

Língua, Literatura e Ensino, Outubro/2012 – Vol. VII

O TRÁGICO E O MAL-ENTENDIDO EM *AGAMENÃO* DE SÊNeca

Fernanda Vieira GOZO

Orientadora: Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso¹

“In the plays of Seneca, the drama is all in the word, and
the word has no further reality behind it”
(T. S. Elliot, *Seneca in Elizabethan Translation*)

Resumo: Nosso projeto de investigação científica visa apreciar passagens com mal-entendidos (i.e. falhas de compreensão provocadas pela expressão verbal) em tragédias escritas pelo autor romano Lúcio Aneu Sêneca (4 a.C. - 65 d.C.). Na presente exposição, por meio de tradução e análise de passagens selecionadas da tragédia senequiana *Agamenão* (*Agamemnon*), pretende-se verificar brevemente, de um lado, que recursos poéticos ou retóricos nela favorecem o mal-entendido, e, de outro, se e até que ponto tal uso da linguagem e o consequente problema de comunicação entre os personagens contribuí para as desventuras e catástrofes que ocorrem na peça. Como objetivo mais geral, o trabalho pretende oferecer uma modesta contribuição para uma ainda necessária reflexão sobre o papel da linguagem na tragédia de Sêneca.

Palavras-chave: Sêneca; tragédia; linguagem; mal-entendido; ambiguidade; *Agamenão*.

1. INTRODUÇÃO: A TRAGÉDIA E OS LIMITES DA LÍNGUA

O interesse de nosso estudo é, de modo mais amplo, o poder da linguagem, e dos erros gerados pela linguagem, na tragédia de Lúcio Aneu Sêneca (4 a.C. - 65 d.C.). Particularmente, observaremos o fenômeno do “mal-entendido”, aqui tomado como atributo potencial da linguagem, e que é, por meio de recursos poéticos retóricos, explorado no texto das tragédias do autor romano.² Nesta exposição, pretendemos apreciar, em passagens selecionadas da tragédia *Agamenão* de Sêneca, se e de que modo alguns dos

¹ O presente texto apresenta os primeiros resultados da pesquisa em andamento desenvolvida no âmbito de projeto apoiado pelo PIBIC, iniciado em agosto de 2012. Agradecemos à debatedora Fabiana Lopes da Silveira pelas sugestões e atenção durante a apresentação do SePeG de 2012, bem como a Lilian Nunes da Costa e Talita Janine Juliani pela leitura da presente versão. Salvo outra indicação, é nossa a tradução de textos latinos e originalmente em línguas modernas (estes, citados apenas em português, por uma questão de espaço).

² Também os tragediógrafos gregos do século V a.C. apresentavam grande interesse nos limites e as possibilidades da língua, segundo Goldhill (1986), para quem as tragédias gregas refletem essa preocupação com a linguagem, “a falta de segurança e as certezas mal aplicadas na linguagem e sobre a linguagem formam uma dinâmica essencial nos textos trágicos” (Goldhill, 1986, p. 3). Dessa forma, a linguagem não era vista por eles como um meio transparente (1986, p. 2) por meio do qual se chegaria aos “significados”. Os autores

sofrimentos de que são vítimas os personagens se apresentam como relacionados ao uso da palavra, particularmente a seu mau uso ou a mal-entendidos. Antes de passarmos à obra mesma, é pertinente indagar brevemente sobre o estatuto da palavra na tragédia greco-romana antiga, a fim de entender até que ponto se costuma considerar que, nela, desventuras proviriam de casos de mal-entendido entre os interlocutores.

2. O MAL-ENTENDIDO E A TRAGÉDIA ANTIGA: ALGUMAS REFLEXÕES

Na *Poética*, Aristóteles faz breves considerações sobre como deveria ser a linguagem da tragédia. O poeta deve ser “mais fabulador do que versificador, porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações” (1451b 27f)³. Assim, podemos dizer que o trabalho do poeta deve construir a trama, sua moldura essencial, uma estrutura em que a linguagem é utilizada para a preencher. A trama é, então, preenchida com a elocução (*lexis*), o “enunciado dos pensamentos por meio de palavras” (1450b). A linguagem utilizada nas tragédias deve ter algumas características específicas, como, por exemplo, possuir essencialmente “clareza sem baixeza” (1458a). Assim, a linguagem deve ser clara e elevada: a tragédia usa de “vocábulos peregrinos e se afasta da linguagem vulgar” (1458a).⁴

Ao dar ênfase à trama, e classificar a linguagem das tragédias como clara (porém elevada através do uso de metáforas), essa passagem específica da *Poética* de Aristóteles não tematiza – ao menos não explicitamente⁵ – que o uso de metáforas pode configurar um texto cheio de duplos sentidos, que palavras e expressões poderiam conter mais de um significado, e assim, possibilitaria várias interpretações. Pensamos aqui não somente na recepção do enunciado por parte do público, mas também entre os personagens, tendo em vista que “cada herói, fechado num universo que lhe é próprio, dá a palavra um sentido e um só” (Vernant; Vidal-Naquet, 1999, p. 74).

Silk (1996, p. 463) observa que a crítica moderna é mais sensível ao fato de que não há tanta transparência na linguagem: “na ordem apolínea o revisor detecta sinais de

trágicos, ressalta o estudioso, levavam em conta o papel que a linguagem teria na produção do significado, no desenvolvimento do pensamento, e estavam atentos aos perigos e poderes das palavras. Goldhill (1986) chega a defender que é a partir das passagens de intensa argumentação e discussão entre o ator principal e o coro (o chamado *agón*) que toda a trama das tragédias gregas é definida.

³ As traduções para o português da *Poética* aqui citadas são de autoria de Eudoro de Sousa, cf. bibliografia. Também consultamos a edição de Halliwell (Aristotle, 1987).

⁴ Deve ser elevada pelo uso de uma norma vernácula (Silk, 1996, p. 459), e sem baixeza, no que se refere ao uso de expressões peregrinas, compostas por “palavras estrangeiras, metafóricas, alongadas e, em geral, todas as que não sejam de uso corrente”. Entretanto, Aristóteles diz ainda que o melhor tipo de tragédia deve ser escrito em verso iâmbico, que é o mais próximo do discurso comum: “pois o jâmbico é o metro que mais se conforma ao ritmo natural da linguagem corrente” (1449a). Portanto, segundo prescreve o peripatético, a linguagem na tragédia deve ser clara, e de certo modo imitar a linguagem corrente. No entanto, deve ser elevada pelo uso de metáforas, palavras elevadas e estrangeirismos.

⁵ Isso não quer dizer que o peripatético não trate de tal questão em outro lugar (apenas observamos que ela não é mencionada na passagem referida). O modo como Aristóteles tematiza a metáfora em sua *Poética* e *Retórica* será ainda objeto de investigação na continuidade de nosso estudo do mal-entendido trágico.

desordem linguística, o mesmo diálogo trágico que parece oferecer transparência também facilmente engana”. Para Segal (1936), tratando do contexto dramático grego, da mesma forma que as ações nas tragédias podem refletir quebras de tabus (tais como a prática do incesto, assassinato, negações de normas religiosas), a linguagem da tragédia é eficaz no mesmo sentido.⁶

Assim, na tragédia grega, muitas vezes a linguagem falha em seu propósito comunicativo e distancia os homens e “ao invés de abrir o mundo das ideias de um homem para o outro, tranca os homens mais desastrosamente em seus próprios mundos de valores e paixões isolados” (Silk 1981, p. 53). Tal falha no processo comunicativo pode fazer com que surjam diferenças irreconciliáveis, e que o conflito de que resulta a catástrofe ocorra por grande influência da linguagem.

É notório que as tragédias de Sêneca não se enquadram necessariamente no modelo proposto por Aristóteles, cuja influência no teatro latino é difícil de se averiguar; nem tampouco no modelo da *Arte poética* de Horácio.⁷ Assim, ao falar da linguagem das tragédias do autor latino, é preciso buscar outros parâmetros que não as referidas poéticas remanescentes. Um deles é, segundo propomos, a obra trágica de Sêneca mesma: em que medida a questão do poder e limites da linguagem é tematizada nos próprios versos senequianos. Para melhor percebê-lo, parece-nos importante levar em conta também o contexto poético e retórico de suas obras.⁸

3. EXEMPLO DE MAL-ENTENDIDO TRÁGICO EM *AGAMENÃO* DE SÊNECA

Os irmãos Atreu e Tiestes disputavam o trono de Argos e, nesse conflito, Atreu matou os filhos do irmão e serviu-lhe a carne dos herdeiros (Ésquilo, *Agam.* 1598; Sófocles, *Aj.* 1266.). Depois, Tiestes foi induzido por Febo a se deitar com a filha, Pélope, e dessa união incestuosa nasceu Egisto, destinado a se vingar matando o filho de Atreu,

⁶ A linguagem “apresenta a violação das normas linguísticas: ambiguidade, confusão (...), argumentos lógicos falham. As palavras dos amigos ou entes queridos (*philoï*) são incapazes de persuadir (...) discursos civilizados diminuem (...) ao invés de mediar entre mente e mundo, a linguagem se torna emaranhada em uma série de conflitos que confundem e obscurecem a percepção de realidade” (Silk, 1981, p. 53)

⁷ Fantham, que afirma que tal influência só ocorreu no início da literatura latina (2001, p.121), defende que Sêneca, ao tomar as tragédias gregas como modelo de suas obras, criou sua própria dramaturgia (2001, p. 120). Ainda consultaremos, a esse respeito, F. Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris: Flammarion/Aubier 2007, e Boyle (1997).

⁸ Não encontramos, até o momento, estudos que tematizem diretamente a questão do mal-entendido (e, a partir disso, da concepção de linguagem a ele subjacente) na obra trágica de Sêneca. Mas, como já se demonstrou (por exemplo, o influente estudo de Tarrant, 1978) nosso autor teve grande influência de autores do período de Augusto e hauriu do estilo poético de Virgílio, Horácio, e Ovídio (Tarrant, 1978, p. 261; discutido por Z. A. Cardoso, 2005). Sobre a ambiguidade e ilusão criada com palavras em Virgílio, cf. O’ Hara (1997); Thomas (2000); em Ovídio, cf. Hardie (2002); Cardoso (2011). A questão das fontes da obra senequiana não será aprofundado nesta exposição; ele é aqui destacado apenas para ressaltar um dos motivos pelos quais consideramos importante, para entender melhor o uso trágico da linguagem em Sêneca, considerar também as fontes poéticas (mesmo que não trágicas) de nosso autor.

Agamenão (Fitch, 2004, p. 115)⁹. A tragédia de Sêneca (4 a.C. - 65 d.C.) relata a chegada de Agamenão a Argos. Uma vez que ele, líder da expedição a Troia, tinha deixado sua terra, Clitemnestra, sua esposa, se torna amante de Egisto (Homero. *Od.* 3.263). O casal de amantes aguarda o retorno de Agamenão e planeja sua morte; Clitemnestra tem como justificativas as traições do marido e o sacrifício da filha Ifigênia; Egisto, a vingança por seu pai.

No que diz respeito à linguagem dessa tragédia, a presente exposição tem como objetivo pontuar dois trechos em que se destacam passagens ambíguas, i. e. passíveis de gerar mal-entendidos entre os personagens. Trata-se de passagens em que ocorre, assim, um hiato na comunicação. Temos o intuito de verificar se, nas cenas que observaremos mais de perto, é a ruptura no entendimento (mais do que alguma ação propriamente dita) que pode ser vista como causadora de infortúnios aos personagens na tragédia.¹⁰

EGISTO E CLITEMNESTRA

O primeiro trecho que escolhemos é o diálogo de Egisto e Clitemnestra (v. 226 - 309), em que o primeiro tenta convencer a amante que deem prosseguimento à vingança, havendo intervenção da ama (*nutrix*), com a intenção de dissuadir Clitemnestra. Não obstante planejada a morte de Agamenão, Clitemnestra entra em intenso conflito psicológico, característico das personagens de Sêneca¹¹, e hesita em cumprir a vingança. No monólogo de abertura do segundo ato (v. 108 - 124), a rainha espera por um conselho que a ajude a tomar uma decisão: *Quid, segnis anime, tuta consilia expetis?/ Quid fluctuaris? Clausa iam melior uia est* (v. 108-109)¹²; “Por que, alma lenta, sábio conselho esperas? Por que tem fluado? O melhor caminho já está fechado”.

São dois os personagens que, então, aparecem em cena e que usam de palavras a fim de tirar Clitemnestra de seu conflito. Segundo observa Fitch (2004, p. 120), “o comportamento de cada um muda drasticamente de acordo com a chegada de uma nova personagem”. De fato, primeiramente, a ama chega e tenta dissuadi-la para que não cometa o crime premeditado. Sua fala obtém certo efeito, pois, quando o amante chega, a rainha diz: *amor iugalis uincit ac flectit retro* (“O amor conjugal me vence e me move

⁹ Cf. ainda o verbete “Agamenão” no dicionário mitológico de Grimal (1999).

¹⁰ Para Vernant (1999, p. 18), há uma multiplicidade de níveis na língua dos poetas trágicos, em cujos textos uma mesma palavra liga-se a vários campos semânticos, o que “dá ao texto uma profundidade particular e exige que a leitura se faça, ao mesmo tempo, em vários planos”. Tal polissemia, ao mesmo tempo, pontua uma defasagem no diálogo: “na cena os heróis do drama, tanto uns como outros, em seus debates se servem das mesmas palavras, mas essas palavras assumem significados diferentes na boca de cada um”. Ainda segundo Vernant, “para cada protagonista, fechado no universo que lhe é próprio, o vocabulário utilizado permanece em grande parte opaco; ele tem um único sentido. Contra essa unilateralidade se choca violentamente uma outra unilateralidade. A ironia trágica poderá consistir em mostrar como, no decurso do drama, o herói cai na armadilha da própria palavra, uma palavra que se volta contra ele trazendo-lhe a experiência amarga de um sentido que ele obstinava em não conhecer” (1999, p. 20).

¹¹ Para Z. A. Cardoso (1997, p.35), Sêneca tornou seus personagens marcantes através da “luta que enfrentam em seu íntimo e que se trava entre as paixões e a razão”. A estudiosa diferencia a tragédia de Sêneca de seus modelos gregos: “o fatalismo, presente na maioria das tragédias gregas, é substituído, nas de Sêneca, pelo drama psicológico”.

¹² O texto latino adotado é da edição de Fitch (2004).

de volta”, v. 239). Portanto, a ama, por meio do discurso em prol da vida de Agamenão, provocara uma mudança no pensamento de Clitemnestra. Então chega Egisto, que, sedento de vingança, argumenta contra a vida do rei. Ao ouvi-lo, Clitemnestra ainda questiona: *Aeghiste, quid me rursus in praeceps agis/ Iramque flammis iam residentem incitas?* (v. 260 -261); “Egisto, por que me empurra de volta para baixo e incita a ira que já se acalma?”

A ama ainda tenta interceder explicitando, por meio de antítese (*uoce blandiloqua mala consilia*), a violência da situação: *Quid obstrepis, quid uoce blandiloqua mala/ Consilia dictas?* (v. 289-291, grifos nossos); “Por que importuna? Por que com voz **meiga maus** conselhos dá?” Aqui, a expressão *uoce blandiloqua* (v. 289) – em português corriqueiro algo como “fala suave” –, já traz em si, proverbialmente, uma potencial contradição.¹³ Mas gostaríamos de atentar, nesse verso, a *consilia*, nomeadamente à polissemia do termo latino *consilium* (verbetes a que se preveem oito sentidos no *OLD*), que se reflete numa leve divergência entre as traduções da passagem. Herrmann (1982), verte a passagem no sentido acima previsto: “Pour quoi, d’une voix mielleuse, lui dicter de mauvais *conseils*?” (grifos nossos); e da mesma forma o faz Lohner (2009) para o português: “Por que dar com voz melíflua, maus *conselhos*?”.

Nessas traduções, assim como na nossa primeira leitura, ressalta-se mais diretamente o sentido de “admoestação”, “conselho” (*OLD consilium 2*)¹⁴, ou, para usar da famosa classificação de Jakobson, refere-se a um discurso com função predominantemente conativa, i.e. que visa incitar no destinatário uma ação. Já na tradução de Fitch (2004), vemos algo diferente: “Why do you keep repeating evil *plans* in this alluring voice?” (grifo): dessa forma, sublinha-se em *consilia* o sentido de “planos”, de ideias que têm em vista uma ação futura (sentido deliberativo, mas que não torna o enunciado necessariamente conativo), significado também previsto ao termo latino (*OLD 1*).

Na seguinte passagem, o fato de que Egisto persuade Clitemnestra é confirmado pela fala da amante: *Secede mecum potius et rerum statum/ dubium ac minacem iuncta consilia explicent* (v. 308 - 309); “Retire-se comigo, para que os planos (*consilia*) esclareçam juntos essa situação dúbia e perigosa”. Poderíamos, aqui, pensar que a linguagem assume papel de destaque nesse momento crucial da tragédia *Agamenão*, já que é pelas palavras (expressas em seus *consilia*) que Egisto faz com que Clitemnestra decida cumprir o plano que havia conspirado com o amante.

Mas gostaríamos de atentar a como a força da linguagem é demonstrada na composição senequiana do texto. A polissemia se reflete também em divergência de traduções do termo *consilia* aqui. A tradução de Herrmann (1982) apresenta a passagem em francês da seguinte forma: “Viens plutôt avec moi à l’écart *pour que nous débrouillions, en discutant ensemble* et en nous concertant, cette situation obscure et périlleuse!” (v. 308 - 309, grifos nossos). Aqui, a paráfrase usada na tradução de *consilia* interpreta, no emprego do termo na passagem específica, uma ênfase quanto ao sentido de uma

¹³ Cf., por exemplo, o provérbio latino: *malus blandilocus laqueus innocentiumst* (Tosi, 1996, p. 137), lit. “o homem mau que fala manso é uma armadilha para os inocentes”.

¹⁴ Cf. *OLD*, verbete *consilium*, sentido 2: “advice, counsel b. a particular piece of advice, suggestion”.

deliberação conjunta (*OLD* 3 “the taking of a decision, deciding”), e, se pensarmos no estatuto dos personagens envolvidos, não estão ausentes nuances políticas previstas à palavra (cf. *OLD* 3b).

O mesmo sentido de “deliberações” foi ressaltado quando Fitch (2004) emprega a palavra inglesa “counsels” – embora o estudioso tenha (diferentemente de Herrmann) seguido mais de perto a formulação latina (mantendo *consilia* como sujeito da oração): “Rather withdraw with me, so that our joint *counsels* can resolve this critical and threatening situation”. Em “retira-te comigo, para que esse quadro dúbio e arriscado *nossas mentes* esclareçam”, tradução de Lohner (grifos nossos), o termo *consilia*, entendido no sentido metonímico de “habilidade mental”, “inteligência” (*OLD* 8), é traduzido em português por outra metonímia, “mentes”.

Podemos dizer que a dúvida (*dubium*, v. 309) que atormenta Clitemnestra parte de seus pensamentos e alcança um plano maior ao tomar corpo nas palavras da ama e de Egisto: Clitemnestra se mostra suscetível aos discursos dos dois personagens. Por fim, adotando os planos (*consilia*) do amante, ela resolve se retirar de cena com Egisto, resolvendo o conflito. Dessa forma, a rainha pode fugir da alternativa apresentada pela ama.

Nesse quadro, a diferença entre as traduções consultadas nos proporciona uma amostra do modo como Sêneca explora a polissemia da palavra latina ao reiterá-la, obtendo certos efeitos dramáticos. Sua repetição, no segundo trecho, tem mais de uma função¹⁵: traz a confirmação da eficácia da admoestação de Egisto referida pela ama, e aponta para a cumplicidade entre ele e Clitemnestra, que se desenvolverá nas deliberações fora do palco. Nenhuma das traduções consultadas o ressalta, mas um leitor mais malicioso, conhecedor do mito, ainda poderia ouvir em ambas as ocorrências da palavra *consilium* o sentido pejorativo, perverso, de “estratagemas”, “tramas” (*OLD* 5c), e seus efeitos trágicos.

CASSANDRA E AGAMENÃO

Até este momento da exposição, não tratamos propriamente de mal-entendido como ocorrido na tragédia em apreço, mas apenas da exploração poética e dramática da polissemia – um aspecto da linguagem potencialmente causador de tal fenômeno linguístico. Um mal-entendido significativo ocorre, segundo gostaríamos de frisar, no segundo trecho que iremos analisar, que corresponde ao retorno de Agamenão. Chegando ao lar, o rei tenta reconfortar a amante e profetisa Cassandra, que havia desmaiado (v. 786 - 787), com as seguintes palavras: *Suscita sensus tuos: Festus dies est* (v. 790 - 791); “Volte a si: hoje é dia de festa.” Mas a vidente refuta quaisquer consolos: “também em Troia houve festa” (*festus et Troiae fuit*, v. 792). Ao que o rei replica: “acreditas estar vendo Ílio?” (*credis uidere te Ilium?* v. 781) e Cassandra completa “E Príamo também” (*et Priamum simul* v. 782)¹⁶.

¹⁵ Ainda vamos aprofundar nossas observações sobre a composição dramática e o texto de Sêneca, com base em Harrison, 2000.

¹⁶ Nesse trecho, Fitch (1999, p. 118) diz que Cassandra “vê uma imagem dupla de Argos em si, mas também como Troia (v. 728 - 729), assim como Agamenão é também Príamo (v. 794, cf. ainda v. 879 - 880) – imagens que contêm tanto uma similaridade em relação à queda dos poderosos, quanto um senso de recompensa, pois os vencedores, por sua vez, são vencidos”.

Agamenão, por não perceber que se trata de comparações, não se dá conta da similaridade das situações. Em outras palavras, ele não se dá conta de que se trata de uma alusão aos acontecimentos ocorridos em Troia, alusão que é formadora de sentido no presente.¹⁷ O rei, portanto, não percebe que tais referências se relacionam ao seu próprio futuro e indicam que seu poder, de modo semelhante ao que ocorreu com o poder de Troia, sucumbirá. Ele interpreta a fala de Cassandra como uma linguagem exclusivamente referencial (e aqui novamente Jakobson nos é útil), e lhe diz, com ênfase dêitica: “**Aqui** Troia não é” (*Hic Troia non es*, v. 794, grifo nosso). E então Cassandra alude à figura de Helena para indicar que há uma mulher cuja presença pode trazer desgraças a ela e ao rei. “Onde há uma Helena, julgo que é Troia” (*Helena ubi est, Troiam puto* v. 795).

Dessa vez, Agamenão entende a referência a sua mulher, Clitemnestra, e replica “não temas tua senhora, ó serva” (*Ne metue dominam famula* v.796), mas nem mesmo assim ele atenta para os perigos que a esposa poderia representar. Cassandra responde que está livre, já que morrerá, e que a morte é segura (v. 799). Segue então o fim do diálogo, o qual marca explicitamente o mal-entendido (v. 795 - 800)¹⁸. Ali, Agamenão diz para a amante “Não há perigo para ti” (v. 800), ao que Cassandra responde “Mas para ti é imenso” (v. 801). O rei, recém chegado vitorioso na guerra, em sua vaidade, se imagina livre de males e não vê motivos para os temores de Cassandra. Pensando que nenhum mal pode afetá-lo, pergunta: “Vitorioso, o que se pode temer?” (v. 802), e a vidente finaliza: “O que não teme” (v. 803). E, assim, Agamenão continua a ignorar o aviso de perigo oculto nas palavras de Cassandra: ele ainda não entende como decodificar o discurso oracular, metafórico, poético, tomando-o ao pé da letra. Tal contraste de discursos configura o mal-entendido, e impede a compreensão que poderia salvar da catástrofe o líder.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como *mimesis* da vida, a tragédia não poderia excluir o papel que a linguagem desempenha na vida dos indivíduos. De fato, com esses breves exemplos, pudemos constatar que, por meio da tematização e emprego do potencial linguístico (quer da polissemia, quer do caráter figurado das palavras), Sêneca obtém seu efeito dramático. Encenando, ora o poder da persuasão dos polivalentes *consilia* de Egisto, ora a impotência gerada por falha de comunicação na fala de Cassandra, as palavras e suas “zonas de opacidade e de incomunicabilidade”¹⁹ recebem um realce significativo na tragédia de Sêneca. Dessa forma, na breve amostra analisada, podemos constatar que a linguagem desempenha um papel proeminente na tragédia *Agamenão* de Sêneca, na qual seu papel constitutivo da ação (*drama*) é destacado.

¹⁷ Sobre “alusão” como marcador discursivo que, evocando outros discursos, provoca efeitos de sentido naquele que alude, cf. Vasconcellos (2001).

¹⁸ *AGAMEMNON* : *Nullum est periculum tibi met.*/CASSANDRA: *At magnum tibi.*/AGAMEMNON: *Victor timere quid potest?*/CASSANDRA : *Quid non timet.* (v. 800 - 803).

¹⁹ “O que a mensagem trágica comunica, quando compreendida, é precisamente que, nas palavras trocadas pelos homens, existem zonas de opacidade e de incomunicabilidade” (Vernant, 1999, p. 20).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTOTELES. *Poética*. In: _____. *Metafísica, Ética e Nicômaco, Poética*. Tradução, comentários e índice analítico e onomástico de Eudoro de Souza. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1979.
- ARISTOTLE. *Poetics*. Translation and commentary by Stephen Halliwell. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1987.
- BOYLE, A. J. *Tragic Seneca. An essay in the theatrical tradition*. London/New York: Routledge, 1997.
- CARDOSO, I. T. Trompe-l'oeil: *Philologie Und Illusion*. Göttingen: V&R, 2011.
- CARDOSO, Z. A. *Estudos sobre a tragédia de Sêneca*. São Paulo: Alameda, 2005.
- CARY, M et alii (ed.). *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1950.
- DUPONT, F. *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris: Flammarion/Aubier 2007.
- ELIOT, T. S. *Senecan in Elisabethan Translation*, In: IDEM, *Essays on Elisabethan Drama*. New York: Harvest, 1956, p. 3-55.
- GOLDHILL, S. *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: C. U. P., 1996.
- GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e latina*. Trad. de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- FANTHAM, E. Roman Tragedy and the teaching of Aristotle's Poetics. In: ANDERSEN, O.; HAARBERG, J. (Ed.) *Making sense of Aristotle. Essays in Poetics*. London: Duckworth, 2001, p.109-126.
- HALLIWELL, S. *Aristotle's Poetics*. London: Duckworth, 1986.
- HARDIE, P. (Ed.) *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: C. U. P., 2001.
- HARDIE, P. Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge: C. U. P., 2002.
- HARRISON, G. W. M. (Ed.) *Seneca in performance*. London: Duckworth, 2000.
- HORÁCIO. *A arte poética de Horácio*. Tradução de Dante Tringali. São Paulo: Musa, 1994.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética, in IDEM, *Linguística e Comunicação*. Tradução de Isidoro Bilkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 118-162.
- O'HARA, J. J. "Virgil's Style" in MARTINDALE, C. (ed.) *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge: C. U. P., 1987, p. 241-258.
- SEGAL, C. "Kingship, Ritual, Language". In: Idem *Tragedy and Civilization: an Interpretation of Sophocles*. Norman: University of Oklahoma Press, 1936, p. 43-59.
- SÊNECA. *Agamenão, edição bilingüe*. Tradução, introdução, posfácio e notas de José Eduardo dos Santos Lohner. São Paulo: Globo, 2009.
- SENECA, *Oedipus; Agamemnon; Thyestes, Hercules on Oeta; Octavia*. Edited and translated by John F. Fitch. Loeb Classical Library. Cambridge, London: Harvard U. P., 2004.
- SILK, M. S. "Tragic language: The Greek Tragedians and Shakespeare". In: _____. *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and beyond*. Oxford: Oxford U. P., 1996.
- SMITH, W. Agamemnon. *A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*. Perseus Digital Library, 1870.
- TARRANT, R. J. "Senecan Drama and Its Antecedents", *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 82 (1978), p. 213-263.
- THOMAS, R. F. A Trope by Any Other Name: " 'Polysemy,' Ambiguity, and Significatio in Virgil", *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 100, (2000), p. 381-407.
- TOSI, R. *Dicionário de sentenças latinas e gregas*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- VASCONCELLOS, P. S. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas, 2001.
- VERNANT, J.; P. VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999.