamente a um consenso, é preciso uma análise apurada nas duas tragédias e uma comparação de suas composições para se alcançar uma ideia dos motivos que levam muitos estudiosos a divergirem quanto às fontes literárias de Sêneca. Mesmo que não se chegue a uma efetiva conclusão nos limites deste trabalho, o fato é que Sêneca emulou a tradição e, esta, por sua vez, mantinha Ésquilo na mais alta estima.

3.1 Da emulação de Sêneca a partir de Ésquilo

A organização estrutural da tragédia de Sêneca difere consideravelmente da obra de Ésquilo, no entanto, é preciso recordar que as peças de Sêneca foram escritas para leituras, como bem ratifica Lohner (2009, p. 8), o que acarreta uma nova disposição e outras soluções cênicas:

O abandono do teatro e a preferência pelas salas de recitação acarretaram, no texto teatral, menor consideração dos expedientes relativos ao espetáculo e, em contrapartida, maior do uso dos recursos da linguagem para retratar, no caso das tragédias, a patologia passional e seus efeitos externos e para dar brilho à argumentação retórica, fatores que garantiram a manutenção do interesse pelo gênero trágico e mesmo sua revivescência, especialmente nos círculos aristocráticos.

Dessa forma, não é possível passar despercebido, por exemplo, à diferença existente entre os dois coros das tragédias. No drama de Ésquilo, são os anciãos de Argos que compõem o coro e o tempo todo revelam um desespero, reflexo da tensão da cidade pelas notícias da guerra. Por outro lado, na peça de Sêneca, são as mulheres argivas que dão voz ao

¹¹ Pode-se concluir a respeito das fontes, uma clara influência de Ésquilo, aos dois *Egistas* latinos que se juntam Sófocles e Eurípidas, e para o terceiro episódio, múltiplas fontes, além dos habituais empréstimos Horácio ou Ovídio nas partes líricas.

pensamento social, inferindo ponderação em uma situação que já é escancarada desde os primeiros versos.

É interessante lembrar que *Agamêmnon* de Ésquilo é a primeira parte de uma trilogia, da qual as outras duas tragédias são compostas por dois coros femininos, tanto *Coéforas* como *Eumênides*. Com exceção de *Eumênides*, que possui o coro formado pelas Erínias, personagens centrais da trama, tanto em *Agamêmnon* quanto em *Coéforas* os coros exercem pouca influência no desenrolar dos acontecimentos. Assim, na realidade, as tragédias apresentam dois coros que possuem unicamente a função de comentar os acontecimentos e explorar as ações das personagens centrais. O mesmo ocorre na peça de Sêneca, o coro não representa uma voz significativa nas ações das personagens, mas apenas trata de comentar os acontecimentos.

Entretanto, vale ressaltar que, tanto em Ésquilo quanto em Sêneca, há dois cantos corais que traçam um importante paralelo, trata-se respectivamente do hino a Zeus (Aes. Ag. 160-183) e da ode aos deuses (Sen. Ag. 310-407). De um lado, tem-se na obra de Ésquilo a exaltação do pai dos deuses e a glória de sua soberania, de outro, a ode de Sêneca evoca todo o Olimpo, ressaltando as qualidades dos deuses que auxiliam os homens nas dificuldades.

No hino a Zeus, ao chamar Zeus de τριακτῆρ “vencedor” (Aes. Ag. 171), o coro alude à sua vitória contra o pai Cronos que, por sua vez, havia destronado Urano. De acordo com Athanassakis (2004, p. 47), esses passos mostram duas entidades que foram sacrificadas por mulheres em favor de um novo reinado. Logo, é possível pensar que a alusão às origens de Zeus não seja tão gratuita, mas façam também uma referência ao próprio Agamêmnon, detentor do poder de Argos e que, em breve, seria um governante caído diante do poder de uma mulher.

Muito embora a ode de Sêneca não fale de um deus específico, e nem traga uma lição como πάθει μάθος “o aprendizado pelo sofrimento”, conforme afirma Lloyd-Jones (1983, p. 87), as lições transmitidas por Ésquilo em *Agamêmnon* evidenciam que o πάθει μάθος não está necessariamente relacionado ao próprio autor do ato, mas seria uma espécie de “lição” universal da justiça divina como prova de que, em algum momento, algum membro de uma família envolvida em uma transgressão poderia sofrer as consequências. Alude-se, assim, a um comedimento do homem em relação ao pai dos deuses, exatamente o mesmo tipo de medida adotada por Sêneca, com seu Júpiter, em uma crescente para chegar à seguinte conclusão:

Tuque ante omnis, pater ac rector
 fulmine pollens,
 cuius nutu simul extremi
 tremuere poli,
 generis nostri, Iuppiter, auctor,
 cape dona libens
 abausque tuam non degenerem
 respice prolem.

E tu, acima de todos, pai e senhor
 detentor do raio,
 aquele a cujo aceno de cabeça, os dois polos extremos
 tremeram simultaneamente,
 de nossa raça, Júpiter, criador,
 com prazer aceita os dons
 e olha como patriarca tua prole
 que não se corrompe.
 (Sen. Ag. 382-388)

Depois de lidar com algumas questões do coro, alguns outros aspectos estruturais também merecem atenção. Não é possível passar despercebido, por exemplo, à inclusão do espectro de Tiestes no prólogo da tragédia de Sêneca. No entanto, não se trata de uma inovação senequiana, pois Ésquilo, em *Persas* (472 a.C.), já havia inserido o fantasma de Dario para maior efeito dramático. Sendo assim, a presença de Tiestes apenas confirma uma tendência da tragédia de evocar entidades que não pertençam ao mundo terreno e são detentoras de informações universais.

Todavia, o arauto presente na peça de Ésquilo também é um personagem que, por sua condição de vigia e atento às informações externas ao palácio, detém uma superioridade em relação às outras personagens. Assim, não é para menos que, tanto em uma tragédia quanto na outra, ambas as figuras sejam detentoras das angústias da espera para a concretização dos acontecimentos vindouros:

ἄστρον κάτοιδα νυκτέρων ὁμήγυριν
 καὶ τοὺς φέροντας χειῖμα καὶ θέρος βροτοῖς
 λαμπροὺς δυνάστας, ἐμπρέποντας αἰθέρι
 ἀστέρας, ὅταν φθίνωσιν ἀντολαῖς τε τῶν

Conheci muito bem a companhia dos astros da noite
 e o verão e o inverno deslocando os focos luzentes
 para os homens, distinguindo as estrelas
 no céu, sempre que se deitam ou levantam.
 (Aes. Ag. 04-07)

Sed cur repente noctis aestivae uices
 hiberna longa spatia producunt mora,

aut quid cadentes detinet stellas polo?
Phoebum moramur. redde iam mundo diem.

Mas por qual razão sem explicação noites de verão sucessivas
e longos invernos duram muito tempo,
o que sustenta no polo as estrelas que caem?
Seguremos Febo. Devolve o dia ao mundo.
(Sen. Ag. 52-56)

Assim como na tragédia de Ésquilo, o primeiro ato em Sêneca, mesmo não pensado para a representação, torna-se representativo da necessidade de situar o espectador na trama. Todavia, diferentemente do que acontece em Ésquilo, a presença da figura de Egisto quebra uma expectativa da narrativa, visto que a própria rainha desde sua primeira aparição deixa clara suas intenções em relação ao rei. Tal inserção, que representa outro fôlego para a narrativa é, por sua vez, causada por um efeito reverso em Ésquilo: a dissimulação de Clitemnestra.

Em um passo interessante, nas duas tragédias, embora, em uma, a rainha explicita seus planos e, em outra, ela os disfarce, a dissimulação ou transparência acabam por colocar as personagens em um mesmo patamar, discutindo a posição feminina diante do marido que governa:

ΚΛΥΤΑΙΜΗΣΤΡΑ

[...]

γυναικὶ τοῦτου φέγγος ἥδιον δρακεῖν,
ἀπὸ στρατείας ἄνδρα σώσαντος θεοῦ
πύλας ἀνοῖξαι; [...]

CLITEMNESTRA

[...]

À mulher é doce ver a glória do marido,
depois da expedição e abrir as portas ao homem
quando salvo pelo deus? [...]
(Aes. Ag. 602-604)

CLYTEMESTRA

nec coniugem hoc respicere nec dominam decet.
lex alia solio est, alia priuato in toro.
Quid, quod seueras ferre me leges uiro
non patitur animus turpis admissi memor?

CLITEMNESTRA

Nem à cônjuge nem à senhora é apropriado olhar para trás.
Há uma lei para o trono, há outra para o leito particular.
E sobre impor leis rígidas a meu marido

o remorso no ânimo não admite que se carregue o desonroso?
(Sen. Ag. 263-266)

Embora a tragédia de Ésquilo apresente uma Clitemnestra dissimulada, o que os passos mostram é que ambos estão em consonância com a discussão sobre a posição da mulher diante do retorno do marido. Se por um lado, em Ésquilo, a rainha fala sobre sua função diante do homem que volta da guerra, em Sêneca, por sua vez, questiona seu papel e hesita em aceitar o destino de Agamêmnon.

O terceiro ato da tragédia de Sêneca apresenta Eurílates dialogando com Clitemnestra, embora não nomeado, o que era comum na tragédia de Ésquilo, o mensageiro também se apresenta à rainha com notícias da guerra. Nesse trecho, Lohner (2009, p. 182-183) afirmará, categoricamente, que as fontes de Sêneca teriam sido autores posteriores a Ésquilo, visto que o heleno não narra a tempestade que assolou a tropa no retorno para a casa. Entretanto, vale ressaltar que há dois aspectos que aproximam as duas passagens, primeiramente um questionamento sobre o destino de Menelau:

XOPOS

[...]

σὺ δ' εἰπέ, κῆρυξ, Μενέλεων δὲ πεύθομαι.
εἰ νόστιμός τε καὶ σεσωσμένος πάλιν
ἦκει σὺν ὑμῖν, τῇσδε γῆς φίλον κράτος.

CORO

[...]

Diz, mensageiro, conte-me sobre Menelau.
Se ele está salvo, retornou e
está convosco, desta terra o amado governante.
(Aes. Ag. 617-619)

CLYTEMESTRA

[...]

tu pande vivat coniugis frater mei
et pande teneat quas soror sedes mea.

CLITEMNESTRA

[...]

Tu, revela se o irmão de meu marido vive
E revela onde minha irmã reside.
(Sen. Ag. 404-405)

Na tragédia de Ésquilo é o coro que cumpre o papel de questionar sobre a vida de Menelau, o que, em Sêneca, torna-se justificado por uma preocupação de Clitemnestra com o destino de sua irmã Helena. No entanto, o que chama a atenção nos dois passos é a

importância dada à notícia sobre o irmão de Agamêmnon em meio a informações que tendem a focar na volta do consorte de Argos. Trata-se de um mesmo argumento utilizado pelos dois autores para, na realidade, falarem sobre as naus que se perderam no mar.

Todavia, há ainda um paralelismo maior nos diálogos dos mensageiros nas duas obras que requer atenção. Trata-se de um mesmo comportamento de retidão que faz com que eles acabem por realizar um mesmo discurso:

KHPYΞ

εὐφημον ἥμαρ οὐ πρέπει κακαγγέλῳ
γλώσση μιαίνειν: χωρὶς ἡ τιμὴ θεῶν.
ὅταν δ' ἀπευκτὰ πῆματ' ἄγγελος πόλει
στυγνῶ προσώπῳ πτωσίμου στρατοῦ φέρῃ, [...]

MENSAGEIRO

Não é auspicioso em dia propício declarar
notícia ruim. Cada honra aos deuses em partes.
Sempre que o mensageiro traz o semblante sombrio
para a cidade com notícias ruins do exército caído, [...]
(Aes. Ag. 636-639)

EVRYBATES

Acerba fatu poscis, infaustum iubes
miscere laeto nuntium, refugit loqui
mens aegra tantis atque inhorrescit malis.

EURÍBATES

Tu perguntas com uma fala ruim, mandas misturar notícia
infeliz a uma feliz. Recusa a dizer
minha mente perturbada e sente pavor de tantas desgraças.
(Sen. Ag. 416-418)

Como é possível observar, não é só a integridade que faz os mensageiros serem polidos em relação a seus discursos. Trata-se, nas passagens, de um mesmo discurso, que revela, obviamente, uma tendência greco-romana, de não alimentar o mau-agouro (κακάγγελος em grego, *fatu* em latim), justamente em um momento de notícias felizes, mas, mais do que isso, é o resultado de uma emulação de discurso, curiosamente, colocado por Sêneca pelas palavras de um personagem nomeado, papel este que, em *Ésquilo*, possui grande importância para a peripécia narrativa.

De acordo com Barret (2002, p. 13), além da função de informar ou advertir sobre algum acontecimento, o mensageiro traz consigo uma espécie de quebra no ritmo da narrativa e sua linguagem é diferenciada daquela realizada por outros personagens. Em *Agamêmnon*, de *Ésquilo*, especificamente, um mensageiro não nomeado representa uma figura que, muito

provavelmente, não era própria do mito e teria sido inserida pelo autor com a função de transmitir informações que revertam ou confirmem o *status quo*.

Isto posto, mesmo que em Sêneca o personagem seja nomeado, em ambas as tragédias eles cumprem a mesma função, narrar os acontecimentos de guerra. Por sua vez, se em Ésquilo sua importância aponta para uma inovação na narrativa, em Sêneca não foi diferente, nomeá-lo é dar a ele outra relevância, tirá-lo do anonimato e, através de uma consonância dos dois discursos, igualá-los. Vale notar, também, que, no verso 341, é o coro, responsável pela arte declamatória, quem nomeará esse mensageiro, mas seu nome não é dito em momento algum pelos personagens da trama. Sendo assim, se em Ésquilo ele é nomeado como parte da prática representativa, nomeá-lo, em Sêneca, é emular uma tendência esquiliana marcada pela presença de tal personagem, inexistente no mito e fundamental na narrativa do autor heleno.

A presença de Cassandra em ambas as tragédias também é uma intrigante inserção dos dois autores, cuja análise revela construções bem próximas e com um objetivo em comum: aumentar a tensão dramática, visto que a profetisa é quem consegue transitar para além de onde os personagens ordinários conseguem ir. O transe que ocorre nas duas peças leva a concubina a trazer à tona inúmeras referências selvagens, mesclando metáforas de animais aos atos proferidos pelos homens. Dessa forma, pode-se apreender passagens como:

ΚΑΣΑΝΔΡΑ

ἄ ἄ, ἰδοὺ ἰδοὺ, ἄπεχε τῆς βοῦς
τὸν ταῦρον· ἐν πέπλοισι
μελαγκέρῳ λαβοῦσα μηχανήματι
τύπτει· πίτνει δ' <ἐν> ἐνύδρῳ τεύχει.
δολοφόνου λέβητος τύχαν σοι λέγω.

CASSANDRA

Ai, ai, afasta o touro
da vaca! No tapete
os chifres negros segurando pelo manto
abate. Afunda no reservatório envolto em água
Narro a sorte do ardil na banheira.
(Aes. Ag. 1125-1129)

CASSANDRA

[...]
At ille, ut altis hispidus siluis aper
cum casse uinctus temptat egressus tamen
artatque motu uincla et in cassum furit, [...]

CASSANDRA

[...]

Mas, como um violento javali selvagem na mata cerrada
na rede, tenta, ainda, fugir,
E, perturbado, contrai os nós e se enfurece contra a rede, [...]
(Sen. Ag. 892-894)

Ao longo dos séculos, a Literatura mostrou que a metáfora animal sempre foi uma forma convincente de figura utilizada pelos autores. A partir de Homero, a tradição ocidental registra uma quantidade infindável de relações entre homens e animais. Acerca desse assunto, Durand (2002, p.70), ao falar sobre as representações ao longo do tempo na Literatura, faz a seguinte asserção:

O animal apresenta-se como um abstrato espontâneo, o objeto de uma assimilação simbólica, como mostra a universalidade e a pluralidade da sua presença tanto numa consciência civilizada como na mentalidade primitiva. A Linguística comparada notou também, desde há muito tempo, que a repartição de substantivos faz-se primitivamente segundo as categorias do animado e do inanimado. O Bestiário, portanto, parece solidamente instalado na língua, na mentalidade coletiva e na fantasia individual.

Sendo assim, pode-se pensar que o ato criminoso é um reflexo de sensações primitivas, de um afastamento da consciência racional. Obviamente, é preciso levar em consideração que o transe frenético, próprio do caráter profético e oracular, é registrado desde a Antiguidade, principalmente aqueles ligados ao culto a Dioniso (Baco), como um devaneio em que o homem perde sua capacidade de discernimento e o próprio controle sobre a razão. No entanto, é curioso pensar que, especificamente neste momento das duas tragédias, os autores façam uso de metáforas específicas para exporem os vaticínios de Cassandra.

Por fim, as duas peças terminam de formas bem diferentes, mas com sutilezas que as aproximam. Na tragédia de Ésquilo, por se tratar de uma trilogia da qual *Agamêmnon* é a primeira parte, a personagem de Electra só aparecerá em *Coéforas*, tragédia na qual a irmã de Orestes é a mulher amargurada pelo crime da mãe e escrava no próprio palácio. Em Sêneca, embora a filha de Agamêmnon trate logo de mandar o irmão embora, mostrando sua atitude e descontentamento com os atos da mãe, o que a aproxima da figura construída por Ésquilo, sua presença em cena parece apenas reforçar a motivação destruidora de Clitemnestra que, após aceitar seu destino, torna-se uma voraz predadora de seus inimigos, não poupando nem mesmo os próprios filhos.

No entanto, apaziguada por Egisto, o que é contraditório, visto que ele demonstra uma piedade que não existiu em toda a tragédia, Clitemnestra é convencida pelo amante a tratar a filha como cativa em seu próprio lar. A esse respeito, não se pode negar a força da

personagem de Electra que, certamente, Sêneca conhecia pela tradição. Ainda na tragédia ática, os três tragediógrafos lidaram com esta figura contraditória, marcada pela revolta e desejo de vingança em nome do pai.

Como recorda Conacher (1967, p. 204), Eurípides e Sófocles se empenhavam na construção dessa personagem, devido à importância que Electra assume na tradição de condutora da vingança contra a mãe:

Euripides, like Sophocles and for similar reasons, must be sure that the greatest attention is centered on Electra alone. In a play where individual characterization and motive are paramount, only one of the two matricidal children can be of real importance; what we see or hear of the other must, in some way, contribute to our understanding of the central character.¹²

Dessa forma, Electra não é apresentada de forma gratuita por Sêneca, há uma razão para que a personagem esteja ali naquele momento, pois é ela, no contexto mítico, que domina a situação, e o diálogo final entre Cassandra e Clitemnestra é o ensejo para o ouvinte compreender que aquela narrativa não se findava ali:

CLYTEMESTRA

Furiosa, morere.

CASSANDRA

Veniet et uobis furor.

CLITEMNESTRA

Morre, pela fúria!

CASSANDRA

A fúria virá a vós também.

(Sen. Ag. 1011-1012)

O jogo criado por Sêneca com as palavras *furor* e *furiosus* remete justamente às *Furiae* (Fúrias), entidades punidoras dos crimes consanguíneos e que se apresentam como fundamentais nas próximas tragédias da *Oresteia*. Além disso, é impossível deixar de registrar a fala do mensageiro, cuja presença em Ésquilo parece ecoar no drama senequiano:

¹² Eurípides, como Sófocles e por razões semelhantes, deve ter certeza de que a maior atenção está centrada em Electra sozinha. Em uma peça onde caracterização individual e a motivação são fundamentais, apenas um dos dois filhos matricida pode ser de real importância; o que vemos ou ouvimos do outro deve, de alguma forma, contribuir para a nossa compreensão do caráter central.

ΚΗΡΥΞ

[...]

τοιῶνδε μέντοι πημάτων σεσαγμένον
πρέπει λέγειν παιᾶνα τόνδ' Ἑρινύων·

MENSAGEIRO

Então, oprimido por estas calamidades
convém que ele recite este peã das Fúrias.
(Aes. Ag. 644-645)

CONCLUSÃO

O presente trabalho procurou fazer alguns apontamentos sobre o fato de que, apesar de a tradição não chegar a uma conclusão efetiva sobre as fontes que propiciaram a Sêneca compor sua tragédia sobre o fim da vida de Agamêmnon, não são poucos os indícios que podem ser dados, para além daqueles que compõem a presente pesquisa, sobre uma emulação senequiana em relação à tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo. De fato, trata-se de duas peças distintas, com visões de mundo e estruturas que não dialogam diretamente, mas que possuem inúmeros aspectos que apontam, se não para uma inspiração completa por parte de Sêneca, pelo menos para seu efetivo conhecimento da tragédia do heleno e continuidade da tradição relacionada a esse mito e seu uso como mote dramático.

Assim, ao discutir a emulação de Sêneca, procurou-se demonstrar que algumas situações das tragédias são muito próximas e, embora não fosse preciso ler Ésquilo para admirar o drama de Sêneca, como salienta Tarrant¹³, é evidente que alguns passos das duas tragédias convergem para pontos comuns. Para tanto, o trabalho foi iniciado com a necessidade de expor o mito dos Atridas, levando em consideração seu estrato básico, e não as nuances que a história teria sofrido ao longo do tempo. Para tal feito, a pesquisa realizada buscou as informações que remontassem a história da família, sem salientar aspectos psicológicos e mais profundos das personagens.

Ao discorrer sobre as duas tragédias, com a brevidade que este trabalho infelizmente exige, a intenção foi justamente demonstrar as diferentes estruturas que compõem os dramas, apontar os aspectos que as aproximam ou as distanciam e, assim, poder discutir as questões que são pertinentes ao conceito de *aemulatio*. A esse respeito, vale ressaltar que, muito embora sejam vários os autores que citam o uso de *imitatio* e *aemulatio* como reflexões do trabalho de composição literária, trata-se de noções que são exploradas pela tradição com enfoques diferentes, quer seja pela discussão acerca dos modelos literários, quer seja por análises muito específicas do uso dos conceitos. Dessa forma, buscou-se apreender o sentido do termo e descrever seu emprego a partir da análise realizada pelos estudiosos em outros textos, tomando o cuidado para não transformar as comparações em um estudo tendencioso.

É preciso salientar que, em se tratando de estudos que envolvem textos clássicos, o estudioso moderno apenas dispõe das próprias obras literárias remanescentes da Antiguidade para realizar sua pesquisa e, tanto a distância temporal, a escassez de informações mais

¹³ Vide p. 28.

precisas, quanto à quantidade de material, podem prejudicar o desenvolvimento de uma análise à medida que o pesquisador parta do princípio da obviedade, no caso específico deste trabalho, aquela de aliar as obras de Ésquilo e Sêneca pura e simplesmente pela razão de possuírem o mesmo nome, discutirem o mesmo assunto e, portanto, serem próximas.

É por essa razão que, ao analisar alguns traços da emulação senequiana, cuidou-se por registrar nesse trabalho elementos que, de fato, estabelecem uma relação entre os dois textos, não apenas apontando, mais uma vez como se tem feito na maioria das pesquisas desenvolvidas sobre o assunto, apenas semelhanças na narrativa mítica, mas personagens, símbolos e falas que também aproximam as duas obras. Sendo assim, conclui-se que, por mais que não se domine toda a produção dramática greco-romana, o que realmente convém é que a marca esquiliana permaneceu viva na tragédia do autor latino, o que significa que para Sêneca, por via direta ou indireta, tendo ou não Ésquilo como sua fonte primária de inspiração, a própria tradição já havia realizado esse ato, e ele o faz ecoar em seu *Agamêmnon*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHCAR, F. **Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em Português**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

AÉLION, R. **Euripide, héritier d'Eschyle. I et II Tome**. Paris: Les Belles Lettres, 1983.

AESCHYLI. **Septem quae supersunt tragoedias**. Edidit Denys Page. New York: Oxford University Press, 1972.

ARISTÓTELES. **Poética**. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 4 ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO; **A Poética Clássica**. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARISTOTELIS. **Aristotelis de Arte Poetica Liber**. Edidit R. Kassel. England: Oxford, 1968.

BARRET, J. **Staged narrative: poetics and the Messenger in Greek Tragedy**. Bekerly: University of California Press, 2002.

BRANDÃO, J. de S. **Mitologia Grega**. Vol. I. 22 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

BURKERT, W. **Antigos cultos de mistério**. Tradução de D. Bottman. São Paulo: EDUSP, 1991.

CARDOSO, Z. de A. **Estudos sobre as tragédias de Sêneca**. São Paulo: Alameda, 2005.

CICERO. **M. Tullius Cicero: Tusculanae Disputationes**. Edited by M. Pohlenz. Leipzig: Teubner, 1918.

CHANTRAINE, P. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**. Paris: Klincksieck, 2009.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DOWDEN, K. **Os usos da mitologia grega**. Tradução de Cid Knipel Moreira. Campinas: Papirus, 1994.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ERNOUT, A; MEILLET, A. **Dictionnaire étymologique de la langue latine**. Paris: Klincksieck, 2001.

ÉSQUILO. **Agamêmnon**. Introdução, tradução e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ÉSQUILO. **Agamêmnon**. Tradução e notas de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GLARE, P. G. W. **Oxford Dictionary of Latin**. New York: Oxford at the Clarendon Press, 1986.

GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jabouille. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1993.

HESIOD. **Theogony, Works and Days, Shield. Second Edition**. Translation, Introduction and notes by Apostolos N. Athanassakis. Baltimore and London: The John Hopikins University Press, 2004.

HESÍODO. **Teogonia. A origem dos deuses**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia estrutural**. Tradução de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008.

LIDDELL, H. G; SCOTT, R. **A Greek-English Lexicon**. Oxford: Clarendon Press, 1996.

LLOYD-JONES, H. **The justice of Zeus**. 2. ed. California: University of California Press, 1983.

LONGINUS. **Longinus, On the Sublime**. Edited by William Rhys Roberts. United Kingdom: Cambridge University Press, 1907.

MARTINS, P. **Literatura Latina**. Curitiba: Iesde Brasil, 2009.

OVÍDIO. **Metamorfoses. Volume I**. Tradução de Domingos Lucas. Lisboa: Nova Vega, 2006.

QUINTILIAN. **With An English Translation**. Edited by Harold Edgeworth Butler. Cambridge: Harvard University Press; London, William Heinemann, 1922.

ROCHA PEREIRA, M. H. da. **Estudos de História da Cultura Clássica. Volume I Cultura Grega**. 10 ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2006.

ROCHA PEREIRA, M. H. da. **Estudos de História da Cultura Clássica. Volume II Cultura Romana**. 10 ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2006.

SANTOS SARAIVA, F. R. dos. **Dicionário Latino-Português**. 11 ed. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2000.

SÊNECA. **Agamêmnon**. Introdução, tradução e notas de José Eduardo dos Santos Lohner. São Paulo: Editora Globo, 2009.

SÊNECA. **Agamêmnon**. Introdução, tradução e notas de José Eduardo dos Santos Lohner. São Paulo: Editora Globo, 2009. Resenha de: VIEIRA, B. G. **Clássica**, 21, 01, 157-159, 2008.

SENECA. L. **Annaei Senecae tragoediae**. Recognovit Otto Zwierlein. New York: Oxford University Press, 1999.

SNELL, B. **A descoberta do espírito. As origens do pensamento europeu na Grécia**. 2ª ed. Portugal: Edições 70, 2003.

VICKERS, B. **Towards Greek Tragedy. Drama, Myth, Society**. New York: Longman, 1973.

WEST, D.; Woodman, T. **Creative imitation and Latin Literature**. New York: Cambridge University Press, 2007.