

Ideias e críticas

Sêneca Dramaturgo –
Questões a partir do estudo
de Fedra

*Seneca Playwright –
Questions from Phaedra's study*

Camila Machado Reis
UFMG
E-mail: camilabhz@gmail.com

Sandra Maria Gualberto Bianchet
UFMG
E-mail: sandra.bianchet@gmail.com

Resumo

A *dira libido* ocorre em Fedra como um recurso que Sêneca utiliza para amalgamar os afetos e mitos à sua maneira. Além do *nefas*, do *furor* e do *dolor* (DUPONT, 1995) a *libido* também faz parte dos recursos dramáticos, pois transborda das obras filosóficas de Sêneca e invade a tragédia de Fedra de forma peculiar. Traduzimos a peça do latim para o português e mostramos seu mecanismo dramático através de excertos da obra filosófica de Sêneca, com o objetivo de debater o vocábulo e mostrar a mecânica em sua dramaturgia. O presente trabalho visou contribuir com o crescente estudo da dramaturgia de Sêneca e reforça a ideia de que ele, dentre outras coisas, também foi dramaturgo.

Palavras-chave: Phaedra, Sêneca, Tragédia latina, Dramaturgia.

Abstract

Dira Libido occurs in Phaedra as a resource that Seneca uses to gather affections and myths in his own way. In addition to nefas, furor and dolor (DUPONT, 1995), libido is also part of the dramatic resources, as it overflows Seneca's philosophical works and invades the tragedy of Phaedra in a peculiar way. We have translated the latin play into Portuguese and we show its dramatic mechanism through excerpts from Seneca's philosophical work, with the aim of debating the word and exhibiting its mechanic in his dramaturgy. The present work aimed to contribute to the growing study of Seneca's dramaturgy and to reinforce the idea that he, among other things, was also a playwright.

Keywords: Phaedra, Seneca, Latin tragedy, Dramatic writing.

A importância do teatro para o romano vai desde Plauto, Terêncio, Livio Andronico, Cneu Névio, Quinto Ênio, Marco Pacuvio, Ácio e quando as *Bucólicas* de Virgílio foram cantadas em público, passando pela leitura de toda a literatura latina em um ainda embrionário estágio de encenação nas vilas, até a comoção provocada pela ópera nos dias atuais. Na época de Augusto, dançarinas de pantomima acompanhavam tramas ovidianas, evidência do esforço de recepção erudita no sentido de uma dramaturgia com significado simbólico, demonstrando como a pantomima já era, em si, uma linguagem à parte, apresentando no próprio corpo do ator uma miríade de emoções naturais. (DUPONT, 2003). Para a pesquisadora, opostas à ideologia e estética da pantomima estavam as *recitationes*, as leituras públicas, dando origem ao teatro imperial, o teatro textual proto-dramaturgia. Inclusive, nessa empreitada que Dupont chama de *reconstituição do dinossauro teatral* (DUPONT, 2003, p. 404), o que a autora constata de dificuldade é não conseguirmos distinguir adequadamente as obras destinadas a serem encenadas ou não e também, até que ponto uma tragédia imperial era um texto de pantomima.

O novo teatro romano teria se estabelecido de tal forma que Santo Agostinho, ao final do Império, definiu o romano como *homo spectator* “drogado” de teatro:

Nesse famoso texto que atingia tanto Antonin Artaud, o bispo de Hipona se indigna com essa frivolidade dos romanos em Roma e vê nessa paixão pelo teatro uma peste apodrecendo suas almas, lembrando que sete séculos antes outra praga, mas que devastou seus corpos, estiveram na origem da importação em Roma das peças cênicas. Santo Agostinho encontra ali a oportunidade de um paralelo edificante, cujo teatro está pagando o preço, porque não é preciso dizer que entre o corpo e a alma o cristão nem precisa escolher. Aos romanos que cor-

rem para os espetáculos para lavar a peste bárbara e encontrar lá o que resta dos homens, dos homens civilizados, dos homens da vila, Santo Agostinho se opõe a outra definição de humanidade, uma outra cidadania, a da Cidade de Deus. (DUPONT, 2003, p. 19)¹.

Com tal testemunho, a importância do teatro na cultura romana fica evidente e restitui a verdade, ainda mal compreendida:

Roma tem sido a grande cidade do teatro e das performances de palco por quase um milênio. Multiplicação de performances, salas gigantescas atraindo vinte mil espectadores, criação de novas formas de teatro, entusiasmo incomparável do público pelos atores, tudo isso foi ofuscado por uma certa imagem errônea dos romanos, que os mostra acima de tudo gananciosos pelo sangue dos gladiadores, gradualmente corrompidos pelas civilizações orientais e aprofundando em refinamentos orgiásticos e decadentes, onde perderam sua identidade e sua alma. (DUPONT, 2003, p. 20).

Esse teatro enraíza-se profundamente na civilização italiana e deixa marcas visíveis até a contemporaneidade:

Na realidade, os romanos eram italianos para quem os jogos (ludi) eram o entretenimento por excelência, bem como os jogos de circo, que eram essencialmente corridas de biga onde apostamos no vencedor, que os jogos de palco aos quais os espectadores assistiram com a paixão que hoje é a dos italianos pela ópera, que além disso é o espetáculo moderno mais próximo do que era o teatro latino. Além disso, o teatro estava tão profundamente enraizado na cultura romana que as mudanças sofridas ao longo do tempo nunca mudaram sua natureza e significação primeiras. (DUPONT, 2003, p. 20-21).

Dupont ainda frisa que o teatro romano é fruto da síntese das culturas itálicas, grega e romana, tornando o teatro uma prática cultural essencial e, posteriormente, um fundamento civilizador da cultura romana que transformaria o romano num consumidor de teatro fornecido pelo imperador e a aristocracia. Sob a República, houve 55 dias de jogos cênicos oficiais em 77 dias de jogo: eram 101 dias de jogos cênicos em aproximadamente 175 dias de comemoração. (DUPONT, 2003). “O teatro mantém a memória daquilo que os cristãos chamam de paganismo, que não é nem uma fé nem uma religião, mas uma fantasia culturalmente eficaz de uma continuidade através da mitologia greco-romana, que serve de fundamento e legitimação para o Império”. (DUPONT, 2003, p. 22). A latinista diferencia os espetáculos:

¹ Todas as traduções são de nossa responsabilidade, salvo indicação expressa em contrário.

Se o triunfo é o espetáculo cívico mais conhecido, não é o mais frequente. A pompa, a procissão-exibição pela cidade é uma das práticas rituais fundamentais da civilização romana. É a procissão solene dos *Ludi Romani*, dos Grandes Jogos que encerram a temporada de guerra, a procissão fúnebre que atravessa a cidade quando um patrício é levado ao cemitério. A procissão é uma jornada da *Urbs*, ou seja, do espaço urbano ritualmente fundado de acordo com a tradição etrusca, que divide e une lugares e pessoas de maneira binária. Reafirma um certo aspecto da organização social, que varia de uma procissão para outra, e relaciona essa organização à topografia da cidade e à geografia do território. Quando a política edilícia dos imperadores remodelava a cidade, eles escreviam em pedra, petrificavam as decorações efêmeras do triunfo do Farol - falamos de arquitetura triunfal - construindo arcos triunfais específicos. (DUPONT, 2003, p. 27).

Das procissões há ainda uma do tipo fúnebre inventada pelos aristocratas romanos, a partir da procissão triunfal, com o intuito de tornar público seu status social (DUPONT, 2003, p. 27). Para se ter uma ideia da dimensão da importância dos *Ludi*:

A proliferação de jogos do século III fez do circo e, especialmente, do teatro o lugar privilegiado da expressão popular, o verdadeiro coração da vida política. Durante as guerras civis, é no teatro que tomamos o pulso do povo para saber qual de Pompeu ou César, Antônio ou Otávio é o preferido pela maioria. Desde o século II “a vida política se move, uma nova linguagem é desenvolvida, implicando outros métodos, outra maneira de abordar os homens, outros teatros, outras cerimônias, outro ritual que tende a competir pouco a pouco e até a obliterar os antigos. No final distante da evolução, o circo e o teatro, depois o anfiteatro, substituirão o Fórum e a Cúria”. (DUPONT, 2003, p.30).

A forma como a sociedade se organizava, em torno de tal atividade, molda então, o caráter do cidadão romano e tinge o teatro de um tom político:

Foi assim que o cidadão romano se tornou esse *homo spectator* que exhibe vigorosamente a primeira igreja cristã e como testemunhado pela Roma Imperial. Mas se o teatro e os espetáculos eram um dos meios de governo, se não o principal da política dos imperadores, não se deveria ver ali o efeito de qualquer deterioração do sentido cívico, de uma despolitização das plebe romana. O oposto será mais preciso, porque no teatro o povo romano conquista um poder de expressão que nunca teve. O teatro é o único lugar onde o povo romano está reunido em sua totalidade, todas as classes combinadas.

Ele tem o poder dos números. É por isso que, desde cedo, começamos a distribuir os lugares de acordo com a afiliação social do espectador. O reconhecimento final do teatro como uma licença de cidadania é o fato de Augusto e portanto, coincide com o início do Império. A lei obriga, a partir de agora, o homem livre a ir ao espetáculo vestido com sua toga e organiza uma distribuição estritamente hierárquica do público nos bancos. A mutação é realizada, Roma passou de um espetáculo político para o espetáculo como um lugar político. (DUPONT, 2003, p.30).

Vê-se aí como o Teatro é fundamentalmente politizador em sua origem, lugar onde o cidadão tem direito de se manifestar, se vendo parte na teia, parte no tear da sociedade. Presente nos festivais, que eram “frequentemente acompanhados pela distribuição de alimentos, presentes e bilhetes de loteria, como em banquetes particulares. Honram as divindades, Sorte e Abundância.” (DUPONT, 2003, p.65).

Apesar do número de tragediógrafos romanos ter sido expressivo, pouco foi o que chegou até nós de suas obras, ao contrário das obras de Sêneca, escritas no século I d.C., que se preservaram praticamente completas. Lúcio Aneu Sêneca foi um cavaleiro romano rico, um homem de múltiplos talentos, cuja produção filosófica e literária também alcançou o mundo político, tendo ele ocupado cargos de magistratura e de conselheiro de Nero, este último desde a aclamação do imperador em 54 até 62, quando afastou-se da vida palaciana. Sêneca tornou-se uma das personagens mais influentes de Roma em uma época violenta e tirânica; sendo assim, carrega em reflexão sobre moral e virtude, utilizando-se dos Mitos como alegorias em sua produção trágica, gênero preferido dos romanos. (DUPONT, 1999). Caron (2011) conclui, em sua tese, que a dramatização do mito, por Sêneca, torna-se universal, na medida em que é uma alegoria dos nefastos conflitos do homem consigo e com o cosmos. Luc Brisson, sempre em tradução de José Carlos Baracat Junior, compartilha da mesma opinião:

A alegoria, rejeitada por Platão, que, entretanto, não renunciou ao mito, e praticada com muita reserva por Aristóteles, permitiu que os Estoicos associassem as principais figuras da mitologia grega às virtudes, aos elementos (fogo, ar, água, terra), a faculdades e mesmo, nisso segundo Evêmero, a seres humanos divinizados em razão de grandes serviços prestados ao gênero humano. Os Epicuristas e os filósofos que se afirmavam da nova Academia ridicularizavam essa prática que consistia em reduzir os deuses a simples seres humanos e mesmo a realidades materiais comuns e triviais, e eles denunciaram a tendência de transformar poetas antigos em historiadores ou filósofos ignorantes de si mesmo. Essa hostilidade, talvez, desacelerou o movimento, mas não o deteve. (BRISSEON, 2014, p.16).

Essa aproximação do humano e trivial com o divino, expressa na alegoria estóica, é chave de interpretação da tragédia senequiana, onde os afetos residem e as paixões e virtudes coabitam.

Brisson diferencia os mitos dos mistérios, à medida em que os têm como complementares, cuja utilização pela divindade visa a revelação:

Os mitos e os mistérios devem ser considerados dois meios complementares utilizados pela divindade para revelar a verdade às almas religiosas. Os mitos trazem essa revelação por intermédio de narrativas, ao passo que os mistérios a apresentam sob forma de dramas. Nesse contexto, o poeta é considerado um iniciado, ao qual foi revelada uma verdade pertencente a outro nível de realidade e que é por ele transmitida de modo a ser acessível a apenas um pequeno número de pessoas dignas dela. Esse modo de transmissão implica o emprego de um discurso codificado, um discurso de duplo sentido, que se inscreve na esfera do segredo, na qual tudo se encontra expresso por enigmas e por símbolos. O poeta não é mais, consequentemente, um filósofo ignorante de si, mas um teólogo que se esforça para transmitir com prudência uma verdade à qual a filosofia permite um acesso direto. (BRISSESON, 2014, p.16).

O discurso poético sofreu críticas/descrições de Platão, sendo interrompidas por dois fenômenos: “a alegoria, que pretendia salvar o valor explicativo dos mitos e salvaguardar sua validade moral ao discernir, sob a trama narrativa, um sentido profundo; e a tragédia, que reinterpreta os mitos em função dos valores da cidade”. (BRISSESON, 2014, p. 27). Klein (2005), em um trabalho sobre o Édipo de Sêneca, expõe os elementos da filosofia estoica que integram a obra, de que maneira as suas imagens são utilizadas pelo filósofo estoico e como o dramaturgo subverte as leis aristotélicas da tragédia: “quando se lê uma tragédia de Sêneca, nota-se a mistura desses modos de imitação [epopéia e tragédia]”. (KLEIN, 2005, p.141). Há ainda o trabalho de Bregalda (2009), que mostra a oposição em ambos os autores. O cerne da divergência entre o pensamento de Aristóteles e de Dupont (2007) está no textocentrismo aristotélico, que abafaria os demais elementos rítmicos e musicais, dados como muito mais fundamentais para o povo romano. Em *Seneca Musicus*, Moreno (1996) explica detalhadamente a profusa musicalidade nas tragédias senequianas e a erudição musical do filósofo nas suas demais obras. Dupont discerne, em sua tese, o que seria um teatro não-aristotélico, apresentando uma vertente do teatro romano sem *muthos*, sem *drama* e sem *mímesis*: a comédia romana. (DUPONT, 2007, p.189-190). No que concerne a tragédia, Dupont aponta que a teoria do texto trágico de Aristóteles (*Poética*), ignorando a realidade histórica do teatro em Atenas, falha em perceber a tragédia como *un concours musical* (DUPONT, 2007, p. 26), cujos poetas-compositores-cantores são os *aidoi*. As tragédias senequianas são de uma diversidade métrica (anapestos, formas eólicas e jônicas, além da can-

tica, cuja variedade de formas métricas, sugere vozes e instrumentos, ocorrendo como articulação semântico-sintática, não métrica. MORENO, 2003, p. 222-223) que imprime, implicitamente, uma “oralidade virtual” e induz a “imagens musicais” e gestuais. (MORENO, 2003, p. 222).

August Wilhelm Schlegel, em 1846, foi quem “estabeleceu a natureza dessa discussão acadêmica até os dias atuais” (ZIMMERMANN, 2008, p.218):

Whatever period may have given birth to the tragedies of Seneca, they are beyond description bombastic and frigid, unnatural both in character and action, revolting on account of their violation of propriety, and so destitute of theatrical effect, that I believe they were never meant to leave the rhetorical schools for the stage. (SCHLEGEL IN ZIMMERMANN, 2008, p. 218).

Há falha também ao ignorar a *tragoedia saltata* ou pantomima, como aponta Zanobi (2008) e Bernhard Zimmermann (2008), tendo em vista que seria o gênero dramático mais popular de Roma e que salientaria as partes mais espetaculares do mito, ao invés de retratá-lo como um todo compreensível (ZANOBI, 2008, p. 229). Dodson-Robson (2011), embasado por essas recentes pesquisas, (*John Jory and Bernhard Zimmerman have demonstrated that tragedy was the overwhelming subject of choice for pantomime performances, and that entire plays were performed in pantomime.* DODSON-ROBINSON, 2011, p.181), propõe uma cena de dança etrusca no *extispicium* do *Oedipus* senequiano:

Minha proposta é compatível com o texto de *Oedipus* e com nosso conhecimento atual sobre o drama antigo. Minha proposta exige três atores que possuem falas (Édipo, Manto e Tirésias), dois sacerdotes silenciosos e um dançarino. O dançarino primeiro faz o papel da novilha sacrificial e, em seguida, do touro sacrificial. Eu baseio minha encenação hipotética em uma leitura próxima do texto da tragédia e em pesquisa recente em relação à pantomima. Minha proposta facilita uma encenação mais dinâmica do que as sugestões anteriores, e evita as armadilhas de trazer gado no palco. (DODSON-ROBINSON, 2011, p.179-180).

A dramaturgia senequiana teria a estrutura dramática solta: os chamados “running commentaries” (*minute descriptions of characters undergoing emotional strains or performing specific actions.* ZANOBI, 2014, p. XI), que são narrativas longas de processos emocionais e ações pelas quais o personagem sofre e executa, além da liberdade no tratamento dado ao Coro. Diferentes formas teatrais romanas são atestadas na época de Sêneca; *tragoedia agenda* ou *recitanda* (tragédias que tanto poderiam ser recitadas quanto encenadas), *citharoedia* ou *tragoedia cantata* (tragédias cantadas) (ZANOBI, 2014, p. VII). Assim, a autora sistematiza toda a problemática da obra senequiana, explicando o motivo pelo qual estudiosos acreditam que as tragédias de Sêneca não foram feitas para serem encenadas, mas recitadas. (ZANOBI, 2014, p. VII).

Aygon resolveu o encadeamento de duas cenas tidas como problemáticas em *Agamenon* (II, 1-2), através de uma análise filosófico-teatral, defendendo a tese de que o teatro senequiano foi escrito, se não diretamente para o palco, pelo menos para um leitor que gradualmente imagina uma cenografia. (AYGON, 2014, p.13).

Kugelmeier acredita que, para julgar a representabilidade das peças de Sêneca, seja necessário levar em consideração a pesquisa arqueológica sobre mudanças na construção dos teatros ao longo de sua vida, verificando se as condições materiais seriam favoráveis à encenação de seus textos. (KUGELMEIER, 2014, p. 59).

Klees afirma que as peças de Sêneca foram escritas para serem lidas e, se quisermos encená-las, o texto vai precisar passar por uma espécie de tradução “guiada por princípios que permitem remover o que não é adequado para uma performance”. (KLEES, 2014, p. 83). Todos esses estudos evidenciam como a dramaturgia senequiana não cabe na forma aristotélica do século V a.C., nem tem porquê se adequar: é de estilo elaborado, fazendo encenar a apoteose das paixões humanas, o teatro ideal para Antonin Artaud.

O teatro deve igualar-se à vida, não à vida individual, a esse aspecto individual da vida no qual triunfam os CARACTERES, mas a um tipo de vida liberada, que varre a individualidade humana e no qual o homem não é nada mais do que um reflexo. Criar Mitos, eis o verdadeiro objeto do teatro, traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso, e extrair dessa vida imagens que adoraríamos nos reencontrar. E chegar – fazendo isso – a uma espécie de semelhança geral e tão poderosa que ela produza instantaneamente seu efeito. Que ela nos libere, a nós, em um Mito que tenha sacrificado nossa pequena individualidade humana, como Personagens vindos do Passado, com forças reencontradas no Passado. (ARTAUD; SILVA, 2018, p. 437).

Esse teatro senequiano é também apartado da visão de texto e espetáculo teatral prescritas desde o século XIX, o que adiciona empecilho para sua fruição. (LOHNER, 2018, p. 185).

O estilo poético de Sêneca é marcado por extensa utilização de expedientes retóricos, pelo uso frequente de seções descritivas com imagens de grande impacto, ora de caráter grotesco, ora sublime, e ainda pelo foco intenso sobre o plano psicológico das personagens, à luz do pensamento moral do estoicismo. Todos esses componentes resultaram em uma obra de síntese, representativa da etapa final do longo ciclo reprodutivo do drama antigo, e ainda destinada a exercer um papel formativo para o drama europeu a partir do Renascimento. Como contrapartida dessa fortuna singular, desde o fim do século XVIII, a recepção dessas peças ficou bastante condicionada por uma crítica depreciativa, derivada de uma visão idealizada, em voga nesse momento, sobre a supremacia da cultura e da

arte grega produzida no auge da democracia atenienses. (LOHNER, 2018, p. 186).

O estilo de Sêneca, tão duramente criticado, poderia ser melhor compreendido se fosse percebido, ao lado da voz, como componente fundamental da mise-en-scène:

Em Roma, existe um sistema melódico real que corresponde tanto à natureza do enunciado quanto à natureza do personagem e do gênero teatral. Quintiliano distingue entre fluxo lento e rápido. Isso faz da fala uma cascata de palavras, um fluxo reluzente, um exercício de virtuosismo articulatório. Esta é a intensidade do sentimento.

A voz é, para os romanos, o discurso capturado sob seu espectro melódico; ela expressa diretamente os estados da alma: 'Na alegria, ela flui com plenitude e simplicidade é uma espécie de risada, mas no debate ela se fortalece e, por assim dizer, tensiona com todos os seus nervos. Cruel, sombrio de raiva, rouco, intenso e ofegante: porque o excesso causa falta de ar. No ódio ciumento, torna-se mole porque apenas almas baixas sucumbem a ele; na lisonja, na confissão, na desculpa, na demanda, na doçura e na submissão. Aconselhar, impedir, prometer, demandam uma voz profunda; com medo e vergonha, estrangulada, ela é poderosa para exortar discussões elegantes, queixando-se de simpatizar e voluntariamente velada; nas digressões, flui, clara e segura; na narração e nos diálogos da conversa, ela é um ponto neutro, intermediário entre o alto e o baixo. A voz se eleva em exaltação, diminui quando emoções e sentimentos caem, mais ou menos baixos ou mais ou menos altos, de acordo com o grau de cada um.' (QUINTILIANO; DUPONT, 2003, p.86-87).

Aqui cabem algumas comparações entre Roma e Grécia, mas trata-se de um esforço de assimilação de seus nuances:

O público romano não é inculto e rude sob pretexto de não se interessar por literatura; simplesmente, sua cultura é totalmente diferente da dos espectadores atenienses dos séculos V e IV. Essa diferença pode ser resumida em uma fórmula: Atenas era uma cultura da fala e do julgamento. Roma, uma cultura da música e da percepção imediata.

Em Atenas e Grécia, a palavra poética tem a vocação da eternidade como suporte da Memória; em Roma, a palavra seja o que for é sempre efêmera, exceto da vontade explícita de fazer um monumento à maneira grega. Cosmopolita, talvez, a plebe romana, como os habitantes de Pompéia, de Narbonne ou da África, dá preferência a tudo o que é performance de palco e não às sutilezas da escrita poética. Ela aprecia um momento de espetáculo no teatro, não um monumen-

to literário. É um fato que os poetas que em Roma buscavam na literatura glória e razão social poderiam ter reclamado, mas que estava em conformidade com o que compreendemos da natureza dos espetáculos romanos. O texto deve ser a ocasião para apresentações técnicas para o ator e, se não for, o público sai do teatro para ir ver um dançarino de cordas. Nada é mais romano que essa indiferença e tédio aos diálogos finamente psicológicos, debitados sem música por personagens sutis. Em Roma, o realismo grego, o realismo discreto ou o humanismo tingido com a filosofia não fazem parte do prazer do teatro. Não mais do que a intriga romântica e suas fontes ocultas, uma poesia da estrutura não chama a atenção de um público em que o interesse nunca deve ser suspenso. (DUPONT, 2003, p.114).

Com um público tão diverso, a leitura dos textos teatrais latinos se dá de forma também distinta; a expectativa de um público que observa uma cultura tão intrinsecamente teatralizada não poderia fomentar um teatro de partes dissociadas:

É por isso que empreender a leitura dos textos teatrais latinos pressupõe que se tenha definido previamente o horizonte de expectativa do público e através do qual a encenação desse texto foi recebida. Porque existe uma continuidade entre o texto e a preparação. Pelo menos em Roma, onde os tratados sobre retórica integram a *actio* – a encenação do corpo e da voz – do orador, sem jamais separá-lo de outras partes da eloquência. Em outras palavras, o espetáculo romano e também se pode dizer que o grego é um todo: não é a representação de um texto, assim como não é a representação de uma realidade; com nenhuma de suas partes está em um relacionamento paradigmático; todas as suas partes, e o texto é uma delas, constituem o espetáculo segundo as relações sintáticas. (DUPONT, 2003, p.115)

Além disso, Dupont adiciona a influência etrusca na soma de forças que formam o teatro romano:

Tudo nos leva a pensar que os etruscos, como os romanos, no âmbito de seus jogos cênicos, traduziram e adaptaram o teatro grego, pelo menos na tragédia, com meios técnicos e escolhas estéticas que são também os dos romanos. Sem dúvida, por razões semelhantes, ou seja, responder à recepção de um público músico sem gosto por histórias. Essa tradição de um teatro etrusco continuará por algum tempo, já que Varrão menciona no primeiro século um “Volno que escreveu tragédias etruscas”.

Finalmente, podemos enviar de volta às duas escolas quem vê no teatro romano apenas o modelo grego e quem vê ali apenas a tradição itálica. Porque o que torna a identidade do teatro latino é o encontro e a síntese dos dois, a poesia grega e os espetáculos latinos por si

só, produzem uma nova realidade que nada tem a ver com seus componentes. Então, encontrar a identidade do teatro romano supõe que alguém se apegue menos à natureza de seus componentes do que à maneira como esses foram reunidos. Além disso, não se trata da necessidade da história, de uma evolução irresistível, mas de escolhas voluntárias feitas por homens em situação, escolhas estéticas e políticas sem que uma e a outra possam ser separadas. Se havia teatro latino, é por causa dos romanos que tinham o poder de realizar seus projetos, decidiram que haveria teatro latino. Mas, ao mesmo tempo, essa vontade só poderia ser expressa e cumprida dentro da civilização nas categorias que eram deles e do público. Se alguém deve designar uma origem, ela existe, precisamente isso. Com o ano de 240 e seus dois homens, Lívio Salinator e seu liberto Lívio Andronico, que executa os projetos de seu patrão. (DUPONT, 2003, p.142).

A tragédia latina foi um espetáculo de gênero popular à época, muito experimentado durante o período republicano e imperial:

A tradução do teatro grego em Roma foi um ato religioso, uma expiação (*piaculum*), como a maioria das inovações culturais realizadas sob a República. *Livius Andronicus*, poeta e tradutor, foi um daqueles estrangeiros trazidos a Roma com os despojos, cuja assistência era essencial para a política de inovação, que era a força e a originalidade da civilização romana. O teatro latino foi, antes de tudo, uma inovação entre as outras inovações que se multiplicaram no século II, como a importação da pedra negra de Cibele com seus padres eunucos ululando pelas ruas da cidade ou o assassinato desses quatro estrangeiros, dois gauleses, dois gregos enterrados vivos no Fórum Boário.

A inovação em Roma se apresenta como um ato conservador, uma empresa de segurança pública que responde a uma situação de crise. A civilização romana odeia paradoxalmente a novidade e o adjetivo *novus* tem uma conotação pejorativa. Mas, ao mesmo tempo, Roma está sempre pronta para acolher as práticas estrangeiras, das mais exóticas às mais bárbaras, se elas parecerem para a República uma saída de uma situação ameaçadora ou sem esperança. (DUPONT, 2003, p.147).

E na dramaturgia de Sêneca a presença de algumas características é muito contundente, sendo a primeira delas a Corporalidade.

Lívio Andronico (280-205 a.C.) foi precursor do teatro romano e escritor da obra *Oduvia*, sua versão do poema épico grego *Odisseia: Virum mihi, Camena, insece versutum (Od.1,1)*, *Pater noster, Saturni filie (Od.1,45)*. Sêneca alude a ele: *Nam ut Pergama accensa et praeda per participes aequiter partita est* (Lívio

Andronico Aegisthus 2-4) e Vt Pergamum omne Dorica cecidit face, diuisa praeda est (Seneca Agamemnon 421-422, 2019); Tum autem lasciuum Nerei simum pecus ludens ad cantum classem lustratur (Lívio Andronico Aegisthus 5-6), Tunc qui iacente reciprocus ludit salo (...) nunc prima tangens rostra lasciuit chorus, millesimam nunc ambit et lustrat ratem. (Sêneca, Agamemnon, 449, 454-455, 2019).

Outra influência do filósofo teria sido Ácio (170-86 a.C.), um tragediógrafo que chegou a desfrutar de grande popularidade (PALLARES, 2003), cujo estilo explorava o heroísmo e o horror (CARDOSO, 2005). É fundamental partir da estrutura básica do teatro romano, do gosto pelo despedaçamento corporal dentro e fora da arena de combate dos gladiadores, para entender o caminho do herói trágico senequiano. Em algumas tragédias de Sêneca o horror e a crueldade são componentes centrais (p.ex. *Medeia e Tiestes*):

Voluptas ex omni quaeritur. Nullum intra se manet vitium: in avaritiam luxuria praeceps est. Honesti oblivio invasit; nihil turpest cuius placet pretium. Homo, sacra res homini, iam per lusum ac iocum occiditur et quem erudiri ad inferenda accipiendaque vulnera nefas erat, is iam nudus inermisque producitur satisque spectaculi ex homine mors est. (SENECA, *Epistulae*, XIV, XVC).

O que se busca é apenas o prazer! Nenhum vício se conserva dentro dos limites: o luxo degenerou em ganância! O desprezo pela moral invadiu todos os domínios: nada se considera ignóbil quando se pode pagar o preço. O homem – que para o homem devia ser coisa sagrada – é exposto à morte apenas para servir de divertimento; já era sacrilégio treinar homens para ferirem e ser feridos – agora atiram-los para o circo nus e inermes, basta-nos a simples morte como espectáculo! (SEGURADO E CAMPOS, 2004).

Courtil (2014) encontrou 215 alusões à tortura só nos trabalhos filosóficos de Sêneca, indicando que a temática permeava sua obra trágica e também filosófica. O autor vai estabelecer uma relação entre o castigo físico e, de um ponto de vista estoico, o que poderia ser aproveitado disso, uma forma de correção ao mal-feito(r). Com Virgílio, a questão do corpo humilhado e corpo de transfiguração na *Eneida* chama a atenção para o fato de que “os corpos são os primeiros afetados nesse universo bélico”. (THOMAS, 2015, p.72). As atitudes vingativas de um *pater familias* podiam vir a ser extremamente bélicas e cruentas:

O *stuprum*, que às vezes é traduzido como estupro, mas que significa apenas ter *relações sexuais ilícitas*, mesmo que a vítima esteja de acordo, representa a principal falha que deve ser punida para preservar o sangue romano. Alguns exemplos mostram isso bem.

No caso do adultério, a vingança foi, nos primeiros dias, deixada aos bons cuidados do marido traído. Este poderia, se quisesse, matar seu rival, sem incorrer nas sanções previstas em caso de homicídio. Em outras palavras, a justiça nesse tipo de negócio estava sob a autori-

dade do *pater familias* e era exercida em particular. Mas sabemos que o marido traído preferiu infligir práticas vergonhosas ao culpado que profanou publicamente sua honra. Ele poderia, por exemplo, entregá-lo a seus escravos para que eles o sodomizassem, ou até forçá-lo a fazer-lhe sexo oral. Essas sanções romperiam a virilidade de um romano, tornando-o “indecente”, ou seja, passivo, sujeito a seres com os quais ele tinha que permanecer ativo. Finalmente, ele pôde se entregar a mutilações: cortar o nariz ou as orelhas, amputar o instrumento que servira para o exercício de sua indústria culpada e até infligir nele uma curiosa violência sexual que consistia em afundar no orifício do qual um cidadão digno desse nome tinha que preservar a virgindade, um rábano ou um muge. A primeira é uma raiz com carne forte e picante, destinada a deixar uma profunda memória em seu coração; o segundo é um peixe pequeno, também chamado de mula, conhecido pelos romanos por sua mordida. Os maridos mais indulgentes se contentavam em chicotear o amante, jogando-o do alto do telhado ou deixando seus manobristas esguicharem a bexiga nele. Todos esses abusos são relatados a nós pelos autores até o fim da República, e mesmo às vezes ainda sob o Império. (ROBERT, 1997, p. 51).

Para Thomas (2015), a diversidade de condições às quais os corpos aparecem na *Eneida*, do horrível até o belo sublime, é simbolismo discutido por Platão, um dos mestres de Virgílio, em seu diálogo *Timeu*: apresenta a matéria corpórea como “uma superfície de resistência e trabalho para a alma que a habitará, à maneira de um oleiro ou de um escultor”. (THOMAS, 2015, p.72). Virgílio transcreve o sublime por meio de um “deslumbrante trauma da violência” (THOMAS, 2015, p.73): a visão cruenta da guerra civil marca sombriamente a *Eneida* contrastando corpos que sofrem humilhação e tortura aos corpos gloriosos, divinos:

A justiça e o destino são perceptíveis na ordem de que Virgílio, mesmo quando a guerra começa, com o célebre: “Avante, musas divinas, abram o Hélicon para mim e me inspirem a cantar, digam que reis se levantaram para esta guerra e que árvores rituais foram implantadas na planície” (VI, 641-643) que ele imediatamente evoca, paralelamente, a beleza dos corpos para mostrar, por contraste, o esplendor do que será contaminado: Lauso, o mais bonito dos ausonianos (VII,649), o de Vírbio, um guerreiro muito bonito (VII, 761), o mais viril de Turno (VII, 782), o da amazona Camila (VII, 803). No livro IX a batalha continua. Observamos, nas descrições dos corpos torturados, a obsessão pela mutilação, com a fragmentação do corpo, principalmente através das cenas de decapitação de Niso: ele corta a cabeça pendurada (do escudeiro de Remo), ele a corta para o seu mestre e

deixa o tronco vazio com grandes bolhas (IX, 332-333). Em outra cena é a própria cabeça de Pandaro que é dividida em duas por um golpe tamanho: as duas metades de sua cabeça caem em seus dois épu-los (IX, 754-755). Em outros lugares, são os dedos cortados que procuram reconstituir a mão: Laride, sua mão cortada procura seu mestre, seus meio dedos estão inquietos e gostariam de se apossar do ferro (X, 395-396). (THOMAS, 2015, p.74).

Para Laurens (2016) a idade média ignorou o *seneca tragicus*, que teria sido absorvido pelo *seneca moralis*, cuja influência do estoicismo, segundo Duarte (2008), moldou fundamentalmente o teatro de Sêneca, de forma que a noção estoica de mal, bem como a valorização da *ratio* e repúdio às paixões, refletiria desde o coro à construção das personagens. A dissertação do pesquisador português apresenta, também, a filosofia da natureza de Sêneca, que estipula o comportamento orientado pela razão, apontando o que seria *contra naturam* e ajudando a entender de forma mais assertiva o quão múltiplo foi o gênio senequiano. Sêneca em suas Epístolas, aqui sempre traduzidas por J. A. Segurado e Campos, deixa clara sua indignação acerca do luxo da época como algo *contra naturam*:

A natura luxuria descivit, quae cotidie se ipsa incitat et tot saeculis crescit et ingenio adiuvat vitia. Primo supervacua coepit concupiscere, inde contraria, novissime animum corpori addixit et illius deservire libidini iussit. Omnes istae artes quibus aut circitatur civitas aut strepit corpori negotium gerunt, cui omnia olim tamquam servo praestabantur, nunc tamquam domino parantur. Itaque hinc textorum, hinc fabrorum officinae sunt, hinc odores coquentium, hinc molles corporis motus docentium mollesque cantus et infractos. Recessit enim ille naturalis modus desideria ope necessaria finiens; iam rusticitatis et miseriae est velle quantum sat est. (Seneca, Epistulae, Liber XIV-XV-XC, 19).

A civilização do luxo é um desvio em relação à natureza: dia-a-dia cria novas necessidades, que aumentam de época para época; o engenho está ao serviço dos vícios! Começou por ambicionar coisas supérfluas, em seguida contrárias à natureza, e acabou por colocar a alma na dependência do corpo, forçando-a à subordinação aos prazeres físicos. Todas estas técnicas que encham de agitação e ruído as nossas cidades estão ao serviço do corpo; o que outrora se lhe concedia a título de escravo, é-lhe actualmente outorgado como a um soberano! Daqui provém essa profusão de oficinas onde se destilam perfumes; todas essas escolas de dança sensual, de canto sensual e efeminado. Desapareceu de entre nós a antiga moderação natural que limitava os desejos às necessidades; hoje, desejar apenas o essencial é dar provas de mesquinho provincianismo! (SEGURADO E CAMPOS, 2004).

Matias corrobora com Duarte, em sua tese que ressalta o papel da natureza na dramaturgia senequiana, afirmando que o estoicismo foi “diligente instrumento de pedagogia da *uirtus*.” (MATIAS, 2018, p.9) e Sêneca seu professor; *naturam sequi*. Vieira debruçou-se sobre o De Ira de Sêneca e constatou que o Hércules senequiano é ilustração dramática do homem irado. (VIEIRA, 2013, p. 4). Assim, passamos para a segunda característica influente na dramaturgia senequiana.

Segundo Matos (2009), o estoicismo era, ao final do século I a.C., a corrente filosófica mais proeminente, ainda que de berço grego, pois “o sistema romano romanizava, reduzindo tudo a si mesmo.” (MATOS, 2009, p. 55). O professor de direito explica melhor esse processo:

Os romanos conheciam superficialmente as principais escolas da filosofia grega graças à famosa embaixada filosófica de 155 a.C., que os tinha colocado diante de uma encruzilhada histórica: já donos do mundo, não sabiam se deveriam manter os antigos costumes – *mos maiorum* – que lhes teria garantido a hegemonia ou, ao contrário, deveriam se abrir aos novos modos de viver e de pensar, extremamente tentadores, apreendidos nos exóticos Estados incorporados à República. A primeira corrente, de matiz tradicionalista, era liderada pelo severo Catão, o Censor, hostil a qualquer contato cultural com os povos conquistados, em especial com os gregos, que segundo Catão haviam jurado exterminar os romanos. Já a segunda posição pregava uma completa miscigenação entre Roma e as novas culturas que passaram a orbitá-la, ameaçando assim dissolver o espírito romano em um caudal indiferenciado de crenças e de filosofias alienígenas. Entre ambas as correntes surgiu um terceiro movimento, de natureza conciliatória e liderado por Cipião Emiliano, cuja proposta central residia na recepção controlada da cultura grega. Sem deixarem de ser romanos, os homens que integravam o círculo de Cipião aceitavam o fato de que a Grécia era muito superior a Roma na seara espiritual, cabendo à República apropriar-se desse rico legado para realizar efetivamente o que os gregos somente pensaram, ou seja, a unificação do mundo em torno da ideia de razão. (MATOS, 2009, p.55-56).

Assim, o pragmatismo romano aproveita o estoicismo para tentar conter a devassidão que o luxo instaura:

Por fim, durante o Baixo Império coube ao estoicismo representar o papel de “reserva moral” para a sociedade romana. O estilo de vida extravagante que a Capital passou a ostentar, a gradativa orientalização dos costumes das classes superiores – e, posteriormente, da própria corte –, a dificuldade cada vez maior de se obter soldados para compor as fileiras das legiões e a dependência agrícola de Roma em relação às suas colônias – especialmente o Egito – são fatos que

demonstram à saciedade o fracasso dos projetos de Augusto no sentido de resgatar a antiga e severa moralidade agrária dos romanos (*mos maiorum*), que lhes tinham garantido, no período republicano, o senhorio do mundo. No ambiente de lassidão moral que dominou o Baixo Império e acabou levando-o à dissolução, o estoicismo, informado por sua rígida ética, constituía um refúgio para aqueles que ainda se apegavam às ancestrais virtudes romanas. (MATOS, 2009, p.58-59).

Sêneca, pensador aristocrata que era e homem de seu tempo, faz do estoicismo não só instrumento de educação do *princeps* e de si, mas fio condutor de toda sua produção intelectual:

Os romanos cultos começaram a valorizar, de modo quase exclusivo, os aspectos doutrinários puramente morais da Stoá, retornando aos mestres clássicos como Zenão e Crisipo. Estes pregavam a necessidade de aperfeiçoamento do indivíduo, enxergando o Estado como algo secundário e recomendando ao homem, no lugar da disputa política, a ataraxia. Tal postura filosófica calhava bem à personalidade severa e austera do romano, bem como ao Estado mundial que então surgia de modo autocrático e não poderia admitir os excessos do período republicano. (MATOS, 2009, p.60).

Foucault, leitor de Sêneca², é tema do trabalho de Santos (2017), que estudou o curso de Michel de 1982 e que aponta o *cuidado de si*³ na obra senequiana, conceito que se refere a um “conjunto de práticas que têm como finalidade o aperfeiçoamento interior”. (SANTOS, 2017, p.26). Tal como o hábito de Marco Aurélio nas suas *Meditações*, aquele que está no caminho de se tornar um sábio deve primar por uma auto-avaliação moral contínua, e é o que Sêneca faz em suas *Cartas a Lucílio*: seu interlocutor está ali como quase um adereço, como se Sêneca meditasse sobre si mesmo.

Pode-se perceber que, no período imperial, essa noção se torna uma filosofia de vida, um esforço constante de se afastar das paixões e alcançar a virtude, tornando-se um exercício diário de aperfeiçoamento interior. Na perspectiva de Foucault em *A Hermenêutica do Sujeito*, esse período pode ser considerado uma verdadeira Idade de Ouro do cuidado de si. O cuidado de si, para Sêneca, é uma necessidade para toda a existência, é um exercício que deve ser praticado com vigor, diariamente. (SANTOS, 2017, p. 27).

2 FOUCAULT, M. A. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

3 Noção surgida na Grécia com Sócrates e que pode ser verificada em seu diálogo *Alcibíades* (SANTOS, 2017, p.26-27).

É de suma importância salientar a criatividade e adaptação romanas, a despeito da incrustada *paideía* grega: “acreditamos que o estoicismo romano se apresentou como um ramo criativo da escola [estoica], desde que seja compreendido dentro de seus termos e levando em consideração o espírito da época.” (MATOS, 2009, p. 60). O entendimento dessas características romanas é a chave para o estudo assertivo da obra de Sêneca, visto que ele próprio foi um inovador. A origem e história de seu contato com o estoicismo nos são apresentadas pelo professor de direito da UFMG:

Durante o Principado de Tibério surgiu a escola estoica de Átalo, na qual Sêneca se formou. Nela o cordobês aprendeu a desprezar os bens exteriores e a valorizar unicamente a virtude, ainda que não tenha levado uma vida miserável como a de seu mestre, o que lhe trazia grandes dores morais. Sêneca foi o último pensador romano a estudar o sistema estoico diretamente nos textos originais. Na sua época vemos surgir a notável figura de L. Annaeus Cornuto, nascido na África e pertencente como escravo à gens Annaei, a família de Sêneca. Uma vez libertado, Cornuto tornou-se um professor estoico, tendo tido por discípulos os poetas Pérsio e Lucano, este último sobrinho de Sêneca. Com a sua obra *Da natureza*, Cornuto procedeu à adaptação dos cultos religiosos de Roma aos postulados físicos da Stoá, interligando ainda mais o mundo romano e o pensamento estoico. (MATOS, 2009, p. 64-65).

Outra influência coeva de Sêneca foi Mussônio Rufo, tido como o “Sócrates romano ou, de maneira mais aceitável, o Catão de sua geração” (MATOS, 2009, p.65) devido à sua lisura moral. O filósofo foi exilado por Nero; porém, com a morte do *princeps* e a disputa pelo poder por partidários de Vitélio e Vespasiano, Mussônio retorna e encontra Roma convulsionada, reprovando os soldados “por portarem armas e impedirem a paz na cidade, discurso que quase lhe custou a vida”. (MATOS, 2009, p.65). Partindo de tais influências, Sêneca cria um teatro peculiar.

As particularidades senequianas, que identificam tão bem seu gênio criativo, são: “Sêneca entende que a sabedoria (*sapientia*) constitui o bem perfeito do espírito humano, correspondendo a *Philosophia* ao amor e à aspiração ao saber” (MATOS, 2009, p. 67) e “a filosofia, diz Sêneca, configura-se como atividade real e não lida com palavras, mas com fatos, pois ao mesmo tempo em que observa, obra”. (MATOS, 2009, p. 69). Também é inovação senequiana a ideia anterior à paixão e o tratamento dado às paixões:

Segundo explica, uma vez formado certo sentimento apaixonado, este induz o indivíduo a agir a qualquer preço, sem considerar as consequências positivas ou negativas dos seus atos. Daí a necessidade de não apenas abrandar as doenças da alma, conforme propunham os peripatéticos, mas suprimi-las por completo, como se fossem um tipo de câncer espiritual. (MATOS, 2009, p. 72).

O estilo poético de Sêneca também é impresso por sua originalidade, além da clara influência da poesia de Virgílio, Horácio e Ovídio. (LOHNER, 2018, p. 10). Mesmo em sua homenagem, de acordo com Lohner (NENCI IN LOHNER, 2018, p. 120), “Seneca entrecruza lírica e tragédia, com uma reelaboração da memória poética que permite ao leitor ver por trás de Sêneca um Horácio, ao mesmo tempo modificado e compartilhado”.

Quando o pré-humanista de Pádua Lovato de’ Lovati (falecimento em 1309) descobriu a coleção mais antiga e completa das tragédias de Sêneca: o *codex etruscus*, hoje chamado *codex Laurentianus*⁴, houve uma mudança drástica na forma como a recepção do teatro senequiano então ocorria. Albertino Mussato, seu compatriota, compôs o pequeno tratado *Evidentia tragoediarum Senecae*, introdução ao estilo complexo de Sêneca. (LAURENS, 2016). A partir disso, em meados do século XVI, o erudito italiano Jules-César Scaliger em seu *Poetices libri septem* de 1561 postula sobre o gênio trágico, insuperável mesmo pelos gregos, e original: *Seneca quem nullo Graecorum maiestate inferiorem existimo, cultu uero et nitore etiam Euripide maiorem. Inventiones sane illorum sunt, at maiestas carminis, sonus, spiritus ipsius.* (LAURENS, 2016, p. 232).

A antiga definição ainda presente em Scaliger (*res tragicae grandes, atroces, iussa regum, caedes, desperationes, suspendia, exilia, orbitates, parricidia, incestus, incendia, pugnae, occaecationes, fletus, ululatus...*), que pode justificar a tragédia enquanto “despertar das paixões” dá lugar a uma constelação de noções: organização da fábula, unidade de ação, catarse ou purificação das paixões por meio do medo e da piedade, e por isso, a escolha de um herói nem inteiramente bom nem totalmente perverso, mas intermediário, um homem que, sem alcançar a excelência na ordem da virtude e da justiça, deve, não ao vício e a maldade, mas a alguma falha, cair na desgraça. (LAURENS, 2016, p. 232).

Os principais defensores de uma dramaturgia senequiana a partir do século XIX são Florence Dupont e Antonin Artaud. (LAURENS, 2016). A latinista enfatiza a eficácia espetacular dessas tragédias e pontua, com objeção, que não se tratam de obras estoicas, a menos que se adicionem contorções intelectuais e sofismas. (DUPONT, 1999, p. 42). Em seu livro sobre o Teatro Latino, Dupont deixa claro que, a fim de evitar anacronismos, o método utilizado para restituir à tragédia romana *in statu quo* ante consiste em um estudo comparativo e uma perspectiva diacrônica. Para Dupont (1999), o herói trágico é acometido por uma espécie de obnubilação da razão, o *furor*, que o faz agir, naquele momento, em prol da *folie*. O *furor* não dizia respeito à paixão (Dupont, 1999, p.59): era

⁴ *Tragoedi sunt qui antiqua gesta atque facinora sceleratorum regum luctuoso carmine, spectante populo, concinebant.* XXXVII, 13 c. 1r. (LOVATO, 1561; LAURENS, 2016, p. 230) uma das muitas notas de Lovato.

uma noção jurídica, sentimento incapacitante, de tal maneira que tornava sua vítima momentaneamente inimputável. O comportamento do *furioso* o atira para fora da condição humana: é incompreensível, dado que os romanos julgavam apenas homens. (DUPONT, 1995 p. 58).

Os furiosos Hércules (VIEIRA, 2013) e Medeia (DUARTE, 2013) são dois dentre os vários heróis trágicos senequianos a cederem às paixões e repudiar a razão. Essa ruptura com o outro faz do *furor* cólera, ainda outra criação de Sêneca, haja vista que essa associação negativa do *furiosus* é ele que estabelece, pois tratava-se de um indivíduo que ou dilapidou o patrimônio familiar, ou desonrou os parentes com extravagâncias em público.

Dupont (1999) separa os personagens da tragédia romana em duas principais categorias: os *furiosos*, que se excluem da humanidade e, vez ou outra, são atacados pelo *furor*, e aqueles que nunca são alcançados pelo furor e sempre pertencem à humanidade, os *simples mortais*. De acordo com sua posição, no que concernir o crime trágico, os *furiosos* se dividem em duas categorias: os *carrascos furiosos*, que agem, e as *vítimas furiosas*, que sofrem. Medeia e Hércules são *carrascos furiosos*, ao passo que Hipólito e Jasão seriam as *vítimas furiosas*. Em relação aos meros mortais, são também duas as categorias: alguns são designados por suas funções: mensageiro, por exemplo (não pertence à mitologia), e os outros têm até um nome mitológico, mas a condição de mortal lhes relega ao estatuto rebaixado. Em *Medeia*, as amas e os mensageiros são do primeiro tipo; Creonte, o do segundo tipo. O *furioso*, por excelência, lidera a ação da tragédia, é o personagem principal, o protagonista que, em sua maioria, daria o nome à peça. (DUPONT, 1999). Em *Tiestes* o personagem homônimo é vítima do *furor* de Atreu e, nêscio, come os próprios filhos, cometendo o abominável crime. Hércules furioso dizima a família, cego. Importante pontuar que o *carrasco furioso* não é um personagem, mas um caminho teatral que leva o personagem de um estado inicial a um estado final. (DUPONT, 1999). Em seu estado germinal, ainda há um nível de humanidade. Dupont (1999), então, afirma que o herói transformará essa inicial falta de sorte em catástrofe, por meio da invenção do crime posta em movimento e arrastando terceiros à sua volta, pois o indivíduo está inserido em uma sociedade hierárquica, cujo estágio final se encontra na abolição do *dolor*.

O *dolor* é um estado de infortúnio ativo, sofrimento pesado e imerecido, “que se distingue do *pathos* por seu caráter voluntário e sua força agente.” (CARDOSO, 2005, p.39). É pela fala, no fazer literário trágico senequiano, que o mal humano se transforma em um infortúnio desumanizante (DUPONT, 1999): através de um ou mais monólogos, exaspera sua dor para torná-la suportável e encontra forças, aí, para cometer o crime expiado às custas da *dolor*. Courtil (2014) chama atenção para a ideia de que a *dolor* no pensamento filosófico senequiano tem função ética de primeira ordem, o que estimula o pedagogo em Sêneca a desenvolver exercícios práticos que permitiriam sair vitorioso da luta contra a dor. O movimento de passagem do *dolor* ao *furor* no herói é cons-

tante e desumanizante, assim como é o sofrimento da *vítima furiosa*, que também sai da mera humanidade por conta da dimensão desumana que atinge sua desgraça. (DUPONT, 1999). Papel não menos fundamental é dos *meros mortais* na tragédia, pois servem de contraponto aos *furiosos*, marcam o limite da humanidade e ditam as regras da vida em sociedade. (DUPONT, 1999). Na tragédia de Sêneca, o *furor* conquista o herói trágico e o transforma em criminoso: Édipo nas *Fenícias* (MARTINS, 2011), *Agamemnon* (GERMANO, 2012), o “furor de Édipo como derradeiro sintoma da peste” (*Édipo*, DUARTE, 2011, p.172), o transfigurado *Oedipus* como atesta Carmo (2006), a “feliz Cassandra, a quem a loucura e Febo isentam do sorteio” (*Troianas*, DUARTE, 2014, p. 60), Atreu que mata e cozinha os sobrinhos em *Tiestes*. Carmo aponta a presença do furor e das paixões na obra senequiana como recursos para agradar a plateia romana, acostumada ao espetáculo das apresentações. (CARMO, 2006).

Para Dupont (1999) os mitos gregos são incompreensíveis para os romanos, uma sociedade tida como civilizada. Na dramaturgia de Sêneca o *nefas* é um crime contra a humanidade, contra a ordem divina de mundo, uma “abominação perpétua” (DUPONT, 1999, p. 52), um monstro que rompe com a ordem do mundo: o que então torna o crime trágico um *nefas* é a maneira paradoxal pela qual “o herói se orgulha dele como escravo, o arvora e lhe dá um caráter exemplar.” (DUPONT, 1999, p.55). Como bem aponta a autora, é peculiar a transformação contrária em Sêneca; de monstro ao sublime, que ocorre em *Hércules no Eta*.

O dramaturgo e ator francês Antonin Artaud, nascido em Marselha em 1896, é o outro proponente de uma dramaturgia de Sêneca, como atesta uma carta enviada a Jean Paulhan, em 16 de setembro de 1932:

Estou lendo Sêneca, do qual me parece louco que se possa confundir-lo com um moralista preceptor de sei lá que tirano da decadência – ou então o Preceptor era este, mas envelhecido, desesperançado da magia. Em todo caso, ele me parece o maior autor trágico da história, um iniciado nos Segredos e que soube fazê-los passar em palavras melhor do que Ésquilo. Choro enquanto leio seu teatro de inspirado e sinto aí, sob o verbo, sílabas crepitarem – da mais atroz maneira – a fervura transparente das forças do caos. E isso me faz pensar em algo: uma vez curado, tenho a intenção de organizar leituras dramáticas – para um homem que nega o texto no teatro, isso não será nada mal -, leituras públicas em que lerei as Tragédias de Sêneca, e todos os comanditários possíveis do Teatro da Crueldade serão convocados. Não se pode mais facilmente encontrar um exemplo escrito daquilo que se pode entender por crueldade do teatro do que em todas as Tragédias de Sêneca, mas sobretudo em *Atreu* e *Tiestes*. Visível no Sangue, ela é ainda mais no espírito. Esses monstros são cruéis como apenas as forças cegas podem ser, e apenas há teatro, eu penso, no grau ainda não humano... Em Sêneca as forças primordiais levam a escutar seu eco na vibração espasmódica das palavras.

E os nomes que designam segredos e forças designam-nos no trajeto dessas forças e com sua força de extração e destruição. (ARTAUD; SILVA, 2018, p. 435).

Antonin retoma o teatro senequiano em seu Teatro da Crueldade “Tudo que age é uma crueldade”. (ARTAUD traduzido por Teixeira Coelho, 2006, p. 96). Para o dramaturgo: “O Teatro da Crueldade foi criado para devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada e convulsa; e é neste sentido de rigor violento, de condensação extrema dos elementos cênicos, que se deve entender a crueldade sobre a qual ele pretende se apoiar.” (ARTAUD, 2006, p. 143).

Para Silva (2018), Artaud defende que a verdadeira cultura deveria se fazer no corpo e no sangue. Essa corporalidade da cena faz do ator um portador da Peste:

O estado do pestífero que morre sem destruição da matéria, tendo em si todos os estigmas de um mal absoluto e quase abstrato, é idêntico ao estado do ator integralmente penetrado e transtornado por seus sentimentos sem nenhum proveito para a realidade. Tudo no aspecto físico do ator, assim como no do pestífero, mostra que a vida reagiu ao paroxismo e, no entanto, nada aconteceu.

Entre o pestífero que corre gritando em busca de suas imagens e o ator que persegue sua sensibilidade; entre o vivo que se compõe das personagens que em outras circunstâncias nunca teria pensado em imaginar, e que as realiza no meio de um público de cadáveres e de alienados delirantes, e o poeta que inventa personagens intempesivamente e as entrega a um público igualmente inerte ou delirante, há outras analogias que explicam as únicas verdades que importam e que põem a ação do teatro e a da peste no plano de uma verdadeira epidemia. (ARTAUD, 2006, p.20).

Distingue-se o *furor* do ator e do assassino e esse corpo amotinado no teatro não é o do *furioso* que se exaure no ato criminoso, mas reflexo da força imaterial e inexorável que o inspira.

Enquanto as imagens da peste em relação com um poderoso estado de desorganização física são como os derradeiros jorros de uma força espiritual que se esgota, as imagens da poesia no teatro são uma força espiritual que começa sua trajetória no sensível e dispensa a realidade. Uma vez lançado em seu furor, é preciso muito mais virtude ao ator que coragem ao assassino para executar seu crime, e é aqui que, em sua gratuidade, a ação de um sentimento no teatro surge como algo infinitamente mais válido que a ação de um sentimento realizado.

Diante do furor do assassino que se esgota, o furor do ator trágico permanece num círculo puro e fechado. O furor do assassino realizou um ato, ele se descarrega e perde contato com a força que o ins-

pira mas que não mais o alimentará. Esse furor do assassino realizou um ato, ele se descarrega e perde contato com a força que o inspira mas que não mais o alimentará. Esse furor assumiu agora uma forma, a do ator, que se nega à medida que se libera, se funde na universalidade. (ARTAUD, 2006, p.21).

Silva (2018) resume, através de Citti, o fascínio exercido por Sêneca em Artaud: O poder dramático da palavra, junto com uma concentração sobre famílias pegadas em conflitos destrutivos e ciclos de vingança (chegando até o incesto e o canibalismo), com um jogo entre os papéis de vítima e perpetrador, são o que Antonin Artaud aprecia em Sêneca: ele considera seu drama como um modelo primordial para suas teorias sobre o “Teatro da Crueldade” – um teatro que deveria perturbar como uma peste – e também para seus dramas (o não terminado *Le Supplice de Tantale [O Suplício de Tântalo]*, originalmente intitulado *Atrèe et Thyeste [Atreu e Tiestes]*, e *Les Cenci [Os Cenci]*, 1935). (CITTI; SILVA, 2018, p. 436)

Como bem atesta Silva (2018), toda a obra trágica de Sêneca possui ao menos um exemplo cruento, ao passo que, a Artaud, não será relevante discutir questões morais ou poéticas de Sêneca, mas o fato de que a crueldade, entendida enquanto ação, materializa-se em cena. Segundo Silva (2011, p.2), “afastando-se, aparentemente, das amarras da causalidade e da necessidade aristotélicas, a tessitura dramática em Sêneca parece-nos estar enleada no conjunto das imagens poéticas que constituem o universo das tragédias.”

O monólogo, base da tragédia romana segundo Dupont (2003), é onde o herói furioso leva a cabo seu crime ou canta sua vitória, fundamental para a própria existência da tragédia:

O diálogo supõe uma troca de informações, uma comunicação entre os dois personagens. No entanto, isso quase nunca ocorre em tragédias latinas. Ou, se essas informações ocorrerem, é o mais rápido possível. Porque a cadeia de eventos não interessa a ninguém. O que, além disso, resulta em inconsistências, improbabilidades. Alguns personagens estão, portanto, conscientes dos eventos sem que ninguém saiba como os aprenderam. Mas não importa para o espectador que esteja disposto a pagar o custo da improbabilidade do prazer de mais um ou dois monólogos heróicos. O que chamamos de ação não existe na tragédia romana e a suspende ainda menos. (DUPONT, 2003, p. 193).

O dramaturgo amálgama os mitos à sua maneira e, através dos monólogos e imagens, tece uma trama psicológica a partir do espetáculo da dor, “é precisamente neste excesso, *supra modum*, neste espaço que desastrosamente trans-

borda a vigilância do *pathos* que Sêneca instala e organiza sua visão trágica do mundo”. (MAZZOLI, 2014, p. 99). De acordo com Fitch (2002, p.5-6), conforme citado por Lohner (2018, p.133), o monólogo na dramaturgia senequiana faz transparecer o universo particular da personagem a partir de um insulamento:

Fitch (2002, p. 5-6), ao apontar a ênfase sobre a interioridade das personagens como um dos aspectos pelos quais o drama senequiano se distancia do drama ático, salienta a frequência do emprego de solilóquios, falas à parte e monólogos de entrada, recursos que ampliam o isolamento das personagens, reduzindo sua interação com outras personagens, e permitem que o foco se concentre sobre seus pensamentos e estados passionais. (FITCH IN LOHNER, 2018, p.133).

Há ainda, na metade das tragédias, um prólogo anunciado por um ser não humano (DUPONT, 2003), que teria relação com a fábula que levou o herói à sua queda. Corroboram Lohner, pois declara que o prólogo senequiano tem função de “estabelecer a atmosfera do drama e de antecipar os principais eventos do enredo”. (LOHNER, 2018, p. 9). Em relação ao coro da tragédia romana, segundo Dupont (1999), também é sua função dar as leis aos heróis do ponto de vista do mito e da moralidade cívica.

Lohner denuncia “o aspecto a que mais se ateu a crítica no XIX, estreitamente aderente à poética aristotélica, [que] foi o “retoricismo” da linguagem dramática senequiana, considerada artificial pela ornamentação vista como excessiva” (LOHNER, 2018, p. 186), mas a ironia é um recurso retórico muito utilizado de forma peculiar por Sêneca, em suas tragédias, e a tradução de Lohner exemplifica com *Tiestes*: os versos 431-433⁵, onde o jovem Tântalo diz o contrário do que queria dar a entender sobre Atreu (LOHNER, 2018, p. 134), o Coro (III) que se mostra surpreso com o afeto entre os irmãos inimigos (LOHNER, 2018, p. 136) e no verso 1051, *Há limite no crime?*, a intertextualidade com Horácio, *est modus in rebus* (Horácio, *Sátiras*, I, 1, 106), em um contexto que pontua a desmesura e voracidade. (LOHNER, 2018, p. 157).

Sendo assim, como Silva (2018), consideramos fundamental a leitura das tragédias de Sêneca compreendendo sua recriação do mito trágico para além de uma leitura racional e moralizante de um Sêneca unilateralmente estoico, destituído dramaturgo. Gama (2016) fez um estudo das *Troianas* que englobou desde os princípios estoicos à composição de cenas e de personagens, tendência crescente de leitura da obra trágica de Sêneca. Silva (2019) em seu trabalho sobre *Hercules Furens*, bem como Araújo (2011) sobre a mesma obra, questiona a visão tradicional sobre a relação entre tragédia e filosofia estoica, o valor estético do texto trágico e o interesse de suas personagens dramáticas.

5 *Teu irmão ressurgue, extinta a ira,
e a ti repõe parte do reino e junta os membros
da casa lacerada e restitui-te a ti.*

Como aponta Serra (2006), é necessário partir, de alguma forma, do estoicismo, filosofia subjacente ao teatro senequiano, mas discordamos na medida em que o autor fala que a tragédia arrasta consigo “um regime de vida”. O conflito trágico nas tragédias senequianas consiste do ápice do herói negar a si mesmo enquanto humano e cometer um crime contra a humanidade. Lohner destaca a conjuntura sociocultural e política distinta em que a tragédia ateniense e a tragédia romana imperial do século I estavam inseridas, o que já seria o suficiente para demarcar o distanciamento entre ambas. (LOHNER, 2018, p. 9). Na tragédia senequiana o sentimento arrebatava o desamparado herói que é instruído por meio de uma obra profusa em máximas assertivas, conceito aqui explicado por Dupont:

As máximas aclamadas costumam ser a ocasião para manifestações políticas. Desviados de seu contexto e interpretados de acordo com os eventos atuais, eles transformam apresentações em reuniões. No final da República, o teatro tornou-se um dos lugares privilegiados onde a opinião pública era ouvida. Assim, Cícero, esperando no campo o fim dos distúrbios que agitaram Roma após o assassinato de César, escreveu a seu amigo Ático, que era celebrado por servir como informante na capital, e pediu que ele fosse para os teatros tomar a temperatura política de Roma. (DUPONT, 2003, p.119).

Paré-Rey aprofunda o estudo das sentenças trágicas e aponta como renovaram as tradições paramiológicas, gnômicas e teatrais. A autora rebate as acusações de superficialidade contra a obra trágica de Sêneca:

É claro que as tragédias de Sêneca são retóricas, mas em um sentido particular, segundo nós: o estilo delas é influenciado pela prática da declamação, da qual a *sententia* é um elemento essencial, mas também pela tradição da *concisão estoica*. E o fato de serem assim retóricos não era, ao contrário, um defeito para os Antigos, mas uma qualidade que eles gostavam de ver desenvolvida nas *altercationes* e nas *descriptiones*. (PARÉ-REY, 2012, p. 9).

Ratifica Lohner, sobre o uso desse “ornamento retórico”: “enraíza-se, antes de tudo, na tradição da linguagem teatral, (...) ao lado disso, ele encontra fundamento também na doutrina moral da filosofia estoica, enquanto expediente gerador ao mesmo tempo de estímulo emocional e adesão racional.” (LOHNER, 2018, p. 195-196). Dinter (2014) também argumenta que o efeito retórico das máximas é produzir o “cosmos dessas tragédias” senequianas e as personas. Para Dupont (2003) as máximas seriam uma forma de cumplicidade com o público e, de fato, as máximas populares sempre tiveram apelo emocional. Caron (2011) em sua tese “mito contra a retórica”, defende que os valores estoicos são trazidos na literatura senequiana pelo sublime e pela emoção. Somada a essas vozes, Van Wassenhove (2016) vai contra a crítica de dogmatismo inte-

lectual e antiético às emoções e apresenta o reconhecimento de Sêneca sobre os benefícios pedagógicos que as máximas conteriam. Para Lohner “o interesse pela reflexão moral, já forte no teatro trágico grego, sem falar do propósito educativo da poesia dramática, contribuiu para o largo uso de enunciados sentenciosos” (LOHNER, 2018, p. 193) e “na época do filósofo Sêneca, a sentença já estava estabelecida como uma célula estilística da oratória contemporânea”. (LOHNER, 2018, p. 194). Por fim, como ressalta Dupont (2003), a poesia, em Roma não se dissocia da eloquência.

Dupont afirma, de forma contundente, que Sêneca não era um orador e que ele não praticava retórica, haja vista que não ensinou a Nero a eloquência, mas poesia e filosofia. (DUPONT, 1999, p. 95). Quando a pesquisadora fala que não cabe intelectualizar um teatro cujo objetivo é o espetáculo, que visa fazer do ator um fantoche cujo corpo é instrumento, realça como a tragédia (e a comédia) latina foram visionárias. Corroborando o diretor antoniano, à frente do Teat(r) o da Crueldade brasileiro:

Teatro não é correio, não tem mensagem. É uma arte em que, concretamente, o meio é a mensagem. O sentido e as emissões dos corpos dos atores com o público não se comunicam com uma fórmula ou receita.⁶ José Celso Martinez Corrêa - Teat(r) o Oficina⁷.

Passagem que faz lembrar o Fausto de Goethe: “In Anfang war die Tat” (no princípio era o Ato).

A influência senequiana hodierna inicialmente dá graças ao Renascimento, de Shakespeare a Corneille, quando a Europa descobriu o teatro antigo através das obras de Sêneca (DUPONT, 1999). Freitas (2015) chama a atenção para o curioso verbo utilizado no livro *The Reception and Performance of Euripides: senecanize*. Ou seja, falando em recepção, uma montagem teatral eurípidiana com sabor senequiano nos palcos do século XXI, *refletindo aguda crise moral* (FREITAS, 2015) e agregando à tragédia de Sêneca importância resistente à passagem dos séculos. Basta observar a evolução contemporânea dos palcos.

6 VIEIRA, Mateus. A nova cria do Zé. *Jornal A Cidade*, 2015. Disponível em <<https://www.acidadeon.com/ribeiraopreto/lazerecultura/NOT,2,2,1049449,A+Nova+Cria+do+Ze.aspx>>

7 Fundada em 1958, a Companhia Teat(r) o Oficina Uzyna Uzona conflui em seus ritos teat(r)ais poesia, música, dança, cinema, vídeo, arquitetura, artes plásticas, urbanismo. A BIGORNA é símbolo da companhia desde sua fundação e lugar onde se forja o ferro e o corpo.

Criada coletivamente há seis décadas, por quase 2 mil artistas, o Oficina constituiu-se como uma companhia múltipla e singular frente às formações teatrais e demais companhias existentes hoje – não só pelo número de componentes e amplo repertório trabalhado, mas principalmente pela multiplicidade de gerações presentes nas encenações e nas plateias. Diz a sinopse da versão digital para o aplicativo zoom do espetáculo *Paranoia Live*, temporada 23, 26, 29 de julho e 1o de agosto de 2020. Em 1996, o grupo encenou uma peça de Artaud “Pra dar um fim no juízo de deus” que até hoje é reencenada, e está completa no canal do grupo Teat(r) o Oficina Uzyna Uzona pelo Youtube.

Freitas (2019) faz um estudo sobre a recepção teatral de Sêneca e do inglês Ted Hughes em seu poema dramático “The Oedipus of Seneca” (1968), que chegou a repercutir no Brasil pelo grupo Teatro Promíscuo em 1996. Segundo Dupont (2003), data da segunda metade do século XVII o eclipse da tragédia romana pela grega, e daí apenas Artaud e Robert Brasillach (escritor e jornalista francês que traduziu a *Medeia* senequiana) na primeira metade do século XX, para se distanciarem de tradições clássicas ou românticas e relerem Sêneca recuperando seu “poder trágico”. (DUPONT, 1999). A Peste, que “mata sem destruir órgãos e o teatro que, sem matar, provoca no espírito não apenas de um indivíduo, mas de um povo, as mais misteriosas alterações” (ARTAUD, 2006, p. 22), vão unir a proposta de Dupont – Artaud – Sêneca:

Os séculos passam, no ano de 396 a.C., a Peste ataca. Não é a primeira vez que Roma sofre o flagelo divino, signo de uma ruptura entre os homens e os deuses. Os sacerdotes responsáveis pelas expiações esforçam-se, mas nenhum *piaculum* conhecido mostra-se eficaz. Vão procurar na Etrúria o remédio novo e serão trazidos daí espetáculos cênicos que são apresentados a Roma no interior dos jogos Romanos, como única maneira de oferecê-los aos deuses. (DUPONT; SILVA, 2018, p. 434)

Como nos esclarece Silva (2018), fazia parte de ritos expiatórios romanos, que seriam capazes de findar uma catástrofe humana, na medida em que era estabelecida uma nova ligação com a esfera divina. O autor, no entanto, frisa como Dupont se acredita distante (e todos nós) de Artaud:

Para Artaud, a tragédia abre-se sobre mistérios proibidos, sobre um além da humanidade, que tem a ver com a loucura e o religioso. Ora, uma tendência atual dos diretores que reivindicam Artaud e a experiência dos Cenci deseja reabilitar Sêneca, fazendo dele um teatro do horror. Mas o horror do séc. XX, sem ritualismo nem dimensão religiosa, não pode ser nada mais do que o horror sórdido do cotidiano: estamos bem longe de Artaud. Aplicado a Sêneca, esse expressionismo produz apenas Grand-Guignol. (DUPONT; SILVA, 2018, p. 434)

Concordamos com Silva (2018) na medida em que as semelhanças entre propostas sejam fortes, pois há relação entre a Peste, como falência humana hermética, a necessidade de refazer o laço entre humano – divino por meio de um espetáculo dramático, dentro de padrões ritualísticos, e o papel fundamental assumido pelos cruentos mitos. Silva (2018) desmonta, ainda, a corrente comum interpretativa de um Sêneca rebuscado e artificial, quando lança uma terceira leitura, diversa ainda da abordagem antropológica de Dupont, que dispõe o corpo em cena, de forma cruel e ritualística, imbricada nos mistérios da existência humana.

Em relação à tragédia *Phaedra*, Lohner afirma que no século XIX o português Sebastião Trigoso teria traduzido a tragédia *Hipólito* “atualmente denominada *Fedra*”. (LOHNER, 2018, p. 10). O professor explica que nos manuscritos

do ramo E a tragédia viria intitulada como *Phaedra* e, nos manuscritos do ramo A, o título seria *Hippolytus*. (LOHNER, 2018, p. 229).

Dupont publicou, em 2012, a obra trágica completa de Sêneca traduzida para a língua francesa, onde ela recupera as furiosas palavras do dramaturgo. A primeira tradução para o francês é de *Phaedra* e essa, como as outras, ganha uma separação em atos. Além disso, Dupont traduz, para fins de ironia trágica senequiana, “rebeldes bascos” (cruéis partas) e “turcos sanguinários” (a insubordinação dos montanhistas dos Pirineus), misturando fielmente *l’horrible et le bouffon* (DUPONT, 2012, p. 8).

O método de Dupont, exemplificado no primeiro capítulo com a *Medeia* senequiana, pode ser aplicado na obra *Phaedra*, cuja temática básica é o desejo erótico (CAIRNS, 2015, p. 9): dilacerado pela dor, Teseu faz dilacerar o filho. Na Fedra de Sêneca, o herói trágico metamorfoseia-se em monstro (DUPONT, 1995; CARDOSO, 2005). Sêneca orienta Lucílio que a *libido* monstrifica: “a sensualidade é origem de deformações nos pés, nas mãos, em todas as articulações.” (*libidines pedum, manuum, articulorum omnium depravationes. Seneca, Epistulae Liber III - XXIV, 16.* SEGURADO E CAMPOS, 2004).

Almeida (2013) vê nas diversas mitologias o processo de monstrificação como uma metamorfose sofrida pelo sujeito que causa ou sofre o mal, ao passar por tamanha dor e laceração física/emocional. Para Dupont (2003), o verdadeiro diálogo se apropria do espaço cênico e, na tragédia, o canto dos heróis furiosos, seu crime, transfigura o universo em lugar mitológico. Nas tragédias senequianas o desfiguramento ocorre tanto moralmente quanto fisicamente, caso o indivíduo não faça uso da *ratio* e acabe por se comportar feito os leões e tigres, tornando-se também besta para o horror e delírio do espectador:

No circo, é o espetáculo do exotismo através da caça que combina a violência do deserto e a estranheza dos animais caçados. Leões, elefantes, girafas, crocodilos ou até lincos gauleses são exibidos mortos no circo a partir do século III em competição com bestas italianas, javalis, ursos, touros⁸. No teatro, esses são os monstros mitológicos, o furioso que se desencadeia, tão exóticos para os romanos quanto os rinocerontes africanos ou os tigres indianos. Assim, no coração de Roma, do espaço urbanizado e mais civilizado, pode se instalar o tempo dos jogos, que é o oposto: o selvagem, o desumano, o monstruoso com o domínio mais perfeito dessa violência, a domesticação mais perfeita dessa alteridade. (DUPONT, 2003, p. 56-57).⁹

O famoso espetáculo de crueza proporcionado pelos gladiadores foi incorporado aos jogos romanos:

⁸ Sêneca, *Ad Luc.*, VII, 3-6.

⁹ Traduções de nossa responsabilidade.

Pode-se até imaginar que a integração das lutas de gladiadores nos jogos coincidiu com uma mudança de percepção. Quando os rituais fúnebres, as batalhas dos gladiadores, se tornaram espetáculos, quando eram percebidos como atrozes e cruéis, e como jogos bárbaros, pareciam caçar. O que era uma antiga tradição etrusca apareceu sob uma nova luz: a da selvageria e, portanto, do exotismo, a origem dos combatentes e seus trajes estranhos apenas reforçando esse sentimento. (DUPONT, 2003, p. 57).

Dos monstros senequianos temos, em *Phaedra*, a Concupiscência, que aparece como um produto profano subordinado ao Cupido:

Nvtrix - Deum esse amorem turpis et uitio fauens
finxit libido, quoque liberior foret
titulum furori numinis falsi addidit.
(Seneca, *Phaedra*, versos 195-197)

Ama A torpe libido, favorecendo o vício, fez o amor
ser um Deus, de modo que fosse mais livre,
adicionou ao furor o título de falso nume.
(tradução nossa)

A protagonista Fedra é complexa; aparentemente não tem vontade própria, pois culpa desde a deusa Vênus, até a *libido* da mãe por sua paixão. Sêneca nas *Cartas a Lucílio* ressalta, acerca das pessoas de pouco discernimento, apesar de sua Ama chamar-lhe de *alumna* (verso 588):

Lugentem timentemque custodire solemus, ne solitudine male utatur. Nemo est ex imprudentibus qui relinquit sibi debeat; tunc mala consilia agitant, tunc aut aliis aut ipsis futura pericula struunt, tunc cupiditates improbas ordinant; tunc quidquid aut metu aut pudore celabat animus exponit, tunc audaciam acuit, libidinem irritat, iracundiam instigat. (Seneca, *Epistulae*, Liber I - X, 2)

Quando alguém se encontra dominado pela dor ou pelo medo, costumamos vigiá-lo, não vá ele fazer mau uso da sua solidão. Pessoas de pouco discernimento não devem ficar entregues a si próprias: ou tomam decisões erradas, ou assumem atitudes perigosas, para os outros ou para si mesmas, ou se deixam guiar para propósitos desonestos; tudo quanto o medo ou o pudor lhes escondia no ânimo vem ao de cima, provoca o atrevimento, agudiza a sensualidade, desperta a cólera. (SEGURADO E CAMPOS, 2004).

Ao mesmo tempo, Fedra é ciente de seu papel de madrasta (palavra repetida quatro vezes na obra, não utilizada na tragédia euripídica *Hipólito*) e de suas

implicações, para além do *furor* e do estereótipo de madrasta selvagem (Sêneca, *Phaedra*, verso 356) capaz de indizível mal (Sêneca, *Phaedra*, verso 558). A princesa de Creta rejeita sua posição de soberana e se oferece como escrava a Hipólito:

Hi. - Committe curas auribus, mater, meis.

Ph. - Matris superbum est nomen et nimium potens:

nostros humilium nomen affectus decet;
me uel sororem, Hippolyte, uel famulam uoca,
famulamque potius: omne seruitium feram.

Non me per altas ire si iubeas niues

pigeat gelatis ingredi Pindi iugis;

non, si per ignes ire et infesta agmina,

cuncter paratis ensibus pectus dare.

Mandata recipe sceptrum, me famulam accipe:

te imperia regere, me decet iussa exequi;

muliebre non est regna tutari urbium.

tu qui iuuentae flore prima uo uiges,

ciues paterno fortis imperio rege;

sinu receptam supplicem ac seruam tege:

miserere uiduae.

(Sêneca, *Phaedra*, versos 608-623)

Hipólito Entrega aos meus ouvidos tuas inquietações, minha mãe.

Fedra O nome materno é orgulhoso e excessivamente poderoso.

Convém aos nossos afetos nome mais humilde.

Me chama ou de irmã, Hipólito, ou de escrava,

escrava, de preferência: hei de suportar toda escravidão.

Se ordenares que eu caminhe por profundas neves,

não me seria incômodo marchar sobre os gélidos cumes do Pindo:

se ordenares que eu caminhe pelos fogos e por exércitos inimigos,
não tardaria a oferecer o peito às espadas preparadas.

Recebe minha autoridade; me aceite como escrava,

a ti convém reger impérios; a mim seguir ordens!

Não diz respeito a uma mulher guardar os reinos.

Tu que floresce na primeira flor da juventude,

forte, governe os cidadãos com autoridade do pai,

no peito me recebe e protege, suplicante e escrava.

Apieda-te pela viúva.

(tradução nossa)

Muito além de uma simples condenação moral, Sêneca nos mostra o conflito de uma alma atormentada. Carmo (2017) pontua o irracional, a ruptura da proposta estoica em *Phaedra* e o quão longínquo da moral estoica se estabeleceriam assim, tragediógrafo e filósofo se complementariam. Para Dupont (1999),

Sêneca recolhe as histórias mitológicas gregas, acrescenta tudo que há de estranho, a exemplo de Hécate e Lúcifer em *Phaedra*, “a fim de transformar o trágico mundo mitológico em um universo inverso e simétrico do universo humano”. (DUPONT, 1999, p. 64).

Mas além do elemento fantástico há o conflito das coisas humanas e o evento social que é o casamento diz muito sobre um povo.

A relação matrimonial de Fedra, a heroína *irata* e *tristis* (DUPONT, 2003, p. 87) e Teseu pode ser melhor compreendida se observarmos como o matrimônio era percebido na sociedade romana antiga:

Nos tempos antigos, a cerimônia de casamento era um ato privado que envolvia a passagem de uma jovem, do amor do pai para o do marido. Este tipo de união *cum manu* deve ser distinguida daquela em que a mulher mantém sua liberdade legal (*sine manu*) e que se desenvolverá com a emancipação da mulher. O casamento *cum manu* ocorre em três formas principais, apenas a primeira com caráter religioso mais acentuado. De fato, o casamento por *confarreatio* é o único que requer a presença do grande pontífice e da rajada de Júpiter. Os cônjuges oferecem um bolo ali (ao longe) ao deus e a solenidade desse rito o torna indissolúvel. (ROBERT, 1997, p.34).

O autor deixa claro que há também a associação simbólica entre fertilidade da terra (portanto, do campo. ROBERT, 1997, p.34) e da mulher, que sempre foi feita em todas as sociedades antigas. (ROBERT, 1997, p.34). Mas o cunho pragmático, econômico era o tom mais ressonante:

O casamento por “venda fictícia” está vinculado a um conceito mais econômico do que o da aquisição de um imóvel. Cinco depoimentos são suficientes para garantir a compra simulada de uma moça. O terceiro tipo, por *usus*, segue uma regra antiga segundo a qual qualquer pessoa que tenha desfrutado de um notório poço por um ano se tornará o proprietário. Um ano de coabitação legitima a união e o direito de propriedade do marido sobre a esposa. Somente a ausência da esposa por três noites consecutivas pode quebrar o *usus*. (ROBERT, 1997, p.34).

Mas, esses três tipos de união passarão a não mais ocorrer ao final da República: Eles dependiam da única autoridade: do pai do marido, ou mesmo do padrasto, se ele ainda estivesse vivo, pois, então, o próprio marido tinha de obedecer ao pai. Assim, eles parecem ter o mesmo status que os filhos, como os filhos de quem eram legalmente “a irmã”. Portanto, eles estavam sob jurisdição essencialmente privada, a da família, e não a da cidade. (ROBERT, 1997, p.34-35).

Resta uma impressão de que o conúbio é antinatural e a mulher uma peça de troca:

Ao mesmo tempo, a união entre homem e mulher não aparece como um ato natural, mas, ao contrário, como um ato convencional, de acordo com uma lei estabelecida pelos próprios homens. É a lei que define o bem e o mal. O sentimento parece estar ausente dessa concepção ordenada e pragmática da moralidade. Isso naturalmente nos levará a questionar o lugar ocupado pelas mulheres na sociedade e o papel do casamento nas relações de moralidade e sexualidade. No entanto, se, como veremos, a mulher na sociedade dos primeiros tempos for considerada acima de tudo um objeto, seu lugar nas lendas da história primitiva lhe confere um papel de ator, às vezes negativo, muitas vezes também positivo. Portanto, parece haver uma clara discrepância entre a imagem dada e a realidade. (ROBERT, 1997, p. 23).

A matrona na família romana antiga possuía um papel muito singular:

Na realidade, é preciso considerar o verdadeiro lugar da matrona romana na família. É muito diferente do da mulher grega, confinada ao gineceu. Ela desempenha o papel de uma dona de casa respeitada e influente, associada ao marido para a salvaguarda dos valores da família. Basta parar em certos símbolos da cerimônia de casamento para entendê-la.

Nenhuma idade é definida para a maioria das meninas. Na data determinada, o garoto leva a toga viril, que marca o fim de sua dependência exclusiva da autoridade paterna, para colocá-lo também sob o da cidade. Ele se torna um cidadão pleno e sua vida passa a ser fornecida pelos deveres de sua profissão como cidadão. A menina, que permanece sob o controle de uma família, adquire uma espécie de maioridade no dia em que se casa. (ROBERT, 1997, p.35).

A mulher, então vem a ser *mater familias*:

Assim, a mulher torna-se uma *mater familias*. No entanto, a definição legal do termo nos permite entender melhor toda a originalidade do casamento romano. Mesmo que os homens esperem que as mulheres sejam mães e dêem a eles herdeiros do sexo masculino, mesmo que o censor, a cada cinco anos, relembre esse dever da maternidade para permitir que a cidade cresça e prospere, não é o fato de dar à luz que dá às mulheres o status de *mater familias*, mas apenas o fato de se casar, como a *Iustiani Digesta (Corpus Iuris Civilis)* já citou. Isso também nos permite entender melhor que uma união pode ocorrer, enquanto esposa é impúbere. (ROBERT, 1997, p.41-42).

O mito da jovem matrona Fedra, como todos os mitos orais, sofre modificação lenta e contínua de sua mensagem, conteúdo e forma: “a última versão de um mito é a única disponível, de modo que toda comparação entre a versão atual-

mente transmitida e a precedente se torna impossível”. (BRISSON, aqui sempre em tradução de José Carlos Baracat Junior, 2014, p. 23). No trabalho de Pociña e Lopez (2016) aprendemos que o mito de Fedra possui versões semelhantes no folclore de povos do Oriente, da China, da Índia e do Egito, sendo a versão mais conhecida a de José e a mulher de Putifar na quarta parte de Genesis (gen. 39): Putifar foi um general do exército egípcio que comprou José, o filho de Jacó, como escravo que sua mulher tentou seduzir, incriminando-o logo em seguida à recusa. A versão da narração bíblica possui diferenças, como aponta Pociña e Lopez, (2016); José não é filho de Potifar, não havendo relação de madrasta e enteado e Potifar apenas encarcera José, não lhe causando a morte. Mas há bastante semelhança; José é um jovem escravo, casto e bom rapaz, convertido em escravo por Potifar, cuja mulher assedia o jovem hebreu abertamente e o acusa de violação perante seu marido, ante a negativa de José, com um pedaço de seu manto como prova. O eixo dessa história encontra-se também no mito grego, romano e em suas adaptações até 2010 (POCIÑA e LÓPEZ, 2016): o adultério de uma mulher casada.

O primeiro monólogo de Fedra em Sêneca (versos 85-128) nos mostra a personagem se lamentando por seu exílio e casamento com um inimigo de seu pai: Teseu, ele também adúltero; o herói foi ao Hades raptar Perséfone e volta de sua catábase para a humilhação final. Essa *dolor* transmuta-se em *dor maior*: a paixão de Fedra, que será levada às últimas consequências tal como uma vingança e, sua elaboração textual é recurso teatral. (DUPONT, 2003).

Pociña e Lopez nos atentam para a pluralidade de Fedra:

No momento das várias construções do caso amoroso em que Fedra e Hipólito estão envolvidos acima de tudo, mas também Teseu, será fundamental a abordagem que move sobre a maneira de pensar e atuar, de acordo com cada escritor ou escritora, para cada um dos três membros do triângulo. Talvez seja nesse aspecto que a comparação literária seja mais interessante e produtiva, devido às diferenças sensíveis que existem entre algumas versões e outras. De fato, seria muito inapropriado definir, por exemplo, Fedra como uma mulher casada com desejos sexuais irreprimíveis ou como uma amante furiosa, e não pensar em outras possíveis causas de seu comportamento, como sentir-se relegada pelo cônjuge, querer se vingar da afronta a que o ausente a submete saindo com um amigo, punindo a falta de consideração como uma mulher sexualmente atraente que é a que seu impassível enteado a submete, etc. (POCIÑA e LOPEZ, 2016, p. 33).

Os autores ressaltam a densidade da personagem senequiana, geradora de reescritas através dos séculos:

E de quantas maneiras poderíamos explicar a rejeição do assédio amoroso de Fedra por Hipólito, principalmente nas reescritas, mas nem sempre presentes? E na muito frequente relação irada de Teseu,

acreditando que seu filho cometeu ou tentou cometer adultério com Fedra, o que pesa mais, o engano de sua esposa, a traição profana de seu filho, sua autocondenação por seu abandono como marido, ou talvez a zombaria a que ele foi submetido, um homem, também um rei, por uma mulher? As possibilidades e a interpretação parecem incontáveis: não há dúvida de que existe uma das razões fundamentais para existência de tantas reescritas. (POCIÑA e LOPEZ, 2016, P.33).

Lohner destaca, sobre a Fedra senequiana, que “esta peça não tem um propósito moralizador num nível rasteiro, visando a glorificar o bem e rejeitar o mal, nem mostra uma visão pessimista sobre a vulnerabilidade da alma humana diante dos ataques das paixões”. (LOHNER, 1999, p. 157).

Apesar da multiplicidade de reescritas, há em comum uma crítica sempre atual:

Um elemento que pesa de maneira variada, de acordo com a ideologia do autor de cada versão, com o momento histórico e as condições sociais em que é criado e tornado público, é a crítica que pode ser obtida sob os pontos de vista moral, social, religioso, político. (POCIÑA e LOPEZ, 2016, P.33).

O mito de Fedra deve ter sido mesmo escandaloso, como aponta Pociña e Lopez (2016), pois segundo Maria de Fátima da Silva¹⁰:

O que, então, ligava, desde a perspectiva da comédia, as Fedras com as Estenebéias e Melanipas, transformando-as em um modelo de deboche? Todas elas violam o código moral normalmente aceito para a condição feminina. Submetidas a uma paixão devoradora, elas colocam em risco sua honra e deveres familiares, quando estão determinadas a seguir caminhos ousados, buscando conquistar o homem que amam. Desapontadas ou traídas, são capazes de tudo, a ponto de deixar semeada ao seu redor até a morte que elas mesmos se haviam condenado. Nesse aspecto, Fedra e Estenebéia compartilham um destino semelhante; casadas, ambas conceberam um amor adúltero por um jovem e não são correspondidas, denunciam diante de seus maridos, o amante relutante, atribuindo uma tentativa de estupro. (SILVA IN POCIÑA e LOPEZ, 2016, p. 35).

Na literatura latina¹¹ existem histórias espelhadas no mito de Fedra: em Ovídio, *Phaedra Hippolyto* e *Heroida IV*, e no Conto da Madrasta em Apuleio (*Met.* 10, 2-12).

¹⁰ SILVA, M. F. La Fedra de Eurípides. Ecos de um escândalo. Em Pociña, A., López, A. **Fedras de ayer y de hoy...**, 2008.

¹¹ Para uma completa lista do tema de Fedra no teatro, passando por Eurípides e a perda *Fedra* de Sófocles até a literatura posterior de 1552 a 2010, ver Pociña e López (2016).

Para Dupont “a tragédia romana não é uma reflexão sobre o homem, a cidade ou o mundo. É por isso que, quando um personagem ou um coro declara regras da vida humana, não é para fins de edificação ou para iniciar um debate.” (DUPONT, 1999, p.84). A polêmica acadêmica considera que isso é apenas uma forma do coro receber questões de senso comum e declarar na forma de *sententiae*. Essas frases já remontam do antigo Egito, com Ptah-hotep, vizir do Faraó Djedkaré Isesi, V Dinastia (2380-2342 a. C.), que teve máximas compiladas na VI Dinastia, em seu nome, de modo que ditos populares egípcios ganhassem credibilidade (SOARES, 2015) e a *sententia* de número 32 diz respeito à continência de *libido*:

Não copule [nk] com um menino-mulher [hmtj], porque você sabe que isso (geralmente) é opor a [necessidade] ao seu coração, e isso que está em seu corpo não será acalmado. Deixe de gastar suas noites num fazer que se opõe a fim de que possa ser calmo, depois de [extinto], seu desejo. Renuncia a este desejo que ele cessará. (SOARES, 2015).

Na tragédia *Phaedra*, podemos extrair as seguintes *sententiae* acerca da luxúria:

praebe obsequentem: quisquis in primo obstitit
pepultique amorem, tutus ac uictor fuit;
(Seneca, *Phaedra*, versos 132-133)

aquele que se opõe de imediato
ao amor e o combate, salvo e vencedor se manteve.
(tradução nossa)

ad recta flecti regius nolit tumor.
(Seneca, *Phaedra*, verso 137)

o orgulho da realeza não se deixa curvar à retidão.
(tradução nossa)

Quisquis secundis rebus exultat nimis
fluitque luxu, semper insolita appetit.
(Seneca, *Phaedra*, verso 204-205)

Qualquer um que triunfa em demasia com as coisas favoráveis,
e no excesso se precipita, aspira sempre à novidade.
(tradução nossa)

Quid deceat alto praeditam solio uides
(Seneca, *Phaedra*, verso 216)

Percebe o que convém a quem ao alto trono pertence.
(tradução nossa)

Quod non potest uult posse qui nimium potest.
(Seneca, *Phaedra*, verso 215)

Quem muito pode, quer poder o que não pode.
(tradução nossa)

malus est minister regii imperii pudor.
(Seneca, *Phaedra*, verso 430)

o pudor é mau servo do poder régio.
(tradução nossa)

Fortuna regit sparsitque manu
munera caeca, peiora fouens;
uincit sanctos dira libido,
fraus sublimi regnat in aula.
(Seneca, *Phaedra*, versos 979-982)

a fortuna governa e distribui presentes
com a mão cega, favorecendo os piores:
a libido sinistra vence os escrupulosos,
a fraude reina na sublime corte.
(tradução nossa)

Minor in paruis Fortuna furit
leuiusque ferit leuiora deus;
(Seneca, *Phaedra*, versos 1124-1125)

Entre os pequenos a fortuna menor se enfurece
e mais levemente o deus fere os mais fracos.
(tradução nossa)

Além de algumas sobre sabedoria:
fortem facit uicina libertas senem.
(Seneca, *Phaedra*, verso 139)

a liberdade próxima torna forte o velho.
(tradução nossa)

Honesta primum est uelle nec labi uia.
(Seneca, *Phaedra*, verso 140)

Primeiro, querer a integridade, permanecer no caminho certo.
(tradução nossa)

Scelus aliqua tutum, nulla securum tulit.
(Seneca, *Phaedra*, verso 164)

O crime de qualquer maneira protegido, nada seguro carrega.
(tradução nossa)

pars sanitatis uelle sanari fuit.
(Seneca, *Phaedra*, verso 249)

Parte da saúde veio do querer ser são.
(tradução nossa)

fama uix uero fauet
(Seneca, *Phaedra*, verso 269)

A fama dificilmente tem afeição pela verdade.
(tradução nossa)

Quem fata cogunt, ille cum uenia est miser
(Seneca, *Phaedra*, verso 440)

O destino coage quem lhe é concedido ser miserável.
(tradução nossa)

qui timide rogat
docet negare
(Seneca, *Phaedra*, versos 593-594)

quem roga timidamente
ensina a dizer não.
(tradução nossa)

honestam quaedam scelera successus facit.
(Seneca, *Phaedra*, verso 598)

o sucesso torna honestos alguns crimes.
(tradução nossa)

Ph. - Curae leues locuntur, ingentes stupent.
(Seneca, *Phaedra*, verso 607)

Fedra As inquietações leves falam; as gigantescas ficam estupefatas.
(tradução nossa)

Ph. - Mori uolenti desse mors numquam potest.
(Seneca, *Phaedra*, verso 878)

Fedra A morte nunca pode lamentar por quem quer morrer.
(tradução nossa)

Ph. - Mors optima est perire lacrimandum suis.
(Seneca, *Phaedra*, verso 881)

Fedra Morte excelente é perecer chorada pelos seus.
(tradução nossa)

Nvn. - Haud flere honeste quisque quod uoluit potest.
(Seneca, *Phaedra*, verso 1118)

Mensageiro Não se chora honestamente aquilo que desejou.
(tradução nossa)

Essas máximas, frequentemente, falam sobre coisas moralmente condenáveis, o que instiga uma crítica ao seu tempo, para além de um Sêneca pedagógico. A sua *Phaedra* tem, como pináculo de sua divergência para o *Hipólito* de Eurípidés, o fato de que Hipólito e Teseu, então, compartilhavam a mesma cena, como resalta Pociña e López (2016) o que é constatado nos versos 1095-1096 e 1173-1174 com Hipólito invocando Diana no bosque (versos 1-84). Ele parece se purificar antes da suposta alegação de *stuprum*, que lhe tira a vida no final: “é no bosque sagrado de Diana que os pontífices tiveram de se envolver em cerimônias expiatórias, em especial para lavar o incesto, de acordo com uma tradição que remonta a Sêrvio Túlio.” (ROBERT, 1997, p. 38). Essa tônica de *piaculum* que o teatro romano apresenta na recepção das obras gregas explicaria a fauna de monstros que povoam as tragédias romanas e toda a sorte de crimes nefastos.

Aprendemos já no início de *Phaedra* que foi através do ódio de Vênus pelo deus Sol que nasceu a paixão de Fedra:

Stirpem perosa Solis inuisi Venus
per nos catenas uindicat Martis sui
suasque, probris omne Phoebeum genus
onerat nefandis: nulla Minois leui
defuncta amore est, iungitur semper nefas.
(Seneca, *Phaedra*, 124-128)

Vênus, que inveja a estirpe do detestado Sol,
reivindica em nós as cadeias do seu Marte
e as suas, e com desgraças inomináveis, a geração de Febo
onera: nenhuma filha de Minos

está quites com o amor leve, sempre se associa à atrocidade.
(tradução nossa)

A peça teatral “Senhora dos Afogados: tragédia em três atos: peça mítica”, de Nelson Rodrigues, possui ponto de contato com essa “tragédia venusiana” (REIS, 2020), na medida em que contém uma cena que ilustra bem o horror que uma maldição de família pode provocar em suas mulheres:

MOEMA (altiva) – Na nossa família ninguém se mata...

(A avó intervém outra vez. Avança para os vizinhos que, juntos, recuam amedrontados.)

AVÓ – Minha neta Clarinha não se matou... Foi o mar... Aquele ali... (indica na direção da platéia) Sempre ele...

VIZINHOS – (espantados e em conjunto) - O mar!

AVÓ – Não gosta de nós. Querem levar toda a família principalmente as mulheres. (num sopro de voz) Basta ser uma Drummond, que ele quer logo afogar. (recua diante do mar implacável) Um mar que não devolve os corpos e onde os mortos não bóiam! (violenta, acusadora) Foi o mar que chamou Clarinha. (meiga, sem transição). Chamou, chamou... (possessão, de novo, e para os vizinhos que recuam) Tirem esse mar daí; depressa! (estendendo as mãos para os vizinhos). Tirem, antes que seja tarde! Antes que ele acabe com todas as mulheres da família!

VIZINHOS (em conjunto) – Primeiro Dora, depois Clarinha!

VIZINHO (solista, para um e outro) – Já duas afogadas na família!

AVÓ – Depois das mulheres, será a vez dos homens.

VIZINHO (solista) – Acredito!

AVÓ – E depois de não existir mais a família – a casa! (olha em torno, as paredes, os móveis, a escada, o teto) Então, o mar virá aqui, levará a casa, os retratos, os espelhos!

(Num súbito desespero, unindo as mãos)

D. EDUARDA (aproximando-se da velha, e não sem medo) Vamos, avó.

AVÓ - Não gosto de quem seja mulher... Não me toque!...

D. EDUARDA – (num apelo) Sou Eduarda, tua nora!

AVÓ – (ressentida) Sei, não precisavas dizer... És esposa de meu filho Misael...

D. EDUARDA (dolorosa) – Sou.

AVÓ – (vingativa) Mas não te pareces com as outras mulheres da família... És estrangeira...

D. EDUARDA – Sou.

AVÓ – Eu (indica o próprio peito), eu quando era moça e bonita, como és agora, eu tinha vergonha de mim mesma...Tinha vergonha de tudo que era mulher em mim (rápida e acusadora) e tu? tens vergonha? de teu próprio corpo, tens?... ou despes teu busto diante do espelho para namorá-lo? Responde!

D. EDUARDA – (uma súplica) – Moema, faz calar tua avó! Ela ó atende a ti!
MOEMA – Não!
AVÓ (Com medo) - Tu sonhas com a minha morte...
D. EDUARDA - Não, avó! Juro que não!...
AVÓ - Não deixe Moema, não deixe...
MOEMA (com certa doçura) - Não há perigo, avó, não deixarei...
AVÓ (apontando para d.Eduarda) - Quer-me envenenar... Pôr veneno na água que eu bebo ou no pão... (baixo, para Moema) Das mãos de tua mãe não aceitarei nada... Só de ti... Tu és mulher, mas de ti eu gosto, sempre gostei... (meiga para Moema) Fria, como as nossas mulheres!...
MOEMA - Agora vai!
(A avó foge como se um brusco medo a possuísse)

As mulheres da família da Avó e de Fedra atribuem ao mito o que lhes ataca, como se tragadas irresistivelmente para o mal e para o mar revoltado em que Afrodite foi gestada. O Mar, que tanto peso traz para a peça, também evoca a energia inquietante de *libido*. A Avó, como uma Vênus envergonhada no ato com Marte, mostra um pudor que, somada à frieza, reveste a mulher de *dignitas*.

Ler o guia de sedução escrito por Ovídio e alguns outros poemas nos permite destacar não apenas certos tabus, mas sobretudo o que nutre as fantasias eróticas dos romanos no início de nossa era. Trata-se, de fato, de vencer o pudor, aquilo que oculta o objeto do desejo, porque o amor continua sendo uma prova de fraqueza e os poetas têm grande dificuldade em mostrar, por um lado, o que é natural, por outro lado, que não há mal em fazê-lo senão em vergonha e sigilo. A história da moralidade sexual mostra o suficiente para que os romanos não sejam libertinos no coração. (ROBERT, 1997, p.214).

E nem mesmo a divina Vênus, pega em adultério com o deus Marte, deixa de seguir o protocolo do pudor no ato; a deusa do amor não pode transparecer libertinagem, mas vergonha:

A própria Vênus, esposa de Vulcano, surpreendida pelo marido nos braços de Marte, seu amante, graças a uma travessura do Sol, “pe-nou para conter as lágrimas”. Os amantes são assim revelados em seu embaraço e coram por não serem capazes de esconder o rosto ou “colocar as mãos na frente das partes que não devem ser vistas”, não ter vergonha do corpo de alguém ou ter vergonha de ficar nu não significa que – os mistérios de Vênus são cumpridos em público. Não há tiros de Címbalos para acompanhá-los: “cada um de nós participa, sim; mas todo mundo quer fazer isso em segredo. A própria Vênus, com um elegante gesto de pudor – “cobre com a mão, seus encantos secretos”. (ROBERT, 1997, p.214-215).

O uso de palavras tido por obscenas para descrever as artes amorosas para Robert não se trata de vulgarização, mas da forma direta dos romanos:

Certos termos têm uma conotação moral. É sobre as “partes vergonhosas”, o que devemos temer ou respeitar (*verenda, pudenda, turpia, obscura...*), outros evocam abstrações (*Vênus, amor, libido...*). *Natura* é uma palavra frequentemente usada e desprovida de vulgaridade, porque é uma questão, como diz Cícero, de lidar com “necessidades da natureza”. (ROBERT, 1997, p. 366).

Vale ressaltar: “todas essas metáforas são, frequentemente, emprestadas do grego, menos por imitação do que por similaridade das condições de existência (trabalho com a terra, navegação, etc) ou das atitudes adotadas no amor.” (ROBERT, 1997, p. 368).

A *libido* é uma abstração; algo tão perturbador só poderia ser reconhecido e estabelecido fora de si e, muitas vezes, como mostra a literatura da antiguidade, dentro da mulher pandórica. Aqui percebemos o início de uma desvinculação da mulher enquanto um objeto:

No entanto, se o autor de *Ars Amatoria* foi capaz de chocar seus contemporâneos, é de fato em um ponto de seu tratado que ele é o primeiro a abordar: o prazer das mulheres. A tradição neste tipo de manual sempre a negligenciou e vimos que não estava na concepção romana da sexualidade se preocupar com ela. Pela primeira vez, algo muda na satisfação do desejo do cidadão romano, senhor e mestre. “Para que o prazer seja realmente agradável, mulheres e homens devem participar igualmente. Eu odeio abraços onde os dois não se abraçam igualmente (é por isso que encontro menos atração por amar os jovens garotos). Eu odeio a mulher que se entrega porque tem que se entregar, e quem, sentindo nada, pense em seu tricô. Quero ouvir palavras expressando a alegria que ela sente e me pedindo para ir mais devagar e me conter.” (ROBERT, 1997, p. 213-214).

Mas que deve ser considerada menos pelo lado emancipatório feminino do que pelo lado elucidativo:

Além disso, Ovídio volta à necessidade de “não apressar o termo do prazer”, procurar “o lugar que uma mulher gosta de se sentir acariciada”, provocar “um murmúrio suave, gemidos e palavras suaves que são adequados para o amor”. Mas não se engane, o poeta se permite evocar um gosto pessoal, e seus detalhes sobre a pederastia mostram que ele precisa justificar que suas preferências sejam bem compreendidas por seus contemporâneos. Além disso, as passagens nas quais ele descreve as posições que uma mulher deve adotar para servir ao prazer do homem estão bem na concepção tradicional do erotismo romano. (ROBERT, 1997, p. 214).

Um erotismo que possui regras rígidas, principalmente para a mulher, justificando o escândalo do amor de Fedra:

Acima de tudo, o amor não convém a mulheres casadas e de boas famílias. Qualquer paixão é perigosa e, como em Tarpéia, pode levar à impureza, à perda de “castidade”. Uma matrona honesta só pode se entregar ao marido, e ainda “no segredo discreto de uma noite escura”. Se o amor é dado além disso, seu dever é ocultar seu sentimento, especialmente na frente dos outros. (ROBERT, 1997, p.47).

Erotismo que se estabelece muito atrelado à moral augustiana para sobrar espaço para o amor:

Como podemos imaginar outro resultado para essas uniões onde o sentimento tinha pouco lugar, assim que as mulheres experimentassem uma nova liberdade que as libertaria parcialmente da dominação conjugal? Quase não temos evidências literárias antes do final do primeiro século, e a literatura não começa a ser escrita até meados deste século, mas Plauto, que prontamente evocou o amor livre dos jovens, toma cuidado para não pintar o amor conjugal. Sua única exceção diz respeito ao sentimento real e exemplar de Alcmena por Anfitrião. (ROBERT, 1997, p. 47).

A guerra amorosa é então sinal de uma nova concepção do amor pós Augusto: Alguns foram capazes de escrever, não sem razão, que essa comparação entre os mundos do amor e da guerra, tão contrária, era o fato de uma moda; no entanto, destaca tanto o deslocamento de valores na era de Augusto e na maneira como a nova geração concebe o relacionamento romântico. A conquista de uma bela, como o de uma cidade, exige certa dose de coragem, de *virtus* cuja participação não é mais a nação, mas o coração de um homem. (ROBERT, 1997, p. 210).

Fedra, contra a expectativa, declara-se nos versos 592-671 a um ingênuo Hipólito. A ama não consegue conter Fedra, como seria de se esperar do resultado do combate entre um humano e um deus, filho de Vênus e Marte: o Amor. Movida pelo *furor* que floresce em *nefas* (SERRA, 2019):

Ph. - Quae memoras scio
uera esse, nutrix; sed furor cogit sequi
peiora. Vadit animus in praeceps sciens
remeatque frustra sana consilia appetens.
Sic, cum grauatam nauita aduersa ratem
propellit unda, cedit in uanum labor
et uicta prono puppis aufertur uado.
Quid ratio possit? Vicit ac regnat furor,
potensque tota mente dominatur deus.
Hic uolucer omni pollet in terra potens

laesumque flammis torret indomitis louem;
Gradius istas belliger sensit faces,
opifex trisulci fulminis sensit deus,
et qui furentis semper Aetnaeis iugis
uersat caminos igne tam paruo calet;
ipsumque Phoebum, tela qui neruo regit,
figit sagitta certior missa puer
uolitatque caelo pariter et terris grauis.
(Seneca, *Phaedra*, 178-194)

Fedra O que relembra,
sei verdadeiro para mim, ama, mas o furor me faz seguir
o pior. Minha alma, ciente, vai para o precipício
e tenta em vão alcançar conselhos sãos.
Assim, quando a onda adversa empurra a embarcação
cheia de marinheiro, cede em vão teu esforço
e a popa vencida é arrancada pela inclinada água.
O que a razão é capaz de fazer? Venceu e reina o furor,
e um deus poderoso domina minha alma.
Esse que voa sobressai indiscutível por toda a terra
e queima o ferido Júpiter com suas chamas desenfreadas
o gradivo guerreiro estas tochas sente,
o deus artesão do raio de três pontas sente,
e ele que sempre, nos cumes enfurecidos do Etna,
torce as forjas, queima por tão pouco fogo
e o próprio Febo, que joga dardos do arco
Cupido crava-o certo, flecha atirada,
e volita por aí, implacável igualmente com céu e terra.
(tradução nossa)

A *libido* vence, ainda que sejam feitas tentativas para demover-lhes de seus
desígnios, a exemplo da ama de *Phaedra*:

Nvtrix - Thesea coniunx, clara progenies louis,
nefanda casto pectore exturba ocus,
extingue flammis neue te dirae spei
praebe obsequentem: quisquis in primo obstitit
pepultque amorem, tutus ac uictor fuit;
qui blandiendo dulce nutriuit malum,
sero recusat ferre quod subiit iugum.
(Sêneca, *Phaedra*, 129-135)

Ama Esposa de Teseu, ilustre filha de Júpiter,
do casto peito, extirpa rapidamente nefandos sentimentos,

apague as chamas nem te presentes obediente à funesta esperança:
aquele que se opõe de imediato
ao amor e o combate, salvo e vencedor se manteve;
aquele que é complacente com esse mal, docemente nutrindo-lhe,
tarde recusará se opor ao que lhe submeterá ao jugo.
(tradução nossa)

Tal debate é técnica dramática descrita por Lohner como um momento em que protagonista e um personagem subalterno dialogam e a razão é evocada por esse conselheiro de caráter identificável com a *bona mens*. (LOHNER, 2018, p. 125).

O adjetivo *dira*, ao longo da obra, se refere a *libido*, mas também a esperança e servidão. Sobre esta última Sêneca discute nas *Epistulae*:

‘Servus est.’ Sed fortasse liber animo. ‘Servus est.’ Hoc illi nocebit? Ostende quis non sit: alius libidini servit, alius avaritiae, alius ambitioni, <omnes spei>, omnes timori. Dabo consularem aniculae servientem, dabo ancillulae divitem, ostendam nobilissimos iuvenes mancipia pantomimorum: nulla servitus turpior est quam voluntaria. (Seneca, *Epistulae*, Liber V - XLVII,17).

“É um escravo.” Mas pode ter alma de homem livre. “É um escravo.” Mas em que é que isso o diminui? Aponta-me alguém que não o seja: este é escravo da sensualidade, aquele da avareza, aquele outro da ambição, todos são escravos da esperança, todos os são do medo. Posso mostrar-te um antigo consul sujeito a mando de uma velhota, um ricalhaço submetido a uma criadita, posso apontar-te jovens filhos de nobilíssimas famílias que se fazem escravos de bailarinos: nenhuma servidão é mais degradante do que a voluntariamente assumida. (SEGURADO E CAMPOS, 2004).

E, por fim, há *dira* associada a *fata*, (Seneca, *Phaedra*, verso 1271) e às portas que Cérbero guarda. (Seneca, *Phaedra*, verso 223).

Quid ratio possit? (Seneca, *Phaedra*, verso 184). Cabe à razão ser vencida pelo furor: “o poder da razão reside paradoxalmente na capacidade que ela possui de reconhecer seus próprios limites, limites cuja transgressão leva, entretanto, diretamente ao irracionalismo.” (BRISSON, 2014, p.18). O herói trágico sofre punição em função do seu excesso e, como apontam Pociña e López, na Fedra senequiana, Hipólito é exemplo de “uma espécie de *sophrosyne*, mas ao mesmo tempo é vítima de uma juvenil *hybris*, difícil de suportar” (POCIÑA e LOPEZ, 2016, p.36). Na tragédia *Phaedra*, há orgulho em Teseu por ter assassinado a mãe de seu filho, “a afirmação de valores opostos aos da humanidade”. (DUPONT, 1999, p. 55). Teseu relembra o primeiro momento *deus ex machina* em que Netuno vem em seu auxílio:

Theseus iam iam superno numini grates ago,
quod icta nostra cecidit Antiope manu,

quod non ad antra Stygia descendens tibi
matrem reliqui.
(Seneca, *Phaedra*, 926-929)

Teseu Já agora agradeço à divindade supera,
porque Antíope caiu abatida por nossa mão,
porque, descendo pelas cavernas do rio Estige,
não te deixei a tua mãe.
(tradução nossa)

O *furor* não é apenas físico, como corrobora Cairns (2015) ao apontar a escolha do corpo como básico em Sêneca, mas também do domínio da *animus*, *anima*, *mens* e da emoção; partes do corpo são associadas às emoções e os membros falam sobre elas (CAIRNS, 2015, p. 3-4), por exemplo a mão delicada que joga dardos (verso 110), as mãos “trépidas”/hesitantes do verso 1262 (que CAIRNS, 2015, p. 37 também assinala) e os versos abaixo, metáforas fortemente atravessadas pela corporificação da emoção:

Chorvs - Diua non miti generata ponto,
quam uocat matrem geminus Cupido,
impotens flammis simul et sagittis
iste lasciuus puer et renidens
tela quam certo moderatur arcu!
Labitur totas furor in medullas
igne furtiuo populante uenas.
(Seneca, *Phaedra*, 274-280)

Coro Ó deusa gestada em mar pouco ameno,
a quem o duplo Cupido chama de mãe,
desenfreado com ambas chamas e setas
esse jovem lascivo e reluzente,
quão bem com o arco conduz as flechas!
A paixão desliza por toda a medula,
consome as veias pelo fogo furtivo.
(tradução nossa)

Sobre o furor entranhado na medula, a seguinte carta elucida a metáfora corporal e teatral:

cum vero magis ac magis vires morbus exedit et in medullas nervos-
que descendere deliciae, conspectu eorum quibus se nimia aviditate
inutilem reddidit laetus, pro suis voluptatibus habet alienarum spec-
taculum, sumministrator libidinum testisque, quarum usum sibi in-
gerendo abstulit. (Seneca, *Epistulae*, Liber XIX - CXIV, 25.)

quando o deboche se introduz na medula e nos nervos, então compraz-se na contemplação de gozos que, pelos seus excessos, já se lhe tornaram inacessíveis: o espetáculo dos prazeres alheios é o prazer que lhe resta, torna-se testemunha e conselheira de libertinagens de que tem de abster-se devido aos excessos passados. (SEGURADO E CAMPOS, 2004).

Logo mais na obra, há ironia trágica senequiana no horror da fala de Hipólito quando, consoante com Robert, lança-se mão do biologicismo para justificar essa menor valia do feminino:

Durante as relações sexuais, o homem é dominante e o doador, a mulher, recebe em seu corpo o esperma que mistura, acreditava-se, com seu sangue. Ela, portanto, carrega dentro de si uma parte do homem com quem está unida. Se, portanto, ela trai o marido, comete um crime contra a família, já que não é apenas o sangue do marido que se mistura com o dela, mas também o sangue de um estranho. Portanto, não é mais pura e essa impureza compromete a pureza da descendência que seu marido tem o direito de esperar dela. (ROBERT, 1997, p. 44-45).

Hi. - Detestor omnis, horreo fugio execror.
Sit ratio, sit natura, sit dirus furor:
odisse placuit. Ignibus iunges aquas
et amica ratibus ante promittet uada
incerta Syrtis, ante ab extremo sinu
Hesperia Tethys lucidum attollet diem
et ora dammis blanda praebebunt lupi,
quam uictus animum feminae mitem geram.
(Seneca, *Phaedra*, 566-573)

Hipólito Abomino todas, tenho horror, fujo, as detesto!
Me agrada odiá-las. Unirás as águas ao fogo,
e às jangadas prometerá o incerto Sirte
amigáveis vaus; do extremo golfo,
Tétis da Hespérida elevará o luminoso dia
e os lobos apresentarão aspecto brando às corças,
antes que eu, vencido, carregue espírito amável em relação a uma
mulher.
(tradução nossa)

Sêneca parece associar o *furor* palavra masculina à figura feminina e, ao mesmo tempo, desenhar em ações de impactante potencial cênico o ápice trágico do *furor* do herói. O personagem mensageiro é adicionado à obra para contar

as consequências funestas do *furor*, um porta-voz do que não seria possível ser encenado, dada sua extensão.

E é por meio do coro que tomamos conhecimento de como age “o menino imaturo”, causador dos males de amor, por influência da deusa mãe Vênus:

Sacer est ignis (credite laesis)
nimiumque potens. Qua terra salo
cingitur alto quaque per ipsum
candida mundum sidera currunt,
haec regna tenet puer immitis,
spicula cuius sentit in imis
caerulus undis grex Nereidum
flammamque nequit releuare mari.
Igues sentit genus aligerum;
Venere instinctus suscipit audax
grege pro toto bella iuencus;
si coniugio timuere suo,
poscunt timidi proelia cerui
et mugitu dant concepti
signa furoris. Tunc uirgatas
India tigres decolor horret;
tunc uulnificos acuit dentes
aper et toto est spumeus ore,
Poeni quatiunt colla leones,
cum mouit amor; tunc silua gemit
murmure saeuo. Amat insani
belua ponti Lucaeque boues:
uindicat omnes sibi natura;
nihil immune est, odiumque perit,
cum iussit amor; ueteres cedunt
ignibus irae. - Quid plura canam?
uincit saeuas cura nouercas.
(Seneca, *Phaedra*, 330-356)

O fogo é maldito! - acreditei nas vítimas -
e de excessiva potência! Onde as terras
são cercadas pelo mar profundo
e onde pelo próprio céu correm as brilhantes estrelas
ali o menino imaturo reina
que sente dardos nas profundas ondas
o coro azulado das nereidas,
e o mar não consegue erguer a chama.
A raça alada sente os fogos.
Instigado por Vênus, o audacioso novilho sustém

guerras para se impor frente ao bando,
se temem por sua companheira
os tímidos cervos requerem batalhas
e pelo mugido dão o sinal
do furor contido; então, o indiano escuro
se horroriza com os tigres listrados
então, afia os dentes ferinos
o javali e sua boca é toda espuma.
Os púnicos leões sacodem as jubas,
quando o amor agita-se: então, a selva geme
em selvagem murmúrio. Ama a besta
do mar insano e também os bois lucanos:
reivindica todos para si,
a nada é imune e perece o ódio, quando o amor impõe,
cedem as iras antigas aos seus fogos.
Por que dizer algo mais? A paixão vence
as selvagens madrastas.
(tradução nossa)

As “selvagens” não são apenas a madrasta Fedra, mas também a mãe amazônica, a mãe de Fedra enfim, um coletivo de mulheres. A suposta “passividade feminina”, oposta à VIRilidade, justificaria o repúdio:

As mulheres não são poupadas. Na área do vício, elas podem reivindicar igualdade com os homens: bebedeira (onde “elas desafiam os homens”), excesso de comida que elas aliviam entregando-se do alto “No próprio amor, eles já não o abandonam por quilômetros: nascidas para o papel passivo, levaram o mal inventivo a ponto de projetar o macho” (Seneca pensa, acima de tudo, ser essa prática degradante e sumamente vergonhosa para um romano que é o cunilinguismo). (ROBERT, 1997, p. 270).

A deusa Diana fulgura como musa; a caçada abre a tragédia e o mote está presente em toda a obra. Hipólito expressa seu repúdio ao selvagem encarnado nessas figuras femininas, Teseu posteriormente também, e o espírito de caçador nesses homens não só é atizado pela caça aos animais, mas ao que é selvagem no animal feminino (Seneca, *Phaedra*, 566-579). A grande ironia trágica é que a caça, na verdade, é o próprio Hipólito, ao mesmo tempo vítima e exemplo moral:

Et tu, thyrsigera Liber ab India
intonsa iuuenis perpetuum coma,
tigres pampinea cuspide territans
ac mitra cohibens cornigerum caput,
non uinces rigidas Hippolyti comas.
(Seneca, *Phaedra*, 753-757)

E tu, Baco da Índia, portador do bastão bacante,
jovem de cabelos perpetuamente por cortar,
que controla os tigres com a lança coberta de videiras
e que mantém com um turbante a cabeça cornífera,
não vencerás os cabelos rijos de Hipólito.
(Tradução nossa).

A caça amorosa é uma das convenções da elegia, bem como o *paraclausithyron*, onde o amante tenta adentrar o espaço íntimo da amada (MOCANU, 2012, p. 27) e, em *Phaedra*, o papel de gênero amante-amado é invertido. (MOCANU, 2012, p. 27). Aricó, em seu estudo, relata como o prólogo da tragédia é uma digressão erudita de motivação profundamente dramatúrgica (ARICÓ, 2012, p. 105), e considera que Fedra e Hipólito vivem em mundos irreconciliáveis, bem como declara Pierini (2005, p. 469) e: “quando Fedra quiser sair de seu mundo para mergulhar no de Hipólito, o drama explodirá de uma maneira insana”. (ARICÓ, 2012, p. 98). Em *Phaedra*:

Non me quies nocturna, non altus sopor
soluere curis: alitur et crescit malum
et ardet intus qualis Aetnaeo uapor
exundat antro. Palladis telae uacant
et inter ipsas pensa labuntur manus;
non colere donis templa uotiuus libet,
non inter aras, Atthidum mixtam choris,
iactare tacitis conscias sacris faces,
nec adire castis precibus aut ritu pio
adiudicatae praesidem terrae deam:
iuuat excitatas consequi cursu feras
et rigida molli gaesa iaculari manu.
Quo tendis, anime? quid furens saltus amas?
(Sêneca, *Phaedra*, versos 100-111)

Nem a tranquilidade noturna, nem o sono profundo
desatam-me dos cuidados: o mal nutre e cresce
e arde internamente tal como o vapor
transborda do antro do Etna. Os teares de Pallas estão esvaziados
e no meio delas próprias, suspendidas, escapam das mãos;
não tenho vontade de agradar os templos com consagradas oferendas
nem de brandir, entre os altares, misturada pelo coro das áticas,
as tochas cúmplices em cerimônias silenciadas,
nem ainda submeter-me à pureza da prece ou do rito piedoso
da deusa que preside a terra consagrada:
agrada-me seguir o curso das feras excitadas,
e arremessar dardos rígidos com a mão delicada.

Para onde dirige-se, ó alma? Por que, enraivecida, amas as florestas?
(tradução nossa)

Hipólito, casto devoto de Diana, se assemelha ao imperador Marco Aurélio, que segundo Veyne (2000), se vangloriava pela própria castidade. Na *Fedra* seneciana a deusa Diana é a única do gênero feminino a gozar de algum respeito e o que a difere das demais (inclusive de outra si mesma; Hécate), principalmente da deusa Vênus, é a *pudicitia*. Hécate, contraparte de Diana triforme e quem preside os encantamentos, na peça *Phaedra* é conjurada pela Ama:

Nvt. - Regina nemorum, sola quae montes colis
et una solis montibus coleris dea,
conuerte tristes ominum in melius minas.
O magna siluas inter et lucos dea,
clarumque caeli sidus et noctis decus,
cuius relucet mundus alterna uice,
Hecate triformis, en ades coeptis fauens.
Animum rigentem tristis Hippolyti doma:
det facilis aures; mitiga pectus ferum:
amare discat, mutuos ignes ferat.
Innecte mentem: toruus auersus ferox
in iura Veneris redeat. huc uires tuas
intende: sic te lucidi uultus ferant
et nube rupta cornibus puris eas,
sic te regentem frena nocturni aetheris
detrahere numquam Thessali cantus queant
nullusque de te gloriam pastor ferat.
Ades inuocata, iam faue uotis, dea:
ipsum intuor sollemne uenerantem sacrum
nullo latus comitante. - Quid dubitas? Dedit
tempus locumque casus: utendum artibus.
Trepidamus? Haud est facile mandatum scelus
audere, uerum iusta qui reges timet
deponat, omne pellat ex animo decus:
malus est minister regii imperii pudor.
(Seneca, *Phaedra*, 406-430)

Ama Ó rainha dos bosques, que sozinha cultiva os montes
e única deusa pelos solitários montes cultuada,
converte as tristes ameaças no melhor dos presságios.
Ó grandiosa deusa entre selvas e bosques consagrados,
astro claro do céu e enfeite da noite,
que reluz o mundo por vez alternada.
Aproxima, Hécate triforme, se faça presente, auxilia favorável,

doma o rígido espírito do sombrio Hipólito;
que nos dê ouvido fácil; amansa o peito feroz:
que aprenda a amar, porte chamas recíprocas.
Prende-lhe o coração: terrível, opositor, feroz,
que retorne ao jugo de Vênus. A isto intente
suas forças: que, assim, mostre faces lúcidas
e, nuvem rompida, que vá com os chifres claros
assim, tu que reges as rédeas do éter noturno,
que nunca possam rebaixar-te os encantamentos tessálicos,
e que nenhum pastor de ti carregue glória.
Aproxime, ó deusa invocada, os votos já favoreces!
O próprio, vejo-o vindo solitário,
sem os companheiros, oferecer reverência. Por que vacilas?
O acaso deu o tempo e o lugar: usa teus ardis.
Trememos? Não, não é fácil ousar
ao crime mandado: em verdade, quem teme as leis reais
deponha: todo o decoro lance fora da alma:
o pudor é mau servo do poder régio.
(tradução nossa)

Fedra aparece doente de concupiscência, representando o oposto da ataraxia. Hipólito é tomado por horror ao saber dos intentos da madrasta, tanto que, como atenta Cairns (2015, p. 29), há o impulso de se lavar *Quis eluet me Tanais* (verso 715). O conflito trágico-venusiano manipulado pela dramaturgia de Sêneca:

In me tona, me fige, me uelox cremet
transactus ignis: sum nocens, merui mori:
placui nouercae. Dignus en stupris ego?
Scelerique tanto uisus ego solus tibi
materia facilis? Hoc meus meruit rigor?
O scelere uincens omne femineum genus,
o maius ausa matre monstifera malum
genetrice peior! Illa se tantum stupro
contaminauit, et tamen tacitum diu
crimen biformi partus exhibuit nota,
scelusque matris arguit uultu truci
ambiguus infans: - ille te uenter tulit.
O ter quaterque prospero fato dati
quos hausit et peremit et leto dedit
odium dolusque! - Genitor, inuideo tibi:
Colchide nouerca maius hoc, maius malum est.
(Seneca, *Phaedra*, 682-697)

Troveja em mim, me fura; veloz, que me queime
o fogo que me perfura: sou criminoso, mereço morrer:
agradei à minha madrasta. Eis-me digno de incesto?
E deste crime eu tão somente pareci a ti
objeto fácil? Foi desse meu devido rigor?
Ó todo o gênero feminino, vencedor no crime,
ó mais ousada no mal do que a sua mãe,
que pariu monstros! Ela, com o sexo ilícito,
contaminou-se: e ainda assim, muito tempo
o crime silenciado ao rebento expôs o sinal biforme.
A criança biforme de rosto selvagem
demonstrou o crime da mãe: aquele ventre te abrigou.
Ó três, quatro vezes agraciados com um destino próspero
os que o ódio e a trapaça esgotaram, tomaram,
levaram à morte; pai, eu te invejo:
esta é um mal maior, maior do que a sua madrasta da Cólquida
(tradução nossa)

Mal maior que Medeia: Fedra, uma madrasta adúltera. Acerca do adultério em sua época, Sêneca faz um comentário digno de nota:

Quicumque fuisse corruptus illis moribus credis quibus libido non sacris inhiberi, non iudicis poterat, quibus in ea ipsa quaestione quae extra ordinem senatusconsulto exercebatur plus quam quaerebatur admissum est? Quaerebatur an post adulterium aliquis posset tutus esse: apparuit sine adulterio tutum esse non posse. (Seneca, *Epistulae*, Liber XVI-XCVII, 7).

Achas que poderá haver costumes mais corruptos do que estes, em que a lubricidade nem sequer era refreada pela religião, nem pelos tribunais, em que durante o inquérito instaurado por Senatusconsulto se cometeram mais delitos do que os que faziam o objecto do inquérito? A questão era se, depois do adultério, alguém podia viver em segurança; verificou-se que em segurança ninguém podia viver sem adultério! (SEGURADO E CAMPOS, 2004).

A Ama arquiteta o crime e convoca Hécate das encantações mágicas para lançar o devoto de Diana sob jugo de Vênus. Lohner comenta o rito sacrificial em Tiestes em que Sêneca cria bela imagem para descrever o comportamento dos astros diante de tal ato nefasto: “O céu, do lado esquerdo / um astro percorreu, traçando um risco escuro”. (LOHNER, 2018, p. 141). Neste coro em Phaedra, a Estrela da Manhã ou Lúcifer ilumina o momento da fuga do suposto stuprum cometido por Hipólito e remete à ironia em Tiestes ao aproximar a circunstância épica da fuga que viabilizou a descendência de

Enéas¹² e o augúrio de um crime que aniquila a descendência de Tiestes¹³ (LOHNER, 2018, p. 142):

Chorvs - Fugit insanae similis procellae,
ocior nubes glomerante Coro,
ocior cursum rapiente flamma,
stella cum uentis agitata longos
porrigit ignes.
Conferat tecum decus omne priscum
fama miratrix senioris aeui:

12 *Vix ea fatus erat senior, subitoque fragore
intonuit laeuum, et de caelo lapsa per umbras
stella facem ducens multa cum luce cucurrit.
illam summa super labentem culmina tecti
cernimus Idaeae claram se condere silua
signantemque uias.*
(Virgílio, *Eneida*, II, 692-698)

*Mal dissera o velho tais preces e um súbito fragor
ecoou à esquerda, e uma estrela, ao deslizar do céu,
riscando um facho pela escuridão, correu com intensa luz.
Vemo-la escorregar sobre o alto dos telhados
e ocultar-se luminosa nas matas do Ida,
assinalando-nos o seu curso.*
(Traduzido por José Eduardo S. Lohner, 2018, p.142).

13 *leiuna siluis qualis in Gangeticis
inter iuuenos tigris errauit duos,
utriusque praedae cupida, quo primum ferat
incerta morsus (flectit hoc rictus suos,
illo reflectit et famem dubiam tenet) -
sic dirus Atreus capita deuota impiae
speculatur irae. Quem prius mactet sibi
dubitat, secunda deinde caede immolet.
Nec interest, sed dubitat et saeuum scelus
iuuat ordinare.*
(Sêneca, *Tiestes*, versos 707-716)

*Qual a tigresa que nas matas junto ao Ganges ,
esfaimada , rodeia , incerta , dois novilhos ,
ambas as presas cobiçando , sem saber
qual primeiro atacar - gira de um lado as fauces ,
regira de outro, e a fome , em suspenso , conserva -
assim o fero Atreu espreita hóstias votadas
a uma ira impiedosa . Hesita quem primeiro
a si deva imolar , quem vai morrer depois .
É indiferente , mas hesita e o crime atroz
agrada - lhe dispor.*
(Traduzido por José Eduardo S. Lohner)

pulcrior tanto tua forma lucet,
clarior quanto micat orbe pleno
cum suos ignes coeunte cornu
iunxit et curru properante pernox
exerit uultus rubicunda Phoebe
nec tenent stellae faciem minores;
qualis est, primas referens tenebras,
nuntius noctis, modo lotus undis
Hesperus, pulsus iterum tenebris
Lucifer idem.

(Sêneca, *Phaedra*, 736-751)

Coro Foge como uma tempestade insana,
mais rápido do que o vento Caurus ao juntar nuvens,
mais rápido do que a chama que arrasta o curso,
quando a estrela agitada pelos ventos
espalha longo rastro de fogo.
Compare contigo todo o esplendor antigo,
a fama admiradora de uma era anterior:
tanto mais bela reluz a tua beleza,
tão claro quanto o seu pleno orbe,
quando, reunidos seus chifres os fogos
atrelai o carro apressando pela noite,
Febe rúbia o rosto revela
não aparecem as estrelas menores:
assim é, carregando as primeiras trevas,
o mensageiro da noite, ainda agora lavado pelas ondas,
Héspero, impelidas as trevas novamente,
e a Estrela da Manhã também.
(tradução nossa)

E acaba por ser um anunciador de que a prole de Teseu também será aniquilada. A beleza *infelix* é de tal ordem que o corpo é imolado e tratado impiedosamente seja pelas pedras, que desfiguram a beleza do filho de Teseu, seja pelo corpo que foi empalado pelo carro, justamente per *inguen*, o erotismo trágico apresentado de forma grotesca e horrenda: um Hipólito despedaçado jaz, ao final, feito quebra-cabeça sangrento a ser montado por Teseu.

Late cruentat arua et inlisum caput
scopulis resultat; auferunt dum comas,
et ora durus pulcra populatur lapis
peritque multo uulnere infelix decor.
Moribunda celeres membra peruoluunt rotae;
tandemque raptum truncus ambusta sude

medium per inguen stipite ingesto tenet;
paulumque domino currus affixo stetit.
(Sêneca, *Phaedra*, 1093-1100)

Cobre de sangue extensamente o solo e a cabeça despedaçada
saltita nos rochedos; o arbusto lhe toma a cabeleira
e a dura pedra lhe devasta o rosto e
perece a beleza infeliz, por muitas feridas.
As rodas céleres rolam seus membros moribundos.
E, por fim, sendo arrastado, um tronco consumido pelo fogo em uma estaca
detém-no introduzindo o cepo na virilha.
Por um momento o carro permanece imóvel, com o condutor.
(tradução nossa)

Esse é o rigor com o qual bens perecíveis devem ser tratados, na tragédia senequiana:

Res est forma fugax: quis sapiens bono
confidit fragili? Dum licet, utere.
Tempus te tacitum subruit, horaque
semper praeterita deterior subit.
Quid deserta petis? Tutior auis
non est forma locis: te nemore abdito,
cum Titan medium constituit diem,
cingent, turba licens, Naides improbae,
formonsos solitae claudere fontibus,
et somnis facient insidias tuis
lasciuae nemorum deae
Panas quae Dryades montiuagos petunt.
(Sêneca, *Phaedra*, 774-784)

Coisa passageira é a beleza: que sábio pode confiar
em bem frágil? Enquanto pode, desfruta.
O tempo te abate calado, e uma hora
sempre pior do que a anterior chega.
Por que busca os desertos? A beleza não está mais protegida
em lugares remotos: a ti, escondido no bosque,
quando o Titã estabelecer o meio-dia,
vão te cercar uma algazarra permitida, as Náiades maliciosas,
acostumadas a prender os belos moços nas fontes,
e farão armadilhas com seus sons
as lascivas deusas dos bosques,
Dríades perseguidoras dos Faunos errantes das montanhas.
(tradução nossa)

A crueza da cena carrega significado: Hipólito é despedaçado, mas paradoxalmente permanece “Intacto e puro, (Eis da virtude, o máximo quilate!)/ Soube guardar-me, assim de torpes feitos”¹⁴:

Hipólito disfarçado de homem selvagem interpreta o caçador dos limites, companheiro de Diana. Esse sonho é uma loucura, mas tem a realidade do teatro, é verdade no palco. Portanto, é apenas que Hipólito é vítima do erotismo deste universo em que é transportado pelo traje; porque neste mundo selvagem fazemos amor, como animais, como nossa mãe. (DUPONT, 2003, p.453).¹⁵

O papel do mensageiro é elevar o tom patético das consequências do *nefas*, tão funestas que requerem bravura para serem relatadas. Em *Phaedra* temos um mensageiro não tão hesitante quanto a própria madrasta (versos 872-895), mas ambos sem palavras diante do horror:

Nvntivs - O sors acerba et dura, famulatus graues,
cur me ad nefandi nuntium casus uocas?

Th. - Ne metue cladis fortiter fari asperas:
non imparatum pectus aerumnis gero.

Nvn. - Vocem dolori lingua luctificam negat.

Th. - Proloquere, quae sors aggrauet quassam domum.

Nvn. - Hippolytus, heu me, flebili leto occubat.

(Seneca, *Phaedra*, 991-997)

Mensageiro Ó sorte amarga e dura, escravidão pesada,
por que me convocas para o anúncio nefasto da desgraça?

Teseu Não temas dizer corajosamente as penas da ruína:
não carrego um coração despreparado para as provações.

Mensageiro A língua nega palavras funestas à dor.

Teseu Fala abertamente que sorte pesa esta casa abalada.

Mensageiro Hipólito, ai de mim, pereceu numa morte lamentável.

Teseu Como pai, sei que meu filho morreu já há muito tempo:
agora morreu o transgressor. Conta as circunstâncias da morte.

(tradução nossa)

A Ama também desempenharia com certa bravura, o papel de narrar o crime. A princípio, conselheira estóica, em *Phaedra* a ama tenta salvar sua protegida e engendra o *nefas*:

¹⁴ Horácio, traduzido por Antonio Luiz de Seabra, *Sátira VI*.

¹⁵ *Hippolyte travesti en homme sauvage joue au chasseur des confins, au compagnon de Diane. Ce rêve est une folie, mais il a la réalité du théâtre, il est vérité sur la scène. Il est donc juste qu'Hippolyte soit victime de l'érotisme de cet univers où il s'est transporté par le costume ; car dans ce monde sauvage on fait, comme les animaux, l'amour avec sa mère.*

Nvt. - Deprensa culpa est. Anime, quid segnis stupes?
Regeramus ipsi crimen atque ultro impiam
uenerem arguamus: scelere uelandum est scelus;
tutissimum est inferre, cum timeas, gradum.
Ausae priores simus an passae nefas,
secreta cum sit culpa, quis testis sciet?
Adeste, Athenae! Fida famulorum manus,
fer opem! Nefandi raptor Hippolytus stupri
instat premitque, mortis intentat metum,
ferro pudicam terret: - en praeceps abit
ensemque trepida liquit attonitus fuga.
Pignus tenemus sceleris. hanc maestam prius
recreate. Crinis tractus et lacerae comae
ut sunt, remaneant, facinoris tanti notae.
Perferte in urbem. - Recipe iam sensus, era.
Quid te ipsa lacerans omnium aspectus fugis?
mens impudicam facere, non casus, solet.
(Seneca, *Phaedra*, 719-735)

Ama A culpa foi pega em flagrante. Alma, por que tu te manténs estupefata?
Lançaremos a ele o crime e, além disso, vamos acusá-lo de amor monstruoso: um crime é encoberto por outro crime; quando se teme, o passo mais considerável é avançar. Ao sermos as primeiras a ousar suportar o nefasto, como a culpa é secreta, que testemunha vai saber? Vem, Atenas? Punhado de fiéis escravos, conduzi-vos! O usurpador Hipólito ameaça com sexo ilícito atroz e persegue, pressiona, desperta o medo da morte, aterroriza, armado, a pudica: eis que daí vai embora e, perturbado, deixa a espada na fuga apressada. Temos a prova do crime. Primeiro reanimai esta infeliz. A cabeleira desmanchada e os fios arrancados fiquem como estão, instrumento de tamanho crime. Anunciai na cidade! - Recobra já os sentidos, senhora. Por que, se torturando, foges aos olhares de todos? O discernimento normalmente torna a mulher sem pudores, não o acaso.
(tradução nossa)

O hino a Diana, abre a tragédia, a deusa caçadora se faz presente e o que se combate é Amor advindo de Vênus, seu rebento, Cupido, um “apetite pouco recomendável” (BRISSEON, 2014, p. 85) que toma formas divinas. A impressão

que se tem é que Amor, fruto de uma traição, como se expiasse tudo que há de mais nefasto dentre todas as nefastas *pars* de Diana, isolando-a em sua castidade. A rejeição à Vênus, por parte de Hipólito, é central na obra. (MOCANU, 2012, p. 34). Silva (2016) faz um estudo dos *affetus* nas tragédias de Sêneca e considera o mito da casa de Tântalo como um dos mais ricos em exemplificação das consequências que ocorrem da concupiscência (apesar dessa tragédia conter apenas uma única e forte menção no verso 47: *Libido uictrix*), posta em tom nefasto e incendiário em *Phaedra*:

Tunc illa magnae dira fortunae comes
subit libido: non placent suetae dapes,
non tecta sani moris aut ullus cibus.
(Seneca *Phaedra* 206-208)

Assim, insinua a libido sinistra, acompanhada
da grandiosa sorte: não lhe agradam os alimentos de costume,
nem as casas de costumes são.
(tradução nossa)

Rupere foedus impius lucri furor
et ira praeceps quaeque succensas agit
libido mentes; uenit imperii sitis
cruenta, factus praeda maiori minor:
pro iure uires esse.
(Seneca, *Phaedra*, 540-544)

Rompida a aliança, o desrespeitoso furor de lucro,
e daí a ira temida e a libido que move
almas incendiadas; cai a cruenta sede de governar
o menor é feito presa do maior:
ser conforme a força, em detrimento do direito.
(tradução nossa)

Res humanas ordine nullo
Fortuna regit sparsitque manu
munera caeca peiora fouens:
uincit sanctos dira libido,
fraus sublimi regnat in aula
(Seneca *Phaedra* 977-982)

As coisas humanas sem nenhuma ordem
a fortuna governa e distribui presentes
com a mão cega, favorecendo os piores:
a libido sinistra vence os escrupulosos,

a fraude reina na sublime corte.
(tradução nossa)

A ocorrência de *libido* é frequente na obra dramaturgica de Sêneca, como atesta as obras aqui citadas, e nas suas demais obras¹⁶. A competição pela riqueza ajuda a compreender melhor o uso de *libido* e sua instigante diversidade semântica, posto que complica separar os sentidos de perturbar, desejar, seduzir em certas passagens.

A concupiscência a serviço da ganância não conhecia moderação ou medida, segundo muitos testemunhos no primeiro século antes de Cristo, corroborados por Salústio, momento em que surge a literatura moralizante que condena o prazer e suas armadilhas (ROBERT, 2005):

Roma não deveu ao estupro de Lucretia o estabelecimento de um regime republicano. Mas Tito Lívio, como seus contemporâneos, vê acima de tudo um significado moral e altamente simbólico. No início do Principado, luxo, concupiscência, ambição, prazer e paixão foram questionados como representando os motores de uma decadência que todo mundo gosta de castigar e que o novo imperador pretende parar. Lucrécia é o símbolo da castidade, da modéstia, da fidelidade, numa palavra da pureza que, com honra, expressa este famoso *virtus* atribuído aos primeiros tempos de Roma. Ao mesmo tempo, fica claro que sua concepção de amor e sexualidade não é a mesma que a de seu pai ou marido. Os homens julgam que não é culpado desde que foi forçado e que a ação do corpo é dissociada da vontade do espírito; Lucrécia, por sua vez, acredita que o espírito e o corpo são um e que a contaminação afeta os dois igualmente. Ela sente essa mancha como uma traição ao marido, já que é somente para ele que ela cometeu sua fé. (ROBERT, 1997, p. 23).

A obra *Quaestiones Naturales* de Sêneca, escrita ao final de sua vida (LAURENS, 2016), usa mais do seu *teatro da crueldade* (“apelo à crueldade e ao terror mas, num plano vasto, e cuja amplidão sonda nossa vitalidade integral, nos coloca diante de todas as nossas possibilidades.” ARTAUD; SILVA, 2018) para contar a história de Hóstio Quadra e apontar o caráter desfigurador da concupiscência:

Hoc loco uolo tibi narrare fabellam, ut intellegas quam nullum instrumentum irritandae uoluptatis libido contemnat et ingeniosa sit ad incitandum furorem suum. Hostius fuit Quadra, obscenitatis in

¹⁶ *De Consolatione ad Marciam* (X - 6, XVII - 5 e XIX - 6), *De Ira* (Liber I, I - 7; Liber I, IX - 2; Liber I, XVIII - 7; Liber I, XXI - 3; Liber II, IX - 1; Liber II, IX - 3; Liber II, X - 7 e Liber II, XIII - 2), *De Consolatione ad Heluiam Matrem* (XIII - 3), *De Consolatione ad Polybium* (IV), *De Breuitate Vitae* (VII - 1), *De Constantia* (VI - 7 e XVIII - 1), *De Vita Beata* (XII - 4; XIII - 2 e XIX - 2), *De Beneficiis* (Liber I - 9; Liber III - 22 e Liber III - 28), *De Tranquillitate Animi* (IX - 2 e XV - 1) e *De Prouidentia* (VI - 1).

scaenam usque productae. Hunc diuitem auarum, sestertii milies seruum, diuus Augustus indignum uindicta iudicauit, cum a seruis occisus esset, et tantum non pronuntiauit iure caesum uideri. (Sêneca, *Quaestiones Naturales*, Liber Primus, XVI, I)

Para aqui, quero narrar-te uma fábula, de modo que compreendas a que ponto a volúpia não despreza meio provocante à libido e, quão engenhosa é ao incitar furor próprio. Houve Hóstio Quadra, cuja obscenidade era produzida continuamente em cena. Donde: rico e avaro, servo de seis milhões de sestércios, foi morto pelos seus servos. O divino Augusto julgou indigno castigá-los e, para tanto, não anunciou publicamente a matança que pareceu justificada. (tradução nossa)

Hóstio, um dos *multos libidinum servos*¹⁷, maculado pelos dardos de Cupido, por meio de vários espelhos¹⁸ se via em meio ao coito, com mais membros do que tinha e maiores, um monstro cujo desejo jamais é satisfeito:

Spectabat illam libidinem oris sui; spectabat admissos sibi pariter in omnia uiros; nonnumquam inter marem et feminam distributus et toto corpore patientiae expositus spectabat nefanda. Quidnam homo impurus reliquit quod in tenebris faceret? Non pertimuit diem, sed illos concubitus portentuosos sibi ipse ostendit, sibi ipse approbavit, quem non putes in ipso habitu pingi noluisse. (Sêneca, *Quaestiones Naturales*, Liber primus, XVI, V)

Se ele assistisse tal libido de sua boca, se ele assistisse os homens que de igual forma, por todos os lados, havia deixado entrar: dividido, às vezes, entre macho e fêmea, em todo o corpo submisso, se ele assistisse exposto o abominável. Quem então, o homem impuro deixado para que em trevas conviesse? Não temeu terrivelmente o dia, porém desde então ostenta-se em monstruosos coitos, a si mesmo aprovou, não é de se esperar que ele queira ter seu quadro pintado dessa forma! (tradução nossa)

Simul, inquit, et uirum et feminam patior. Nihilominus illa quoque superuacua mihi parte alicuius contumelia marem exerceo; omnia membra stupris occupata sunt; oculi quoque in partem libidinis ueniant et testes eius exactoresque sint. Etiam ea quae a conspectu corporis nostri positio submouit arte uisuntur, ne quis me putet nescire quid faciam. (Sêneca, *Quaestiones Naturales*, Liber Primus, XVI, VII)

17 Cícero, *Disc. Tusc.*, IV, 12

18 O que parece ter inspirado uma cena em “Calígula”, filme de 1979 dirigido por Giancarlo Lui e por Bob Guccione, fundador da revista pornográfica *Penthouse*.

Ele disse “eu sofri, simultaneamente homem e mulher! Aquela afronta não menos exerço enquanto macho, por meio da parte supérflua de mim com a de alguém, todos os membros são ocupados na desonra: que os meus olhos também caíam na porção da libido e que os testículos sejam aquilo que lança fora. E agora, que examinem isto, que para olhar a disposição dos nossos corpos afastou-se da arte, não que me imagine ignorar o que faço. (tradução nossa)

Nil egit natura quod humanae libidini ministeria tam maligna dedit, quod aliorum animalium concubitus melius instruxit; inueniam quemadmodum morbo meo et imponam et satisfaciam. Quo nequitiam meam, si ad naturae modum pecco? Id genus speculorum circumponam mihi quod incredibilem magnitudinem imaginum reddat. (Sêneca, *Quaestiones Naturales*, Liber primus, XVI, VIII)

A natureza nada impeliu à libido humana que desse ofícios tão malignos, que de outros seres proveu coitos melhores, inventarei de qual maneira minha morbidade e imporei e satisfazer-me-ei. A que convém minha malícia, se cometo erro, em certo modo, para a natureza? Desta sorte, dos espelhos me circumponho, que a incrível magnitude reflita. (tradução nossa)

Custou-lhe a vida nas mãos de seus servos, por cujos suplícios sexuais, descritos em minúcias por Sêneca, o divino Augusto deu como pagos. Sêneca, ironicamente, cita Virgílio:

Fons cuique perlucidus aut leue saxum imaginem reddit:

“nuper me in litore uidi

Cum placidum uentis staret mare”¹⁹.

Qualem fuisse cultum putas ad hoc se speculum comentium? Aetas illa simplicior et fortuitis contenta nondum in uitium beneficia detorquebat nec inuenta naturae in libidinem luxumque rapiebat.

(Sêneca, *Quaestiones Naturales*, Liber Primus, XVII, V)

Uma fonte translúcida ou uma pedra polida reflete a imagem:

“Há pouco me vi no espelho d’água

Quando plácidos ventos mantinham o mar.”

Seja o que for, para que assim fosse venerado, pensas assim fazer, do espelho enfeite? O homem de sua época, mais simples e contente com o que a Fortuna lhe oferecia, não ainda em vício, nem arrebatada de libido e luxo as invenções da natureza.

(tradução nossa)

19 Virgílio, *Bucólicas*, II, versos 25-26.

A tragédia *Phaedra* tem influência do *Hipólito* de Eurípides, mas também das *Bacantes*. (GALAN, 2007, p. 208). Nas palavras de Fedra, parecendo uma bacante: “agrada-me seguir o curso das feras excitadas e arremessar dardos rígidos com a mão delicada.” (Seneca, *Phaedra*, versos 109-110). Temos, na peça traduzida por Trajano Vieira, a descrição do comportamento das mulheres:

monte adentro, monte adentro,
tíaso-dançante
adentre.
A turba fêmea ali demora:
Dioniso a sequestrou com seu ferrão
das rocas e teares.
(Eurípides, 2003, versos 115-119, p.54)

É doce nas montanhas,
girando em velozes tíasos,
tombar na terra,
vestindo a nébrida sagrada:
dar caça hircino-trágica
ao sangue capro -
gozo da carne crua!
Líder,
em montes frígios, lídios,
ei-lo a correr, o Arconte
Rumor: Evoé!
(Eurípides, 2003, versos 135-141, p.55)

Na tragédia eurípidiana, o ritual das bacantes:

Nossa fuga preserva-nos a vida
da dilaceração bacante; à mão
nua, atacam novilhas na pastagem.
Puderam ver naquelas mãos a vaca:
mamas repletas, bipartida, muge!
Houve quem o vitelo desmembrasse.
Era de ver o lombo e o casco - dupla
forquilha - a esmo lançados: gotejava,
sangüinolento, um charco dos abetos.
Cornos enraivecidos, touros antes
arrogantes jaziam estatelados,
abatidos por muitas mãos novatas.
Laceravam o invólucro das carnes,
mais ágeis que o bater das régias pálpebras.
(Eurípides, 2003, versos 734-747, p.85-86)

Ao passo que, em *Phaedra* um mensageiro descreve cena não menos espetacular do dilaceramento de Hipólito e o recolhimento de seu corpo para o *funus*, singularidade exemplar em relação ao *Hipólito* de Eurípidés, bem como a indicação de Teseu de uma inumação plebéia para a esposa, com sua inversão da tradicional forma *sit tibi terra leuis*. (GALAN, 2007, p. 211). Tudo relaciona-se com a realidade coeva de Sêneca: faz recordar a complicada ascensão de Augusto (*Qui modo paterni clarus imperii* comes verso 1111. PIERINI, 2005, p. 473), eis um bastardo, filho de uma bárbara amazona, mas continuidade do reino de Teseu. (PIERINI, 2005, p. 469 e LENTANO, 2007). Teseu e Hipólito são homens arruinados e a fala de Dioniso para Penteu nas *Bacantes* justifica, pelo lado do gênero e sua concepção contemporânea, o medo masculino:

Dioniso Te matarão, se virem homem lá.
(Eurípidés, 2003, versos 823, p.90)

O traiçoeiro Dioniso diz
Mulheres, o homem caiu em nossa rede;
até as bacantes vem, mas Dike, a Justa,
o mata.
(Eurípidés, 2003, versos 847-849, p.93)

A genealogia feminina da *Libido* em *Phaedra* traçada em sua gênese com Vênus, geradora de Cupido, contaminando as mulheres da família da princesa de Creta e, nas *Bacantes*, explica Dioniso:

A terra dos tebanos vim primeiro.
A pele nébrida ajustei aos corpos
sobreululando, o tirso e o dardo de hera
dei-lhes. Me denegriu quem não desvia,
as minhas tias maternas: “Não é deus
Dioniso! Não é filho de Zeus! Grávida
de outro qualquer, Semele o inculpou pela
própria falta.” Sofismam, como Cadmo:
a mãe falsária, Zeus, então, matara-me!
Eis a razão de eu, para o monte, atraí-las,
maníacas de furor²⁰, fêmeas frenéticas.

20 Οἰστράω

or οἰστρ-έω, the former in Pl. (v. infr.), Arist.HA602a26, Men. (v. infr.), the latter in Theoc.6.28, Luc. Asin.33 : fut.

A -ήσω Gp. 17.5.3 : aor. οἰστρησα (Elmsl. ὤστρησα) E.Ba.32, cf. Choerob. in Theod. 2.50 H.; part. οἰστρήσας (v. infr.) :—Pass. (v. infr.) :—sting. prop. of the gadfly (οἰστρος): hence, metaph., sting to madness, αὐτὰς ἐκ δόμων ὤστρησα I drove them raging out of the house, E.l.c.: —Pass., οἰστρηθεῖς driven mad, S.Tr.653, E.Ba.119 (both lyr.); of sexual passion, οἰστρημένος ὑπὸ τοῦ ἔρωτος Iamb.VP31.195 ; εἰς μεῖξιν Ael.NA15.9, cf. Luc.Asin.33.

Il intr., go mad, rage, of Io driven by the gadfly, οἰστρήσασα in frenzy, frantically, A.Pr.836 ; of

Fêmeas tebanas portam, todas elas
forçadas, paramentos para orgia,
tresloucadas, dos lares, todas, extra-
ditadas, turba entremesclada às Cádmi-
as, sob o cloroso aberto, sobre como pedras.
Malgrado seu, aprenda a cidadela
não ter sido iniciada em meus baqueus.
Da mãe Semele faz uma apologia:
mostro-me um deus-demônio, o sêmen nela
de Zeus. Cadmo a Penteu, filho de uma outra
filha, outorga ou coleta de tirano-
rei. Contra mim, Penteu move uma teo-
maquia: libações me nega e preces.
Por isso eu lhe indigito minha origem
divina, e a Tebas toda. Implanto aqui
o rito, e os pés, alhures, logo movo
em minha epifania. Mas se em furor
de hoplita a pólis planejar tirá-las
do pico, eu lutarei, chefiando as loucas.
Por isso, num mortal me transfiguro,
a forma antiga em natureza humana.
Atrás de nós ficou a serra tmólia,
baluarte lídio, ô fêmeas do meu tíaso, companheiras de périplo e
repouso!
Alçando frígios tímpanos, ô bárbaras,
invento de Mãe-Réia, meu próprio invento, circundai a morada basiléia,
ressoai - que o presencie a pólis de Cadmo!
Assim, voltando para Ptýks, reentrância do
Citero, me reintegro ao coro báquico.
(Eurípides, 2003, versos 23-63, p.50-51)

Fedra difere das mulheres de cabelos presos, tão retratadas nas gravuras romanas:
odore crinis sparsus Assyrio uacet.
Sic temere iactae colla perfundant comae

Menelaus, καθ' Ἑλλάδ' οἰσπρήσας E.1A77 ; of the tunny when attacked by the οἰστρος (1.2), Arist. HA602a26, cf. 598a18 : metaph., ἡ ψυχὴ οἰσπρᾶ καὶ ὀδυνᾶται Pl.Phdr.251d, cf. R.573e ; τοῖς οἰσπρῶσιν Id.Tht.179e ; οἰσπρῶντι πόθῳ Men.312. (English - LSJ)

-ō̄ : f. οἰσπρήσω, ao. ὤσπρησα, pf. inus.

Pass. part. ao. οἰσπρηθεῖς et pf. οἰσπρημένος;

1 intr. être saisi d'un transport de fureur, de passion, etc.

2 tr. piquer comme pique le taon, aiguillonner ; Pass. être piqué, aiguillonné, saisi d'un transport.

Étymologie: οἰστρος. (French - Bailly abrégé)

umerosque summos, cursibus motae citis
uentos sequantur.
(Seneca, *Phaedra*, versos 393-396)

que meu cabelo disperso esteja sem o perfume assírio.
Assim, ao acaso, os fios jogados cobrindo o pescoço
e o alto dos ombros, movidos por sopros rápidos,
sigam os ventos.
(tradução nossa)

lança no ar sinuosas tranças
(Eurípides, 2003, verso 150, p.55)

A *Libido* ou πόθος²¹ (ou ἐπιθυμία²²) que move aparece nos textos filosóficos de Sêneca e há permuta com “furore” nos textos literários. Se nos recordarmos da questão dos manuscritos de ramo E e A, posta por Lohner, podemos considerar que, se a peça foi escrita na perspectiva de Hipólito, ele como se recusasse a ver com bons olhos a *libido* e preferisse vê-la como *furore*. A associação de *Οίστραω* no sentido de ferrear com ferrão (nota 104) pode solucionar essa permuta. O seguinte excerto das *Bacantes* remete diretamente à temática:

Pudera eu estar em Chipre,
ínsula afrodisíaca, onde habitam Amores
fascina-corações;
ou em Pafos,
carente de intempérie, mas frutífera,
por cem bocas que jorram do rio bárbaro;
ou na Piéria pluribela,
sagrada encosta olímpia,
sede musical das Musas.
Guia-me, Rumor, Rumor,

21 *Τί ἐπιζητεῖς; τὸ διαπνεῖσθαι; ἀλλὰ τὸ αἰσθάνεσθαι; τὸ ὀρμᾶν; τὸ αὔξεσθαι; τὸ λήγειν αὔθις; τὸ φωνῇ χρῆσθαι; τὸ διανοεῖσθαι; τί τούτων πόθου σοι ἄξιον δοκεῖ; εἰ δὲ ἕκαστα εὐκαταφρόνητα, πρόιθι ἐπὶ τελευταῖον τὸ ἔπεσθαι τῷ λόγῳ καὶ τῷ θεῷ. ἀλλὰ μάχεται τὸ τιμᾶν ταῦτα, τὸ ἄχθεσθαι εἰ διὰ τοῦ τεθνηκέναι στερήσεται τις αὐτῶν.*(Marcus Aurelius, *Ad se Ipsum*, Liber XII - XXXI)

*What is it you want? To keep on breathing? What about feeling? **desiring?** growing? ceasing to grow? using your voice? thinking? Which of them seems worth having? But if you can do without them all, then continue to follow the logos, and God. To the end. To prize those other things—to grieve because death deprives us of them—is an obstacle.*
(Tradução por Gregory Hays, 2002, p.277)

22 Dimensão constitutiva diversa tomada por Eros no Banquete de Platão.

dâimon pró-baqueu: Evoé!
Lá – o charme das Graças;
lá – **Póthos**, o Desejo;
lá – a lei da orgia báquica!
(Eurípides, 2003, versos 403-416, p.66-67)

Fedra, antes de se deparar com um Hipólito em pedaços, poderia ouvir de Cadmo:
Terrível sofrimento sofrereis,
voltando ao senso. Se ficardes como
estais, parecereis, ainda que sem
boa fortuna, não ter fortuna má.
(Eurípides, 2003, versos 1259-1262, p.116)

Agave, quando cai em si, quer saber se juntaram as partes do filho com decência.
(Eurípides, verso 1300, 2003, p.120). Para ela, bastou o exílio, já para Fedra, só o suicídio como forma de expurgar o *nefas* e restituir o equilíbrio, a *libido moriendi*:

Vir fortis ac sapiens non fugere debet e vita sed exire; et ante omnia ille quoque vitetur affectus qui multos occupavit, libido moriendi. Est enim, mi Lucili, ut ad alia, sic etiam ad moriendum inconsulta animi inclinatio, quae saepe generosos atque acerrimae indolis viros corripit, saepe ignavos iacentesque: illi contemnunt vitam, hi gravantur.
(Seneca, *Epistulae*, Liber III - XXIV, 25).

Um homem corajoso e sábio não deverá fugir da vida, mas sim sair dela; acima de tudo importa evitar uma paixão que tem assaltado muita gente: a paixão pela morte. Como em relação a outros assuntos, também em relação ao fenômeno da morte existe uma inconsiderada tendência de espírito capaz de dominar frequentemente quer homens animosos e de caráter firme, quer gente sem força e sem coragem; só que enquanto os primeiros sentem desprezo pela vida, os outros não lhe suportam o peso. (SEGURADO E CAMPOS, 2004).

Fedra é uma personagem que simpatiza, pode ter sua imoderação desculpada; o suicídio lhe restitui a dignidade perdida, pois é um sofrimento como consequência de seus atos:

Qui hostis in quemquam tam contumeliosus fuit quam in quosdam voluptates suae sunt? quorum impotentiae atque insanae libidini ob hoc unum possis ignoscere, quod quae fecere patiuntur. Nec immerito hic illos furor vexat; necesse est enim in immensum exeat cupiditas quae naturalem modum transilit. Ille enim habet suum finem, inania et ex libidine orta sine termino sunt. (Seneca, *Epistulae*, Liber IV - XXXIX, 5).

Nenhum inimigo inflingiu a alguém golpes tão duros como aqueles que

certas pessoas sofrem ocasionados pelos próprios prazeres. Só uma coisa pode desculpar a imoderação: é que sofrem a consequência dos seus actos. Não é sem razão, aliás, que uma tal loucura se apodera delas: o desejo de ultrapassar os limites naturais descamba necessariamente na desmesura. A necessidade natural tem o seu termo próprio, enquanto as necessidades artificiais derivadas do prazer nunca conhecem limitações. (SEGURADO E CAMPOS, 2004).

Referências bibliográficas

ALMEIDA, N. Q. O processo de monstrificação como metáfora do mal nos mitos de metamorfose. *ENTRELETRAS*, v. 4, n. 1, p. 131-144, jan./jul. 2013.

ARICÓ, Giuseppe. *Gloria Silvae*. Strategie drammaturgiche e retorica del paesaggio nel prologo della *Phaedra* di Seneca. In: *IBO, IBO QUA PRAERUPTA PROTENDIT IUGA/ MEUS CITHAERON PAESAGG, LUCI E OMBRE NEI PROLOGHI TRAGICI SENECA*. Incontri sulla poesia latina di età imperiale (IV). A cura di Luciano Landolfi. Bologna: Patron Editore, 2012.

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AYGON, Jean-Pierre. Les tragédies de Sénèque : cohérence dramaturgique, mise en scène et interprétation 'stoïcienne'. *Pallas - Revue d'études antiques*, n.95, 2014.

BREGALDA, M. M. Aspectos da lógica estoica e da lógica em Sêneca. Belo Horizonte: *Nuntius Antiquus*, V. 3, 2009.

BRISSON, L. *Introdução à filosofia do Mito*. Tradução de José Carlos Baracat Junior. São Paulo: Paulus, 2014.

CAIRNS, Douglas. *Mind, metaphor and emotion in Euripides (Hippolytus) and Seneca (Phaedra)*. Colóquio Universidade de Bolonha, 02 de dezembro de 2015.

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

CARMO, T. P. O furor de Hipólito na *Phaedra* de Sêneca. *A palo seco*. Ano 9, n.10. 2017.

_____. *Didascálias no Oedipus de Sêneca*. 2006. Dissertação. (Mestrado em Estudos Clássicos) Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte 2006.

CARON, Marie-Dauphine. *Le mythe à l'épreuve de la rhétorique et de la poétique dans les tragédies de Sénèque*: tribune philosophique ou parole universelle? 2011. Tese (Doutorado em Estudos Latinos) École doctorale Mondes anciens et médiévaux, Université Paris 4, Paris, 2011.

COURTIL, Jean-Christophe. Torture in Seneca's Philosophical works: between justification and condemnation. Em J. Wilderberger & M. Colish (eds), *Seneca Philosophus, Trends in Classics*, Gruyter, p.189-207, 2014.

DUARTE, Ricardo. *De mater a monstrum*: o abismo dos affectus estóicos na Medea de Sêneca. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa 2008.

_____ Ambiguidade, morte e cegueira no Édipo de Sêneca. *Cadmo*, n. 22, p.161-175, Lisboa, 2011.

_____ O horror da vingança na "Medeia" de Sêneca, em Cristina Santos Pinheiro, Anne Martina Emonts et al. (org.) *Mulheres feminino, plural*: Colóquio Internacional "A mulher em debate: passado-presente", p.73-81, 2013.

_____ *Troianas*. Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.

DUPONT, Florence. *L'acteur-roi*: le théâtre dans la Rome antique. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

_____ *Les monstres de Sénèque*. Paris, Éditions Belin, 1995.

_____ *Le théâtre latin*. Paris: Armand Colin, 1999.

_____ *Sénèque - Théâtre Complet*. Thesaurus Actes Sud, 2012.

EURÍPIDES. *As Bacantes*. Traduzido por Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GALAN, Lia. *Aspectos rituales en la escena final de Phaedra de Séneca*. III Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales. La Plata, 2007.

GERMANO, R. O estoicismo e as paixões de *Agamêmnon* de Sêneca. *Revista Desenredos*, ano IV, n.14, Teresina, Piauí, 2012.

KLEES, C. Seneca actus – Transformations – und Adaptationsprozesse zur Bühnenaufführung der Phaedra. *Pallas - Revue d'études antiques*, n.95, 2014.

KLEIN, Giovanni Roberto. *O Édipo de Sêneca*: tradução e estudo crítico. 2005. 156 p. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2005.

KUGELMEIER, C. Seneca's Tragedies and the Theatres of their Time: Opportunities or Obstacles for Staging? *Pallas - Revue d'études antiques*, n.95, 2014.

LAURENS, Pierre. *Histoire critique de la littérature latine*. Paris: Les Belles Lettres, 2016.

LENTANO, Mario. Il sangue di Ippolito. Nota a Seneca, Phaedra 903 ss. *DIONISO*, 6, 126-139. Anno: 2007.

LIVIO ANDRONICO. *Odusia*. Napoli: Liguori, 2011.

LOHNER, José Eduardo dos Santos. A utilização de recursos formais na tragédia Fedra de Sêneca. *Letras Clássicas*, (3), 163-180, 1999.

_____. *Tiestes/ Lúcio Aneu Sêneca*; tradução, notas e estudos José Eduardo S. Lohner. Curitiba: Editora UFPR, 2018.

MATIAS, Mariana Montalvão Horta e Costa. *Naturam sequi*: o mundo natural e o espaço do humano na poesia de Sêneca. 2018. Tese (Doutorado em Estudos Clássicos) Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2018.

MATOS, Andityas Soares de Moura Costa. *O estoicismo imperial como momento da idéia de justiça*: universalismo, liberdade e igualdade no discurso da Stoá em Roma. 2009. Tese (Doutorado em Direito) Faculdade de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

MOCANU, Alin. Hunting in Seneca's Phaedra. *Past Imperfect*, vol. 18. Universidade de Alberta: Alberta, 2012.

MORENO, J. L. *SENECA MVSICVS*. Em: Actas del Congreso Internacional Comemorativo do Bimilênio de seu nascimento (Córdoba, 24 a 27 de Setembro de 1996). Universidade de Córdoba, Córdoba, 1996.

PALLARES, J. G. *STVDIOSA ROMA* Los Géneros literários em la cultura romana: notas para su explicación, de Apio Claudio a Isidoro. Bellaterra (Barcelona): Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, 2003.

PIERINI, Rita Degl'Innocenti. Ippolito 'Erede Imperiale': per un'interpretazione 'romana' della Phaedra di Seneca. *Maia - Rivista di letterature classiche*. Nuova serie, fascicolo III, anno LVII, settembre-dicembre. Bolonha, 2005.

POCIÑA, A., LÓPEZ, A. *Otras Fedras: nuevos estudios sobre Fedra e Hipólito en el siglo XX*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2016.

REIS, C. M. Phaedra, de Sêneca: uma tragédia venusiana do século I d. C. In: SOUSA, Raimundo Expedito dos Santos (org.). *Literatura Erótica e Pornográfica: estudos teórico-críticos*. Vol. I. Catu: Bordô-grená, 2020. P.49-61. Disponível em: https://5fd55af0-05d2-4627-9691-0c7f536817eb.filesusr.com/ugd/d0c995_8418e-b513f0b4d829ed3f9ea3cb7ec44.pdf Acesso em 17 jul. 2020.

ROBERT, Jean-Nöel. *Eros Romain*. Paris: Les Belles Lettres, 1997.

_____ *Les plaisirs à Rome*. Paris: Les Belles Lettres, 2005.

SANTOS, A. R. A. Atualidade da discussão acerca da noção de cuidado de si: Michel Foucault um leitor de Sêneca. *Revista Seara Filosófica*, n.16, p.26-36. Pelotas, 2017.

SENECA. *Cartas a Lucílio*. Tradução J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

SERRA, J. P. A sabedoria estóica: paixão e razão na Medéia de Sêneca. Em Emilio Suárez de la Torre e Maria do Céu Fialho (coordenadores). *Bajo el Signo de Medea - Sob o signo de Medéia*. Universidade de Coimbra, 2005.

SILVA. R. G. T. Artaud e seus duplos: A sombra de Sêneca. Florianópolis: *Urdimento*, v. 33, p. 427-439, dez. 2018.

_____ Perdoar-se o imperdoável: uma leitura de *Herculens Furens* de Sêneca. UFRJ: *Calíope*, Ano XXXVI, n.37, 2019.

SILVA, Ana Filipa Isidoro. *Impetus animi: a linguagem dos affectus nas tragédias de Sêneca*. 2016. Tese (Doutorado em Estudos Clássicos) – Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2016.

SOARES, Lenin Campos. *Homo História: antiguidade oriental*. Clube dos Autores, 2015.

THOMAS, J. *Mythanalyse de la Rome Antique*. Paris: Les Belles Lettres, 2015.

VEYNE, Paul. *História da vida privada*. Vol.1. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

VIEIRA, Hermes Orígenes Duarte. *O furor no Hércules furioso de Sêneca: estudo e tradução*. 2013. Tese (Doutorado em Letras) Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, 2013.

ZANOBI, Alessandra. *Seneca's tragedies and the aesthetics of pantomime*. Londres: Bloomsbury, 2014.

_____ The influence of Pantomime on Seneca's tragedies. In: *New directions in Ancient Pantomime*. New York: Oxford, 2008.

ZIMMERMANN, B. Seneca and Pantomime. Translated from German by Edith Hall. In: *New directions in Ancient Pantomime*. New York: Oxford, 2008.