

# Elementos retóricos no discurso da Hécuba senequiana e a caracterização da personagem

## Rhetoric elements in Senecan Hecuba's discourse and her characterization

Zelia de Almeida Cardoso<sup>1</sup>

---

### RESUMO

Em uma peça teatral, a caracterização de um personagem geralmente é feita pela forma como ele se apresenta, por suas ações, suas falas e pelo que os outros personagens dizem sobre ele no decorrer da representação. Esses três elementos delineiam os principais traços de caráter do personagem em questão. Na tragédia *As troianas*, de Sêneca, entretanto, a caracterização de Hécuba, a rainha de Troia, é determinada pela estrutura retórica de seu discurso: pela escolha das palavras, pela organização sintática e pelo tom de suas frases, pelo uso de recursos estilísticos e até mesmo pelo cuidado com fonemas e ritmo. Todos esses elementos contribuem para evidenciar os dois principais traços que a caracterizam: a majestade de Hécuba e seu profundo sofrimento.

**Palavras-chave:** Tragédia. Sêneca. *As troianas*. Hécuba. Caracterização.

### ABSTRACT

In a play, characterization is usually carried out through the way a character behaves, his actions and speech, along with how other characters perceive him, as the story unfolds. These three aspects delineate the main features of a character's personality. In Seneca's *Troades*, however, Queen Hecuba's characterization is determined by the rhetorical structure in her discourse, in other words: her word choices, the syntactic organization of the sentences, tone phrasing, use of ornamental figures, and even subtleties of phonemes and rhythm. These elements provide evidence for two of her fundamental traits: Hecuba's majesty and her deep inner sorrow.

**Keywords:** Latin Tragedy. Seneca. *Troades*. Hecuba. Characterization.

---

## 1 Introdução

De acordo com Temmerman e Boas<sup>2</sup>, a palavra “caracterização”, no que diz respeito a personagens teatrais, tanto pode referir-se à maneira como seus

---

<sup>1</sup> Professora Titular de Língua e Literatura Latina do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP (inativa). Professora Sênior da Universidade de São Paulo. E-mail: zlvdacar@usp.br

traços de caráter são apresentados nas obras dramáticas quanto aos processos interpretativos pelos quais os receptores do texto “constroem” a ideia de tal caráter<sup>3</sup>. Compreende-se “caráter”, por sua vez, de forma “singela”, conforme dizem aqueles autores, como um conjunto de traços morais, mentais, sociais e pessoais, relativamente estáveis, pertencentes a um indivíduo<sup>4</sup>.

Décio de Almeida Prado, em “A personagem no teatro”<sup>5</sup>, ensaio publicado há já algum tempo, mas que tem sido objeto de frequentes reedições, afirmou que a caracterização de uma figura dramática é feita por meio de três elementos: o que a figura revela sobre si mesma, o que faz, e o que os demais personagens dizem a respeito dela. Os três elementos, em conjunto, permitem o delineamento de seu perfil, ou seja, o estabelecimento de seu caráter.

Anne Ubersfeld, em *Para ler o teatro*<sup>6</sup>, confirma praticamente o que Décio de Almeida Prado dissera antes, ao focalizar a **análise** do personagem teatral, considerando também para tal fim, como elementos fundamentais, o discurso em que o personagem é sujeito do enunciado ou da enunciação e sua atuação no correr da peça. Ação e falas<sup>7</sup> são, para ambos, os meios principais para que o

---

<sup>2</sup> TEMMERMAN, K.; BOAS, E.E. **Characterization in Ancient Greek Narrative**. (Mnemosyne Supplements Vol. 411). Leiden/Boston: Brill, 2017. Veja-se também PELLING, C. (Ed.). **Characterization and Individuality in Greek Literature**. Oxford: Oxford University Press, 1990.

<sup>3</sup> Cf. TEMMERMAN; BOAS, 2017, p. 2: ‘Characterization’ refers both to the ways in which traits (of all kinds) are ascribed to a character in a text, and to the interpretative processes by which readers of a text form an idea of that character.

<sup>4</sup> Id. *Ibid.*: We define ‘character’ very roughly as the relatively stable moral, mental, social and personal traits which pertain to an individual.

<sup>5</sup> PRADO, D.A. “A personagem no teatro”. In: CANDIDO, Antonio *et alii*. **A personagem de ficção**. 13ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 88.

<sup>6</sup> UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões (Coord.). São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 69-88 e 157-87.

<sup>7</sup> Ao comentar o discurso dramático que se manifesta nos diálogos de uma peça teatral, Styan o considera mais que uma simples conversação. Para ele, uma frase extraída de uma conversa pode significar pouco; utilizada por um ator, no palco, assume qualidades especiais. O contexto lhe empresta um valor acima do normal. Mesmo constituído de palavras usuais e baseado na conversação diária, o discurso dramático se submete a uma tensão particular. Cf. STYAN, J.L. **The elements of the drama**. Cambridge, Cambridge University Press, 1960. pp. 11-14.

teatrólogo construa as figuras que vão apresentar-se no drama e o espectador ou leitor chegue ao conhecimento das características que apresentam.

Com base nesses pressupostos, passamos à análise dos traços de Hécuba, na tragédia *As troianas*, tais como foram caracterizados por Sêneca, a fim de identificar a *persona* da rainha de Troia, “a máscara com a qual ela se apresenta ao mundo”, conforme diz John G. Fitch<sup>8</sup>, seu *êthos*, enfim.

Na tragédia senequiana, que já foi considerada como um modelo de *tragoedia rhetorica*, o discurso assume dimensões especiais. Os elementos formais são cuidados com extremo requinte. Tendo vivido no século I de nossa era, Sêneca é produto de uma época em que se valorizava de modo singular o emprego de recursos estilísticos na composição do texto poético. Familiarizado com a preceituação corrente nas “escolas de rétores”, erudito, sensível e versátil, ele trabalhou o discurso literário à exaustão, valendo-se de todos os elementos retóricos possíveis<sup>9</sup>. Escreveu obras dramáticas nas quais o discurso puro, sem rubricas e didascálias, constrói a ação e lhe define a marcha, fornece material para a “visualização” do espetáculo, veicula ideias e compõe os personagens. É a partir do discurso de Hécuba, portanto, que alinhamos, algumas observações sobre a composição e, por conseguinte, sobre a caracterização da rainha de Troia.

## 2 Composição da Hécuba senequiana

Sêneca, ao escrever *As troianas*, baseou-se em textos épicos e dramáticos anteriores, valendo-se principalmente de matérias trabalhadas na *Hécuba* e nas *Troianas*, de Eurípides, na *Eneida*, de Virgílio – e, portanto, na *Iliada* e na *Odisseia*, principais fontes da epopeia latina –, e nas *Metamorfoses* de Ovídio. O

---

<sup>8</sup> Cf. FITCH, J.G. *Seneca*. Oxford: Oxford University Press, 2008. p. 157.

<sup>9</sup> Cf. CARDOSO, Z.A. *Estudos sobre as tragédias de Sêneca*. São Paulo: Alameda, 2005, p. 33 ss.

modelo actancial da personagem era, portanto, bastante conhecido. Seus traços já haviam sido explorados de diversas formas, o que não impediu que o teatrólogo latino a tratasse de maneira especial<sup>10</sup>.

Na tragédia senequiana, Hécuba se faz presente desde o início. É ela quem recita o prólogo, falando da destruição da cidade e do sorteio das mulheres escravizadas, e quem conduz o coro de troianas no párodo. Nesses dois primeiros momentos o discurso da rainha é bastante extenso e se reveste de grande importância para o conhecimento de suas características.

Terminado o párodo, iniciam-se os episódios propriamente ditos<sup>11</sup>. Hécuba não permanece em cena nem no primeiro episódio, quando um arauto informa seus ouvintes sobre uma suposta aparição do espírito de Aquiles, exigindo a imolação da virgem Políxena – monólogo que suscita uma discussão entre Pirro e Agamêmnon –, nem no segundo, quando Andrômaca fala de seus pressentimentos e tenta, inutilmente, esconder seu filho Astíanax. No terceiro episódio, quando Helena procura enganar Políxena, simulando que viera prepará-la para um casamento com Pirro, e no êxodo, quando um mensageiro relata às troianas o duplo crime cometido pelos gregos com o assassinio do menino e da jovem, Hécuba participa da ação dramática, mas suas falas, nesses momentos, apesar de serem enfáticas e carregadas de significados especiais, não são muito numerosas.

A função da rainha não se configura como preponderante no desenrolar da ação. Sem características evidentes de protagonista, ela se apresenta, no entanto, como um fator de equilíbrio, por ter uma função simétrica, e se configura como uma espécie de eixo que garante a unidade da peça, em sua

---

<sup>10</sup> Cf. CARDOSO, Z.A. **A construção de *As troianas* de Sêneca** (Tese de Doutorado). São Paulo: USP, 1976. p. 136 ss.

<sup>11</sup> Embora atualmente seja comum entre os estudiosos de Sêneca considerar o prólogo e o êxodo das tragédias como “episódios”, optamos pela divisão de Aristóteles (*Poet.* 1452b) que estabelece os episódios como partes obrigatórias do texto trágico, que se situam entre o prólogo e o êxodo, deles sendo separados por cantos corais.

condição de mãe e avó das vítimas. Embora seja um exemplo de “personagem passiva”, se constitui, na “pessoa central” da tragédia, a que não apenas simboliza a realeza, mas que também encarna e sintetiza o sofrimento que acomete as troianas.

No decorrer da tragédia, Hécuba não realiza nenhum ato importante que determine a progressão da ação dramática. Muito diferente da Hécuba euripídiana, na tragédia homônima, ela praticamente não age; apenas incita a agir por meio de sua fala. Dos demais personagens, somente Andrômaca se refere a ela, falando de um breve desfalecimento da rainha, ao ouvir a notícia de que Políxena seria sacrificada<sup>12</sup>. As características de Hécuba, portanto, são fornecidas apenas por suas palavras. Conhecemos os traços que lhe definem o caráter não só pelo que diz, mas pela forma como o diz, pelo que diz seu próprio discurso em todos os seus componentes, na natureza tipológica das falas, no “tom” a elas conferido, na estruturação dos períodos, na escolha do vocabulário, nas figuras de retórica utilizadas e, até mesmo, em certos momentos, nos aspectos sonoros e no ritmo de alguns versos.

O prólogo por ela recitado tem a estrutura de uma peça de oratória. Inicia-se por um exórdio (*exordium*), composto de dois segmentos. No primeiro, ela se coloca a si própria no corpo do discurso, mostrando sua situação em face da derrota troiana e começando a revelar seus traços de caráter:

*Quicumque regno fidit et magna potens  
dominatur aula nec leues metuit deos  
animumque rebus credulum laetis dedit  
me uideat et te Troia (Tro. 1-4)<sup>13</sup>.*

(Todo aquele que confia em seu trono e reina, poderoso,  
num grande palácio, e não teve medo dos deuses inconstantes

<sup>12</sup> Ao ver a anciã desfalecida, Andrômaca diz: *At misera luctu mater audito stupet – Tro. 949* (Mas a pobre mãe desfalece com a notícia do suplício); e mais adiante: *Spirat. Reuixit. Prima mors miseros fugit – Tro. 954* (Está respirando. Reviveu. A morte é a primeira que abandona os desgraçados).

<sup>13</sup> Os textos em latim são extraídos de SÊNEQUE, 1971.

e entregou o espírito crédulo a coisas alegres,  
que me veja a mim e a ti, Troia)<sup>14</sup>.

Nessa autoapresentação, Hécuba foca a atenção sobre sua pessoa, por meio de um período de natureza optativo-volitiva, que expressa, portanto, uma expectativa, um desejo. O subjuntivo *uideat* (veja), contido na proposição principal, opondo-se ao real das orações subordinadas, que apresentam verbos no indicativo, revela um ato de volição de um agente oculto, disfarçado no paciente “objectual” *me* (a mim).

O duplo objeto, *me* (a mim) e *te* (a ti), mostra-nos a colocação paralela de Hécuba e Troia. Os elementos que caracterizariam o eventual ou potencial contemplador convocado apresentam cargas semânticas que conotam confiança no poder e nos deuses, ausência de medo, alegria. São características que se opõem ao que a realidade pós-guerra oferece à rainha.

Na construção desse período inicial, Hécuba e Troia – *me* e *te* –, destruídas moral e fisicamente, estão no mesmo plano, mas a rainha vem à frente, mencionando-se a si própria em primeiro lugar e em posição de especial destaque, no início do verso. Troia vem no fim desse mesmo verso, mas mereceu também um realce ao ser objeto de uma apóstrofe, em sua condição de receptora virtual das palavras pronunciadas.

Na sequência, Hécuba confere um tom declarativo ao discurso e justifica o pensamento anteriormente expresso e a sugestão insinuada, fundamentando-o em um argumento irrefutável, baseado em dupla antítese:

*Non unquam tulit  
documenta fors maiora, quam fragili loco  
starent superbi. Columen euersum occidit  
pollentis Asiae, caelitum egregius labor (Tro. 4-7).*

---

<sup>14</sup> Todas as traduções dos textos latinos são de nossa responsabilidade (Ver SÉNECA, 2015).

(Nunca a Sorte apresentou provas maiores de como os soberanos se assentam sobre tão frágil base. Caiu por terra, desmoronado, o baluarte da Ásia poderosa, a obra magnífica dos deuses).

Por meio desse exórdio depreendemos os dois principais traços que compõem o caráter de Hécuba e que vão manter-se por todo o texto: a majestade que, apesar de tudo, permanece, e a dor decorrente da consciência da destruição irreversível e completa que atingiu a cidade, o povo e a ela própria, a rainha. Desses dois traços decorrem os demais que vão surgir aos poucos, no progredir da tragédia: de um lado a autoridade, o orgulho, a arrogância, a vergonha ante a possibilidade de escravização; de outro, a total desesperança, a descrença nos deuses, a fixação em recordações amargas, o sentimento de culpa, e até mesmo a formulação de ideias e conceitos, ditadas por experiências dolorosas.

Concluído o preâmbulo, Hécuba inicia uma narração tripartite (*narratio*), dando, a princípio, uma tonalidade evocativa a seu discurso ao aludir aos povos aliados que inutilmente vieram em defesa de Troia. O pensamento anterior é reiterado por meio de uma frase-síntese: *Pergamum incubuit sibi – Tro.* 14 (Pérgamo caiu sobre si próprio). A afirmação sintética abre espaço para que ela, agora num processo efrástico, esboce um quadro em que os elementos descritivos unem a destruição da cultura material às modificações processadas na natureza, mostrando mais uma vez a oposição entre o anteriormente evocado – o poder, o destemor e a alegria que caracterizam os dominadores – e o resultado da derrota: a tristeza, o pavor e a escravidão:

*En alta muri decora congesti iacent  
tectis adustis; regiam flammae ambiunt  
omnisque late fumat Assaraci domus.  
Non prohibet auidas flamma uictoris manus:  
diripitur Troia ardens. Nec caelum patet*

*undante fumo: nube ceu densa obsitus  
ater fauilla sqaulet Iliaca dies (Tro. 15-21).*

(Queimados os tetos, eis que as muralhas, altaneiro ornamento, jazem amontoadas no chão! As chamas cercam o palácio do rei e toda a casa de Assáraco lança fumaça ao longe. O fogo não afasta as mãos cobiçosas do vencedor. Mesmo ardendo, Troia é pilhada. O céu não se mostra sob o fumo ondulante; como que encoberto por densa nuvem, o dia sombrio se envolve em negrume com a fuligem ilíaca).

Não se trata de uma *écfrase* propriamente dita – da apresentação detalhada de um objeto concreto por meio de formas verbais – mas, sim, de uma enumeração pessoal e sentimental das consequências da devastação e do incêndio quando tudo se transformou em poeira, cinza e fumaça, escurecendo o dia e ocultando o céu.

O vocabulário escolhido sugere sentimentos e sensações a serem compartilhados. Hécuba inicialmente enfileira palavras e expressões pertencentes ao campo semântico do fogo, tais como *adustis* – Tro. 16 (queimados), *flammae* – Tro. 16 (chamas), *fumat* – Tro. 17 (lança fumaça), *flamma* (fogo) – Tro. 18, *ardens* – Tro. 19 (ardente). Em seguida, no período contido nos versos 19-21, as palavras escolhidas pertencem, em grande parte ao campo semântico da sombra, da escuridão, evocando tristeza e luto: *Nec caelum patet nube ceu densa obsitus/ ater fauilla sqaulet Iliaca dies* (como que encoberto por uma densa nuvem, o dia sombrio se envolve em negrume com a fuligem ilíaca). A redundância dos significados compõe uma figura de acumulação, que enfatiza o que é dito, realçando os sentimentos de quem fala.

Descrito o cenário, Hécuba se reporta, entre os versos 22 e 26, à fúria dos inimigos e utiliza vocábulos que os definem e determinam suas ações: *avidus irae* – Tro. 22 (encolerizado), *ferus* – Tro. 23 (cruel), *populator* – Tro. 26 (devastador).

Na segunda parte da *narratio*, a rainha se dirige aos deuses, às cinzas da pátria, aos filhos mortos, procurando, ao que parece, uma explicação para a desgraça que se abateu sobre todos, e acaba por assumir a culpa de tudo que aconteceu, ao valer-se de uma recordação antiga, segundo a qual, quando estava grávida de Páris, teve um sonho profético em que dava à luz uma tocha acesa em lugar de uma criança:

*[...] quicquid aduersi accidit,  
quaecumque Phoebas ore lymphato furens  
credi deo uetante praedixit mala,  
prior Hecuba uidi grauida nec tacui metus  
et uana uates ante Cassandram fui.  
Non cautus ignes Ithacus aut Ithaci comes  
nocturnus in uos sparsit aut fallax Sinon:  
meus ignis iste est, facibus ardetis meis (Tro. 33-40).*

(Tudo que aconteceu de funesto,  
as coisas más que a Fébada enlouquecida com a boca delirante  
predisse – pois que o deus a impedira de ser acreditada –  
eu, Hécuba, as vi antes, quando estava grávida. E não silencieei  
meu medo e fui, antes de Cassandra, uma profetisa vã!  
Não foi o astucioso Ítaco, nem o companheiro noturno do Ítaco,  
nem o mentiroso Sínon, quem espalhou as chamas entre vós:  
vem de mim este fogo. Ardeis por causa de minha tocha).

O prólogo continua numa terceira parte. As desgraças ainda não terminaram e a rainha se interroga a si mesma, num tom de perplexidade, antevendo os sofrimentos futuros:

*Sed quid ruinas urbis euersae gemis,  
uiuax senectus? Respice infelix ad hos  
luctus recentes: Troia iam uetus est malum (Tro. 41-3)*

(Mas por que gemes as ruínas da cidade derrubada,  
ó velhice, que já viveste demais? Lança teu olhar, infeliz,  
para as dores recentes: Troia já é uma desgraça antiga).

Hécuba, fisicamente viva, se opõe aparentemente a Troia arrasada. Mas na vida da rainha é que se concretizam sua desgraça e seu sofrimento: nas lembranças da destruição e das mortes e na antevisão de novas ameaças, tais como o sorteio das mulheres escravizadas e a sua futura separação.

Terminada a *narratio*, nos últimos versos do prólogo, à guisa de uma peroração (*peroratio*), Hécuba faz um convite às troianas para que lamentem as infelicidades vividas e as que não de vir. O tom do discurso se modifica mais uma vez deixando de ser volitivo, alusivo, evocativo, narrativo ou descritivo, para tornar-se imperativo, acentuando-se o traço de majestade que caracteriza a rainha:

*Lamenta cessant? Turba, captivae, mea,  
ferite palmis pectora et planctus date  
et iusta Troiae facite (Tro. 63-5).*

(Cessam as lamentações? Ó povo meu, ó escravas,  
lacerai o peito com as mãos, chorai e fazei  
coisas dignas de Troia).

No prólogo, embora haja momentos em que Hécuba se apresenta como soberana, foi posta em cena sua imensa dor, ocasionada pela derrota. No párodo, que se inicia com a aceitação do convite por parte das troianas<sup>15</sup>; vai confirmar-se o traço que corresponde à permanência de sua majestade. Hécuba assume o papel de corifeu, de chefe, portanto, de dirigente, e dialoga com as troianas em estrofes líricas. O cântico tem estrutura diferente da de todos os demais cânticos compostos por Sêneca por constituir-se num prolongamento do prólogo e por ser o único a apresentar forma dialogada, do começo ao fim, nos moldes dos cantos corais presentes nas tragédias gregas. Construído com versos

<sup>15</sup> As troianas aquiescem às ordens de Hécuba, dizendo: *Non rude uulgu lacrimisque nouum/ lugere iubet/ [...] miseramque leual regina, manum. Vulgu dominam/ uile sequemur: non indociles/ lugere sumus – Tro. 67-68; 79-82* (Não é a um povo rude e desconhecedor de lágrimas/ que ordenas que chore. [...] Levanta, ó rainha,/ tua mão desventurada! Nós, o povo/ humilde, seguiremos a senhora. Não somos indóceis/ às lágrimas).

anapésticos<sup>16</sup>, é composto por estrofes, em que se alterna o canto do coro com o de Hécuba. E é neste que se intensifica o tom majestoso da fala da rainha, que prossegue empregando o imperativo com o qual continua a dar ordens às mulheres:

*Fidae casus nostri comites,  
soluite crinem;  
[...]  
ueste remissa  
substringe sinus uteroque tenuis  
pateant artus.  
[...]  
Iterum luctus redeant ueteres,  
Solitum flendi uincite morem:  
Hectora flemus (Tro. 83-4; 87-9; 95-7).*

(Companheiras fiéis de minha dor,  
soltai a cabeleira!)  
[...]  
(Após ter deixado cair as vestes,  
atai as dobras e que vossos corpos  
se mostrem até o ventre).  
[...]  
(Que recomecem novamente as velhas lamentações,  
mas superai o habitual costume de chorar:  
choramos Heitor).

As ordens se mantêm nas estrofes seguintes, muito embora os imperativos apresentem por vezes certa coloração de convites ou exortações: “Golpeai os peitos com violentos murros; não me satisfaço com o som habitual”<sup>17</sup> (Tro. 113-4); “Entregai-vos ao pranto” (Tro. 129). “Derramai vossas lágrimas por Príamo”<sup>18</sup> (Tro. 129-30). Curiosamente, a obediência das troianas a essa última ordem faz Hécuba reformá-la:

<sup>16</sup> O párodo é construído com tetrapodias anapésticas, substituídas vez por outra por dipodias, numa estrofação irregular.

<sup>17</sup> ...*pulsu pectus tundite uasto, / non sum solito contenta sono.*

<sup>18</sup> *Vertite planctus. Priamo uestros / fundite fletus.*

*Alio lacrimas flectit uestras:  
non est Priami miseranda mei  
mors, Iliades: felix Priamus!  
dicite cunctae: liber manes  
uadit ad imos, nec feret umquam  
uicta Graium ceruice iugum  
[...]  
Non Argolici praeda triumph  
subiecta feret colla tropaeis;  
non adsuetas ad sceptras manus  
posterga dabit currusque sequens  
Agamemnonios aurea dextra  
uincula gestans laetis fiet  
pompa Mycenis (Tro. 143-5; 149-55).*

(Derramai vossas lágrimas por outro!  
A morte de meu Príamo não deve ser chorada,  
ó mulheres de Ílio. ‘Feliz Príamo!’,  
dizei juntas. Livre, ele se dirige  
às profundezas dos manes e não trará jamais  
o jugo grego sobre a vencida cerviz.

[...]  
Não exibirá, como presa do triunfo argólico,  
o pescoço dobrado sob os troféus;  
não trará as mãos acostumadas aos cetros  
atadas atrás das costas e, seguindo o carro  
de Agamêmnon, levando nos pulsos algemas de ouro,  
não se tornará um espetáculo pomposo  
para a alegre Micenas).

A morte do rei livre se identifica com a felicidade<sup>19</sup>. A desgraça, pior que a morte, é a escravidão humilhante que anularia a majestade da Hécuba-rainha, envergonhada por saber que virá a ter um dono, como o atestam suas palavras ditas adiante:

---

<sup>19</sup> Littlewood comenta essa identificação, citando a resposta das troianas (*Felix Priamus!! dicimus omnes: secum excedens/ sua regna tulit* – Feliz Príamo!/ dizemos nós todas. Partindo, levou/ consigo seu reino – Tro. 155-7) e mostrando a confirmação da mesma ideia que se extravasará adiante nas palavras que Andrômaca dirige a Astíanax quando se despede do filho que se encaminha para a morte (*I, uade liber, liberos Troas uide* – Tro. 791 (Anda! Vai em liberdade e vê os troianos livres). Cf. LITTLEWOOD, C.A.J. **Self-Representation and Illusion in Senecan Tragedy**. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 98.

*... domini pudet  
non seruitutis (Tro. 989-90).*

(... tenho vergonha de meu senhor,  
não da servidão).

A escravidão como abstração é uma vicissitude, uma decorrência natural da guerra; a escravidão iminente, concretizada, é intolerável porque afronta o orgulho, a soberba, a majestade.

Extremamente rico e, por conseguinte, complexo, o discurso apresenta a todo momento figuras de retórica, tais como as apóstrofes, antíteses e amplificações já mencionadas, e outros recursos estilísticos, a exemplo das alusões, interrogações, exortações, invectivas, imprecações, optações, exclamações, ironias. Todos esses elementos são de importância funcional para a configuração da personalidade da rainha, para a confirmação dos traços principais que lhe definem o caráter.

As alusões – referências vagas a fatos, lugares, pessoas e coisas pressupostamente conhecidos – evocam, principalmente, a guerra, a pátria destruída, a família destrocada, o poder perdido e a inoperância dos deuses. O passado evocado é trazido ao presente e se transforma, realmente, no presente da rainha. A vinculação de Hécuba ao passado e a impossibilidade de libertar-se dos antigos laços decorrem dos traços fundamentais que a caracterizam.

A passagem brusca do poder ao nada, da realeza à escravidão, explicam as outras ocorrências do discurso de Hécuba. As interrogações, presentes em grande número em suas falas não são indagações feitas a alguém com o objetivo da obtenção de uma resposta; são meras perguntas retóricas, propostas ao acaso, revelando a perplexidade diante do inexplicável e talvez o desejo inconsciente de encontrar uma explicação.

Ao dialogar com as troianas no párodo, uma das interrogações que propõe tem um tom simultaneamente exclamativo e exortativo. Após incitar as mulheres a desnudar-se em sinal de luto e protesto, a rainha indaga:

*Cui coniugio  
pectora uelas, captiue pudor? (Tro. 89-90).*

(Para que casamento  
velas os seios, ó pudor escravo?).

Não é a resposta, o conhecimento da causa, o que interessa; é a mudança de atitude das mulheres que a ouvem, fato que deverá decorrer da indagação proposta, como uma consequência natural.

No terceiro episódio, entretanto, ao dirigir-se a Pirro, num desafio, no momento em que o jovem aprisionava Políxena e rechaçava a oferta da rainha, desejosa de acompanhar a filha na morte, a pergunta formulada é um desafio e tem todas as características de uma invectiva; apenas a forma é de interrogação:

*Pyrrhe, quid cessas? - Tro. 1000  
(Por que hesitas, Pirro?).*

Na sequência da fala, o tom invectivo se acentua, com o emprego especial do imperativo:

*Age,  
reclude ferro pectus et Achillis tui  
coniunge soceros. Perge, mactator senum,  
et hic decet te sanguis: abreptam trahe.  
Maculate superos caede funesta deos,  
maculate manes (Tro. 1000-5).*

(Anda!  
Fere meu peito com teu ferro e reúne os sogros  
de teu Aquiles. Prossegue, matador de velhos,  
é este o sangue que te convém. Leva-me, arrastada!  
Maculai os deuses superiores com um assassínio funesto.  
Maculai os manes).

No final desse mesmo episódio, quando ela se vê totalmente impotente para mudar a marcha dos acontecimentos, observamos um fato curioso no que diz respeito a nova interrogação proposta. A resposta à pergunta feita é dada explicitamente por ela e equivale a uma imprecação:

*Quid precer uobis? Precor  
his digna sacris aequora; hoc classi accidat  
toti Pelasgae, ratibus hoc mille accidat  
meae precabor, cum uehar, quicquid rati (Tro. 1005-8).*

(Que pedirei para vós? Peço mares dignos deste sacrifício. Que aconteça a toda a armada pelásgica, que aconteça aos mil navios aquilo que eu pedir para o meu navio quando eu for levada).

Concluindo nossas observações sobre o uso de interrogações retóricas, lembramos duas séries de perguntas encadeadas, importantes por seus efeitos estilísticos e pelo patético que encerram. A primeira, encontrada no terceiro episódio, é marcada pelo emprego enfático de anáfora e paralelismo e ocorre imediatamente após Hécuba tomar conhecimento de que, no sorteio das mulheres, fora destinada a Ulisses:

*Quis tam impotens ac durus et iniquae ferus  
sortitor urnae regibus reges dedit?  
Quis tam sinister diuidit captas deus?  
Quis arbiter crudelis et miseris grauis  
eligere dominos nescit et saeua manu  
dat iniqua miseris fata? Quis matrem Hectoris  
armis Achillis miscet? (Tro. 981-7).*

(Quem é o tirânico, mesquinho e feroz sorteador de uma urna iníqua que deu rainhas aos reis? Quem é o deus tão sinistro que divide as escravas? Quem é o árbitro, cruel e opressor que não sabe escolher senhores para as míseras, e, com mão cruel, traça um destino iníquo para as infelizes? Quem é que mistura a mãe de Heitor às armas de Aquiles?).

As perguntas revelam a revolta e a estupefação de quem pergunta e a certeza de que não haverá respostas.

A segunda série de indagações, presente no final do êxodo – quando tudo se acabara, inclusive as esperanças –, além de reiterar os sentimentos antes expressos, se caracteriza pelo cuidado com o aspecto fônico:

*Quo meas lacrimas feram?  
Vbi hanc anilis expuam leti moram?  
Natam an nepotem, coniugem an patriam fleam?  
An omnia an me? (Tro. 1168-71)*

(Para onde levarei minhas lágrimas?  
Onde rejeitarei o adiamento da morte de uma anciã?  
Chorarei minha filha ou meu neto? Meu esposo  
ou minha pátria? Tudo isso ou a mim?)

A camada sonora do texto latino acentua as conotações de desolação, desalento e desânimo que as unidades de sentido apresentam. Das cinquenta consoantes utilizadas, vinte e três são consoantes nasais, que reforçam a ideia de opressão, de abafamento, de sufocação, de cerceamento, enfim.

Menos comuns, no discurso da rainha, são as optações, e isso pode ser explicado se atentarmos para a própria natureza da optação, figura pela qual se expressa um desejo. Hécuba já nada mais deseja de consistente, de concreto. Suas optações se confundem com imprecações:

*Iamdudum sonet  
fatalis Ide, iudicis diri domus (Tro. 65-6);*

(Que possa ressoar sem demora  
o Ida fatal, o lar de um juiz desastrado!);

*... per colla fluent  
maesta capilli tepido Troiae  
puluere turpes (Tro. 84-5);*

(que caíam sobre os ombros  
aflitos os cabelos sujos com a cinza quente  
de Troia);

*Rhoetea sonent litora planctu  
habitansque cauis montibus Echo  
non, ut solita est, extrema brevis  
uerba remittat: totos reddat  
Troiae gemitus: audiat omnis  
pontus et aether (Tro. 107-12).*

(Que as praias do Reteu ressoem com o pranto  
e Eco, habitante dos montes escavados,  
não repita, breve, como costuma, as últimas  
palavras; que reproduza todos  
os gemidos de Troia; que os ouçam  
os mares e o ar).

Também não são muito assíduas as exclamações: talvez para Hécuba já nada mais seja motivo de espanto ou admiração. Esporadicamente, porém, encontram-se expressões exclamativas, muitas vezes repassadas de ironia. A ironia, aliás, considerada por G. G. Sedgewick<sup>20</sup> como elemento fundamental na tragédia, onde o próprio revés da fortuna é irônico, perpassa o discurso de Hécuba revelando a revolta da mulher que não se dobra, não se verga, não cede e prefere a morte à humilhação de ser escravizada. Um caso especial de exclamação mesclado à ironia pode ser observado em sua última fala quando, ao dirigir-se aos gregos, ela formula votos para a partida, traindo, entretanto, a veracidade de suas palavras a aliteração encontrada no primeiro verso:

*Ite, ite, Danai; petite iam tuti domos;  
optata uelis maria diffusis secet  
secura classis: concidit uirgo ac puer;  
bellum peractum est! (Tro. 1165-8).*

---

<sup>20</sup> SEDGEVICK, G.G. **On irony, specially in drama**. Toronto: University of Toronto Press, 1948. p. 703 ss.

(Ide, ide, dânaos; dirigi-vos, agora, tranquilos, aos lares;  
que a armada com as velas infladas singre os mares  
almejados, em segurança: tombaram a virgem e o menino;  
a guerra terminou!).

A sequência de dentais em *Ite, ite, Danai; petite iam tuti domos* produz uma impressão de “entrecortamento” de fala, próprio de quem gagueja ou chora ao expressar-se. Hécuba “diz” que deseja felicidade e segurança a seus inimigos, mas suas palavras “soluçam” e revelam a ironia de quem fala.

Aliteraões semelhantes já haviam ocorrido nos primeiros versos do prólogo e na segunda estrofe do párodo:

... *laetis dedit*  
*me uideat et te, Troia...* (Tro. 3-4);

... *placet hic habitus,*  
*placet: agnosco Troada turbam.*  
*Iterum luctus redeant ueteres...* (Tro. 93-5)<sup>21</sup>.

Qualquer tentativa de tradução falsearia o original, tiraria sua força expressiva, diminuiria o impacto que causa no receptor.

A utilização de sílabas longas, em excesso, em certos momentos, também contribui para a criação de um discurso opressivo. O párodo, em que dialogam Hécuba e as troianas, é construído com versos anapésticos, como dissemos, o que deveria conferir leveza ao canto, caso os anapestos fossem mantidos, uma vez que tal pé métrico se compõe de duas sílabas breves seguidas de uma longa. Sêneca, porém, sobretudo quando é Hécuba quem fala, substitui muitos dos anapestos por espondeus, pés métricos formados por duas sílabas longas. Encontramos em alguns versos espondeus justapostos, o que, no dizer de

---

<sup>21</sup> Essa atitude me agrada/ me agrada. Reconheço a turba troiana./ Que recomecem novamente as velhas lamentações.

Quintiliano (*Inst. Orat.* IX, 140), cria o *tumor tragoediae*, dada a *grauitas* da expressão vocal.

Em dois momentos encontramos três espondeus consecutivos numa série de quatro pés, o que alonga sobremaneira a fala, fazendo-a grave, opressiva, apropriada, portanto, ao que expressa:

*Fī dāe | cā sūs | nōs trī | cō mī tēs* (Tro. 83)

(“Companheiras fiéis de nossa desgraça”);

*Nūnc nūnc | uī rēs | ēx prō | mē dō lōr* (Tro. 106)

(“Agora, agora, ó dor, mostra a tua força!”).

Todos esses recursos fazem com que o discurso de Hécuba seja solene, grandioso, diferente do das demais personagens da peça e adequado à envergadura da rainha. O artificialismo – que fez com que alguns críticos, chegassem a considerá-la como “um rétor que brinca com o sofrimento e disserta com ênfase sobre ele”<sup>22</sup> – tem importância estrutural. O que Hécuba diz tem sua função, evidentemente, por focalizar a tragicidade existente na vida e sobretudo na guerra. O *como diz*, no entanto, é o dado fundamental para a caracterização da personagem. Se considerarmos a rainha como uma mulher majestosa, soberba, altiva, acostumada ao mando e ao respeito, e ao mesmo tempo capaz de levar os sofrimentos aos extremos, de odiar e amar, de desafiar os poderosos e expor-se ao perigo, mergulhada sempre numa dor profunda, sem consolo e sem remédio, sabemos de tudo isso não apenas por unidades significativas diretas, mas por um jogo linguístico e retórico para o qual contribuem em conjunto, de forma decisiva, todos os elementos constitutivos do discurso: as sonoridades, dos fonemas ao ritmo, os signos empregados em

---

<sup>22</sup> Cf. CARDOSO, 1976, p. 137.

suas funções próprias e conotativas, a frase, construída com evidente cuidado, as figuras de retórica e os demais recursos de estilo tratados sem parcimônia. Todos os estratos, conjuntamente, formam a tessitura una e indissociável que nos dá a medida da personagem, definindo seu caráter e apontando para os passos de sua caracterização.

### Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: *Ars poetica*, 1992.

CÂNDIDO, Antonio *et alii*. **A personagem de ficção**. 13<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

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

\_\_\_\_\_. **A construção de *As troianas* de Sêneca** (Tese de Doutorado). São Paulo: USP, 1976.

FITCH, J.G. **Seneca**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

LITTLEWOOD, C.A.J. **Self-Representation and Illusion in Senecan Tragedy**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

PELLING, C. (Ed.). **Charaterization and Individuality in Greek Literature**. Oxford: Oxford University Press, 1990.

PRADO, D.A. "A personagem no teatro". In: CÂNDIDO, Antonio *et alii*. **A personagem de ficção**. 13<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SEDGEVICK, G.G. **On Irony, Specially in Drama**. Toronto, University of Toronto Press, 1948.

SÊNECA. **Tragédias**. A loucura de Hércules. As troianas. As fenícias. Tradução, introdução, apresentações e notas de Zelia de Almeida Cardoso. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

SÉNECA. **Tragédias**. Tradução, introdução, apresentações e notas de Zelia de Almeida Cardoso. Lisboa: Levoir, Marketing e Conteúdos Multimídia S.A, 2017.

SÉNÈQUE. **Tragédies**. Tome I. Texte établi et traduit par Léon Herrmann. 5<sup>e</sup>. tirage. Paris: Les Belles Lettres, 1971.

STYAN, J.L. **The Elements of the Drama**. Cambridge, Cambridge University Press, 1960.

TEMMERMAN, K.; BOAS, E.E. **Characterization in Ancient Greek Narrative**. (Mnemosyne Supplements Vol. 411). Leiden/Boston: Brill, 2017.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões (Coord.). São Paulo: Perspectiva, 2013.

Recebido em setembro de 2018.

Aprovado em setembro de 2018.